

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

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ

СЛОВО В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 6

Кемерово 2008

ББК 85
И86

Редакционная коллегия:

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

кандидат искусствоведения, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств **Н. Л. Прокопова;**

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

Отв. за выпуск **А. И. Бураченко**

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Слово в системе искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2008. – Вып. 6. – 276 с.

ISBN 5-8154-0038-6.

Настоящее издание представляет собой шестой выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Подготовленный сборник составляют разделы: «Слово в системе искусств», «Жанр – стиль – направление», «Из истории искусств советской эпохи: центр и периферия». Идея первого раздела послужила основой для заглавия всего сборника: «Слово в системе искусств».

ББК 85

ISBN 5-8154-0038-6

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый читательскому вниманию сборник состоит из трех разделов и приложения. Наиболее объемным является первый раздел – «Слово в системе искусств». Его открывает статья **Н. Л. Прокоповой** «Расслоение искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры», посвященная изучению такого важного феномена в искусстве сценического слова начала **XX века**, как разделение его на два вида: слово в спектакле (театр) и художественное чтение (эстрада). Эстетические мотивировки процесса формирования новой парадигмы речевой культуры представлены в статье на историческом фоне первого послереволюционного десятилетия. Статья **М. В. Смирновой** «Речевая характерность на эстраде» посвящена проблемам речевой подготовки актеров эстрады. В ней указывается на существенные различия актерского перевоплощения в драматическом театре и на эстраде. Автор, обобщая имеющиеся сведения, систематизирует материал о видах речевой характерности и конкретизирует особенности речевого искусства эстрады.

Статья **Ю. А. Васильева** «Проблемы словесной акцентуации в сценической речи. Заметки» посвящена размышлениям о произносительных нормах в театре, что никогда не теряет и не потеряет актуальности. Обращает на себя внимание тот факт, что авторитетный теоретик и практик сценической речи видит дальнейшие перспективы развития речевой педагогики в содружестве специалистов по речи с лингвистами, предлагая проект совместной работы над словарем. **Т. А. Григорьянц** в статье «Семиотический анализ сценического текста (на материале пластической партитуры спектакля «Три сестры» Кемеровского театра драмы)», опираясь на труды по лингвистике и семиотике, уточняет некоторые представления о сущности и специфике театрального искусства. Т. А. Григорьянц – практик реального театра, педагог по сценическому движению. Актуальный смысл статьи состоит в том, что многолетний театрально-педагогический опыт автор легко и естественно облекает в термины семиотической школы. Для нее спектакль – система высказываний (синтаксических конструкций), а театрально-пластические фрагменты в нем становятся «словом» в ряду других «слов».

Автор статьи «К эмпатическому восприятию в довербальном сценическом общении» **С. Н. Басалаев** настаивает на том, что главный смысл актерского общения не в слове, а на уровне довербальных отношений. Его интересует перцептивная сторона сценического общения, проявляющаяся в восприятии реальности партнера. С. Н. Басалаев анализирует то, что до слова, но что с ним непосредственно связано. С работой

С. Н. Басалаева корреспондирует статья чешского автора **Т. Ондрушека** «Искусство интерпретации (мысли о сольной литературе для ударных инструментов)». Общим в позициях названных исследователей выступает акцент на проблеме восприятия в психологии творческого процесса. Несмотря на то, что публикация Т. Ондрушека как будто не связана со словом, ее по праву можно считать своеобразной кульминацией раздела. Понимая исполнителя как интерпретатора и сравнивая его с актером или переводчиком художественной литературы, автор статьи – музыкант-перкуSSIONИСТ – убежден, что интерпретация не отделима от творчества. В качестве важных составляющих творческой интерпретации Т. Ондрушек указывает такие критерии, как роль воображения, звуковую культуру и характерность, технические аспекты игры. Публикация **Т. И. Мороз** «К конституированию музыкального опыта» представляет собой работу философа-музыковеда, ищущего в музыкальном опыте смысл – то есть слово. Исследовательским вектором предстает рассмотрение музыки и музыкального опыта сквозь призму предельных философских категорий, взятых в следующих отношениях: «дух – материя», «бытие – сознание», «пространство – время». Не претендуя на полноту раскрытия музыкального опыта в системе заданных отношений, Т. И. Мороз намечает перспективу в осмыслении столь необычного феномена.

В своей второй статье «Речь в ритмах музыки. Фрагменты тренинга» **Ю. А. Васильев** дает практические советы по переводу «духа музыки» в пространство актерско-речевого тренинга. Жанр статьи Ю. А. Васильева неожиданно сочетает великолепную театральную прозу, так характерную для письменных версий его тренингов, с исследовательской аналитичностью. Безыскусные рекомендации к тренингу становятся частью обоснования музыкальности речевого искусства и – шире – музыкальности драматического искусства в целом. В статье «О музыке и слове Сергея Слонимского в юбилейный год Мастера» **И. Г. Умнова** соединяет аналитическое изложение с интервью. Две разнородные деятельности – слово и музыка – создают цельность творческой личности композитора Сергея Слонимского. Результатом вслушивания в музыкальные мысли монументальных и камерных, театральных и инструментальных, академических и демократичных сочинений Слонимского, а также в его ответы-размышления на вопросы интервью становится выявленная музыковедом единая идейно-образная система как для музыкальных, так и для литературных опусов Мастера.

Второй раздел, как и в предыдущем выпуске, составили исследования о жанре, стиле, направлении в искусстве. Он открывается статьей **И. П. Носовой** «Некоторые особенности эволюции жанров музыкального искусства». Автор убеждена, что именно социокультурная потребность,

а не эстетическая была основополагающей в процессе становления музыкальных жанров. Используя для своего анализа большой исторический пласт – от античности до наших дней, молодой ученый акцентирует культурологический аспект в теории музыкальных жанров.

Статья **Г. А. Жерновой** «Изабелла и Анджело: из мистерии в анекдот («Мера за меру» Шекспира и «Анджело» Пушкина)» посвящена проблеме «Пушкин и Шекспир», точнее, тому ее эпизоду, который в полоторавековой истории изучения не получил убедительного истолкования. Свою гипотезу Г. А. Жерновая строит на основе анализа жанровых моделей: мистерии – применительно к драме Шекспира и анекдота – в случае с поэмой Пушкина.

Центральным событием статьи **О. В. Синельниковой** «Прогулки в прошлое: Родион Щедрин в диалоге с предшественниками» стал анализ симфонических этюдов Р. Щедрина «Диалоги с Шостаковичем», предваренный рассмотрением моментов творческих соприкосновений двух великих музыкантов и их жизненных контактов. «Диалогичность», свойственная Р. Щедрину, подана как проявление полистилистики, феномена цитирования, а творчество композитора в целом развернуто в сторону постмодернизма. О. В. Синельникова уверена, что произведения Щедрина 90-х годов и начала XXI столетия продолжают ранее определившийся диалог с древнерусской культурой, церковной музыкой и фольклором. Внешне это, может быть, связано с многочисленными заказами и посвящениями, отчасти обусловлено переездом в начале 90-х Щедрина в Германию и расширившимися контактами.

Постмодернистская тематика сборника продолжена **Н. И. Барсуковой**. В ее статье «Художественная образность постмодернистской проектной культуры» центром внимания оказываются образные, языковые аспекты. Как считает автор, проектный язык постмодернизма не так уж и прост, а его художественный образ ассоциативен и апеллирует к аудитории, знакомой с художественной практикой прошлого. Кроме того, художественный образ, который выстраивает ассоциативный ряд, призван иногда перевести содержание с одного выразительного языка на другой. Все это позволяет сделать Н. И. Барсуковой предположение, что художественный образ-ассоциация в проектной культуре постмодернизма становится именно тем самым знаком или символом, вмещающим огромное количество информации, заложенной в искусстве прошлых эпох. А размывание грани между низким и высоким, реальным и виртуальным, абстрактным и предметным не только воплощается во всех сферах искусства и жизни, но и не зависит от масштабности.

Третий раздел посвящен региональной истории искусств советской эпохи. Его открывает статья **А. И. Бураченко** «Советский театр: опыт

построения модели». А. И. Бураченко ставит своей целью дать типологическую характеристику советского театра как данности, способной отразиться в формализованной модели. Рассматриваемая им проблема зрителя не ограничена социологическими измерениями (хотя в основном он пользуется материалами и цитатами из работ социологов театра), но осмысливается с позиций структурно-театральной целостности, где зритель является важнейшей составляющей творческого процесса. Статья **П. Д. Муратова** «Томская ассоциация художников революционной России» написана с опорой на архивные источники. В ней содержится фактический материал о творчестве и деятельности художников Западной Сибири, в частности томского филиала АХРР. Представлена действительная история развития изобразительного искусства в Сибири 1920–30-х годов вне пафосного антуража, характерного для документов этого культурно-исторического периода. Исследование **В. П. Геращенко** «Грандиозный замысел: из хроники театрального строительства Сибири», проведенное на материале газетных сообщений, является работой по истории русской архитектуры периода 1920–30-х годов. Предметом искусствоведческого анализа стало здание Новосибирского театра оперы и балета, в котором по первоначальному плану должен был разместиться театр массовых революционных действий.

Автор статьи «Два дирижера» **Б. Б. Бородин**, анализируя концертную жизнь Свердловска (ныне Екатеринбург) 40–80-х годов прошлого столетия, акцентирует внимание на замечательном тандеме двух симфонических дирижеров – М. И. Павермана и А. Г. Фридлендера, которые на протяжении более чем четырёх десятилетий создавали культурную ауру города. Обоим музыкантам была свойственна подлинная интеллигентность, высокий профессионализм, однако их индивидуальности были различны, если не противоположны, что, по мнению Б. Бородина, позволяло им взаимно дополнять друг друга. Поэтому стремление запечатлеть в своеобразных музыкально-критических портретах личности двух дирижеров составляет цель статьи-эссе.

В качестве приложения в сборнике опубликована статья **В. В. Борзенко** «Типология современной российской театральной периодики (1991–2007)». Коллектив редакционной коллегии считает эту работу полезной и нужной, потому что в ней представлен анализ современных информационных каналов по театру.

Раздел I. СЛОВО В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Н. Л. Проконова
Кемерово

РАССЛОЕНИЕ ИСКУССТВА СЦЕНИЧЕСКОГО СЛОВА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ

Развитие русской культуры сценического слова XX столетия осуществлялось в контексте мощных исторических, социальных и культурных событий. Общие тенденции культуры проявились в укреплении позиций визуальных и ослаблении вербальных видов искусства, что повлияло на возникновение и развитие искусства режиссуры и предопределило процессы расслоения искусства сценического слова. Это расслоение свидетельствовало о формировании новой парадигмы сценической речевой культуры.

Сразу отметим, что под парадигмой сценической речевой культуры мы понимаем совокупность компонентов, опирающихся на определенные эстетические воззрения. Компонентами парадигмы выступают тип культуры сценического слова, соответствующие ему законы выразительности, характерные акустические свойства, образовательные технологии. До возникновения режиссерского театра сценическое речевое искусство, пронизанное идеологией классицизма, соответствовало риторической парадигме и отличалось установкой не столько воздействовать на эмоции, сколько убеждать. В конце XIX – начале XX столетия **риторическая парадигма** уступает место новой парадигме – драматической, начавшей свое формирование благодаря актуализации драмы как театрального жанра, а также и в связи с сосредоточением искусства на внутреннем переживании человека. Ослабление позиций риторической парадигмы и формирование драматической парадигмы свидетельствовали о смене ментальности в области сценической речевой культуры. Это обусловило процессы расслоения речевого искусства театра (долгое время отличавшегося единством) на речевое искусство актера (оставшееся в лоне театра) и художественное чтение (ставшее, наряду с авторским чтением, частью речевого искусства эстрады).

Надо отметить, что расслоение искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры исследова-

телями не рассматривалось. Но в специальной литературе по речевой педагогике закрепились традиции дифференцирования искусства сценического слова на чтецкое и актерское [1]. Общей чертой в размышлениях авторов можно считать сосредоточенность на разнице методов (и способов) чтецкого и актерского искусств. Благодаря этим публикациям был разработан технологический аспект сценической речевой культуры XX столетия, что представляет собой лишь часть информации, необходимой для ее целостного осмысления. Эта цель может быть достигнута благодаря анализу нетождественности чтецкого и актерского речевых искусств в аспекте их принадлежности к типу речевой культуры.

Тип сценической речевой культуры (то есть концептуальная модель, отражающая характерные тенденции конкретного культурно-исторического периода) является основным компонентом любой парадигмы культуры сценического слова (и риторической, и драматической). Он представляет собой совокупность воззрений, опирающихся на общие эстетические и театральные принципы, убеждения, взгляды. При этом в качестве эстетических воззрений выступают категории классической или неклассической эстетики, а общими воззрениями – характерные особенности театральных концепций (декламационной, драматической (психолого-реалистической и условной), игровой). В сценической речевой культуре указанные эстетические и театральные воззрения проявляются в отношении к сценическому слову, векторах развития разных видов речевого искусства, особенностях его драматургической (или текстологической) основы.

С направлением исследования, близким к интересующему нас, мы сталкиваемся в работе М. С. Кагана «Слово в художественной культуре». Объектом внимания М. С. Кагана является общий процесс расслоения художественного слова (к которому он относит не только актерское, чтецкое, вокальное искусства, но и литературное) [2]. В свою очередь нас интересует процесс расслоения уже не всей сферы художественного слова, а лишь ее части – искусства сценического слова. Этот процесс – результат следующего этапа дифференциации (т. е. более частного дробления) художественного слова. Он обусловлен формированием новой парадигмы, определившей расслоение на типы (риторический и драматический) не только искусства сценического слова, но и речевой культуры в целом.

Задача работы состоит в выявлении нетождественности речевого искусства чтеца и актера на основе их принадлежности к типам речевой культуры, соответствующим разным парадигмам. Для этого, прежде всего, поясним причину сосредоточения внимания на художественном чтении как основном предмете нашего исследования.

Полагаем, что феномен расслоения свойствен не только русской, но и общеевропейской речевой культуре. Мысль о смене риторических парадигмальных законов драматическими как об общеевропейской тенденции сценической речевой культуры начала XX столетия вряд ли можно опровергнуть. Другое дело, что эти процессы на территории разных стран Европы отличались своеобразием. Иными словами, роль прецедента расслоения сценической речевой культуры, вероятно, играли разные виды речевого искусства эстрады. В России в такой роли выступило художественное чтение, что обуславливалось особенностями исторического контекста.

Революционная идеология начала XX века послужила возникновению концепции «пролетарской культуры». Как известно, в ее основу были положены идеи А. А. Богданова (Малиновского), а также театрально-эстетической концепции Пролеткульта (авторство которой принадлежит П. М. Керженцеву) [3]. Идеи этих концепций нашли свое отражение в развитии русской культуры в целом и во многом повлияли на укрепление популярности художественного чтения. В этом смысле наиболее важным представляется тезис о «разрыве» пролетарской культуры с культурой прошлого. Он нашел свое проявление в общем разделении культуры на буржуазную и пролетарскую. В этом контексте под обвинения, связанные с принадлежностью к буржуазному искусству, попадал прежде всего театральный опыт предыдущих поколений. Если же вспомнить, что основой методологии театра рубежа XIX–XX столетий являлась декламационная культура, то вполне закономерно выглядел пересмотр отношения к роли слова в спектакле или, по меньшей мере, изменение его (слова) эстетики. Эстетика декламационной культуры, конечно, диссонировала с театрально-эстетической концепцией Пролеткульта по нескольким позициям. К тому же декламационная культура опиралась на высокий уровень профессионализма, который также отрицался указанной концепцией. Казалось бы, театрально-эстетическая концепция Пролеткульта должна стать главным препятствием для развития искусства художественного чтения, определившего процесс расслоения сценической речевой культуры. Однако ее влияние проявилось лишь в коррекции некоторых установок декламационной культуры, касающихся вопросов идейно-эстетической направленности, но не затронуло основных принципов технологии. Важнейшая цель этой концепции виделась в создании такого театра, в котором бы преобладало коллективное, а не индивидуальное творчество. В этом смысле режиссерский театр, опиравшийся на волю одной личности, рассматривался как индивидуалистический и оценивался идеологами Пролеткульта отрицательно. Профессор Г. В. Титова отмечает:

«Керженцев совершенно напрасно рассчитывал на то, что, обучившись у профессионалов «технике» театрального искусства, пролетарский актер сможет не подчиниться “самодержавию режиссера”, сумеет “провести на деле коллективное творчество”. Он, как и другие театральные деятели Пролеткульта, постоянно ополчался на режиссерский театр, находя в нем пресловутую “авторитарность” и “буржуазный индивидуализм”. Постоянно в Пролеткульте имела место и апология “рядового” творца-актера, который в коллективном усилии себе подобных сбросит “иго” автора и режиссера и устремится к ничем и никем не скованной импровизации. Но такие речи раздавались тогда не в одном Пролеткульте. Многие профессиональные актеры с воодушевлением поддерживали их, были готовы видеть в возможности “освобождения” себя от “всевластия” режиссера чуть ли не аналог свободы, будто бы дарованной Октябрем» [4]. Нельзя не согласиться с мнением профессора Г. В. Титовой: театрально-эстетическая концепция Пролеткульта действительно отрицала не только прежний театр (опиравшийся на декламационную культуру), но также и формировавшийся режиссерский театр. Зеленый свет указанная концепция давала пролетарскому театру, развитие которого, в свою очередь, способствовало поддержке искусства художественного чтения.

Попробуем объяснить эту мысль. Во-первых, концепция «Творческого театра» выполняла роль своеобразного административного ресурса. Как известно, учреждения Пролеткульта поддерживались государством и получали финансовые средства. Предпочтительным объектом финансирования мог стать такой вид искусства, который бы в большей мере удовлетворял требованиям пролетарской культуры. По нескольким причинам искусство художественного чтения оказалось способным соответствовать этим требованиям. Прежде всего это связано с чрезвычайно живучей иллюзией незатруднительного овладения сценическим речевым искусством. Если в музыкальном, оперном, балетном искусстве отсутствие профессионализма компенсировать невозможно, то в театральном искусстве для такой иллюзии всегда остается место. Эту иллюзию способна поддержать «ставка» на слово как на главное выразительное средство. Как правило, по сравнению с другими выразительными сценическими средствами слово рассматривается как самое демократичное, не требующее особого таланта, предоставленное в распоряжение каждому. Таким образом, ошибочное отождествление природной способности говорить и профессионального навыка владеть сценическим словом явилось причиной иллюзии демократизма искусства художественного чтения. Кроме указанной демократичности, приоритетное положение искусству художественного

чтения обеспечивала мобильность. Искусство художественного чтения (в отличие от всех видов театра: драматического, музыкального, балетного, опирающихся на комплекс выразительности и теряющих свои ценностные качества вне декораций, музыки, света и т. д.) могло быть представлено лишь одним человеком – чтецом. Такая непритязательность открывала искусству художественного слова широкие возможности для своего позиционирования (как сказали бы сегодня) в самых непритязательных условиях (на заводах, в поле, и т. д.). Кроме того, свойственное искусству художественного слова взаимодействие «чтец и публика» подсознательно «читалось» как знак «оратор и революционная масса», отражающий суть этого времени. И дело было не только в фигуральном совпадении, но и в таких содержательных особенностях искусства художественного чтения, как принцип сценического существования актера и его взаимодействие с публикой. В театральном спектакле (как правило) не нарушается дистанция между зрителем и актером благодаря сохранению так называемой «четвертой стены». В то время как в искусстве художественного чтения эта дистанция отсутствует, потому что отсутствует «четвертая стена». Таким образом, принцип сценического общения, свойственный искусству художественного чтения, оказался созвучным культурно-историческому периоду первой половины XX столетия.

Не помешала развитию художественного чтения и опора на технологию декламационной культуры, казалось бы, чуждую своей принадлежностью к так называемому буржуазному искусству. Эстетика декламационной культуры была лишь скорректирована театрально-эстетической концепцией Пролеткульта. Материалы, посвященные этому вопросу, указывают на тот факт, что «внешне-эстетную» мелодекламацию предреволюционного периода сменило искусство рассказывания, наиболее ярко представленное О. Э. Озаровской и А. Я. Закушняком. Кроме того, учрежденный Государственный институт слова – «высшее учебное заведение с широкой программой по всем отраслям культуры слова» [5] – как нельзя лучше свидетельствовал о государственной поддержке искусства художественного чтения. Появились объективно благоприятные условия для развития названного вида искусства и в среде профессиональных актеров, и в среде художественной самодеятельности. Поэтому искусству художественного чтения позволили не диссонировать с театрально-эстетической концепцией Пролеткульта демократичность, мобильность, актуальность принципа сценического общения. В связи с этим указанную концепцию можно рассматривать как фактор, содействовавший развитию художественного чтения. В условиях укрепления его популярности расслоение сценической речевой культуры станови-

лось неизбежным. Причиной неизбежности выступала принадлежность художественного чтения к риторическому типу культуры и тяготение речевого искусства актера режиссерского театра к драматическому.

Такая дифференциация речевого искусства на разные типы возможна уже потому, что на протяжении всего XX столетия культура сценического слова отличалась неоднородностью, обуславливалась опорой на принципы разных художественных направлений, развивалась в лоне нетождественных видов сценического искусства, являлась отражением всевозможных общеэстетических и театральные воззрений. Поэтому в указанный период отношение к сценическому слову отличалось противоречивостью. Суть противоречия заключалась, с одной стороны, в низвержении приоритета сценического слова, а с другой стороны, в ревностном сохранении его позиций. Режиссерский театр, не доверяя сценическому слову, выдвинул на первый план выразительные возможности движения и сыграл главную роль в эволюции культуры сценического слова XX столетия. Он одновременно и разрушал, и созидал методологию сценического слова. Созидательность проявилась в полной мере лишь во второй половине XX столетия. В то время как в первой половине века режиссерский театр отрицал традиции культуры сценического слова, что могло оказаться для нее губительным. Однако этот процесс ограничился лишь миграцией технологии декламационной культуры на безопасную территорию бытования, в качестве которой выступило искусство художественного чтения. Развитие этого вида речевого искусства эстрады располагало к сохранению законов риторической парадигмы. В свою очередь речевое искусство актера, подчинившись устремлениям режиссерского театра, начало путь адаптации принципов драматизма. Формирование новой парадигмы сценической речевой культуры и оформление ее драматического типа свидетельствовали о том, что период абсолютной власти риторической парадигмы завершен. Прежнее методологическое единство утрачено.

Начались процессы расслоения сценической речевой культуры. Формировалась ее новая концептуальная модель (тип), идейно-эстетическую основу которой составила драматичность мировоззрения. Новые веяния в эстетических и театральных воззрениях отразились на отношении к сценическому слову, векторах развития разных видов речевого искусства, особенностях его драматургической (или текстологической) основы. О процессах расслоения сценической речевой культуры свидетельствовали различные признаки.

Один из них – параметр качества позиций сценического слова в ряду выразительных средств. Главным и практически единственным

средством выразительности художественного чтения является слово. Художественное чтение как вид искусства, использующий не множество, а одно выразительное средство, можно считать моновыразительным. В этом смысле искусство художественного чтения – преемник традиций декламационной культуры или вид речевого искусства, принадлежащий риторической парадигме. В отличие от художественного чтения речевое искусство актера отказалось от опоры на декламацию и к XX столетию оформилось как часть поливыразительного синтетического актерского искусства. Если искусство художественного чтения практически самодостаточно, то речевое искусство актера таковым не является, потому что полностью зависит от заданного режиссером принципа сценического существования в спектакле.

В качестве второго признака расслоения выступает территория бытования того или иного вида сценической речевой культуры. Каждый из двух видов речевой культуры (речевое искусство актера и художественное чтение) имеет свою территорию бытования. Если для художественного чтения такой территорией является эстрада, то для речевого искусства актера – театр. Территории бытования определили векторы развития этих видов сценической речевой культуры. Если речевое искусство актера, начиная с первых десятилетий XX века, развивается в русле режиссерского театра, то искусство художественного чтения под его влиянием лишь время от времени корректирует свои принципы. В определенном смысле речевое искусство актера начиная с XX столетия противостояло искусству чтеца. Их нетождественность М. С. Каган связывает с разницей, отличающей лирического и драматического героев. Для нас интересным является то, что М. С. Каган проводит параллель между литературным жанром и принципом сценического существования. Это находит свое выражение в том, что лирический и драматический принципы существования обусловлены лирическим и драматическим родами словесного искусства. Благодаря проведенной параллели М. С. Каган подводит к выводу: «Таким образом, в современной художественной культуре существуют три формы бытия слова – *литературная, концертная и сценическая*. Нетрудно увидеть их соответствие классической триаде «эпос-лирика-драма», ибо, действительно, письменное слово по сути своей *эпическое* (в том виде, который эпос принял в искусстве нового времени, – повествовательном, романном), слово чтеца – *лирическое*, слово актера – *драматическое* (радио и ТВ воспроизводят чтецкую и актерскую формы бытия слова)» [6]. Обусловленность разными родами словесных искусств указывает нам на то, что художественное чтение и речевое искусство актера должны опираться на разные текстологические основы и отличаться морфологическими характеристиками.

Полилогичная (творимая коллективом актеров) и монологичная (создаваемая одним чтецом) формы речи практически противопоставлены. Приоритетная форма речи (хоровая, монологичная, диалогичная) во многом определяется особенностями культуры общества конкретного исторического периода. Известный философ О. Шпенглер отмечал, что приоритетной формой речи античной культуры является хор, в то время как монологичную форму речи выбирает западноевропейская культура, которая является отражением фаустовской души с ее одиночеством и потерянностью во вселенной [7]. В культуре сценического слова первой половины XX столетия приоритетное положение занимали две формы речи. Полилог (диалог) предпочитался режиссерским театром, монолог – художественным чтением. Традиции сценического монолога (соотнесенные О. Шпенглером с закатом европейской культуры XVII–XVIII столетий), **сохраняясь в лоне речевого искусства эстрады** (т. е. художественного и авторского чтения), указывали на жизнестойкость риторической парадигмы.

Характер сценического монолога, представленного в авторском чтении, менялся на протяжении всего столетия как минимум трижды (пафосность послереволюционных лет, лиричность 1960-х, ироничность 1990-х). В искусстве авторского чтения начала XX столетия он был представлен С. Есениным, В. Маяковским и многими другими, читавшими свои стихи перед публикой. В 1960-е годы авторское чтение развивается благодаря Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, А. Вознесенскому, собиравшим большие концертные залы. В конце XX столетия поэты развивают искусство авторского чтения уже в меньшей степени. Пальма первенства переходит к сатирикам, которые разрабатывают жанр эстрадного монолога. Однако, несмотря на изменение характера сценического монолога, представленного в авторском чтении, устойчивой осталась ориентация на лидирующие позиции сценического слова. В другом виде речевого искусства эстрады – художественном чтении (изначально возникшем как монолог лирического героя) сценическое слово также занимало лидирующие позиции. Таким образом, для речевого искусства эстрады (авторского и художественного чтения) монологичная форма была очень органичной, и на это имелись свои причины.

Сохранение доминантности монологичной формы обуславливалось самыми давними традициями сценической речевой культуры. Именно эта форма занимала позиции лидера в риторическом типе сценической речевой культуры. Ее приоритет отражал особое понимание личности в европейском менталитете XVII столетия, **проявлявшееся в обоснованиях** полной свободы отдельного человека. По этому поводу у известного

искусствоведа Б. И. Зингермана находим следующее: «В старой театральной системе, возникшей в эпоху Возрождения, господствовало представление о суверенных правах и безграничных возможностях личности. Деятельный индивидуализм составляет главный пафос и движущую силу ренессансной драмы. В пьесах Шекспира и Лопе де Вега человек осознает себя уже не средством для достижения неких внеличных корпоративных целей, как это было во времена средневековья, но конечной целью исторического развития, венцом вселенной» [8]. В этом смысле и само звучание монолога являлось неким венцом, неким завершающим моментом в развитии театрального спектакля. В этом смысле монологичность речевого искусства эстрады обусловлена самодостаточностью выступления чтеца (или автора-исполнителя). Художественное (или авторское) чтение наполнено глубоко личностным содержанием исполнителя. Ценность этого вида искусства зависит от масштаба его индивидуальности. В этом смысле монологичность речевого искусства эстрады свидетельствует о том, что авторское и художественное чтение играют роль хранителей традиций европейской культуры XVII–XVIII столетий. Эти традиции соотносятся с риторическим типом культуры сценического слова.

Речевое искусство актера режиссерского театра, преодолевая монологичность, формирует иные традиции. Этому способствует укрепление линии драматизма в драматургии и театре XX столетия, акцент на конфликтности партнерского сценического взаимодействия. Если в XVII–XVIII веках монологи были необходимым элементом сценической постановки, то с конца XIX века они начинают «мешать» режиссерскому замыслу, «утяжелять» действие спектакля. В новой драме монолог не только не требовался, но мог оказаться вредным, опасным. Яркий, талантливо сыгранный монолог сосредоточивал внимание не столько на концепции спектакля, сколько на мастерстве отдельного актера и препятствовал ансамблевости. Проблемы, рассматриваемые новой драмой, должны были разворачиваться в движении событийного ряда через взаимодействие персонажей. Укрепление этой тенденции будет проявляться в режиссерском театре на протяжении всего XX столетия. Указанному процессу будет способствовать и вектор развития драматургии XX столетия, определивший основными элементами текстологической структуры диалог и полилог. Отсутствие зон моносоуществования (если это не монопьеса), устремленность к «раскручиванию» конфликта посредством схватки и сцепки персонажей обеспечили полилогу позиции основной формы сценического слова речевого искусства актера. Полилог, сосредоточивая внимание на конфликте (а не на красноречивости высказывания), доказывал факт разрыва режиссерского театра с риторической парадигмой речевого

искусства. Полилог уже являл собою не образ объединенного множества (как это было свойственно хору) и не образ деятельного индивидуализма (нашедшего отражение в монологе), но указывал на драматичность мироощущения человека XX столетия. Благодаря режиссерскому театру начал формироваться драматический тип и драматическая парадигма культуры сценического слова. Если монолог является выражением индивидуализма, то полилог выступает как знак формирующейся демократии.

Однако морфология сценического слова XX столетия значительно сложнее, чем может показаться. Каждый из видов речевого искусства имеет помимо предпочтительных форм речи еще и дополнительные. Так, например, художественному чтению в начале XX столетия, кроме основной – монологичной – формы речи, была свойственна еще хоровая. Она нашла свое сценическое воплощение в таком направлении искусства художественного чтения, как речевой хор (или коллективное чтение). В театральном искусстве первой половины XX столетия эта форма также использовалась. Ее можно было наблюдать в спектаклях В. Мейерхольда (постановки «Мистерии-Буфф»), А. Таирова (постановка «Косматой обезьяны»), а также у других режиссеров. Однако обращения режиссерского театра к хоровой форме сценического слова, вероятно, правильнее считать единичными. Они скорее свидетельствуют не об органичности этой формы для театра XX столетия, но о ее проникновении по причине большой популярности, пришедшей на послереволюционные годы и удержавшейся лишь до середины XX столетия.

Популярность речевого хора легко объясняется. Его соборная природа идентифицировалась с послереволюционным временем русской культуры. Речевой хор воспринимался как образ революционного народа. Конечно, в античности хоровая форма сценического слова также играла роль одного из знаков культуры. Но знаковое содержание древнегреческого хора и русского коллективного чтения первой половины XX столетия, конечно, не равноценно. Если древнегреческий хор отражал бессилие и страх человека перед божественной волей, то русское коллективное чтение являло собой знак массы, бунтующей против сложившегося миропорядка. Основу древнегреческого хора составляло признание власти богов и воззвание к ним о помощи. Основу коллективного чтения составляло утверждение самодостаточности человека. Несовпадение знаковой содержательности этих разновидностей хоровой формы сценического слова имеет не только культурно-исторические, но и технологические причины.

В отличие от древнегреческого хора коллективное чтение нельзя считать совокупностью равнозначных голосов. «Коллективная декла-

мация много заимствовала у музыки вокальной (не античной, а современной) и особенно у симфонической музыки. От хорового пения, кроме коллективности, она получила распределение хора на однотипные голосовые группы: сопрано, меццо-сопрано, альты, тенора и басы. Вполне возможно (и даже наверное), что со временем коллективная декламация от такого хорового принципа распределения голосов перейдет к более детальному симфоническому принципу, при нем тембры хористов найдут большее число звуковых групп, по которым они и будут распределены. Это будет дальнейшим этапом в развитии новой формы тонального творчества» [9]. Для более точной характеристики знаковой содержательности коллективной декламации (речевого хора) необходимо акцентировать внимание на таких ее особенностях, как наличие дирижера и указанное В. К. Сержниковым распределение голосов на партии. Эти особенности доказывают, что в отличие от древнегреческого хора, являвшего собой знак стихийного, никем не организованного проявления эмоций, коллективная декламация была образом хорошо организованной массы. На разницу знаковой содержательности указывает также и распределение на голосовые группы, что свидетельствует о проявлении индивидуализации в искусстве. Кроме того, принцип распределения хора на голосовые группы позволяет идентифицировать его уже со знаком не столько безликого, совокупного скопления людей, сколько с организованным сообществом, между которым распределены права и обязанности. Таким образом, хоровая форма сценического слова, возродившись спустя много столетий в коллективном чтении, значительно видоизменилась. Возрожденный в новом искусстве образ толпы усложнился. В нем проявились процессы индивидуализации сознания и усовершенствованность способов управления массой. Кроме того, в коллективном чтении отражалось не столько сознание многих, сколько мироощущение одного – дирижера, определявшего звучание хора. В связи с этим, в некотором смысле, внешне хоровая форма сценического слова в коллективном чтении может считаться монологичной.

Если морфология искусства художественного чтения усложнялась за счет такой дополнительной формы речи, как хор, то морфология речевого искусства актера – за счет монолога. В конце XX столетия проявился интерес речевого искусства актера к сценическому моносоуществованию, которое оказалось «вынесенным» в жанр моноспектакля. В этот период указанный жанр, по словам петербургского театроведа профессора Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства Н. А. Таршис, переживает не худшую пору [10]. Текстологической основой моноспектаклей являлись как монопесны, так и композиции.

При этом монопеса, казалось бы, родившаяся из монолога, казалось бы, близкая ему по форме, вовсе не выглядела, не являлась «разросшимся» монологом. Конфликт в монопесе значительно сложнее, многограннее, внутренне психологичнее. Конфликт монопесы – это скорее конфликт рефлексирующей личности, чем героя. Если в пьесах XVII – начала XIX века монологи произносят герои, то в монопесах последнего десятилетия XX и первых лет XXI **столетий персонажи моноспектаклей – антигерои (или негерои)**. Они выброшены за борт активных социальных событий, не вершат истории. Персонажи моноспектаклей – личности, оказавшиеся по тем или иным причинам не прижившимися этому времени и оттого рефлексирующие и эгоцентричные. Если в монологе персонаж стремится найти решение, то в монопесе ищет оправдание своим уже совершенным действиям или бездействию. Если персонаж монолога готовится к поступку, то персонаж монопесы готовится к оправданному бездействию, а поступком для него является исповедь перед самим собой. Если монолог XVII–XIX **столетий выступал в качестве знака**, указывающего на преобладание в культуре деятельного индивидуализма, то монопеса конца XX столетия являла собою знак индивидуализма безвольного, рефлексирующего. Есть и еще одно отличие монологических форм речи, относящихся к периоду XVII–XIX **веков и периоду XX–XXI столетий**. **Противником героя, произносящего монолог, обязательно является реальная персона (или персоны)**. Для персонажа монопесы противником является он сам, его второе «я», не дающее ему покоя (может быть, его совесть, его душа). Конфликт монопесы часто сопряжен с проблемами раздвоения личности, а также стремлением (и в то же время невозможностью) персонажа быть деятельным. Эти качества свойственны персонажам монопес М. Розовского, Н. Коляды и др. [11].

Если в конце XX века текстологической основой моноспектакля чаще всего выступало отдельное драматургическое произведение (монопеса, монолог для одного актера и т. д. – драматурги по-разному определяли жанр своих пьес), то уже в XXI **столетии такой основой является композиция**, созданная на основе литературных произведений (прозаических, поэтических). И уже в этих моноспектаклях заметно преодоление проблематики безвольности и рефлексивности. Так, например, среди лучших работ Третьего международного фестиваля моноспектаклей «Монокль» (2001 г.) назывались композиция по поэме «Двенадцать» А. Блока и поэме «Медный всадник» А. Пушкина (моноспектакль «Ветер»), представленная Ильей Носковым (режиссер Ю. Васильев), и композиция по прозе В. Набокова и С. Лагерлеф (моноспектакль «Сказка»), показанная Х. Киракосян.

Подведем итог размышлениям о морфологических характеристиках сценического слова, свойственным разным видам сценического речевого искусства и разным типам сценической речевой культуры начала XX столетия. Итак, морфологию речевого искусства актера (драматический тип) и художественного чтения (риторический тип) составляют как полилогичная, так и монологичная формы сценического слова. Разница заключается в том, что в речевом искусстве актера (драматический тип) полилогичная форма сценического слова является основной, а монологичная – дополнительной. В свою очередь, в художественном чтении (риторический тип) основной формой сценического слова является монологичная, дополнительной – полилогичная. Морфологические различия позволяют рассматривать художественное чтение и речевое искусство актера как принадлежащие разным типам (риторическому и драматическому), а значит, доказывают наличие феномена расслоения культуры сценического слова.

Кроме признаков расслоения сценической речевой культуры, рассмотренных выше, остановимся и на таком, как технология. Мы отмечали выше, что именно этот компонент сценической речевой парадигмы разработан в большей степени. Поэтому, не вдаваясь в подробности, позволим себе лишь несколько замечаний. К первым десятилетиям XX столетия искусство художественного чтения, являясь наследником декламации, имело свою технологическую основу (заимствованную у декламационного театра), в то время как речевое искусство актера (если говорить о формирующемся режиссерском театре) лишь стремилось к ее созданию. Технология речевого искусства актера в начале XX столетия находилась в экспериментальной стадии. Поиски К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова лишь закладывали фундамент будущей технологии речевого искусства актера. Эти поиски получают свое практическое и теоретическое подтверждение в 1970–1980-е годы. Но уже сам факт отказа от прежнего декламационного опыта и поиски принципиально иной методологии свидетельствовали об отклонении речевого искусства актера от прежнего вектора – риторической парадигмы. Развитие речевого искусства актера в лоне режиссерского театра обусловило оформление новой парадигмы – драматической. В связи с этим совокупность концепций, законов и, конечно, образовательных технологий, устанавливающих каноны выразительности сценического слова, в режиссерском театре были уже иными.

Таким образом, неидентичность векторов методологического поиска, характерных морфологических характеристик, территорий бытования свидетельствует о том, что художественное чтение и речевое искусство актера являются не только разными видами речевого искусства

(эстрадным и драматическим), но принадлежат и двум нетождественным типам сценической речевой культуры, а также соотносятся с различными парадигмами: риторической и драматической. Расслоение искусства сценического слова имело позитивный смысл по нескольким причинам. Во-первых, указанное расслоение способствовало развитию нового вида – речевого искусства эстрады. Во-вторых, возникли условия для модификации речевого искусства театра. В свою очередь, раздельное формирование этих видов речевого искусства обусловило сохранение риторического и оформление драматического типов сценической речевой культуры. Сосуществование этих типов указывает со всей очевидностью на то, что в культуре XX столетия действуют разные парадигмы сценической речевой культуры. Они выступают как совокупность разных концепций, законов и образовательных технологий, устанавливающих каноны выразительности сценического слова. Их переплетение создает условия для оперирования множеством технологий и служит вызреванию нового художественного языка сценической речевой культуры XX столетия.

В завершение хотелось бы затронуть вопрос хронологических границ расслоения культуры сценического слова. Полагаем, активная фаза действия этого феномена приходится на конец XIX – начало XX столетия, а фаза его прекращения связана с возможностью возвращения целостности культуры сценического слова. Фактором, подтверждающим прекращение процессов расслоения, может явиться либо взаимопересечение векторов развития указанных видов речевой культуры, либо схождение на нет одного из них.

Анализ процессов развития русской речевой культуры XX столетия убеждает в том, что художественное чтение (развитие которого послужило расслоению русской речевой культуры) сохраняло свою популярность лишь до второй половины XX столетия. Это обстоятельство особенно наглядно подтверждают конкурсы чтецов, многоступенчатая система которых разрушается в 1980-е годы одновременно с развалом Союза. Не только значительно сокращается количество конкурсов, но появляются тенденции изменения самого чтецкого искусства. Конкурсные прослушивания (особенно всероссийского конкурса чтецов имени Вл. Яхонтова) убеждали: в работе над литературным материалом утверждается преобладание «актерских» подходов. Это доказывало, что искусство художественного чтения переживает стадию трансформации: техника чтецкого мастерства и техника речевого мастерства актера сближаются. Сценическое слово вновь концентрировалось, «собиралось» лишь в одной зоне – в театре. Своеобразное сужение территории его бытования дает основание для предположений о возникновении процессов, обратных расслоению

нию. Казалось бы, культура сценического слова, преодолевая разделение на речевое искусство чтеца и речевое искусство актера, возвращает себе прежнее единство. Однако это не совсем так.

Во-первых, потому что в самом искусстве художественного чтения (непопулярном в период рубежа XX–XXI веков) можно наблюдать отражение как риторической, так и драматической парадигм. Профессиональное мастерство отдельных исполнителей неоднородно. Если в основе художественной эстетики одних продолжает сохраняться ориентация на монолог лирического героя, то у других – наблюдается установка на оперирование монологичным материалом как частью виртуального диалога, обусловленного изначально конфликтными (драматическими) предлагаемыми обстоятельствами.

Кроме того, культура сценического слова не возвращает себе прежнего единства еще и по другой причине. Напомним, что расслоение культуры сценического слова произошло во многом благодаря развитию речевого искусства эстрады. Поэтому говорить о воссоединении некогда разделенных направлений сценического слова и о начале процесса, обратного расслоению, возможно лишь при условии схождения на нет, умирания, свертываемости речевого искусства эстрады. Однако в конце XX – начале XXI столетия речевое искусство эстрады, как дополнительная территория бытования сценического слова, продолжает сохранять за собой право самостоятельного вида. Правда, в конце XX – начале XXI столетия эстрада является территорией бытования сценического речевого искусства, представленного уже не художественным, но авторским чтением. Мы уже отмечали выше, что в этот период искусство авторского чтения развивается благодаря не поэтам, а сатирикам, представляющим жанр эстрадного монолога. Здесь возникает вопрос о принадлежности к эстрадной деятельности сатириков. С одной стороны, это авторское чтение, потому что сатирики читают свои произведения. С другой стороны, это искусство уже достаточно трудно отнести только к авторскому чтению, потому что сатирики используют актерские приемы. Нашу мысль подтверждает профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заведующий кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра И. А. Богданов. Он отмечает: «Ряд разновидностей речевых жанров успешно продолжает существовать в «классических» формах и сегодня. Это относится, прежде всего, к эстрадному монологу в образе (в маске), который сохраняет популярность усилиями ведущих мастеров. К сожалению, молодых имен здесь практически нет. Ведь произошла, во многом, «узурпация» жанра самими авторами, которые сами читают с эстрады свои произведения. Но и здесь надо отметить, что эстрадные литераторы как бы создали свои образы и маски. К публике вы-

ходит не просто литератор, а автор-артист, который играет собственное произведение» [12]. Указанные изменения позволяют предположить, что авторское чтение в последнее десятилетие XX и в начале XXI столетий занимает пограничное положение между авторским и актерским чтением. Однако такое положение больше напоминает ситуацию двух государств, имеющих прозрачные границы, нарушение которых не является потерей суверенности. Суверенность речевому искусству эстрады и театра обеспечивает тот признак, который мы назвали самым первым – качественность позиций сценического слова. Несмотря ни на что, в речевом искусстве эстрады слово продолжает оставаться главным выразительным средством. Речевое искусство эстрады, наиболее ярко представленное в жанре эстрадного монолога в период трех последних десятилетий XX столетия, приняло на себя ответственность выполнения задачи, ранее решаемой художественным чтением. Оно заместило тот пробел, который возник в результате исчезновения художественного чтения. В связи с этим, несмотря на утрату чистоты формы, свойственной видам речевого искусства в начале XX столетия, действие феномена расслоения не прекращается.

Расслоение сценической речевой культуры (возникшее в конце XIX – начале XX столетия) продолжает процесс распада синкретичности художественного творчества. С этим процессом связано одновременное сохранение принципов классической и утверждение принципов неклассической (а позднее и постнеклассической) эстетики в сценической речевой культуре. В речевом искусстве чтеца (а впоследствии в искусстве авторов-исполнителей), относящемся к риторическому типу и парадигме, нашли свое отражение принципы классической речевой культуры (т. е. декламационной). Неклассические тенденции западноевропейской культуры нашли свое отражение в принципах существования слова в режиссерском театре и оформлении драматической парадигмы сценической речевой культуры. Сохранение классического наследия и одновременное оформление новых тенденций обусловили морфологическое разнообразие русской культуры сценического слова XX столетия, а значит, ее представленность во многом противоположными формами речи. Наличие различных форм сценического слова (монологической, диалогической, полилогической) послужило основанием для их взаимовлияния. В связи с этим на протяжении XX столетия можно было наблюдать процессы миграции указанных форм из одного вида речевого искусства в другой.

Процессы взаимовлияния отразились на модификации методологии культуры сценического слова. Если в сценической практике феномен расслоения культуры сценического слова стал заметным в период первой половины XX столетия, то в области теории и методики он проявился значительно позже. Культурологический смысл расслоения культуры

сценического слова связан с идеей преобладания чувственности или рациональности в художественной практике. Смещение приоритетов в сторону вербальных или невербальных видов искусства, как правило, свидетельствует о преобладании чувственности или рациональности в художественной культуре того или иного периода. В отличие от чувственности, проявляющейся в большей степени через движение и музыку, рациональность выбирает формой своей реализации слово. Расслоение культуры сценического слова послужило сохранению в русской художественной культуре XX столетия вербальных видов искусства. Это позволяет считать русскую художественную культуру XX столетия культурой микстовой, отличающейся смешением чувственности и рациональности.

Литература

1. См.: Петрова А. Н. Сценическая речь в русском театре XVIII–XIX вв. – М., 1977; Промптова И. Ю. Речевая культура русского театра. – М., 1980; Петрова А. Н. Сценическая речь. – М., 1981; Галендеев В. Н., Кириллова Е. И. Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. – Л., 1983; Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг. – СПб., 1996; Васильев Ю. А. Тренинг сценической дикции. – СПб., 1997.
2. См.: Каган М. С. Слово в художественной культуре // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы: сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 74.
3. См.: Керженцев В. Творческий театр. – 3-е изд.
4. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. – СПб.: СПбГАТИ, 1995. – С. 53.
5. См.: Шервинский С. Художественное чтение: учебник для театральных вузов, техникумов, студий. – М.: Худ. лит., 1935. – С. 9.
6. Каган М. С. Слово в художественной культуре // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 81–82.
7. См.: Шпенглер О. Закат Европы / Новосибирск: ВО «Наука»; Сибирская издательская фирма, 1993. – Т. 1. Образ и действительность. – С. 421–422.
8. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. – М.: Наука, 1979. – С. 9.
9. Серёжников В. К. Коллективная декламация. – М., 1927. – С. 31.
10. См.: Таршис Н. Третий международный фестиваль моноспектаклей (Петербург) // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 24. – С. 139.
11. См.: Розовский М. Черный квадрат // Современная драматургия. – 2000. – № 3; Коляда Н. Американка // Коляда Н. Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург, 1994.
12. Богданов И. А. Речевые жанры эстрады сегодня // Теория и практика сценической речи / отв. ред. В. Н. Галендеев – СПб.: СПбГАТИ, 2005. – С. 122.

РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ НА ЭСТРАДЕ

Особый характер поведения, свойственный данному лицу или группе лиц, принято называть **характерностью**. «Характерность – та же *маска*, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей. <...> Все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует» – говорил К. С. Станиславский [1].

Однако перевоплощение в драматическом театре и на эстраде имеет существенные различия. «Актер эстрады до конца не растворяется в образах, как это происходит в театре и в кино, а как бы демонстрирует зрителям зарисовки типажей», – отмечает известный эстрадный режиссер и педагог Д. И. Мечик [2]. Создаваемый драматическим артистом образ в основном персонифицированный, наделенный личностными индивидуальными признаками, герой же эстрадной сатирической миниатюры, как и герой басни или анекдота, – это гротесковый, укрупненный, собирательный образ-маска. Поэтому, подчеркивает Д. И. Мечик, «пожилой актер в театре никогда не станет играть роль девочки. А вот на эстраде можно прикрепить бант к волосам и показать девочку. На сцене роль маленького, щуплого человечка обязательно поручают актеру соответствующих физических данных, а на эстраде любой актер выполнит эту задачу. Даже высокий, тучный актер. Он найдет такую возможность показа, при которой зритель в своей фантазии дорисует весь облик» [3]. Чтобы сделать образ собирательным, типологическим, легко узнаваемым, актеру эстрады необходимо найти яркие, острохарактерные пластические, мимические и речевые выразительные средства.

Известный педагог и режиссер, ассистент К. С. Станиславского Г. В. Кристи дает определение характерности *внутренней* и *внешней*. «Внутренняя характерность образа создается из элементов души самого артиста, который отбирает и комбинирует их всякий раз по-иному, извлекая из себя все, что нужно для исполняемой роли, и приглушая то, что ей противоречит. А ощущение внутренней характерности подскажет актеру и характерность внешнюю» [4].

А также выделяет несколько видов характерности:

Врожденную – подразумевающую под собой тип темперамента и соответствующую ему степень насыщенности и интенсивности общения с окружающим миром.

Возрастную – зависящую от физиологических особенностей организма.

Национальную – отражающую природу темперамента и особенности культуры разных народов.

Историко-бытовую – исследующую бытовые обычаи и этикет.

Социальную – складывающуюся из характерных черт людей разной классовой и социальной принадлежности.

Профессиональную – подчеркивающую род занятий героя.

Индивидуальную – включающую в себя привлекательную или отталкивающую внешность, физический или психологический недостаток, влияющий как на самого человека, так и на характер его поступков [5].

Внешняя характерность складывается посредством грима, костюма, пластики (походки, жеста), мимики и **речевых особенностей**. В данной работе мы будем рассматривать структуру именно речевой характерности как одного из основных компонентов для создания острохарактерного образа-маски на эстраде.

В работе над речевой характерностью выделяют такие основные технологические параметры:

1. *Голосовая характерность* – подразумевающая под собой использование разнообразных голосовых регистров, тембров, динамического диапазона, а также интонационно-мелодические изменения. (Составляющая для врожденной характерности.)

2. *Дикционная характерность* – включающая в себя все дикционные и артикуляционные недостатки. (Составляющая для возрастной и индивидуальной характерностей.)

3. *Темпоритмическая характерность* – проявляющаяся в речевой аритмии: скороговорке, замедлении, заикании, нюансировке пауз. (Составляющая для врожденной, возрастной и индивидуальной характерностей.)

4. *Орфоэпическая характерность* – содержащая диалектное, орфоэпическое, акцентное отличие от нормативной речи. (Составляющая для национальной характерности.)

5. *Лексико-стилистическое своеобразие речи* – отражающее образ мышления и взгляды различных классов и сословий на окружающую действительность, что находит выражение в словарном запасе, особенностях построения фраз, неверном словоупотреблении и постановке ударений в словах, обращении к устойчивым идиоматическим оборотам, сленгу, профессионализмам, насыщение речи «словами-паразитами». (Составляющая для социальной, историко-бытовой и профессиональной характерностей.)

6. «*Возрастное*» своеобразие речи – включающее фонематические, лексические и интонационные особенности детской, подростковой, взрослой и старческой речи. (Составляющая для возрастной характеристики.)

На наш взгляд, отдельными пунктами могут быть выделены:

1. «Речь» животных, птиц, предметов и сказочных существ.

2. Оговорки, а также часто используемые на эстраде различные «голосовые эффекты»: смех, плач, кашель, чихание, икота, зевота, болезненные проявления голоса (афония, гнусавость и т. д.).

Говоря о речевой характерности, исследователи и педагоги по сценической речи в основном обращают свой взгляд на выдающиеся работы драматических актеров и актрис. Например, в своей книге «Голосоречевой тренинг» профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильев приводит примеры голосовых и речевых трансформаций, используемых в различных ролях В. И. Качаловым, Н. К. Черкасовым, М. Н. Ермоловой, М. С. Щепкиным, а Л. П. Чекмарева в учебно-методическом пособии «Слово-речевой образ» анализирует работы Е. Д. Турчаниновой, Ф. И. Шаляпина, М. А. Чехова, Н. П. Хмелева, Р. Н. Симонова и др. [6].

На наш взгляд, речевые работы метров эстрады, таких как А. Райкин, Г. Хазанов, Р. Карцев, Е. Петросян, Е. Степаненко, Е. Шифрин, К. Новикова, В. Винокур, М. Евдокимов, Н. Дроботенко, С. Ещенко, М. Галкин, С. Рожкова, представляют не меньший интерес, но остаются до сих пор не исследованными. Редкие примеры описания работ выдающихся эстрадных деятелей содержатся в основном в мемуарной литературе в виде воспоминаний и личных ощущений авторов.

Итак, характерность является одним из основных свойств профессии эстрадного артиста. Однако нельзя забывать, как отмечал К. С. Станиславский, что «внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли» [7]. То есть и в процессе создания эстрадного образа на первом месте должна стоять именно концептуальная идея, работа души, а лишь затем ее воплощение, с привлечением элементов характерности.

Речевая характерность подразумевает под собой умелое использование разнообразных голосовых регистров и тембров, дикционных и артикуляционных неточностей, говорных и акцентных отличительных особенностей, применение различных интонационно-мелодических и темпо-ритмических конструкций и т. д.

Однако и в работе над речевой характерностью у драматического и эстрадного артиста прослеживаются те же отличия. От драматического

артиста обязательно требуется при использовании говора определенной местности подробность и точность его воспроизведения, как можно ближе к оригиналу, а при работе с дикционным дефектом – выяснение психологических и физиологических особенностей его возникновения. Эстрадный артист вправе позволить себе лишь небольшой «речевой штрих», намек на говор, чтобы обозначить определенную национальную или социальную принадлежность своего героя. «Точно отобранная деталь, верно схваченный жест или движение, наконец, интонационная краска, национальный акцент помогают актеру обусловить типаж. А уже от предложенного актером намека зритель сам до конца дорисовывает образ» [8].

Думается, что в обучении будущих артистов эстрады основой тренинга по освоению элементов речевой характерности должны стать подражание, пародирование и игровая имитация.

В методической разработке педагогов Санкт-Петербургской академии театрального искусства В. Н. Галендеева и Е. И. Кирилловой «Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс» подробно описывается упражнение «Речевые портреты», призванное активизировать наблюдательность и слуховой анализ студентов-первокурсников [9]. Студентам предлагается представить себе и досконально вспомнить кого-либо из своих близких, родных, друзей, чья речь уже давно изучена ими, находится «на слуху». Они знают не только сам голос, но и интонации, мимику, жесты, а самое главное, характер, особенности поведения данного человека. Им необходимо попытаться сымитировать его, «показать» и «озвучить».

На наш взгляд, подобное упражнение в разнообразных его трансформациях должно проходить красной нитью через весь процесс обучения будущих актеров эстрады. Наблюдения за однокурсниками, учителями, экскурсоводами, продавцами, врачами, кондукторами, водителями, прохожими на улице, в магазине, в транспорте и т. д. и т. п. должны превращаться в «речевые портреты» и «голосовые зарисовки», предъявляемые студентами на каждом уроке по сценической речи. Основной задачей упражнения «речевой портрет» становится попытка уловить и передать не только «слышимые» особенности – дикционные недостатки, особенности тембра, интонации, лексики, но и попробовать понять, нафантазировать, домыслить сам характер, проявляющийся в такой речевой манере. И здесь предметы «Сценическая речь» и «Актерское мастерство» объединяются в общий тренинг по разделу «наблюдения», как только «объект наблюдения» обретает голос и речь. В дальнейшем эти умения становятся основой для создания артистом эстрады образа-маски персонажа.

Прекрасным тренингом становится и имитация голосов известных мастеров драматической и эстрадной сцен, дикторов, комментаторов, политиков, персонажей художественных фильмов и мультипликации. Подробный разбор, всесторонний анализ особенностей их речи (тембр, высота голоса, дикционные, интонационные, темпоритмические особенности) и попытки их воспроизведения, а также незлобное пародирование сокурсников и учителей, имитация разнообразных говоров, иностранных языков и акцентов способствуют развитию фонематического слуха, гибкости и подвижности голосоречевого аппарата будущих эстрадных артистов. Возможны также пробы пародирования, юмористических «переозвучиваний» рекламных роликов с придумыванием новых текстов, голосовых пристроек и трансформаций. Для этого, конечно, необходимы коллекция специально подобранных аудио- и видеозаписей и техническая база для их воспроизведения. В результате работы с аудиозаписями студенты создают довольно обширную палитру голосовых характеристик, которая станет хорошим подспорьем в их будущей профессии.

Педагоги Санкт-Петербургской академии театрального искусства Е. И. Кириллова и Н. А. Латышева, авторы учебного пособия «Речевое обучение актера-кукольника», предлагают вводить в тренинг студентов звуковые этюды из жизни животных и птиц [10] (подобные упражнения используются и педагогами РАТИ на факультете музыкального театра). Создание звуковых этюдов на темы «лес», «поле», «вечер у реки», «зоопарк», «птичий двор», «цирк», заставляющих студентов имитировать и подражать различным природным шумам и звукам, голосам животных и птиц, на наш взгляд, может стать основой для технологического освоения элементов речевой характерности и на кафедре эстрады.

Из речевого тренинга актеров-кукольников для будущих артистов эстрады также можно позаимствовать упражнения по «озвучиванию» предметов разнообразных фактур. Представив, что предметы могут говорить, студенты должны попытаться трансформировать голос и дикцию в соответствии с особенностями «металлической», «ватной», «бумажной», «стеклянной», «деревянной», «водянистой» и т. п. речи [11]. Далее, они могут пробовать соединить найденное ими звучание с пластикой своего «металлического», «ватного», «бумажного», «стеклянного», «деревянного» или «водянистого» тела. Подобный тренинг, на наш взгляд, должен провоцировать студентов на смелые пробы необычных пластики, дыхания, звучания и говорения.

Не менее увлекательным может стать тренинг на телесно-речевую пристройку к образу животного, растения, предмета, стихии или сказочного существа на материале простейших скороговорок, небольших

басен, детских стихов и сказок, например: Ф. Г. Лорка «Томление ста-туи», И. Бунин «Змея», К. Бальмонт «Ветер» и «Я вольный ветер...», прозаические отрывки из сказок Р. Киплинга «Маугли», «Слоненок», Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», «Дневника Фокса Микки» Саши Черного и т. д. Нахождение соответствующей пластики, фонетических, лексических, дыхательных и тембральных особенностей «речи» животных – это прекрасный тренинг на начальном этапе работы над речевой характерностью, призванный активизировать воображение, смелость и активность студентов в создании образа-маски. Для групповой работы также возможно подбирать материал, требующий многочисленных голосовых трансформаций. Например, произведения К. И. Чуковского («Телефон», «Федорино горе», «Путаница»), сказки С. Кирсанова, Л. Филатова и т. д.

Дальнейшее развитие работа над речевой характерностью может получить в поисках студентами «речевых портретов» в художественной литературе и попытках их «оживления» и «озвучивания». Нам кажется, что такие задания бесконечно важны и полезны для будущих актеров эстрады, т. к. именно они помогут создать необходимую для их дальнейшей работы в профессии коллекцию голосовых, дикционных, орфоэпических и интонационных речевых «красок».

Думается, что вообще любое упражнение на эстрадных курсах с самого начала может носить элементы пародийности, т. е. «основываться на иронической имитации индивидуальной манеры, стиля, характерных особенностях и стереотипов оригинала» [12]. Поэтому возможно, на наш взгляд, позволять студентам применять различные «носы» и маски, элементы грима и костюма, что вновь ориентирует студентов на поиски голосовых и дикционных трансформаций для создания ярких речевых характеристик персонажа и позволяет им соединять манеру говорения с внешним обликом. «Правда на эстраде – это предельно крупный план. <...> Масштаб один к одному тут никак не подходит. Пропорции нарушаются, деформируются привычные очертания. Но это не уводит от правды, наоборот, это приближает к ней – к самой сердцевине, к самой сути понимания», – подчеркивает создатель и руководитель Московского мюзик-холла А. П. Конников [13].

Для работы на эстраде от студентов требуется умение использовать маски, или «личины», как называл их А. И. Райкин. Поэтому в голосо-речевом тренинге могут быть использованы разнообразные нарисованные либо вылепленные профессиональные или созданные самими студентами маски. И в этом случае речь персонажа напрямую будет зависеть от физиологических особенностей образа, заданного художником-скульпто-

ром. В этом работа эстрадного артиста схожа с работой артиста театра кукол, которому необходимо «обжить» куклу или маску, приноровиться к ее техническим возможностям, придумать присущую ей пластику и речь. «С первых шагов работы с масками следует обращать внимание студентов на то, что тембральная окраска, особенности произношения согласных и гласных звуков зависят от формы, размера и характера движения рта, разреза и выражения глаз; на то, что необходимо четко представлять себе, как дышал бы и говорил персонаж, угадываемый в маске», – отмечают Е. И. Кириллова и Н. А. Латышева [14].

Маска с высоким лбом, поднятыми бровями, вытарашенными глазами потребует высокого, крикливого голоса, а насупленные брови, угрюмый взгляд из-под набрякших век – глухого и тяжелого звука. Длинный нос сконцентрирует звук где-то на его кончике, спровоцировав тем самым гнусавый призыв; толстые, неповоротливые губы-лепешки затруднят и ухудшат разборчивость речи, сделают дикцию замедленной, вялой и невнятной; напряженная массивная нижняя челюсть «запрет» и оглушит звук, не давая ему распространиться; губы «трубочкой» – и речь станет мелкой и жалкой, а непомерно широко открывающийся рот повлечет за собой речь с широким «неокультуренным» звуком.

Для работы с масками возможно использовать стихотворные или прозаические отрывки из литературных произведений, требующие для своего решения гротесковых голосовых трансформаций. Например, героиня поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» Наина пищит, «могильным голосом» бормочет признания любви, «сквозь кашель» ведет «тяжелый, страстный разговор». В рассказе А. П. Чехова «Страдальцы» Лизочка Кудринская, подражая мужскому басу, пародирует своего знакомого. Герой книги И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» Васисуалий Лоханкин говорит с «коровьей страстностью», «тягуче ноет». В рассказе А. П. Чехова «Драма» Мурашкина, чей «высокий мужской тенор» «стучит по барабанным перепонкам», в момент засыпания главного героя то распухает в громадину, то становится размером с маленькую бутылку, то в воздухе кабинета возникает ее огромный рот. Отрывок, произносимый от ее имени, как нам кажется, требует смелых голосо-речевых трансформаций, соответствующих ее телесным превращениям.

В книге «Работа актера над собой», в главе «Характерность», К. С. Станиславский пишет: «Что же касается изменения произношения, и особенно согласных букв, то это делается очень просто: втяните язык внутрь, то есть сделайте его короче, <...> и тотчас у вас получится особая манера говорить, напоминающая английское произношение согласных; или напротив, удлините язык, выпустив его слегка вперед за зубы, <...>

и у вас получится выговор придурковато-шепелявый, при надлежащей доработке пригодный для Недоросля или Бальзаминова. Или еще, попробуйте придать вашему рту иное, необычное положение, и у вас образуется новая манера говорить» [15].

Использование речевых дефектов (искажения произнесения звуков С, З, Ш, Ж, Ц, Ч, Щ – сигматизмов, Р – ротацизмов, Л – ламбдацизмов и т. д.) должно быть дозировано, не должно идти в ущерб внятности и разборчивости, влекущей непонимание слушателем текста произведения. Думается, что не следует в одной работе использовать сразу несколько речевых дефектов в силу тех же причин.

При создании дикционного портрета героя возможно отталкиваться от уже заданного автором произведения дефекта, как, например, в стихотворном памфлете К. Галчинского «Страсная заба (Стихотворение для шепелявых)»:

Некая пани на Марсалковско
Вещину покупала с гороском
В компании муза. Муз был из генстаба.
Вдруг как закричит эта пани: «Ох!
Сто зе ты, муз, ослеп и оглох?
Видись, какая страсная заба!..

Или в известном монологе М. Жванецкого «Уз оцень я смесной целовек»:

«...Кто ссил костюм, я могу с ним поговорить?.. Я не буду кричать. Я хоцу посмотреть ему в глаза, и все. Выходят сто целовек. Этот воротничек, тот лацканчик, этот хлястик, тот манзетик. Никто ни за сто не отвецает...»

Однако зачастую исполнитель сам выдумывает дикционные дефекты для своего героя, усмотрев в предложенном тексте изобилие определенного согласного или гласного звука, изменение качества звучания которого привело бы к комическому эффекту и подчеркнуло бы определенную черту его характера. Студентам может быть предложено найти подходящие эстрадные монологи и пробовать применить к ним различные виды речевой характерности.

К тренингу над речевой характерностью относится и работа с горавами и акцентами. Здесь на помощь студентам должна вновь прийти звукозаписывающая аппаратура, дающая возможность прослушивать различные варианты говоров и диалектов, иноязычной речи, делать подробный разбор и анализ записей, выделять основные отличия в интонационно-мелодических извивах и фонетике.

Кстати, возвращаясь к упражнению «речевой портрет сокурсника», хочется напомнить, что при наличии на курсе иностранных учащихся их речь может также служить предметом пристального исследования и подражания.

Конечно, в небольшой статье сложно рассмотреть все аспекты работы над речевой характерностью. Однако одно несомненно, что при обучении артистов эстрады данному разделу предмета «Сценическая речь» ему необходимо уделять пристальное внимание и должное количество времени.

Литература

1. Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 249.
2. Мечик Д. И. Искусство актера на эстраде. – Л., 1972. – С. 35.
3. Там же. – С. 25
4. Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. – М., 1970. – С. 247.
5. См.: там же. – С. 249–262.
6. См. подробнее: Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг. – СПб., 1996; Чекмарева Л. П. Слово-речевой образ (виды речевой характерности на сцене). – Омск. 2000.
7. Станиславский К. С. – Т. 3. – С. 225.
8. Мечик Д. И. Искусство актера на эстраде. – Л., 1972. – С. 25.
9. См.: Галендеев В. Н., Кириллова Е. И. Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. – Л., 1983. – С. 5–7.
10. См.: Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Речевое обучение актера-кукольника. – Л., 1989. – С. 49.
11. Там же. – С. 46–47.
12. Эстрада России. XX век. Энциклопедия. – М., 2004. – С. 479.
13. Конников А. П. Мир эстрады. – М., 1980.
14. Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Указ. соч., – С. 44.
15. Станиславский К. С. – Т. 3. – С. 227–229.

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНОЙ АКЦЕНТУАЦИИ В СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ. ЗАМЕТКИ

Публикуемые ниже заметки отражают ощущаемые мною противоречия в обучении сценическому произношению в условиях театральной школы. С одной стороны, мне не хотелось бы ограничивать размышления только культурой звучания литературной речи на сцене. С другой стороны, в методической литературе последних десятилетий не вполне

прояснена специфика обучения литературному произношению непосредственно в ракурсе сценического творчества драматического актера. Сценическая речь актера – во всех гранях ее синтетизма – стремится к особой выразительности. Дыхание актера активизируется, голос укрупняется в объемах звучания, и усиливаются резонансные его качества, артикуляция укрупняется, дикция требует внятности в произнесении слов и разборчивости произносимого текста. В отличие от специфической выразительности дыхания, голоса, дикции, интонации произношение актеров в основном ограничивается четкими правилами и в редчайших случаях используется актером в роли как выразительное средство сценического образа. Сценическое произношение тяготеет, по большей части, к выполнению (или невыполнению) общепринятых норм русского литературного произношения. То же и с ударением – оно «подгоняется» под установленную норму и считается незыблемым и для классической литературы, и для произведений постмодерна. Причем толкователями правильности/неправильности ударений в слове выступают, прежде всего, опытные актеры и помощники режиссеров, реже – педагоги сценической речи, еще реже – лингвисты, и уж совсем редко актеры обращаются к справочной литературе. Вот тут-то и проступают вопросы, актуальные для сценической жизни словесного ударения: какой системы ударений, каких правил или законов должен придерживаться актер? В чем заключается особая выразительность ударения на сцене? Возможны ли стилистические оттенки ударения в рамках конкретного спектакля и в речевой структуре сценического образа? Как развивать у студентов (и возможно ли это) чувство понимания и восприятия ударения как художественного средства в роли?

* * *

Произношение и дикция – грани синтетизма сценической речи. С точки зрения восприятия «произношение» и «дикция» – явления неотрывные друг от друга. Сложно при восприятии речи актера не обращать внимания на ее фонетические особенности, на нормы литературного произношения, которых конкретный актер придерживается, и одновременно на способы реализации актером орфоэпической правильности речи. Конечно, можно «трепетно» относиться к актерской индивидуальности и позволять актеру все. Если активно, хоть и невпопад, размахивает руками – пусть размахивает: сопутствующие движения раскрывают его эмоциональность, это невербальный аккомпанемент; если чуточку *шепелявит* – пусть *шепелявит*: это придает ему обаяние; если преувеличенно артикулирует – пусть «утрирует»: это обеспечивает некий запас артикуляционной энергии, так как со временем энтропия пожрет не только лиш-

нее, но и необходимое. С такими «объяснениями» не поспоришь. Они и броские, и популистские. Но от проблемы не увильнешь. Воспринимается речь актера в совокупности всех выразительных средств, которыми он владеет (или, точнее, мог бы владеть). Оценивается речь культурная по всем речевым параметрам. Дозволяя актеру «своевольничать» в литературном произношении, в дикционной внятности, в звуковом строе русского языка, в интонационно-мелодической природе русской речи, мы тем самым лишаем театр речевой культуры, а актера отводим от необходимости созидания индивидуальных черт сценического образа. В таком случае смешение «французского с нижегородским» лишает спектакль как произведение искусства своего театрального языка. Присущее конкретному театральному тексту произносительное решение (если, разумеется, таковое задумано и согласуется с авторским текстом) лишается собственных выразительных речевых красок.

Я не говорю об усредненности. Разговор идет о единстве речевой культуры на театре, на основе которой могут возникать различные речеголосовые, дикционные, говорные, ритмические, интонационно-логические эксперименты. И не актер с его речью и его пластикой выдвигается на подмостки, а образы (сценические герои, воплощаемые актером персонажи), соответствующие образному решению спектакля, отражающие жанровую, стилистическую гармонию театрального действия. Вот именно с таких позиций синтетизма и следует нам относиться к восприятию спектакля зрителями. В таком объемном (целостном) восприятии все подчинено созданию сценического образа. В этом проступает синтетизм сценической речи актера. Речевой образ роли неотъемлем от пластического и жестового ее решения. Голос и движения сливаются в едином творческом акте. Дикция в этой связи не может быть оторвана от произношения, что, как я предполагаю, было одним из мотивов некоторых авторов учебных пособий, объединявших под одним крылом «дикцию» и «произношение» [1]. Эта же тема не была обойдена и лингвистами. Выдающийся специалист в области русского литературного произношения Р. И. Аванесов был убежден: «Культивированное произношение вообще и сценическое в частности нельзя рассматривать отдельно от дикции. Сценическая речь должна быть не только правильной, но и четко артикулированной. Сцена... не терпит вялой, нечеткой артикуляции, произношения “сквозь зубы”, пропуска отдельных звуков, стяжения рядом находящихся гласных, “комканья” отдельных частей слова, в особенности безударных концов. Правильное произношение не должно искажаться плохой дикцией. Только четкость дикции обеспечивает доходчивость сценической речи до каждого зрителя» [2]. И нам в процессе обучения студентов в

театральной школе следует находить такие методические приемы, чтобы было возможно с первых до последних шагов овладения голосо-речевой техникой и выразительностью подчинять синтетизму все возможные ракурсы речевого мастерства будущего актера.

* * *

В подтверждение сказанному обратимся к такому, казалось бы, второстепенному вопросу, как нормированное словесное ударение. Вопросу второстепенному не в смысле культуры речи актера, но невольно, в силу объективных причин, отодвигающемуся на второй план среди множества учебных забот педагогов сценической речи. Различные аспекты техники и выразительности сценической речи драматического актера всецело зависят от педагогического влияния. Воспитание голоса, дикции, дыхания, речевых ритмов, интонации и мелодики, образности, действенности и логичности речи, смысловой значимости высказывания, чистоты и нормированности произношения, речевой характерности – все это входит в круг научно-методических вопросов, которыми занимается педагог сценической речи. Большинство из этих вопросов достаточно широко освещено в специальной литературе, иные же, такие как речевая и голосовая характерность, стилистическая реализация авторского слова актером, индивидуальный голосо-речевой стиль актера, еще ожидают своего исследования. Вопросы словесной акцентуации, на первый взгляд кажущиеся такими простыми и ясными, на поверку оказываются чрезвычайно запутанными и менее всего научно и методически осмысленными.

Понятие «сценическое произношение» не однозначно по своему содержанию. Различное понимание и прикладное значение имеет «сценическая речь» для лингвистов и для педагогов соответствующей учебной дисциплины в театральной школе. Лингвисты, как правило, ограничивают это понятие бытованием норм произношения на сценических подмостках [3], педагоги же театральной школы видят в понятии «сценическая речь» совокупность всех выразительных средств, касающихся голоса, дикции, дыхания, интонации и, разумеется, реализации на сцене произносительных норм русского литературного языка.

Для специалистов в области русской орфоэпии не столь важно, каким образом театр сохраняет литературные нормы произношения. Для них сценическое произношение актеров – данность, которую они изучают, фиксируют и описывают [4]. Может быть, языковеды и вовсе не знают, чем именно занимаются педагоги по речи и какое значение для последних имеют лингвистические исследования и нормативные словари. Педагогам по речи, в свой черед, не важны методы и приемы опреде-

ления лингвистами норм литературного языка. Главное для них результат – словарь. Ни исследования, ни проблемы установления изменений в произношении (в области ударений, сочетания согласных, редуций и уподоблений, особенностей произношения окончаний и пр.) педагогов по речи не волнуют.

Интуитивно каждый педагог сценической речи выбирает для себя (в меру своего жизненного опыта, языковой воспитанности, качества своей собственной речи) «свои» словари (толковые или орфоэпические) и придерживается норм произношения, рекомендуемых в полюбившихся ему изданиях. Когда-то (в 1950–1970-е годы) чаще всего обращались за справками по ударениям к одностомному «Словарю русского языка» С. И. Ожегова и к четырехтомному «Толковому словарю русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова [5]. В начале 1980-х годов появился «Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматические формы» под редакцией Р. И. Аванесова [6]. До настоящего времени он остается самым популярным среди преподавателей сценической речи, несмотря на то, что в последние два десятилетия появилось еще несколько полезных справочных изданий, порой заочно полемизирующих друг с другом [7].

Единственным словарем, к которому педагоги сценической речи относятся настороженно, можно считать «Словарь ударений для работников радио и телевидения» под редакцией Д. Э Розенталя [8]. В нем категорически определяется единственно возможный вариант постановки словесного ударения, и почти всегда этот вариант определяется аргументом количества носителей языка, отдающих ему предпочтение. Для работников радио, телевидения такой указательный момент (говорить только так и не иначе) оправдан. Для сценической речи он исключен. Сценическая практика свидетельствует, что в разных случаях одно и то же слово может произноситься иначе. Более всего это зависит от пьесы, от литературного материала, от многих и многих иных составляющих драматического спектакля. «Произношение в сценической речи является не только ее внешней формой, как всякой другой речи, но и важным выразительным средством актерской игры (наряду с интонацией, жестом, костюмом, гримом и т. д.). Поэтому в зависимости от стиля пьесы, времени и места действия, характера героев в сценической речи употребляются все реально существующие языковые стили, в том числе находящиеся за пределами литературного языка» [9]. Нельзя не согласиться с Р. И. Аванесовым, столь объективно и глубоко понимавшим особенности функционирования произносительных норм (в частности, словесной акцентуации) на сценических подмостках.

Вот пример на этот счет из моей личной практики. Мне, в бытность актером, довелось играть Тихона в спектакле «Гроза» по пьесе А. Н. Островского (Ленинградский Учебный театр, 1971–1972 г., режиссеры Л. Ф. Макарьев и И. А. Гриншпун, художник В. Г. Коршикова). В сцене с Кулигиным в 5-м действии есть у Тихона такая фраза про изменившую ему Катерину: «Вот маменька говорит – ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась!» [10]. И вот, казалось бы, все слова на месте и все ударения привычны: «Вот маменька говорит – ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась!» Так бы произнес и любой на моем месте. Но оказалось, что слово «казнилась» должно иметь ударение на первом слоге, а не на втором. Эту подсказку я услышал от преподавателя по речи С. Ш. Иртлич. Стронгила Шаббетаевна в начале 1950-х годов играла Кабануху в спектакле Ленинградского государственного ТЮЗа и помнила все ударения спектакля двадцатилетней давности. Передвижка ударения мне интуитивно понравилась. Я почувствовал в «казнилась» какой-то особенный оттенок в страданиях Тихона, какую-то трепетную душевность. От одного ударения стала по-особенному в душе моей звучать и вся роль, и привиделся мне человек иного мира, иного пространства. Через три года довелось мне еще раз сыграть роль Тихона в спектакле «Гроза» на Ленинградском телевидении (режиссер В. Н. Карпов). В те годы был на Ленинградском телевидении популярен цикл передач о русской классической литературе, который вел профессор Н. Н. Скатов, известный ученый, ныне директор Пушкинского дома. Николай Николаевич рассказывал об авторе, о произведении, а актеры исполняли сцены из пьесы. Как филолог, Николай Николаевич ревностно следил за расстановкой актерами ударений, порой поправлял произношение. Так было и с В. Н. Вельяминовой, игравшей Кабанову, и с В. В. Паниной, игравшей Катерину. Я радовался: мою речь профессор не корректировал, я во всех словах был точен. Но дошла и до меня очередь. Именно на приведенной фразе Николай Николаевич мягко поправил меня. «Казни-и-илась», – негромко произнес он, своеобразно растянув звук «и». Я отчаянно возразил и вновь услышал мягкое «казни-и-илась». Спорить было неприлично, и в фильм вошел вариант произнесения слова, предложенный Н. Н. Скатовым. После съемок я обратился к С. Ш. Иртлич за разъяснением, но в ответ она лишь таинственно улыбнулась: «Пусть будет так». Почти 20 лет я мечтал найти подтверждение правоте своего учителя по речи. Да все никак не попадались мне словари, растолковывающие произнесение этого слова в пьесах Островского. И лишь в 1993 году подтверждение объявилось в виде репринтного издания «Словаря к пьесам

А. Н. Островского» [11], созданного выдающимися учеными Н. С. Ашукиным, С. И. Ожеговым, В. А. Филипповым еще в 1940-е годы [12], но впервые опубликованным лишь в начале 1990-х. Первое, что я сделал, – бросился искать слово «казниться» и на странице 81 нашел его. Рекомендация С. Ш. Иртлиач оказалась верной. В словарной статье «КАЗНИТЬ» читаем следующее: «**К а з н и' т ь с я** и в просторечии **ка' з н и т ь с я** – терзаться, раскаиваясь, сознавать свою вину». Конечно же, гуманному Тихону, любящему и жалеющему Катерину, страшна даже мысль о ее смерти. Об этом же свидетельствует его поведение, после того как Катерина пропала и особенно после смерти Катерины. Поэтому оттенок в словах «казнить/казнилась» – карать, наказывать не приемлем. Просторечное же произнесение слова «ка́знилась» с ударением на первом слоге в большей степени отражает желание Тихона, чтобы Катерина мучалась, страдала от того, что обременила страданиями его самого и дала ненавистной ему Маменьке безграничную возможность ругать его, обвинять в мягкотелости, глупости, потакании Катерине. Ценно и то, что в той же словарной статье дано еще несколько примеров употребления слова «казниться» в пьесах А. Н. Островского «Комик XVII столетия», «Шутники», «Горячее сердце», «Тяжелые дни». Стало быть, в окончательном выборе произносительной нормы на театре немаловажную роль играет интуиция актера (и консультирующего его специалиста), а словари дают возможность увидеть вариативность расстановки ударения или применения того или иного оттенка произношения. Именно вариативность нормы ценна для определения, в какой драматургии как предпочтительнее произносить то или иное слово.

* * *

Приведу еще примеры. Выбираю материалы исключительно из своей личной театральной и педагогической практики.

Юркнۇть. Это один из немногих случаев, когда в орфоэпических словарях постанова одного из вариантов ударения (в данном случае юркнۇть) сопровождается пометой *уходящее*. На практике все обстоит сложнее. Люди, которым уже за сорок, согласно небольшому опросу, мною проведенному, в большинстве своем склоняются к этому самому *уходящему* варианту произнесения слова. Мне же самому как-то привычнее произносить вариант *уходящий* и слышать его же в рассказе В. В. Набокова «Королек»: «...не успел юркнۇть к себе». Когда же я попробовал внедрить современное произношение этого слова на сцене (в моноспектакле «Душекружение» Александринского театра, в котором Александр Баргман играет именно этот рассказ Набокова), то выдающийся теат-

ральный критик и театровед Е. С. Калмановский осмеял мой порыв, назвав его «неприличным щекотанием нервов приличным людям». Через двенадцать лет, выпуская моноспектакль «Пикник с Алисой» («Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла) в театре Ленсовета (в котором играет Елена Баркова), я несколько раз выслушивал советы актеров и помощника режиссера, что надо обязательно произносить юркнул в тексте: «Сгорая от любопытства, она [Алиса] побежала за ним по полю и только-только успела заметить, что он [Кролик] юркнул в нору под зеленой изгородью. В тот же миг Алиса юркнула за ним следом». На этот раз я не изменил традиции, памятуя смешки Е. С. Калмановского.

Одновременный и одновременный. Два равноправных варианта ударения предлагают современные нормативные словари русского языка. См.: Орфоэпический словарь русского языка... С. 330; *Соловьев Н. В.* Словарь... С. 412; *Штудинер М. А.* Словарь образцового русского ударения... С. 282–283 (в этом справочном издании дается предпочтительный вариант с пометой для эфира: одновременный). Отмечу, кстати, что равноправность двух вариантов произнесения слов «одновременный», «одновременно», «одновременность» не является тенденцией нового времени. Подобные рекомендации даются и в некоторых словарях начала прошлого века. Ср.: *Зелинский А. В.* Подробный орфографический словарь. – 2-е изд. – М., 1914. – С. 338. Из моих личных воспоминаний и наблюдений приведу два мнения. В начале 1983 года замечательный актер и мастер художественного слова, как тогда говорили, Яков Михайлович Смоленский, услышав в моей речи «одновременно», загорелся радостью и с мягкой улыбкой и хитроватым прищуром глаз проорчал: «Я рад, Юрочка, что вы произносите “одновременно”, когда слышу иное ударение в этом слове, мне становится грустно». Через двадцать лет, в 2003 году, Евгений Гришковец в спектакле «Одновременно» поставил перед зрителями вопрос, как же надо произносить это слово? И затем сам же и ответил: «одновременно» [13].

Круты. Разнообразные словари ударений рекомендуют произнесение краткой формы множественного числа от слова «крутой» только с ударением на первый слог: круты (см., в частности: *Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь трудностей русского языка. – М., 1981. – С. 242; *Зарва М. В.* Русское словесное ударение... – С. 225). Литературное произношение между тем допускает ударение и на последнем слоге: круты́. Вот, к примеру, расширительная рекомендация одного из лучших, на мой взгляд, нормативных словарей: «**крутой**, -ая, о́е, *кратк. ф.* крут, крута́, круто́, круты́ и круты́, *сравн. ст.* кру́че» (Орфоэпический словарь русского языка... – С. 230).

Творо́г или **твóрог**. Нам следует держаться в области ударений на театре точки зрения стилистических особенностей сценической речи. Время меняется, и мы (и педагоги, и студенты) меняемся вместе со временем. Как бы нам ни было обидно, привыкнув к одному ударению в слове, допустим, творо́г, перейти на другое ударение (твóрог), но когда-то следует признать, что литературная норма *покачнулась*, а то и *перевернулась*. Помню один из уроков выдающегося театрального педагога, замечательной драматической актрисы и исполнительницы русских романсов К. В. Куракиной. На уроке возникло слово «творог». Ксения Владимировна решительно заявила, что не подаст руки тому человеку театра, который при ней произнесет слово с ударением на первом слоге (твóрог). Однако нынче так все смешалось в языковой практике, что твóрог слышится сплошь и рядом. И мне уже сложно сказать студентке: «Я перестану здороваться с тобой, если ты еще хоть раз произнесешь твóрог!» Куда там: я мягко поправляю студентку, а сам задумываюсь, а не отстал ли я от жизни. Затем прислушиваюсь к окружающим (разумеется, не в быту, где в основном поедают твóрог, но в среде творческой) и слышу, что ударение на первом и на последнем слогах равнозначны. Заглянем в словари: на занятиях по речи приходится придерживаться норм, соответствующих конкретному автору.

Зайндевелый. В конце семидесятых годов прошлого века в справочниках рекомендовалось на равных произношение зайндевелый и зайндевёлый, но вместе с тем настаивалось на произнесении зайндеветь, а постановка ударения на последнем слоге (зайндеветь) давалась с пометой *допустимо* (Орфоэпический словарь русского языка... – С. 156). Учебная литература по сценической речи указывала только на один вариант ударения: зайндевевший, зайндевелый, зайндеветь (*Козлянинова И. П.* Произношение и дикция. – М., 1977. – С. 46). В ряде современных изданий отмечается равнозначность обоих вариантов, но есть и издания, настаивающие на одном варианте: зайндевёлый, зайндевёвший, зайндевётъ (*Зарва М. В.* Русское словесное ударение... – С. 153). Мне кажется, что столь редкое в бытовом употреблении слово может быть произнесено в любом из двух вариантов, но в сценическом его звучании лучше придерживаться варианта традиционного – зайндевелый.

Прожил. На спектакле «Чайка» в Александринском театре (постановщик – Кристиан Люпа, 2007 год) актер И. Волков (Дорн) произносит: «...я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом...» (Действие первое). В слове «прожил» ударение ставится актером на финальном слоге. Каким образом «выныривает» слово «прожил» из уст опытного актера в пьесе А. П. Чехова, объяснений не подобрать. В любой театральной школе испокон веку педагоги подсказывают верное ударение в этом сло-

ве, и даже самый *необучаемый* студент усвоит норму. Долгие-долгие годы прошлого века (веду отсчет от первой постановки «Чайки» на Александрийской сцене (1896 г.) нормативные словари указывали только один вариант произнесения: *про́жил*. *Огиенко И. И.* Русское литературное ударение. Правила и словарь русского ударения. – Изд. 2-е. – Киев, 1914. – С. 187: *про́жил*. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1939. – Т. III. – Ст. 231: **только про́жил**. **Словарь ударений для работников радио и телевидения** / под ред. Д. Э. Розенталя. – Изд. 6-е. – М., 1985. – С. 358: *про́жил*. *Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь трудностей русского языка. – Изд. 2-е. – М., 1981. – С. 480: *про́жил*, *разг.* *прожил*. Орфоэпический словарь русского языка... – С. 457: *про́жил* и *доп.* *прожил*. Трудности словоупотребления и варианты норм русского литературного языка: словарь-справочник. – Л., 1974. – С. 360: *прожил* и *доп.* *прожил*. *Соловьев Н. В.* Словарь... – С. 606: *прожил* и *нов.* *прожил*. *Штудинер М. А.* Словарь образцового русского ударения... – С. 376: *прожил*. Как видим, все факты говорят о необходимости одного-единственного ударения в словах русского интеллигента конца XIX века **доктора Дорна**: «...я **про́жил** свою жизнь **разнообразно** и со вкусом...» Можно обратиться и к поэзии Серебряного века. Ни одного случая употребления интересующего нас слова с ударением на последнем слоге нам (*прожил*) обнаружить не удалось. Приведу несколько доказательств обратного: «Я прожил пять лет близ мечетей Валата-Моги-та» (Бальмонт. «Песня араба»); «Я не прожил, я притомился» (Гумилев. «Я не прожил, я притомился»); «Третий прожил лишь двадцать лет» (Ахматова. «Поэма без героя»). Можно обратиться и к середине XIX века: «Но прожил ты, иль прожила ты много» (Аполлон Григорьев. «Автору “Лидии” и “Маркизы Луиджи”»). Как же быть в таком случае? Каким образом сохранить традиционное ударение? Или вернее будет отказаться от ударения чеховской поры и раствориться в современном бытовании слова: *прожил*? Существует ли все же некий стиль литературного произношения, требующий сохранения произносительных норм давно ушедшей поры, или ничего такого нет и в помине и не след волноваться и переживать?

Поучительные ответы на эти вопросы находим в статье выдающего лингвиста М. В. Панова «Сценическая речь и театральные системы». Уже постановка вопроса, выраженная в названии статьи, заставляет задумываться над разнообразием сценической речи. Автор доказательно показывает, что каждое театральное направление по-своему понимает и применяет законы сценического произношения. В произносительной системе Малого театра (автор в данном случае ссылается на высказывания и аудиозаписи речи крупнейших мастеров этого театра 1930–1960-х годов),

относимого Пановым к театру «представления», сохранение речевой культуры на сцене было одним из важнейших направлений в создании роли. Произношение в роли создавало ее характерность и специально вырабатывалось актером. Строго выдержанная орфоэпическая норма на сцене театра приводила к тому, что на фоне этого строгого единства отдельные варианты произношения становились выразительными и художественно значимыми. Панов отмечает, что актер «создает рисунок роли, рисунок речевого действия не в данных (сегодняшних) сценических условиях, а отчеканивает, выгравировывает их как незыблемую ценность» [14].

Напротив, анализируя орфоэпическую культуру актеров МХАТ, являющихся для него представителями театра «переживания», ученый предполагает, что так как роль всякий раз должна актерами этого направления создаваться и проживаться заново, то их внимание не может удвоиться, и поэтому орфоэпического ансамбля, который был свойствен актерам Малого театра, у мхатовцев никогда не наблюдалось. И если бы у них было единое поведение по отношению к норме, «если бы это отвлекало их от полного слияния с персонажем, то, наверное, помешало бы им полностью стать артистами театра переживания» [15]. Подобным образом анализируя нормативы произношения на сцене Малого театра, МХАТ, актеров-вахтанговцев и отмечая особенности отношения к орфоэпии в театральных системах В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, М. В. Панов дает нам понять, что орфоэпия в театре не является раз и навсегда установленной и запротоколированной. Она подвержена смещениям в силу бытования различных театральных направлений и систем.

* * *

Проблемы сценического произношения не следует сводить только к проблемам культуры речи. Произношение актеров на сцене имеет художественное значение и в большой мере связано со стилем спектакля и в не меньшей степени с индивидуальным речевым стилем актера. **Синтетизм** подхода к сценической речи здесь явно присутствует. Это глубоко понимается и принимается некоторыми лингвистами (что было отмечено выше) [16], но, к сожалению и даже удивлению, мало отражено в методических поисках педагогов сценической речи.

Как было бы замечательно, если бы лингвистам совместно со специалистами по сценической речи удалось создать «Орфоэпический словарь для драматического театра: произношение, ударение, стилистические оттенки». Создав такой словарь (что в принципе чрезвычайно сложно и трудоемко), можно было бы со временем каждое десятилетие вносить в такой словарь коррективы. Но пока, подозреваю, вопрос о со-

здании подобного словаря не обсуждается. Однако четверть века назад голоса лингвистов в пользу особого словаря сценического произношения раздавались, но остались неслышанными. Так, в уже упоминавшейся мною статье Р. И. Аванесова «О русском сценическом произношении» ясно высказано: «Несомненно, настало время, когда требуется составление свода правил современного сценического произношения, который учитывал бы происшедшие в течение XX столетия изменения, с тем чтобы им пользовались преподаватели театральных училищ. Между тем сейчас ... в них культивируют по большей части старые московские нормы, которые в ряде черт давно отошли от общепринятого современного литературного произношения и потому не проводятся последовательно в практике сцены. Конечно, речь идет о сценическом нейтральном стиле произношения, которое в наибольшей степени подходило бы для современного русского репертуара. Для бытового репертуара русских пьес XIX – начала XX века уместны были бы специфические бытовые “краски” старого московского произношения. Особо может стоять вопрос о произношении при постановке переводных пьес разного характера (трагедии, комедии)» [17]. Это заявления уже далекого прошлого, но современная их актуальность не поддается сомнению.

Литература и примечания

1. См. соответствующие пособия: Ферман М. Г. Дикция и орфоэпия. – М., 1964; Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия: сборник упражнений по сценической речи. – М., 1967; Козлянинова И. П. Произношение и дикция. – М., 1977.
2. Аванесов Р. И. О русском сценическом произношении // Русская речь. – 1981. – № 6. – С. 33.
3. В. А. Филиппов в предисловии к книге Г. О. Винокура «Русское сценическое произношение» (М., 1948), первой значимой работе по проблемам произношения на сцене, вышедшей из печати после смерти автора, специально отметил: «Автор публикуемой работы, стремясь обосновать “русское сценическое произношение”, естественно и вполне законно не включил в нее вопросы техники речи, постановки дыхания, голоса и др. Не мог он остановиться и на интонации, мелодии речи, ударениях. Указанные компоненты, в своей совокупности составляющие сценическую речь, сам Г. О. Винокур справедливо считает не менее важными, а “иногда, как, например, в случае ударений, и более важными”, чем вопросы произношения» (Филиппов В. А. К вопросу нарушений произносительных норм в сценической речи // Винокур Г. О. Русское сценическое произношение. – М., 1948. – С. 8).
4. См., например, специальные работы, констатирующие произносительные особенности отдельных актеров или театральных коллективов: Ильинская И. С., Сидоров В. Н. О сценическом произношении в московских теат-

- рах // Вопросы культуры речи. – М., 1955. – Вып. 1. – С. 143–171; Кузнецова Л. Н. Орфоэпические заметки о Центральном детском театре // Вопросы культуры речи. – М., 1963. – Вып 4. – С. 138–144; Кузьмина С. М. «Борис Годунов» на сцене Центрального детского театра // Там же. – С. 144–153; Борунова С. Н. Фрагмент орфоэпического портрета Ивана Михайловича Москвина // Русское сценическое произношение. – М., 1986. – С. 131–143; Кузнецова Л. Н. Заметки о произношении актеров в последней четверти XX века // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рождения С. И. Ожегова. – М., 2001. – С. 231–241; Барышева С. Г. Произношение артистов Малого театра начала XX века (в связи с проблемами культуры речи): диссертация ... канд. филолог. наук. – М., 1996; Ильина Н. Е. Произношение в Московском Камерном театре // Русское сценическое произношение. – М., – 1986. – С. 34–50; Кузнецова Л. Н. Просторечие на сцене // Литературная норма и просторечие. – М., 1977. – С. 165–184 и др.
5. Нельзя не признать и пользу, которую оказывал педагогам по сценической речи Словарь-справочник «Русское литературное произношение и ударение» под редакцией Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова (М., 1959).
 6. Авторами этого справочного издания являлись С. Н. Борунова, В. Л. Воронцова и Н. А. Еськова. В выходных данных указывалось, что этот Словарь был подготовлен на основе словаря-справочника «Русское литературное произношение и ударение» под редакцией Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова (М., 1959).
 7. Имеются в виду: Зарва М. В. Русское словесное ударение: словарь. – М., 2001; Соловьев Н. В. Словарь правильной русской речи. – М., 2004; Штудинер М. А. Словарь образцового русского произношения. – 3-е изд. – М., 2005; Каленчук М. Л., Касаткина Р. Ф. Словарь трудностей русского произношения. – М., 1997; Педчак Е. П. Орфоэпический словарь (словарь ударений). – Ростов н/Д, 2001; Агеенко Ф. Л. Собственные имена в русском языке: словарь ударений. – М., 2001.
 8. В 1951 г. был издан справочник «В помощь диктору», в 1954 г. он был переиздан в усовершенствованном виде под названием «Словарь ударений. В помощь диктору», а в последующие десятилетия, начиная с 1960 г., стал выходить под названием «Словарь ударений для работников радио и телевидения». См., напр.: Агеенко Ф. Л., Зарва М. В. Словарь ударений для работников радио и телевидения / под ред. Д. Э. Розенталя. – 6-е изд., стереотип. – М., 1985. В 2001 году был опубликован этот же словарь в новой редакции (с новым авторством): Зарва М. В. Русское словесное ударение: словарь. – М., 2001. Основные принципы этого «Словаря» не изменились.
 9. Аванесов Р. И. О русском сценическом произношении // Русская речь. – 1981. – № 5. – С. 62–63.
 10. Островский А. Н. Собр. соч. в 12 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 258.
 11. Ашукин Н. С., Ожегов С. И., Филиппов В. А. Словарь к пьесам А. Н. Островского: справочник для актеров, режиссеров, переводчиков / под общей редакцией Вл. Филиппова. – М., 1993.

12. Этот словарь увидел свет чудом. В 1949 году уже набранный в типографии «Словарь» был запрещен к изданию указанием из ЦК КПСС. Сохранились лишь несколько оттисков «Словаря», пролежавшие в глуши книжных шкафов до конца 1980-х годов: в 1990 г. «Словарь» должен был быть напечатан, но... вновь по таинственным причинам свет не увидел. В результате в 1993 г. сыну одного из авторов «Словаря» – С. С. Ожегову – удалось его издать репринтным способом.
13. В уже упоминавшемся мной «Словаре ударений для работников радио и телевидения» под редакцией Д. Э. Розенталя (6-е издание, 1985 г.) дан лишь один вариант произнесения этого наречия: одновременно. К слову сказать, в справочном издании, составленном профессором Д. Э. Розенталем в содружестве с М. А. Теленковой, наблюдается совершенно иная картина. Слова «одновременный», «одновременность», «одновременно» оба ударения рекомендуется считать равноправными (Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь трудностей русского языка. – Изд. 2-е. – М., 1981. – С. 356). Вот тут и понимай, на что опираться при выборе предпочтительного варианта. Выходцу из Кемеровской области Е. Гришковцу по сердцу вариант «одновременно», а москвичу Я. Смоленскому – «одновремено».
14. Панов М. В. Сценическая речь и театральные системы // Русское сценическое произношение: сб. ст. – М., 1986. – С. 23.
15. Там же. – С. 29.
16. Это было одним из мотивов создания книги: Винокур Г. О. Русское сценическое произношение. – М., 1948. Переиздание: Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М., 1997.
17. Аванесов Р. И. О русском сценическом произношении // Русская речь. – 1981. – № 6. – С. 35.

*Т. А. Григорьянц
Кемерово*

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ПАРТИТУРЫ СПЕКТАКЛЯ «ТРИ СЕСТРЫ» КЕМЕРОВСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ)

Всякое сценическое произведение можно рассматривать как своеобразный текст, являющийся фрагментом общего культурного интертекста. Современные исследователи, занимающиеся проблемами семиотики (Ю. Кристева, И. П. Ильин и др.), пришли к заключению, что относиться, как к тексту, можно практически ко всему. Таким образом, способностью быть прочитанными обладают не только художественные произведения, но и природа, история, бытие человека и даже сам человек.

Специфику художественных текстов, в том числе и сценических, составляет способность представлять и пространственно-временные ха-

рактические характеристики определенной культуры, и отношение самого человека к происходящему, точнее, способность передавать особенности мироорганизации посредством ее субъективного восприятия. Можно сказать, что художественное произведение – это всегда еще и оценка самим человеком своей деятельности: любое произведение искусства, в том числе и сценические постановки, это попытка оценить ситуацию, понять ее, проникнуть в суть окружающего мира, найти возможные решения актуальных проблем.

Анализируя последние достижения в области семиотики, современный философ-лингвист Ю. С. Степанов предлагает следующую схему последовательностей в организации и формировании интертекста: высказывание – текст – дискурс – интертекст [1]. Если соотнести предложенную схему с процессом развертывания спектакля как от замысла до реализации, так и во времени-пространстве, включая моменты его восприятия и осознания зрителем, то можно открыть возможности семиотического анализа сценического произведения и наблюдать ряд интересных закономерностей. Формированию такого нового подхода к спектаклю и посвящается предлагаемая статья.

Следуя смысловой логике основных понятий, зафиксированных в ключевых терминах («точках прибытия») семиотики, текстом в нашем случае является сценический текст спектакля, который является «связной совокупностью высказываний» [2]. Высказывания здесь представляют собой завершенные по форме и содержанию единицы, организованные выразительными средствами театральной природы, – мизансцены. Мизансцену в спектакле, несмотря на ее нестатичность, процессуальность, можно представить как «точку прибытия», поскольку смысл мизансценической «фразы» возникает по завершении ее движения. Необходимо отметить, что само завершение сценической «фразы», точнее, форма слияния с другой «фразой», имеет такое же значение, как и произнесенный сценический текст. Таким образом, по нашему мнению, можно провести аналогию между высказыванием в культурном тексте и мизансценой спектакля. Сложность того и другого явления состоит, на наш взгляд, в проблеме выделения и фиксации как высказывания, так и мизансцены, поскольку тот и другой процесс включают в себя все многообразие существования человека, весь объем внешних проявлений, внутренних импульсов к ним, движений на всех возможных уровнях проявления человека.

Поскольку искусство театра как часть всего художественного мира создается человеком и представляет собой также природу, но искусственно созданную, то в процессе создания любого художественного произведения есть период создания и оформления замысла, его обдумывания, то есть своеобразного «планирования» будущих событий. Именно поэтому

мы можем говорить о возможности выделения и фиксации отдельных составляющих – высказываний. Высказывания, составляющие сценический текст, несмотря на свою продуманность и определенное место в схеме спектакля, не соединены жестко; они находятся в постоянном движении относительно друг друга, но амплитуда и направление их ограничены режиссерским решением. Благодаря наличию такой подвижной связи высказывания проникают друг в друга, сливаясь в одно целое спектакля. При этом и уровень проникновения, и органичность этого процесса не могут быть постоянными, раз и навсегда установленными. В каждом спектакле складывается свой темпоритм, свой эмоциональный тонус, поэтому и отношения между высказываниями – мизансценами, несмотря на определенность в последовательности «звучания», всегда разные: каждый спектакль – это заново рожденное художественное произведение.

Подвижность связи между высказываниями-мизансценами обеспечивается сложной организацией самого сценического текста спектакля, который представляет собой сплав литературного текста в виде драматургии, режиссерского текста, осуществляющего театральный замысел, то есть видения литературного материала художником-постановщиком, плюс живой, рождающийся каждый раз заново пластический текст, воплощение которого зависит от актеров.

Своеобразной основой, первоимпульсом к созданию сценического произведения является литература. Драматургическое произведение, во-первых, предназначается для реализации на сценической площадке; во-вторых, в процессе рождения спектакля играет роль фундамента, на основе которого выстраивается достаточно хрупкое, живущее уже независимо от автора пьесы, по своим законам произведение. Великий русский критик В. Г. Белинский считал, что «драматическая поэзия не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало знать, как оно действует, говорит, чувствует, – надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» [3]. Для режиссера драматургия в виде пьесы, которая берется в работу, представляет собой строительные леса: такие же «прозрачные», прорисовывающие лишь общую форму будущего произведения, предполагающие объем, который будет заполняться и конкретизироваться. Русский драматург А. Н. Островский, признавая значение уровня драматургического материала для будущего сценического произведения, писал: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму...» [4]. По его мнению, «драматическое искусство, принадлежа литературной своей стороной к искусству словесному, другой стороной – сценической – подходит под определение искусства вообще. Все, что называется в пьесе сценичностью, зависит от особых художественных соображений, не имеющих

общего с литературными. Художественные соображения основываются на так называемом знании сцены и внешних эффектов, то есть на условиях чисто пластических» [5]. Литературный текст драматургического произведения, представляя собой часть общего культурного текста, существующего в своей знаковой природе (естественный язык), является источником для создания другого текста – сценического, знаковая природа которого более многообразна.

Многообразие это состоит, прежде всего, в объеме возможных разнообразных выразительных средств, используемых для создания сценического текста, в процессе которого знаки сливаются и образуют целые «сценические высказывания». «Особые же художественные соображения» в организации пьесы на сцене рождаются у режиссера и всецело принадлежат ему – автору сценического варианта пьесы, то есть автору сценического текста. Именно режиссер организует действие спектакля, которое составляет суть сценического произведения. Аристотель, определяя драму как «подражание действию» (действию реальной жизни), считал, что «в действии, а не в повествовании» производится это подражание [1]. Происходит не просто материализация литературы, режиссер со своих позиций, от своего жизненного опыта и своими интеллектуальными задатками исследует «фрагмент» жизни, данный в драматическом произведении. Ракурс исследования проблем всегда индивидуален, как индивидуально представление о жизни вообще, о вопросах, составляющих сущность пьесы, в частности. Позиция, с которой режиссер рассматривает проблемы, зависит от его взгляда на жизнь, от его профессиональной подготовки, от его художественного вкуса, от степени посвященности в проблемы пьесы и от того, насколько близки они автору сценической постановки. Не последнюю роль в процессе творчества играет одаренность художника, его духовный потенциал. Здесь мы присоединяемся к мнению режиссера-теоретика Б. Е. Захавы, который считал, что все же «талант – далеко не маловажное условие успешной работы в области любого искусства» [7]. Но лишь в том случае он будет полностью раскрыт и реализован, когда художник способен глубоко мыслить, чувствовать, переживать и сопереживать и все это сочетается с хорошей профессиональной школой, жизненным опытом, широко кругозором и богатой внутренней культурой. Важной составляющей таланта режиссера-постановщика является пластическое мышление, то есть способность «чувствовать» и «видеть» драматургию в сценических образах. Уметь не только находить и определять внешние и внутренние характеристики персонажей, но и чувствовать логику их развития; на практике это выражается в умении организовывать сценическое действие, представляющее собой основу режиссерского искусства.

Кроме этого, режиссеру необходимо чувствовать особенности актерской индивидуальности, обладать способностью раскрывать творческий потенциал исполнителей и умением удерживать интерес к работе, постоянно стимулируя фантазию и художественное воображение актеров.

Ведь основным материалом для реализации режиссерского замысла в работе над спектаклем является актер. Актерский ансамбль, материализуя идеи драматурга и режиссерское видение этих идей, создает ткань спектакля. Сценография, декорации, музыкальное и шумовое сопровождение силой живого существования актера превращают схему режиссерского хода в живой организм, способный дышать, двигаться и развиваться совершенно самостоятельно. Актерский ансамбль каждый раз заново творит оригинальный пластический текст спектакля, который не повторяется и не может повториться. Безусловно, режиссером определены все события, выстроен рисунок спектакля, актерами четко соблюдается схема происходящего – здесь невозможна импровизация. Но вместе с тем практически невозможно предвидеть, как будет развиваться сценическая жизнь: будет ли она спокойно-схематичной либо эмоционально наполненной, беспокойной, заставляющей зрителя не просто смотреть на сценическую площадку, а искренне переживать за героев, то есть активно участвовать в творческом процессе рождения художественного образа вместе с драматургом, режиссером и, конечно же, актерами.

Таким образом, сценический текст спектакля представляет собой, с одной стороны, сложную, многоступенчатую конструкцию, вбирающую в себя работу драматурга, режиссера, художника; а с другой стороны, сценический текст – это живой развивающийся организм, находящийся в постоянном движении.

Если отношения между составляющими сценический текст рассматривать в схеме формирования интертекста, то литературный материал можно определить как своеобразный интертекст. Ведь, несмотря на определенность конфликта пьесы, наличия сюжета (истории), всегда существует возможность интерпретации драматургического произведения, во-первых, а во-вторых, появляется возможность выявления подтекста, автором которого опять же является режиссер.

Сценический текст, представляющий собой сплав режиссерского текста и пластического, создаваемого актерским ансамблем, является конкретным авторским текстом, наполненным конкретными героями, выясняющими конкретные отношения. Но это не вся цепочка развития художественного образа спектакля. Существует другой текст, точнее, много других текстов, которые «складываются» в сознании зрителей после «прочтения» спектакля.

Зрительское восприятие, т. е. оценка, сочувствие, соучастие в событиях жизни сценических героев, является неотъемлемой составляющей театра. На этом уровне прочтения сценическое произведение представляет собой также своеобразный дискурс, который возникает в результате прочтения сценического произведения, при этом неповторяющийся, разнообразный жизненный опыт и субъективное мироощущение дают многообразие вариантов прочтения. Речь идет о глубине проникновения в художественный образ: кто-то увидит актуальные проблемы пьесы, а кто-то взгляд художника на существующее положение и даже пути решения этих проблем. Зрительское восприятие здесь есть «такое расширение, при котором выявляется и подчеркивается помимо линейного расширения (“on line”) его парадигматический аспект (“off line”)» [8]. Полученный культурный опыт вновь вливается в интертекст существующей культуры.

Необходимо отметить, что своеобразные семиотические «точки прибытия» в виде высказываний, организующихся в текст, рождающих определенный дискурс, который дает полное понятие о мире культуры через интертекст, – точки условные, выделение и фиксация этих понятий возможны в большей степени на теоретическом уровне. Анализ «точек прибытия» в художественном произведении – процесс сложный, требующий глубоких знаний о природе многих искусств. Для режиссера театра это знание истории музыки, ее стилей и направлений, стилей живописи, основ архитектуры и скульптуры; необходимо разбираться в литературе, владеть основами актерского мастерства и многим другим. Но не менее сложным и интересным для режиссера представляется умение трансформировать один вид искусства в другой, то есть мастерство материализации литературных высказываний, превращение их в сценическую реальность, поиск пластического эквивалента литературного языка. Фактически идет поиск материализованной динамики – движения, которое было бы адекватным действию драмы. Но, оказывается, недостаточно определить форму высказываний, выражаясь языком семиотики, «точкой прибытия», необходимо найти принцип соединения сценических высказываний, который во многом и определит динамику всей постановки и позицию режиссера спектакля. В этом случае от режиссера требуется тонкий художественный вкус, умение выделять основные, базовые высказывания и способность организовывать сценическое действие в природе всех известных видов искусств, поскольку сценический текст непосредственно связан со всем художественным миром в целом.

На наш взгляд, в качестве примера для семиотического анализа может быть избран спектакль Кемеровского областного театра драмы «Три

сестры», поставленный по одноименной пьесе А. П. Чехова режиссером Д. Г. Петрунем (премьера состоялась в феврале 2007 г.). Эта работа очень показательна, прежде всего, демонстрацией возможностей режиссера в процессе фиксации и трансляции собственной оригинальной точки зрения, отношения, понимания событий пьесы, а также эмоций, которые сопутствуют переживанию этих событий в конкретных сценах «переводимого» драматургического материала.

По мнению некоторых современников А. П. Чехова, пьеса «Три сестры» по своему настроению и эмоциональной атмосфере не лишена момента автобиографичности. Неосуществимые мечты о лучшей жизни, переплетенные с желанием все изменить вокруг, составляют ее психологическую основу. Подобное состояние, по словам друзей (К. С. Станиславского, С. Я. Елпатьевского), испытывал А. П. Чехов, находящийся в Ялте вдали от театра, вдали от любимой Москвы [9]. Надо отметить, что эта атмосфера присутствует и в кемеровском спектакле. Сестры мечтают о Москве, но никогда туда не уедут. Старшая Ольга мечтает о том, чтобы завершить свою деятельность в гимназии и выйти замуж, она не хочет быть начальницей, но жизнь так «распоряжается», что Ольга ею становится. Ирина живет мечтой о большой любви, хочет приносить пользу, потому постоянно говорит о работе; но длится время – и она уже не видит смысла в работе телеграфистки, уже не верит в возможность счастья, однако соглашается выйти замуж за барона Тузенбаха, хотя и признается ему, что любви нет.

В первом акте хотелось бы указать сцену, поражающую своей выразительностью и эмоциональностью, здесь атмосфера предвосхищения события так насыщена, что выливается в танец – вальс. Он следует сразу же после объяснения Андрея в любви Наталье Ивановне и предложения выйти за него замуж. Романтическое настроение, молодые люди, переполненные мечтами о будущих переменах, надежда на счастье, светлая радость от ощущения силы и желания все изменить – все это в одном танце. Хореографу И. Пузыревой удалось передать настроение происходящего на сцене. По ее словам, «вальс в первом акте – это прорвавшиеся наружу эмоции и чувства; в нем все: безотчетная радость, предвкушение новых событий, сила и мощь внутреннего состояния, которое реализуется в телесной динамике исполнителей» [10]. Танец складывается из нескольких частей. Образно он напоминает сжимающуюся пружину, которая внезапно вырывается из рук. Широкие, волнующие, все сметающие, но вместе с тем равномерные движения вальса сменяются невероятными поддержками и акробатическими трюками. И несмотря на то, что сцена вальса продолжает сцену объяснения, а бытовой уровень ее организации

не предполагает ни бешеного ритма, ни такой широкой амплитуды движения и тем более сложных поддержек и позировок, однако вальс выглядит очень органично и нисколько не противоречит предыдущим событиям. Еще одной характеристикой танца, на наш взгляд, является его «внезапность» – он начинается мощно и сильно, развивается, достигает кульминационного момента и так же мощно и сильно «уходит» из жизни сценических героев. Сцена танца напоминает порыв ветра или сильное чувство, внезапно охватившее человека.

Кроме этой яркой танцевальной сцены, в спектакле есть еще две зарисовки: танец Ирины в начале первого действия и танец сестер в финале спектакля. Причем необходимо отметить, что рисунок и движения танцев как первого, так и второго решены абсолютно одинаково – импровизация в пластике ребенка. В начале первого акта танец Ирины-Ю. Горбуновой выглядит органично: девушка еще не вошла по-настоящему во взрослую жизнь, и это танец-прощание с детством, с миром фантазий, покоя и беззаботности. Это также танец-настроение, танец-состояние души, танец внутреннего мира героини: движения ее легки и несколько небрежны, они незамысловаты и по-детски открыты. С позиций театральной семиотики эту сцену можно анализировать как отдельное высказывание, организованное в знаковой системе танца, но, поскольку это высказывание сценическое, зритель наблюдает не только танец, но и то, что скрыто в подтексте хореографической зарисовки. Мы видим юную девушку, свободно и органично «парящую» в танце, мы «считываем» высказывание автора-режиссера, в котором есть прошлое этой девушки, настоящее и надежда на будущее. Как высказывание любой природы, сценическое высказывание, то есть мизансцена спектакля, представляет собой процесс. В нашем случае это движение от «точки» рождения смысла до точки его завершения. Так авторская мысль через высказывание-танец транслируется зрителю. Совершенно не случайно выбрана танцевальная природа высказывания. Только в активном и эмоциональном, хотя и не выстроенном, движении полнее всего проявляется внутренний мир и душевное состояние героини.

Сцена финального танцевального эпизода, как уже было отмечено, решена в том же рисунке. Так долго властвовавший над сестрами мир иллюзий и надежд рухнул. Они покидают дом, в котором жили и мечтали о счастье, о переезде в Москву. Танцуют три взрослые женщины, танцуют по-детски непосредственно, но это не выглядит нелепо. Зритель видит в них трех маленьких девочек, беззаботно веселящихся, которые навсегда «останутся» здесь. В этой сцене, по нашему мнению, так же как и в описанной выше, полностью раскрывается знаковая природа теат-

рального действия: танец – знак веселья и беззаботности; детский танец, исполняемый взрослыми, – воспоминание, попытка задержаться хоть на мгновение в мире прошлого, желание окунуться в атмосферу покоя и защищенности, которую дают только родители.

Внутри этой основной темы в спектакле Д. Петруня образуется и звучит еще одна, которую можно определить как «жизнь без любви». В пьесе нет счастливых женщин, так как все живут вне любви, и создается впечатление, что о ней уже и не мечтают. Тем более это странно, если учесть обстановку, в которой они пребывают: в доме уже несколько лет живут офицеры, город полон военных в ожидании маневров. Но для сестер нет ничего достойного их внимания, ведь лучшее будет в Москве, там должны исполниться их желания. Несчастлива Ольга – С. Ткачева, ей 28 лет, а она не замужем. Маша – Н. Юдина живет с нелюбимым человеком, а счастьем Ирины-Ю. Горбуновой не бывать – барона Тузенбаха убивают на дуэли. Обреченность на отсутствие счастья, жизнь в мечтах и надеждах, постоянное желание уйти от реальности – все это присутствует в пластических характеристиках сестер, делая их похожими. Когда разговор идет о Москве, когда сестры вспоминают прошлую жизнь, они всегда вместе, образуя «островок» мечты, которая, несомненно, вскоре осуществится, и мир вокруг изменится. Пластическая партитура этих сцен выстраивается таким образом, что, где бы героини ни находились, их как магнитом притягивает друг к другу, они держатся за руки, обнимают друг друга, образуя свой круг, стараясь отгородиться от внешнего. Но реальность противостоит мечтам и воспоминаниям. Пластические рисунки офицеров, Натальи Ивановны – «чужих людей» – в спектакле выглядят контрастными по отношению к партитурам сестер. «Чужие» всегда «разъединяют» сестер, разбивают их счастливое единение в иллюзии. Быстрые проходки, почти пробежки, внезапные появления и смены ракурсов – все это образует ломаные линии, которые являются основным графическим элементом пластических партитур людей, «чужих» миру фантазий и воспоминаний сестер.

Мир сестер держится на чувстве родства и уверенности в том, что скоро все изменится, причем изменится, безусловно, в лучшую сторону. Сестры настолько сильны в своей вере, что порой возникает ощущение, будто они живут отдельно от других персонажей, в другом измерении. Режиссер усиливает это впечатление знаковыми эпизодами. Например, сцена на столе: Оля, Маша и Ирина, как бы убегая от чуждого им и одновременно выделяясь из ситуации повседневности, оказываются на большом столе. По словам актрисы, исполняющей роль Маши, «стол в этой сцене и символ прошлого (это все, что осталось в доме от той, другой жизни),

и символ спасения – стол-корабль, на котором спасаются героини» [11]. Но, несмотря на их единение и желание избавиться от всего, что мешает этому единению, мы видим, что отношение к жизни, к происходящим событиям у них разное. Ольга высказывает мысль, что Ирина должна выйти замуж за барона, который уже давно любит Ирину и живет мечтой стать счастливым рядом с ней. Старшая сестра считает, что это было бы правильное решение, но Маша – средняя сестра – уверяет, что без любви жить нельзя. Маша прыгает со стола, разрушая идиллию и демонстрируя своим поведением, с одной стороны, отношение к предложению старшей, а с другой – она показывает, что невозможно быть влюбленной «немного», любовь – как омут; понять и ощутить ее возможно только тогда, когда бросишься в нее безотчетно, безоглядно и неважно, что безнадежно. Ольга пытается повторить Машин прыжок, но у нее он выходит неловким и неуверенным. Несмотря на родство душ, у Ольги другая природа и отношение к происходящему свое. Старшая сестра может пойти на компромисс в любви, она считает это возможным, средняя сестра отрицает малейшую неправду в чувствах и уверена, что иначе не может быть.

Показательно демонстрируют режиссерские возможности реализации авторского отношения к событиям пьесы при трансформации литературного текста в текст сценической сцены второго акта: предчувствие несчастья и прощание с неслучившейся любовью (Ирина – Ю. Горбунова и барон Тузенбах-В. Пьянзин) и сцена прощания Вершинина – А. Измайлова с Машей – Н. Юдиной. Обе сцены, на наш взгляд, очень похожи по содержанию: и прощание с Вершининым, и прощание с Тузенбахом в спектакле представлены не как прощание с любимым человеком, а как с последней надеждой на любовь. Тем более что Маша влюблена в большей степени в плод своей фантазии, «основой» которой стал Вершинин, а Ирина и вовсе не любит Тузенбаха, она просто следует совету сестры.

Если отнести к спектаклю как к художественному тексту, то эти сцены составляют своеобразную пластическую рифму в общем тексте спектакля. Для литературоведения «лексическая функция рифмы заключается в том, что она выделяет слова, связанные звуковым повтором, и тем самым усиливает ассоциативную сферу стиха» [12]. В нашем случае, то есть в ситуации анализа сценического текста, лексическая функция пластической рифмы заключается в выделении отдельных фрагментов действия одним и тем же режиссерским приемом, при этом, как в случае литературоведения, усиливается ассоциативный ряд, уточняется смысл и значение происходящего. Обе сцены, представляющие пластическую рифму, обладают некоторыми особенностями. Во-первых, они решены только в движении, причем в движении активном, страстном: Маша, не

останавливаясь, бегаёт по кругу, а Ирина танцует вальс. Но, несмотря на мощный внутренний импульс-порыв, представленный в телесной партитуре ярким и большим движением, он остается без ответа: барон погибает на дуэли, а Вершинин не может ответить Маше на ее чувства и сделать ее счастливой. Вторая особенность, на наш взгляд, заключается в том, что обе сцены начинаются в конкретной, бытовой ситуации, а затем постепенно, как будто отрываясь от земных проблем, уходят в мир другой реальности, и зрителю предоставляется возможность увидеть то, что на самом деле проживают сестры, то, что происходит в человеке глубоко внутри и не может вырваться наружу.

Режиссер своеобразно подошел к воплощению этих сцен: он «выводит» сестер в моменты сильного эмоционального напряжения из внешней бытовой плоскости в сферу внутренних переживаний. Ирина танцует с уже не существующим Тузенбахом, точнее, с собственной мыслью о несостоявшемся счастье, при этом движения вальса широки и легки – героиня не сопротивляется обстоятельствам, она уже заранее смирилась с тем, что произошло. Ирина знает о предстоящей дуэли и ничего не делает для того, чтобы ее предотвратить. Фактически она сама «убивает» барона своей нелюбовью к нему. Перед дуэлью Тузенбах просит: «Скажи хоть что-нибудь». Это похоже на страстную просьбу о помиловании, но своим отстраненным «что, что сказать?» Ирина отправляет его на верную смерть. У Чехова то, что происходит после ухода Тузенбаха на дуэль, описывается следующим образом: «Ирина стоит задумавшись, потом уходит в глубину сцены и садится на качели» [13]. При сравнении литературного текста А. П. Чехова и текста сценического, автором которого является Д. Петрунь, в ходе анализа пути трансформации и поиска пластического эквивалента литературе становится очевидным следующее: во-первых, объем «материала», заложенного в драматургическом произведении, гораздо больше, чем можно воплотить в конкретной работе; во-вторых, возможности режиссера в материализации литературы практически безграничны. Кроме этого, важным является то, что именно режиссер способен не только найти выразительные средства для своего авторского «высказывания», но он способен сделать сценический вариант литературного произведения не только понятным зрителю, но и очень близким.

Сцена прощания Маши с Вершининым – одна из самых ярких сцен в спектакле и, несомненно, большая постановочная удача режиссера. Постановщик «уводит» героиню из ситуации традиционного прощального поцелуя и формальных объятий (так выглядит сцена у Чехова). Маша, попрощавшись с Вершининым, «возвращает» всю сцену назад и прощается с ним еще и еще. И каждый последующий поцелуй более страст-

ный, чем предыдущий, а объятия более жадны и откровенны. Наконец, Вершинин освобождается из «плена» затянувшегося прощания и уходит. Эмоциональный накал сцены еще высок и после ухода офицера, но затем постепенно снижается. Режиссер решил этот эпизод следующим образом: Маша, не останавливаясь после последнего поцелуя, вновь возвращается на то место, где она прощалась с Вершининым, в таком же мощном порыве, а затем еще и еще раз. Ее пластическая партитура представляет собой бег по кругу, радиус которого постепенно сужается, а движения становятся спокойнее и сдержаннее. В этом пластическом рисунке автор выразил, на наш взгляд, трагизм ситуации: страстное желание героини освободиться из внешне бытового круга, когда реальность оказалась гораздо сильнее ее. И каким бы ни был круг широким, а движения энергичными, Маша возвращается в ту точку, в которой она сделала первую попытку уйти из быта. Она постоянно возвращается в повседневность. Возвращается так же страстно, как и пыталась уйти. Она садится на пол (зритель видит перед собой человека опустошенного, уставшего) и начинает есть курицу жадно, как она пыталась удержать саму возможность находиться рядом с любимым человеком: она набивает полный рот, ест, как человек, проголодавшийся после тяжелого физического труда. Героиня как бы набирается сил, но не для новой страсти, а для возвращения в реальный мир, она набирается сил для отказа от самой мысли о любви. Съев мясо и стряхнув крошки, Маша поднимается, она выглядит человеком, завершившим серьезную работу (спокойна и сосредоточенна) и «ставит точку» в истории своей любви. В интервью Н. Юдина говорит, что режиссерская установка в этой сцене звучала следующим образом: «прощание с Вершининым – это гибель Маши, это ее прощание с собственной жизнью» [14]. Актриса, точно передавая мысль режиссера, создает пластический рисунок, отражающий трагизм и неизбежность случившегося. Ее пластика контрастна по содержанию: в начале сцены мы видим «ураган» страсти и нежности, который она «обрушивает» на Вершинина, а в финале женщину «мертвую», опустошенную, существующую в большей степени по инерции. В своем беге по кругу она похожа на механическую куклу или курицу. При этом зритель видит, как с каждым последующим кругом ее покидает жизнь. Маша Н. Юдиной – женщина, душа которой разбилась о невозможность любви. Маша «погибает» оттого, что, являя собой натуру цельную, не может делить свои эмоции и чувства с кем-то или с чем-то. Ей жизненно необходимо находиться в состоянии любви, любить самой для нее важнее, чем быть любимой. Проводив Вершинина и потеряв возможность для проявления своей страсти, она теряет последнюю нить, связывающую ее с жизнью. У зрителя не возникает ощущения неправды, такая Маша не могла вести себя иначе.

Бег по кругу – это не только попытка вырваться и безнадежность этой попытки, но и пластический рисунок, который, повторяясь несколько раз подряд, выражает вначале растущую страсть и желание хоть на секунду задержать миг расставания, то есть пойти наперекор судьбе. В финале сцены угасающие движения по кругу есть знак неотвратимого возвращения к жизни, как она есть. Все эмоции и страсти человеческие в конце концов теряют свой первоначальный накал и постепенно, стихая, вливаются в общее течение жизненного потока. Возникает ассоциация кругов на воде после броска камня, когда резкий всплеск независимо от силы броска или величины камня тает и тонет во времени. Создается впечатление, что Маша влюблена не в Вершинина, а в возможность почувствовать себя счастливой женщиной, и не важно с реально существующим человеком или с придуманным, приукрашенным женским воображением. Режиссер начинает эту сцену почти бытово, но затем пластическая партитура усложняется, как и содержание сценического высказывания. Автор спектакля предлагает актрисе увеличивающиеся по силе и «объему» объятия: вначале прощание «звучит» традиционно – быстрый, почти формальный поцелуй и такие же объятия; затем сцена как бы взлетает – Маша в бешеном порыве то убегает от Вершинина, то вновь возвращается и целует его страстно и отчаянно. Последний порыв, самый сильный в пластической партитуре героини, выглядит как прыжок к партнеру – Маша буквально впивается в Вершинина всем телом с разбега после очередного круга. Происходит своеобразная материализация тонкого, неуловимого чувства, которое на глазах у зрителя растет, достигает своего максимально возможного звучания и, постепенно угасая, выталкивает героиню вновь на уровень быта.

Необходимо отметить, что спектакль существует в достаточно сложном темпоритме, который является одним из выразительных средств, воплощающих режиссерский замысел. Сложность и необычность темпоритмической структуры заключается в том, что автор сценического произведения, выделяя сцены, имеющие принципиальное значение для общей идеи спектакля, решает их в другом темпоритме: время как бы останавливается, и зритель видит важный эпизод, увеличенным в объеме. Такой прием дает возможность автору не просто сделать акцент на важных моментах, подчеркивая их таким образом, но и дает возможность зрителю понять в полной мере глубину и значимость происходящих событий.

Анализируя пластический эквивалент сценической постановки литературному тексту, представленный в спектакле Кемеровской драмы, а

также подбор выразительных средств, которые автор использует в организации сценического действия, невозможно не отметить, что данная работа, несмотря на сложность драматургии, понятна и близка зрительской аудитории. На наш взгляд, это напрямую связано с авторским уровнем проникновения в литературное произведение и глубоким пониманием современной жизни. Прежде всего, это говорит о том, что профессиональный уровень эмпатии (проникновение, вчувствование) режиссера, автора сценического текста, достаточно высок; глубокое вчувствование в события и характеры чеховской пьесы, соотнесение их с современным мировосприятием, поиск выразительных средств, соединяющих мысли А. П. Чехова и наших современников, – все это отличает спектакль Д. Петруня. Ведь чем глубже погружение режиссера в материал пьесы, тем точнее и адекватнее он выстраивает сценический текст, тем ближе художественная работа становится зрителю.

Также очень важным обстоятельством для режиссера в процессе «материализации» драматургического произведения является не просто большой опыт или знание жизни, а «чувство современности», которое диктует художнику быть в курсе всех актуальных проблем, настроений внутри различных социальных групп, владеть самой свежей информацией не только в сфере художественной, но и – шире – во всем мире человеческой культуры.

Но самый главный показатель высокого профессионального уровня эмпатии выражается в поиске и реализации адекватного пластического эквивалента спектакля, представляющего собой точно отобранные выразительные художественные средства, объединенные авторской идеей, которую они воплощают в виде телесно-материальной основы художественного образа. Поиск и отбор художественного «материала» – художественных средств, а также их организующего принципа – самая сложная задача. Но именно процесс организации выразительных средств в художественный образ произведения, а также многообразие этих средств определяют профессиональный уровень художника.

Кроме этого, показателем профессионализма художника является умение проникать в природу тех выразительных средств, которыми он «говорит» с публикой. Дмитрий Петрунь, создавая свой режиссерский текст, во многом опирался на технические возможности и особенности актеров, чьи предложения в организации пластических партитур отдельных сцен помогали ему определиться с окончательным вариантом их «звучания» на сцене. Здесь, на наш взгляд, имеет место проявление также высокого уровня эмпатии, поскольку речь идет не только о součas-

тии и проникновении в творческий процесс, но и о вчувствовании и проникновении в творческий потенциал актеров, в их возможности, и даже в ожидаемый результат. Иногда автор-режиссер говорил актерам о том, что должен почувствовать в результате зритель, а исполнители сами предлагали варианты физического действия, лучшие из которых, правильное будет сказать, наиболее соответствующие идее режиссера закреплялись и становились, таким образом, сценическим текстом.

Так, анализируя сценический текст спектакля в понятиях семиотики, мы приходим к заключению, что процесс создания и существования этого сценического произведения полностью соответствует семиотической системе: высказывание – текст – дискурс – интертекст, в которой высказывания – мизансцены, выражающие основную идею автора-режиссера; текст – само сценическое произведение, сочетающее в себе режиссерский текст и пластический текст спектакля; дискурс – процесс восприятия спектакля зрителем и его дальнейшая реакция, которая, принимая различные формы, вливается в общий культурный интертекст.

Вместе с тем, следуя за мыслью французского критика и теоретика семиотики Р. Барта – «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» [15], – должно признать, что и литературный текст драматургического произведения, и сценический текст, автором которого является режиссер-постановщик, и пластический текст, создаваемый ансамблем актеров, – все это разные интертексты, поскольку каждый опирается на уже известный опыт. По мнению французского ученого, «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [16]. Проводя аналогию, можно сказать, что художественный сценический текст есть оригинальный текст, состоящий из сценических высказываний, в которых обнаруживаются фрагменты «старых цитат».

Литература

1. См.: Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. – М.: Академический проект; – Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 36.
2. Там же.
3. Белинский В. Г. «Гамлет» драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 2. – С. 54.
4. Островский А. Н. Записка об авторских правах драматических писателей // Островский А. Н. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1978. – Т. 10. – С. 63.
5. Там же. – С. 71.
6. Аристотель. Поэтика / пер М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 651.

7. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пос. – М.: Просвещение, 1978. – С. 10.
8. Степанов Ю. С. В мире семиотики... – С. 36.
9. См.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Искусство, 1986. – С. 403–557.
10. Запись беседы с хореографом И. А. Пузыревой – домашний архив автора статьи.
11. Запись беседы с актрисой Н. Юдиной – домашний архив автора статьи.
12. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 324.
13. Чехов А. П. Среди милых москвичей. – М.: Просвещение, 1988. – С. 589.
14. Запись беседы с актрисой Н. Юдиной – домашний архив автора статьи.
15. Цит. по: Степанов Ю. С. В мире семиотики... – С. 36.
16. Там же.

С. Н. Басалаев
Кемерово

К ЭМПАТИЧЕСКОМУ ВОСПРИЯТИЮ В ДОВЕРБАЛЬНОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ОБЩЕНИИ

*Тому, кто хочет стать поэтом,
вначале предстоит досконально ис-
следовать собственное сознание.*

А. Рембо

В современном театре нередко сталкиваешься с ситуацией, когда в спектакле в зонах актерского молчания (как звукового, так и визуального) зритель вдруг начинает слышать «незвучащий» слой музыки актерской игры, частично (или совершенно) не соответствующий ритму идейной пульсации спектакля в целом. Данное явление наблюдается, несмотря на четко и логично выстроенную пластическую партитуру, убедительную и драматургически организованную мелодико-интонационную перспективу роли и прочие верно смоделированные компоненты спектакля. Анализируя опыт практической работы по изменению характера актерского восприятия, неизбежно сталкиваешься с проблемой не-бытийного существования актера в процессе сценического общения. На первый взгляд органическое, технологически точно созданное поведение актера почему-то все-таки вызывает недоверие и даже отторжение на уровне незнакового довербального общения, воспринимаемого в сфере (пользуясь термино-

логией К. С. Станиславского) «лучеиспускания» и «лучевосприятия». Существует распространенное среди практиков театрального искусства мнение, что данный уровень восприятия в общении относится к области бессознательного, воспринимается лишь интуитивно, может быть описан лишь абстрактными эпитетами и вообще не требует какого-либо осмысления. Однако честность актерской игры оказывается утраченной в контексте всего спектакля. Для того, чтобы рассуждать о механизмах сознательного и бессознательного восприятия и взаимодействия на данном уровне, необходимо рассмотреть структуру общения в целом.

В психологии мы не найдем одного общепринятого определения понятия общения. Как правило, используются определения, указывающие на основные стороны (функции) общения. Например, Б. Д. Парыгин определяет общение как «сложный и многогранный процесс, который может выступать в одно и то же время и как процесс взаимодействия индивидов, и как информационный процесс, и как отношение людей друг к другу, и как процесс их взаимовлияния друг на друга, и как процесс сопереживания и взаимного понимания друг друга» [1]. Но в отечественной психологии предпринимались попытки рассмотреть структуру общения, выйти на полноту психологической реальности человека (В. П. Зинченко, Б. С. Братусь, Б. В. Ничипоров, Ф. Е. Василюк, В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев) и заложить основы подлинно духовной психологии как особой формы рационального знания. А. Н. Леонтьев назвал личность «сверхчувственным» образованием именно за то, «что связи и отношения с другими людьми составляют особого рода реальность, недоступную непосредственному восприятию, предполагающую для своего понимания использование познавательных возможностей мышления, разума человека» [2]. Личность характеризует человека со стороны его общественных связей и отношений, то есть взаимосвязей с другими людьми.

Психологи считают, что в процессе взаимодействия людей 60–80 % коммуникаций осуществляется за счет невербальных средств и только 20–40 % за счет вербальных. Естественно, что языком невербального общения актеру необходимо научиться владеть профессионально. Невербальными средствами общения принято считать дыхание (речевое), голос и его модуляции, дикцию и артикулирование звуков, их сочетания, которые подразделяют на смысловые и связанные со структурой предложения; тон, мелодику речи, тембр голоса, темп речи и голос; особо рассматриваются паузы: смысловые и фразовые, психологические и артистические, то есть все неречевые знаки общения.

Анализируя структуру общения, данную отечественными психологами В. И. Слободчиковым, Е. И. Исаевым [3], можно вычленить три

взаимосвязанные стороны общения, не существующие отдельно в реальной действительности. Коммуникативность, интерактивность и третья (в большей степени нас интересующая и являющаяся предметом нашего рассмотрения) – перцептивность, заключающаяся в восприятии реальности партнера по общению и установлению взаимопонимания с ним. Тогда как коммуникативная функция состоит в обмене информации, а интерактивная – в организации взаимодействия и обмена не только идеями, но и действиями. В последних двух можно выделить вербальную и невербальную коммуникации. Рассматривая перцептивную функцию, можно выделить довербальную компоненту взаимодействия как процесс взаимопонимания. По мысли В. И. Слободчикова и Е. И. Исаева, взаимопонимание имеет две формы: понимание целей, мотивов, установок партнера и их принятие. Восприятие требует идентификации и рефлексии. Если при идентификации продумывается сопоставление «себя» на месте другого, то при эмоциональном понимании другого, вживании в него – эмпатии как механизме понимания – происходит вчувствование, нерациональное постижение-осмысление проблем другого.

В перцептивной стороне общения В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев [4] выделяют такие способы воздействия: заражение как бессознательная подверженность психическим состояниям; внушение как целенаправленное, неаргументированное воздействие; подражание как следование примеру. Данные взаимодействия происходят на довербальном уровне общения. Конечно, и на этом уровне существует своя живая, образная, рождаемая «здесь и сейчас» система чувственных знаков-символов. Данная система устанавливается и функционирует только в конкретном процессе взаимодействия и недействительна для других актов общения. Но все же говорить о единых принципах на довербальном уровне общения не только можно, но и необходимо.

Огромную важность приобретает вопрос о непрерывном взаимном общении между актерами во время всего театрального действия и точно в контексте спектакля. Ясно, что довербальное общение как любой непрерывный процесс познавать труднее, чем дискретный, где каждый элемент имеет четкие границы (речь – звук, пластика – жест, то есть некая звуковая или пластическая вибрация). Процесс довербального общения постоянен, поэтому при изучении довербальности вполне объяснима попытка разделения непрерывного на части (можно предполагать, что первоэлементом перцептивного воздействия также может быть чувственная вибрация). Рассмотрим выявленные К. С. Станиславским пять стадий общения. Первая – ориентирование в окружающих условиях и выбор

объекта. Вторая – привлечение внимания объекта с помощью действия. Третья стадия органического процесса общения подразумевает, по мысли К. С. Станиславского, «моменты зондирования души объекта щупальцами глаз, подготовка этой чужой души для ... восприятия мыслей, чувств и видений субъекта» [5]. Четвертую стадию создает непосредственная передача информации – «своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, что и как видит передаваемое сам общающийся субъект... <...> Моменты отклика объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия душевных токов создают пятую стадию органического процесса общения» [6]. К. С. Станиславский обращает внимание на то, что в каждом акте сценического общения должны быть обязательно соблюдены все пять стадий. На наш взгляд, на довербальном уровне полностью протекают первая, третья и в большей или меньшей степени, в зависимости от выбора выразительных средств и приспособлений, – оставшиеся три стадии. На сцене довербальное общение проявляется как «прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий» [7]. К. С. Станиславский призывал актеров искать в себе во время общения невидимые токи – лучеиспускание и лучевосприятие, для того чтобы путем личного опыта познать их.

Выдающийся театральный педагог, коллега К. С. Станиславского, основатель своей актерской системы Н. В. Демидов [8] верно заметил, что игра должна предшествовать речи. Актер, прежде чем ответить на услышанные слова, должен игрою изобразить то, что хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас понять, что происходит в душе актера и что он скажет вслед затем словами. Как птица, сперва встрепенется и потом полетит (первый момент важнее повторения). Н. В. Демидов считал, что «зона молчания» есть один из важных и неотъемлемых законов сценического взаимодействия, общения. Именно в «зонах молчания», наполненных напряженной мыслью, а значит, внутренней речью и видениями, заключается суть сценического общения. В них слышна истинная «музыка актерской игры». Н. В. Демидов подчеркивает важность встречного тока, который проходит между актерами в период молчания. Исходя из чего можно предполагать, что речь идет именно о довербальном уровне, на котором освобождается внутреннее пространство для душевных переживаний и духовных откровений. Данное общение, по мысли автора, содержит два одновременных встречных потока информации. Причем эта одновременность подобна пению дуэтом, она сохраняется и в ситуации

обоюдного молчания. Н. В. Демидов обращал внимание на то, что именно в период актерской паузы происходят загадочные психологические процессы, ради которых стоит наблюдать за актерским общением.

В жизненном общении зачастую люди слушают, но не слышат друг друга, так как на каких-то уровнях взаимопонимания и приятия партнера происходит сбой, потому что мы не готовы воспринимать партнера или уже имеем стереотипы (установки) восприятия партнера. Так, из-за неверного отношения к партнеру по общению мы начинаем неверно воспринимать идущую от него информацию. Казалось бы, для того чтобы состоялся акт общения, необходимо выработать обоюдно понимаемый язык – ряд правил о правилах общения. Данный договор занимает немало времени и представляет собой долгий и сложный культурный процесс, протекающий на довербальном уровне общения. Если данного договора не будет, то каждый из общающихся по-своему воспримет действия партнера по общению. Например, в общении «цивилизованного» европейца с африканским аборигеном или инопланетянином каждый из общающихся поймет другого по-своему. Но можно предположить, что общение на довербальном уровне вполне может состояться (даже между представителями разных культур), при условии, что происходит идентификация с ним (партнером) или вживание в него. Это хорошо наблюдается в игровом общении детей (тем более животных), ни языковые, ни культурные различия для них не преграда.

На довербальном уровне общения существуют и некоторые механизмы сознательного восприятия и воздействия. Хороший художник, вглядываясь, осязает (скорее внутренним) взором, музыкант – слухом (вслушивание и предслышание) человека, предметы, явления и события, парфюмер через запах может понять человека без слов и жестов. Однако любая модальность восприятия также имеет многоуровневую структуру. Под модальностью будем понимать «основное свойство ощущений, задающее их качественную определенность» [9]. Внутреннее осязание мыслью – доминантная модальность восприятия на данном уровне.

Исследуя структуру психического бытия человека, К. Г. Юнг обосновал, что продукты бессознательных процессов, не фиксируемые прямым наблюдением, могут переходить через порог сознания и осознаваться. Создатель одного из вариантов психоанализа разделил их на два класса. Первый содержит познаваемый материал сугубо личностного происхождения. Этот класс содержаний К. Г. Юнг назвал подсознательным разумом или личностным бессознательным. Другой класс содержаний психики с очевидностью неизвестного происхождения, не имеющих своего источника в отдельном индивидууме, психоаналитик отнес к

типу, несущему в себе свойства всего человечества, как некоего общего целого [10]. Данные коллективные паттерны, или типы, или образцы, К. Г. Юнг, используя выражение Августина, и назвал архетипами. Архетип означает типос (печать – imprint – отпечаток), определенное образование архаического характера, включающее равно как по форме, так и по содержанию мифологические мотивы. Из этих пластов, по мнению Юнга, актуализируется содержание безличностного, мифологического характера, то есть архетипы, и поэтому автор называет их безличностным или коллективным бессознательным.

Зачастую игра сценическая обращает зрителя к особому пласту, где архетипы как частицы самой жизни, образы, неразрывно соединенные с эмоциями живых людей, служат неким мостом, проводником идеи или Образа. Будучи заряжен эмоциями, образ, согласно Юнгу, обретает трепетность или психическую энергию, динамизм, значимость. Архетипы, воздействуя на наши ощущения, чувствуются по особому очарованию, сопровождающему их проявление, они завораживают [11]. Глубокие переживания данных пластов сознания делают чужую ситуацию реально воспринимаемой, как бы своей.

Реальность сценической 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» [12]. По мнению С. Л. Рубинштейна, суть человеческой игры заключается «в способности, отображая, преобразовать действительность» [13]. 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, независимо от того, в какой реальности переживаются настоящие чувства. Подтверждение данного тезиса мы находим у современных исследователей В. В. Бычкова и Н. Б. Маньковской, которые анализируют новую, находящуюся в стадии активного самостановления отрасль постклассической эстетики – виртуалистику, причем не только в рамках « сетевого » искусства, а как направление свободного моделирования жизни. Авторы указывают, что любая реальность выходит за пределы эстетического опыта, и это касается любой человеческой деятельности [14]. Они также указывают на уже существующую « электронную соборность » сознания [15] и утверждают, что виртуальная реальность воздействует на все органы чувств.

Умение чувствовать (или, правильнее сказать, чувственно понимать) другого – это способность, которой наделен каждый с рождения, но со временем данная способность почему-то « затвердевает », и чувствуемые процессы покидают область осознаваемого. Возможно, это происходит, оттого что мы перестаем играть. А как уже отмечалось, идентификация, отождествление, эмпатия, представление себя кем-либо – это необходимые атрибуты игры, которые утрачиваются в связи с неиспользованием.

В пятидесятые годы XX столетия К. Роджерс, исследуя эмпатию, отмечал, что « быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения « как будто ». Так, ощущаешь радость или боль другого, как он их ощущает, и воспринимаешь их причины, как он их воспринимает. Но обязательно должен оставаться оттенок « как будто »: как будто это я радуюсь или огорчаюсь. Если этот оттенок исчезает, то возникает состояние идентификации » [16]. Через почти 20 лет К. Роджерс отказывается от своих убеждений в том, что эмпатия – это состояние, потому что приходит к заключению, что эмпатия – это процесс, а не состояние. Данный процесс, по мнению автора, « включает постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого – к страху, или гневу, или растроганности, или стеснению, одним словом, ко всему, что он испытывает или она. Это означает временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без оценивания и осуждения. Это означает улавливание того, что другой сам едва осознает. <...> Это включает сообщение ваших впечатлений о внутреннем мире другого, когда вы смотрите свежим и спокойным взглядом на те его элементы, которые волнуют или пугают вашего собеседника <...> Быть с другим таким способом означает на некоторое

время оставить в стороне свои точки зрения и ценности, чтобы войти в мир другого без предвзятости. В некотором смысле это означает, что вы оставляете свое «Я». Это могут осуществить только люди, чувствующие себя достаточно безопасно в определенном смысле: они знают, что не потеряют себя в порой странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят» [17]. К. Роджерс считает, что быть эмпатичным означает быть ответственным, активным, сильным и в то же время тонким и чутким. Эмпатия отмечается и как одна из важнейших способностей в актерском искусстве.

В современных психологических исследованиях, как отечественных, так и западных, эмпатия означает как необходимое условие, своего рода признак творческого подхода. Нередко термин «эмпатия» применяется по отношению к эстетическим переживаниям. В начале XXI века, **обобщая** уже имеющиеся исследования и теории, Е. Я. Басин и В. П. Крутоус [18] в полной мере раскрывают феномен эмпатии и его значение в художественном творчестве. На основе анализа механизма данного феномена в работе Е. Я. Басина «Творчество и эмпатия» [19], была выявлена универсальность психологических закономерностей, управляющих творческими процессами как в науке, искусстве, так и в других сферах человеческой деятельности. Данные психические механизмы (проекции-интроекции) на основе эмоциональных переживаний, со-переживаний и проживаний активизируют внутренний мир человека, в том числе и глубинные пласты и структуры психического. Как известно, творческое мышление осуществляется в процессе параллельного функционирования всех средств восприятия, представления и преобразования информации, а также использования всех пластов психических содержаний. Обращение к анализу глубинных структур сознания человека как субъекта познавательной деятельности непосредственно связано с исследованием оснований формирования мыслительных способностей человека вообще как исходных в понимании развития его познавательных способностей. Эти вопросы широко обсуждаются в рамках эволюционной эпистемологии и когнитивной психологии, а также культурной антропологии.

Украинский психолог В. В. Мегедь определяет эмпатию как «глубокое и безошибочное восприятие внутреннего мира другого человека, его скрытых эмоций и смысловых оттенков, эмоциональное созвучие с его переживаниями, использование всей глубины понимания этого человека не в своих, а в его интересах» [20]. Автор, опираясь на современные исследования в психологии, выделяет три уровня эмпатии. Первый он обозначает как чувственную слепоту и неспособность к пониманию другого из-за собственного эгоизма, последний не позволяет погрузиться

в проблемы другого человека, расставшись со своей позицией по отношению к проблеме. Второй уровень, к которому, по его мнению, относится большинство людей, – эпизодическая слепота (в разной ее степени) к чувствам и переживаниям других людей. Третий – самый высокий (на наш взгляд, точнее сказать – самый глубокий) уровень постоянного, непрерывного, точного понимания другого, способность мысленного воссоздания его переживаний, ощущений как собственных. Для данного уровня характерны отречение от собственного «Я» и альтруизм. Наверное, по этой причине эгоисту тяжело развить эмпатию в себе. Именно те немногие, воспитавшие себя до этого уровня, и способны быть настоящими актерами. В любой настоящей актерской школе или направлении истинное актерствование подразумевает всегда некое служение. Так же, как и К. Роджерс, В. Мегедь акцентирует внимание на том, что эмпатия не просто дар, предполагающий наличие интроверсии и других свойств меланхолического типа темперамента и внутренней гармонии, но и высоких морально-этических принципов и нравственно-духовных качеств человеческой индивидуальности. Развитие именно данных качеств и свойств человеческого духа позволяет развить эмпатию как способность живаяния-проникновения в чужие души.

Традиционное понимание эмпатии представляется как вчувствование, проникновение во внутренний мир другого. Но появляются исследования, в которых данное понятие трактуется более широко – как особый вид отношений между человеком и окружающим миром. Обозначая эмпатическими способы обмена информацией между человеком и миром, И. А. Бескова архаическое мировосприятие определяет как эмпатическое. «Эмпатическое – это особый тип мировосприятия, когда осуществляющееся во внешнем мире воспринималось субъектом как составная часть и продолжение происходившего в нем самом, а внутренние процессы были включены в общий информационно-энергетический обмен со средой и не рассматривались им как относительно независимые или изолированные от окружающего. С эмпатическим мировосприятием связана способность переживать и ощущать происходящее в другом или с другим как внутри-себя-сущее. И наоборот, внутренние процессы проецировать вовне, ощущая их как составную часть космических процессов» [21]. Такая полная, всеобъемлющая включенность человека в информационно-энергетический универсум представляла собой единую слитную субъект-объектную реальность. «Информация здесь выступала как нечто более или менее вещественное: как то, что имело репрезентант в форме происходящих в самом человеке процессов, внутренних изменений, ответных реакций, инициированных поступающей извне ин-

формацией» [22]. Изучая специфику архаичного мироощущения, исследователи в данных направлениях предоставляют материал, помогающий выявить и определить природу тех компонентов мыслительных процессов, которые сегодня оказываются скрытыми в сфере неосознаваемого, но продолжают активно функционировать и наиболее явно проявляться в процессе творчества. И. А. Бескова, исследуя природу трансперсонального опыта, описывая феномены сверхъестественных психических возможностей человека, ставит вопрос о возможности изучения механизмов трансляции информации реликтовых форм восприятия. Автор приходит к выводу о том, что нет особой необходимости передачи человеческого опыта, так как он содержится в генетической памяти каждого человека, необходимо вспомнить механизмы естественного доступа к ней. И. А. Бескова предполагает, что в далеком прошлом восприятие «было таким, что позволяло полностью сливаться, растворяться в окружающем, отождествлять себя с другим и чувствовать его как составную часть своего “я”» [23]. Эмпатическое мировосприятие предполагает в основе своей совершенно иное мироощущение – живое.

Мироощущение, задавая характер всей системы отношений человека с миром, во многом определяет и способ восприятия мира и его осознания. На основании подобного живого мироощущения возникает тип познавательного отношения, определяемого И. А. Герасимовой как отношение-проникновение. Специфика данного познавательного отношения выражается в отсутствии привычного для европейского философского сознания традиционного разведения субъекта и объекта познания. В современной философии познания уже намечается преодоление жесткого разделения на субъект и объект, идет процесс стирания границ между ними – не «отчуждение» в познании как результат развития опосредованного, более отстраненного отношения. Подобную познавательную установку И. П. Меркулов [24] обозначает как «пропозициональную», а понимание и постижение в данных процессах происходит посредством «вживания», «вчувствования». При акцентировании наличия живой связи всего со всем, обретаемой человеком во внутреннем мире, в сфере сознания во всей его полноте, включая бессознательное, отношение-проникновение предполагает установку сознания «вовнутрь». Как отмечает И. А. Герасимова, онтологическим основанием подобного типа познания является единение всего на определенном уровне иерархии существующего. «За гносеологическим отношением проникновения кроется иная онтология, иные мерности бытия человека, связанные с внутренне-духовным миром» [25]. Опыт проникновенного познания осуществляется посредством активизации тонко-чувствительных аспектов сознания и его

глубинных слоев. Реализуясь через чувствующее мышление или мышление-переживание, проникновенное умозрение предоставляет знание – чувствознание, отличающееся свернутостью в нем идеи-образа, ощущаемого в качестве чувства-мысли.

Рассмотрение феномена творчества в контексте проникновенного умозрения дает возможность высветить динамику сущностных моментов творческого процесса, а также некоторых аспектов мыслительной деятельности, проявляющихся в процессе исследовательского поиска.

Мышление-переживание как особый вид мыслительной деятельности человека в ее познавательном аспекте имеет свою специфику и свою особую динамику. Мышление-переживание, или чувствующее мышление, согласно И. А. Герасимовой, отличается от привычного для нас мышления рационализированного типа, опирающегося на схемы и категории рационального ума без участия эмоций и чувств. В чувствующем мышлении мысль наделяется качествами «психического осязания» – ощущениями внутренних ритмов объекта. «Мысль чувствующая в разворачивании своего логического содержания непосредственно сопровождается душевно-телесными движениями, как бы «прошупывающими изнутри» любые малейшие изменения в предмете» [26]. Нечто подобное являли нам поистине гениальные люди в науке и искусстве. Из личных наблюдений Ф. Капра за деятельностью ученых особо выделяются те воспоминания, в которых отражен исследовательский поиск в качестве проникновенного умозрения. Грегори Бэйтсон «обладал уникальной способностью воспринимать природные феномены посредством очень концентрированного наблюдения. Это не было только научным наблюдением. Бэйтсон каким-то образом мог наблюдать растение или животное всем своим существом <...>. ...Он описывал растение с любовью к мельчайшим деталям, используя язык, который, как он полагал, принадлежит самому растению» [27]. «Мышление Джеффри Чу – физика, автора «бупстрэпной» теории – медленное, осторожное и очень интуитивное, и наблюдать, как он размышляет над проблемами, было для меня очень увлекательно. Я часто видел, как мысль из глубин его ума поднимается до сознательного уровня, и наблюдал, как он очерчивает ее побуждающими жестами своих больших выразительных рук, прежде чем медленно и осторожно сформулировать словами. Я всегда чувствовал, что S-матрица у Чу в костях и он использует язык тела, чтобы придать этим крайне абстрактным идеям осязаемое очертание» [28].

Известно много фактов, когда, пытаясь решить какую-либо проблему, исследователь часто начинает «чувствовать» ответ задолго до его формулирования как выражения или объективации. «В достижении исти-

ны чувству всегда принадлежит инициатива, она порождает идею а priori или интуитивно, разум лишь затем развивает идею» [29]. И. А. Герасимова предлагает рассматривать «психическое осязание» как род эмоционального знания, отмечая его непосредственный характер и проявление на довербальном уровне. Можно определить данное знание – «первичное», еще не оформленное, нерасчлененное и ощущаемое как целостность – чувствознанием. Чувствознание «дает непосредственное знание, подобно физическому восприятию, но абстрактно, подобно логическому мышлению» [30]. При развитом чувствознании человек непосредственным образом обретает знание о предмете, явлении, как бы схватывая его сущность. Как «первичное» знание оно обладает некой знаковостью. Но знаки эти не являются репрезентативными – они, скорее, презентативны. Презентативность знаков заключается в трудности перевода «первичного» знания как внутреннего, глубинного в область дискурса. Вместе с тем эти знаки оказываются экзистенциально значимыми для исследователя, сохраняя всю глубину постигнутого. В момент раскрытия такого внутреннего понимания – постижения и проявляется чувствознание.

По мнению современного исследователя проявления феномена чувствознания в музыкальном опыте Т. И. Мороз [31], данный особый внутренний слой оказывается самым важным – глубинной сущностью музыкального процесса. Услышать его значит приоткрыть для себя особую реальность, особый мир внутри человека, в котором может состояться встреча прежде всего с самим собой. Скрытый пласт музыкальной материи – «незвучащего энергийно-экспрессивного континуума» (М. Аркадьев) – выявляет скрытую за оболочкой звуков, но явно присутствующую до и после звучания, «незвучащую» материю в музыке. На человека воздействует не столько то, что он слушает, а каким образом он слышит. Таким образом, в вопросах восприятия мы вновь подходим к индивидуальным установкам сознания или фильтрам восприятия. В свете восточных традиций (которые в рамках данной статьи анализировать мы не будем [32]) чувственное восприятие рассматривается как некое знание, полученное путем контакта органа чувств и объекта, которое не может быть выражено в слове, но содержит определенность и не приводит к заблуждению [33].

Осознанное эмпатическое восприятие дает возможность осмысления не только собственной подсознательно-бессознательной деятельности, но и разгадывания в себя энергоинформационного процесса взаимодействия с другими. Что, в свою очередь, позволяет считывать-определять взаимосвязь явлений и событий (в контексте ситуации) и в результате чего помогает адекватно ориентироваться в происходящем. Данные процессы

протекают постоянно, но осознаются не так часто, да и намного позднее. Нам кажется, что, если то, что я делаю и как я мыслю, понятно мне, то понятно и другим, и все должны делать так же. Так мы создаем свою собственную реальность, восприятие в которой отлично от восприятия в реальностях других «я». Иногда взаимодействие реальностей двух людей есть лишь иллюзия общения, каждый слышит только то, что хочет услышать, и понимает лишь то, что вписывается в рамки его реальности. Особенно опасна иллюзия взаимодействия в сценической игре, где к множеству театральных условностей прибавляется еще одна – псевдообщение, которое не скрепляет данные условности, а разрушает их.

Осознанное эмпатическое восприятие в довербальном сценическом общении позволяет осознать не только реальные, но и действительные взаимодействия между двумя «Я» в процессе изменения их сознания, аффективные действия сделать сознательными и преднамеренными, оставив психофизические перцептивные процессы органическими.

Феномен осознанного (но, в то же время, наивного и непосредственного) восприятия актера долгое время не поддавался научной рефлексии, так как становление характера актерского восприятия находилось в процессе непосредственной передачи опыта от мастера ученику на интуитивном уровне. С появлением новых парадигм научного мышления и многочисленных психологических исследований сфер бессознательного в концепциях М. А. Золотоносова, Н. А. Зверевой, Д. Г. Ливнева, И. А. Герасимовой, Дж. Гипсона становится возможным описать и объяснить феномен понимающего восприятия актера как в условиях сценических ситуаций, так и в жизни. В настоящее время появляется возможность говорить о технологических моментах изменения характера актерского восприятия в процессе воспитания актера. Как показывает педагогическая практика, при периодических занятиях упражнениями по воспитанию психического осязания в течение длительного времени восприятие становится понимающим и осознание происходящего взаимодействия на довербальном уровне в общении более фиксированным и устойчивым. Намечается также перспектива в овладении механизмами восприятия и воздействия на данных уровнях общения.

Литература

1. Парыгин Б. Д. Основы социально-психологической теории. – М.: Мысль, 1971. – С. 178.
2. См.: Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности: учеб. пос. для вузов. – М.: Школа-Пресс, 1995. – С. 345.

3. См.: Там же. – С. 137–151.
4. См.: Там же. – С. 150.
5. Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954. – Т. 2. – Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – С. 389.
6. Там же. – С. 389.
7. Станиславский К. С. Работа актера над собой. – Ч. 1. – С. 268.
8. См.: Демидов Н. В. Творческое наследие / под ред. М. Н. Ласкиной. – СПб.: Гиперион, 2004. – Т. 2. Искусство жить на сцене.
9. Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Основы психологической антропологии. – С. 337.
10. См.: Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб., 1994. – С. 30.
11. См.: Юнг К. Г. и др. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1998. – С. 76–97.
12. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002. – С. 489–490.
13. Там же. – С. 486.
14. См.: Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. – 2006. – № 11. – С. 48.
15. См.: там же. – С. 49.
16. Rogers C. R. Empatic: an unappreciated way of being // The Counseling Psychologist. – 1975. – V. 5, N 2. – P. 2–10 // Роджерс К. Эмпатия // [http:// psychology.net.ru](http://psychology.net.ru)
17. Там же.
18. См.: Басин Е. Я., Крутоус В. П. Философская эстетика и психология искусства: уч. пособие. – М.: Гардарики, 2007.
19. См.: Басин Е. Я. Творчество и эмпатия // Вопросы философии. – 1987. – № . 2. – С. 54–67.
20. Мегедь В. В. Типы и эмпатия. – Киев, 1996 // Мегедь В.В. Типы и эмпатия // <http://psychology.net.ru>
21. Бескова И. А. Творческое мышление как эпистемологическая проблема: автореф. дис. ... докт. филос. наук / РАН Ин-т Ф. – М., 1993. – С. 12.
22. Бескова И. А. Проблема соотношения ментальности и культуры // Когнитивная эволюция и творчество. – М., 1995. – С. 87.
23. Бескова И. А. О природе трансперсонального опыта // Вопросы философии. – 1994. – № 2. – С. 44.
24. См.: Микешина Л. А., Опенков М. Ю. Новые образы познания и реальности. – М., 1997.
25. Герасимова И. А. Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. – 1997. – № 8. – С. 124.
26. Там же. – С. 130.
27. Капра Ф. Уроки мудрости. Разговоры с замечательными людьми. – М., 1996. – С. 73.
28. Там же. – С. 50.

29. Цапок В. А. Творчество: Философский аспект проблемы. – Кишинев, 1989. – С. 92.
30. Герасимова И. А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. – 1995. – № 6. – С. 94.
31. См.: Мороз Т. И. Чувствознание и его роль в познании: монография. – Кемерово: КемГУКИ, 2006.
32. См. подробнее: Басалаев С. Феномен «Актер–Образ»: природа их взаимосвязи в свете духовных традиций Востока // Искусство и искусствознание: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: сборник / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеровск. гос. академия культуры и искусств, 2003. – Вып. 2. – С. 98–110.
33. См.: Лысенко В. Г. Вачаспати Мишра о непосредственном и опосредованном восприятии (предисловие к публикации фрагмента из «Ньяя-варттика – татпарьятики») // Вопросы философии. – 2006. – № 8. – С. 111–112.

*Т. Ондрушек
Прага*

ИСКУССТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ (МЫСЛИ О СОЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ)

Ключ к интерпретации

Этот текст – собрание мыслей и вопросов на тему «интерпретация». Как можно помочь молодому исполнителю (интерпретатору) освободиться от сделанного и привычного и придать ему смелости как перкуссионисту [1]? Как помочь ему в личном прочтении музыкального материала и в обретении индивидуального способа игры? Индивидуальность, соединенная с креативностью, или творчеством, является предположением для такого пути. Мы все знаем феномен стада и предводителя. Один мой друг, режиссер и театральный педагог, сказал мне когда-то: «У кого талант – тот об этом знает. У кого нет таланта – тот и не знает об этом». Для многих наличие или отсутствие таланта не является темой – но это должно быть актуальной темой для тех, кто хочет заниматься искусством. Не менее актуальна тема единения индивидуальности и творческого начала в человеке. Без творчества не случается никакая интерпретация. Часто студенты ожидают от педагога выдачи ключей в эту таинственную область, ключей, которые помогают создать из кучи нот звуковое произведение искусства.

Я хотел бы от этого мифа навсегда освободить мир: нет никаких ключей! Нет рецептов, нет правильного или неправильного пути! Даже

если я пользуюсь этим термином, и он даже «ключевой термин» для интерпретации, он все равно не может быть решением проблемы. Это похоже на профессию учителя: задача учителя заключается в том, чтобы сделать себя не нужным. Это значит – лучший учитель тот, кто сможет воспитать в своем ученике самостоятельную личность. Он не будет внушать ученику чуждое его индивидуальности, даже если оно замечательно, но, наоборот, будет учить его тому, как раскрыться самому. И для этого он дает ему в путь свой опыт, мысли, импульсы, сопротивление, критику и доверие себе.

Единственный ключ, который возможен, – это индивидуальный, насыщенный экспериментами путь, путь испытаний, который надо пройти, готовясь к интерпретации. Другими словами: во время пути уже найден и путь. Не как патентное решение, но как процесс. Не говорить, но слушать, не отвечать, но спрашивать. Услышанное творит себе вслед сукцессивную (последовательную, мало-помалу) логику и сознание структуры, уводящее исполнителя от пустой репродукции нот. Структурное сознание в противовес иллюстративности. Хельмут Лахенманн говорит в одном эссе: создавать музыку не значит сочинять, но привести в связанность (в контекст) [2]. Такая же ситуация существует при интерпретации музыкального произведения, уже созданного композитором, с уже готовой композицией. Исполнителю необходимо этот контекст, эту одну-единственную связанность, услышать, «почувствовать», определить один-единственный путь, сделать его главным – и после этого творить, создавать новое. В этом процессе фигура интерпретатора является одновременно и ведущей, и ведомой: опус, музыкальное сочинение, ведет музыканта – музыкант ведет опус (сочинение, композицию). Еще раз я позволю себе процитировать Х. Лахенманна, одного из выдающихся кумиров музыки для ударных инструментов соло. Он ситуацию взаимодействия *ведущего* и *ведомого* в одном лице очень точно сформулировал уже сорок лет назад для своей композиции «**Interieur I**»: «**Террасовая постановка инструментов** в форме подковы около музыканта дает не только ему, но до этого и композитору, характерное игровое пространство: **Interieur** (как название пространства и название пьесы), на которое можно смотреть разными способами. Форма – результат многослойного процесса дотрагивания (тактильности) одновременных законов и из этого получающихся отношения звуковых характеров и игровых акций. Звук и жест испытываются двойным способом: как абстрактно разделяющий компонент структуральных событий, с одной стороны, и как их результат и экспрессивный или выразительный продукт, с другой стороны» [3]. При всем этом толь-

ко интерпретатор декодирует внутреннюю суть музыкального произведения, проживает впечатления и поэтому раскрывает произведение. Интерпретатор видит композицию через очки личного восприятия. Надо возникающую субъективность сознавать и именно на ней основывать свою интерпретацию, вместо того чтобы ожидать фальшивую объективность. Важно отметить, что мои слова – это вовсе не взывание к бойкоту музыкального произведения или к «улучшению» нотного текста. Наоборот, при личном начале нотный текст воспринимается с глубоким уважением и ответственностью. Я часто сравниваю наше искусство с другими видами искусства и все более отчетливо осознаю, что существует очень мало дисциплин, в которых индивид является «творцом» и одновременно воспроизводящим чужие идеи в столь широких размерах, как в искусстве интерпретации музыки. Глядя на другие творческие профессии, связанные с интерпретацией, понимаю невозможность сравнения интерпретатора музыкального произведения с копиистом, стремящимся воспроизвести в копии совершенный оригинал мастера. Но также невозможно сравнивать интерпретатора музыкальной композиции с импровизирующим музыкантом... Скорее всего можно сравнивать интерпретатора с актером или переводчиком художественной литературы. Пусть следующее размышление, самоанализ психологии творческого процесса переводчика китайской поэзии нам будет импульсом. Я воспользуюсь для большей убедительности цитатой из размышлений известного чешского переводчика Фердинанда Сточеса (Ferdinand Stočes), **уже приводившейся мной в предыдущей статье**, посвященной исполнительскому искусству перкуссиониста [4]: «При переводе я 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» [5].

Роль воображения

У воображения (Imagination) особая функция в процессе интерпретирования. Оно первый только от нас зависящий импульс к самостоятельному прочтению композиции. Наше воображение продуцирует

ощущения, и из этого вырастают чувства и эмоции, они подсознательно дают движение и глубину восприятия при игре [6]. Когда-то я слышал аргумент одного студента, что он сначала выучит нотный текст и потом туда «вложит» чувства. Я спросил: какие чувства? И не получил вразумительного ответа. Что можно вложить в уже сделанное? Уже готовое? Что, если это не взросло? Что, если это родилось в музыканте неестественным путем? Какие образы, какие ассоциации, если они не придут непринужденно? Это абсолютная бессмысленность: поверить, что публике возможно обмануть. Искусственное вложение чувства в авторский текст – не что иное, как дешевый театр: это просто вранье. Мы все знаем тех, кто беспрестанно фальшивит на сцене. Легко их узнать: одни врут из расчета, другие – из глупости. Второе, конечно, более невинно, но наше творчество, скорее, даже творческая обязанность интерпретатора – полная противоположность! И каждый музыкант сам виноват, если он остается на уровне глупости.

Нет, чувства должны рождаться так же естественно, как движения тела при музицировании. Оба они – результат предшествующего процесса работы, или творческого процесса: их невозможно «сделать». Представьте себе спортсмена, который вначале тренируется, а потом выучит необходимые движения. Мой коллега Рунэ Мартинсен из консерватории Осло часто приглашал прыгунов с трамплина, чтобы они вели семинары для студентов по ударным инструментам. Это не значит, что музыка является спортом. Время *спортсменства* в музыке, культура поверхностной виртуозности уже навсегда исчезли. Но, с другой стороны, профессиональный спорт имеет много общего с музыкой: концентрацию перед движением по склону горы, психическое и физическое приготовление, ментальный тренинг, ощущение, когда прыжок совершился, – все исчезает, и существует только музыка, только окружающий воздух во время полета. В этом воздухе музыкант *летит* уже без мозгового контролера, без рассредоточения – един с процессом, одновременно творец и воспринимающий. Часть целого: не отделенный от того, что происходит, но непосредственно участвующий. Интерпретатор одновременно творец и воспринимающий.

Звуковая культура и характерность

Искусство интерпретации каждой пьесы заключается не только в том, чтобы быстро и без ошибок воспроизвести ее. Но, прежде всего, в том, сможет ли исполнитель композиции выразить воспринятую им музыкальную ткань, внушить слушателям свое прочтение, отразить характер музыки, сумеет ли он дать ей жизнь. Как раз именно здесь начинается

интерпретация. Если я говорю о характере, то не имею в виду характер в традиционном классическом понимании – мягко, агрессивно, лирически или игровой, танцевальный, – но говорю о внемузыкальном (*мимомузыкальном*) смысле: характер как коллекция индивидуальных свойств.

Уже с выбора инструментов начинается интерпретация. Барабан, тарелка, инструменты, созданные мной самим, особый способ игры, который я открываю для композиции, ни в коем случае не могут использоваться при исполнении другого опуса. Такой подход к развитию пьесы, развитию интерпретации, конечно, требует своего собственного времени. Сначала идея должна созреть: иногда какая-то часть произведения во время штудирования настраивается, затем меняется, и гораздо позже она находит свою *дефинитивную форму*. Это «развитие интерпретации», эти процессы перехода от авторского текста к интерпретационному искусству имеют большое значение. Уже выбор инструментов не является актом или действием, но являет собой динамичный процесс. Лучшим понятием было бы «развитие инструментов», чем «выбор инструментов». «Развитие инструментов», как и «развитие интерпретации», зависит от музыки, от штудированного, специально исследованного научного материала и от выбранной дороги интерпретации. Все пьесы являются на свет, как будто наши (мои) дети: один имеет короткую стрижку, второй длинную, третий яркую одежду... Мы не знаем при рождении, куда приведет наших детей развитие, что с ними будет и как будет протекать их развитие, что нам понравится в них и что мы будем ощущать как их личность. Ко всему этому приведут только время и любовь. Только время и любовь все это принесут. Нельзя одевать «всех детей» в одну и ту же одежду. Так я, «развивая инструменты» для одной пьесы, другой пьесы, третьей и так далее, коллекционировал их и со временем создал огромную коллекцию: она существует, живет, звучит не сама по себе, она гардероб моих музыкальных детей (пес), мой «гардероб интерпретации».

Но посмотрим и на противоположную сторону проблемы: бытует активный способ «произвести» музыкальное произведение. Это касается людей, которые быстро выучивают текст и лихо его воспроизводят, причем все воспроизведения заученной пьесы похожи друг на друга, как близнецы-братья. Глаза таких музыкантов заняты чтением текста (или расшифровыванием нот), руки их делаются слышащими, даже откликающимися, но ум и душа спят. Конечно, любая пьеса в их игре сразу умирает, она не заслуживает второго прослушивания. Здесь даже не существует отдаленной похожести на понятие характерности, потому что для музыканта безразлично, на чем он играет. Такие музыканты часто играют даже две пьесы на одном составе инструментов. «**Interieur I**»

Х. Лахенманна звучит, как «Zyklus» К. Штокхаузена, «Rebonds» Я. Ксенакиса звучит, как его же «Psappha» или «Thirteen Drums» («Тринадцать барабанов») М. Ишии. Главное, они (эти музыканты) за свою жизнь сыграли – репродуцировали – огромное количество нот.

Эстетические критерии

Каждая композиция является одновременно эстетическим звуковым строением, требующим оригинального архитектурного решения. Перкуссия как инструментальное средство имеет огромное влияние на результат. Она не имеет заранее заготовленного звучащего (звукоспроизводящего) материала, и «форма» звукового материала всегда будет частью интерпретации. В этом кроется основное различие между звучанием ударных инструментов и звучанием традиционных инструментов (рояль, труба, скрипка). Старые инструменты на протяжении веков совершенствовались в своей традиции один звук, который любой человек может идентифицировать как звук скрипки или рояля. Но уже «гонг» из области ударных инструментов насыщен сотнями индивидуальных представлений о его звучании. Гонг не имеет укрепленного звукового характера, как и все прочие ударные инструменты. Они не обременены традицией, их звук не дефиницирован. Тарелка может звучать, как гонг, но может звучать, как кусок жести или как большой барабан. Гонг может звучать, напоминая тон маримбы, или как какой-то неизвестный звуковой объект, или как простой там-там. Ударные инструменты каждому опытному композитору дарят бескрайнее поле – не уютную полянку, а безбрежное звуковое пространство, чтобы можно было реализовывать новые и новые творческие идеи.

Если интерпретатор выбирает природные инструменты для опуса (для исполнения пьесы), звук будет диаметрально отличаться от электроники или пластмассовых инструментов. Каждая композиция содержит внутри себя бесконечное множество вариантов для интерпретации. Даже традиционные пьесы, возможности которых признаются ограниченными для персонального проявления творческих идей интерпретатора, которые, как принято считать, не дают интерпретатору большой свободы, – даже эти пьесы обретают новую жизнь при умелом и открытом (не отягощенном традицией) использовании интерпретатором природных инструментов.

В качестве примера обратимся к традиционной пьесе «Interieur I» Х. Лахенманна. Эта пьеса не предлагает интерпретатору никакой специальной свободы – все очень конкретно задано, даже звуковой характер палочек. Но именно это для настоящего интерпретатора становится боль-

шим творческим вызовом. Вызов не столько в смысле верной интерпретации, но в смысле личностной креативности. Начнем с характера палочек. Лахенманн точно задает: мягкий, твердый, деревянный, пластмассовый. Это как будто конкретное требование дает интерпретатору большое пространство для собственного творчества. Что это такое – мягкий характер палочек? Умножаем количество мягких палочек на количество интерпретаторов – получаем примерную сумму возможных звуковых результатов. Это, действительно, разница: пользоваться мягкой, но тяжелой палочкой для гонга («гонговой палочкой») или мягкой легкой «литавровой палочкой». Характер звука будет настолько разный, что иногда даже невозможно определить, о каком инструменте идет речь.

Забудем, значит, традиционные названия «литавровая палочка», «гонговая палочка», «барабанная палочка» и прочие, потому что они в своем употреблении давно устарели. Только использованием разных палочек в «**Interieur I**» **Лахенманна открываются тысячи путей для нашего мышления о звуке и тысячи звуков для наших ушей.** Каждая палочка является «материалом», состоящим из таких ценных свойств, как вес, материал, фактура поверхности. И этот «материал» озвучивает другой «материал» – сам инструмент. И этот «материал» создает вибрирование другого «материала» и тем самым вытягивает из него звук, озвучивает его. С таким подходом открываем наше творческое мышление, с «наивностью» и «любопытством» мы проникаем в пьесу.

Это касается творческого проникновения в вопросы интерпретации, это требует решительного отказа от слепого имитирования «проверенного» (апробированного) на публике способа исполнения музыкального произведения. Уже первые такты пьесы требуют от интерпретатора работы воображения: возникает вопрос линии и способа чтения музыкального текста... Но одновременно должны возникать конкретные решения: идентифицировать ли звук литавр? Или, наоборот, соединить его со звуками маримбы так, чтобы индивидуальный компонент звука уже не высвечивался? Или этот звук начала должен быть не в точном звучании – как будто в тумане? Или большее воздействие произведет конкретный звук? Именно здесь может быть путь, который включает опробование разных звуковых технических вариантов, определяющих направление для дальнейшего развития пьесы. То же самое можем сказать о рождении и развитии инструмента, о выборе звуковых вариантов. И в этом случае лучше говорить о звуковых родниках или материалах вместо разговора об инструментах. Наш инструмент – мультиперкашн – это собор многих звуковых родников и их составление в одно целое. Обрабатываемые разными палочками многие инструменты сразу теряют свой все равно

неоднозначный звуковой характер. Если в партитуре написано: «там-там тарелка» или «триангел», сразу возникают вопросы: какой объем? каков его вес? какой звук? Творит контрастность или гомогенность? Напрашиваются и многие другие вопросы.

Дальше следуют новые вопросы: каким образом могли бы звучать там-тамы в контексте со звуками других задействованных в исполнении инструментов? Высоко, как бонга, или низко, как большой барабан? Можно ли было бы настроить там-там на высоту литавры? Пользоваться ли там-тамом, покрытым природной кожей, или с искусственной поверхностью? Дать там-таму ясный тон или перкуссивный звук? Дать им резюмирующий звук или сухой? Решаемы ли все технические проблемы? Возможна ли реализация пьесы с этим составом инструментов?

Чем больше таких вопросов, тем многозначнее способ чтения интерпретатора. Через множество вариантов он может приблизиться к индивидуальной интерпретации. *Самотворчество* интерпретатора растет и развивается благодаря такой бесконечной вариативности вопросов. Именно подобным образом музыкант учится жить с материалом, смотреть в его глубину и давать ему форму. Он не остается на воспроизведении написанного, но отправляется на поиски действительно данного композитором, таимого музыкальным произведением. Это личный звуковой опыт интерпретатора.

Музыкальные критерии

Музыкальные критерии – это индивидуальные решения? Нет, здесь, наоборот, требуется, в первую очередь, точность воспроизведения нотного текста и композиторских ремарок. Конечно, **восприятие** всегда остается индивидуальным, и у него имеется своя степень художественной свободы. Все равно надо точно различать, где интерпретатор принимает решение и где он трансформирует идею композитора. Чем более композитор дает интерпретатору свободы и пространства, тем актуальнее звучит вопрос о музыкальных критериях. Свобода вовсе не значит, что можем делать, что хотим, что каждый делает, как ему вздумается. Интерпретатор всегда остается частью произведения, а не его творцом. Поэтому он должен очень точно сохранять и реализовывать все авторские ремарки и нюансы произведения, и даже, порой, выискивать их. Часто они не записаны дословно, но понятны из логики и структуры композиции. Первым примером здесь нам будет «**The Anvil Chorus**» Дэвида Лэнга. В этой пьесе композитор не предлагает интерпретатору никаких инструментов, но определяет, что должны звучать резонирующие металлы, нерезонирующие металлы, вудблоки и басовый барабан. Причем главная часть

произведения связана только с металлическими звуками. Здесь, конечно, не должен возникать для интерпретатора вопрос: какие из его инструментов резонирующие и какие – нерезонирующие? Напротив, из вступительной ремарки ясно видно, что Д. Лэнг ни в коем случае не имеет в виду традиционные инструменты. Недоговоренность, недосказанность также являются формой информации: если бы композитор хотел или имел бы в виду тарелки, гонги, колокола и другие «инструменты», у него не было бы проблем предложить их в виде примера. Но речь идет о металлах – о нахождении металлических кусков, о металлическом ломе, о горшках, ведрах, о *самосозданных* звуковых объектах и об огромном арсенале результативных звуковых возможностей. Ведь этот выбор уже провоцирует название «**The Anvil Chorus**».

Кто близко знаком с музыкой Д. Лэнга и его музыкальной эстетикой, понимает это как логический вывод. Значит, мы стоим перед выбором, перед первым шагом: необходимо собирание и «развитие» инструментария для интерпретации этой пьесы. Второй шаг уже музыкально-экспериментальный. В нем речь идет не только о понимании и репродуцировании нотного текста, но идет разговор о верности тексту в широком смысле и о трансформации этой верности в реальные звуки. Верность тексту означает, что интерпретатор не только понимает суть «слова-ноты», но, насколько возможно, выражает свои впечатления в звуке. Как к примеру обратимся к звуковой ситуации последней трети «**The Anvil Chorus**»: **здесь смешиваются первая тема резонирующих металлов из интродукции с комплиментарно введенными звуками нерезонирующих металлов. Возникает двойное убыстренное движение палочек (дублированное движение), которое похоже на тремоло, оно звучит, словно в «вихре сошедшихся обстоятельств» (Ф. М. Достоевский).** Если мы хотим подобное тремоло реализовать, инструменты и палочки должны быть выбраны так, чтобы звуки всплыли и возникло звучание, похожее на звук «гамелана» [7].

Похожая ситуация есть и в композиции «**Psappha**» Яниса Ксенакиса: в финальной части аккумулируются звуки отдельных инструментальных групп смешанному звуку одной густой ткани (как густота ткани), который все время модифицируется. Единые частички звука льются тем же самым способом, каким ткач тклет полотно, то есть они текут, как нити под рукой ткача, и соединяются в музыкальную ткань. Это «тремоло» на многих инструментах – единственная возможность сделать из коротких звуков один долгий звук. А если это уже в исходном решении выбора инструментов не рассматривается, то будут слышны вместо одного звука множество ударных частичек, как будто ткани не получилось, только нитки.

Технические критерии игры

Чтобы все это действительно могло быть сделано, надо предварительно решить много технических проблем. Часто вопросы реализации уже по недолгому размышлению отбрасываются. Но если исполнитель заинтересован в прохождении полного пути, надо, чтобы он задавал себе все больше и больше новых вопросов. Вопросы и размышления над ответами, поиски единственно верного решения определяют творческий рост музыканта и дают ему импульсы к решению всех, даже самых тонких проблем звуковой реализации музыкального произведения. Технические критерии решать музыкально – это как путь через джунгли, их надо просечь, потому что в конце пути чувствуется цель, которую следует достигнуть. Мы должны быть уверены и в этой цели, и в избранном пути. Эта уверенность, это ощущение единственно верного пути, это предчувствие точного желанного результата дают музыканту творческий импульс, и из этого импульса открываются вдруг другие, до этого не мыслимые и не предполагаемые пути. Как, допустим, решать в композиции Я. Ксенакиса «Rebonds» действия рук, если одна рука должна производить континуальный звук, а вторая – играет «точечную» мелодию с двойными форшлагами? Это ясно, что для континуального звука так же нужны две руки, как для форшлагов. Моя задача, как исполнителя, не сдаваться, и в то же время я не имею права это упростить.

Наоборот: здесь следует смотреть на суть, а не только на текст. Этим взглядом в суть возможно вычитать и выслушать идею, задуманную композитором. Потом задача уже проще: найти звуковую реализацию именно для этой идеи. Выбрать инструменты и палочки так, чтобы эта идея композитора реализовалась, и заодно интерпретатор сам для себя сотворил творческое пространство.

Однозначное решение или универсальный ключ здесь не могут подойти. Решение каждого произведения является индивидуальной задачей каждого интерпретатора. А чем серьезнее отношение музыкантов к произведению, чем серьезнее исполнители верят композиторам и их словам-текстам, тем более возникнет вариантов музыкального прочтения и хороших интерпретаций. Как ни парадоксально это звучит, качество не достигается через понятие правильно/неправильно, но через серьезное, индивидуальное и вновь новое вслушивание и вчитывание в уже известные нотные тексты. Пробует ли и экспериментирует ли исполнитель в этом духе, в этом смысле, открывает ли он вновь и вновь новое, развивает ли собственное? Или подвержен следованию чужим путем? Вот в чем дилемма. Только в фарватере первого пути наше искусство может расти, развивать новое и само себя оправдывать. Искусство интер-

претации – это творческая форма искусства, и как таковая она не может стоять на месте, но находится в непрерывном движении. Искусство не смотрит на уже развитое, как на абсолютную правду. Это была бы смерть любого творчества.

Литература и примечания

1. Перкуссия – лат. *percussion* – постукивание. ПеркуSSIONИСТ – исполнитель музыки для ударных инструментов.
2. См.: Lachenmann H. **Vier Grundbestimmungen des Horens** [Четыре основных причины слушания] // Lachenmann H. **Musik als existenzielle Erfahrung** [Музыка как экзистенциалистский опыт]. – Berlin, 1996. – S. 54.
3. Цит. по: Буклет к CD: H. Lachenmann «Percussion Solo», Narodni Galerie Praha, 1996. – S. 8.
4. Ондрушек Т. Нотация и интерпретация: проблематика нотации для ударных инструментов // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово, 2007. – Вып. 5. – С. 136–144.
5. Cinska basen musi zapusobit hned. Interview Nora Grundova s Ferdinandem Stočesem [Китайские стихи должны действовать сразу. Интервью Норы Грундовой с Фердинандом Сточесом]. Lidove noviny. – 18.12.2004. – S. 15.
6. Имеются в виду принципы подхода к роли и принципы единого пластического и голосо-речевого тренинга драматического актера, представленные в книге: Vasiljev J: **Imagination – Bewegung – Stimme. Variationen für ein Training**. Tirschenreuth, 2000. (Русская версия книги: Васильев Ю. А. **Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга**. – СПб., 2005).
7. О «гамелане»: на Яве и Бали звук металлических резонирующих инструментов, дающих тремолирующий эффект. Много людей играют одновременно, и одни играют на долях, а другие между долями.

*Т. И. Мороз
Кемерово*

К КОНСТИТУИРОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА

*Музыка для всего физического
в мире показывает метафизическое.*

А. Шопенгауэр

В «Методологическом введении» к своим работам по философии музыки А. Ф. Лосев отмечал, что теоретиком музыки, весьма далеким от философской школы ума, он посоветовал бы на несколько лет забросить

мечты о музыкальной эстетике и заняться усвоением и продумыванием главнейших философских систем [1]. На практике музыковедческая проблематика всегда была связана с общефилософским и в целом мировоззренческим контекстом. Но А. Ф. Лосев задает иную перспективу. Для него философский контекст необходим, прежде всего, с целью формирования верных представлений о таком сложном, необъяснимом в своих сущностных чертах и не поддающемся адекватному понятийному выражению виде искусства, как музыка.

Оказывается достаточно трудно определить с некой «меркой» к данному виду искусства и обусловленному им опыту, поскольку музыкальный опыт предоставляет человеческому сознанию данные, которые возможно отнести лишь к неизмеримым элементам жизни. В связи с этим возникает достаточно сложная проблема: как, каким способом возможно конституировать музыкальный опыт, в каких категориях и понятиях отобразить столь специфичный праксис. Музыка всякий раз будто бы терпит ущерб от наших попыток постигнуть и выразить постигнутое. Это во многом объясняет тот факт, почему музыканты, прежде всего исполнители, отличаются нежеланием говорить об исполняемых произведениях и в целом о тайнах своего исполнительского искусства. Это не является проявлением неспособности к осмыслению специфики своей деятельности. За подобным отказом или нежеланием кроется совершенно иное – попытка удержать, сохранить *то*, что может раствориться в слове и исчезнуть навсегда. Опыт исполнителя – это предельный опыт приближения к неким глубинным смыслам, неизведанному, но пока еще доступному, открытому, сохраняющему свою силу и сподвигающему всякий раз на новое опытное узнавание. Оставив *это* как неизреченное, непостижимое, невыразимое, но обладающее живой природой, очевидное и непосредственно испытываемое, исполнитель сохраняет для себя его магнитность.

И вместе с тем, как верно заметил А. В. Михайлов, это все же не освобождает нас от необходимости все снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами [2]. Музыкальный опыт ждет своего осмысления, являя реальный материал для постижения скрытых механизмов, неявных оснований человеческого существования в различных аспектах – онтологическом, гносеологическом, психологическом, эстетическом. Осмысление такого опыта должно осуществляться на основе соединения знаний философии, психологии, музыковедения, эстетики и непременно в опоре на реальный опыт музыкальной деятельности. Знания конкретных наук не могут уместить все содержания, доступные благодаря музыкальному опыту, но помогают выявить контекстуальное,

расчищая путь для явленности специфически музыкального, которое возможно ухватить лишь в результате живого опыта соприкосновения с данным видом искусства. И слово в данном контексте необходимо, чтобы пройти этап обозначения и неременного снятия тех форм, в которых является суть. Этот процесс сродни работе скульптура по отсечению от каменной глыбы всего лишнего с целью обнаружения главного.

Таким образом, конституирование музыкального опыта может осуществиться на основе выявления его специфики, закономерностей динамики, вычленения структурных составляющих, их взаимосвязей и взаимозависимостей, раскрытия выполняемых музыкой функций с опорой на исследования в области музыковедения, музыкальной психологии, эстетики. Но попытаемся направить исследовательский поиск другим путем – рассмотрению музыки и музыкального опыта сквозь призму предельных философских категорий, взятых в следующих отношениях: «дух – материя», «бытие – сознание», «пространство – время». Не претендуя на полноту раскрытия музыкального опыта в системе заданных отношений, наметим лишь перспективу в осмыслении столь необычного феномена.

Рассмотрим первое фундаментальное отношение «дух – материя». В отличие от других видов искусства музыка отличается наименьшей погруженностью в материальное вещество. Как писал Г. В. Ф. Гегель, «со звуком музыка покидает стихию внешней формы и ее наглядной видимости» [3]. Если скульптура, архитектура, живопись принимают участие в формировании предметно-пространственной среды, в которой мы живем, то музыка – в формировании и выявлении процессуально-динамической стороны нашей жизни. И первым близким, очевидным и непосредственным опытом подобного процессуально-динамического существования оказывается опыт нашего бытия – тот первичный опыт, глубоко отличный от различных форм эмпирического опыта, выступающий его основой и условием возможности.

Музыкальное искусство во все времена понималось как искусство организации времени, где звук оказывался лишь средством этой организации. Но сама музыкальная материя не исчерпывается только звуковым явлением. Среди различных подходов в осмыслении музыкального искусства прослеживается традиция выделения «звучащей» и «незвучащей» основ в бытии музыки. Представителями данной традиции (Р. Ингарден, Н. Гартман, А. Ф. Лосев, М. Аркадьев) в основе музыкального процесса усматривается некий глубинный слой – «незвучащий экспрессивно-пульсационный континуум» (М. Аркадьев), который, отличаясь от физического звучания, оказывается его фундаментальной причиной. Выступая онтологической формой «музыкально становящегося смысла», в отличие

от эстетической – «звучащей», представляя собой трудно уловимое и в большинстве случаев трудно обозначаемое, она открывается лишь в переживании. Данная «незвучащая» материя музыки как особый внутренний слой оказывается самым важным – глубинной сущностью музыкального процесса. Скрытая за оболочкой звуков, но явно присутствующая *до* и *после* звучания, «незвучащая» материя может стать постижимой в опыте и обычного слушателя-непрофессионала. Кто не испытывал потрясающего, захватывающего дух ощущения, которое возникает в концертном зале в первые мгновения после отзвучавшего произведения. Мгновение, находящееся между последним звуком и первым всплеском аплодисментов, являет скрытый пласт музыкальной материи – «незвучащий энергично-экспрессивный континуум». В это мгновение наш дух захватывается «духом музыки».

Категория «дух музыки» в традиции осмысления музыки связана, прежде всего, с именами А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Именно в работах этих философов понятие «духа музыки» рассматривалось как «всеобщее и универсальное содержание бытия» (Ф. Ницше), «бессознательное выражение сущности мира» (А. Шопенгауэр). Далее категория «духа музыки» активно разрабатывалась русскими мыслителями-символистами – А. Белым, Вяч. Ивановым, которые хорошо знали работы А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Как отмечают И. В. Кондаков и Ю. В. Корж, для русских мыслителей «дух музыки» становится практически непредставимой абстракцией, лишенной заведомо какой-либо понятийной или вербальной природы [4]. Если рассматривать данную категорию в качестве вне-музыкальной, подчеркивая ее несвязанность с музыкой в аспекте звучащей материи, то явно обнаруживается связь «духа музыки» с «незвучащей», глубинной сущностью музыкального процесса.

Понимание музыки как универсального глубинного начала было представлено во многих философских воззрениях на протяжении всего развития человеческой культуры и являлось основой для формирования онтологического подхода к данному феномену. Русские символисты высветили иную грань – для них очень важно было узреть «дух музыки» в самой жизни, в аспекте жизнотворчества. Если начиная с Ф. В. Й. Шеллинга и его «Философии искусства» такие понятия, как ритм, гармония, модуляция, полифония, присущие музыке, обретают категориальный статус организующих принципов бытия. (Важно отметить, что прообразом данных музыкальных понятий послужили универсальные космические категории и закономерности. В этом «ключе» разворачивается еще один скрытый пласт музыкального смысла – постижение музыкальных явлений в свете универсальных первопричин.) Русские мыслители с музыкой

связывают и такие категории, как *творение* и *рождение*. А. Белый писал: «Музыка есть попытка выразить формой квинтэссенцию процессов творения» [5]. А. Ф. Лосев в работе «Музыка как предмет логики» выводит положение о том, что в музыке правит *закон рождения* [6].

Согласно мысли А. Ф. Лосева, музыка снимает, редуцируя из разума само начало рассудочного мышления – *закон основания*, с его железным механизмом раздельности и сопряженности. Мир музыки находится вне этого закона. В противоположность ему полагается «принцип нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия». «Только в понятии рождения захватывается и момент какой-то связанности одного с другим, и интимной, внутренней близости, и сходства членов рода при неповторимости и индивидуальной несводимости к другому каждого из них» [7]. В музыке мы обнаруживаем слитость и взаимопроникнутость моментов времени, моментов самого существа всякого *A* и *B*, слитость субъективного и объективного, сознательного и бессознательного. «Музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытию, ему чуждому. Его «я» вдруг перестает быть отъединенным; его жизнь оказывается одновременно и жизнью предметов, а предметы вдруг вошли в его «я» и зажили единой с ним жизнью. Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира» [8]. Здесь оказываются слитыми прямо противоположные сущности. Как отмечает сам А. Ф. Лосев, осилить эту противоположность при непосредственном их сравнении – немислимо. Это возможно только лишь на почве концепций иных планов бытия [9].

В человеческом существовании присутствует иной план бытия, скрытый напластованием различных форм опыта. Этот первичный пласт был зафиксирован в культурных традициях как «чистое сознание», «первичное сознание», коллективное бессознательное, континуальное сознание, «базисный слой сознания». Но во всех определениях присутствует обозначение как «запорогового» слоя, обладающего бытийными характеристиками. Музыкальный опыт дает возможность проникновения к универсальным предзаданным структурам как неким скрытым содержательным основаниям универсального характера – к некой изначальной точке «единения бытия и сознания» (А. Ф. Лосев). Преодолевая раздробленность многообразных форм человеческого существования и форм знания, снимая их в высшем синтезе и выводя за пределы обыденного существования, восстанавливается целостность, дается реальный опыт Бытия. Музыкальный опыт открывает возможность идти путем расширения сознания до ощущения и переживания единства, целостности через

чувствование и осознание своей подлинной глубинной сущности. Подобная бытийная сопричастность в музыкальном опыте свершается всем ее существом, потому что музыка, захватив в вас все качества вашего существования – всю психофизическую целостность, – поведет вас к некоему претворению, к «полноте жизненного присутствия».

Известно, что воздействует не столько то, что слушает человек, а то, каким образом он слышит. Относительно специфически музыкального опыта необходимо говорить о некоем глубинном слое слышания, где услышать – это приоткрыть для себя особую реальность, особый мир внутри человека, в котором может состояться встреча, прежде всего, с самим собой. Художник, пребывающий в постоянном поиске и работе над постижением сущности музыкального звука, оказывается вовлеченным в процесс активного поиска самого себя, в процесс самосовершенствования. К. В. Ф. Зольгер относительно музыки писал: «Как линия составляет первое измерение материальной природы, так звучание – первое измерение духовной» [10]. Музыкальный опыт, снимая пространственно-временные координаты внешнего мира, задает иные координаты для внутреннего пространства-времени с его глубинными и потаенными измерениями, к миру невидимого, постигаемого внутренним взором и внутренним слухом. Постигание музыки осуществляется в пространстве-времени внутреннего опыта – внутренней первичной реальности, которая находится в совершенно ином измерении бытия, нежели вся объективная действительность, в том первичном слое человеческого Я, выступающем его основой, глубиной и полнотой.

Мы должны быть готовы к такому опыту, дать себе возможность соприкоснуться с иной реальностью, иными пластами бытия, ощутить их и «осязательно понять» (Е. Трубецкой). Бытие всегда открыто человеку, и каждое сознание способно расширяться до полноты бытия, чем оно потенциально и является; препятствием на пути может стать лишь сам человек. Музыкальный опыт – это опыт собирания себя, сосредоточения и самопогружения, полноты внимания и самоотдачи, сопряженный с высоким эмоциональным напряжением, «повышенной эффективностью чувственности» (С. М. Эйзенштейн), ведущий к интенсивной духовной работе и сопровождающийся особыми «предельными» переживаниями.

Музыкальный опыт актуализирует такой пласт восприятия и мышления, который обеспечивает проникновение в сферу сознания «запроговых» импульсов как содержаний скрытых слоев сознания. 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. Таким образом, музыкальный опыт оказывается сопряженным с изучением внутреннего глубинного потенциала человека, с тонкочувственным восприятием своей внутренней природы. Он 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.

Музыкальный опыт являет уникальный опыт, в котором снимается оппозиционность заданных нами философских категорий «дух – материя», «бытие – сознание», «пространство – время». Необходимо отметить, что речь шла о метафизической сущности музыкального опыта. Всякий конкретный опыт в эмпирическом плане во всем своем многообразии форм окажется той или иной степенью приближения/отдаления к/от данной сущности. Опыт может быть разным и во многом зависит от работы самого субъекта, но музыкальный опыт как специфически музыкальный неосуществим в срединных переживаниях и всегда окажется опытом, предоставляющим «непосредственное обладание живой природой бытия» (С. Л. Франк).

На сегодняшний день в музыкальном образовании четко прослеживается деструктивная тенденция – нивелирование специфически музыкального опыта. Глубинная сущность музыкального процесса выносится «за скобки» художественного восприятия, в результате чего не происходит соприкосновения с бытийной основой музыки, не возникает творческого акта в исполнительском процессе и со-творчества в процессе восприятия. Музыка, не приоткрыв тайны своего существа и не пройдя «горнило» личностного переживания, обретает измерение (бытие) лишь в структурных образованиях – квинтах, доминантах, сфорцандо, репризах и т. п. – и исчезает в небытие. А это, в свою очередь, приводит к тому, что не происходит самого важного в музыкальном опыте – не свершается события, не осуществляется «пропуск» в Творение. Творчество, создание нового, всегда сопряжено с поворотом сознания на поиск иных возможных значений рассматриваемых феноменов, что, безусловно, оказывается связанным с более пристальным и глубоким всматриванием в сущность постигаемого. И данный поиск непременно приведет к выявлению *того* безусловно другого (иного), находящегося «по ту сторону самого себя». Утрачивая специфически музыкальное в опыте соприкосновения с музы-

кой, мы разрываем связь с глубинными пластами человеческого бытия и воздвигаем стену на границе собственного внутреннего мира, ограничивая свои возможности, свое предназначение.

Литература

1. См.: Лосев А. Ф. Методологическое введение // Вопросы философии. – 1999. – № 9.
2. См.: Михайлов А. В. Слово и музыка // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М.: МГК, 2002. – Сб. 36. – С. 10.
3. Гегель Г. В. Ф. Музыкально-эстетические тексты // Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т.: Антология / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахнозарова. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – С. 177.
4. См.: Кондаков И. В., Корж Ю. В. «Дух музыки» в философии русского символизма // Полигнозис. – 1996. – № 3. – С. 154.
5. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 307.
6. См.: 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. – С. 442.
7. Там же. – С. 441, 442.
8. Там же. – С. 456.
9. См.: Там же.
10. Зольгер К. В. Ф. Лекции по эстетике // Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т.: Антология / сост. А. Михайлов, В. Шестаков; ред. Н. Шахнозарова. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – С. 149.

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

РЕЧЬ В РИТМАХ МУЗЫКИ. ФРАГМЕНТЫ ТРЕНИНГА

Не будем мы с вами заводить предварительных разговоров о том, что сейчас будет происходить. А вместо пространных описаний и толкований шагнем в иное пространство – засучим рукава, образуем небольшой круг и сотворим музыкальный «момент»: представим себя *пианистами*, словно детвора, «ударимся» в вымысел и сыграем на воображаемых роялях, распластавшихся своими крыльями перед нами в ожидании творческого полета, несколько музыкальных произведений. Все, что мы будем сейчас творить, – обман, шутка, фантазии. Но без них не обойтись, шагнув в неизведанное. А уж все теории, оправдания, ссылки и размышления – почему так, а не иначе? да и к чему все это? – возникнут позже, по ходу игры и при необходимости. Итак, начинаем...

Упражнение «Играем “гаммы”»

Встряхните кистями, да так, чтобы встряхивание отозвалось во всем теле: в локтях → в плечах → в спине → в коленях. Встряхните с силой – так, как обычно встряхивают градусник. Одной рукой, второй, двумя кистями. Балансируйте при встряхивании, будто вот-вот потеряете равновесие. В движениях тела непредсказуемость. Начало в «неправильности».

Происходит «техническое» единение движений тела и движений артикуляции. Не нагружайте мозги заботами о новых навыках, сбрасывайте с мышц излишние физические напряжения, притормаживающие вашу естественность. Вы открыты для музыки в теле, в жестах, в речи. Ритмы и внутренняя музыка.

Раскрытие кисти может образно напомнить нам раскрытие артикуляции. Поднесите кисть ко рту и на уровне рта несколько раз раздвиньте пальцы и соберите их в щепотку, раздвиньте и соберите. Пусть отдаленно, но такое раскрытие ладони напоминает растворение рта: большой палец играет роль подбородка, остальные пальцы – небо и губы. Запястье походит на корень языка. Кисть, раскрываясь, чуть подается вперед, как будто какая-то неведомая сила выпускает из кисти энергию, рука говорит. Одновременно с раскрытием кисти происходят перемены в плечевом поясе и в коленях – вслед за правой кистью правая часть тела подается вперед. Откатываясь, кисть уводит за собой и локоть, и плечо, и корпус. Колени, ступни не могут не реагировать на действие кисти – в них вы наверняка почувствуете реакцию, соответствующую раскрытию и закрытию кисти.

Колени и кисти содействуют в организации вертикали. Неглубокие приседания. Организуя движения тела кисти. Техника предварительной (беззвучной) игры на рояле воображается мне такой: кисти приближаются к воображаемой клавиатуре → пальцы дотрагиваются до клавиш → клавиши утапливаются → пальцы расходятся в стороны. Касание клавиш мягкое, осторожное, будто бы мы готовимся к звучанию рояля негромкому, к звучанию голоса объемному. Звуков реальных еще нет, пока только технический прием. Овладеваем вертикалью. Ощущаем действие кисти, хоть мягкое, но волевое. Локти не отдыхают, не прижимаются к телу, но стремятся соответствовать привычным для вас объемам, тем более что клавиатура раскинулась перед вами довольно широко. Объемы, прожитые кистями, должны отражаться в проживаниях локтей.

Кисти и подбородок также способствуют организации вертикали в артикуляции: раскрытие кисти → раскрытие рупора. Пружинки в кисти-пружинки в мышцах, управляющих движением челюсти, влияющих на амплитуду раствора рта по вертикали. Пружинное опускание коленей →

пружинная вертикальность движения кистей → раскрытие рта по вертикали: все это способствует выплеску звука. Так как только голос и речь могут отразить правильность или неправильность поведения тела, то при каждом опускании, сжатии – при каждом прикосновении к клавишам произносите слог «*да*». И прислушайтесь к тому, как звучит ваш голос: мягко и объемно или грубо и плоско. Пружинки настроят и ваши замахи, и ваши сжатия. Выбирая слог «*да*» для сопровождения движений, мы используем силу языка, его упругость в момент отрыва кончика языка от верхних зубов. И так сделайте несколько раз движения, сопровождаемые произнесением «*да́*», «*да-да́*», «*да-да-да́*».

Не копируйте пианистов. Создавайте свою технику игры на воображаемом музыкальном инструменте. Приближайте эту технику к задачам сценической речи, к одному из основных принципов нашего тренинга: «ощущение – движение – звучание». Музыка в данном случае не иллюстрация к чему-то неясному, а помощница. «Когда искусство актера, составляющее основу драматического театра, для того, чтобы не оставаться одиноким, ищет опоры в других искусствах – музыка, как самое щедрое из них, может быть, самое родственное человеческой природе и дружелюбно предлагающее ей всегда, во всяких ее настроениях грустных, радостных, патетических, свою обаятельную силу, – музыка оказывает и актеру в его воздействии на зрителей огромную поддержку» (Вл. И. Немирович-Данченко) [1].

Обратите внимание на некоторые моменты:

- упругость коленей – кистей – мышц речевого аппарата;
- раскрытие кисти и раскрытие «голосо-речевого рупора» совпадают ритмически;
- совершайте несколько движений подряд связно – будто *legato*, потом пробуйте и отрывисто играть – *staccato*. **Но не разрушайте при обоих способах игры кантилену** (кантилена (ит. *cantilena*) – певучесть, мелодичность музыки, музыкального исполнения, певческого голоса. В театральной педагогике этот термин обозначает особое качество техники голосообразования и звуковедения, когда при переходе от звука к звуку тембровая окраска голоса не меняется. В основе такого звучания находится прежде всего принцип *legato* – **связно, слитно.**) **в поведении тела, в пружинистости коленей и кистей, не обрывайте мелодию, не разрушайте музыкальность движений тела;**
- не теряйте клавиатуру фортепиано: она имеет границы по горизонтали, и в эти границы следует укладываться без суеты в движениях тела;
- соблюдайте точность расположения клавиатуры относительно вертикали;

– важна точность совпадения речевых акцентов с ударами: в промежутках между ударными слогами (ударами по клавиатуре) может быть разнообразное количество слогов (например: «бабаба́ммм бабаба́ммм бабаба́ммм ба», «бабабаба́ммм – пауза – ба́ммм – пауза – ба́ ба́ бабаба́мм!»).

Играйте, сообразуясь с настроением: па́м-ба-да / па́м-ба-да / па́м-ба-да – бадабадабадаба. Не иллюстрируйте ритмы, живвайтесь во внутреннее течение ритмической композиции. «Готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу» (К. С. Станиславский) [2].

Ошибки при «игре на рояле»:

– отсутствие вертикали – смазывание ударов – кисти с растопыренными пальцами будто «загребают» к себе воздух: производятся некие круговращения: от себя вверх – к себе через низ;

– напряженная работа пальцев – они одинаково растопырены и при взлете кисти вверх и при «касании» к клавишам. Важно на самом деле добиться свободного повисания-провисания кисти на взлете и активизации ее при ударах по клавишам. Еще и еще раз вспоминайте, что раскрытие кисти и раскрытие «рупора» – действия одного порядка. А если еще прочувствовать и вертикальное движение коленей, то получится сжимающееся/разжимающееся тело;

– балансирование ног – они вдруг от старательности излишне «прилипают» к полу и не дают телу балансировать в пространстве. От ног чрезмерное напряжение добирается до коленей → от коленей перебирается к бедрам → корпус от напряжения наклоняется → спина округляется → и вот опять пропадает вертикаль. Лучше для игры, для музыкальности в теле стремиться при взлете кистей дать телу возможность последовать за кистями: взлетают кисти → взлетают (выпрямляются, словно пружинки) колени → пятки отрываются от пола → весь музыкант словно подлетает вверх. В этом случае ноги невольно будут стремиться удерживать равновесие. Имеется и еще один удачный способ балансирования: постоянно менять точку опоры при игре – колено опорной ноги работает активнее, и именно оно согласуется в триединстве с кистями и подбородком (и «рупором»). Ступни «плавают» в широком пространстве перед клавиатурой;

– прижатые к нижним ребрам локти обеих рук – нет размашистости, не возникают замахи, сковывается дыхание, и ограничиваются объемы звучания. Тело словно клюет носом, или тело деревенеет, а руки от лок-

тей колотят пальцами-молоточками по клавишам. И то и другое не создает ритма движений, не придает триединству «колени – кисти – артикуляция» музыкальности поведения.

– однообразие движений по вертикали. Каждый удар по клавишам во всех стадиях (замах → движение сверху вниз → удар по клавишам) повторяет предыдущие удары. Никакой импровизации не чувствуется, никаких интонационных перемен и в движении, и в воспроизведении музыкально-ритмической фразы. Тиражирование ударов. Между тем ритмически повторяемая фраза полна нюансов: темповых, динамических, дыхательных, пластических, перемен в объемности голосового звучания.

Как же поступать, каким образом понять, что из сказанного относится именно к вам?

Спасение в партнере, задающем ритмы, предлагающем двигательноречевые комбинации. В партнере, создающем телом и звуком мелодию чувств. В партнере, тело и речь которого отражают процесс внутренней жизни образа (музыкального образа). А раз в партнере, то распределимся по парам и попробуем импровизации: «**задающий**» ритмы – «**воспроизводящий**» ритмы.

И пробуем, вдумавшись в слова известного в прошлом педагога-ритмиста А. П. Руппе: «Комплексы движений становятся музыкой, если выражают внутреннее состояние героя, его отношения к партнеру, то есть проявляются в непрерывных изменениях интенсивности поведения, силы и характера внутренних импульсов. В сценическом действии и общении с партнером, в воздействии на партнера каждый раз возникают разные ступени удовлетворения достигнутым результатом. Они не могут так или иначе отразиться на ритме поведения. Таким образом, внутренние импульсы возникают в процессе сценической игры в результате оценки живых речевых и пластических интонаций партнера, несущих ту или иную информацию. Пластические реакции на изменчивые, бесконечно разнообразные, неповторимые интонации – вот что может и должно быть противопоставлено метричности, механическому следованию инерции ритма...» [3].

Важно, как вы понимаете, не внешний рисунок ритма, хоть мы его и записываем, и не нотная запись, отчасти фиксирующая предполагаемый ритм, а внутренняя музыка ритма, внутренняя пульсация ритма, рисунок чувства изнутри, музыкально-пластическая импровизация. П. П. Громов, выдающийся театровед и литературовед, отмечает роль музыки в драматическом спектакле таким образом: «Музыка важна как часть в совокупности смыслов» [4]. Вот в чем зерно нашего процесса «игры на воображаемом рояле», вот что и представляет собою основную сложность.

Любое движение зарождается и совершается от центра спины. Рука в единении с роялем первична, она утягивает за собой колени, корпус, все тело. Рука балансирующая удерживает играющего в равновесии. Можем предположить, что любые бытовые движения или движения танца, движение и жест сценического человека – все это также окрашено балансированием и, в противовес ему, равновесием. Тело при воображаемой игре может и придвигаться к роялю ближе, и на какое-то мгновение отступать, вытягиваться вверх, приседать. Только не застаивайтесь. Леонардо да Винчи подсказывает ваятелям (но его слова близки любому творцу): «Какую бы фигуру человека или изящного животного ты ни делал, помни, что следует избегать деревянности, т. е. эти фигуры должны ступать, уравниваясь или балансируя так, чтобы не казаться куском дерева» [5].

Можем предположить и другое: движения всех частей тела незримо связаны с центром спины. Нам это выгодно сейчас использовать также для единения движения человеческого тела и его речи. Отнесемся к этому предположению как догадке образной. Суть ее в том, что движения рук, начинающиеся от центра спины, открывают нам просторы для балансирования и вместе с тем удерживают нас в равновесии, позволяя всякий раз искать и находить золотую середину; движения кистей от центра спины отворяют пространства для дыхания, а следовательно, для нашего голоса. И если размышлять дальше, то в центре спины берут свое начало все артикуляторные процессы – движения губ, языка, гортани, нижней челюсти. Артикуляция при таком взгляде на физические возможности речевого аппарата укрупняется, вступает в согласие с физической деятельностью всего тела. «Каждая часть имеет склонность соединиться со своим целым, дабы избежать своего несовершенства», – опять подсказывает нам Леонардо. И завершает свою мысль: «Душа хочет находиться со своим телом, потому что без органических орудий этого тела она ничего не может совершить и ощущать» [6]. Последнее выводит нас к музыке.

Но не будем путать понятие «музыка речи» [7], распространенное во времена Серебряного века русской поэзии, с теми творческими интересами, которые мы преследуем в тренинге, обращаясь к музыкальным образам и к «вымышленной игре на воображаемом рояле». Разговор может идти лишь о внутренних ощущениях, вызываемых музыкой, о невербальном ее принятии. Важны глубинные моменты возникновения музыкальных тем, ощущений музыки, настроений музыки. Словесный ряд – вербальный уровень в упражнениях этого цикла – обязательно будет возникать, как же без него. Но возникать упражнения будут из той «музы-

ки», которая живет внутри актера как музыка чувства, музыка образа, музыка настроений, впечатлений, воспоминаний. Мы намеренно при этом вычленим из музыкального ряда упражнений его ритмический элемент. Ритмическое охватывает и ощущения → и движения → и речь актера. Ритмы во многом определяют восприятие актера → действие его воображения → энергию его содействия с партнерами в сценическом диалоге → его воздействие на зрителей в диалоге театральном. «Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, слово его, все это в целом – *его инструмент*. <...> Пусть наслаждается легким движением руки, корпуса, ног, пусть движения “бесцельные” сделаются радостью творческой. Пусть оценит, полюбит *движение как таковое*. Он поймет, что движения, как буквы, как люди, бывают различны и носят в себе и особый характер, и силу, и мягкость, и вдумчивость, действенность, могут выразить и симпатию и антипатию – и все это без головного, мертвящего смысла, но все *из себя, то есть движение как вдумчивость* или движение как *антипатия или симпатия*. Пусть полюбит не тело свое, но *движение*, которое он совершает при помощи тела, ставшего инструментом и объективным орудием *для совершенствования движений*. Это пробудит в актере способность играть *все всем телом*» [8].

Упражнение «Симпатии и антипатии»

Мы подошли к моменту музыкальности в теле – в дыхании – в дикции. В теле ведущая зона – колени, в дыхании (в организации вдохов и выдохов) – ведущая зона, пластически организовывающая музыкальность дыхательных ритмов, – кисти, для дикционной активности важны усиления в работе нижней челюсти. В следующем упражнении акцентируем внимание на ритмах восприятия и на активизации артикуляторных усилий. То есть, с одной стороны, продолжаем развивать возможности нашего восприятия музыки и затем уже воспроизведения музыкально-ритмического рисунка, музыкально-ритмической фразы. С другой стороны, дикция, реализующая музыкально-ритмический рисунок: ритмы с преобладанием опорных звуков «л» и «в» разгоняют подвижность и упругость артикуляции.

В восприятии ценна и внутренняя музыка – толчок от образа, угадывание настроения, передаваемого «**ведущим**», и восприятие движений: вот где заложены сейчас основные нюансы «игры на рояле». Передать музыку телом – особенностями воспринятых и воспроизводимых движений. Это тончайшая ткань. Не проиллюстрировать движения, а уловить и прочувствовать в них музыку. Используйте поначалу согласные «в» и «л», а затем увлекайтесь звуковыми импровизациями и их двигательным выражением.

Ну, например, в движениях чувствуется некая затаенность, связанная с осторожным признанием в любви; играющий будто просит девушку поверить в искренность его любви и его привязанности, его желаний и намерений, но не хотел бы афишировать свою любовь и говорит о ней музыкальным иносказанием. *Как* это возможно выразить? – вопрос второстепенный. Воспоминания, видения внутреннего зрения, память чувств – вот самые важные возбудители музыки в момент признания в любви при вашем воспроизведении ритмических рисунков, предложенных партнером. Тело ваше рождает и дарит ваши чувства.

Что касается воссоздания воспринятого, то активизация переднеязычного «л» и губно-зубного «в» придает всей артикуляции подвижность и упругость. Необходимым условием отражения воспринятого является верность выполнения ритмического рисунка и точность воспроизведения слоговых артикуляторных программ. Мы не можем «смазывать» эти звуки – они требуют чуть больших усилий, чем «да» в **упражнении «Играем “гаммы”»**. И эти усилия в сочетании с усилиями в коленях и в кистях укрупняют вертикаль раскрытия «голосоречевого рупора» (звук «л») и мышечную энергию нижней губы (звук «в»).

Обращаемся и к контрастности, – она явно соседствует с балансированием. Контрастность согласных «в» и «л» выражается в смене слоговых комбинаций. Если первая комбинация, предлагаемая **«ведущим»**, содержит в основном губно-зубные «в», «в’», то следующая полна язычными согласными «л», «л’». Оказываются вполне возможными и темповые контрасты: выполнить это не сложно задающему, но будет нелегко для воспроизводящего. Темп игры выражайте не убыстрением ударов пальцами по клавишам и не увеличением их количества, но расширением слогового состава речевых фрагментов между ударами и убыстрением общего темпа произнесения всей композиции.

Вероятно, вам интересно было бы попробовать и контрасты в звуковысотности. Конечно же, вы понимаете, что в правую сторону по клавиатуре вы идете по восходящей – добираетесь до четвертой октавы, а в левую сторону движетесь по нисходящей – приходите к контроктаве. Вам нетрудно, начав на середине звучания, быстро переходить к верхним октавам, а от них к нижним, потом вновь к верхним. Сложнее будут обстоять дела с образным (внутренним) оправданием таких перемен. Надеюсь, постепенно вы и с этим управитесь.

Отнеситесь к «игре на рояле», как к пробам легким и свободным от натужности в мышцах и правильности в технике. Вы вольны играть так, как лично вам играется, лишь бы ощутить пространство вокруг вас и вокруг вашего партнера как пространство движущееся, звучащее – то есть

увеличивающее возможности вашего голоса. Пусть и движения возникают в открытом пространстве. В закрытом пространстве возможно только пребывание, но не движение. Звери движутся на свободе, в вольере тигр – не тигр, а оболочка тигра, живописно курсирующий из стороны в сторону манекен. Для зверя конфликт, охота, преследование жертвы, жизнь на выживание – суть движения.

Коль скоро возникла тема внутреннего наполнения значением музыкально-ритмических композиций, то обратитесь к контрастам в перемене образов. «**Ведущий**» предлагает «**ведомому**» моментальные образные переходы из одного чувственного полюса в другой. Чеховские «*антипатии и симпатии*» – противопоставление такого порядка. Есть в психофизиологии и физиологии акустики метод «семантически-противоположных пар», связанный с изучением эмоциональной речи. Применительно к сценической речи этим методом занимались в семидесятые годы прошлого века ленинградские педагоги А. Н. Куницын и В. И. Тарасов. Их исследования были частично опубликованы [9]. В этом методе критерии оценок строятся на оппозициях «мягкий/твердый», «горячий/холодный», «тихий/громкий» «нежный/грубый» и пр. (как тут не вспомнить совет Станиславского: «играя злого, ищи, где он добрый»). Если понимать сценическую речь как речь эмоциональную и учитывать, что наше обращение к музыке – это также обращение к эмоциональности голосового и речевого звучания, то использование в упражнении «игра на рояле» контрастных оппозиций станет для нас действенным приемом эмоционального тренинга. Образы, от которых вы отталкиваетесь в создании музыкально-ритмических композиций, также должны быть контрастными. Проигрывая вначале какую-то ситуацию, вызывающую в вас грусть, обращайтесь вслед за ней к воспоминаниям радостным.

«Играя на рояле» всевозможные «вá-ввавава-вá-ввава» или «ляляляляляля-ляляля», вы входите в игры ассоциаций, в звучание в ритмах предчувствий. Передавая ритм другому, действуйте интуитивно, даже если используете ассоциации конкретные. Интуитивность, предположение, предчувствие, выраженные музыкально, особо ни к чему не обязывают, потому что в музыкально-ритмических композициях нет предлагаемых обстоятельств, нет смысловой линии. Импульс ритма порождается ассоциацией. Диалога пока быть не может. Наши пробы «диалогичны». Диалог – это обязательность наличия обстоятельств. Общение на уровне звуко сочетаний еще не гарантирует «диалога», хотя уже намечается диалогичность общения. Ритмы предчувствия – ритмы импульсов – ритмы поступков – ритмы смыслов – ритмы приспособлений – таков, приблизительно, путь к ритмам диалога.

Обращусь в этой связи к словам М. В. Сулимова [10]: «Надо воспитывать чувство “внутренней музыки”, под которую действует, живет данное лицо; воспитывать движение как “танец”, как обязательно некую пластическую форму, даже тогда, когда это бытовое движение в бытовой пьесе. Надо помнить, что в любом, в любом сюжете ничто не может быть НЕИСКУССТВОМ. Надо научать себя превращать быт, бытовую правдоподобность в искусство и его правду...» [11].

Упражнение «Фантазии для мамы»

Легонечко встряхните обеими кистями.

Локти не прижимайте к туловищу, не прижимайте. Ощущение легкости прочувствуйте и в плечах → и в локтях → и в кистях → и в коленях → и в ступнях. Тело не забывает балансировать, поэтому вы то вправо от себя отводите потряхиваемые кисти, то влево отклоняйте тело – потряхивание кистями будет происходить слева от корпуса.

Прекрасно.

Сложите обе кисти горсточками и соедините их «лодочкой». Поднесите ко рту таким образом, что тело словно сжимается, собирается и даже локти притягиваются к нижним ребрам. Теплым дыханием согрейте ладони изнутри; несколько раз выдохните. Затем пустите кисти *гулять* около рта, как им захочется, и со всех сторон согрейте их «теплым выдохом». Вновь медленно встряхните уже согревшиеся кисти, занесите их над клавиатурой, привстаньте на носки и...

... возьмите первые аккорды:

ма́мм – ма́мммм – ма́м | мама́ – ммама́ – мммама́м

Ударения поставлены на ударных гласных: на этих гласных и происходит ваше касание к клавишам. Знак (|) говорит о небольшой паузе. Она и «дыхательная», и пауза предчувствия одновременно.

ма́мм – мама́мма – ма́мама́мама́мамама-ма́мама́м-м-м-м

В вариации пауз нет. Слоговые фрагменты композиции натекают друг на друга. Проиграйте этот вариант несколько раз. Негромко, только для себя. Почувствуйте теплую струю выдыхаемого воздуха.

Мягко и плавно раскройте кисти и столь же мягко и осторожно коснитесь пальцами клавиатуры. Еще и еще раз притроньтесь к клавишам. Притрагивайтесь подушечками пальцев, но вовлекайте в действие и колени, и локти, и плечи. Всякое касание входит в череду многих касаний.

Получилось. Со стороны глядя, ощущаются движения «в рапиде». И речевые ритмы притягивают плавностью и теплотой тембра.

Возникла пауза – вы стоите прямо, руки вдоль тела; в теле чувствуете вертикаль. Закройте глаза; утяжелите плечи, подбородок, кисти.

Тишина вокруг вас. Как будто тишина из вашего детства. Помните, случались такие моменты, когда вы, оставшись в одиночестве, прислу-

шивались к тишине; страшновато вам было – грезились опасности; вы вслушивались и в звуки комнаты, и в звуки квартиры. Вот и сейчас вообразите себе свою детскую комнату, что и где в ней стоит, лежит, висит: вот кровать ваша, вот стул, вот ящик с игрушками, вот окно, вот дверь, вот стол с карандашами и красками. Вам пять лет. Представьте, что вы стоите посередине комнаты. Какая одежда на вас? Какая обувь?

Вы слушаете тишину в комнате, за дверью. Вдруг вам вспомнятся голоса родных – мамы, папы, бабушки, сестры или брата. Вслушайтесь в них, попробуйте различить слова – о чем они там говорят?

Тихо. Вы подходите к окну. И всплывает в памяти вид из окна вашего детства. Двор ли серый с окнами напротив, детская ли площадка с детворой, скамейка ли с одинокой бабушкой, зелень-зелень газонов и деревьев, снежная ли дорожка, по которой возвращается домой мама...

Вы спрятались к комнате от мамы – она вас звала, вы не откликались, и слышите шаги мамы, она приближается, а вы юркнули под стол. Тишина. Мама входит, что-то бормочет, разыскивает вас. Вы с криком выныриваете из-под стола, пугаете маму, она охает, смеется; вы кидаетесь к маме, обнимаете ее; мама отбивается от вас, вы восклицаете что-то веселое...

Все, что вам вспоминается сейчас, все это можно назвать «эмоциональным воспоминанием». Оно связано со светом вашего детства, с игрой с мамой, с походом за игрушкой в магазин или с покупкой нового платья, с добрыми словами бабушки рано утром, когда пора идти в школу: «Володюшка, вста-авай!», с взлетом на папины плечи, с первыми слезами мамы, которые вы однажды увидели.

Слезы мамы – она сидит на краешке дивана и плачет, и капают слезы, вы видите их падение, и слышны звуки плача, негромкие, но такие ранящие. Чтобы мама не плакала, чтобы успокоить ее, вы тихонько открываете крышку рояля, и... вы прямо сейчас играете для мамы, играете осторожно. Глаза ваши закрыты, но во внутреннем зрении ни слезы мамы, ни комната, ни воображаемый рояль не исчезают. Вы начинаете осторожно и отвлекаете маму, и завлекаете ее звуками. Звучание рояля передается музыкально-ритмической фантазией из сочетаний «*ма-ма-ма*», любые паузы, любые импровизации в вашей власти. И так аккорд за аккордом, одна музыкальная фраза за другой, импульс тепла, дыхание добрых звуков рояля – все это маме, все к маме. (Глаза остаются закрытыми). Вы замечаете, что мама сидит тихо, ее плечи успокоились – хорошо, – играете еще. Мама взглянула на вас, сквозь слезы улыбнулась – вы подбегаете к ней, целуете ее, может быть, вытираете рукой слезу на ее щеке – и опять вы у рояля и играете, играете...

Определением «эмоциональное воспоминание» пользовался на уроках Борис Захава. Он видел в «эмоциональном воспоминании» питательную среду для искреннего сценического чувства и одно из психологических оснований для актерской повторяемости чувств. Вениамин Смехов в своих рассказах о годах учебы пересказывает и расшифровывает мысль Захавы: «Пример: мать, потерявшая маленького сына, в день похорон плачет так, что сама может погибнуть от горя. И через много лет, приходя на могилку ребенка, она тоже плачет – безутешно и горько. Но эти слезы только очищают душу; никого не удивит, если на ее лице в тот же час появятся признаки хорошего настроения. Значит, <...> первое чувство твоего персонажа пережито тобою так же глубоко, как твое собственное» [12].

... играет, играете – а мама смеется, глядя на вас, радуется, что вы есть, что вы ее любите и жалеете.

Этюд лишь набросан мной. Слоговые композиции описывать не берусь: «*ма-ма-ма*» вызревают непредсказуемо – преднамеренного, подсказанного извне быть не может. Ваши воспоминания, ваши подробности, ваши эмоциональные всплески, ваши реакции на случившееся с мамой – ваши, ваши. Нет места вмешательству другого человека.

Возник только что этюд с мамой. Но вы не подумайте, что это все. Выбор тем для «эмоциональных воспоминаний» неограничен. В наших пробах темы вызваны музыкой «игры на рояле», но они ведь и работы над ролями касаются впрямую. В разворачивании мысли об «эмоциональных воспоминаниях» Б. Захава перешел к играемому образу: «Значит, если первое чувство твоего персонажа пережито тобою так же глубоко, как твое собственное, если к точке воспламенения (скажем, к монологу Незнамова о матерях или к молитве Короля в “Гамлете”) подведена в ходе работы над ролью надежная сеть бикфордовых шнуров – взрыв обещает быть настоящим. Но отнюдь не смертельным для организма, ибо его питательная среда – “эмоциональные воспоминания”» [13]. Поразительное совпадение находим в словах Вл. И. Немировича-Данченко. Известно, что, репетируя неосуществленного «Гамлета» в 1942–1943 гг., режиссер очень активно вводил в технику актерской игры «теорию эмоционального зерна». Исследуя эту же молитву Клавдия и противоречия, разрывающие убийцу, Немирович-Данченко также обращает внимание на значение внутренних личных воспоминаний актера: «Если направление, в котором я ищу эмоциональное зерно, верно, если оно – в переживаниях последствия преступления, возникнет постоянная тревога. Отсюда – желание затуманить себе мозг, отвлечься от этого преступления; отсюда и потребность прибегать к подчеркиванию. Как человек, который лжет (мы можем все в себе найти подобное аффективное воспоминание) или когда скрывает» [14].

Таким образом, воспоминания, предчувствия, предположения, ассоциации – все это тот внутренний материал, который подспудно, незаметно, изнутри влияет на голосовое звучание и выразительность дикции. Однако мы с вами уходим от прямого вмешательства в действие механизмов дикции и голосоведения. Нам помогают движения, ведут нас «эмоциональные воспоминания», создаем мы музыку общения. Дальше и глубже вы идете самостоятельно, я, как уже говорил, не вправе вмешиваться в сокровенное каждого из вас. Как воскликнул Андрей Платонов, «все это рассказать нельзя – можно только на скрипке сыграть!» [15].

Упражнение «В четыре руки»

Пространство игры – пространство диалога – пространство голосового звучания – пространство речевого звучания.

Вы действуете вдвоем.

Поначалу разогреваете кисти, разминаете пальцы и колени. Теплым дыханием со всех сторон греете кисти; кистями растираете колени, одновременно двигаясь – то приседаете немножко, то выпрямляете колени; порой удерживаете равновесие, стоя на одной ноге, вторую ногу приподняв, растираете колено → икру → бедро.

Итак, вы готовы. Вы разыгрываете «в четыре руки» фрагмент произведения Даниила Хармса «Я хочу вам рассказать одно происшествие...»:

Дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь

Значит, и дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь.

Коли так, то и дочь Патрулёва отца

Значит, и дочь Патрулёва отца.

Вот и дочь, а отец Патрулёв

Дочь Патрулёва, отец Патрулёв

Значит, отец Патрулёвой дочери Патрулёв

И никто не скажет, что он Петухов.

Это было бы противоестественно [16].

Встааете рядышком, словно рядом поставлены два рояля. Один из вас создает музыкально-ритмическую импровизацию, наполняя ее речевыми ритмами. Речевые темы – история про семейку Патрулёвых. Второй выполняет ту же самую речевую комбинацию, но музыкально-ритмические импровизации создает свои. Предположим, «**первый**» играет:

Дóчь! – дóчь! – дóчь! | Патрулёва отцá | óтцá

Первые три слова – **staccato**: **первое на середине диапазона**, **второе** – высоко, **третье** – низко, пауза (|), «*Патрулева отца*» – высоко и звонко, пауза (|), «*отца*» – два ударения и два прикосновения к клавиатуре – высокое голосовое звучание.

«Второй» играет свое:

Дóчь-дóчь-дóчь! |||| Патрулёва || отцá |||| óтца!

Быстрые, почти сливающиеся первые три слова – *legato*, длинная пауза, на которой тело не замирает, но продолжает двигаться, как бы доиграв предыдущее и готовясь к следующему. «Патрулёва» – протяжно, пауза (||), «отца» – протяжно очень, длительная пауза (||||), «отца!» – *staccato*.

Интерпретация касается только музыкальных образов, речевые партитуры остаются неизменными для «второго» – «первый» таким образом проходит всю историю Патрулёвых. Интересно, что именно воспримет «второй» в игре, в музыкальных образах «первого»? В зависимости от того, что ему почудилось в игре партнера, он и действует – соглашается, отвергает, «подпевает», создает в противовес свои музыкальные образы. Так и протекает ваш музыкально-ритмический «диалог».

Сыграли все до конца – поменяйтесь ролями. Теперь начинает другой.

Внимание к партнеру. Вот где все удачи в этих «играх в четыре руки». Не соревнуйтесь в ритмических «навалах», не гонитесь за вычурностью. Слушайте и слышите партнера – его музыкальные образы, настроения, даже его видения. Осознавать, что там такое играет партнер, смысла нет. Задаваться вопросами: «про что играем?», «что партнер хотел сказать?» не надо, не тратьте на это усилия. Гордон Крэг подсказывает нам в этих импровизациях для воспринимающего: «Тщетным было бы думать, слушая музыку... ее надо просто впускать в свою душу с помощью чувств» [17].

Упражнение «Эмоционально! бравурно!»

Игра на рояле. Коллективная. Создание «музыки».

Звучание голоса по пространству тоновых высот и по динамическим пространствам.

Группа в круге. Раздвиньтесь так, чтобы соседям справа – слева не мешать. Встряхните кистями, покачайтесь на ступнях, широко расставьте ноги и подвигайтесь, переводя точку опоры с ноги на ногу; плечами двигайте, задайте и корпусу балансирование в пространстве. Ну, что же вы? готовы? Надеюсь, чувствуете пружинки в теле, видите пространство вокруг себя? Вот партнеры ваши в круге, вот и они приготовились.

Играете по очереди. Кто-то первый задает нечто свое, выражаемое ритмами движений и слоговыми композициями, – группа воспроизводит. Так каждый имеет возможность трижды проиграть одну музыкальную тему – один образ воспоминаний и настроений. Один образ – три импровизации. Затем вступает следующий по кругу «пианист», и он

создает образы свои. У него также три вариации одного образа, одной жизненной зарисовки. Постепенно все в круге побывали в облике «пианиста», создающего музыкальный образ.

Речевые импровизации создаются на материале сонорных согласных: «м», «м'», «н», «н'», «л», «л'» и звонких «в», «в'», «д», «д'», «j». Выбирайте любой из названных звуков и пробуйте. Звуки находите по своему усмотрению – как вам почудится, что вам померещится относительно образа воспоминаний. Принцип тот же, что мы использовали в скороговорках, которые вы сочиняли: не задумывать заранее, но отдаться наитию. Чувственный образ грусти возникает в вас: вам видятся какие-то моменты жизни вашей, или чувствуется какая-то грустная песенная мелодия, «Дороженька», например, или видятся печальные глаза Рембрандта на автопортрете, и мягкими движениями вы проигрываете первую музыкальную фразу; согласный звук всплывает в ощущениях сам – допустим, «j», а за ним выплывает гласный «о». У другого человека зазвучат иные звуки – и нет мерила, определяющего, что именно должно прозвучать при грусти.

«Игра на рояле – игра пальцев.

Исполнение на рояле – игра души».

Эту мысль А. Рубинштейна фиксирует в своей записной книжке К. С. Станиславский [18].

Конечно, мы могли бы отдаться открытиям Рудольфа Штайнера и вместе с Андреем Белым распределить, по звукам, какой что означает: «“Н” – глубина и вода...»; «В голубеющем “д” есть поверхность растительной ткани; “д” – форма растений; росты сил, становясь явными – д; и “д” – ставшее становление; оно – всякая форма (предметов, растений и мысли)...»; «“М” – жидкое, теплое, что присуще животным: живая вода, излившаяся в нас, или – кровь: Эликсир, река жизни, животная мудрость...» [19]. Мы могли бы обратиться к футуристам, кубофутуристам, эгофутуристам и у них заимствовать их заумный язык и отражать их «звукоколышащееся» (Василиск Гнедов) [20]. Мы могли бы пристраститься к поиску настроений и цветописи гласных и согласных и согласиться с Виктором Шкловским, заявляющим: «Так или иначе, но одно несомненно: заумная звукоречь хочет быть языком» [21]. Конечно же, могли бы. Но это не наша епархия. Мы в таких измерениях закопаемся. Нам ценнее всего отдаться интуиции и личному началу в рождении речи – своему собственному, ни под кого не подлаживающемуся. Такой прием «игры на рояле» с группой дороже прочих.

Управление группой: каким образом группа почувствует задаваемый ритм как нечто компактное, законченное. Первый признак того, что груп-

па восприняла – поняла – прочувствовала, – это единство в выполнении. Единство во вступлении в воспроизведение принятого ритма. Единство в проживании и выполнении принятого ритма. Задающий ритм только тогда сумеет воздействовать на группу, управлять ею, когда его ритм будет «окрашен» внутренним чувством, будет ярким, будет пронизан «чувственным образом». Этот-то образ и воспринимает группа. Это в какой-то мере образ музыкальный, но не следует его уподоблять музыке. Иллюстрировать натуральную игру на рояле нет смысла, галлюцинации в этом случае не помощники. И тело наше движется не так, как у пианиста, и руки работают не так, как у пианиста. Да и клавиш под рукой нет, есть лишь музыкальная вертикаль. Дорого «...движение не фактическое, но образ движения» и «чувство не фактическое, а особое чувство правды, чувство сценической правды», – подсказывает нам С. Эйзенштейн [22].

Упражнение от «До» до «До»

Коллективные пробы. Ритмические импровизации. Музыкальные высказывания. Зачинающий держит ключевой ритм на четыре четверти, остальные вступают в ритмы поочередно. Допустим, вас 10 человек, а больше и не нужно, так как сложно будет расслушать при общем звучании индивидуально каждого. Вступая по одному, вы присоединяетесь к ритмам, зазвучавшим до вас. Не ломайте импровизации, уже обретенные чувственные, динамические и мелодические контуры. Вслушайтесь в гармонию игры. Будьте открытыми, открытость – одна из черт профессионализма. Впитывая «музыку» других, почувствуйте, чем ваше звучание расширит звучание ансамбля. Почувствовав настроение, тепло, стиль импровизации, вносите в нее свои звуки. Так постепенно все включаются в коллективное музыкальное высказывание. Группа ожила.

Свободно распоряжайтесь ритмами:

– балансируйте по клавиатуре: используйте контрасты высотности голосового звучания, от середины разлетайтесь и в низы, и в верхи;

– контраст охватывает и динамические перемены в голосе: выходя за середину громкости, затихайте, словно вы «подыгрываете» другим, звучащим мощно, вы их подголосок; или наоборот усиливайте звучания, захватывая инициативу и увлекая за собой всю группу;

– в контраст попадает и способ произнесения речевых импровизаций: *staccato* и *legato* – две крайности, использование которых зависит и от того, кто начинал музыкальную тему, и от вашего желания контрастировать с общим звучанием темы; но контрастируйте в рамках творческой, чувственной, образной темы, не игнорируя ее;

– играйте целыми нотами, половинками, четвертушками, восьмыми, даже шестнадцатыми, если удастся;

– ритмы зависят и от пауз: у вас нет ограничений в паузах, сыграйте три четверти, и на одну четверть пауза, или сыграйте одну четверть и тяните паузу целых три четверти, сымпровизируйте один квадрат, а на следующем звучите только изнутри; все это поможет налаживанию ритмов дыхания;

– выбор речевых ритмов (сочетания гласных и согласных; подбор согласных одной группы, по способу образования, допустим, или по месту образования) не ограничен; если тема возникла легкая, лирическая, то вы допускайте в игру звуки, кажущиеся лично вам воздушными, лирическими; если тема игривая, дразнящая, то звуки явно понадобятся иные; на теме грустной вновь иной подбор звуков; баловаться придется на других речевых комбинациях;

– постоянно вслушивайтесь в ритмические импровизации, создаваемые партнерами рядом с вами, если возможно, то постарайтесь впускать в себя и ритмы прочих участников общего действия; если, сыграв один ритм несколько раз, вы вдруг уловите, что тема пошла в развитие или утихает, а ей на смену проступает новая тема (ее появление исходит от задающего основной ритм на четыре четверти), перетекайте в новую тему, отдавайтесь ей, развивайте ее; случилось событие – импровизации вошли в новое русло – не упускайте такие перемены.

Клавиатура перед каждым из вас своя, уже привычная. Она разлетается, как два крыла вправо и влево от вас. В клавиатуре затаены звуки; насколько музыкально вы коснетесь пальцами клавиатуры – настолько музыкой и отзовется ваш инструмент. В разлете крыльев клавиатуры – все звуки музыки. От «До» до «До». И даже ниже «До», и даже выше «До». Предела нет воображаемой вашей клавиатуре. Сегодня все согласные в вашей власти – тянущиеся, взрывающиеся, рычащие, поющие, свистящие и шелестящие... Их обрамляют гласные звуки, они выносят существо музыкального высказывания в пространство. Увлекательно включение в импровизацию всех-всех звуков; любопытно, как речевые звуки, не оформляясь в речевой поток, охватывают пространство, резонируют в пространстве, заинтересовывают, вовлекают слушающих ваши импровизации в выражаемое «музыкой» содержание. «Как сильно действие звуков!» (воскликает Пушкин [23]). Конечно же, интересно услышать неожиданное, объемное, замирающее и воспламеняющееся звучание голоса и дикции.

Ключ ко всему новому в оригинальных, не стандартизированных контекстах для всех звуков вместе и для каждого в отдельности, для всей вашей сценической речи. Да что там речь со всеми ее выразительными средствами, если не воспринято хотя бы одним из играющих то целое, то

волнительное, что заставляет весь ансамбль мучиться и страдать, радоваться и восхищаться. Грусть слышится в словах Немировича-Данченко, произнесшего: «Но если не совсем верно захвачено с самого начала нечто самое существенное в самочувствии, то и дикции, и нерва не расслышишь как следует» [24]. Так и в нашем с вами заключительном аккорде, будем надеяться, сольются воедино **восприятие, воображение и воздействие**.

Литература

1. Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877. – 1942. – М., 1980. – С. 233.
2. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 75.
3. Руппе А. П. Музыкально-ритмическое воспитание актера // Записки о театре: сб. трудов. – Л., 1974. – С. 54–55.
4. Громов П. П. Монологи семидесятых / Записала Н. Таршис // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. – М., 1994. – С. 225.
5. Леонардо да Винчи. Анатомия и физиология человека и животных // Леонардо да Винчи. Избранные естественно-научные произведения. – М., 1955. – С. 846.
6. Там же. – С. 853.
7. «Музыка речи» (не путать со «словесной музыкой») как понятие имеет отношение к концертному слову или, реже, к слову театральному, то есть к сценической речи в самом широком ее понимании. Данной теме посвящен ряд специальных работ, среди которых наиболее интересны: Озаровский Ю. Э. Музыка живого слова. – СПб., 1914; Сережников В. Музыка слова. – М.; Пг., 1923. Разговор в них идет о звучащей речи. Что касается взаимодействия музыки со словесным искусством и влечения слова к музыке, то этому посвящена интересная книга: Махов А. Е. *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*. – М., 2005. В ней автор убедительно показывает, что феномен словесной музыки был возможен вовсе не потому, что словесное «подобно» музыке, а в сложной, динамичной и вольной игре взаимодействий между музыкальным и словесным, которая разворачивалась в области трансмузыкального. «Словесное искусство, заходя в эту область и черпая из нее идеи, получало возможность осмыслить себя в музыкальных категориях, почувствовать себя музыкой» [С. 181].
8. Чехов М. А. Загадка творчества // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. – М., 1986. – Т. 2: Об искусстве актера. – С. 84.
9. См.: Куницын А. Н., Тарасов В. И. Использование метода СПП в оценке профессиональных качеств голоса драматического артиста // Речь, эмоции и личность. Материалы и сообщения Всесоюзного симпозиума 27–28 февраля 1978 г. – Л., 1978. – С. 125–128.
10. Мар Владимирович Сулимов (1913–1994), режиссер и театральный педагог, народный артист Казахской ССР, профессор. В 1963–1968, 1975–1994 гг. вел класс режиссуры в Ленинградском государственном институте театра,

- музыки и кинематографии. Автор нескольких книг по методике преподавания режиссуры драматического театра в театральной школе. После смерти Мастера основные его научные и научно-методические труды были изданы отдельной книгой: Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. – СПб., 2004.
11. Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. – СПб., 2004. – С. 558–559.
 12. Смехов В. В один прекрасный день...: Повести и рассказы. – М., 1986. – С. 237.
 13. Там же. – С. 237–238.
 14. Немирович-Данченко Вл. И. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов», «Гамлет». – М., 1984. – С. 301.
 15. Платонов А. П. Деревянное растение. Из записных книжек. – М., 1990. – С. 18.
 16. «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. – М., 2000. – Т. 2. – С. 111.
 17. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – М., 1988. – С. 295.
 18. См.: Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. – М., 1986. – Т. II: 1912–1938. – С. 279.
 19. Белый А. Глоссология: поэма о звуке. – М., 2002. – С. 100–101.
 20. Гнедов В. Глас о согласе и злогласе // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М., 2000. – С. 139.
 21. Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М., 2000. – С. 264.
 22. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. – М., 2002. – С. 142.
 23. Пушкин А. С. Путешествие в Арзрум: глава 2-я // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. – М., 1940. – Т. 8. – С. 463.
 24. Немирович-Данченко Вл. И. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов», «Гамлет». – М., 1984. – С. 223. (На репетиции «Гамлета» 2 февраля 1943 года).

И. Г. Умнова
Кемерово

О МУЗЫКЕ И СЛОВЕ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО В ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД МАСТЕРА

«В определенном возрасте стихийный поток творческой фантазии желательно не стимулировать, а по возможности сдерживать, стараться писать как можно меньше музыки, переключаться на другие занятия. Этого возраста я достиг, увы, давно. Но перестать сочинять музыку не удастся, она вырывается на волю бесконтрольно» [1]. Читая эти строки в эссе «Мысли о композиторском ремесле», невольно думаешь, что их автор – личность незаурядная, а присутствующая в высказанной фразе едва

уловимая самоирония выдает его, безусловно, прямодушный характер. В первые мгновения все же возникает стремление оспорить лаконично изложенное суждение, но оно уступает место восхищенному признанию и искренней благодарности за беспредельно щедрый и благородный талант автору цитаты – композитору с мировым именем Сергею Михайловичу Слонимскому, перешагнувшему порог своего 75-летия.

«Художник звука, большой музыкант широкого диапазона» [2], лидер-шестидесятник, первым применивший четвертитоны [3], композитор, музыковед, педагог, которому свойственны «неумный артистический темперамент, безбрежное знание музыки и литературы, фантастический пианизм, разящий критицизм, активная деятельность в пользу ушедших и пришедших, полемический задор...» [4]. Подобных дифирамбов, звучащих не одно десятилетие и провозглашаемых коллегами и критиками из разных городов и государств, несомненно, может быть удостоен только подлинный Мастер. Однако не одобряющий величественных речей и славословий в свой адрес Слонимский всегда находит единственный ответ всем оппонентам: новые, глубоко самобытные сочинения. Абсолютное большинство из них – музыкальные, подкупающие с первых секунд звучания свободой фантазии, вольным духом, глубиной и открытостью чувств. В то же время не менее представительны корпус литературных опусов, объединяющих эмоциональные, полемические высказывания и сосредоточенные, философские размышления.

Объективными доказательствами вышесказанного должны стать факты, обратимся к ним. Не успели отзвучать в премьерных исполнениях, как уже могущественно обосновались на концертной и театральной сценах Реквием (2003 г.) и балет «Волшебный орех» (2004 г.). А деятельный дар Слонимского напористо удивляет новыми сочинениями: предстали на суд слушателей Двенадцатая симфония (2004 г.) и «Трагикомедия» – концерт для альта и камерного оркестра (2005 г.), близок праздничный час премьер ораториальной оперы «Антигона» (2006 г.), Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний (обе – 2007 г.). Книга очерков о русской музыке «Свободный диссонанс», изданная в 2004 году, словно продолжилась опубликованными в различных сборниках, лаконично изложенными воспоминаниями об А. Г. Шнитке (2004 г.), Г. В. Свиридове (2006 г.), Д. Д. Шостаковиче (2007 г.). Отдельными изданиями вышли учебное пособие «Практическая гармония» в редакции Р. Н. Слонимской (2005 г.), эссе «Мысли о композиторском ремесле» (2006 г.), регулярны статьи и интервью в периодических изданиях [5].

Думается, что неопровержимыми доказательствами повсеместного признания авторитета Слонимского могут стать и многочисленные примеры полноценной сценической жизни созданных Мастером творений. А также неподдельный интерес к музыке Слонимского исполнителей, среди которых имена не только мэтров, молодых лауреатов и дипломантов, но и начинающих виртуозов. Необходимо напомнить и о плодотворнейших результатах педагогической деятельности профессора Слонимского. Вновь сосредоточим внимание на фактах. Юбилейный для Сергея Михайловича 2007 год еще только начался, а уже в марте в Санкт-Петербургском Доме композиторов ученики прославленного Маэстро представили своеобразный отчет в двух отделениях. Программа включала не только произведения зрелых и самобытных музыкантов – Владимира Кобекина, Владимира Сапожникова, Александра Радвилевича, звучали и сочинения молодых авторов: Софьи Левковской, Владиславы Малаховской, Александра Махнева, Марии Никишовой, Настасьи Хрущевой. Географические границы концерта расширили Тимоти Дан (США), Лукас Харамильо (Колумбия), Ху Дзюн и Цао Вэньсюань (КНР). В апрельских циклах вечеров камерной музыки, состоявшихся в Малом зале филармонии, в Шереметьевском дворце, в Музее музыки, петербуржцы услышали уже ставшие классическими современные романсы Слонимского на стихи М. Лермонтова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, а также своеобразные Газели Надиры, которые исполнили народная артистка СССР И. Богачева, В. Лебедева, С. Мончак, О. Мончак, Л. Дудинова и К. Исаева (партия фортепиано). В мае эстафету подхватили солисты Академии молодых певцов Мариинского театра, представившие панораму вокального творчества Слонимского романсами на стихи Г. Державина, Ф. Тютчева, песнями на стихи А. Кольцова и народные тексты, Арией из старинной оперы на стихи А. Кушнера и Песней о Шотландии из оперы «Мария Стюарт». В масштабном концерте вдохновенно звучали голоса Л. Дудиновой, Н. Евстафьевой, Д. Колеушко, В. Коротича в сопровождении фортепиано (К. Исаева) и флейты (М. Столярова).

В мае исполнение музыки Слонимского продолжилось сначала на сцене Санкт-Петербургской, а затем и Московской государственных консерваторий. Задающая душу глубина – вот та характерная особенность, которая объединила в общую кульминацию Юбилейного года Слонимского исполненные на авторских вечерах в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии Реквием, концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия», Двенадцатую симфонию и прозвучавшую в Большом

зале Московской консерватории Симфониетту. Этически высокие идеи композитора, излагаемые афористично, а вместе с тем и демократично, были рельефно обозначены Владиславом Чернушенко, дирижировавшим заслуженным коллективом России Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии и Государственным академическим Большим симфоническим оркестром имени П. И. Чайковского. Особые художественные приемы были великолепно освоены солистами: Л. Радченко, Л. Сиденко, О. Трофимовым, О. Радченко, талантливым альтистом А. Людевигом.

Думается, слушателям не меньше запомнились и вечера камерной музыки, на которых исполнялись произведения, характеризующие разные периоды композиторской эволюции. Так, получившее широкую известность еще в 70-х годах «Заклинание» из «Экзотической сюиты» (исполнил лауреат всероссийского конкурса «Экспромт-квнтет») не уступало свежестью звучания созданной в 80-е Сонате для скрипки и фортепиано (исполнили лауреаты международных конкурсов А. Коробкина и А. Махнев), сочиненной в 90-е Альбе памяти Габриэля Форе для флейты и фортепиано (исполнили лауреаты международных конкурсов Н. Наумов и А. Махнев) и написанному на рубеже столетий Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (исполнили А. Коробкина, П. Чурилов и А. Махнев). Оригинальную трактовку лауреата международного конкурса Р. Талыповой (партия фортепиано – дипломант всероссийского конкурса Е. Трушкова, партия флейты – лауреат международных конкурсов Н. Наумов) получили два романса и «Смерть Октавии» на стихи А. Кушнера (2000 г.). Эксцентрично, ярко театрально представили триптих «Здравствуй, ад!» на стихи А. Кондратова (2003 г.), жестокие романсы на стихи Е. Рейна и песни на стихи А. Городницкого заслуженный артист России П. Мигунов и профессор И. Шарапова.

Особое место среди юбилейных концертов принадлежало детским праздникам, состоявшимся в Санкт-Петербургской музыкальной школе (ДМШ) имени А. П. Бородина и в Московской школе искусств (ДШИ) имени М. А. Балакирева. На творческих встречах учащихся и преподавателей с Сергеем Михайловичем было не менее, а, может быть, и более интересно. Потому что разные грани художественного мира Слонимского – музыку хоровую, вокальную, инструментальную, театральную, в народном и ритмизованном стиле – обаятельно и трогательно интерпретировали будущие профессионалы. Искренние, артистически импровизационные выступления ребят и преподавателей поражали зрелостью

и углубленностью. А диалог с творцом, создающим образ современности, надолго запомнится представителям «племени младого» благородной запальчивостью и философской интеллектуальностью, красноречием и афористичностью, а также уникальностью мнений, впечатлений и представлений композитора-современника о жизни и искусстве, событиях прошедших и настоящих.

Подчеркнем: концерты Санкт-Петербургских и Московских музыкантов продемонстрировали не только совершенство и самобытность композиторского стиля народного артиста России, лауреата Государственных премий Сергея Слонимского. Неподдельное внимание заинтересованных слушателей, маститых, молодых и начинающих исполнителей было приковано к представленному в масштабных и камерных звуковых концепциях некоему моменту истины, сконцентрированному духовному опыту Мастера. Взволнованный, сильный, величественный, порой патетически напряженный, впечатляющий безыскусственной простотой, юмористически-задорной удалью, а то и стихийным напором, гротеском «голос автора» слышался в оркестровой и вокально-симфонической музыке, в мелодиях скрипки, виолончели, флейты и фортепиано. Интонационно живые лейтфразы в контрапункте с поэтическими строками Александра Кондратова, Евгения Рейна, Александра Кушнера, Александра Городницкого раскрывали потаенные глубины человеческих характеров.

Важно, что голос классика современной музыки звучал не только в пределах системы собственно музыкального языка, но и в живом непосредственном общении, в беседах с коллегами, друзьями, современниками. Так, непринужденная, удивительно щедрая на импровизацию атмосфера царил в зале Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина, где можно было удивляться романтической раскованности, широчайшей эрудиции, по-молодому дерзновенному юмору, которые сопровождали каждое высказывание Слонимского, а также его темпераментное исполнение произведений на рояле. Оригинальные суждения, характеризующие широкий круг музыкальных явлений, высказывались маститым творцом и на встрече-концерте с композиторами Москвы в Органном зале Российской академии музыки имени Гнесиных. В гостях у Клуба молодых композиторов в полной мере проявился наставнический дар Слонимского, мудрого и доброжелательного Учителя. Хозяева – студенты Российской академии музыки имени Гнесиных, Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского – сначала робели, исполняя собственные произведения и сочинения уважаемого Гостя.

Но бережное внимание Маэстро, его уважительное отношение к аудитории раскрепостили талантливую молодежь. Официальная обстановка превратилась в дружескую, самые злободневные проблемы обсуждались смело и горячо.

У неискушенного читателя этих строк может сложиться идеализированное видение жизненного пути выдающегося композитора современности как абсолютно безмятежного почивания на лаврах. Но достаточно прислушаться к музыкальным мыслям в монументальных и камерных, театральных и инструментальных, академичных и демократичных сочинениях Слонимского, чтобы понять, насколько беспокойно и сложно бескорыстное художественное познание мира. Композитор говорит об этом, увлекая своими мыслями.

- Сергей Михайлович, у исследователя творчества любимого Вами Михаила Зоценко Александра Жолковского есть мнение, что раскрыть мир талантливого художника можно благодаря буквально двум-трем группам глубинных инвариантов. Нельзя ли считать жанровую образность, заявленную Вами в названии Вашей книги «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» теми универсальными ключами, которые помогут каждому интересующемуся раскрыть содержание Ваших музыкальных произведений, написанных в разных жанрах и в разные периоды творчества? Например, не ощущаются ли эти образные сферы в трех частях Симфонии? Возможно, именно поэтому Симфония прозвучала на Ваших юбилейных концертах?

- Вам виднее. Я не возбраняю никаких ключей, кроме фальшивых. Не дело композитора вмешиваться в интерпретацию содержания своих произведений дирижерами, исполнителями, музыковедами. Я могу вмешиваться там, где дирижер нарушает темпы или при постановке сценического произведения искажается авторский текст, тогда я могу запретить постановку. Но музыковеду трактовать не возбраняется.

Представляется интересным обратить внимание на присутствующую в музыкальных произведениях Слонимского систему «кочующей образности», которая объединяет, например, лирических героев его опер (Вириная, Маргарита, Мария Стюарт, Офелия, Вешнянка, Анастасия), балетов (Икар, юный Дроссельмейер), оркестровых сочинений (Первой, Второй, Четвертой симфоний, «Петербургских видений», Симфонии), хоровых и вокальных циклов («Песни вольницы», «Голос из хора», «Песни неудачника») и других сочинений. Думается, что ей можно было

бы дать обобщенное название — «элегическая образность». Возможно, к элегической образной сфере следовало бы отнести и многих героев литературных опусов Слонимского. Так, представляющие разные поколения и индивидуальные стили, маститые музыканты и молодые авторы, чьи сочинения становились объектом пристального внимания Слонимского-критика, запоминаются своеобразными героями его повествований, людьми глубочайшей культуры, отстаивавшими большую музыку, хранящими чистейшую веру в человека, в справедливость, в красоту. Например, в книге очерков о русской музыке «Свободный диссонанс» они предстают «русским чудом» (М. Глинка), «творцом музыкальных чудес» (Н. Римский-Корсаков), «последним романтиком» (С. Рахманинов), «властителем дум» (И. Стравинский), «солнечным музыкантом» (С. Прокофьев). Принципиально новые ракурсы в анализах наследия соотечественников предлагает Слонимский, исследуя педагогический дар М. Балакирева, раскрывая психологическую глубину исторических опер М. Мусоргского, выявляя особенности гротескного в музыке Д. Шостаковича. Личные же наблюдения над жизненными коллизиями и размышления о трагической судьбе современников в статьях-эссе памяти В. Шебалина, А. Должанского, Ю. Балкашина, А. Шнитке и других композиторов словно сплелись с линиями развития героев в операх «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Гамлет», «Король Лир», балетах «Икар», «Волшебный орех».

- Сергей Михайлович, в процессе многолетнего творчества Вы стремитесь к постоянному обновлению, изменению образных сфер, подобно теме и вариациям, или по принципу яркого контраста, как бы калейдоскопично меняете их от произведения к произведению?

- У каждого композитора, у каждого писателя есть принцип «темы с вариациями». Что такое «Человеческая комедия» Бальзака? Это цикл романов, в которых многие персонажи переключаются из романа в роман, не просто как типажи, а как конкретные люди. Так же это происходит и с музыкальными темами. Можно, вероятно, представить цикл симфоний как цикл романов. Цикл симфоний Малера, цикл симфоний Шостаковича именно таков. Однако буквальное перенесение вряд ли интересно самому автору. Всегда интересно обогащение, другой поворот в использовании близких по характеру материалов. Но если просто повторение, то это значит, что автор исчерпал себя, исписался.

- Борису Пастернаку в период раннего творчества его почитатели советовали не переделывать стихотворения, а сочинять новые. Пастернак же возражал, что у поэта должна быть одна тема в творчестве. Вам это высказывание близко?

- Я не писатель. Музыкальных тем у композитора должно быть чем больше, тем лучше. Я сторонник того, чтобы, например, в трехчастной форме было не две темы, а как можно больше. В сонатной форме не три темы, а гораздо больше.

Прервем диалог, чтобы напомнить сказанные о Слонимском слова его коллеги – профессора Санкт-Петербургской консерватории Екатерины Ручьевской: «Он фантастически талантлив. Природа наградила его даром композитора, пианиста, литератора. <...> Однако фантазии, интуиции, оригинальности материала нигде не займешь. Технику можно приобрести. Мастерство – никогда, оно рождается вместе со стилем, произвольно, в процессе выполнения художественной задачи. Мастерство Слонимского – его личная собственность, а стиль его без труда узнаваем» [6]. Думается, что умение свободно, раскованно говорить и импровизировать не только на музыкальном, но и на литературном языке, оттачивалось Слонимским на протяжении более чем полувековой музыкально-критической деятельности. Следует обратить внимание на своеобразную диалектику литературного и музыкального начал, которая проявляется, как известно, в чутком отношении Слонимского к слову вообще. Оригинально понимаемый композитором принцип программности, заявленный в раннем Концерте-буфф (1964 г.), используется и в пяти частях Седьмой симфонии (1983–1984 гг.), получивших названия «Пастораль», «Хроматическая свирель», «Бурлеска», «Монодия» и «Народный танец». Во многих других инструментальных произведениях программность обнаруживает семантические возможности благодаря развернутым названиям. Таковы, например, сюита для фортепиано в форме вариаций по Боттичелли, Родену и Пикассо «Три грации» (1963 г.), приветственная ария для ансамбля виолончелистов и фортепиано «Дифирамб» (1982 г.), симфония с солирующей флейтой и арфой «Аполлон и Марсий» (1991 г.), «Петербургские видения» для симфонического оркестра (1994 г.), «Русский калейдоскоп (через 60 лет после Сталинградской битвы)» для инструментального ансамбля и другие.

Не менее важно и то, что Слонимский, наряду с использованием смысловых значений литературных заголовков, опирается и на возможность уточнения идейно-образного содержания инструментальных сочинений с помощью эпиграфов. Так, нотный текст Десятой симфонии «Круги Ада» (1992 г.) предваряет лаконичная фраза «Всем живущим и умирающим в России», а Чеченская рапсодия для арфы (1996 г.) посвящена «Доброй чеченке Эльмире Саламовой, которая готовила чай и кофе на Международном конкурсе им. С. С. Прокофьева в Петербурге».

В одном из выступлений композитор уточнил, что данным посвящением он выразил свое мнение о несправедливом отношении к известному ему человеку. Эпиграфы-посвящения присущи многим разножанровым произведениям Слонимского с вербальным рядом: «Марш гидростроителей» (1960 г.) адресован «Строителям Воткинской ГЭС», вокальный цикл «Польские строфы» (1963 г.) имеет посвящение «Б. Тищенко». Опера «Гамлет» (1990-1991 гг.) посвящена «Памяти писателя Михаила Слонимского», кантата «Один день жизни» (1998 г.) – «А. Шнитке, институту и колледжу его имени», а «Песня ледяной царевны» на стихи Н. Сорокиной (2006 г.) начинается строчкой «Посвящается Н. Сорокиной».

- Сергей Михайлович, во многих Ваших сочинениях есть посвящения. В одних Вы стремитесь передать свое представление о художественном стиле того мастера, кому посвящается произведение. А в других посвящение может быть тесно связано с характером того, кому посвящается произведение?

- Возможно, это на поверхности лежит, наверное, так. Например, посвящение в Трио «Памяти Бориса Клюзнера». Мне хотелось вспомнить благороднейшего человека и талантливейшего музыканта, который проявлял в советские времена неукротимый нрав свободного человека. И он всегда спорил не с подчиненными, а с начальниками, как в Москве, так и в Ленинграде. Он настолько поссорился с музыкальными начальниками в Ленинграде, что уехал в Москву в знак протеста против определенного рода консерватизма тогдашних вкусов. А в Москве Клюзнер сделал большое дело: он последним выступил на дискуссии, посвященной проблемам современной музыки. Не будучи сам ни додекафонистом, ни сонористом, ни сериалистом, он защитил молодую музыку, новаторское искусство. Клюзнер оспорил и опроверг мнение талантливого композитора, но в те годы вершителя судеб своих молодых коллег Дмитрия Борисовича Кабалевского, занимавшего тогда довольно консервативные позиции. Клюзнер добился слова после Дмитрия Борисовича и опроверг его тезисы. В начале 66-го года многие из нас (Щедрин, Караев...) победили во многом благодаря Клюзнеру. Спустя годы забыли и о нем, и о его произведениях. В известной мере я об этом думал, когда сочинял Трио, поэтому есть какие-то черты древнееврейского стиля в музыкальной речи, а также волевые ритмоинтонации, даже с какими-то отзвуками песен военных лет, потому что Клюзнер был смелым человеком, даже, что ли, воином, строителем. Наверное, во многих произведениях, имеющих посвящения, действительно можно услышать и узнать черты личности.

Симфониетта посвящена Владиславу Александровичу Чернушенко. Когда я ее писал, ни о каком посвящении не думал. А когда написал, стал размышлять: какому коллективу ее показать? Решил, что Симфониетту по стилистике, наверное, хорошо сможет интерпретаторски представить именно Чернушенко. Это мой самый старый творческий друг. Поэтому, во-первых, в знак давней творческой дружбы, которая длится уже более сорока лет. Во-вторых, потому, что ни одного сочинения непосредственно Владиславу Александровичу ни один мой коллега не сообразил посвятить (хотя в очереди на исполнение стояли многие). И потому, что в то время ему грозили большие неприятности в консерватории. В таких случаях мне всегда хочется поддержать человека.

- Хотелось бы в беседе коснуться и другой особенности этого произведения. Симфониетта – уменьшительное от симфонии, для нее не характерны конфликтность, психологизм...

- Сначала уточню, почему это симфониетта, а не маленькая симфония. Первая часть в Симфониетте сама могла бы называться маленькой симфонией. Она писалась под впечатлением репетиций одной симфонии Малера, которые проводил Юрий Темирканов. А до этого – под впечатлением от Брукнеровских симфоний на репетициях Евгения Мравинского. Первая часть могла бы быть симфонией. Вторая часть сузубо лирическая, она занимает, условно говоря, промежуточное положение между симфонией Бизе и лирико-романтической. А третья часть – это веселая музыка, она как раз определяет название – Симфониетта. Ведь лучше назвать симфонию симфониеттой, чем симфониетту причислить к симфонии.

Отрадно, что Симфониетта закрепилась в общедоступном абонементе. Потому что она относится к жанру, который Прокофьев называл «легкой серьезной музыкой». То есть доступная, даже легкая по второй и третьей частям для восприятия музыка, но в то же время и серьезная по содержанию. Она действительно симфониетта по выделке, по стилю.

- В Ваших вокальных произведениях последних лет преобладает круг авторов-современников: Александр Кушнер, Евгений Рейн, Александр Городницкий... Ощущаете ли Вы их иными по литературному языку в сравнении с ранее использовавшимися фольклорными текстами или в сравнении с музыкально прочитанной Вами поэзией Александра Блока, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама?

- Давайте вспомним классиков: Чайковский писал на стихи Гейне, Гете, но он же написал «Песню цыганки» на стихи Якова Полонского,

которая принадлежала к низовому жанру. Глинка писал на стихи Пушкина, но он же сочинял и на совершенно простонародные стихи. Композиторы имеют право на все, ведь это разные стороны жизни. В ней есть слой высокой, обобщенной поэзии, а есть слой низкой поэзии и музыки, который тоже отражает правду жизни. Только жизнь должна быть действительно правдивой, а не гламурной. Низовой фольклор (крестьянский или городской) для меня всегда был живым явлением. В молодости, в 50-е годы, я с удовольствием распевал блатные песни, песни беспризорников, песни городского быта. Для меня этот язык кажется более правдивым, в сравнении с советской патриотической лирикой или приглаженной эстрадной песней.

Мне важно то, что Кушнер, Рейн и Городницкий – люди моего поколения, они воспевают свободного человека, живущего в несвободной стране и живущего жизнью неудачника. Что касается жестокого романа на стихи Евгения Рейна «В старом зале», так это история человека, у которого «товарищи» отобрали все (друга, жену), предали его, оставили одиноким. Он – неудачник, потерял все, стал стариком. Главное и единственное его завоевание в жизни, что он никому не должен. Хотелось бы, чтобы слушателям удавалось вникнуть в эту по-своему глубокую поэзию. Ну а музыка в этом произведении коренится на низкой эстраде того времени, с элементами гитарной песни, что является своего рода знаком. Почему-то это всегда шокирует слушателей больше, чем любой авангард. Исполнение таких произведений в академическом концерте для меня большой риск.

- Неудачник в Вашем понимании – это кто?

- Для меня это состоявшийся художник. Когда человек становится счастливецом (к моему огорчению, некоторые поэты, на чьи стихи я писал, стали слишком благополучными), ему труднее быть камертоном.

- А это Ваш любимый герой – человек, у которого все отобрали?

- Это характерный персонаж. Положительный. Не единственный, но положительный персонаж: человек, который никому ничего не должен. А то, что он обездолен, это значит, что его надо жалеть, а жалеть – это любить. Что же тут нового? Ведь это герой шубертовского «Зимнего пути». Тот же шарманщик, только сегодняшний.

Вновь «приостановим» диалог и сосредоточим внимание на присутствующей творчеству петербургского Мастера специфике образного содержания. Так, при более пристальном рассмотрении в вокальных, камерно-инструментальных и оркестровых партитурах Слонимского обнаруживается тесная взаимосвязь с музыкально-драматическими

опусами. Что позволяет вспомнить о существующих в творчестве Сергея Прокофьева – одного из любимейших композиторов Сергея Михайловича – параллелях между Третьей симфонией и оперой «Огненный ангел», Четвертой симфонией и балетом «Блудный сын».

Влияние на камерные и симфонические произведения Слонимского его же театральные сочинения сказывается не только в том, что, будучи для композитора в 60–70-х годах своеобразными генераторами оригинальных идей, они подготовили интенсивный симфонический период творчества в 80-е годы. Важны, прежде всего, существующие между операми, балетами, вокально-инструментальными и инструментальными сочинениями интонационно-тематические взаимосвязи, единые образные системы с общими «кочующими персонажами». Так, темы отдельных частей всех симфоний, основанные на творческой переработке фольклора, перекликаются с образно-тематической сферой опер «Виринея» и «Видения Иоанна Грозного»; полистилистические тенденции балета «Икар» и оперы «Мария Стюарт» получают свое отражение в Первой и Четвертой симфониях; преломление разных техник композиции XX века в операх «Мастер и Маргарита» и «Царь Иксион» находят свое отражение в тематизме Шестой и Десятой симфоний.

В связи с приведенными примерами целостного существования жанровых систем Театра и Симфонии в творчестве Слонимского считаем допустимыми параллели с наследием В. Моцарта, у которого в особенностях опер и симфоний обнаруживается немало общего. Вероятно, симфонизм обоих композиторов образно можно было бы определить как «инструментальное театральное действие» (термин Ю. Неклюдова), так как слишком значимы для композиторов контрастно-тематические экспозиции, а также принцип сопоставления тем. Напомним также о существующих взаимосвязях оперы и симфонии в стилевой системе П. Чайковского. Речь может идти не только о сюжетно – образном, но и жанрово – тематическом единстве оперы «Пиковая дама» с Шестой симфонией. Примеры можно было бы продолжать, суммируем главное. Система «кочующей образности» – типичное явление для художественного мира Слонимского.

- Сергей Михайлович, пересекается ли в своей образности с Десятой симфонией «Круги Ада» триптих для баса, контрабаса и фортепиано на стихи Александра Кондратова «Здравствуй, ад!»?

- Наверное. Я не хочу анализировать – это не дело автора. Но в нем говорится об аде будничном. Дело в том, что Кондратов принадлежал к группе университетских поэтов, которых называли «сердитые молодые

люди, битники». Они были недовольны существующим строем, как на Западе, так и у нас. Но у нас такое недовольство было смертельно опасно, а на Западе это было игрой, ничем абсолютно не грозило. У нас это грозило тюрьмой, ссылкой, расстрелом, чем угодно, это не было пустой фрондой. Лично Александра Кондратова я не знал. Но я знал его стихи, которые я назвал «Вместо манифеста». В 50-е годы у нас была такая гиньольная стихотворная программа, сочиненная Кондратовым: «Я хочу в сумасшедший дом к моложавым простым идиотам. ... Где не надо лежать и лгать... Пусть пробьет потолок нога...». То есть можно совершать любые эксцентриады ради того, чтобы попасть туда, где тебя не заставят делать подлые поступки. Следующий этап (середина триптиха. – И. У.) – это пародия на комсомольский вальс. Молодой человек инстинктивно чувствует близость смерти, потому что он наблюдает, как люди смелые и самостоятельные уходят со сцены – им дороги нет. Так как приходят муравьи – люди, которым что прикажешь (клозеты строить, например), то они и будут делать. Внешне это очень браво.

- «Обезьяны идут»?

- Да, «Обезьяны идут». По-моему, этого никто не понял. Стихи, конечно, требовали объяснения, так сказать, не до всех дошли. Не случайно я хотел перед вторым отделением концерта, в котором исполнялось это произведение, выступить, сказать несколько слов. Но меня подвели сами поэты. Они вовремя не пришли. Поэтому я отказался от вступительного слова. А когда пришел Александр Моисеевич Городницкий, уже было поздно. Поэтому я не стал задерживать внимание и не стал говорить. В третьем стихотворении меня меньше всего волновала музыка, потому что музыка там понятна, но не понятен смысл произведения. Третье стихотворение как «страшилка», где рассказывается о том, что якобы человек кого-то убил, убил ближнего своего для того, чтобы его расстреляли. На самом деле человек никого не убивал, и, конечно, не убьет. Это просто последний выплеск отчаяния, словесная бретерская бравада ради того, чтобы угодить на «тот свет». А на «том свете» ждет ад, это понятно, но на «этом свете» ад страшнее. Поэтому лучшие из этого повседневного ада куда угодно уйти.

- Вспоминается посвящение в Десятой симфонии «Всем живущим и умирающим в России»?

- Да. Но стихотворение Кондратова о 50-х годах. А вопрос – относится ли это к жизни в современной России? – адресован слушателям. Пусть они сами думают: сегодня мы свободно живем или лучше попасть в сумасшедший дом? Информация к размышлению.

Обратим внимание на особый авторский стиль, присутствующий во многих статьях, высказываниях, интервью Слонимского. Имеется в виду характерная как для его музыкального, так и для литературного творчества абсолютно свободная, созвучная артистической импровизационности и демократичность. Раскованная, насыщенная фразеологизмами, а порой и бытующими в среде современной молодежи выражениями, оформленная в прихотливые, но одновременно и точно выверенные структуры фраз, она задевает душу глубоко личной манерой повествования.

- Сергей Михайлович, в Ваших выступлениях, интервью Вы иногда используете такие хлесткие, занозистые, что ли, выражения (буйные постдодекафонисты, худосочные клише, постылая унификация, мафиозное деление, опущен до уровня воды, «музыкальный Жириновский», пропечатать в прогрессивной прессе, разить спорящего аргументами, как муху, и др.). Это связано как-то с Вашим интересом к уже упоминавшимся низовым жанрам?

- Не знаю. Я терпеть не могу нецензурной лексики. Мне кажется, что совершенно неверно называть ее ненормативной. Не согласен с Иосифом Бродским, но согласен с Александром Кушнером. Это нормативная лексика. Та хамская, нецензурная брань, которая звучит на улицах, по телевидению и в конторах, – это нормативная лексика. Лексика в отношениях сильных к слабым, начальников к подчиненным. Я бы признал эту лексику только в одном случае: когда крупного начальника так обругают. Но что-то я не замечал, чтобы кто-то с такой лексикой обращался к начальству, всегда только к подчиненным. Это нормативная лексика, но в моем словаре ее нет.

- Это лексика обезьян?

- Не знаю. Во всяком случае, не людей.

- А вот другие Ваши выражения (вульгарно-кантатное «коммунистическое кадило», каучуковая резолюция, тусовочная привычка, официально молодцеватая...), каково их назначение?

- Это поэтический язык. Таким и Гюго, например, пользовался, и авторы в XVIII веке. В таких выражениях интересно столкновение противоположных элементов.

Обратим внимание на то, что Слонимский – самобытный представитель художественной элиты Петербурга, которой всегда было свойственно отстаивание высоких эстетических позиций искусства, в том числе проблем философского и этического характера. Не случайно именно «Петербургская критика» – многоликая, часто полярная в суждениях, представленная такими самобытнейшими личностями, как В. Одоевский,

А. Серов, В. Стасов, Г. Ларош и другими, – полемизировала о народности русского искусства, о путях развития национальной культуры. Красной нитью через критические статьи и научные исследования петербургских искусствоведов всегда проходила мысль о сохранении самобытного русского начала в каждом произведении художника, композитора, артиста. Не менее важной была тема совести художника. Еще одним важным качеством ментальности композиторов петербургской школы (да и отечественных вообще) является духовная взаимосвязь с русской литературой. Поэтические и прозаические сочинения не раз получали свое новое рождение в операх М. Глинки и М. Мусоргского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Традиции русской литературы, не только воспевающей русский характер и русский быт, но и показывающей пугающие картины обывательской жизни с дикой удалью кутежей, слышны и в произведениях Слонимского. Экспрессивно-экстатичное начало, соединяющее темное, животное с душевной мятежностью, заявлено в произведениях И. Тургенева и А. Островского, Ф. Достоевского и Н. Лескова. Пугающая своей мощью и буйством музыка звучит в партитурах «Виринеи» и «Икара», вокальном цикле «Песни вольницы» и кантате «Голос из хора», симфонических поэмах «Аполлон и Марсий» и «Петербургские видения», наконец, в десятой симфонии «Круги ада» и опере «Видения Иоанна Грозного».

- Сергей Михайлович, можно ли понимать под темой в творчестве композитора некую концептуальную ось, стержень, генеральную линию?

- Какая может быть ось? Осью должна быть совесть человека. Если у человека есть совесть, то он и в творчестве будет совестливым, тогда будет и ось. А если художник сегодня по конъюнктуре с одними, а завтра с другими, у него и в творчестве не будет оси. Вот это гораздо важнее.

- Совесть творца – понятие универсальное? Совесть творца в эпоху Ренессанса, в XIX или в XXI веке – понятие общее? На совесть Баха, Шумана, Балакирева не влияли какие-то исторические события, социальные причины?

- Вообще-то совесть одна, а не две. Как может быть иначе? Совесть заключается в том, чтобы помогать добру, а не злу. И не надо быть непротивленцем злу, а надо быть непротивленцем добру – вот в чем совесть. В том, чтобы поддерживать добро. А не в том, чтобы придерживаться какого-нибудь направления. Направление ведь в каждую эпоху другое, а ведь творцу свойственно любить разные стилевые

слои. Это совершенно не имеет отношения к душе человека. Чем более настырное или более властное явление, тем более совесть человека стонорится этого. Чем более скромное, более незащищенное, тем больше должен человек обращать внимание на это и поддерживать. Вот это и есть совесть, а совсем не хроматическое или диатоническое.

Завершить разговор о диалектике музыки и слова в творчестве Сергея Слонимского хотелось бы во многом созвучным высказыванием К. Паустовского: «Главное для писателя – это с наибольшей полнотой и щедростью выразить себя в любой вещи...»

Литература

1. Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 3.
2. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост.: Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 93.
3. См.: там же. – С. 110.
4. Там же. – С. 99
5. См.: Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000; Он же. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке.– СПб.: Композитор, 2004; Он же. Слово о Мастере // Альфреду Шнитке посвящается. К 70-летию со дня рождения. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 4; Он же. Практическая гармония: учебное пособие / ред.-сост. Р. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2005; Он же. Запретить запреты! // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Б. Вульфова. – М.: Молодая гвардия, 2006; Дудина И., Слонимский С. О чудаках и водопроводчиках / беседовала И. Дудина // Петербург. На Невском. – 2004. – № 10; Слонимский С. Музыка – это язык души // СПб-е ведомости. –2004. – 30 октября; Звягин Ю., Слонимский С. Музыка и антимузыка / беседовал Ю. Звягин // Российская газета. – 2004. – № 241. – 1 ноября; Гуревич. В., Слонимский С. Быть в общении со слушателем / беседовал В. Гуревич // Музыкальная жизнь. – 1980. – № 22.
6. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост.: Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 115.

Раздел II. ЖАНР – СТИЛЬ – НАПРАВЛЕНИЕ

И. П. Носова

Кемерово

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В той или иной степени к понятию художественного жанра обращаются ученые, исследовательским полем которых является искусство. История возникновения и развития любого искусства, будь то живопись, музыка, литература, скульптура и т. д., непосредственно связана с формированием различных его видов, многообразие которых закрепляется в рамках категории «художественный жанр». Но процесс возникновения и развития жанров искусства протекал весьма неравномерно как внутри каждого вида искусств, так и внутри различных исторических периодов жизни общества. Выявление общих закономерностей этого развития, основных этапов эволюции художественных жанров каждого вида искусства требует глубокой и масштабной работы, в рамках же данной статьи будет затронута эволюция жанров музыкального искусства.

Исходя из того, что искусство тесно связано с жизнедеятельностью человека и отражает исторические изменения его бытования, обозначим для более глубокого понимания причин развития жанра важные для нас точки соприкосновения человека и искусства, а именно: социокультурные особенности эпохи, которые формируют определенные потребности общества, потенциальных потребителей искусства; функции искусства, а значит, и функции жанра, которые формируются из потребностей социума; и, конечно, личность творца, художника, на формирование которой оказывают влияния как внешние факторы в виде социокультурных особенностей эпохи, так и внутренний потенциал человека, его устремления, мироощущение и эстетические идеалы. Известная точка зрения А. Н. Сохора – «жанр произведения определяется его соответствием объективным требованиям той или иной обстановки исполнения» [1] – подчеркивает прочную взаимосвязь музыкальных жанров с потребностями человеческой жизни.

Искусство в момент возникновения берет свое начало от так называемого «предыскусства» (А. Н. Сохор). Сопровождая трудовой процесс, религиозный обряд, обслуживая быт человека, искусство выполняло раз-

нообразные практические и прикладные функции. Именно социокультурная потребность в том или ином виде творчества, а не эстетическая была основополагающей в процессе становления музыкального искусства. Первоначально жанры заключали в себе большое обобщение, так как их формирование происходило в процессе долголетней общественной практики, где их использовали и проверяли много раз. Колыбельная, трудовая песня, разнообразные танцы, обрядовые песнопения формировались и получали отличительные признаки в прямой зависимости от их назначения; «жанры, бытующие в повседневной жизни, связаны в сознании слушателей с конкретными явлениями этой жизни» [2].

Собственно, говорить о появлении «чистых» музыкальных жанров стало возможно лишь тогда, когда музыка сбросила оковы прикладного назначения и стала в большей степени представлять собой специфическое художественное познание и отражение действительности. В то же время особенности исторического развития музыкальной культуры намечают тенденцию развития искусства двумя противоположными направлениями, из которых первое тяготеет к стремлению художественного творчества освободиться от исходной связи с практической деятельностью человека, второе – к стремлению сохранить эту связь и наладить новую. Выявить важные этапы формирования музыкального искусства и его жанров представляется возможным при более детальном изучении специфических свойств основных исторических периодов развития общества.

Не будем подробно останавливаться на социокультурных особенностях Античности, отметим лишь важное для нас свойство культуры Древней Греции, которое выражается в том, что музыка тогда воспринималась в синкретическом единении с другими видами искусства. Она сопровождала чтение стихов, танцевальные движения, была непременной участницей трагедий, но в качестве самостоятельного вида творчества музыкальное искусство не было признано древними греками. Эта специфически античная черта музыки будет присуща ей и в последующую историческую эпоху – Средневековье, однако в процессе своего развития музыкальное творчество приобретет ряд новых свойств, непосредственно отразившихся на жанрах музыкального искусства.

Социокультурная обстановка эпохи Средневековья формировалась под знаком Церкви, которая своими догмами предъявляла определенные требования к человеку. Манера поведения, способ мышления, ведение быта мотивировались идеалами и ценностями социальной среды, утверждались и закреплялись Церковью. 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]. Понятия личности, индивидуальности, зародившиеся в эпоху Античности, в средние века нивелировались. Данные социальные условия опосредованно, весьма специфично нашли свое отражение в искусстве.

Для средневекового человека само отношение к искусству носило противоречивый характер. С одной стороны, искусство воздействует на сознание человека и помогает наиболее действенно передать содержание евангельского учения, с другой стороны, искусство само по себе без определенного содержания способно вызвать у человека некое эмоциональное переживание, перерастающее в эстетическое наслаждение его произведениями, что не поощрялось церковными устоями.

Музыка по-прежнему имела подчиненное значение, роль произведения заключалась прежде всего в комментировании, интерпретации канонического текста. В книге М. С. Кагана «Морфология искусства» мы находим интересный факт, подтверждающий данное высказывание: по рассказу Августина, Александрийский епископ «приказывал произносить псалмы с незначительным колебанием в голосе, дабы оно более походило на чтение, чем на пение» [4]. Это было сделано для того, чтобы молящийся не отвлекался на красоту исполняемой мелодии, а полностью погружался в осознание произносимого текста.

Поскольку средневековый взгляд на жизнь не признавал какого-либо многообразия в жизни общества, бытие искусства определялось исключительно практическими функциями, условия, в которых происходило непосредственное потребление искусства, ограничивались одним местом бытования – церковью. Поэтому сформировавшиеся жанры были немногочисленны и не отличались разнообразием. Сама необходимость в жанровом разделении искусства попросту отсутствовала, так как жанры возникают тогда, когда есть потребность в отличии одного вида от другого.

Тем не менее важной особенностью средневекового музыкального искусства было деление музыки не для фиксирования ее различия, а для ценностного ее разграничения. Так, выделялись «низшие» и «высшие» жанры. «Высшие» жанры использовались для церковного обряда, а «низшие» функционировали в быту человека.

Новый этап в развитии европейской культуры – эпоха Возрождения, – отличающийся обилием нововведений во всех сферах жизни, оказал влияние и на развитие видов искусства и его жанров.

В экономической области развиваются и укрепляются товарно-денежные отношения, формируются всевозможные ремесла (красильное

дело, ткачество и т. д.). Глобальные научные открытия доставили художнику огромный материал для наблюдений и новые средства для экспериментирования.

Появление понятия «ремесло» отразилось и на мировоззрении общества, а именно на осознании, что денежное довольство напрямую зависит от того, насколько хорошо человек овладел своим ремеслом, проявил свою изобретательность, творческую фантазию. Идея бесконечного совершенствования человека и пристальное внимание к личности сформировали художника эпохи Возрождения, который проявляет себя весьма разносторонне и в равной степени занимается несколькими видами деятельности. Так, Леонардо да Винчи был и художником, и математиком, и научным деятелем, и инженером; музыкант эпохи Возрождения был и композитором, и теоретиком, и исполнителем на различных инструментах, и педагогом. Именно в рамках Ренессанса, по А. Ф. Лосеву, «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» [5].

Поскольку произведение искусства становится товаром, то появляется потребность отделить произведение одного музыканта от произведения другого, художник ценит свою индивидуальность. Так появляется понятие авторства, традиция подписывать произведения искусства своим именем, которой не было в предшествующую эпоху.

Традиции, заложенные творческой практикой Средневековья, во многом сохраняют свою жизнь, прежде всего это касается сюжетно-тематического фонда искусства. Важной функцией музыкального искусства, в какой-то мере и других видов искусства эпохи Возрождения является популяризация, доходчивое и выразительное донесение основных идей времени.

Гуманистическая эстетика эпохи, проникнутая идеалами земного счастья и красоты, ищет равновесия между душой и телом, устанавливает культ наслаждения жизнью во всех ее проявлениях и постепенно переводит внимание людей, многие столетия направленное к Церкви, в сторону окружающей их жизни, способствует развитию городской и светской культуры.

Художественное творчество Возрождения имеет ряд особенностей, оно, например, предполагает не сочинение нового материала, а переработку и вариационное развитие уже известного образца (тема Мадонны с младенцем прослеживается у всех живописцев того времени; популярный канон или его части используют в своих произведениях компози-

торы). Таким образом, основное содержание творчества выражается в концентрации художника на интерпретации некоего бытующего образца. «Сам принцип музыкального творчества в его ориентации на отшлифованный, устоявшийся в общественном сознании, может быть, даже типизированный первоисточник существовал как отражение общих законов художественного творчества, в равной мере действовавших во всех видах искусства» [6].

В эпоху Возрождения находят свое развитие музыкальные жанры песенной многоголосной композиции: французский шансон, немецкая Lied, итальянская фроттола, вилланелла, мадригал, хорал, рондо, баллады, мотет, месса – жанры, которые основывались на взаимосвязи визуального, словесного и слухового восприятия произведения искусства.

Это господство вокальных жанров в музыкальном искусстве Возрождения основывается на том, что все виды искусства объединены одной специфической особенностью, она выражается в связи произведений искусства с эмоциональным восприятием, чувственной оценкой явления действительности как в процессе создания произведения искусства, так и в момент его потребления. Можно сказать, что искусство, в различных своих проявлениях, охватывает все основные способы восприятия человеком окружающего мира, это – слух (музыка), зрение (живопись), образное мышление (литература), декоративно-прикладное искусство (осязание), не говоря о синтетических видах искусства – театре и кино, где в процессе восприятия задействовано сразу несколько способов восприятия человеком действительности (слух, зрение, образное и логическое мышление). Но эти способы восприятия по степени своей информативности не одинаковы.

Так известно, человек воспринимает 80 % информации об окружающем его мире глазами. Виды искусства – живопись, скульптура, литература – для осуществления коммуникативной связи между художником и аудиторией используют наиболее естественный и присущий каждому человеку способ восприятия – зрение. На всех этапах развития человечества визуальное изображение предмета было (и есть) наиболее понятным и конкретным способом познания любой информации (в эпоху Средневековья Церковь использовала картину для объяснения библейского сюжета, поскольку многие люди не умели читать, а увиденное изображение наверняка становилось понятным всем без исключения). Возможно, отчасти поэтому «вещественные» (А. Н. Сохор) искусства долгое время имели ведущее значение в иерархии видов (живопись и архитектура в эпохе Возрождения).

Характерной особенностью музыки является то, что ее воздействие осуществляется на уровне чувственного восприятия действительности. Поскольку реальное бытие музыки – звучание, в котором в наименьшей степени присутствуют изобразительность и конкретность образа, то и для восприятия музыки человеку потребовались некоторая подготовка и особые интеллектуальные усилия, чтобы постичь несомые искусством идеи.

Этот процесс формирования необходимого канала для восприятия музыкального искусства пошел по пути, в котором менее понятная человеку музыка первоначально связывалась (объяснялась) с более понятным и привычным для человека словесным текстом (вокальные произведения) и визуальным изображением (опера, оратория).

Итак, в эпоху Возрождения можно говорить о том, что, наряду с функционированием жанров «первого рода» (А. Н. Сохор), которые сформировались из практической потребности человека в рамках его жизнедеятельности (портрет (изображение человека), колыбельная (убаюкивание ребенка) и т. д.), постепенно начинают формироваться жанры художественного типа, имевшие своей целью эстетическое воздействие на человека.

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. Эпоха Классицизма характеризуется целым рядом достижений в области музыкального искусства.

В отличие от других видов искусства музыка помимо сочинения (композиции) требует исполнения (воспроизведения). Если художник, который пишет картину, является создателем и исполнителем одновременно, так же как и писатель, и архитектор, то в музыке мера самостоятельности композитора по отношению к исполнительскому творчеству меньшая, чем в других видах искусства. Эта специфическая сторона музыкального творчества в эпоху Классицизма стала иметь особое значение и оказала влияние на процесс развития музыкального искусства в форме обособления творчества композитора от творчества исполнителя. Если музыкант эпохи Средневековья и Возрождения являлся и композитором, и исполнителем, и педагогом, то в **XVIII веке процесс разделения** профессии музыканта по специфике его деятельности протекает все стремительнее. Появляются композиторы, исполнители-виртуозы на различных инструментах, педагоги.

Активное формирование городской музыкальной культуры в эпоху Классицизма способствует развитию многообразия обстановки исполнения музыки, выраженного в появлении публичных форм музыкальной жизни. Домашние салоны, действовавшие как своеобразные клубы, стали основным средоточием исполнения и пропаганды камерной музыки. Наряду с этим появляется возможность расширения аудитории, воспринимающей музыку. Благодаря распространению платного открытого концерта, учреждению Академии танца, Академии музыки (будущая Парижская опера) и т. д. музыка становилась неотъемлемой частью культурной жизни Европы XVIII века.

Следует отметить, что музыкальные произведения не имели определенной перспективы исполнения в будущем, ничто не писалось впрок. Весь огромный ряд музыкальных композиций составлял реальный репертуар эпохи, удовлетворяя вкусы и художественные потребности различных кругов общества. Таким образом, при создании произведения композиторы ориентировались на способ исполнения и восприятия музыки. Исполнительское назначение едва ли не каждого произведения было тогда реально и конкретно.

Благодаря возникновению новых публичных форм исполнения музыкального произведения происходит формирование определенных жанровых групп, соответствующих установленному месту исполнения:

- театральные жанры (опера, балет);
- концертные жанры: крупные (симфония, увертюра, концерт) и камерные (соната, фантазия, вариации, трио, квартеты, квинтеты);
- массово-бытовые жанры (песня, танец);
- культовые (обрядовые) жанры (месса, реквием, оратория, кантата).

Помимо этого, важным достижением эпохи Классицизма в музыке является возведение «на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полной выразительностью человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века» [7].

Процесс освобождения музыки от прикладной функции и развитие «чисто» инструментальной музыки, не связанной с другими средствами коммуникации (слово, изображение), направило наиболее пристальное внимание художников на звучание музыки, на ее сущностное бытие. Принцип рационализма, выдвинутый классицистской эстетикой, проявился в форме отчетливой дифференциации музыкальных жанров, ясности и уравновешенности форм. Это обстоятельство позволило достичь музыкальному искусству небывалого расцвета, освоить совершенно новое содержание и обогатиться разнообразными средствами выразительности, способными развить потенциальные возможности музыкального языка.

Небывалым жанровым многообразием отмечена 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. Музыка же, не имевшая себе равных среди всех видов искусств, выделялась своей способностью глубоко и непосредственно раскрывать человеческие переживания, а теоретиками романтической эстетики единодушно была провозглашена идеальным видом романтического искусства. Особые пути музыки в «романтическую эпоху» в большей мере были определены и крупными изменениями, произошедшими в самих сферах ее бытования и развития.

Новая общественная атмосфера послереволюционной Западной Европы вызвала к жизни новые формы общественной деятельности. Именно в те годы небывалое распространение получает публицистика и печатная литература, наблюдается расцвет городских театров, народных художественных организаций. В тесной связи с этим явлением находятся и новые центры развития музыкального профессионализма, и иные, по сравнению с прошлым, типичные формы музицирования. Все это в значительной степени видоизменило сам художественный облик музыкального творчества. В послереволюционную эпоху определяющую роль в личной судьбе композиторов стала играть широкая городская среда, не церковь и придворные круги, как раньше.

Новыми формами музыкальной жизни обязан ей и расцвет виртуозного инструментального исполнительства. Концертная эстрада приобрела в XIX веке **небывалое прежде значение. По своей популярности среди широкой публики и по вниманию, которое ей уделяли профессиональные круги, она стала выдерживать сравнение с музыкальным театром. Концертная эстрада XIX века подняла на небывало высокий уровень технику исполнения, виртуозность, красочность; «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» [8].** 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 музыкального искусства.**

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.

Основные виды жанровых групп по-прежнему соответствуют определенному месту исполнения произведений, но особенностью эволюции жанра в эпоху Романтизма, помимо формирования новых жанров, стало «разветвление» базового жанра на отдельные его разновидности. Так появляется на основе крупного концертного жанра симфонии программная симфония, симфоническая поэма.

Ведущее место в процессе развития музыкального искусства заняла фортепианная музыка, сыгравшая важнейшую роль в создании романтического музыкального стиля. Особое развитие приобрели жанры концертно-камерной миниатюры – ноктюрн, прелюдия, этюд, эскиз, песня без слов, полонез, мазурки, вальсы, экосезы, баллады, сказки, рапсодии, серенады, баркаролы, элегия, романс, скерцо. Театральные жанры, представленные оперой, балетом, опереттой; массово-бытовые жанры (песня, танец); культовые (обрядовые) жанры (месса, реквием, оратория, кантата) продолжают свое существование, но обогащаются стилевыми особенностями эпохи Романтизма.

Следует отметить, что в XX веке характерный для жанров процесс трансформации стал интенсивнее, чем когда-либо. Причины тому – изменения в общественной жизни, новые веяния эпохи, сказавшиеся 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.

Жанры музыкального искусства развиваются не изолированно друг от друга, а в тесной взаимосвязи. Этот процесс стал наиболее активным в XX веке. Взаимодействие происходит как внутри музыкального искусства (внутри жанровых групп и между ними), так и между различными видами искусства. Скерцо из фортепианной миниатюры «перебирается» в крупные симфонические произведения и на долгое время становится

неотъемлемой частью сонатно-симфонической формы. Некоторые камерные жанры по своему содержанию и музыкальному материалу приближаются к традиционным крупным жанрам. Так, соната впитывает в себя черты симфонии, становится более масштабным произведением. Появляются серенады, вальсы, ноктюрны для симфонического оркестра. В свете взаимодействия видов искусства появляется киноопера. «Трансформация существующих и образование новых музыкальных жанров в XX веке происходит главным образом в результате взаимодействия музыки с теми искусствами, которые заняли ведущее место в общественной жизни» [9].

Поскольку «художественное произведение – социально функционирующий текст, форма бытия и осуществления искусства, система художественных образов, составляющая целостность» [10], то жанровое многообразие искусства обусловлено тем, что в музыке, литературе, живописи произведения воссоздают различные стороны действительности и имеют различные задачи и назначения. Процесс жанрового обновления отличается постоянной активностью, поскольку обуславливающие его социальные, исторические, культурные, эстетические факторы неисчерпаемы, как «сама вечно изменяющаяся и обновляющаяся жизнь, которая и питает собою искусство» [11]. Искусство существовало и существует в обществе как одна из многих составляющих его духовной культуры. Оно развивается вместе с человечеством почти на всем длительном пути его истории, отражает развитие материальной жизни общества и само участвует в социальной жизни как сила, мобилизующая и формирующая общественное сознание, существующий же процесс жанрового развития и в настоящее время не теряет свою актуальность.

Литература

1. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст: в 3 т. – Л.: Сов. композитор, 1980. – Т. II. – С. 246.
2. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: в 3 т. – Л.: Сов. композитор, 1980. – Т. I. – С. 53.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – С. 302.
4. Цит. по: Каган М. С. Морфология искусства. – Л: Искусство, 1972. – С. 22.
5. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998. – С. 625.
6. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. – М.: Музыка, 1982. – С. 8.
7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – С. 317.

8. Бородин Б. Б. Виртуозность: история понятия // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 240.
9. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст.: в 3 т. – Л.: Сов. композитор, 1980. – Т. 2. – С. 292.
10. Боров Ю. Б. Эстетика: в 2 т. – 5-е изд., доп. – Смоленск: Русич, 1997. – Т. 1. – С. 406.
11. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – С. 102.

Г. А. Жерновая
Кемерово

ИЗАБЕЛЛА И АНДЖЕЛО: ИЗ МИСТЕРИИ В АНЕКДОТ («МЕРА ЗА МЕРУ» ШЕКСПИРА И «АНДЖЕЛО» ПУШКИНА)

Поэма Пушкина «Анджело» (1833) не имела успеха у современников. Рецензент «Молвы» находил, что это «самое плохое произведение Пушкина» [1]. Потому что похоже на второстепенные образцы поэзии XVIII столетия (просветительский привкус действительно присутствует в «Анджело»). Потому что это натуралистический рассказ об авантюрных похождениях в духе Боккаччо [2]. Неприятие «Анджело» В. Г. Белинским в некотором отношении можно объяснить отсутствием прямых связей поэмы с текущей реальностью. Отсюда сопоставления поэмы со сказкой, «плохими сказками», «мертвыми, безжизненными сказками» [3]. Кроме этого, Белинский называет «Анджело» «дурным произведением», в чем просматривается моральная оценка [4]. В «Статьях о Пушкине» Белинский еще раз возвращается к «Анджело», чтобы подвести итог своим размышлениям: «В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна. Можно найти в “Анджело” счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни» [5].

Интерес к поэме возник только в конце XIX века, но с тех пор не угасает. Ею занимаются как пушкинисты, так и русские шекспириологи, исследователи драмы «Мера за меру», в результате переработки которой и появился пушкинский опус. Поэт прочитал пьесу Шекспира, был увлечен ею и задумал даже перевести на русский язык: сохранилось начало пушкинского перевода. Затем мысль о переводе была оставлена, и Пушкин написал поэму по мотивам шекспировской пьесы. На этот счет имеется свидетельство П. В. Нащокина, пересказанное П. И. Бартеневым: «Читая Шекспира, он пленился его драмой “Мера за меру”, хотел сперва

перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему “Фаусту”, он переделал Шекспирово создание в своем “Анджело”» [6].

Вопросы, связанные с характером пересоздания драмы в поэму, – основные в предлагаемой статье. Поэтому важно предварительно перечислить несоответствия между Шекспиром и Пушкиным, уже отмеченные в литературе. Неоднократно подчеркивалось неудовлетворение Пушкина тем, как Шекспир развивал тему, сюжет, характеры, композицию своей пьесы. Поэт отказался от второстепенных сюжетных линий, вывел шесть персонажей вместо двадцати двух [7]. Указывалось на грубость уличных и тюремных сцен, которая могла быть неприемлемой для Пушкина [8].

Чем же пленен был Пушкин, если столько отверг в пьесе Шекспира? Ответ на поставленный вопрос требует рассмотрения идейно-эстетической структуры драмы. Ведь «Мера за меру» – шедевр не менее загадочный, чем «Анджело».

1

Первая загадка «Меры за меру» – жанровое определение. Некоторые шекспировские комедии (а именно так названа пьеса ее издателями) в позднейшие времена воспринимались как драмы. Самое популярное из поздних жанровых характеристик «Меры за меру» – «мрачная комедия». Белинский относил ее к драмам, как и поэму Пушкина, видя в последней нечто близкое, можно полагать, «маленьким трагедиям», но не трагедию, а в «Кавказском пленнике» наблюдал соответственное драме и «Анджело» явление в эпическом роде [9].

Русские исследователи XXI века не обходят стороной работы У. Дж. Найта, прочитавшего пьесу Шекспира в контексте средневековой, то есть христианской, культуры (1930). Найт жанр шекспировской драмы соотнес с *моралите*. И тогда, в изложении И. О. Шайтанова, «Герцог выступает в качестве ее [пьесы. – Г. Ж.] Божественного начала, а Анджело в качестве ее человеческого героя – *Everyman*. Герцог испытует Анджело, обнаруживая в нем греховность и в ответ являя милосердие» [10]. Признать пьесу Шекспира жанровым сколком с моралите значит быть готовым принять многие и важные следствия. Первое из них – подтверждение протестантской основы мировоззрения драматурга. Второе – главного героя видеть в Анджело, а не в Изабелле. Третье – ориентироваться на дидактический смысл развязки. Однако при таком прочтении пьесы не все ее сюжетные ходы и действенные линии находят свое непротиворечивое толкование.

«Мера за меру» Шекспира обретает свое смысловое единство и жанровую целостность, если поставить ее в соотношение не с моралите, а с *мистерией*, что, конечно, приводит к необходимости считаться с вытекающими из такой аналогии следствиями. Главные из них: обнаруживается аргумент в пользу католических симпатий Шекспира, открывается значение образа Изабеллы, главной героини драмы, и вместо назидательного «эксперимента» Герцога над Анджело проступает мир эсхатологических предчувствий.

Мистерия – жанр религиозного театра, развивавшийся в XV–XVI веках под непосредственным влиянием католической церкви. Жанр в большей мере театралный, чем литературный. Представления осуществлялись на площадях и улицах европейских городов и продолжались по два-три дня. Громоздкие и грандиозные по постановочному размаху мистерии имели, однако, тематическое ограничение: инсценировке подлежали только сюжеты Ветхого и Нового Заветов, деяний апостолов и житий святых, причем последние ставились редко. «В Германии и Англии мистерияльный театр развился достаточно полно, но и в той и в другой стране мистерии были мало оригинальными, заимствованными из французских источников. <...> Причиной тому были исторические условия, ослабившие в обеих протестантских странах авторитет католической церкви» [11].

Очевидно, что «Мера за меру» – мистерия не каноническая, но это мистерия. Пятиактная пьеса, она, по сравнению с настоящей мистерией, была невелика по объему и при исполнении укладывалась бы в хронометраж спектакля. В ней не было сюжетных заимствований или цитат из Священного Писания, действовали вымышленные персонажи, воспроизводились события средневековой «бродячей фабулы», известной драматургу, возможно, по новелле Дж. Чинтио [12]. В традиционной мистерии зритель сострадал вочеловеченному Богу, у Шекспира речь шла о «последнем дне мира», о «втором пришествии», о прощении грехов и искуплении человечества. Причем вся эта апокалипсическая проблематика находила свое выражение не в тексте пьесы, а на уровне сюжетосложения, за счет действенного претворения на сцене библейских пророчеств. Важное место в современном осмыслении тематики «Меры за меру» принадлежит Ю. М. Лотману, который, исследуя формообразующие функции сюжета и мотива, реконструировал общий вид эсхатологического мифа, включив в него и элементы раннехристианских представлений [13].

В мистерии такие места действия, как рай и ад, возводятся в ранг основополагающих признаков. По значимости они не уступают наиглавнейшему в ней – крестному пути святого или Господа. В пьесе Шекспира

дорогу страданий осиливает Изабелла под водительством Бога, олицетворенного в образе Герцога. Герцог – это вочеловеченное присутствие Божие в мире. Мотивы его поступков измеряются не человеческими страстями, через него осуществляются высшая справедливость и мировая необходимость. Монастырь, в котором жила на послушании Изабелла, ассоциируется с раем, из которого вывел ее Луцио за день до пострижения. Ад – это мир улиц и притонов, среда и стихия Луцио, сцены с его участием постоянно вызывали упреки в цинизме, вульгарности, грубости. Но не отсутствие вкуса тому виной. Мир прелюбодеев и развратников выписан Шекспиром не с добродушной веселостью и не с обличительным пафосом. Отношение драматурга к нему такое же, как в религиозной доктрине. Греховный мир существует в пьесе в его натуралистической подлинности и неприглядности, не требующих эстетизации. В мистериях подобные персонажи объединялись в «бесовские действия», исполнение которых поручалось актерам-профессионалам, то есть людям, отлученным от церкви. Так что мир Луцио – это еще и особый стиль театральной игры. Тюрьма чаще всего обозначала чистилище (у Шекспира тюрьма – место действия Клавдио). В набор мистерийных площадок «Меры за меру» входят монастырь (Изабелла) – сад (Мариана), тюрьма (Клавдио), улица (Луцио), дворец – дом (Анджело), площадь (Герцог).

По законам жанра Анджело не может быть главным героем. Эпизод, когда Герцог передает власть Анджело, имеет религиозно-символическое значение: люди отпали от Бога в такой степени, что Он предоставил им возможность самоуправления, устранился от власти. Анджело правит по воле людей, недовольных Божественным порядком. Он правитель-гуманист и, следовательно, правитель – антихрист, в его коллизии раскрывается сущность гуманистической власти, опирающейся не на Бога, а на закон. По мистерийному амплу Анджело – мучитель христиан. В средневековых спектаклях это мог быть Пилат или римский император-язычник. Однако Анджело – грешный человек прежде всего, его душевная проблема видится русскому шекспироведу XIX века И. И. Иванову как жесточайшая борьба «прирожденной человеческой немощи с потугами тщеславия и эгоизма, – сущности смертной природы с показным могуществом и безупречностью» [14]. Обычные эгоизм, тщеславие, показная безупречность – а в итоге Антихрист.

Начав с запугивания народа, Анджело ввел в действие забытый закон о смертной казни прелюбодеем и представил суду первую жертву закона – не растлителя, а влюбленного. Испытав сильное чувство к монастырской послушнице, сестре осужденного, в момент, когда она

просила о помиловании брата, он стал, пользуясь своей безнаказанностью и беспомощностью просительницы, домогаться удовлетворения страсти, задействовав для этого подвластные ему сферы правопорядка. Он так и представлен Шекспиром – вместе с государственным аппаратом, на что обратил внимание Д. Крэг: «В пьесе фигурируют правитель и наместник, констебль, тюрьма, палач, законы и предусматриваемые ими меры наказания» [15].

Анджело избран Герцогом, потому что был лучшим из людей. Он выделялся среди них безупречностью аскетизма и нравственного долга. Только Герцог знал его тайный грех: Анджело отказался от невесты, когда она осталась без приданого, но сделал вид, что засомневался в ее верности. И зрители, и персонажи пьесы узнают о поступке Анджело с Марианой на переломе действия (III акт), после чего Мариана становится активным лицом пьесы. Смысл эпизода – узнания И. М. Нусиновым выражен так: «У Шекспира – Анджело и до прихода к власти проявил черты корыстолюбца и клеветника» [16]. Энергичный напор Анджело объясняется не масштабами страсти, а именно ощущением безнаказанности. Как в случае с Марианой, так и в случае с Изабеллой, он пользуется недоказуемостью своей низости. Оставлять Клавдио в живых изначально не входило в его намерения: замысел целостный по обдуманности деталей и последствий, дьявольский замысел. И шекспировская Изабелла все правильно понимает, она не верит обещаниям Анджело. Анджело не упускает подходящий случай, знает слабости и пороки людей, пользуется их зависимостью от ситуации и, играя ими, обеспечивает свои интересы. Не повезло ему только с Изабеллой: в тот момент, когда в ловушку должна была попасть она, в ней оказался он сам.

Бросить камень в грешника позволено безгрешному. У Анджело нет на то права, поэтому камень, брошенный им в Клавдио, побивает его самого. Действует закон мирового возмездия, о котором Господь, странствующий когда-то с учениками, говорил фарисеям и лицемерам: «Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, *таким* будете судимы, и какою мерою мерите, *такую* и вам будут мерить. И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь?» [Мф. VII, 1–3].

Почему Анджело прощен в финале шекспировской пьесы, в то время как по государственному и нравственному законам он подлежит казни? Сошлись раскаяние грешника, просьбы благочестивых близких, согласие жертвы его беззакония, наконец, то, что задуманное злодеяние им не было исполнено, – все это позволило Герцогу проявить милость в конце времен на Страшном Суде, на который предстоит явиться человечеству.

Поскольку действие мистерии движется страданиями святых, то главной героиней «Меры за меру» является Изабелла. Конфликт святого с миром имеет форму мученичества. Исполнителями средневековых мистерий были горожане-ремесленники, для них участие в представлении было религиозным долгом. Исполнитель главной роли утверждался церковью, подготовка роли сопрягалась для него с увеличением молитвенного правила. Не просто было повторить перед толпой на площади муки и казнь святого, повторить только «по видимости», избегая ран и боли. Жестокость мистерии – в ее натуралистичности, что, однако, способствовало проявлениям религиозного экстаза у актеров и зрителей или хотя бы экзальтации.

Пытка шекспировской Изабеллы – психологическая, но от этого она не менее изощренная. Сроки наступили, и если в своей жизненной ситуации она найдет верное нравственное решение, то Бог примет это решение как окончательный выбор человечества. Она не одного Клавдио спасает, но всех, живущих на земле. Сама она о том даже не подозревает, мучительно переживая внутрисемейную драму, в которой сестра ищет возможности избавить брата от казни.

Первый выбор Изабеллы образует завязку действия – она выходит из монастырских ворот за день до пострижения, чтобы просить у правителя помилования для брата, хотя по монастырскому уставу она имеет право и должна уклониться от мирской суеты. Сам Клавдио и его друзья, а к ним относятся все гуманистически настроенные читатели и зрители пьесы от Шекспира до наших дней, включая Пушкина, не видят в его грехе вины, он для них безвинный страдалец. И только Изабелла сознает его вину, понимая, что закон Анджело суров, но не бесоснователен, а грех – не аргумент для оправдания. Поэтому в своем заступничестве за Клавдио она взывает не к справедливости, а лишь к милости наместника.

Решительное нет домогательствам правителя и убеждение в том, что недостойно брату «покупать» жизнь бесчестием сестры, – вот выбор, который мотивирует поведение героини в сценах с Анджело и Клавдио. Новое для нее испытание: Клавдио просит спасти его любой ценой. Она реагирует на просьбу взрывом негодования. Но на вопрос Герцога о ее дальнейших намерениях отвечает, что пойдет к Анджело подтвердить свой отказ. Однако для того, чтобы сказать о своем неприходе, не надо приходить. В сумятице чувств, обычно ей не свойственной, видна перспектива следующего выбора: жертва собой для брата, чего Бог не допустил. После казни Клавдио возвращается к власти Герцог («второе пришествие»), и Изабелла на городской площади приносит жалобу на Анджело, обличая злодея. Обличение власть имущих – один из почитае-

мых подвигов христианских праведников. Изабеллу заключают в тюрьму за клевету на Анджело. В финале пьесы, торжествуя свою победу, она молит Герцога о прощении и для него. Это и есть та самая цена мировой гармонии, о которой спорят герои Достоевского.

Как героиня мистерии, Изабелла лишена внутреннего конфликта, ибо такой конфликт – удел трагических натур. Она же лицо возвышенное, если говорить на языке классической эстетики. Смиренная послушница в начале пьесы и бесстрашная обличительница земного зла в конце не составляют контраста в ее характере. Это одно и то же. В ней главное – страх Божий, делающий ее бесстрашной, когда приходится защищать убеждения, этому она хотела бы научить своего брата. Насколько над Клавдио довлеет инстинкт жизни, настолько Изабеллой движет свойственная христианам память о смерти.

Играть такую героиню в театре нового времени трудно, поэтому пьеса редко появляется в репертуаре. Утрачены культура и навыки религиозного театра, современный принцип театральной интерпретации не пригоден для утверждения христианской догмы. Успеха не было и у М. Н. Ермоловой, поставившей «Меру за меру» в свой бенефис 1880 года [17].

«Мрачная комедия» Шекспира завершается четырьмя свадьбами. И первая из них – Герцог и Изабелла – брак религиозно-мистический. Это жизнь в Боге, реализация монашеского идеала. Условно-символический план образа Герцога и возвышенность образа Изабеллы способствуют воплощению идеи соединения Невесты – Церкви с грядущим к ней Женихом. Вторая свадьба – Анджело и Мариана – христианско-средневековый брак по закону, в котором соединение брачующихся осуществляет Бог (по пьесе – Герцог). Цель такого брака – борьба с грехом и совершенствование в добродетели. Третья свадьба – Луцио и девушка из притона Переспелы, беременная от него. Это вынужденный брак для покрытия греха. Для Луцио он заменил ранее назначенные ему порку и виселицу за богохульство, но сам Луцио уверен, что это «хуже смерти, порки, виселицы» [V, 1]. Этот союз также создан по инициативе Бога в защиту прав женщины. По мысли И. Шайтанова, «у Шекспира судьба Луцио составляет контраст в отношении судьбы Анджело: один неожиданно прощен; другой столь же неожиданно наказан. Они представляют крайности *безжизненного закона и беззаконной жизни*, неожиданно в ходе действия сблизившиеся до почти совпадения в общей вине – прелюбодеянии» [18].

Последняя (четвертая) свадьба – Клавдио и Джульетта – брак гуманистический, по любви. Он не обеспечен ни государственной, ни религиозной поддержкой, потому что любовь, на основе которой он заключен,

не может стать нормой общественного поведения. Ее суть – в ненормативности. Он возникает по произволению Клавдио и Джульетты, но Герцог сочувствует им. Смысл их брака он понимает так:

Клавдио, ты честь

Своей невесте должен возратить [V, 1].

Ситуация гуманистического брака немного выше брачной проблемы Луцио, но ниже Анджело. Однако именно борьба за жизнь Клавдио составляет содержание драмы, и участие Герцога в ней на стороне Клавдио неоспоримо.

2

Что привлекло Пушкина в пьесе Шекспира? Ответить на это и трудно, и легко. Трудно, потому что нам неведомы оттенки пушкинского восприятия «Меры за меру». Легко, потому что поэт сказал об этом сам и одним словом – Анджело. Имя главного героя поэмы стало ее названием. Имеет смысл привести много раз цитированную запись пушкинского впечатления от героя Шекспира в «Table – Talk»: «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер – потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» [19].

Стоит обратить внимание на дату – год 1834, запись сделана после завершения работы над поэмой, в период ее опубликования или после. *Увиденное* у Шекспира уже *развернуто* Пушкиным. Это в некотором роде авторская характеристика героя и поэмы.

По Пушкину, Анджело выносит смертный приговор, тщеславясь своей нравственной строгостью (по сути убийство – в глазах общества подвиг). Суровый закон явлен беспокойностью жизнеустройством людей, а жестокость – печальная обязанность государственного человека. Отношения Анджело и Изабелы (у Пушкина в имени героини одна л) поэт называет обольщением невинности. Его Изабела – розовощекая девушка – ребенок в сетях опытного соблазнителя.

Эффектные высказывания пушкинского Анджело всегда с «двойным дном», с зазором между интересами мужчины и женщины, поэтому их можно толковать двояко. Обольстить – значит заставить Изабелу полюбить убийцу брата. У Анджело тайный мир помыслов, чувств, намерений (подлинная жизнь), как и у всех людей, не совпадает с явными словами и поступками (видимая жизнь), точнее, не просто не совпадает, а контрастирует, более того, эти две сферы автономны, что бывает далеко не

у всех людей. Пушкинский Анджело – проблема не столько политическая или религиозная, сколько психологическая. Он из повседневности какого угодно века, но определенно не имеет соприкосновений с мистериально-католической культурой и эсхатологической проблематикой пьесы Шекспира. (Вспоминается резко полемическая позиция Г. П. Макогоненко, исследователя нравственно-политических аспектов поэмы: «Не лежит в основе поэмы мифологический сюжет, потому что нет в поэме политических аллюзий, потому что чужды были Пушкину эсхатологические представления» [20].

Сложность пушкинского Анджело задана, во-первых, самой интонацией повествования, во-вторых, неоднозначным отношением автора к нему. Анджело Пушкина облагорожен по сравнению с шекспировским: у него в прошлом – незапятнанная совесть, а Мариана не невеста, а жена героя. Непогрешимость шекспировского Анджело преувеличена молвой, ведь он в своей лицемерии не знал разоблачений. Низость была надежно скрыта за благородным жестом. Пушкинский Анджело прячет благородные порывы за маской жестокого временщика, которую носит под давлением обстоятельств. В этом весь парадокс или анекдот, если угодно.

Пушкинского героя постоянно преследуют пародийно-ироническая насмешка повествователя и какое-то почти фантастическое, на грани невероятного, несовпадение чувств и мыслей с ситуацией. Как позднее у лермонтовского Печорина, как у Германна («Пиковая дама»). Он демоническая натура, воспетая романтиками, униженная анализом реалистов, а теперь попавшая в пародию. Соблазнять монахинь – дьявольская забава, обещать жизнь Клавдио – «бесовская милость». А он идет на это, потому что между вечностью и мгновением склонен выбрать мгновение, ищет невозможного, хочет обладать тем, что недоступно обладанию. Он гуманистическая личность, а Изабела – дитя, освоившее христианскую фразу. Она хорошо говорит, но говорит прописные истины, а слова без опоры на стержень убеждений – всегда почва для соблазнов. Очередной парадокс в том, что не он ее обольстил, а она его, монахиня – дьявола. Он покорен в ней неведением греха. От домогательств Анджело она ограждена девством, оно же высказывает себя при ее встрече с братом в тюрьме.

Женщина «пробудилась» в ней в тот момент, когда возникла угроза жизни Анджело, и явила сразу характерный «букет» грехов: суетность, ревность, тщеславие. Он личность, она – обыкновенная слабая женщина. В пушкинском словаре слово *слабость* имеет особое значение. Оно называет женскую уступчивость, но при беззащитности женщины это горестное несовершенство безоговорочно поэтом оправдывается. Об этом у А. Д. Синаевского сказано: «Пушкину посчастливилось вывес-

ти на поэтический стриптиз самое вещество женского пола в его шемящей и соблазнительной святости» [21]. Дону Анну («Каменный гость») он скорее оправдывает, а Изабелу, которая в развязке готова уступить Андже́ло, осмеивает. Андже́ло же свое чувство к ней связывает с обретением нового смысла жизни, который обесценивает в его глазах государственную деятельность.

Правленье для него,
Как дельная, давно затверженная книга,
Несносным сделалось. Скучал он; как от ига,
Отречься был готов от сана своего;
А важность мудрую, которой столь гордился,
Которой весь народ бессмысленно дивился,
Ценил он ни во что и сравнивал с пером,
Носимым в воздухе летучим ветерком [ч. 2, строфа II].

В поэме нет оснований полагать, будто обман с Марианой им не был обнаружен. Да, Мариана, вернувшись от него, была довольна собой. Но Андже́ло, отдавая на рассвете приказ о казни Клавдио, оскорбленное чувство «прикрывал» вероломством.

У Пушкина аскет учреждает смертную казнь за наслаждения любви. «Эпикуреец» Клавдио весь из стихии любви и свободы. Можно было бы сказать, что посягнуть на Клавдио – значит поставить под сомнение самую Жизнь. Можно было бы, если бы и здесь не было иронии. Однако автор этапной в истории изучения поэмы работы А. Македонов справедливо видит в Клавдио отражение авторского идеала, «самоценность человеческой жизни, земной, реальной, самой простой, самой внешне не «героической», но имеющей за собой «правоту сердца», «природы голос нежный», право на стремление человека к счастью, радости, самой реальной, *чувственной*, здесь на земле, – право человека быть человеком» [22].

Пушкинская запись о шекспировском Андже́ло требует уточнения еще одной детали: запись вошла в состав «**Table – Talk**» – **собрания** анекдотов, которыми поэт увлекался. Анекдот к тому времени нашел отражение в его творчестве: «Граф Нулин» (1825) и «Домик в Коломне» (1830). По словам А. Д. Синаевского, уже первая из этих повестей в стихах рекомендовала «анекдот и пародию на пост философии, в универсальные орудия мысли и видения» [23].

Смысл пересоздания драмы Шекспира Пушкиным видится в ее последовательном пародийном опровержении. «Снижая» возвышенную проблематику «Меры за меру», Пушкин вправляет пародию в жанро-

вые рамки анекдота. Анекдотическая природа поэмы проявляется сразу же – в интонации. Анекдот – устная литература, так что рассказчик – его обязательное условие. Мастер жанра владеет спецификой смешного, построенного на балансировании реального и абсурдного, умеет оперировать деталями повествования и сберегает главную мысль до самого конца, чтобы подать ее там неожиданно, произведя тем самым разительный эффект.

Исследователи «Анджело» «примеривали» поэму к сказке, итальянской новелле, философской повести, роману, эпической поэме, драматической поэме, стихотворной новелле, притче, байронической поэме и т. д. Но не было точного попадания в стиль, противились тому рассказчик и его интонация. Рассказчик в «Анджело» ироничен до язвительности, слово его афористично. Он не отвлекается от задания анекдота, ему не до лирических отступлений.

Прямая речь в анекдоте имеет высокую степень действенности, в ней противостояние персонажей переходит в поединок. Но такой поединок теряет свою заразительность, если разыгрывается актерами на сцене. Реплики персонажей предназначены для произнесения рассказчиком. Поэтому наличие в повествовании диалога нельзя рассматривать как сочетание или взаимопроникновение эпических и драматических элементов.

Фраза, имеющая значение смыслового завершения, пуант анекдота (термин Е. Курганова) обыкновенно выносится автором в отдельную строку и интонационно подчеркивается. Пуант анекдота «зачастую вроде бы отделен от основного текста, как бы не вытекает из него, противоречит ему, изнутри взрывая сюжет» [24].

«Прости же ты его!» – обращается к Дуку Изабела. И следует оглушительная по смысловому напряжению ремарка рассказчика:

«И Дук его простил» [ч. 3, стр. VII].

Заключительная фраза предлагает итог, не совпадающий с ожиданиями слушателей, дисгармония стимулирует интеллектуальный поиск мотивировок для «оправдания» новой ситуации.

Анекдот Пушкина многослоен. Во-первых, это исторический анекдот, удаленный от российской повседневности пушкинской поры в Италию эпохи Возрождения. Исторический план «Анджело» с его колоритным антуражем усиливал гуманистический пафос критики христианской морали, обещивал ренессансную свободу человеческих проявлений для главного героя и связывал поэму с литературной традицией итальянской новеллы, отмеченной легкостью мирозерцания и стиля, авантюризмом героев, тем более что на определенном этапе своего развития новелла соприкасалась с анекдотом, вырастая из него или переходя в него. Во-вторых, это политический анекдот, одна из самых увлекатель-

ных разновидностей жанра. Совершенно естественны в нем суждения о государстве, власти, законах. Но «мудрость» анекдота коротка и не подлжит рациональным толкованиям. В-третьих, это анекдот человеческих отношений, социальных и личных, включая абсурд отношений мужчины и женщины. Все слои пушкинского анекдота «стягиваются» в одно невероятным событием, фактом необычным и нелепым, выпадающим из потока жизни. Таким анекдотическим происшествием стал закон о смертной казни прелюбодею. Если бы Пушкин позволил себе хотя бы на миг предположить религиозно-нравственную возможность, а то и обоснованность такого закона, он перестал бы быть самим собой.

Пушкинский Дук – не Бог, а только «хороший человек» на троне, Бога нет среди персонажей поэмы, не мыслится Он и за ее пределами. Поэтому нет во вселенной и нравственного закона, определенного Шекспиром как «мера за меру». Дук своей добротой развалил государство и передал власть наместнику с условием, чтоб тот был «крут и строг». Сюжет шекспировской драмы, лишенный христианско-эсхатологических подтекстов, превратился в водевиль с переодеваниями и подменами. Безвольный правитель и наивная девушка до абсурда нелогичны в словах и поступках, как и весь мир. Анджело прощен, потому что не в характере Дука власть применить. Изабела просит за него, потому что возникло чувство к нему и «заговорило» на языке тщеславия:

Помилуй, государь, – сказала. – За меня
Не осуждай его. Он (сколько мне известно,
И как я думаю) жил праведно и честно,
Покамест на меня очей не устремил [ч. 3, строфа VII].

Имя Анджело значит «ангел». Но, всматриваясь в пушкинского героя, нельзя не вспомнить того, кого сначала называли «падшим ангелом», а потом «князем мира сего». Он правит людьми, и если случится ему быть пойманным с поличным, то все равно ускользнет от наказания. Как в поэме Пушкина. Мировой нравственный хаос – вот непосредственная данность бытия, и человеческая жизнь – «дар напрасный, дар случайный».

Анекдот как жанр призван быть выражением философии случайности. Случайность в анекдоте ничего не разрушает, но является «в конструктивной, формообразующей функции», – отмечает А. Д. Синявский [25]. Мирочувствование поэта обрело в анекдоте форму и способ выражения. «Анджело» – одно из самых искренних творений Пушкина. К тому же «неудержимая страсть к пародированию подогревалась сознанием, что доколе все в мире случайно – то и превратно, что от великого до смешного один шаг», – продолжает автор «Прогулок с Пушкиным» [26].

Интересно то, что пушкинская мысль в «Анджело» прячется за чужими словами, за неявными цитатами из Шекспира. Особенно много таких цитат в репликах героев. По А. Долинину, «прямая речь всех основных персонажей поэмы (занимающая примерно 60 % текста), как показывает сопоставление с соответствующими фрагментами «Меры за меру», представляет собой не пушкинскую вольную переделку, а выборочный перевод Шекспира» [27]. Такой метод создания художественного произведения исследователем именуется как перевод – переложение – редакция [28]. А. Долинин констатирует, что Пушкин «безжалостно отсекает от оригинала все, что не укладывается в его собственную поэтику» [29]. Так поступают театральные режиссеры второй половины XX – **начала XXI века**. Сюжет и текст классической пьесы они оставляют при постановке без изменений, но не ограничиваются сменой подтекстов, а сочиняют вместе с актерами спектакль как этюд на психологическое «оправдание» предлагаемых слов. Отношения режиссера с драматургом складываются по-разному, однако «снижение» и пародия почти обязательны.

Имеет ли пародийная поэтика «Анджело» отношение к религиозно-нравственным воззрениям Пушкина? Несомненно. Не стоит преувеличивать значения пушкинских контактов с православием в 1830-е годы. Лучше задержаться на выводах А. В. Тырковой-Вильямс, биографа поэта из первого поколения русской эмиграции: «Религиозное сознание Пушкина развивалось медленно. Он слишком долго был под влиянием ветреной, суетной, мнимой философии XVIII века. Когда начал думать самостоятельно, подходил к этим новым мыслям о религии с несвойственной ему робостью» [30].

У Пушкина, художника русского Возрождения, наряду с притяжением, было и отталкивание от христианства. Он воспользовался в «Анджело» сюжетом, отражающим христианскую логику мирового устройства. И это позволило ему, играя смыслами составляющих пьесу элементов, выразить собственное мироощущение. Пародия на Шекспира была допустима (ведь не на Священное же Писание!). Среди написанного Пушкиным не было произведения с такими всеобъемлющими задачами, как «Анджело», нашедшими к тому же высокохудожественное разрешение. Нет ничего удивительного в том, что Пушкин не оставил развернутого комментария к «Анджело». Однако сохранилось мнение поэта по поводу первых критических откликов: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал» [31].

Литература

1. Молва. – 1834. – № 24.
2. См.: Молва. – 1834. – № 22.
3. См.: Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. М. Я. Полякова и Г. А. Соловьева. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 1. – С. 48, 306.
4. См.: Там же. – С. 306.
5. Белинский В. Г. Статьи о Пушкине // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. Ю. С. Сорокина. – М.: Худ. лит., 1981. – Т. 6. – С. 470.
6. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Худ. лит., 1974. – Т. 2. – С. 195.
7. См.: Абрамович С. Л. Пушкин в 1833 году: Хроника. – М.: Слово, 1994. – С. 442.
8. См.: Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1974. – Т. VII. Пушкин и мировая литература. – С. 80.
9. См.: Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. Н. К. Гея. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 2. – С. 210.
10. Шайтанов И. Пушкин и Шекспир. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопросы литературы. – 2003. – январь-февраль. – С. 129.
11. Бояджиев Г. Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма. Мистерия. Представление мистерии // История западноевропейского театра: в 8 т. / под общ. ред. С. С. Мокульского. – М.: Искусство, 1956. – Т. 1. – С. 59.
12. См.: Левин Ю. Д. Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1968. – Т. 27. – Вып. 3. – Май-июнь; Розанов М. Н. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова. – Л., 1934.
13. Лотман Ю. М. Идеинная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб.: Искусство, 1995.
14. Иванов И. И. Шекспир, его жизнь и литературная деятельность. – СПб., 1896. – С. 48.
15. Крэг Д. Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха // Шекспир в меняющемся мире. – М.: Прогресс, 1966. – С. 353.
16. Нусинов И. М. «Мера за меру» и «Анджело» // Нусинов И. М. История литературного героя. – М.: Худ. лит., 1958. – С. 318.
17. См. об этом: Жерновая Г. А. Христианское и гуманистическое в творчестве М. Н. Ермоловой («Мера за меру» В. Шекспира) // Православие – культура – образование / отв. ред. Г. Н. Миненко. – Кемерово: КемГАКИ, 2002.
18. Шайтанов И. Пушкин и Шекспир. – С. 142–143.
19. Пушкин А. С. Table-Talk // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 7. – С. 178.
20. Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). – Л.: Худ. лит., 1982. – С. 107.
21. Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным // Терц Абрам (А. Д. Синявский). Собр. соч.: в 2 т. – М.: СП «Старт», 1992. – Т. 1. – С. 347.

22. Македонов А. Гуманизм Пушкина // Литературный критик. – 1937. – № 1. – С. 68.
23. Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. – С. 359.
24. Курганов Е. «У нас была и есть устная литература...» // Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 5.
25. Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. – С. 360.
26. Там же. – С. 360.
27. Долинин А. Пушкин и Англия // Всемирное слово. – 2001. – № 14. – С. 47.
28. См.: Там же.
29. Там же. – С. 48.
30. Тыркова-Вильямс А. В. Жизнь Пушкина: в 2 т. Т. 2: 1824–1837. – М.: Молодая гвардия, 1998. – С. 425.
31. Цит. по: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. – Т. 2. – С. 195.

О. В. Синельникова
Кемерово

ПРОГУЛКИ В ПРОШЛОЕ: РОДИОН ЩЕДРИН В ДИАЛОГЕ С ПРЕДШЕСТВЕННИКАМИ

*Снова и снова схожу я
В твои глубины, о память ушедших дней...*

Г. Гессе

Композиторов различных эпох и стилей не раз вдохновляло творчество их великих предшественников и музыка современников, близкая им по мироощущению. Это явление можно наблюдать еще у романтиков. Вспомним пьесы «Шопен», «Паганини» из «Карнавала» Р. Шумана, Этюды по Каприсам Паганини Ф. Листа, этюды по пьесам Баха, Вебера, Шуберта, Шопена и Брамса, фортепианное трио «Памяти великого художника» П. И. Чайковского, фортепианную сюиту «Памяти Куперена» М. Равеля. Вряд ли стоит приводить примеры многочисленных вариационных циклов, парафраз и транскрипций на заимствованные темы. Но в них автор также вступает в музыкальный диалог со стилем композитора ушедшей эпохи или современника. Довольно часто романтики обращались и к образам живописи, скульптуры, архитектуры, личностям знаменитых художников, пытаясь выразить семантику их творчества в музыкальных звуках. Таковы симфонические поэмы Ф. Листа «Битва гуннов» (по кар-

тине Каульбаха) и «От колыбели до могилы» (по рисунку Зичи), его же пьесы «Обручение» (по картине Рафаэля) и «Мыслитель» (по скульптуре Микеланджело) из цикла «Годы странствий»; прелюдии «Дельфийские танцовщицы» и «Канопа» К. Дебюсси, вдохновленные памятниками античного искусства; знаменитые «Картинки с выставки» М. Мусоргского по мотивам произведений архитектора и художника В. Гартмана.

Потребность соединить в своих произведениях искусство прошлого и современности возрастает в творчестве композиторов первой половины XX века. Это связано с появлением многообразных «нео»-стилей, где обращение к музыкальным образцам – моделям ушедших эпох становилось приоритетным. Здесь и знаменитый И. Стравинский с его «Пульчинеллой» и «Поцелуем феи», тяготеющий в поздний период творчества к сочинениям в жанре мемориала; и Д. Ф. Малипьеро с сюитой «Чимарозiana» и диалогом «С Мануэлем де Фальей»; и А. Казелла с дивертисментом «Скарлаттиана» и ричеркарами на тему ВАСН; и А. Онеггер со своими фортепианными мемориалами «Посвящение Равелю», «Посвящение Русселю», «Воспоминание о Шопене», «Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН»; и Б. Бриттен с сюитой «Музыкальные вечера» (по Россини).

Повышенное значение ретроспекции в искусстве второй половины XX столетия, вызывающей к жизни чувство памяти, потребность связи времен, согласуется с основными философско-эстетическими парадигмами эпохи постмодернизма. Французский философ Ж.-Ф. Лиотар, автор книги «Постмодернистское состояние», считает, что постмодернизм «вспоминает» свой культурный анамнез, подобно пациенту во время психоаналитического сеанса. Постмодернизм извлекает из культурной памяти обрывки сновидений, какими для него и являются былые стили и направления, и строит на их основе разнородные эклектические образования. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее цитирования. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии. Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства.

Знаменем времени становится эссеистичность изложения, касается ли это художественной, литературоведческой, критической или философской литературы. Литературное эссе интегрирует свойства различных

жанров, не упуская ни одной из возможных точек зрения в развертывании темы. Все формы познания включаются в него в незавершенном виде, образуя соединения нового качества. Эссе сознательно строится по принципу варьирования моделей в свободной ассоциативной последовательности. Связь разных значений приобретает характер иносказания, метафоры. По мнению исследователей этого жанра, в XX веке трудно назвать представителей мировой литературы, в произведения которых не проникло бы эссеистическое начало. В эту панораму включается творчество М. Цветаевой, В. Катаева, К. Паустовского, В. Набокова, Т. Манна, П. Валери, А. Жида, Г. Гессе, А. Камю, А. де Сент-Экзюпери, Кобо Абэ, Умберто Эко, Х. Кортасара, Г.Г. Маркеса, А. Карпентьера, Х.Л. Борхеса, Ж. Амаду, М. Бланшо, М. Унамуно и др. Наглядными иллюстрациями могут служить произведения литературы второй половины XX века: «Имя розы» У. Эко, «Игра в классики» Х. Кортасара, «Искусство романа» М. Кундеры, «Москва-Петушки» В. Ерофеева и др. Так, Кундера в литературно-философском эссе «Нарушенные завещания» вступает в диалог с великими писателями (Ф. Рабле, Л. Толстой, Т. Манн, Ф. Кафка, Э. Хемингуэй и др.) и знаменитыми композиторами прошлого (И. Стравинский, А. Шенберг, Л. Яначек), прослеживая таинственную связь музыки и романа, рассматривая роман в зеркале великих потрясений нашей эры.

Ретроспективность и диалогизм в культуре нашего времени вписываются в самое броское свойство постмодернистской поэтики – интертекстуальность. А этот термин был введен, как известно, Ю. Кристевой на основе анализа концепции «полифонического романа» М. Бахтина, зафиксировавшего феномен диалога текста с текстами (и жанрами), предшествующими и параллельными ему во времени. В настоящее время понятие интертекстуальности является общеупотребительным для текстологической теории постмодернизма и распространяется на отдельные виды художественного творчества, в том числе и музыку. Тексты предшествующей и окружающей музыкальной культуры присутствуют в современном нотном тексте на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Смысл возникает именно и только как результат связывания между собой семантических векторов, выводящих в широкий культурный контекст. Не случайно такое явление, как полистилистика, основанное на феномене цитирования, охватывает творчество многих современных композиторов. Речь идет, однако, не о непосредственном соединении в общем контексте сколов предшествующих текстов. Анализируя механизм «межтекстовых отношений», У. Эко вводит понятие «интертекстуального диалога» и определяет его как особое явление, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты. Исходя из этого, любой текст,

в том числе и музыкальный, не может рассматриваться иначе, нежели в качестве включенного в перманентный процесс смыслообмена с широкой культурной средой. Здесь мы имеем дело с полистилистикой, понимаемой весьма широко. Под цитатой распознается заимствование не только (и не столько) непосредственно текстового фрагмента, но главным образом функционально-стилистического кода, репрезентирующего стоящий за ним образ музыкального мышления, национальную традицию, жанровые связи, тонкие парафразы, ассоциативные отсылки, едва уловимые аллюзии и многое другое.

Какую семантическую окраску принимают проявления ретроспективного образа мышления в отечественной музыке 70–90-х годов и начала XXI века? **Внешняя, можно сказать, поверхностная форма обращения** к искусству и культуре ушедших эпох выразилась в огромном количестве посвящений (объявленных или необъявленных) композиторам, художникам. Часто посвящение дополняется указанием на воображаемое присутствие в нотном тексте создателей гениальных творений прошлого в виде символов и монограмм: цифровые и буквенные шифры становятся весьма распространенными.

Общая тенденция музыкального искусства времени 70–80-х годов – усиление личностного, субъективного начала, что отмечается всеми исследователями. Монологический тип высказывания, исповедальность, лирическое начало в творчестве многих композиторов побудили оценивать этот период как неоромантический. Композиторская практика последних лет (90-е годы и начало XXI века) **также несет в себе ностальгию** по исчезающей красоте, что позволяет говорить о второй волне неоромантизма. Однако медитативная направленность драматургии сочинений этого периода свидетельствует об иной наполняемости инструментальных и вокальных монологов, далеких от экзальтированных лирико-романтических эмоций. Как отдельное ответвление этих тенденций можно отметить автобиографичность, дневниковость, «прозаичность» многих произведений, семантические слои которых складываются из воспоминаний, осмысления собственной жизни. В связи с этим в исследованиях современной музыки стали звучать особые понятия, такие как «поэтика тишины» или «застывающее время».

Ощущение итога, попытка осмыслить уходящее время, возвратиться к традициям в той или иной степени выразились в характере творчества многих композиторов. В более конкретном качестве эти процессы проявились в определенных жанрах или произведениях, где подавляющая часть музыкального материала имеет функцию кода. Появляются даже особые жанры – «постлюдия» и «эпилог», отражающие неактивную по-

зицию автора произведения. Там форма остается открытой, но не в конце, а в начале (постлюдии В. Сильвестрова, Ф. Караева, «Эпилог» для оркестра Н. Корндорфа). Семантика итога, завершения отражается в таких названиях, как «**Post scriptum**» **В. Сильвестрова**, «**Свет конца**» **С. Губайдулиной**, «**Перед закатом**» Э. Денисова.

Глубокое погружение в «колодец прошлого» (М. Кундера) выявляется в жанровом, музыкально-языковом и формообразующем аспекте музыкального творчества конца XX – начала XXI века. **Многообразные** акты поклонения гениальным музыкантам прошлого реализуются в мемориальных опусах – музыкальных приношениях и особых мемориальных симфониях. Примеры тому – Концерт для скрипки с оркестром С. Губайдулиной, названный «**Offertorium**», где **использована тема «Музыкального приношения»** И. С. Баха, она же – тема короля Фридриха II, по сути, двойная цитата в произведении; Пятая симфония Б. Тищенко, посвященная Д. Шостаковичу. Примечателен интерес к реквиему – жанру, обращенному в прошлое сообразно его семантике и обладающему глубинной музыкальной памятью (реквиемы А. Шнитке, Э. Денисова, В. Мартынова, В. Артемова, А. Караманова, С. Беринского, В. Сильвестрова и др.). Композиторы используют весь арсенал технических приемов современной музыки, активно сочетая их с доклассическими и классикоромантическими музыкально-языковыми средствами от григорианского хора и знаменного распева до импрессионистов и Скрябина.

Творчество композиторов второй половины XX века **полностью открыто** для диалога со временем. В это развернувшееся диалогическое пространство включаются не только композиторы и художники прошлого и современности, но и поэты, музыканты-исполнители, философы, режиссеры, ученые и православные святые («Эйзенштейн-линия» для оркестра Т. Бувеского; оперы «Сергей Есенин» В. Агафонникова, «Венчание Пушкина» В. Пальчуна; симфония «Житие Сергия Радонежского» А. Курченко; «Былина о Преподобном Сергии Радонежском» для альта и камерного оркестра В. Панина; «Памяти Веры Дуловой», постлюдия для арфы и струнного оркестра А. Балтина; «Памяти Е. Ф. Светланова», печальная импровизация для фортепиано и струнного оркестра А. Кожжаева и др.). Тема художника, его судьбы, его творчества, будь то знаменитые живописцы, скульпторы, поэты, волнует многих представителей современной музыки. Назовем оперы «Из писем художника» Ю. Буцко, «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Пиросмани» С. Насидзе, балет «Гойя» В. Бесединой, оперу-балет «Квадрат» Н. Аристовой, мюзикл «Шалом, Шагал!» М. Болотина, балетную сюиту «Кукрыниксиана» Б. Троцюка, «Сюиту-Микеланджело» Д. Шостаковича, «Три картины Пауля Клее»

для альты и ансамбля Э. Денисова, «Андрей Рублев» для симфонического оркестра и солирующего квинтета духовых К. Волкова, «Дюрер-концерт» для двух скрипок, тромбона, органа, синтезатора, бас-гитары, ударных и струнного оркестра И. Голубева.

В диалоге с предшественниками сохраняет лидирующее положение фигура И. С. Баха, как воплощение некоего универсума («Коллаж на тему ВАСН» А. Пярта, «Партита» для скрипки и камерного оркестра Э. Денисова, «Бранденбургский концерт» В. Екимовского, «Метаморфозы на тему И. С. Баха» для альты и камерного оркестра Р. Леденева, Симфония «Бах-пассионы» А. Мирзоева), но интересы современных композиторов охватывают все больший временной диапазон, расширяясь в сторону средневековой и ренессансной музыки (опера «Джезуальдо», «Миннезанг» для хора и Вторая симфония А. Шнитке, одноактная опера «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова, произведения А. Пярта 70–90-х годов) и в направлении классико-романтической эпохи («Посвящение Григу» для оркестра, «А Paganini» для скрипки соло А. Шнитке; «Лирические отступления» В. Екимовского с цитатами музыки Чайковского, Брамса, Малера, Барбера; одноактная опера «По прочтении музыкальных набросков Мусоргского» и опера-пародия по Веберу «Три грации» В. Тарнопольского, Увертюра «Памяти Бетховена» Ж. Кузнецовой) и охватывая совсем недалекое прошлое («Канон памяти Стравинского» для струнного квартета А. Шнитке; «Постлюдия для оркестра памяти В. Лютославского», «Канон памяти Игоря Стравинского» для флейты, кларнета и арфы Э. Денисова; Кончерто гротто «Памяти А. Веберна» Ф. Караева и др.). Особое внимание композиторов направлено на гениальные фигуры В. А. Моцарта и Д. Д. Шостаковича. Это очевидно по количеству произведений, им посвященных: «Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу» для фортепиано в 6 рук, «Прелюдия памяти Шостаковича» для двух скрипок, «MOZ-ART» для различных составов А. Шнитке; «DSCH» для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано Э. Денисова; «Реквием для Ларисы» В. Сильвестрова, «Камерная симфония» (Памяти Дм. Шостаковича) Р. Габичвадзе; Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» для оркестра, «The Mozart of elite», постлюдия для оркестра Ф. Караева; «DSCH», вариации для органа и камерного струнного оркестра Ю. Каспарова; «Моцарт», пьеса для струнного оркестра М. Леонтьевой; «Диптих памяти Дм. Шостаковича» Е. Падгайца, «Адажио для струнного оркестра» (Памяти Дм. Шостаковича) Т. Смирновой и др.

Творчество Р. Щедрина диалогично по своей природе, и можно сказать, что это качество с годами становится все очевиднее в его музыке.

Рефлексирующая эпоха музыкального искусства 70-80-х годов обострила диалогическую направленность произведений Щедрина. Она нашла выражение на разных уровнях композиции – идейно-смысловом, драматургическом, структурном, музыкально-языковом. 24 прелюдии и фуги Щедрина продолжают линию Бах – Хиндемит – Шостакович и традицию написания малых полифонических циклов во всех тональностях, а «Полифоническая тетрадь» реставрирует давно забытую технику Возрождения и барокко: всевозможные виды канонов, ричеркары, редко применяемые разновидности подвижного контрапункта. В 70-е годы Щедрин ведет романтически-экспрессивный «разговор» с Чайковским в балете «Анна Каренина», апеллируя не только к цитатам его произведений, но и к самому жанру «Евгения Онегина» – «лирические сцены». В Третьем фортепианном концерте Щедрин готов вступить в диалог с любым композитором-романтиком, автором фортепианного концерта, только для того, чтобы обрести точку опоры в традициях среди ужасающих контрастов современного мира. Но ускользающая красота с трудом пробивается сквозь хаос звуковой массы. Позиции собеседников здесь не равные.

В 80-е годы Щедрин создает группу сочинений, посвященных И. С. Баху, представляя великого мастера эпохи барокко в разных ипостасях. «Музыка для города Кётена» воспроизводит оживленную атмосферу Бранденбургских концертов. В «Эхо-сонате» для скрипки соло эхом отозвались скрипичные сонаты и партиты Баха (включая небольшие цитаты), барочная фактура произведения и форма басса-остинатных вариаций. Примечательно высказывание Щедрина в аннотации к этому сочинению: «Слово “эхо” я рассматриваю здесь в своей сонате в двух аспектах: как музыкальные понятия “близко” – “далеко” и как эхо эпох минувших в днях сегодняшних» [1]. Более разноплановый диалог с великим предшественником осуществляется в грандиозной композиции «Музыкального приношения», где приверженность к баховскому наследию выражается и в цитатах, и в монограмме, и в фактурно-тембровых особенностях, наконец, в обращении к самому жанру приношения, наполненного изысканной интеллектуальной игрой по примеру одноименного творения Баха.

В этот же период в творчество Щедрина активно входит духовная тематика и идея покаяния, характерная для искусства этого времени (роман Ч. Айтматова «Плаха», фильм Т. Абуладзе «Покаяние»). Он размышляет о становлении христианства на Руси, старообрядчестве, привлекая жанровые особенности православной литургии, канонические тексты молитв и церковных песнопений, воссоздавая особенности древнерусского знаменного пения («Запечатленный ангел») и цитируя тему подлинной

стихиры Ивана Грозного («Стихира на 1000-летие крещения Руси» для симфонического оркестра). Щедрина интересуется образ художника-живописца и его творчества («Фрески Дионисия»). Он переносит жанр автопортрета из изобразительного искусства в музыку («Автопортрет» для симфонического оркестра) и создает «автопортрет такой же откровенности, как автопортреты очень крупных художников, таких как Рембрандт, как Сезанн» (Б. Тищенко) [2]. Способом монтажных переключений в «Автопортрете» Щедрин отражает многоголосный поток сознания, создает параллельную драматургию, объединяющую разрозненные воспоминания, наподобие полифонических диалогов в романах писателей XX века. Подобный пример приводит М. Кундера в эссе «Нарушенные завещания». Он ссылается на роман Г. Броха «Лунатики», где существует пять совершенно независимых сюжетных линий, отличных друг от друга по форме, не объединенных ни общностью действия, ни общими персонажами (А – роман, В – репортаж, С – новелла, D – поэзия, E – эссе).

Произведения Щедрина 90-х годов и начала XXI столетия продолжают диалог с древнерусской культурой, церковной музыкой и фольклором: оперы «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», Третья симфония «Лица русских сказок», Пятый концерт для оркестра «Четыре русские песни». Знаком трагических событий истории России периода 30–40-х годов XX века становится жанр советской массовой песни, к которому обращается Щедрин, размышляя о тяжелых последствиях сталинских репрессий (цитаты «Песни о Сталине» А. Александрова, «Марша энтузиастов» И. Дунаевского и романса «Очи черные» в «Российских фотографиях» для струнного оркестра). Неоромантическую линию творчества композитора, идущую от «Анны Карениной», продляют три концерта для струнных инструментов – Скрипичный, Альтавый и Виолончельный, где раскрылось его лирическое дарование.

Любимый Щедриним образ эха и связанный с ним образ «from afar» – музыка растворяющейся красоты, игры с пространством и тембровыми красками – проявляются в переключках свирелей, пастушьих наигрышей («Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнных, «Пастораль» для кларнета и фортепиано, «Музыка издалека» для двух басовых блокфлейт, финал Виолончельного концерта, фрагменты «Очарованного странника»), в напоминании молитв и колокольных звонов («Российские фотографии»), в еле заметных отзвуках творчества других композиторов (к примеру, эхо стилистики Стравинского и Саги в Фортепианном терцете), наконец, в более конкретном произведении «Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо», ставшем отзвуком музыки эпохи Ренессанса, откликом на знаменитый хор «Эхо» О. Лассо

и одновременно отголоском воспоминаний детства. (Р. Щедрин вспоминал, что в пору обучения в Московском хоровом училище А. Свешникова он пел это сочинение О. Лассо.) «Эхо на **cantus firmus Орландо ди Лассо**» для органа и блокфлейты сопранино (1994) было впервые исполнено в Мюнхене на «Ночи Орландо ди Лассо», проводимой Баварским радио, в церкви Сант-Габриэль (Э. Завадке – орган, М. Цанхаузен – блокфлейта). В качестве **cantus firmus Щедрин взял тему из погребального цикла Лассо** «Успокой меня, Господи, ничего не осталось от дней моих». Пьеса построена в форме канон-эхо между голосом органа в высоком регистре и блокфлейтой.

Оглядываясь назад в далекое прошлое, Щедрин находит в нем новые источники вдохновения и творческие импульсы. В синтезе с современным музыкальным мышлением это рождает идеи для нетрадиционных жанровых и темброво-исполнительских решений. Подобные «путешествия по эпохам» становятся более интенсивными в настоящий период творчества композитора. Внешне это связано с многочисленными заказами и посвящениями, отчасти обусловлено переездом в начале 90-х в Германию и расширившимися контактами. Более глубокие причины интереса Щедрина к музыке композиторов разных эпох и стилей в особой профессиональной мудрости признанного мастера, в стремлении отойти от радикальных новаций авангарда (хотя и без полного их отрицания), погрузиться в традиции и на новом витке творческой эволюции обогатить свой индивидуальный стиль свежим звучанием, найти резервы новой выразительности. В одной из аннотаций к своим сочинениям (кантате «Моление») Щедрин говорит следующие слова, поясняя свое понимание термина «поставангард»: «Под этим я разумею, что музыка, впитав и усвоив все достижения, открытия авангарда, но “возражая” ему из сегодняшнего дня, вновь возвращается на круги своя, – в царство художественной интуиции. Высвободившись от оков аскетических схем и легко предугадываемых нашим поднаторевшим ухом монотонный непохожести» [3]. И еще одно высказывание Щедрина по этому же поводу: «В музыке наших дней ни одна стилевая приверженность, ни одна технологическая система, как бы хорошо она ни была разработана, не могут претендовать на абсолютную монополию. Я вижу перспективу развития музыкального языка в его разнообразии. Множество образов, стилей, жанров – в этом отображение жизни. А отсюда – вечный поиск, новизна, эксперимент...» [4].

Анализируя связи Щедрина с предшественниками и современниками, невозможно пройти мимо его музыковедческих работ – статей, публикаций и выступлений. Их не так много, но они очень показатель-

ны в плане отношения Щедрина к творчеству того или иного композитора. Если говорить о кумирах-классиках, то это Бах (в первую очередь), Моцарт, Россини, Мусоргский, Шостакович, хотя Щедрин говорит, что в музыке он не однолюб, поэтому данный список можно продолжить. В 2002 году выходит книга «Монологи разных лет» (под редакцией Е. Власовой), где собраны газетные и журнальные публикации о Ю. Шапорине, С. Прокофьеве, И. Стравинском, А. Хачатуряне, Д. Кабалевском, А. Веберне, В. Лютославском, воспоминания о времени общения и встречах Щедрина с Д. Шостаковичем, О. Мессианом, К. Караевым, Л. Бернштейном. Круг композиторов – собеседников Щедрина, реальных или воображаемых, чрезвычайно широк, что отразилось в подборке «монологов», а по сути – «диалогов», настолько искрометным и легким языком написаны эти статьи. Стиль музыкально-критических текстов Щедрина очень образен и лаконичен, свободен от штампов, как и его музыка, высказывания яркие, неординарные. Щедрин проявляет живую заинтересованность и к музыке своих современников, но по-настоящему ему близки именно те творческие личности, которые сочетают традиционность и новаторство. Среди таковых он называет Б. Тищенко и Л. Берно. (Об этом Р. Щедрин говорил в беседе с автором настоящей статьи [5]). Этот интерес взаимен: к юбилею Щедрина в 2002 году Тищенко написал специальное сочинение – «Соната на “Щ”»; добрым знаком отношений с Берно стали «Дуэты для двух скрипок» (каждый дуэт Берно посвятил кому-то из своих друзей: один из дуэтов называется «Майя», другой – «Родион».) В одном из интервью он называет и многих других современных композиторов (М. Вайнберга, Б. Чайковского, А. Петрова, А. Эшпая, С. Слонимского, А. Чайковского, Т. Сергееву), которые ему интересны, потому что они «идут своим собственным путем», «не хотят вписываться в схему», «говорят своим голосом».

Все сочинения 90-х годов и начала XXI века, где Щедрин в той или иной степени направляет внимание в далекое или не очень далекое прошлое, обращается к музыкально-языковым и формообразующим средствам различных стилей и к творчеству конкретных композиторов, необходимо дифференцировать, поскольку эти погружения в минувшие столетия неодинаковы.

1. На первом месте примеры сочинений, где Щедрин «вступает в диалог» с другим композитором, но не цитирует фрагментов его музыки, а лишь воспроизводит отдельные детали стиля, как бы осмысливая его творчество с позиций современности. Это именно та форма диалога, которая оказывается, пожалуй, наиболее близкой Щедрину. Таковы «Симфонические этюды» для оркестра, «Прелюдия к 9 симфонии Бет-

ховена» для симфонического оркестра (1999), «Диалоги с Шостаковичем» (2002), «**Hommage a Chopin**» (2005). К ним примыкают произведения, где имя предполагаемого «собеседника» не выносится в название, но ассоциации явно присутствуют. Так, **Presto possible** и **фактура III части Второй фортепианной сонаты** рождают в памяти образ финала **b-moll-ной сонаты Шопена, II часть «Parade a la Russe» Фортепианного терцета** ассоциируется с эпатажностью Стравинского и брутальной атмосферой «Парада» Сати, а «Вологодские свирели» содержат намек на эстетическое кредо Бартока – создание современного стиля на народной основе (хотя здесь посвящение Бартоку вынесено в подзаголовок).

2. Другие произведения связаны с активным цитированием музыкального материала. Но таковых немного в данный период. Это уже упомянутое «Эхо на **cantus firmus Орландо ди Лассо**» и «**Российские фотографии**» (1994). Но во втором примере композитор не обращается к какой-либо выдающейся личности, а воссоздает атмосферу эпохи, в том числе и благодаря применению цитат.

3. Есть среди сочинений Щедрина рассматриваемого периода и транскрипция, хотя и довольно свободная. Это «Два танго Альбениса» для симфонического оркестра (1996). Данный цикл из двух пьес вновь связан с интересом к испанским мотивам и к любимой им музыке И. Альбениса. Вспомним блистательную «Кармен-сюиту» и фортепианную пьесу «В подражание Альбенису», которая написана на раннем этапе творчества. Здесь очевидна наибольшая степень погружения в чужой стиль с минимальными отступлениями в сторону сегодняшнего дня. Вот как В. Холопова характеризует это произведение: «Партитура «Двух танго» Щедрина полна гибкой пластики движений этого танца со страстными наплывами фактуры, динамики и томными откатами, “вкусными” подцветками отдельных моментов – то глиссандо литавр, то вибрато у фагота, то легкие фиоритуры трех флейт. Произведение Альбениса-Щедрина – как раз то, чего слушатель с тайным предвкушением ждет от танго» [6]. Эта транскрипция привлекает внимание еще и своей неординарной композицией, в которой проявляется склонность Щедрина к монтажу, в данном случае не своего, а чужого материала. В середину первого танго Альбениса (№ 2 a-moll из цикла «Два испанских танца» op. 164) он вводит небольшой неустойчивый раздел из другой пьесы испанского композитора (op. 232 № 3 E-dur), входящей в цикл «Испанские напевы».

4. Интересную группу композиций образуют произведения, где Щедрин обращается к технике старинной музыки, ладово-интонационным и конструктивным особенностям письма, т. е. вступает в диалог с эпохой, путешествует во времени, не имея в виду музыку какого-либо

композитора. Это Виолончельная соната с использованием техники *cantus firmus*, фрагменты «Очарованного странника», связанные с опорой на стилистику знаменного распева.

5. Наконец, практически каждое из сочинений Щедрина, написанных в два последних десятилетия, имеет посвящение, и это тоже в какой-то степени определяет семантику композиции. Скажем, «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано (написана в 1999 году, когда ушел из жизни И. Менухин) имеет монтажную структуру: ее фрагментарность и частая смена разделов, сопровождающаяся темповыми переключениями, призвана показать различные исполнительские приемы, которыми владел выдающийся скрипач XX века. Соната венчается импровизационной Менухин-каденцией. (С именем крупнейшего музыканта XX столетия, скрипача и дирижера И. Менухина связано еще одно произведение Щедрина – кантата «Моление» (1991), написанная на текст речи Менухина, произнесенной при вручении ему докторской степени, его «духовного завещания»). Среди музыкантов, которым посвящает свои произведения Щедрин, в основном выдающиеся исполнители – М. Ростропович (Виолончельные концерт и соната), М. Венгеров (Скрипичный концерт), Ю. Башмет (Альтовый концерт), Е. Бронфман (Вторая фортепианная соната), О. Мустонен (Пятый фортепианный концерт), и даже целые коллективы – оркестр «Виртуозы Москвы» («Российские фотографии»), трио «Чайковский» (Фортепианный терцет).

Остановимся подробнее на одном из наиболее крупных и концепционных произведений Щедрина последних лет – симфонических этюдах «Диалоги с Шостаковичем». Мировая премьера этого сочинения прошла 8 ноября 2002 года в Питтсбурге, дирижер М. Янсонс. Российская премьера состоялась в Петербурге, в Концертном зале им. А. К. Глазунова, в год юбилея Д. Д. Шостаковича, с которым Родиона Константиновича связывали многолетние дружеские отношения. Это не могло не отразиться в симфонических этюдах, которые Щедрин считает не только музыкальными диалогами, но и жизненными. Приведем фрагмент воспоминаний Щедрина: «Дмитрий Дмитриевич знал меня с 9-летнего возраста. В Куйбышеве, где все мы находились в эвакуации, Шостакович записывал финал своей бессмертной VII симфонии. Мой отец помогал ему в подготовке оркестрового материала для ее премьеры. В 1942 году, в возрасте 10 лет, мне посчастливилось присутствовать на генеральной репетиции симфонии в Куйбышевском оперном театре. Впоследствии мы довольно часто общались с Дмитрием Дмитриевичем. В 1964 году встретились на отдыхе в Армении, где целое лето провели в Дилижане» [7].

Щедрин вспоминает, как Шостакович много помогал его семье, игры в обожаемый им футбол, музицирования, прогулки, премьеры, контакты в Союзе композиторов, творчество и еще раз творчество... Щедрину посчастливилось стать свидетелем работы Шостаковича над Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониями, Двенадцатым и Четырнадцатым квартетами, микеланджеловским циклом, быть на премьерах многих его произведений, даже оперы «Нос» в берлинской «Штатсопер». Далее были статьи Щедрина в «Правде», сборнике «Д. Шостакович. Статьи и материалы» [8], наконец, «Слово на гражданской панихиде» в Большом зале консерватории 15 августа 1975 года. Статьи и выступления Щедрина о Шостаковиче с комментариями автора собраны в книге «Родион Щедрин. Монологи разных лет» [9]. «В музыкальном плане Дмитрий Дмитриевич был богом для меня. У него было колоссальное чувство внутренней свободы, он писал, что чувствовал», – говорит Щедрин [10]. И еще одно высказывание из беседы с Е. Власовой: «Я вам скажу, что о Шостаковиче можно и нужно говорить очень долго. Для меня он был не только богом музыкальным, но и образцом Человека. Человека, который помогал людям. Можно целые тома написать лишь об этой стороне его жизни» [11]. Затем следуют примеры, которые вспоминает Щедрин.

Это были исключительно теплые отношения: интерес двух композиторов был взаимным. Нельзя не упомянуть и об отзывах Шостаковича на премьеры тогда еще молодого композитора. Он восхищался «Поэзией», очень хвалил Первую фортепианную сонату и другие ранние опысы Щедрина. В его архиве хранятся письма, записки и поздравительные телеграммы от Шостаковича. Такой по-настоящему творческий диалог. Поэтому появление своеобразного приношения своему великому предшественнику, «Микеланджело музыки» (как назвал его Щедрин), в какой-то степени закономерно.

Однако внешне идея «Диалогов с Шостаковичем» связана с заказом М. Янсонса. Он хотел показать Питтсбургский симфонический оркестр во всем его блеске в Карнеги-холл. Когда Щедрину заказывают сочинение, он всегда интересуется, какова полная программа концерта. Для него очень важны эти параллели, пересечения, ассоциации в процессе исполнения произведений. В Карнеги-холл планировалось исполнить сюиту для оркестра из «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, Третий фортепианный концерт Б. Бартока и «Путеводитель по оркестру» Б. Бриттена. Таким образом, программа состояла из произведений, написанных в XX веке. И идея «Диалогов с Шостаковичем» пришла от названной программы. «И я решил свое сочинение соотнести с Шостако-

вичем (не цитируя его), чтобы передать восхищение этим музыкантом и человеком, вспомнить наши встречи, разговоры и воплотить это миром звуков», – говорит Щедрин о замысле произведения [12].

Обозначенное автором жанровое решение «Диалогов» убедительно отражает сформулированную идею. Одночастная композиция рождается как последовательность кратких этюдов, собираемых способом монтажа небольших контрастных построений (общее время звучания – 16 минут). Здесь и фрагменты воспоминаний, и отголоски стиля Шостаковича, и намеки на богатый мир образов его музыки, и даже отблески жанрово- и темброво-персонифицированных тем, мотивов. Наконец, оркестр Щедрина в этом произведении, как обычно, с добавлением индивидуальных красок (контрафагот, редко применяемый кларнет *in Es*, **расширенная** ударная группа с бубенцами, кротами, свистком и двумя военными барабанами), но все же восходящий к инструментальному составу, который применял Шостакович. Все это формирует особую атмосферу стиливого диалога двух выдающихся музыкантов XX столетия. **Закономерно присутствие** знаковой для современных композиторов монограммы DSCN, с которой начинается произведение (1–2 такты в партии виолончели) и автографа автора SHCHED, **которым оно завершается (5-й такт после ц. 45 в партии контрабаса).**

Индивидуальная монтажная композиция «Диалогов» многотемна. Но здесь нет ни одного случайного, выпадающего из общей драматургической логики тематического образования. Рассмотрим этот музыкальный материал более пристально. Темы, мотивы и «заготовки» будущих разделов концентрируются в первом разделе, что облегчает задачу их выявления. Причем музыкальный материал четко организуется в четыре контрастные образные сферы с определенной жанровой характеристичностью, которые фигурировали, хотя и по-разному окрашенные, у Шостаковича практически во всех концепционных произведениях: 1) активную напористую, мужественно-волевою; 2) медитативно-лирическую философскую – то скорбную, то светлую, то напряженно-экспрессивную; 3) негативную, гротескную, кукольно-марионеточную; 4) отстраненно-жанровую.

1. Действенная сфера образов заявлена в начале произведения. Активно-наступательные возгласы тромбонов и тубы **frullato резко обрывают** затаенное звучание монограммы DSCN **во втором такте. Затем они** модифицируются в гневные тираты медно-духовых и струнных в эпизоде **Con moto (ц. 2). Но это лишь одно из проявлений воли. Есть еще восходящие** потоки струнной и деревянной духовой групп на фоне бесконечной

«сирены» меди (ц. 1), есть неумолимое ритмическое остинато ударных в главе с военными барабанами (6-й такт после ц. 5), наконец, призывные фанфары труб, встающие на пути развития бездушной кукольной темы флейты-пикколо (ц. 12).

2. Сфера лирики представлена в симфонических этюдах несколькими темами. Смысловыми опорами замысла, символами философского обобщения, импульсом и выводом диалогов становятся темы-монограммы Шостаковича и Щедрина. Монограмма **DSCН** декламируется в первых тактах сочинения виолончелями и контрабасами. Легко узнаваемая тема, слагающаяся из секундовых интонаций, здесь изламывается септимой (с-h). **В таком варианте монограмма более не звучит в произведении**, но имеется полифонический фрагмент на основе ее обращенного варианта (НСDS) у альтов и виолончелей **from afar** (ц. 5). Монограмма **SHCHED** становится итогом драматургического развития, тихой кульминацией в коде. Ее почти не слышно, но именно эта сосредоточенность и выделяет тему контрабаса соло среди окружающей действенной музыки. Звуки монограммы можно расположить по-разному (тем более, когда их шесть), формируя тем самым интонационный облик темы. Можно сравнить, как звучит монограмма Щедрина в других его сочинениях – «Автопортрете» и «Музыкальном приношении». Здесь Щедрин делает ее максимально приближенной к теме **DSCН**. **Это и секундовые интонации, и завершающая монограмму септима (e-d), подчеркнутая глиссандо, и сумрачный тембр контрабаса (правда, без виолончелей)**. Присутствие автора в качестве одного из собеседников показано не только собственно монограммой, но и производным музыкальным материалом, вырастающим на ее основе. Пронзительная тема кларнета **in Es** (ц. 11) **очень напоминает главную тему «Автопортрета»**, тоже интонируемую кларнетом (только **in B**). **Есть** и другие приметы авторского стиля, вернее, он здесь во всем, несмотря на очевидное присутствие Шостаковича. Но отсветы стиля великого предшественника преломлены сквозь призму воспоминаний и размышлений автора этого симфонического полотна.

Близкий темам-монограммам интонационный план образует скорбное ламенто, на основе которого рождается целый раздел (ц. 5–8), порученный струнной группе. Высокий уровень экспрессии достигается напряженным интонационным строем темы, производной от монограммы **DSCН**, **полифонической фактурой и сонорным эффектом наложения секунд и септим в разных голосах у струнных инструментов**. Тема плача предвосхищается в первом разделе в переключках никнущих ламентозных интонаций у альтов и фаготов (4–6 такты).

3. Конфликтный образ, противопоставленный мужественно-героической и лирической группам тем, – это простенькие, нарочито примитивные мотивчики (опять же, как у Шостаковича) ансамбля четырех флейт (две из них пикколо) (ц. 9). Они объединяются в театр маленьких и злобных кукол-марионеток, только актерами в нем становятся не темы, а мотивы, составляющие одну тему. Между собой они отличаются только тем, за какую из ниточек их дергают: одна топчется на месте (1–3 такты от ц. 9, флейты пикколо), другая кружится (4–8 такты от ц. 9), третья убегает (9-й такт), четвертая вытанцовывает какие-то однообразные ритмические фигуры с пунктирным ритмом (ц. 10).

4. Жанровую сферу здесь нельзя считать отстраненной. Она выражается никнущей вальсовой темой, которую заводит одинокий кларнет *in B*. Постепенно к нему присоединяются другие инструменты, тема становится полнокровной и мощной. На этой теме строится большой раздел, динамическая волна, венчаемая грандиозной кульминацией *Poco più pesante con tutta la forza* (ц. 25).

Как взаимодействуют эти «персонажи» между собой? Вряд ли это можно назвать мирным способом существования. Драматургия «Диалогов» конфликтная, но не в традициях драматического симфонизма Шостаковича. Конфликт разрешается в русле драматургических принципов Щедрина, а не Шостаковича – без борьбы и сопротивления, без трансформации тематизма, вне сонатной формы. Что общего с Шостаковичем? 1) Наличие контрастных образных сфер, в том числе и персонифицированного марионеточной темой флейт образа зла; 2) бесконфликтная экспозиция; 3) сильнейшая, напряженнейшая, драматическая кульминация в точке золотого сечения композиции (257 такт, ц. 25); 4) тихая медитативная кодa. Но каждый из этих пунктов нуждается в пояснении.

Контрастные образные сферы не противопоставляются, а сопоставляются в монтаже без переходов, перечисляются, как разнообразные кадры хроники в документальном кино. Даже в тот момент, когда после показа флейтовой кукольной темы появляется призывная, похожая на крик тема кларнета *in Es* (ц. 11) и *фанфары труб* (ц. 12), *ощущения борьбы (сражения, по Шостаковичу)* не создается [раздел «С» по схеме]. Казалось бы, эти две темы возникают как протест против холодной бездушности флейтовых мотивчиков, подобно темам сопротивления Шостаковича. Однако это не противоборство, поскольку образ зла лишь конспективно намечен и не доведен в процессе развития до мощи всеразрушающего насилия, как в военных симфониях Шостаковича. Более того, эти три темы, репрезентирующие непримиримые образные сферы, прекрасно сочетаются

в вертикальном монтаже: с появлением тем кларнета, а затем труб флейты продолжают свой бесконечный танец, будто бы не реагируя на посторонних персонажей, которые появились на сцене этого своеобразного «театра военных действий».

Бесконфликтная экспозиция действительно таковой и является, только она занимает большую часть формы и не соответствует сонатной экспозиции. В первом разделе [«А» по схеме], выдержанном в стиле «Militari», показаны уже пять тематических элементов: монограмма DSCН, грозные возгласы тромбонов и тубы, динамичные фигурации струнных (ц. 1), тема-ритм военных барабанов с завыванием труб (ц. 2) и интонации плача (ц. 4), которые собираются в тему второго раздела (ц. 5) [«В» по схеме]. Третий раздел – это уже проанализированное выше соперничество трех тем (ц. 9). Четвертый [«D» по схеме] раздел основан на новой теме вальса, которая появляется в тихой звучности кларнета in B (ц. 15), затем развивается и растет, постепенно захватывая в свое непрерывное вращение все инструменты оркестра. Итогом этого процесса становится генеральная кульминация произведения (ц. 25). Затем будет еще вторая динамическая волна [раздел «D₁» по схеме], но она значительно слабее по силе нарастания звучности, а на вершине ее просветленный лирический монолог струнных (ц. 39), напоминающий преобразованную тему второго раздела. Таким образом, драматическая кульминация, по своей напряженности не уступающая кульминациям, венчающим разработки первых частей симфоний Шостаковича, – это не пик борьбы, а итог развития одной темы вальса.

Схема:

А	В	С	D ↓	A ₁	D ₁ ↑	Coda
	ц. 5	ц. 9	ц. 15	ц. 28	ц. 31	ц. 41

Намеченный конфликт не разрешается, а снимается в ходе всего дальнейшего развития – второй динамической волной на основе все той же темы вальса, медитативной синтетической кодой. Между вальсовыми эпизодами напоминает материал первого раздела, только в нем уже нет монограммы DSCН. Такое впечатление, что автор в самом начале произведения был гораздо ближе прообразам музыки Шостаковича. К концу композиции образ великого предшественника постепенно удаляется, растворяясь в отсветах впечатлений детства, подобно тому, как тема-монограмма оставляет лишь напоминание о себе в мелодии кларнета (ц. 29). Кода – это этап осмысления, медитативное завершение, как в композициях Шостаковича. Здесь сохраняются следы былой трагедии

в напоминании основного музыкального материала произведения на предельно тихой звучности (от *p* до *pppp*) – «темы кукол-марионеток» (ц. 41), «темы плача» (ц. 42), вальсовой темы в увеличении, звучащей как эхо (ц. 43). Вслед за этими реминисценциями появляется монограмма SHCHED. **Драматическая направленность еще раз утверждает** ся в последних тактах коды: «Диалоги» завершаются тремя сильными ударами оркестра (часть состава ударных и низкие инструменты деревянной, медно-духовой и струнной групп).

Резюмируя сказанное, остановимся на композиции в целом. Форму произведения трудно заключить в рамки какой-либо типовой схемы. Композиция организуется способом монтажа – сам замысел обращен к этому средству: мелькание разрозненных воспоминаний, врезки и аппликации. (Этот факт подтверждает сам Щедрин [13]). Признаки такого типа мышления очевидны: преобладающая экспозиционность, введение нового музыкального материала без связей и переходов, прерывание ранее звучавшей темы вторжением новой, подчеркнутая контрастность образов, мозаичность структуры целого и отдельных разделов. При этом и в монтажной композиции ясно выявляются общие логические функции разделов: 1-й раздел содержит и функцию вступления, предвосхищая почти весь тематический материал сочинения и экспозиции; 2, 3-й – экспозиция; 4-й совмещает экспозиционность и развитие; 5, 6-й – развивающая и репризная функции; 7-й – кода.

Композицию прочно скрепляют арочные связи (1–5–7, 4–6-й разделы). Несмотря на то, что принцип сонатной формы здесь не выявляется, все же есть намеки на драматургическую логику построения первых частей сонатно-симфонического цикла Шостаковича. Первый и второй разделы «Диалогов» напоминают бесконфликтные экспозиции Шостаковича с активной, мужественно-героической темой главной партии и лирической побочной. Третий раздел с игрушечной флейтовой темой ассоциируется с началом разработок Шостаковича, связанных с показом негативных образов, вторжением сил зла. Только этим показом Щедрин и ограничивается. Далее только намек на тему сопротивления и жанровые вторые части симфоний Шостаковича (вальс).

«Мое преклонение перед большим мастером поистине безмерно, хотя я и не принадлежу к его ученикам», – писал Щедрин много лет назад в статье «К 60-летию со дня рождения Шостаковича [14]. В этом литературном приношении немало замечательных мыслей, посвященных великому композитору. Так, делая вывод о том, что же определяет стиль Шостаковича «с более узкой, музыкантской точки зрения», Щедрина говорит: «Мне кажется, прежде всего, поразительное драматургическое чутье ком-

позитора, умение выстроить в поистине совершенных пропорциях архитектуру сочинения любой протяженности. Причем Шостаковича не столько интересует “строительный материал”, сколько итоговые контуры “воздвигаемого здания”, общий смысл и целенаправленность произведения. В каждой детали не терять ощущение целого – вот, как мне кажется, девиз Шостаковича» [15].

Представляется, что эти же слова можно сказать и о стиле Щедрина. Пример тому – симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем» – музыкальное приношение Щедрина великому мастеру, созданное незадолго до 100-летия со дня его рождения. В этом сочинении Щедрин «беседует» с выдающимся предшественником на языке композитора начала XXI века, но в сочетании с приемами, средствами, знаками стиля Шостаковича – композитора XX века. Еще в 1980 году, завершая свою монографию о Щедрина, М. Тараканов писал: «Творчество Родиона Щедрина представляет русскую музыку нашего времени в ее исторической преемственности, равно как и в устремленности к новым берегам» [16]. Но чтобы достигнуть этих «берегов», необходимо постоянно оглядываться в прошлое, осмысливая чудесные открытия, сделанные великими предшественниками. Ведь без прошлого, свято сохраняемого памятью, нет и настоящего.

Литература

1. Цит. по: Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000. – С. 138.
2. Цит. по: Яковлев М. Вместо рамки для портрета // Музыка в СССР. – М., 1985. – С. 16.
3. Цит. по: Холопова В. Путь по центру... – С. 201.
4. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpapar/article.jsp?number=4348
5. Синельникова О. Монтажность в инструментальной музыке Родиона Щедрина. – Кемерово, 2007.
6. Холопова В. Путь по центру... – С. 246.
7. <http://www.utrospb.ru/article/1305>
8. Д. Шостакович: Статьи и материалы. – М., 1976.
9. Щедрин Р. Монологи разных лет. – М., 2002. – С. 138.
10. <http://www.utrospb.ru/article/1305>
11. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpapar/article.jsp?number=4348
12. <http://www.utrospb.ru/article/1305>
13. См.: Синельникова О. Монтажность в инструментальной музыке Родиона Щедрина. – Кемерово, 2007.
14. Щедрин Р. Монологи разных лет. – М., 2002. – С. 138. – С. 45.
15. Там же.
16. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М., 1980. – С. 325.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Важной характеристикой архитектурно-дизайнерского постмодернизма является его художественная ориентация, принципиально отличающаяся от техницистской, программно-антиэстетической направленности ортодоксального функционализма. В художественном формообразовании постмодернизм обратился, в противовес монохромным, рациональным формам и догмам «современного движения», к декоративности и красочности, индивидуальности и образной семантике элементов. И тем не менее постмодернистскую архитектуру упрекают в растворении в среде, незаметности и даже серости (?!), в том, что она становится средовой, анонимной, выдержанной в модуле, в масштабе и ритме существующей застройки.

Суровая неприступность зданий типа Баухауза (В. Гропиуса) сменилась легкими яркими формами, приветливо раскрывающимися навстречу человеку. Причем изменения коснулись всех жанров архитектуры – промышленных, общественных и жилых зданий, а также предназначенных для музейных коллекций. Так, например, здание галереи «Клор» в Лондоне сделано специально для работ английского художника Тёрнера (пристройка к галерее «Тейт») Д. Стерлингом. Аллюзии с художественным творчеством возникают уже при взгляде на здание музея, насыщенное почти супрематическими линиями и красками.

Высокие технологии начала XXI века и массовое использование в строительстве различных металлов, освобождающие пространство для воплощения самых смелых архитектурных фантазий, сделали возможными создание причудливых зданий-образов, в которых все детали занимают единственно возможные для них места, существует ясная и тщательно продуманная структура.

В современный период постмодернизма проблема художественной образности в проектной культуре становится самостоятельной задачей. Будучи основной формой мышления в искусстве, соединяющей в себе признаки содержания и формы, эта категория становится трудночитаемой в искусстве, построенном на выразительной системе абстракционизма. Образная «неуловимость» модернистских произведений, неоднозначность образной трактовки в проектной культуре постмодернизма затрудняют возможность осмысления этой категории.

Теория художественного образа как основная категория познания и оценки действительности с точки зрения законов красоты была широко исследована. Образ в философии – результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека. Образ на чувственной ступени познания – ощущение, восприятие, представление; на уровне мышления – понятие, суждение, умозаключение. Образ художественный – форма освоения действительности, характеризующаяся нераздельным единством чувств и смысловых моментов. В искусстве «художественный образ» – форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов, то есть сам способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности.

Образ всегда считался краеугольным камнем процесса познания. Каждому виду познания соответствует свой специфический вид образа, а точнее, в каждой конкретной форме проявляются особенные, специфические, черты оценки конкретного объекта действительности через призму данного вида преобразовательной деятельности. В. Даль отметил понятие «образ» как очень древнее, означающее внешний вид, внешнее подобие предмету («Толковый словарь русского языка»). В семиотическом аспекте художественный образ выступает как знак, то есть средство смысловой коммуникации в рамках данной культуры. В этом случае он вбирает в себя общее и всеобщее, особенное и единичное; даже только как носитель информации образ шире знака в передаче действительных форм жизни. В онтологическом аспекте художественный образ не совпадает со своей вещественной основой, хотя узнается в ней и через нее. Будучи до известной степени безразличным к исходному материалу, образ использует его имманентные возможности как знаки собственного содержания. В гносеологическом аспекте художественный образ может быть допущением, гипотезой только вследствие своей идеальности и воображаемости. С этим связана и эстетическая сторона художественного образа – сплочение, высветление и «оживление» материала силами смысловой выразительности.

Вопросам формирования художественного образа объектов дизайна и их средообразующей роли в области искусства, архитектуры и дизайна посвящен ряд работ А. Иконникова, С. Хан-Магомедова, Г. Демосфеновой, В. Сидоренко, Р. Арнхейма, Е. Жердева, О. Чепуровой. Н. Воронов, например, доказывал, что утилитарно-художественный образ в дизайне является результатом компоновочной деятельности проектировщика, где важно не само открытие нового концептуального смысла произведения, а соответствие последнего изменяющимся формам жизнедеятельности

человека. И хотя художественный образ рассматривался в дизайне в основном в контексте развития единичного объекта, в целом эти работы позволяют достаточно четко представить место и роль образа как одного из важных средств формирования среды обитания человека.

В основе теоретических положений, выработанных В. Сидоренко, Н. Вороновым, К. Кондратьевой, С. Хан-Магомедовым, Е. Жердевым и т. д., лежит предположение, что превращение среды в объект повышенного художественно-образного содержания должно повысить гуманизацию, гуманитаризацию, экологизацию культуры среды на всех уровнях – от художественного образа единичного изделия до образного содержания средообразующей системы во всех аспектах, от ассимиляции достижений передовой технологии инженерного обеспечения до новых путей возрождения народного творчества.

Усиление внимания к образности характерно в целом для эстетики постмодернизма, что и вызвало активизацию исследований семантики, символического содержания архитектурно-дизайнерских форм. Постмодернизм разрушил постулат «современного движения» о том, что форма следует за функцией, и семантическое значение объекта стало столь же важным, как и его практический смысл. Постмодернизм поставил в центр внимания именно образные, языковые аспекты. Архитекторы и дизайнеры внесли в композиции сооружений выдумку, фантазию, сенсационность.

Так, например, А. Исодзаки – один из представителей зрелого постмодернизма – применяет образность, иронично-игровые элементы в архитектуре, они органично входят в общую структуру зданий. Н. Васильев, описывая административное здание Исодзаки во Флориде для «Тайм Дисней билдинг», указывает на его игровой облик за счет использования символа, связанного с миром Диснея, – силуэта ушей Микки Мауса над дверьми в световом колодце вестибюля. Архитектурная среда создается здесь также при помощи иронии, игры и визуальной ассоциации (отметим этот излюбленный игровой символ постмодернизма, который используется и в дизайне мебели – например, стул Дж. Марискала). Образные ассоциации в данном случае были просто необходимы: «Если всему миру известно, что «Дисней» – это компания, делающая лучшие мультфильмы в мире, то место, где идет работа, ни в коем случае не может тупо походить на парк развлечений. Тем более здание такой фирмы не может быть похожим на офис «обычной» транснациональной корпорации» [1]. В русле общей эстетики постмодернизма находится и так называемое «очеловечивание» архитектурных построек (О. Ишияма, К. Ямашита), когда фасады зданий недвусмысленно напоминают лица людей [2].

Г. Курьерова отмечает особенности постмодернистского образного мышления: в противовес категории модели возникло понятие образа, орудия амбивалентного отражения амбивалентного мира и амбивалентной же мысли о нем. В любом случае мы видим открытую, динамичную, вариантную систему, терпимую к иным, даже альтернативным, установкам [3].

Образ индивидуален; общее здесь раскрывается через живую конкретность проявления; оно выражается как нечто живое, одушевленное. Таков торговый центр под названием «Городской дом мирового значения» Р. Пиано в Кельне, мягкие, гибкие линии контура которого оптически напоминают уснувшего голубого кита, обвинившего подводный риф. Обтекаемое, прозрачное, «анатомическое» здание выглядит гармонично в городской среде. Отметим попутно те средовые задачи, которые решил Р. Пиано в этом объекте: для передачи архитектурных изгибов изолированные стеклянные элементы подверглись обработке холодным способом, что способствует высокой прозрачности остекления, регулированию температуры, обогреву внутреннего пространства, защищенности от солнечных лучей летом и хорошей теплоизоляции зимой.

Благодаря чуткому отношению современных архитекторов и дизайнеров к среде обитания человека поменялась в последнее время сама концепция торгового центра – не только возможность приобретения необходимых покупок, а создание универсального, многофункционального, рекреационного по своей сути пространства, в котором комфортно времяпрепровождение всей семьей. Можно отметить и вписываемость в местные условия, в результате чего готическая церковь, казавшаяся инородным телом на фоне холодной трассы дороги, благодаря зданию Пиано становится гармоничным элементом пространства.

На сегодняшний день считается, что критерием гармоничности средового решения выступает комплекс ощущений от его эмоциональной ориентации. Чем доступнее, по мысли В. Шимко, зрителю эмоциональная организация средового комплекса, тем яснее воспринимается и сам образ – атмосфера средового состояния [4]. В последнее время все большее распространение получают формы с ярко выраженным эмоционально-образным содержанием. Это предметы материального и духовного освоения человеком действительности, отражающие степень развития общества. Желание получить эстетическое удовольствие от созерцания созданных предметов толкало человека на подражание жизни с ее способностью производить цельные, внутренне гармоничные формы. Такая информация рассматривается как определенное свойство материи, качество и содержание которой проявляются в процессе взаимодействия

различных материальных систем. Все материальные и духовные системы, появившиеся в результате развития человечества, содержат конкретную смысловую символику – семантику, раскодирование которой позволяет более глубоко проанализировать процесс развития человека.

Буквально на наших глазах отношение к художественному как к более «низкому», незначительному сменилось ощущением, что эта культура «другая» и что особенности ее не менее существенны, чем функциональные и социально-экономические. На уровне системы оптимизация этой ситуации направлена на усиление и распределение акцентного преобладания художественно-образного содержания в объектах, которые, в первую очередь, рассматриваются как средообразующие элементы. Вместе с тем проблема эта не является сугубо художественной или сугубо дизайнерской. Она общенаучная и междисциплинарная, на ней замыкаются интересы дизайна, архитектуры, музыки, литературы и культуры в целом. Наиболее заметно междисциплинарное влияние проблематики художественного образа дизайн-объектов проявляется в факте появления и развития дизайн-архитектуры, формирующей средовые объекты дизайнерскими методами с использованием художественно-образных идей формообразования. Это специфика художественного образа, позволяющая развернуть неотчуждаемую от человека способность к интеграции, созданию целостности.

Как нам представляется, опора на художественный метод мышления стала формообразующей и содержательной доминантой проектной культуры постмодернизма, что связано с широким кругом явлений, условно определяемых как феномены «постнаучного мышления». В основе лежит утверждение, что язык, вне зависимости от сферы своего применения, неизбежно художественен, то есть всегда функционирует по законам риторики и метафоры. Из этого следует, что и само мышление человека как таковое – в принципе художественно. К тому же постмодернизм опирается на сознание реципиента культурного, образованного, подготовленного для восприятия довольно сложной художественной информации. Художественный образ в постмодернистском произведении, построенный по принципу ассоциаций, заставляет зрителя вовлекаться в это художественно-интеллектуальное пространство, пытаться разгадать его шифр, систему кодов и знаков. Произведение часто имеет «двойное дно», которое обогащает замысел, придает ему неоднозначность, многогранность.

Проектный язык постмодернизма не так уж и прост, его художественный образ ассоциативен и апеллирует к аудитории, знакомой с художественной практикой прошлого. Художественный образ-ассоциация,

который выстраивает ассоциативный ряд, призван иногда перевести содержание одного выразительного языка на язык другого. Просмотр постмодернистской пьесы, чтение книги, прослушивание музыкального произведения напоминают порой разгадывание кроссворда, лабиринт, который становится в эстетике постмодернизма определенным художественным символом – он моделирует не только свойства игрового поля возможностей, но и поведение игрока. Именно поэтому лабиринт является геометрической моделью всякой сложно организованной игры, как бы пространственной метафорой ее разветвляющейся структуры, где каждый поворот – возможность, до конца не просчитываемая, риск «попасть не туда».

Не случайно идея лабиринта легла в основу знаменитого романа У. Эко «Имя розы», ставшего уже классикой постмодернизма, символом некой «библиотеки культуры». Универсальный топос «библиотека» разворачивается в символическую цепочку: «лабиринт–сад–Рай–Мир–книга–зеркало». По принципу лабиринта организована и жанрово-тематическая структура этого романа, пути прочтения которого – «детектив – исторический роман – космологическая притча – постмодернистская философия».

Объектом для искусства становится здесь уже не столько окружающий мир, сколько сама культура. Такой духовный диалог часто превращается в игру, дедуктивный метод, которым раскрываются убийства в романе «Имя розы», и имя героя (Адсон) вызывают ассоциации с историями о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне. Эту обязательную для постмодернизма игру языка, аллюзии можно воспринимать совершенно серьезно, можно вообще не воспринимать и не принимать, а можно и самому участвовать в игре, вовлекаясь в лабиринт авторских загадок, двойных и тройных смыслов, системы кодов и знаков. В такой игре человек, добровольно подчиняясь ее правилам, действительно может «потеряться» – совсем как в лабиринте.

Эта игра со знаками, клише и стереотипами в контексте предметно-пространственной среды приводит к явлениям аберрации, интерполяции устойчивых символических значений вещей. Даже городская среда наделяется такими качествами, как интертекстуальность – предметно-пространственная среда воспринимается как объект, который может быть прочитан целиком или фрагментами как текст. Потребитель, таким образом, как бы вовлекается в происходящее, становится своеобразным соавтором.

Так происходит выход за пределы «однонаправленной реальности», появляется возможность многочисленных трактовок текста, когда автор

уже не ведет реципиента, как прежде, в нужное единственное русло своего замысла. Изменяется при этом и позиция самого автора, уходящего в тень и как бы со стороны наблюдающего за самостоятельной жизнью своего произведения, текст которого порождает собственные смыслы.

Часто в эстетике постмодернизма применяется прием выстраивания ассоциативного ряда через двойной мимезис, зашифрованный текст, доступный лишь посвященным. Такая напряженность контекста отражает специфику творческого момента: новая мысль может восприниматься только на скрещении уже известных идей, в процессе ориентации в культурном и художественном пространстве.

Важность категорий «знак», «символ», «структура», отражающих современное состояние искусства и эстетический аппарат постмодернизма, подчеркивается в трудах по семантической эстетике. Можно предположить, что художественный образ в проектной культуре постмодернизма становится именно тем самым знаком или символом, вмещающим огромное количество информации, заложенной в искусстве прошлых эпох.

Интерес к содержательности, возврат к фигуративности, монументализму, декоративности, внимание к контексту создают уникальный интертекстуальный фон в эстетике постмодернизма, позволяющий извлечь новые смыслы из творческой интерпретации традиций и иронически их переосмыслить. И не через само современное искусство обогащается зритель или слушатель, а через диалог с прошлыми культурами. Художественный образ становится ассоциативным, информативным и многозначным. С одной стороны, постмодернисты настаивали на преодолении барьеров между элитарным искусством и обычным человеком. С другой стороны, сложность, ассоциативность, символика, двойное кодирование постмодернистского искусства делают его в высшей степени элитарным, насыщенным интеллектуальной игрой.

Считается, что дизайн взял от искусства не только его формальные методы и приемы (пропорционирование, ритм, стремление к гармонии и целостности), но и способность создавать образы. «Внутренняя сущность художественного образа в дизайне остается идентичной природе мыслительного содержания в искусстве, проявляется она на уровне эмоционально-образного отражения действительности и имеет единый коммуникативно-эстетический язык, независимо от его типологических характеристик» [5].

Причислению изделия дизайнера к произведению искусства более всего способствуют наиболее яркие свойства художественной выразительности – метафоричность, ассоциативность, парадоксальность. Определение дизайна как деятельности, направленной на моделирование жиз-

ненных ситуаций, является обязательным условием создания целостного гармоничного объекта культурно-бытовой среды, а понимание значимости художественного освоения среды необходимо для восстановления на новом уровне единства человека, общества, природы.

Именно образность, считает Г. Минервин, является качеством проектного мышления дизайнера, и соответственно цели дизайна как проектной деятельности должны выстраиваться от утилитарности через гармонию к образности [6]. Вспомним знаменитые кресла Арне Якобсена «Яйцо», «Лебедь», стул «Муравей».

Особенно много таких объектов появилось в последнее время – дизайн постмодернизма, взращенный на поп-арте, стал немислим без вещей-метафор, вещей-шуток. В них, несмотря на вытнутую функциональность, главенствует Образ. Примером могут служить всевозможные стулья-языки, бабочки, цветы, мыльные пузыри, гномы и многое другое. Образность и концептуальность наблюдаются и в дизайне многих тематических интерьеров.

Именно поэтому образность как качество проектного мышления привлекает внимание многих исследователей теории и практики дизайна: в дизайнерской лексике в последнее время появились такие понятия, как «образное моделирование», «образ-тип». Считается, что отсутствие художественного образа в изделии противоречит самой гармонии человека.

Поиски образа-типа в художественном проектировании среды связаны с метафорическим, ассоциативным мышлением дизайнера и выражают, по общему мнению, идеальную художественную модель организации средовых объектов. Именно такой дизайн – образный, метафоричный, построенный на смысловых и визуальных ассоциациях – особенно ярко проявился в эстетике постмодернизма. Художественно-образное содержание объекта усиливают иносказательные средства, такие как двусмысленность, недосказанность, парадоксальность.

Архитекторам и дизайнерам пришлось включиться в процесс поиска новых метафор, способных удивлять и восхищать, но при этом привязанных к какой-либо конкретной идеологии. Незаменимым инструментом в этих поисках оказывается компьютер – все контуры криволинейных зданий Ф. Гери, С. Калатравы, Н. Фостера, Ж. Нувеля, Р. Пиано, Р. Роджерса и других разработаны с его помощью. Ч. Дженкс назвал такие здания «аттракторами», их проекты разрабатываются на основе визуального ряда сюжетов и образов. При этом применяют различные приемы эстетического оформления, нацеленные на повышенную эмоциональность восприятия новых архитектурно-дизайнерских форм. «Здание-аттракцион» может оживить почти умирающий город, как, например,

Лион (Франция), Бильбао (Испания). Проект железнодорожной станции в Лионе (С. Калатрава) и музей Гуггенхайма в Бильбао (Ф. Гери) радикально изменили историю города, привели к экономическому и культурному возрождению. В мировой практике даже появилось такое понятие, как «синдром Бильбао», под которым подразумевается именно социально-культурный и экономический эффект от возведения знакового объекта.

Сюжетность этих проектов – «станция-птица» и «музей-раскрывающийся бутон» (или «морской моллюск, выплывающий на берег») – таит в себе возможность неожиданных переживаний, становится нормой формирования городского пространства именно как масштабной мозаики тотального зрелища, в которую «укладываются» множество самых разнообразных стилей жизни. Зрелищность достигается различными методами, так, например, светоцветовыми эффектами, двойным смысловым рядом, методом архитектурного коллажа, при котором временные рамки раздвигаются, вбирая в себя наследие прошлых культур. Человек попадает в различные пространственные ситуации, погружаясь в многообразие эпох и испытывая при этом разные эмоции. Коллаж из этих слоев представляет собой уже новую версию истории культуры. Создание городской среды происходит «взаимоналожением» образно-выразительных пластов с визуальными эффектами и меняющихся пространств, способных принять любые формы, цвет, фактуру. В результате получается целенаправленно сформированное пространство сильных чувств и острых ощущений.

Новые криволинейные светопрозрачные конструкции позволили, наконец, реализовать давнюю мечту архитекторов: создание зданий-шаров («blobs»). Их строят в разных городах и странах. В частности, в Париже в 80–90-е годы построены здания-шары в районе Дефанс и парке Ла Виллет. Но наиболее интересны «храмы современного искусства и культуры» Ж. Нувеля – Лионский оперный театр (Франция), Галерея Лафайетт (Берлин), Центр культуры и конгрессов в швейцарском Люцерне, Дворец юстиции в Нанте, три художественных музея в Париже – уже упоминавшаяся Галерея Фонда Картье, Культурный центр для арабского мира («Институт ду Монд Араб»), Музей Бранли. Все эти здания – образец «умной» и рациональной, от этого привлекающей и захватывающей **архитектуры**: алюминиевые панели или стальные жалюзи, к примеру, реагируют на интенсивность солнечного света, диафрагмы закрываются или открываются, ловя лучи солнца и поддерживая постоянный уровень дневного освещения в помещениях.

Насыщенность технологическими новшествами, нетрадиционное использование материалов не заслоняют типичных для зрелого постмо-

дернизма концептуальности, стремления к образности, историческому и культурному контексту, тонким аллюзиям, заимствованию традиционных архитектурных форм без каких-либо ограничений.

Так, например, наружную стену южной стороны Института арабского мира оформляют 240 алюминиевых квадратных панелей с титановыми диафрагмами, в них встроены фотоэлементы, измеряющие уровень дневного освещения. В результате фасад здания меняет свой вид в зависимости от времени суток и погоды. Дизайн экранов дает новую интерпретацию традиционным арабским решетчатым ширмам из стекла и стали – панели повторяют орнамент «мушарабье» и создают геометрический эффект, напоминающий узоры Альгамбры. Северная стена института передает особенности западной культуры – она расписана городскими пейзажами Парижа эмалью по фотографическим пластинам. Здание, не стилизованное под восточную архитектуру, а передающее дух Ближнего Востока, его философию и культуру, служит своеобразным связующим звеном между европейскими и арабскими традициями. К тому же оно объединяет две строительные эпохи Парижа: с одной стороны, граничит с кварталом бульвара Сен-Жермен, над которым возвышаются башни собора Парижской Богоматери, а с другой, – соседствует с современным университетским комплексом Жюльё. Вход в институт повторяет пропорции арки Блондель, завершавшей некогда бульвар Сен-Жермен и снесенной в XVIII веке.

Архитектуру постмодернизма XX–XXI веков в целом можно назвать масштабной или обитаемой скульптурой, она стала эмоционально насыщенной формой, выполняющей в среде роль, подобную городской скульптуре. В буквальном смысле это воплощено в 54-этажном доме Turning Torso («Вращающийся торс») испанского архитектора Сантьяго Калатравы в шведском городе Мальмё, который представляет собой уникальную скульптурно-архитектурную комбинацию. Одна из особенностей архитектурных проектных идей зрелого постмодернизма – усиление пластики архитектурных форм. Кроме того, С. Калатрава в своих проектах воплощает формы, заимствованные из живой природы, реализуя их в ультрасовременных материалах и конструкциях. Его здания и мосты напоминают то скелеты окаменевших доисторических животных, то овеществленные наскальные рисунки этрусков, то прихотливо изогнутые стебли растений. Архитектор считает, что архитектура и инженерная мысль являются органическими и соотносятся с формой человеческого тела. Буквально каждая деталь несет в себе живой образ: колонны вызывают ассоциации с фигурами, взявшимися за руки, навесы – с распростертыми крыльями,

солнцезащитные жалюзи – с кистями рук. От козырьков, поручней, перил до кронштейнов и самых мелких креплений – все органически вылеплено в упругие, динамичные скульптурные формы и вплетено в яркие, самобытные конструкции, напоминающие крылья, клювы, ребра, рога.

Кроме таких известных архитектурных проектов С. Калатравы, как Олимпийский стадион в Афинах, Центр искусства и науки в Валенсии, железнодорожная станция в Лионе, терминал аэропорта Зондика (Sondica) в Бильбао, концертный холл в Тенерифе (Канарские острова), взмывающий, как гребень волны, необходимо упомянуть о том, что он практически изменил отношение к инженерным сооружениям. Способность архитектора решать не только композиционные, пространственные, но и инженерные задачи проявилась в спроектированных им мостах (в Европе их около пятидесяти) – он придал им экспрессивность, грациозность, образную выразительность и контекстуальность. Архитектурно-дизайнерские проекты С. Калатравы как будто касаются земли лишь в одной точке, а иногда и вовсе «зависают» между небом и землей – так воплощается чувство полета и невесомости.

Эта «дословность» архитектурного постмодернизма, выраженная в диффузии материала и смысла, знака и объекта, относится не только к реальным объектам, но «материализует» и умоглядные формы и знаки в собственном продукте. Размыв грани – между низким и высоким, реальным и виртуальным, абстрактным и предметным – воплощается во всех сферах искусства и жизни, вне зависимости от их масштабности.

Литература

1. Васильев Н. Игровая составляющая в дизайне и архитектуре постмодернизма // Проблемы дизайна-2: сб. ст. / В. Л. Глазычев и др. – М.: Архитектура-С, 2004. – С. 328–329.
2. См.: Там же.
3. См.: Курьерова Г. Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. – М., 1993.
4. См.: Шимко В. Т. Архитектурное формирование городской среды. – М.: Высшая школа, 1990.
5. Чепурова О. Б. Теоретические проблемы формирования художественного образа в дизайне // Вестник ОГУ. – 2005. – сент. – Спец. прилож. Архитектура и дизайн. Теория и практика. – С. 25.
6. См.: Минервин Г. Б. Основные задачи и принципы художественного проектирования. Дизайн архитектурной среды: учеб. пособ. для вузов. – М.: Архитектура-С, 2004. – С. 6.

Раздел III. ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ: ЦЕНТР И ПЕРИФЕРИЯ

*А. И. Бураченко
Кемерово*

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ МОДЕЛИ

Вот перечень того, что, по моему мнению, следует считать необходимым для поднятия русской сцены на должную высоту: 1) серьезный репертуар и бесповоротная отмена ежедневных постановок новых пьес; 2) учреждение постоянных трупп; 3) общедоступность театров; 4) руководители сцены, то есть режиссеры... Создав такие благоприятные условия для искусства, можно надеяться, что наш театр займет подобающее место в общественной жизни страны и получит возможность с честью выполнять свою симпатичную линию – служить великому делу народного развития.

А. П. Ленский

Современный театр – феномен становящийся: изменяющиеся на законодательном уровне взаимоотношения театра и государства (переход, в частности, на систему некоммерческих объединений), разнообразие инициатив, порождающих пестроту театральных проектов (только фестивалей в нынешней России можно насчитать более двухсот), широкая амплитуда театрального предложения (от афиши городского театра до антрепризных спектаклей «со звездами»), свобода в формировании репертуарного и творческого лица коллективов – все это говорит о перестройке театрального уклада, утвердившегося в советскую эпоху; театр как социокультурный институт находится в зоне серьезнейшей трансформации.

Статистика фиксирует количественные изменения в системе «театр-зритель». Динамика зрительской активности, по мнению одного из ведущих социологов страны А. Рубинштейна, такова: 1975 г. – 70,2 млн.

посещений за год, 1985 г. – 72,1 млн., 2000 г. – 14 млн. [1]. Эти изменения увязываются с тремя факторами: «**Первый** – это перестроечный кризис, когда зритель волею судеб отдалился от театра, оказавшегося на периферии общественной жизни. Научившись еще в семидесятые годы виртуозно говорить языком подтекста и замещать собою отсутствующие в обществе демократические институты, театр оказался вдруг в таком количестве больше не нужным. Ожившая пресса, толстые журналы и телевидение отняли значительную часть его прежнего зрительского успеха. **Второй фактор** – это смена поколений, которая произошла в середине 90-х годов. В театре появилась новая генерация людей, свободных от многих идеологем, навсегда отпечатанных в душах их родителей, и уже не знавших, какой была страна до 1985 года. Это была смена поколений с большой буквы. **Третий фактор**. Произошло совершенно невероятное увеличение возможностей досуга: другое телевидение с его многочисленными кинофильмами, сериалами и ток-шоу, видео, дискотеки, ночные клубы, казино и т. д. Театр был вовлечен в трудную борьбу за свободное время и деньги потребителей. И для того, чтобы выжить, он должен был предложить что-то другое. Этот кризис появился и в репертуаре, и в режиссуре, и даже в изменении основной парадигмы режиссерского театра – “театра-дома”» [2].

Однако анализом цифр в разговоре о смене общественного статуса театра исследователи не ограничиваются. В статье академического сборника «Вопросы театра», представившей срез современной театральной жизни, зачином является следующее утверждение: «Для положения русского театра начала XXI века характерно прежде всего невиданное расшатывание его основ. Ни в императорской России с ее двойной цензурой пьес (для печати и для представления на сцене), ни в СССР, в годы самого жесткого давления идеологии на искусство, возведенной в догму системой Станиславского, а в театральный образец – МХАТом, не подвергалось сомнению значение самого театра как общественного института, который способен и обязан облагородить публику и общество. Менялся вектор, желаемая цель, но не исходный посыл. И только в демократическую эпоху пропагандируется (и, что важнее, настойчиво внедряется в практику) идея театра как “просто развлечения”, идея, ведущая к отказу от вековых традиций отечественной сцены, а стало быть, в будущем и к потере нашим театром своей самобытности» [3].

Таким образом, опыт осмысления прошлого отечественного театра важен не только с чисто академических позиций (например, потребность

понять отличие его от западноевропейского), но и как своеобразная защита уникального отечественного явления, как выяснение особенности, проросшей на неких имманентных основаниях российской действительности.

В силу научных интересов автора данной статьи для анализа избран советский театр. Следует внести ясность относительно предмета исследования. *Театр советской эпохи* временно включает в себя жизнь отечественного театра с ноября 1917 г. (захват власти большевиками) по декабрь 1991 г. (подписание в Беловежской пуще соглашения о создании СНГ), *советский театр* связан с формированием, развитием, попыткой изменения театрального уклада (вторая половина 20-х – середина 80-х гг. XX века).

Пожалуй, еще одной характеристикой является степень однородности театрального процесса: если в *театре советской эпохи* можно вычленивать три периода (помимо собственно *советского театра* периоды «до» и «после»), которые различны по существу (период «до» связан с поиском необходимых инструментов для управления театром в новых условиях, период «после» связан с попытками реанимировать сложившуюся театральную систему), то *советский театр* – стабилен, найденное вначале подвергалось лишь незначительному изменению, которое сути самой театральной системы не касалось. Другими словами, советская эпоха включает в себя пролог и эпилог *советского театра*, в событиях которых содержались варианты развития, тогда как *советский театр* – это некая данность, которая функционировала инвариантно. Именно внимание к последнему явлению позволяет полнее выявить театральную модель (в ее советской версии) как способ организации театральной жизни.

Сама идея построения модели не является оригинальной. В 1982 г. Г. Дадамян, анализируя социально-экономический уровень тогдашнего театра, обозначил следующее: «Каждое общество вырабатывало *свою* модель театра (подчеркнуто мной. – А. Б.), в которой, так или иначе, находили свое отражение его идеалы, ценности, отношение к искусству, способы удовлетворения потребностей времени и многое, многое другое» [4].

Исходной посылкой в построении модели советского театра также стало высказывание Б. Алперса 1948 года относительно существующего театра как театра нового социального типа. Можно углядеть в цитируемом далее тексте издержки, связанные с идеологическими требованиями (шла кампания против космополитизма), но основные моменты определены точно. «Впервые в истории театрального искусства театр становился делом государственным, делом всенародным. Впервые театральные залы

наполнила действительно народная аудитория, перед которой Великая Октябрьская социалистическая революция открыла необозримые просторы для творческой, созидательной деятельности. И впервые в истории перед театром были поставлены такие грандиозные цели, о которых не мечтали самые смелые умы в прошлом» [5]. Подтверждение тезиса – в следующем: во много раз увеличивается сеть профессиональных театров, создается разветвленная сеть периферийных театров, формируются театры в деревне, детские, самодеятельные, развивается национальная театральная культура [6].

Как известно, модель – это некая абстракция, принятая в исследованиях сложных объектов, позволяющая выявить наиболее типичные черты оригинала, однако же ему, этому оригиналу, не тождественная. Ее создание потребует обращения к литературе различного содержания (первоисточники, труды аналитического толка), в то же время литература по истории советского театра в предлагаемом исследовании не представлена в полном объеме: автор статьи воспользовался только теми источниками, которые позволяют ему создать модель, цель же – представить обзор направлений изучения театра рассматриваемого периода – не ставится.

Исследование советского театра, как и всей советской культуры, имеет определенную традицию. По мнению авторов одного из солидных трактатов, посвященных источниковедению советского периода, в данной традиции можно обнаружить две антагонистические трактовки: **«Советское источниковедение**, опираясь преимущественно на документы высших государственных и партийных органов, работы классиков марксизма-ленинизма и воспоминания партийно-государственных лидеров, отражает историю “глубочайших культурных преобразований” и формирования под руководством КПСС передовой демократической “социалистической культуры”. В **постсоветской историографии** преобладает так называемая тоталитарная теория, сторонники которой рассматривают советскую культуру как орудие политической борьбы, “служанку” КПСС, обеспечивающую ее идеологический диктат, нивелировку личности, вплоть до ее полного зомбирования» [7]. И далее делается важное заключение: **«Интересно, что обе трактовки истории советской культуры отличаются не столько фактическим материалом, сколько его идеологической интерпретацией и вытекающими из нее морально-этическими оценками.** В результате одни и те же события, действия властей получают диаметрально противоположные оценки. <...> Очевидно, что обе трактовки в чем-то справедливы, но в целом ложны,

так как основаны на абсолютизации одной из сторон сложного многогранного явления, выбранной исходя из заранее заданной идеологической установки» [8].

Надо сказать, что наибольшая трезвость в суждениях по отношению к советскому театру, по моему мнению, хотя это и парадоксально, проявляется в работах второй половины 80-х годов. Как отмечает один из современных авторов относительно своей работы того периода, он тогда «имел какие-то иллюзии относительно большевистского социального эксперимента» [9]. Именно это и помогало обрести верность взгляда на семидесятилетнюю историю: важно было не возвеличить и не обличить, а именно понять, почему созданная система постепенно утрачивала стабильность, превращаясь из удачно найденного варианта существования театров на территории одной шестой части суши в парализующий творческое начало способ организации. Другими словами, необходимо снять с утверждений исследователей советского периода пафос (позитивный или негативный) и подойти к рассмотрению советского театра с позиции, применяемой в юриспруденции, – презумпции невиновности, когда подсудимый изначально чист, не преступник, его вину суду необходимо доказать. Функционеры новой советской власти действовали по наитию. Как отмечает авторитетный исследователь, «справедливости ради следует признать, что достаточно четкого представления о проекте нового общества и новой культуры в ту пору не существовало (речь идет о конце 10-х – начале 20-х гг. XX в. – А. Б.). Именно поэтому процесс разрушения-строительства протекал неэкономным методом проб и ошибок и сопровождался серьезными издержками» [10].

Соответственно, построение модели позволит избежать односторонности взгляда на советский театр.

Приблизиться к пониманию сущности советского театра (а следовательно, и его источниковой базы) нельзя без учета исследовательского подхода, описанного А. Гуревичем. Известный медиевист в одной из статей, посвященных методологии истории, высказал следующие соображения: «Мне представляются странными классификации источников, которые заранее предусматривают, в какого рода текстах можно получить ту или иную информацию. Ведь возможность ее получения зависит не столько от характера источника, сколько от вопрошающего его историка. Исторические источники сами по себе не существуют, – в это достоинство памятники прошлого возводит лишь мысль историка. Нет вопрошающего историка – нет и исторического источника» [11]. И далее, «между историком и источником устанавливается плодотворное взаимодействие.

И это взаимодействие представляет собой не что иное, как диалог между историком и людьми прошлого. Исторический памятник воплощает их мысли и намерения. Задавая свои вопросы источнику, историк обращается к его создателю и к людям, которые разделяли с последним его взгляды на мир. Историк пытается их расшифровать и вернуть им жизнь, и «воскрешенные» им люди отвечают ему. Они способны не только ответить на поставленные перед ним вопросы, но и сообщить историку нечто неожиданное» [12]. Основным требованием, позволяющим установить диалог с прошедшим, является ответ на вопрос: «какова была картина мира, существовавшая в сознании создателя изучаемого памятника, и как она воздействовала на те «данные», которые он зафиксировал? Ведь первый пласт информации, с каким имеет дело ученый, – это определенные аспекты сознания автора памятника, и лишь пройдя сквозь «фильтры» его картины мира и подвергнувшись преобразованиям, соответствующим как этой модели, так и условностям «жанра» памятника, информация доходит до исследователя. Следовательно, он обязан представить себе эту модель мира и правила, в соответствии с которыми изложены в источниках «факты истории». Система ценностей, взгляды автора, специфика языка и сознания его эпохи образуют «канал связи», через который осуществляется диалог современности с прошлым. Здесь формы выражения и фигуры умолчания подчас могут сказать вдумчивому историку больше, нежели прямые «идеологизированные» высказывания источника» [13]. В конечном итоге, направления исследования «фокусируются на сознании человека, на его представлениях о себе, о мире и обществе. Не политические события сами по себе, но – в восприятии их участников и современников (и последующих поколений); не материальное производство и обмен как таковые (это предмет не истории, а политической экономии), но в качестве одной из форм человеческой деятельности; не автономное художественное творчество (предмет филологии и истории искусства), но обнаружение в нем модели моделей мира его творцов и тех, кому их создания были адресованы» [14]. Конечно, проникнуть в ментальные образования советской эпохи, ее социокультурный контекст – непосильная для одного исследователя задача. Да и не ставится такая цель в данной работе. Важно в творческой кладовой авторитетного ученого отыскать принципы, помогающие пониманию обусловленности складывающейся картины театрального мира, выразившейся конкретно, в экспликации ее модели.

Согласно представленному выше исследовательскому подходу, процесс построения интересующей нас модели может быть совершен в

несколько этапов: 1) выясним театральный идеал пришедших к власти после 1917 г.; 2) выявим основные черты театральной системы (для этого потребуется анализ литературы по специфике советского театра, так как для современной формации ученых, никогда не видевших тех спектаклей, знающих о советском театре понаслышке, книги и статьи, написанные «с близкого расстояния», становятся источниками исследования); 3) формализуем модель.

Сразу хотелось бы обговорить следующий момент. Современные нормы нравственного восприятия эпохи 1930–50-х годов сформированы неизжитой болью жертв сталинских репрессий. И внутренняя нацеленность статьи исключает здесь возможность цитаты из текущей публицистики. Лучше обратиться к фрагменту книги А. Смелянского, ставшей своеобразной версией истории театра советского периода, которую уже можно считать классикой театроведения и в которой относительно сталинской эпохи сказано: «Театр пережил эпоху репрессий и эстетических погромов 20–30-х годов – и устоял. <...> После войны удар был нанесен тотальный, по всему массиву культуры, в том числе по самим средствам – по языку театра, по его корневой основе. Несколько постановлений ЦК ВКП(б)... кампания конца 40-х годов против “космополитов”, начавшая травлю и физическое уничтожение евреев – критиков, драматургов, актеров, ... наконец, провозглашенная как руководство к действию знаменитая теория “бесконфликтности” ... – все это вместе прекращало существование театра как искусства, имеющего какую-то внутреннюю миссию и ответственность перед публикой» [15]. Негативная оценка репрессивной политики власти в области театрального искусства не может быть отменена. Однако задачи формализации модели требуют подробного описания всего спектра функциональной деятельности (не только репрессивной) властных структур в театре. Здесь исследователь стремится к полноте панорамы, к уяснению объективной данности существования театра советского времени.

Театр не есть замкнутая на самой себе эстетическая система. По мнению В. Лецовича, «фактом искусства является *активно воспринимаемое* (выделено мной. – А. Б.) художественное произведение» [16]. И далее, «бытие художественного произведения складывается в эстетическом созерцании именно потому, что в восприятии искусство совершается, в этом процессе выявляется, определяется и завершается смысл художественного творения» [17]. Если говорить конкретнее, то, как отметила Н. Ястребова, размышляя о том, почему актеры, скрипачи, певцы не всегда попадали под прицел директивных статей и постановлений, «главное

в сценическом искусстве – искусстве актера прежде всего – это возникающее поле духовности, становящееся тем, что уже не отнять у зала, что останется мгновениями радостного со-понимания между художником и его публикой» [18]. «Актерство, сцена, исполнительство оказывались таким типом художничества, где сам принцип мастерства, эстетической публичной радости, конкретной формы контакта с публикой оставался отчасти неприкосновенным, ускользающим, проскакивающим через сети вездесущего идеологического досмотра. Более того. В других искусствах, там, где художники как-то могли приблизиться по характеру творчества к исполнительству-лицедейству, они вступали в полосу вольности, пусть неширокую, но представляющую пространство относительного маневра самовыражения» [19].

Театр оставался театром. В. Дмитриевскому принадлежит такая мысль: «В годы авторитарного режима популярность театра была в большей мере обусловлена единением публики с политическим, идеологическим, нравственным инакомыслием, звучащим со сцены и облаченным в метафорически-художественную или иносказательно-публицистическую форму. Этим неявным, но подчас довольно заметным сопротивлением социальной системе театр обретал зрительские симпатии, поддержку и укреплял свой творческий потенциал» [20]. Подобная мысль присутствует и в высказывании Г. Жерновой, представительницы зрительского поколения 60–70-х, которая считает, что, несмотря на то, что жизнь (и нравственная в том числе) регулировалась, «дозировалась», «все к новой (дозволенной или недозволенной. – А. Б.) истине приобщались почти одновременно. Театр становился транслятором идей и стимулировал чувство общности в людях. В театре происходило единение: каждый чувствовал себя вместе со всеми» [21].

Другими словами, если в цитируемой книге А. Смелянского представлена преимущественно *история театрального творчества*, то направление нашей работы – *история театральной жизни*. В этом плане следует апеллировать к определению «театральная жизнь», предложенному социологом А. Алексеевым. «В понятие “театральная жизнь” мы включаем совокупность явлений и процессов, относящихся как к “производству”, так и к “потреблению” театрального искусства. Образно говоря, театральная жизнь – это жизнь театра в обществе и жизнь общества в театре» [22]. Таким образом, развертывание модели позволяет выявить среду, в которой существовал театр, систему взаимосвязей, благоприятствующих/мешающих развитию искусства.

«История театрального дела в России, – отмечает Г. Мордисон, специалист по русскому театру XVI–XVIII веков, – это прежде всего история государственного театрального дела» [23], поэтому всегда «структурные изменения в централизованном аппарате империи сразу же отражались на государственном театральном деле, сам театр, действующий в системе абсолютистского государства, не мог функционировать как самостоятельный организм и всецело зависел от лиц, власть предрежащих» [24].

Одно из объяснений такой закономерности можно найти в новой книге В. Жидкова и К. Соколова «Искусство и общество». Искусство – это один из способов формирования картины мира, а «реальная власть в обществе – это прежде всего власть над процессами формирования картины мира. Вот почему любая власть кровно заинтересована в унификации картины мира подвластного ей населения. Чрезмерное разнообразие картин мира практически лишает власть каких-либо возможностей управлять обществом» [25]. Советская власть это хорошо понимала, что можно проиллюстрировать примером из практики советской цензуры. В докладной записке о результатах своей деятельности за 1923–1926 гг. Главрепертком как раз и обозначил место искусства в складывании картины мира: «Искусство способно <...> наиболее глубоко, тонко, в исключительном разнообразии нюансов отражать происходящие в недрах общества экономические и политические процессы. Поэтому мы и наблюдаем в нашем современном искусстве – в театре, кино, литературе, живописи, эстраде и музыке – отражение сложных идеологических процессов, совершавшихся в общественных глубинах на почве нашей не простой и отчасти внутренне-противоречивой экономики... Задача не весьма легкая не только уловить эти элементы, облеченные в замысловатые художественные формы, получающие нередко новые оттенки в дальнейшем, в исполнении, но и направлять их в выгодную для Советской власти сторону, регулируя их контролем – изменением и вычерком. Эта работа требует прежде всего глубокого понимания общественно-политической сути оцениваемого и большого такта, чуткости и общей культурности» [26]. Таким образом, театр, с позиции власти, – это мощный инструмент формирования картины мира, который к тому же можно «приструнить». Это и легло в основу театрального идеала, воплощаемого большевиками.

Не будет преувеличением сказать, что театральное дело (в масштабах всей страны) досталось большевикам не в лучшем виде. В целом, до прихода большевиков к власти, как оценивает Г. Дадамян, проявилась

«способность (а точнее, неспособность) государственной власти решать назревшие задачи культурного развития широких масс населения. Действительно, все, что делалось правительством в этой области, во-первых, всегда фатально отставало от насущных потребностей времени, во-вторых, имело бессистемный эпизодический характер, и, в-третьих, масштаб этой деятельности всегда был каплей в море требуемого и необходимого» [27]. Соответственно, Наркомату просвещения с первых дней его создания необходимо было решать не только проблемы укрепления власти, но и разрабатывать направления культурной политики, воплощать постоянно и системно масштабный проект, отвечающий потребностям времени.

С другой стороны, как отмечает И. Безгин, «основные принципы советского театрального строительства формировались не на пустом месте и при всех различиях с предшествующей социальной средой строились не без влияния и заимствований прошлого опыта, обнаруживая контрасты и сходства в своем развитии. Следовательно, не только естественные внутритеатральные противоречия, существующие независимо от того, в какой общественной формации театр функционирует, но и бюрократизация театральной жизни, централизация управления театрами с жесткой унификацией структур, профессиональная некомпетентность ряда театральных руководителей и кадровые проблемы вообще, несовершенство, наконец, методов организации театрального производства и многие другие организационные сложности повторились в деятельности советского театра в более подчас уродливых, нежели в дооктябрьских, формах» [28].

В первом документе первого советского (да и, пожалуй, вообще в российской истории) специального органа – Театрального совета при Наркомпросе – обозначилась некая идеальная цель, которая во всех последующих государственных документах находила отклик, получая различные обертоны: «Отдать театр народу – вот цель. Два блага проистекут отсюда: сознание народа будет облагораживаться и расширяться под лучами искусства, искусство окрепнет, возмужает, углубится от соприкосновения с глубинными слоями демократии» [29]. Таким образом искусство обретет почву (эта мысль была не нова – можно сказать, что после отмены крепостного права предпринимались попытки приблизиться к народу), массы получают театр в качестве университета, кафедры (что тоже имелось в театрософском багаже России). Поэтому можно утверждать, что большевики не были новаторами в декларировании этих идей, однако в отличие от предшествующего столетия воплощать их в жизнь они взяли основательно, параллельно реализуя свои, партийные, установки.

Симптоматично в этом плане определение советской театральной политики, сформулированное крупнейшим источниковедом по 20–30-м гг. прошлого века А. Трабским: «Это есть позиция партии, государства по отношению к искусству сцены и вместе с тем повседневная деятельность, имеющая целью максимально использовать возможности театра в интересах определенного класса» [30]. В рамках нашей статьи такое определение уязвимо, потому как специфическая терминология, характерная для советского периода, требует расшифровки, интерпретации. Самое существенное, необходимое здесь для дальнейших рассуждений то, что, во-первых, становление театрального дела регулировалось партийно-государственным аппаратом, во-вторых, что уточняет первый тезис, регулирование связывалось с удовлетворением культурных запросов определенного класса (пролетариата или рабочего зрителя).

Одним из первых масштабных мероприятий в реализации положений театральной политики стало принятие декрета «Об объединении театрального дела» (1919), по которому театральные здания и имущество национализировались. Помимо всего прочего, этот декрет сформулировал один из фундаментальных экономических принципов управления театрами: финансировать, прежде всего, не просто нуждающийся театр, но театр, на высоком художественном уровне решающий поставленную перед ним задачу. Вопрос о театральном имуществе был решен – все театры, так или иначе, принадлежали государству. Тут бы и сказать, мол, дескать, большевикам развязаны руки, они смело могут заняться формированием посредством театра необходимой картины мира. Но, как показывает история, первая задача, которую нужно было решить на театре, – это дорастить пролетария до уровня зрителя. Вот эту проблему в системе формирования советского театра еще не рассматривали особо: акцент в исследованиях делался на идеологической стороне функционирования театра, на трагическом противостоянии художника и власти, на унификации театра. Не думаю, что в рамках данной статьи возможно будет весомо определить место зрителя в культурной концепции новой власти, ограничимся лишь констатацией значимости зрителя в последующих мероприятиях власти.

Вообще, как отмечает В. Дмитриевский, «культурная политика в области театра может вестись в двух взаимосвязанных основных направлениях:

– расширение возможностей для доступа населения к художественным ценностям (удовлетворение, совершенствование и воспитание культурных потребностей населения);

– обеспечение оптимальных условий для саморазвития театрального искусства» [31].

Следует заметить, что взаимосвязанности-то и не получается: если ставится задача саморазвития, тогда необходимо создание условий изолированности от широкой публики (ибо оно (саморазвитие) предполагает поиск путей неведомых, непонятных, «не для всех»); в этом случае невозможна реализация задачи первой – воспитания и совершенствования, которая производится посредством образцов, впитавших в себя массовый вкус, то есть решение данной задачи завязано на консервативной тенденции. Советское государство сделало ее приоритетной, поэтому развитие советского искусства властью оценивалось не потому, чего достиг театр как некая имманентная сущность, а насколько *доступен* театр (в отчетах фигурировали цифры: количество зрителей и построенных зданий). Следовательно, новаторство советского театра заключалось в его стремлении к традиционности.

И это стремление – сделать искусство доступным – было продиктовано отнюдь не партийными требованиями, а исторически сложившимися условиями: потребность в зрелище была (причины: бурная индустриализация, миграция сельского населения в город и пр.), а реальных способов ее удовлетворения (и со стороны театров, и по уровню подготовленности зрителя) не было. Как свидетельствует современный исследователь, «многолетних устойчивых традиций просвещения народных масс в русском обществе не было, народная же культура представляла собой традицию ярмарочно-балаганную – с горками, качелями, широкой масленицей. <...> Другая важная причина – в культурной политике властей (имеется в виду дооктябрьский период. – А. Б.), направленной на обслуживание и преимущественное воспроизводство балаганного вкуса» [32].

На заре социологии театра проводились исследования зрительских предпочтений простой публики, в 1911 г. вышла книга И. Щеглова «Народ и театр», в которой автор вывел некие константы народных вкусов. По мнению А. Ханютина, у Щеглова «основное различие между интеллигентным зрителем и зрителем из народа состоит в том, что первый видит в театре прежде всего источник эстетического наслаждения, а второй ищет там удовлетворения своего нравственного чувства и потому, как правило, равнодушен к тонкостям исполнения и обстановке спектакля, иными словами, ко всему, кроме самого действия» [33].

Невольно просится сопоставление последней цитаты с высказыванием одного из большевистских управленцев культуры. На I Всероссийском съезде директоров театров (апрель-май 1927 г.) Р. Пельше, зав.

художественным отделом Главполитпросвета Наркомпроса, ссылаясь на Ленина по поводу того, что искусство должно служить народу, заявлял: «...Искусство в целом и театр в частности должны быть доступными и понятными, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения постановки, с точки зрения внешнего оформления данной пьесы» [34].

Именно позиция зрителя (пусть и понимаемая с сугубо чиновничьих, бюрократических, позиций) становилась решающей для определения успешности коллектива. Так, относительно решения Комитета по делам искусств «О мероприятиях по увеличению доходов и снижению расходов в театре» (1940 г.) следует такой комментарий: «...Зритель, вкус которого непрерывно повышается, будет корректировать репертуар, поможет в его составлении, и вам (театрам. – А. Б.) придется чаще встречаться со зрителем – на специальных собраниях, творческих конференциях, на страницах печати» [35]. Наверное, можно обвинить автора данной статьи в изобретении какой-то оторванной от реалий логики, однако предоставление центрального места зрителю в цитируемом документе не было лишь прикрытием в деятельности партии и советского правительства. И. Берлин в своем отчете для британского правительства в 1945 г. писал: «Существование финансируемых государством театров, как и региональных издательств, по всему Советскому Союзу – не просто часть бюрократического плана, это соответствует самой подлинной и неудовлетворенной потребности народа» [36]. Народ же был определен им как «идеальная публика для романиста, драматурга и поэта» [37].

Проблема доступности театра для «нового» зрителя в 20-е годы решалась различно.

Чаще всего прямо, через директиву. В одной из них было написано, что «необходимо руководствоваться следующими практическими мероприятиями: 1) достичь максимальной посещаемости трудящимся зрителем зрелищ; 2) удешевить цены настолько, чтобы трудящийся имел возможность посещать зрелища; 3) давать репертуар, отвечающий идеологическим запросам трудящихся; 4) улучшать качество продукции на основе художественных запросов трудящихся» [38]. И это имело свои последствия. Как отмечает А. Дымникова, в 20-е годы был сформулирован главный закон советского театра – «цены на театральные билеты должны определяться исходя из социальных задач функционирования отрасли», и «они не должны быть экономическим эквивалентом затрат в этой сфере» [39].

Также через организацию художественно-политических советов, которые появились в конце 20-х годов «в целях регулирования плано-

во-идеологически-художественной деятельности театра на основе согласования ее с требованиями советской общественности» [40]. В круг обязанностей данного органа входил контроль за деятельностью театра: от выбора пьесы, ее читки, обсуждения замыслов декораций и прочего до генеральной репетиции и премьеры, а также рассмотрение вопросов формы и методов обслуживания организованного зрителя [41].

Еще один «изобретенный» советской властью способ «достучаться» до зрителей – «сделать ставку на организованного зрителя, т. е. создать систему принудительной реализации билетов вне зависимости от реального спроса на театральные спектакли» [42]. На этом следует остановиться подробнее. Продажа целевых спектаклей предприятиям и учреждениям начала применяться в 1925 г. (после кризиса, вызванного нэпом [43]) и помогала реализовать три цели: «во-первых, заполнить до того пустующие зрительные залы театров, во-вторых, заполнить залы не любым, но пролетарским, трудящимся, новым зрителем. А выполнение этих двух условий автоматически влекло за собой поступление в кассы театров необходимых для их существования средств, что было третьей, в тот период самой главной, целью» [44]. Найденное средство достижения стабильности жизни театров, как отмечает современный исследователь, имело и негативную сторону: «...Будучи уверенными в том, что рабочее кредитование обеспечит аншлаговый сбор (а при этом в зале вовсе не обязательно были заняты все места), театры фактически теряли всякие стимулы для размышлений о том, соответствует ли их “продукция” потребностям аудитории; при этом рвались все обратные связи между “производством” и “потреблением”, что для исполнительского искусства “смерти подобно”» [45].

И, конечно же, одним из способов регулирования связи театра и зрителя был контроль за репертуаром, потому как «именно репертуар, – отмечает В. Дмитриевский, – прямо или опосредованно отражает состояние не только творческих структур театрального организма, но и выявляет изменения в организационно-административных структурах театра, в работе механизмов управления, фиксирует уровень и динамику развития профессионального театрального сознания» [46]. Формирование репертуара зависело от двух обстоятельств. С одной стороны, отбор пьес по особым, партийным установлениям (что делал Главрепертком), с другой – работа театра на кассу, так как «поскольку исполнительское искусство напрямую и особенно зависит от спроса, то репертуарная политика всегда режиссировалась потребителем, т. е. публикой» [47]. Вот

тут-то и зародилась проблема, которую разрешить так и не удалось, – соотношение потребностей государства и театра как творческого организма, «играющего» по правилам, установленным государством.

Именно концепция зрителя, понимаемая по-своему властями, сформировала советскую театральную модель. Можно сказать, что введение плановых показателей, стремление привести театры к самокупаемости как часть госполитики в то время были связаны с возложенной на театр просветительской функцией (в уже цитированной статье Б. Алперса имеется эффектная мысль: «до революции театры находились в ведении министерства внутренних дел и министерства двора, наравне с царскими конюшнями. Советское государство поставило театр рядом со школами и университетами» [48]). Отсюда – потребность в регулировании театральной жизни.

Показательны в этом плане размышления наркома просвещения А. Луначарского на заседании Особого совещания по театральному вопросу еще в конце 1918 г.: «Должен существовать какой-то порядок не в смысле тенденции, боже упаси, но должна быть комиссия, которая решит, в какой мере и какой театр финансировать. Прямая [наша] обязанность – уничтожить паразитные театры, из имеющейся сети выработать некоторую театральную систему, направлять постоянные и странствующие труппы, организовать субсидии трупп[ам], в полном смысле – *быть театральным хозяином*. <...> Меценатство отошло в вечность. Цены выше известной нормы поднимать нельзя. Как же сводить концы с концами? В результате или театральный голод, или госуд[арству] придется финансировать театры, а если так, оно *имеет и право регулировать их жизнь* (выделено в обоих случаях мной. – А. Б.)» [49].

Географическое своеобразие России, актуальность целей, выдвигаемых новой властью, потребовали создания разветвленной театральной сети. На I Всероссийском съезде директоров театров в резолюции по вопросам создания театральной сети проговаривались принципы ее безубыточного функционирования посредством «а) рационального построения сети зрелищных предприятий, б) установления четких организационных форм в смысле управления и руководства этой сетью, в) установки на организованного зрителя, г) плановости, рационализации труда и хозяйственных расходов и д) подбора в качестве руководителей соответствующей квалификации работников» [50]. Для этого необходима была «концентрация всего зрелищного дела в единых руках госоргана (Наркомпроса и его органов на местах), непосредственно руководящего всей сетью, и немедленная передача всех зрелищных помещений и пло-

щадок в ведение НКП и его органов на местах (в том числе и помещений, ранее переданных другим организациям и используемых не по прямому назначению)» [51]. Это привело к повсеместному распространению управлений театрально-зрелищных предприятий, которые фактически сформировали театральную сеть.

Рубежным годом стал 1927-й, ключевым для складывания советской театральной модели – театральное совещание, где в докладе «Театр и социалистическое строительство» заведующий АПО ЦК ВКП(б) В. Кнорин заявил: «Наша театральная политика до сих пор была в основном охранительно-экспериментальной. Органы, руководящие театральной политикой, ставили своей основной задачей охрану ценностей театра прежней эпохи и старых театральных коллективов в том виде, как они сложились до революции, в минимальной мере ставя вопрос об их сближении с советской современностью» [52]. Докладчик обозначил смену театральной политики, исходным тезисом выдвинул следующий: «...В театре весь творческий процесс находится в теснейшей зависимости от того, в чьих руках находятся театральное помещение и те капитальные ресурсы, без которых художественная постановка немыслима» [53]. Отсюда следовал тезис-руководство к действию: «Наша линия должна и может исходить только из того, что в условиях диктатуры пролетариата, когда театры являются собственностью советского государства, когда зрительный зал мало-помалу отвоевывается организованным рабочим, когда единственным публичным ценителем искусства является наша советская коммунистическая печать, когда в наших руках имеются такие средства регулирования и направления театральной жизни, как государственные субсидии и Главрепертком, – все театры в зависимости от своих идейных и художественных традиций и культурно-политических связей более или менее быстро могут развиваться в сторону социалистическую, могут и *должны* пережить полосу своей идейно-политической реконструкции (выделено мной. – А. Б.)» [54].

Три задачи ставились Кнориным для достижения этой цели: 1) обеспечить достижения широкими массами трудящихся «уровня, когда им становятся доступными все формы культурной жизни»; 2) «сохранить все ценнейшие достижения старой театральной культуры, как и другие достижения культуры, для того, чтобы использовать весь этот колоссальный опыт и материальную базу, которую имел старый театр, созданный в эпоху власти буржуазии, в эпоху господства старых, низвергнутых ныне господствующих классов, для дальнейшего театрального строительства на путях социалистических» [55]; 3) «на основе завоевания власти рабочим классом, на основе перехода культурной жизни страны

под руководство рабочего класса, *экспериментировать* *новый советский социалистический театр* (выделено мной. – А. Б.), дать возможность первым росткам, первым опытам проявиться, показать себя и расти рядом со старым театром, дать возможность рядом с сохранением старых театров строиться новому советскому социалистическому театру, театру, ориентирующемуся в первую очередь на нового зрителя, на зрителя-пролетария, на зрителя-крестьянина, на новую коммунистическую интеллигенцию, дать этому театру возможность показать себя, дать экспериментаторский опыт новому театру» [56].

Принципиален подбор выражений по созданию нового театра: его нужно *экспериментировать*. В то время была очень популярна идея перевоспитания человека, переделки сознания, моделирования новой личности. Так и театр, по мысли управленцев, можно было смоделировать. Следовательно, новый, смоделированный театр должен быть государственным, общественное мнение вокруг него (критика) должно быть единственно верным, зритель сознательно организован. Несмотря на видимость дискуссии, данное совещание поставило точку в вопросе поисков направления театральной политики после десяти лет власти большевиков. Главным тезисом стало следующее: «Основной критерий оценки работы театров, который может применяться в проведении теаполитики соответствующими советскими органами, – это критерий социально-политической значимости» [57]. Конечно, об этом говорилось и раньше, но, во-первых, касалось других видов художественного творчества (как, например, в резолюции 1925 г. «О политике партии в области литературы»), во-вторых, не имело такой явной выраженности и согласованности. Теперь же об этом было сказано одним из первых лиц государства, отвечающих за идеологию.

Три положения, высказанные на совещании, стали фундаментом для освоения театральной целины всего Советского Союза.

Цепь поисков замкнулась – для театра был найден единственно приемлемый способ функционирования в новом государстве. Три кита, на которых держался советский театр, были определены: репертуар, организованный зритель, плановость (как предприятия, принадлежащего государству). В целом этот феномен позже назовут «командно-административной системой» [58].

Вся последующая деятельность исполнительной власти будет строиться на поиске укрепляющих советский театральный космос действий. Стоит привести высказывание заместителя начальника Главного управления драматических театров Комитета по делам искусств Ф. Евсеева, который уже в 1950 г. так определял условия, при которых возможна ус-

пешная бездотационная работа: «Это, во-первых, правильный выбор репертуара, целиком отвечающего требованиям Постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению”; во-вторых, систематическое обновление репертуара, пополнение его новыми спектаклями; организация планомерной параллельной работы творческого коллектива над новыми постановками; в-третьих, неуклонная борьба за высокое художественное качество спектаклей, за улучшение его от спектакля к спектаклю; в-четвертых, активная, неослабная организаторская работа по привлечению зрителей на каждый спектакль как на стационаре, так и в гастролях и при выездах на близко расположенные площадки; хороший прием зрителей, забота о нем; и, наконец, правильное построение бюджета театра и сокращение расходов по всем направлениям, ликвидация излишеств в штатах и в затратах денежных средств и материалов, бережное, экономное расходование каждого рубля» [59].

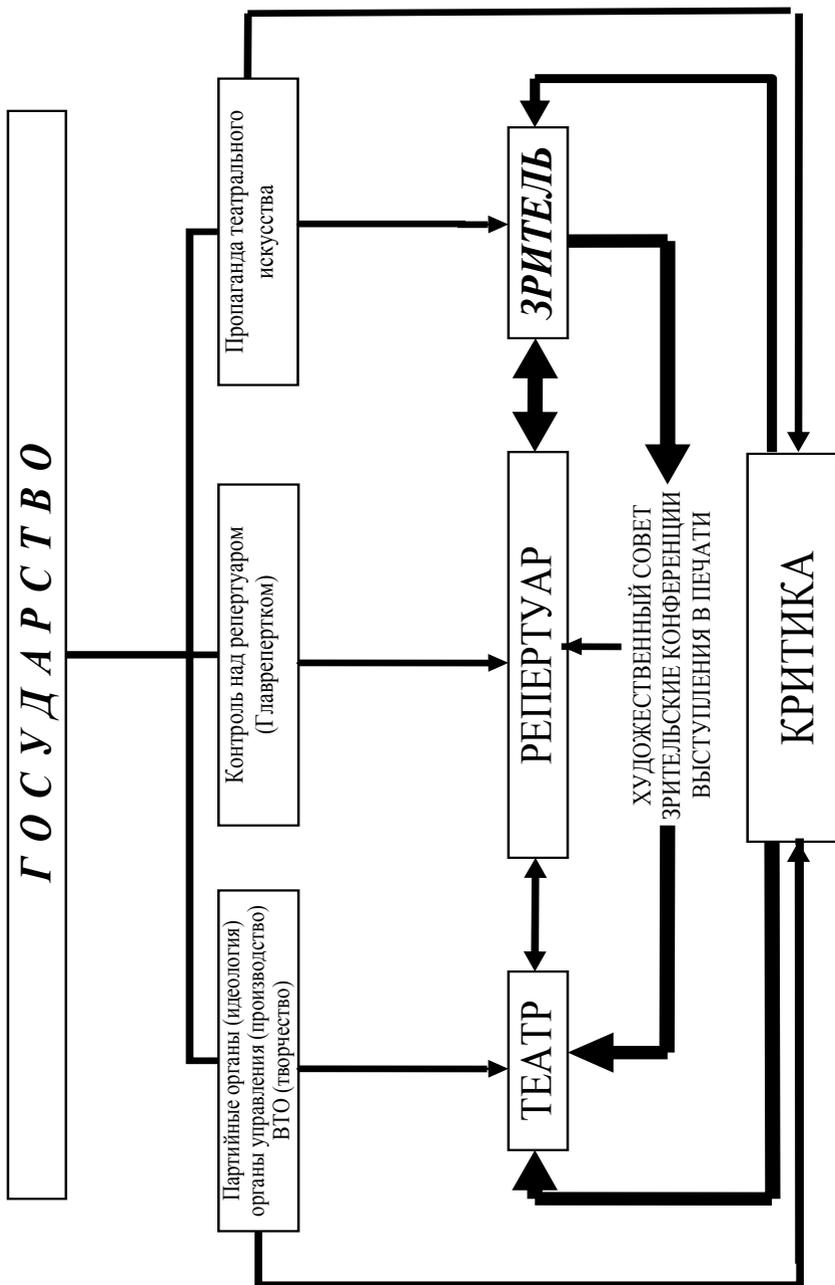
Следовательно, цель советской власти – сделать театр доступным для широких масс в определенной степени реализовалась. Авторы коллективной монографии о российской культурной политике, имевшей, по их определению, в советский период антиэлитарную направленность, отмечают в монографии относительно командно-административной системы, что «при всей жесткости этой системы достичь полного контроля над ситуацией было невозможно. Культурная жизнь общества сохраняла свою многоплановость и разнообразие» [60]. Здесь же авторы определяют ценность достижений советской культурной политики: «При селективном подходе к культурному наследию государством на практике обеспечивалась его сохранность и доступность. На протяжении всего советского периода повышался образовательный и общекультурный уровень населения» [61].

* * *

Заключительным этапом в нашей работе является формализация модели советского театра. Требования к построению модели можно выявить, опираясь на работу И. Ковальченко. Модель, по его мнению, «представляет собой абстрагированное выражение основной сущности объекта моделирования. Она является его аналогом, “заместителем” или квазиобъектом. Модель может иметь естественно-языковую или формализованную в той или иной знаковой системе форму» [62]. Всякое моделирование включает построение качественной и количественной модели. В связи с тем, что выше мы пытались выявить сущность советского театра как

особого явления, то в предложенной ниже модели нас будет интересовать качественная сторона советского театра, по сути, нам необходимо построить сущностно-содержательную модель, которая является результатом «теоретического анализа конкретно-научных представлений об объекте моделирования и в обобщенном виде выражает основные черты, закономерности и особенности функционирования и развития исследуемых явлений и процессов, а также их теоретически допустимые состояния. <...> К таким моделям относятся, например, определения основных признаков и черт общественно-экономических формаций, различных систем общественного производства и стадий их развития, классов, революционных ситуаций и многие другие» [63]. Поэтому наша задача – схематически представить основные черты советского театра.

Г. Дадамян приблизился к пониманию специфики «советского театра» как «определенным образом организованного в системе социалистических общественно-экономических отношений социально-культурного института, создающего в процессе своей деятельности художественные ценности для удовлетворения социальных целей и эстетических потребностей советского общества» [64]. Данное определение позволяет обнаружить ядро театральной модели, которое состоит из *театра*, создающего художественные ценности, и *аудитории (зрителей)*, на удовлетворение эстетических потребностей которой направлена деятельность театра. Принципиально также то, что деятельность театра протекает в системе определенных отношений и носит социальный характер. То есть можно выявить третье «лицо» в проектируемой модели – *государство*, своеобразное управляющее звено. В любой театральной системе значительное место занимает *критика*, которая в советское время являлась государственным подинститутом. Вообще, как отмечает В. Дмитриевский, «от критики в большой мере зависит устойчивость связей “театр-зритель”, мера взаимопонимания, возможность установления контактов и обретения зрителем своего театра, а театром – своего зрителя. Критика объединяет социальное, массовое и художественное, театральное сознание на общей платформе оценок действительности, прямо или опосредованно отраженных и интерпретированных театром в своих спектаклях» [65]. Однако после постановления 1940 г. «О литературной критике и библиографии», отмечает исследователь, «критике в целом препоручались функции социального контроля» [66]. Поэтому рассматривать *критику* в этот период стоит не только как своеобразного модератора между *театром* и *аудиторией*, но в большей степени как часть механизма государственного воздействия театра на зрителей.



Представленная модель подытоживает размышления, высказанные выше. Мы попытались создать модель, которая выявила бы основные взаимосвязи внутри советского театрального универсума. Однако следует отметить, советский театр – это феномен, не имеющий однозначного толкования.

Литература

1. См.: Рубинштейн А., Богданова П. Новый зритель и новые ожидания // Современная драматургия. – 2002. – № 2. – С. 185.
2. Там же. – С. 183.
3. Демин Г. Русский театр начала XXI века: время выживания? // Pro scenium. Вопросы театра: сб. ст. / сост. и отв. ред. В. А. Максимова. – М.: КомКнига, 2006. – С. 76.
4. Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства / отв. ред. А. Я. Зись. – М.: ВТО, 1982. – С. 15.
5. Алперс Б. Путь советского театра // Театральный альманах: сб. ст. и материалов / под ред. М. С. Григорьева и др. – М.: ВТО, 1948. – Кн. 8. – С. 41.
6. См.: там же. – С. 44–45
7. Источниковедение новейшей истории России: теория и практика / под общ. ред. А. К. Соколова. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 653.
8. Там же. – С. 654.
9. Жидков В. С. Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости». – М.: Алетейа, 2003. – С. 15.
10. Жидков В. Театр и время: от Октября до перестройки: в 2 ч. – М.: Б. и., 1991. – Ч. 1. – С. 25.
11. Гуревич А. Я. О кризисе современной исторической науки // Вопросы истории. – 1991. – № 2–3. – С. 26.
12. Там же. – С. 27.
13. Там же. – С. 28–29.
14. Там же. – С. 29.
15. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – С. 13–14.
16. Лецович В. В. Факт искусства как эстетическая проблема // Методологические проблемы современного искусствознания: межвузовский сб. науч. тр. / редкол.: Я. Б. Иоскевич (отв. ред.) и др. – Л.: ЛГИТМиК, 1980. – Вып. 3. – С. 39.
17. Там же. – С. 42.
18. Ястребова Н. А. Власть и сцена 30-х годов // Между обществом и властью: Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века: сб. статей / ред.-сост. Е. В. Дуков. – М.: «Индрик», 2002. – С. 102.
19. Ястребова Н. Несломленное искусство. Мастерство художника-исполнителя и культурно-общественная ситуация 30-х годов // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы: сб. статей / отв. ред. Е. С. Громов. – М.: ГИИ, 1995. – С. 21.

20. Дмитриевский В. Зеркало для героя. Театральный сезон в суждениях и цифрах // Современная драматургия. – 1996. – № 3. – С. 187.
21. Бураченко А. И. Из зрительского кресла (интервью с Галиной Александровной Жерновой) // Культурологические исследования в Сибири. – Омск: ООО «Издательский дом «Наука», 2006. – № 2. – С. 141.
22. Алексеев А. Н. Методологические и методические проблемы комплексного исследования театральной жизни // Научно-практическая конф. «Театр и зритель» (Опыт и перспективы социологического исследования театра): Краткое содержание сообщений (тезисы), Москва, 23–25 декабря 1974 г. – М.: Б. и., б. г. – С. 6.
23. Мордисон Г. З. История театрального дела. Обоснование и развитие государственного театра в России (XVI–XVIII века): автореф. дис. ... доктора искусствоведения / СПбГАТИ. – СПб., 1992. – С. 2.
24. Там же. – С. 35.
25. Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 385.
26. Цит. по: Рыженко В. Г., Назимова В. Ш. Контроль за творчеством – стержень советской культурной политики (этапы, методы, региональная специфика) // Культура и интеллигенция сибирской провинции в XX веке: теория, история, практика: материалы регион. науч. конф. 24–25 февраля 2000 г., г. Новосибирск / редкол.: С. А. Красильников (отв. ред.) и др. – Новосибирск: Ин-т истории СО РАН, 2000. – С. 21–22.
27. Дадамян Г. Г. Театр в культурной жизни россиян (1914–1917). – М.: Изд-во «Дар-Экспо», 2001. – С. 21.
28. Безгин И. Д. Организационные проблемы коллективного художественного творчества в театре: автореф. дис. ... докт. искусствоведения / ЛГИТМиК. – Л., 1990. – С. 31.
29. Извещение Театрального совета при Наркомпросе о начале деятельности совета, о стоящих перед ним задачах [14 февраля 1918 г.] // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921 / отв. ред. А. З. Юфит. – Л.: Искусство, 1968. – С. 41.
30. Трабский А. Я. Первые мероприятия Советской власти по организации театрального дела (октябрь 1917 г.–январь 1918 г.): учеб. пособие / науч. ред. А. З. Юфит. – Л.: ЛГИТМиК, 1981. – С. 4.
31. Дмитриевский В. Н. Театральное искусство // Культурная политика и художественная жизнь. – М.: Инф.-издат. агентство «Русский мир», 1996. – С. 137.
32. Дадамян Г. Г. Театр в культурной жизни россиян. – С. 20.
33. Ханюгин А. Театр-кино-телевидение: эволюция концепции массового зрителя // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации / отв. ред. В. Бореев, С. Фурцева. – М.: Искусство, 1985. – С. 53.
34. Пельше Р. Роль и задачи современного театра // Политпросветработа и театр: статьи. – М.: Изд-во «Долой неграмотность», 1927. – С. 16–17.

35. Экономия и творчество // Театр. – 1940. – № 4. – С. 144.
36. Берлин И. Литература и искусство в России при Сталине // Берлин И. История свободы. Россия / пер. с англ. Л. Лахути. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 414.
37. Там же. – С. 415.
38. Циркуляр Главполитпросвета краевым, областным и губернским политпросветам «О приближении театра к рабочим массам» (1 июля 1926 г.) // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1926–1932 / отв. ред. А. Я. Трабский. – Л.: Искусство, 1982. – С. 49.
39. Дымникова А. И. Становление системы государственного руководства театральным делом в СССР (1921–1928): учеб. пос. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 40.
40. Положение о художественно-политических советах при театрах [16 сентября 1929 г.] // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1926–1932 / отв. ред. А. Я. Трабский. – Л.: Искусство, 1982. – С. 72.
41. См.: там же.
42. Жидков В. Театр и время: от Октября до перестройки: – Ч. 2. – С. 185.
43. См. подробнее: Жидков В. С. Театр и власть. – С. 478–481.
44. Там же. – С. 485.
45. Там же. – С. 486.
46. Дмитриевский В. Н. Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: автореф. ... доктора искусствоведения / ЛГИТМиК. – Л., 1991. – С. 15.
47. Жидков В. С. Театр и власть. – С. 567.
48. Алперс Б. Путь советского театра. – С. 43.
49. Из протокола заседания Особого совещания по театральному вопросу 10, 12 декабря 1918 г. // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921 / отв. ред. А. З. Юфит. – Л.: Искусство, 1968. – С. 56.
50. Резолюция по докладу тов. Семеновой «Организация и экономика зрелищного дела» / Утв. Президиумом Главполитпросвета, внесена на утверждение коллегии Наркомпроса // Политпросветработа и театр: Статьи. – М.: Изд-во «Долой неграмотность», 1927. – С. 51.
51. Там же. – С. 52.
52. Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / под ред. С. Н. Крылова. – М.; Л.: Кинопечать, 1927. – С. 7.
53. Там же. – С. 9.
54. Там же. – С. 8–9.
55. Там же. – С. 46.
56. Там же. – С. 46–47.
57. Там же. – С. 480.

58. Интересно отметить, что критика сложившейся театральной системы началась еще задолго до «коттепели»: несовершенство комплектования трупп обсуждалось на страницах печати [См.: Назревшие вопросы комплектования трупп // Театр. – 1951. – № 11. – С. 10–14.], в публикациях «Театра» анализировалась подборка писем по решению проблем, возникших в результате стационарирования [См., например: Как формировать труппу? Обзор писем // Театр. – 1951. – № 7. – С. 87–89.]. В журнале «Вопросы философии» (1956 г., № 5) Б. Назаров и О. Гриднева впервые заявили о том, что сформировавшаяся театральная сеть существует не совсем «по-ленински», не соответствует тем установкам, которые должны быть принципиальны для советской культуры. «С середины 30-х годов понятие «руководство» начало в сфере искусства все более отождествляться с понятием «командование», главным методом воздействия на искусство стало администрирование и широкое применение всяческих репрессий. После войны влияние культа личности еще более усилилось» [Назаров Б. А., Гриднева О. В. К вопросу об отставании драматургии и театра // Вопросы философии. – 1956. – № 5. – С. 93]. Один из оппонентов этой статьи, известный советский театровед А. Анастасьев, помимо критики позиции этих авторов, однако, заявил: «...Надо, наконец, понять, что театр живет специфической творческой жизнью, и подчинить все принципы руководства и внутренней жизни театра началу творческому», потому как «один из самых печальных результатов администрирования в искусстве заключается в том, что работники театра п р и в ы к л и к о п е к е, отвыкли от самостоятельности. Думается, бюрократическая опека и укоренившаяся боязнь “снятия” спектакля способствовали той творческой пассивности, которая проникла во многие театры, в искусство даже крупных художников» [Анастасьев А. Театральные заметки // Театр. – 1957. – № 3. – С. 45].

Основные проблемы, которые возникали в деятельности театров, таким образом, фокусировались в следующем: жесткая централизация управления театрами, несовершенство финансирования деятельности театров, контроль за художественной стороной деятельности театров, отсутствие самостоятельности провинции, разрыв связей театра и города и пр. Обсуждение «командно-административной системы», которое может стать предметом отдельной статьи, см.: Вознесенский С. Культурное обслуживание населения: концепции управления и практика организации // Социально-экономические проблемы художественной культуры (Экономические аспекты управления): сб. ст. / под ред. А. Я. Рубинштейна. – М.: Б. и., 1987; Дадамян Г. Г. Театр: привычные тупики обновления // Социальное проектирование в сфере культуры: От замысла к реализации: сб. науч. тр. / сост. и науч. ред. Д. Б. Дондурей. – М.: Б. и., 1998; Дмитриевский В. Н. Театральное искусство // Культурная политика и художественная жизнь. – М.: Инф.-издат. Агентство «Русский мир», 1996; Жидков В. Театр и время: от Октября до перестройки: в 2 ч. – М.: Б. и., 1991. – Ч. 2; Левшина Е. А. О театральных предприятиях, которых нет //

- Социальное проектирование в сфере культуры: От замысла к реализации: сб. науч. тр. / сост. и науч. ред. Д. Б. Дондурей. – М.: Б. и., 1998. – С. 121; Переберина Н. В. Современный театральный процесс: управление и основные тенденции развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / АОН при ЦК КПСС. – М., 1988 и др.
59. Евсеев Ф. Два года работы по-новому // Театр. – 1950. – № 3. – С. 56.
60. Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему / отв. ред. И. А. Бутенко, К. Э. Разлогов. – М.: Либерия, 1998. – С. 36.
61. Там же. – С. 37.
62. Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования / 2-е изд., доп. – М.: Наука, 2003. – С. 376.
63. Там же. – С. 382.
64. Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. – С. 17.
65. Дмитриевский В. Н. Театр, зритель, критика. – С. 21.
66. Там же. – С. 12.

П. Д. Муратов
Новосибирск

ТОМСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Ассоциация художников революционной России (АХРР) образовалась в Москве в мае 1922 года. Инициативная группа организаторов состояла из одиннадцати человек, среди которых был лишь один широко известный художник – С.В. Малютин. Устав ассоциации утвержден тремя годами позже, стало быть, до 1925 года АХРР пребывала в некоем подобии инкубационного периода. Действительными членами и учредителями ее в уставе названы двадцать пять человек. Малютин уже не один авторитетный живописец. Рядом с ним теперь А. Е. Архипов. Но все равно для художественной Москвы 1920-х годов эта группа живописцев ни числом, ни творческой силой ее членов выдающейся названа быть не может. Она и не мыслилась тогда как нечто значительное и совершенно самостоятельное. В уставе она названа «Ассоциацией художников революционной России *при Государственной академии художественных наук*» [1] (выделено мною. – П. М.). Ее целью заявлено «всемерное содействие художникам и деятелям изобразительного искусства, членам Ассоциации путем оказания им материальной, научной и технической помощи» [2], на первых порах, надо думать, за счет академии.

До утверждения устава (30 июля 1925 года) ассоциация провела семь выставок. Две из них посвящались Красной Армии, одна – В. И. Ленину, одна – рабочим; две имели название «Революция, быт и труд». Политическую позицию ассоциации заметили в правительственных кругах, входивших в нее художников поддержали. Весной 1925 года, еще до утверждения устава, Совнарком, планируя выставку агитационного значения «Жизнь и быт народов СССР», выделил средства на поездки художников в союзные и автономные республики для сбора этюдного материала к картинам на объявленную тему. Самое большое количество командировок на этюды, естественно, получила АХРР. Материальная поддержка художников, редкая по тем временам, сделала ассоциацию привлекательной для многих. Разъехавшаяся по городам и весям сотня художников провела на местах агитацию в пользу АХРР. На обширной территории страны возникли ее филиалы. АХРР превратилась в крупнейшую организацию художников Советского Союза.

Членами и учредителями московской АХРР были и сибиряки: барнаульцы В. В. Карев, И.Д. Чашников, томич Н. Г. Котов. К ним следует причислить и москвича А.Н. Тихомирова, сибиряком по рождению не являвшегося, но жившего в Томске с 1920-го по 1924-й год и относившегося к томским художникам как к землякам. Вместе с прочими учредителями они закладывали в основу творчества АХРР жанрово-бытовую ориентацию, распространенную повсеместно в дореволюционной России и, в частности, в Сибири.

Художники Западной Сибири издавна без всяких командировок ездили на Алтай. Притягательная сила прекрасных горных мест постепенно ослабевала, уступая индустриальным мотивам Кузбасса, но в середине 1920-х годов еще действовала. Установка художественно-политического момента на жизнь и быт народов страны ее даже санкционировала. Поэтому лето 1925 года Котов привычно провел на Алтае, обеспеченный выданными ему на то средствами. Он писал шаманов, алтайцев в алтайской одежде, пейзажи. При нем в алтайское село Чемал прилетал аэроплан, что было событием из ряда вон выходящим не только для таежных и горных мест. При нем случился пожар в одной из деревень. Все это отразилось в зарисовках Котова. Этюдов и эскизов на разнообразные темы набралось на персональную выставку. Ее он и устроил в Новосибирске, в помещении редакции газеты «Советская Сибирь». Выставку сопровождала встреча с местными художниками, рассказ о зарождении и деятельности АХРР. Котова сибиряки знали, ему верили. Филиал АХРР в Новосибирске вскоре был юридически оформлен.

До Томска Котов не доехал, что и понятно при учете тогдашних средств передвижения и груза алтайских этюдов в его багаже. Организация филиала АХРР в Томске происходила иначе. Постоянный житель Томска живописец Н. Ф. Смолин в конце 1925-го – начале 1926 года побывал в Москве, повстречался там со знакомыми и незнакомыми членами АХРР, вернулся воодушевленный назад и 30 января 1926 года провел в Томске организационное собрание филиала. АХРР была на подъеме, при материальной поддержке Совнаркома активно вела выставочную и издательскую деятельность. Предполагалось, что и филиалы обретут материальную и юридическую защиту. Смолин получил от Котова текст, разъясняющий художественную позицию АХРР. В тексте сказано: «Многие, интересующиеся изобразительным искусством, считают АХРР одним из течений в искусстве, одной из эстетических группировок. Чаще всего для определения АХРР ее связывают с передвижниками или просто противопоставляют ЛЕФу. Ни то, ни другое не верно. <...> Ни слово «течение», ни слово «группировка» не подходит к АХРРу. И незачем обособлять себя от жизни. Она является рядовым членом той массы, которая течет под знаменем Октября, под руководством пролетариата в бесклассовое общество» [3].

При такой трактовке АХРР и ее декларация с лозунгами «искусство в массы», «героический реализм», «художественно-документальное» изображение быта рабочих и крестьян воспринимались многими художниками как привычная и естественная позиция в искусстве. Подводный камень в обещании «героического реализма» при «художественно-документальном» изображении быта маскировался ссылкой на героичку жизни послереволюционного времени. Жизнь народа героична, сопровождающее ее искусство, по понятиям авторов декларации, неизбежно героизируется. Неудивительно, что из тринадцати присутствовавших на собрании художников десять человек пожелало вступить в АХРР. Сразу же было выбрано бюро филиала (по-нынешнему – правление) в составе Н. М. Корина, В. И. Лукина, Н. Ф. Смолина и кандидатов к ним Г. Д. Богданова, М. Н. Пепеляева. Председателем филиала художники, естественно, избрали Н. Ф. Смолина.

Официальное утверждение филиала отодвинулось до мая 1926 года. 13 марта пришло из Москвы уведомление об утверждении филиала в составе Г. Д. Богданова, А. Г. Гамулина, Н. М. Корина, Н. К. Краснова, П. Т. Костенко, В. И. Лукина, И. Я. Назарова, М. Н. Пепеляева, Н. Ф. Смолина. В. И. Солодовникова, И. И. Тютикова. Регистрация окружным административным отделом совершена 14 мая.

Одновременно с организационными хлопотами новосибирской и томской АХРР в Новосибирске создавалось общество художников «Новая Сибирь», как сказано в протоколе организационного собрания от 2 января 1926 года, «в целях большего вовлечения художников в общественную работу, с одной стороны, и в целях улучшения быта художников, с другой стороны» [4]. Общие задачи той и другой организации, как они заявлены в их уставах и декларациях, могут быть сведены к одной позиции. Различие в том, что «Новая Сибирь» призывала художников «принять самое активное участие в создании новой Сибири», а также «изучать, использовать искусство туземных народностей» [5].

И еще одно немаловажное отличие «Новой Сибири» от АХРР: утверждение, что «подлинный советский художник должен в первую очередь искать для нового содержания новую форму» [6]. У АХРР, у Котова, этот вопрос трактовался иначе: «Мы сначала найдем содержание нашей эпохи, а потом или сами скажем, или другие будут разбирать «как» это было сделано» [7]. В Томске на призыв «Новой Сибири» откликнулись именно те художники, кому была безразлична хотя бы только на словах работа над формой искусства и приведение ее в соответствие с возникающими на данное время художественными задачами. Число членов того и другого объединения оказалось примерно одинаковым, характер творчества если и не единым, то сближенным. Председатель томского филиала АХРР Н. Ф. Смолин (1888–1962) и председатель томского филиала «Новой Сибири» В. М. Мизеров (1889–1954) – ровесники, их можно считать и однокашниками. Они практически одновременно прошли одну и ту же Казанскую художественную школу – Смолин по отделению живописи, Мизеров по отделению архитектуры – и впоследствии называли одних и тех же учителей, Н. И. Фешина в первую очередь. По успехам в школе они оба имели право поступления в Академию художеств и не поступили по одним и тем же причинам: надо было работать и зарабатывать средства на жизнь. И теперь оба председателя творческих объединений планировали и вели работу почти одинаковым способом.

Смолин помещал критические статьи о современном искусстве в газете «Красное Знамя», и Мизеров тоже. Смолин выступал с художественно-просветительскими лекциями перед рабочей и студенческой аудиторией, цикл лекций провел и Мизеров. Смолин стремился создать городскую художественную студию и объединение художников-самоучек, Мизеров едва не со дня приезда в Томск в 1920 году вел занятия рисунком и живописью в организованной им студии с учениками разного возраста. Смолин дал начальное художественное образование выдающемуся архитектору Сибири Е. А. Ащепкову, у Мизерова учился будущий ав-

тор проекта Кремлевского Дворца съездов, член президиума Отделения архитектуры и монументального искусства Академии художеств СССР М. В. Посохин.

Полного совпадения их деятельность, конечно же, не имеет. У Смолина тема доклада политизирована в соответствии с установкой центральной АХРР: «Пластическое искусство как идеология класса». Доклад Мизерова «Французская живопись от классицизма до кубизма» ведет не к политике, а к проблемам художественной формы. Они по-разному относились к инакомыслящим: Мизеров терпимее, Смолин жестче.

По Котову, «ни слово “течение”, ни слово “группировка” не подходит к АХРРУ» [7]. Однако не прошло и месяца со дня регистрации филиала в административном отделе, как за подписью председателя АХРР А. В. Григорьева из Москвы в Томск пришла рекомендация выступить с отводом из Академии художеств в Ленинграде Д. Е. Загоскина, А. Е. Карева, М. В. Матюшина, К. С. Петрова-Водкина, С. В. Приселкова как преподавателей, ведущих «молодежь по пути индивидуалистических эстетических течений, препятствующих развитию понятного массам реалистического искусства» [8]. И томский филиал АХРР, не вникая в характеристику названных в письме из центра художников, руководствуясь группировочной дисциплиной, ответил полной поддержкой московской инициативы, оказавшейся, к счастью, не столь весомой, чтобы вычеркнуть из художественной жизни Петрова-Водкина и его товарищей по преподавательской работе.

Заявляя о себе, томский филиал АХРР начал работу с организации местной выставки. «Выставку пришлось организовывать в трудных условиях материальных, – писал Смолин в отчете о работе филиала за 1926 год. – Наше обращение в Райком ВКП о помощи матер[иальной] было отказано. На устройство складывались кто пять, три рубля и таким образом выставку открыли 1 мая» [9] (все цитаты в статье сохраняют стиль и правописание подлинника. – П. М.). Эта выставка не фиксируется как выставка томской АХРР. Она проводилась от имени Общества изучения художественного творчества, работавшего в те годы в Томске и служившего на первых порах опорой ассоциации. Юридическая регистрация АХРР состоялась через две недели после открытия выставки.

Факт открытия выставки Смолиным и его товарищами расценивался как хотя и нелегкая, но все-таки победа над неблагоприятными обстоятельствами местной художественной жизни. На осень запланировали очередную выставку, уже под своим именем. Для ее подготовки потребовались краски, каких в Томске не было. Послали список необходимых материалов в Москву. «Но ответа не могли дожидаться и остались без материалов на лето и к выставке не приготовились» [10].

Наравне с выставочной деятельностью томский филиал планировал работу с самодеятельными художниками, для чего стремился организовать студию. Но времена, когда не только студию – Академию художеств в Томске можно было планировать и осуществлять, прошли. Культурно-просветительская ориентация общественных учреждений в Томске, в Сибири, в России заменялась политической, нацеленной на уже маячившую впереди перестройку всего образа жизни крестьян, рабочих, интеллигенции. Организованные в городе рабочие клубы «не пожелали заниматься благотворительностью (Ж. Д. клуб так ответил) организ[ации] студии и все замкнулось опять в кружковщину самообслуживания» [11].

Находившееся в Новосибирске правление общества художников «Новая Сибирь» деятельно взялось за устройство Всесибирской выставки. Выставка планировалась на конец 1926 года. Приглашение к участию в выставке получил и томский филиал АХРР. 5 ноября, 10 и 26 декабря этот вопрос обсуждался сначала на общем собрании, а затем на бюро (правлении) филиала. Дискуссия в связи с «Новой Сибирью» закончилась постановлением: «Ввиду того, что уклон в производство и привлечение художников к строительству новой жизни наравне с инженерами и техниками (конструктивизм) ведет непременно к отрицанию станковой живописи, ахрровцы, конечно, не могут согласиться с подобной платформой «Новой Сибири», т. к. ставят своей задачей возрождение станковой живописи в форме героического реализма» [12]. На посланный в Москву запрос, правильно ли поступают томичи в отношении «Новой Сибири», Смолин получил одобрение: «Ваша точка зрения вполне правильна: не выставлять под флагом О[бществ]а «Новая Сибирь» как группировки эстетического порядка, без твердой принципиальной линии» [13]. Подписал одобрение член бюро филиалов АХРР А. Н. Тихомиров, человек грамотный и доброжелательный. Но такова была атмосфера борьбы художественных группировок 1920-х годов, что выяснять, действительно ли «Новая Сибирь» клонится к отрицанию станковой живописи и есть ли в Сибири реальная возможность уйти от станковых форм искусства к каким-либо иным, действительно ли в составе «Новой Сибири» числятся футуристы, конструктивисты и прочие антиподы АХРР, ни Смолин, ни Тихомиров, впоследствии известный историк зарубежного искусства, огораживая свою отдельность, не стали.

Естественно, военные действия направлялись и на томский филиал «Новой Сибири». Вчерашние однокашники, соратники в скромных делах искусства Томска, превратились во врагов-соперников. Соперничество шло, например, за преимущественное право публикации в газете «Красное Знамя». За подписью «АХРРовец» Смолин поместил в ней ряд статей.

Статья «Художники и их объединения», напечатанная в газете 5 декабря 1926 года, заканчивалась внушительными выводами: «Гаузенштейн говорит: «Всякий разговор о форме – суета, реальность вся лежит в содержании. В искусстве форма есть простая функция содержания, в ином случае она есть только сияние вокруг нуля» [14]. И уже от себя лично Смолин добавил: «Кроме того, надо поставить прямо вопрос: нужна ли нам еще другая группировка в Сибири, кроме АХРР, которая выставляет декларацию сходную с АХРРовской, но настолько туманную (вопрос о форме и содержании), что открывает простор для всякого рода толкований» [15]. По Гаузенштейну, толкований вопросов о художественной форме быть не может. По Смолину, существование иных художественных объединений, кроме его собственного, быть не должно. Характеристика АХРР, данная Котовым, оказалась помимо воли автора ложной, уводящей от действительного положения дел.

Статья «Художники и их объединения» обсуждалась 10 декабря на общем собрании филиала и вызвала у некоторых его членов решительные возражения как раскольническая. При голосовании за одобрение или осуждение ее четверо высказались «за», четверо «против». Защитники статьи победили, потому что Смолину, как председателю филиала, засчитали два голоса. Но победа ознаменовалась выходом из филиала И. И. Тютикова и А. Г. Гомулина, который перешел в «Новую Сибирь» и записался в ней таким образом, что выходило, будто он в АХРР и не был никогда. На январь 1927 года членов томской АХРР значилось девять человек. Ожидание в Томске передвижного варианта созданной «Новой Сибирью» Всесибирской выставки и открытие ее 12 марта 1927 года в актовом зале Университета поколебали еще нескольких членов АХРР. Их осталось уже шесть человек.

Размежевание немногочисленных художников Томска, разгоревшаяся полемика с обличением недостатков противника при полном невнимании к его достоинствам вредили делу и той и другой стороны. Инициативы Смолина поддержки в городе не получали. Он бессильно жаловался: «Общественность в лице [административных (?). – П. М.] отделов глуха к жизни и деятельности художника. Он не поощряется, для него нет поля развернуть свои специфические способности» [16]. Спасение филиала ожидалось от центральной АХРР. Группа Смолина надеялась на нее. Она и организовалась-то, подогреваемая надеждой на помощь сильной московской руки. Безрезультатная просьба прислать из Москвы краски, может быть, начала гасить надежду, но при соперничестве с «Новой Сибирью» других ориентиров не было.

К концу 1927 года стараниями Тихомирова и Котова из Москвы были посланы 37 картин для выставки в Томске, и 18 декабря на рабфаке, где работал в то время Смолин, открылась первая выставка томской АХРР. Состав ее обозначен в каталоге разделами: «Московский А.Х.Р.Р.», «Томский Филиал А.Х.Р.Р.», «Отдел художников самоучек», «Отдел изданий центрального А.Х.Р.Р.-а». Зная творчество московских художников В.В. Крайнева, Ф. А. Модорова, В. Н. Перельмана, Г. Г. Рязского, П. П. Соколова-Скали, Н. Б. Терпсихорова, живших в Москве сибиряков Н. Г. Котова и В. В. Карева, а также томичей В. И. Лукина, Н. Ф. Смолина и других, поименно названных в каталоге участников выставки, приблизительное представление о ней составить несложно, но только приблизительное. Творчество некоторых членов московской АХРР, таких как К. Н. Корягин или Н. И. Шестопалов, чьи работы присутствовали в Томске 1927 года, в настоящее время забыто. Художники-самоучки обычно оказываются на виду ненадолго и исчезают с горизонтов искусства бесследно сразу после выставки, а их творчество составляло треть экспозиции. Рецензия на выставку, помещенная в газете «Красное Знамя», оценила ее довольно сурово: «Выставка проходит под маркой «Ассоциации Художников Революционной России», но никакой революционной России, ни сегодняшнего, ни вчерашнего дня вы на выставке не найдете. Есть прилично исполненные художественные произведения как у томских художников, так и у московских. Но ни у тех, ни у других вы не найдете на выставке ничего, за что мог бы зацепиться глаз рабочего зрителя» [17].

При анализе любого художественного объединения декларация и устав не могут служить бесспорными и единственными определителями характера творческой деятельности его членов. Однако снимать их со счета никак нельзя. Они очерчивают предполагаемую художественную территорию, на которой группировка намерена действовать. Конкретные произведения и выставки типа томской 1927 года заявленные в декларации цели творчества и творческую практику разводят на далекие расстояния друг от друга. Ожидаемое возвышенное искусство «героического реализма» АХРР и действительное, на какое были способны художники Томска, воспитанные на созерцательной пленэрной живописи, при очевидном несовпадении спровоцировали резкое выступление газеты против предложенного первой выставкой томской АХРР. Москвичи в данном случае позиции АХРР не защитили, поскольку их принципиальная установка на бытописание от установки художников Томска не отличалась, что и было отмечено в процитированной газетной рецензии и при обсуждении выставки [См.: 18].

Вера в то, что через самодеятельность придет обновление искусства, что именно в ней в полную силу зазвучит голос пролетариата, АХРР повсеместно, и в Томске в том числе, прилагала значительные усилия к налаживанию работы с самоучками. Выставка 1927 года уравнивала самоучек с профессионалами и отчасти, может быть, прикрывалась ими. Смолин и его товарищи оказывались между двух щитов: с одной стороны, были москвичи, с другой, призванная на разовое выступление самодеятельность. Публика и критика в тонкостях выставочной политики томской АХРР разбираться не стали, да и была ли тут политика? Состав экспозиции задан обстоятельствами места и времени. Центральная АХРР в середине 1927 года создала объединение художников-самоучек, и в томском филиале непременно должно было возникнуть нечто подобное. «Работа протекала в ненормальных условиях как игнорирование ОХСа (Общества художников-самоучек. – П. М.) со стороны наших политпросветительных учреждений г. Томска так и со стороны центр[ального] Московского ОХСа, который на наши просьбы дать нам общий устав, методические указания все время отмаливается и в конце концов это ненормальное положение как и с материальной стороны, так и со стороны моральной все это ликвидировало ОХС и уже с осени (1928 года. – П. М.) работа в нем не возобновлялась за отсутствием и помещения и поддержки» [19].

Приведенный здесь текст Смолина взят из его отчета о деятельности филиала, адресованного в бюро филиалов центральной АХРР. Из Москвы пришел ответ Тихомирова, секретаря центрального бюро филиалов на то время. «Мы не пишем Вам потому, что мы сейчас выросли до размеров какого-то Главка, а сил на эту работу у нас почти не стало больше» [20]. Ответ Тихомирова очень похож на дружелюбно высказанный официальный отказ в поддержке томского филиала.

В начале 1928 года Всесоюзная АХРР перестроилась. Она стала Ассоциацией художников революции (АХР) с зарубежными отделами, с видами на всемирное влияние в параллель политическому интернационалу. Внутренняя политика партии и правительства тому способствовала. Всему миру нужно было показать революционный порыв художников СССР и полное соответствие их позиции установкам большевиков. Помимо того, перепахивание всего деревенского и городского уклада России приняло масштабы стихийного бедствия. Нужны были картины счастливых перемен для отечественного, для зарубежного зрителя и для тех, кто эти перемены непосредственно переживал.

АХР начала работу, очерчиваемую новой декларацией. В ней, в частности, сказано: «Задачи художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества), а также художественной обработки

предметов массового потребления (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева, металла и т. д.) стоят перед художниками пролетарской революции как неотложные актуальные задачи» [21].

Томской АХРР вслед за московской пришлось менять позиции. Смолина вызывали на Всесоюзный съезд АХРР, проходивший в Москве 3–8 мая 1928 года, на котором был принят новый устав, устав АХР, и делегаты с мест получили новые инструкции. Два года назад к порокам общества художников «Новая Сибирь» приписывался его интерес к производственному искусству, будто бы вытесняющему станковую живопись. Теперь, при новой декларации, ориентиры местной ассоциации стали иными. Приглашая сибиряков на очередную выставку, Смолин и его товарищи поместили в газете «Красное Знамя» следующий текст: «Томский филиал АХРР обращается ко всем реалистам – художникам Сибири, самоучкам – художникам, работающим в области живописи, скульптуры, графики, в искусстве оформления быта (бытовое искусство) с призывом принять участие в художественной выставке, открытие которой предположено 1 мая 1929 года в городе Томске» [22]. Группировочная зауженность в призыве отсутствует. Но уже было поздно налаживать отринутые связи. Осенью 1927 года Мизеров собирал «выставку художественного производства»: плакаты, газетный рисунок, оформление клубов за десять лет. Томская АХРР была против. Соответственно и «Новая Сибирь» не пошла теперь навстречу АХРР.

Героическими усилиями небольшую выставку удалось собрать: было представлено 102 произведения, все сплошь этюды (См.: [23]). Но выставка стала мишенью критики и насмешек. Газета «Красное Знамя» в статье «Кому служит АХРР» охарактеризовала ее следующим образом: «Эта выставка успокоенного обывателя, выставка покрывшегося жирком мещанина, выставка сентиментальных пейзажистов, но только не выставка АХРР, не выставка художников революционного искусства» [24]. Свое слово о выставке сказал и Мизеров: «Форма слаба. 80 % не отвечают требованиям самой элементарной художественной грамотности» [25]. И неудивительно. Всех участников выставки (по каталогу) шестнадцать человек, пять из них обозначены самоучками. Все шестнадцать показали этюды, часть которых сопровождалась указанием на то, что они написаны к картинам, но самих сюжетно-тематических картин и даже эскизов к ним на выставке не было. Стало быть, выставка как целое высоким профессионализмом и проработкой обдуманных тем не отличалась.

Статьи в газете сопровождала карикатура, показывающая красноармейца со знаменем, на котором выведена надпись «АХРР», и Смолина, держащего стенд с картинами, будто коврик с лебедями на базаре, перед носом упитанного зрителя. Рядом с карикатурой помещена фотография

части экспозиции, заполненной этюдами в пять рядов. Полный разгром? И да, и нет. От самоучек никто и не ожидал профессионального совершенства, а самоучки – треть выставки.

Если бы выставка состояла целиком из работ ни на что не претендующих самодельных художников, критика приняла бы ее спокойно, хотя, может быть, и потребовала бы большего созвучия с современностью в темах и в сюжетах картин. Протест спровоцирован, как и на выставке АХРР в Томске 1927 года, заявлениями Смолина в печати о классовости искусства, о соответствии духа ахрровских картин ожиданиям рабочего человека, о героическом реализме. А выставка показала неоспоримый факт: заявленные лозунги в художниках не живут, политизация искусства в Томске корней не пустила и распространилась только по его поверхности. Отсутствует давление извне, и словесное обозначение ее могло выветриться быстро и незаметно. Груз деклараций, выработанных в среде столичных публицистов, был не по плечу группе Смолина, как и большинству членов АХРР на всем пространстве Советского Союза.

Судя по отчетам Смолина, посылаемым в бюро филиалов центральной АХРР, он был несгибаемым руководителем группы томских художников. Упреки в адрес АХРР Смолин оставлял без внимания, отвечая на них не по существу, а только как на выпады идейных противников. Выставка 1929 года проходила в помещении рабфака, где Смолин состоял штатным преподавателем. В тетради для отзывов рабфаковцы, ученики Смолина, писали одобрительные отклики на выставку, и этого оказалось достаточно, чтобы не только уравновесить, но и перекрыть негативные выступления газеты «Красное Знамя». После сокрушительной критики двух организованных под его началом выставок он, как ни в чем не бывало, объявил о готовности организовать третью. «Томский филиал АХРа, – писал он в газету, – по примеру прошлых лет, устраивает в Томске в мае 1930 года 3-ю периодическую выставку картин, скульптуры, графики и искусства, оформляющего наш быт» [26]. Он снова обещал боевые позиции в искусстве и наметил круг обязательных тем планируемой выставки: «индустриализация, сельское хозяйство, Красная армия, культурный фронт, наш быт, герои труда» [27].

Заявленная Смолиным программа не могла быть выполнена. Даже и отдельный тематический раздел, к примеру, «индустриализация», потребовал бы от томского филиала чрезвычайного напряжения и необходимости ехать на этюды в Кузбасс, что при житейской неустроенности художников Томска было обременительно. Шесть тематических циклов иначе как наспех выполненными эскизами и случайными этюдами за полгода до открытия выставки создать нельзя. Иногородние художники, как показало участие москвичей в выставке 1927 года, спасти положение

не могли. Да они и не откликнулись на призыв Смолина. «Предполагающаяся выставка в Томске в 1930 большого масштаба выполнена не была. Омский филиал не дал подкрепления, во-первых, во-вторых, отсутствие на рынке художественных материалов задерживало осуществить целый ряд работ членов филиала. <...> Но взамен этого была организована передвижная выставка в Доме отдыха, за которую и получена была благодарность от завед[ующего] социал[ьной] кассой» [28].

Группа томской АХРР была активнее группы томской «Новой Сибири», но результат их деятельности оказался одним и тем же. АХРР не только не создала обещаемое революционное искусство героического реализма, на что она просто не была способна, члены ее и живописью как таковой занимались от случая к случаю. Условия существования художников Сибири на рубеже 1920–1930-х годов изобразительное искусство ставили на грань элементарной выживаемости. То же и у Мизерова. Проблемы художественной формы оставались у него в теории. На практике ему приходилось преподавать, как и Смолину, основы изобразительной грамоты и выполнять случайные заказы, например, рисовать наглядные пособия для медицинского института.

Обещания и призывы, не подкрепляемые делом, бесконечно продолжаться не могли, и 11 апреля 1931 года Томская АХРР по предложению Смолина от 5 апреля того же года самоликвидировалась. Основания: бездеятельность. Протоколы заседаний, деловая переписка, библиотека, картины были переданы в краеведческий музей.

Из того, что художники томской АХРР сдали в краеведческий музей, самым содержательным разделом оказались протоколы заседаний, деловая переписка, статьи в газетах, то есть текстовый материал. По нему видно стремление преодолеть мало подходящие для развития художественной жизни условия быта Сибири тех лет. А если бы преодолели? Высветились бы непосильные мирным бытописателям с «художественно-документальным» методом обращения к действительности проблемы создания волевым путем картин возвышающейся над повседневностью героики.

Литература

1. Устав АХРР // Ассоциация художников революционной России. АХРР: сборник воспоминаний, статей, документов. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – С. 290.
2. Там же.
3. Котов Н. Г. Пути АХРРа // Томский краеведческий музей (ТКМ), отдел художественный, о. 6, д. 1, л. 43.

4. Выписка из протокола организационного собрания // Членский билет «Новой Сибири». – Новосибирск, 1926. – С. 27.
5. Там же.
6. Первый съезд художников // Сибирские огни. – 1927. – № 3. – С. 214.
7. Котов Н. Г. Пути АХРРа // ТКМ, отд. худож., оп. 6, д. 1, л. 43.
8. ТКМ, отд. худож., оп. 6, д. 1, л. 69.
9. Там же. – Л. 38.
10. Там же. – Л. 39.
11. Там же. – Л. 39.
12. Постановление Бюро Томской АХРР от 26 декабря 1926 г. // ТКМ, отд. худож., оп. 6, д. 1, л.
13. Письмо А. Н. Тихомирова от 10 декабря 1926 г. // Там же, лист не нумерован.
14. АХРРовец [Н. Ф. Смолин]. Художники и объединения // Красное Знамя. – 1926. – 5 дек.
15. Там же.
16. ТКМ, отд. худож., оп. 6, д. 1, л. 52.
17. Выставка АХРР // Красное Знамя. – 1927. – 24 декабря.
18. Выставка АХРР закрылась // Красное Знамя. – 1928. – 4 янв.
19. ТКМ, отд. худож., оп. 6, д. 1, л. 53.
20. Там же. – Л. 109.
21. Декларация АХР // Ассоциация художников революционной России. АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов. – С. 320.
22. ТКМ, отд. худож., оп. 6, д. 1, л. 104.
23. Художественные выставки устраиваются в Томске // Советская Сибирь. – 1927. – 6 окт.
24. Ц/елебровский/. Кому служит АХРР // Красное Знамя. – 1929. – 12 мая.
25. Мизеров В. Что же здесь от АХРР? // Красное Знамя. – 1929. – 12 мая.
26. Ко всем художникам Томска // Красное Знамя. – 1929. – 11 окт.
27. Там же.
28. ТКМ, оп. 6, д. 7, л. 26.

В. П. Геращенко
Кемерово

ГРАНДИОЗНЫЙ ЗАМЫСЕЛ: ИЗ ХРОНИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА СИБИРИ

Среди многочисленных памятников сибирской культуры есть удивительное творение, запечатлевшее в причудливых архитектурных формах не просто биение пульса своего времени, сверхсовременной для своих дней архитектурной мысли, но в буквальном смысле воплотившее в камне исторические вехи советского театрального строительства. И не только его.

Истоки того невероятного замысла уходят в начало далеких двадцатых годов, в самое пекло гражданской войны, когда в едва освобожденном от армии Колчака Омске, самом крупном по тем временам столичном сибирском городе, начал свою работу первый государственный театр советской Сибири, впоследствии вошедший в историю под лаконичным названием – Сибгосопера [1].

Это был необычный театр. По замыслу его создателей он должен был олицетворять собою тот невиданный подъем культурной жизни края, который принесла людям обновленной страны революция. Получив статус общесибирского, театр стал знакомить неискушенных зрителей сибирской глубинки с такими видами театрального искусства, о которых порой здесь знали лишь понаслышке. Сразу несколько театральных трупп работало одновременно под общей крышей омского театра. И крыша эта вполне отвечала потребностям такого многопрофильного театрального дела – Омск по праву гордился своим прекрасным театральным зданием, где и поныне работает драматический театр.

Полнометражные оперные постановки, драматические спектакли, выступления симфонического оркестра, спектакли оперетты, а к концу первого сезона даже самостоятельный балетный спектакль, не говоря уже о специально подготовленных тематических концертах с участием всех ведущих артистических сил этого крупномасштабного коллектива, – все это стало непреложной реальностью жизнедеятельности того универсального Сибирского советского государственного театра двух начальных (1920/1921, 1921/1922 гг.) омских сезонов его существования.

Таким образом осуществлен был по сути своей первый опыт создания общесибирского комплексного культурного театрального центра. Однако жизнь внесла в эту идею свои коррективы, существенно изменившие первоначальный замысел. Тут и сложность бытования театров в условиях наступившего НЭПа, и перемены административного деления Сибири, центр которой переместился в Новониколаевск. Туда переехал Сибревком, туда следовало перевести и Сибгостеатр, этот своеобразный музыкально-театральный общесибирский комплекс. Но вот незадача: переводить его оказалось просто некуда, ибо во всем городе не было ни одного подходящего помещения не только для всего комплексного театрального предприятия, но даже и для одной из его трупп. Лишь спустя год после переезда Сибревкома в Новониколаевске появился Сибгостеатр, но не в полном составе, а в виде оперно-балетной труппы. Дрaму оставили в Омске. То есть театральный конгломерат естественно разделился на два основных направления: драматическое и музыкальное.

С этого момента, сезона 1922/1923 гг., начала свою деятельность в Новониколаевске, который с 1926 года стал именоваться Новосибирском, легендарная Сибгосопера. За неполных полтора десятилетия своей жизнедеятельности она стала действительно общесибирским театром. В ее орбиту, кроме Новосибирска, вошли Омск, Томск, Сталинск, Иркутск, Красноярск, Барнаул, Бийск, Пермь. До 80 наименований музыкальных спектаклей включал ее сводный репертуар, не считая программ симфонического оркестра.

Между первой оперой «Князь Игорь» А. Бородина (Омск, 1920) и последним балетом «Ференджи» Б. Яновского (Иркутск, 1934) были осуществлены постановки произведений мировой и отечественной оперной классики: П. Чайковского и М. Мусоргского, Ш. Гуно и Дж. Пуччини, А. Даргомыжского и Н. Римского-Корсакова, Дж. Верди и Ж. Бизе... Полновесной выглядела балетная афиша, в которую вошли «Лебединое озеро», «Корсар», «Конек-Горбунок»... Были в репертуаре Сибгосоперы и оперетты, причем тоже весомые, полнометражные, обстановочные, – словом, классические творения Р. Планкетта, Ж. Оффенбаха, И. Кальмана, И. Штрауса и др.

Да, будучи переведенным в Новониколаевск, Сибгостеатр с драматической труппой расстался, но сама идея комплексности, хотя и сугубо музыкального, искусства в рамках единого театрального объединения получила в его деятельности свое дальнейшее развитие. Органично вошла она и в замысел строительства будущего здания такого уникального театра. Необходимость его постройки возникла сразу же, в тот самый момент, когда стало ясно, что работать оперному театру в новом центре Сибири просто негде. Не случайно свой второй сезон Сибгосопера провела в Омске, в то время как в Новониколаевске готовили для нее помещение, приспособив под новые нужды здание бывшего коммерческого клуба, превращенного в Рабочий Дворец. Да и сам Рабочий Дворец на протяжении всего десятилетия работы в нем Сибгосоперы являл собою своеобразный культурный комплекс. Чего в нем только не было! Кроме Сибгосоперы, там функционировали профессиональная балетная студия, городская картинная галерея, художественная студия, городская библиотека, читальня, художественные мастерские, различные кружки рабочей молодежи и т. д. и т. п.

Неудивительно, что и новое театральное здание тоже представлялось комплексным. Нельзя забывать, что замысел театрального сооружения рождался в атмосфере интенсивно развивавшегося, активно строившегося города, едва обретшего статус центра обширного Сибирского края. Не только театральное дело, но все культурные, научные, технические

достижения того времени должны были найти в нем свое место и действительно находили. На протяжении 1920-х годов вызревала и к началу 1930-х обрела реальные контуры идея грандиозного замысла создания в центральном сибирском городе крупномасштабного центра культуры совместно с научными учреждениями, в котором оперному театру отводили едва ли не главное место, справедливо считая его строительство задачей первостепенной. Что вполне понятно, поскольку в театральном мире уже обозначились существенные перемены – по всей стране театры переходили на постоянное место жительства: они становились стационарными.

Не обошла стороной эта тенденция и Новосибирск. Один за другим появились и обосновались в городе профессиональные театры: ТЮЗ (1930), драматический театр «Красный факел» (1932), Кукольный театр (1934). С начала 30-х годов начал работать передвижной 1-й Колхозно-совхозный театр, обслуживавший сельские районы области. И только самый крупный, самый популярный, самый востребованный собственный музыкальный театр – Сибгосопера, театр, имевший общесибирский статус, причем не номинально, а по-настоящему на практике обслуживавший всю Сибирь, – своего помещения не имел.

Вопрос о строительстве нового, специально оборудованного под нужды театра здания ни в новониколаевские, ни в новосибирские времена с повестки дня не сходил никогда. Неоднократный ремонт и переоборудование старого здания Рабочего Дворца, который впоследствии стали называть просто Сибгостеатром, кардинально изменить положение, конечно, не могли. А потому время от времени с привлечением как заинтересованных лиц, так главным образом и широкой общественности проблема театрального строительства вновь и вновь возникала в местной периодической печати.

Первое серьезное обсуждение состоялось на страницах краевой газеты «Советская Сибирь» в 1926 году. Опубликовав спорный материал под заголовком «Будет строиться новый театр?» в виде «беседы с председателем крайрабиса тов. Беляковым», редакция нарочито спровоцировала необходимость ответа по столь болезненной для города проблеме. «Вопрос о постройке в Новосибирске нового театра находится в стадии разработки. Постройка уже предрешена. В настоящее время составляются план и смета... По имеющимся сведениям, к постройке театра думают приступить в июне или июле текущего года. Вопрос о театре следует поэтому поднять в печати, дабы выявить мнение рабочих кругов, советской общественности и специалистов-актеров, специалистов-строителей», – писал профсоюзный лидер [2].

Отклики себя ждать не заставили. Сначала инженер Загрявко, автор планировки центральной площади города, в большой статье «Нужно ли строить театр?» с подзаголовком «Не пристройка к Рабочему Дворцу, а новое здание театра» детально аргументировал свое мнение: «Надо ставить вопрос о постройке самостоятельного здания театра» [3]. Затем в заочную беседу вступил артист оперы Г. Щур с публикацией «Каким должен быть Новосибирский театр». В его выступлении говорилось: «В «Советской Сибири» поднят вопрос о необходимости постройки театрального здания в Новосибирске. Вопрос своевременный. Коль скоро Новосибирск становится центром Сибири, наряду с вопросами его благоустройства, перепланировки, электрификации, водоснабжения должен стать и вопрос об обеспечении его культурными учреждениями: театрами, галереями, библиотеками, музеями и т. д.» [4]. Председатель крайрабиса, инженер, артист – все они безоговорочно сходились в одном: город крайне нуждался в новом здании театра.

Интересно отметить, что уже в этом первом мини-диспуте вполне отчетливо видны черты будущего проекта как в плане его расположения в городе, так и по качественным характеристикам. «По вопросу о месте. Здесь необходимо подумать о создании в городе вообще центра для культурных учреждений по примеру других городов, наметить постройку этих учреждений и в порядке постепенности в течение ряда лет осуществлять программу строительства: самостоятельный оперный театр, драматический театр, может быть, будущая сибирская консерватория и другие краевые культурные учреждения. Место для них должно быть в фактическом центре города...» (Загрявко) [5]. «Лучше было бы построить театр на одной из площадей города. Театр должен быть рассчитан на полторы – две тысячи мест и оборудован по последнему слову техники» (Беляков) [6]. «Зал с соответствующей акустикой... с небольшим количеством лож и с многочисленными и удобными дешевыми местами (амфитеатр, балконы)» (Щур) [7].

Однако не прошло и месяца, как та же газета сообщила: «Постройка нового театрального здания этим летом не начнется. Будет лишь проведен необходимый внешний и внутренний ремонт Сибгостеатра» [8]. Что и было в очередной раз сделано. Основная причина отказа от строительства была проста – отсутствие средств, слишком дорогим для развивавшегося города было такое начинание.

Через год тема строительства вновь возникла в печати, где в ходе обмена мнениями прозвучали два важных момента из области уже реальных предложений, а не только благих пожеланий. Во-первых, идея создания «комитета содействия» строительству, ее высказал директор Сибгосте-

атра М. Я. Крамер. Во-вторых, в ответном газетном отклике прозвучало название планируемого проекта: «В первую очередь наиболее целесообразно построить такой Дворец Культуры, в котором могли бы разместить центральную библиотеку в 100 тысяч томов, детскую библиотеку в 20 тысяч экземпляров книжек, музей, картинную галерею, вечерний рабочий университет... 120-тысячное население сибирской столицы и сотни организаций и учреждений, безусловно, примут и должны принять в этом чрезвычайно важном и неотложном деле большое материальное и прочее участие» [9]. Статья оппонента театрального директора так и называлась «За дворец культуры», в ней необходимость нового здания театра уходила в неопределенность.

И бравоирование цифрами, и оппозиционный настрой по отношению к театру, прозвучавший в статье, случайными не были. То был живой голос времени. С одной стороны, это гордость современника, сопричастного великим свершениям. Только что прошедшая перепись показала существенный рост населения «сибстолицы» и вывела Новосибирск на второе, после Омска, место по всей Сибири. Объем же книжных фондов предполагаемых будущих библиотек по меркам тех времен выглядел просто гигантским для города, где только начинали планировать строительство первого трамвайного пути, а возможность трансляции оперных спектаклей по радио считали большим техническим достижением.

С другой стороны, проект строительства нового театра рождался в очень сложное для всего советского искусства время. В Сибири широко пропагандировали идеи Пролеткульта, их активно поддерживала СибАПП (ассоциация пролетарских писателей), которая во главу угла любых культурных начинаний, в том числе и театральных, ставила идеологическое соответствие революционным, пролетарским запросам времени. Именно тогда в Сибири побывал московский Театр Пролеткульта, а в печати развернули широкую кампанию в поддержку театров рабочей молодежи (ТРАМов), которые, как полагали, были пионерами нового, передового, настоящего пролетарского искусства. Тогда всерьез верили, что именно за этим, по существу самостоятельным, движением и стоит светлое будущее отечественного искусства.

Опера, балет и особенно оперетта плохо вписывались в прокрустово ложе революционных идей, а потому апологетами ранних советских новаций объявлены были пережитками буржуазного прошлого. Дело дошло до того, что на щит был поднят даже лозунг: «Чтобы и духу не было буржуазного театра в Сибири к концу пятилетки!» [10]. Напрасно Сибгосопера, пытаясь шагать в ногу со временем, во все направления своей деятельности стремилась включить самые современные, самые последние

достижения сценического музыкального искусства, порой опережая даже столичные сцены. В 1928 году почти одновременно на ее подмостках осуществлены были постановки самого революционного по тем временам балета «Красный мак» Р. Глиэра, оперетты «Женихи» И. Дунаевского, представлявшей собою пародию на сюжет «Веселой вдовы», и оперу «Орлиный бунт» А. Пащенко. Однако положение дел это не изменило.

Впрочем, имевший в то время животрепещущее значение вопрос противопоставления оперного искусства драматическому, звучавший в рамках дилеммы: какой театр – дорогостоящий музыкальный или менее затратный драматический – нужен Новосибирску, выходит далеко за рамки данной публикации, представляя собою объемную самостоятельную область исследования и затрагивается здесь лишь в силу сопричастности с проблемой строительства нового театрального здания. В самой же первоначальной эпопее всеобщего обсуждения проекта намечавшейся стройки в 1928 году произошли заметные сдвиги.

В мае был создан комитет содействия постройке Дома Культуры, о чем сообщила «Советская Сибирь»: «...в окрисполкоме под председательством тов. Зайцева состоялось широкое совещание по вопросу о постройке Дома Культуры в Новосибирске ... [в нем] должен быть театр, музей, библиотека... Совещание решило организовать комитет содействия постройке Дома Культуры. В комитет вошло 37 человек, в том числе рабочие – железнодорожники, фабрики «Автомат», завода «Труд», мылзавода и строители» [11].

Позицию Горсовета в подробной газетной статье изложил его председатель. Уточнив состав «жильцов» будущего здания – «надо построить Дворец Культуры, который бы сочетал театр, музей, библиотеки, картинную галерею и другие культурные учреждения», – он назвал огромную по тем временам сумму, в которую обойдется строительство – «около двух с половиной миллионов рублей». Строить собирались всем миром, привлекая не только государственные средства, но и вложения любых учреждений и организаций, вплоть до частных взносов: «трудящиеся сами должны помочь постройке Дворца Культуры сбором необходимых средств», продолжил автор [12].

Завершилось выступление четким резюме: «Для того, чтобы проводить эту работу, при горсовете организован комитет содействия постройке Дворца Культуры. Этому комитету придется заняться вопросами составления проекта Дворца и изысканием средств ... путем организации спектаклей, кинопостановок, лотерей, добровольного сбора средств от населения и целого ряда других мер. Без участия широких слоев населения мы постройки Дворца в трехлетний срок не выполним... Каждый

трудящийся, заинтересованный в культурном развитии страны, должен помочь нам в этом деле». Статья завершилась призывом: «...считаем необходимым, чтобы рабочие и советская общественность на страницах «Советской Сибири» высказали свое мнение» [13].

И они высказали – газетные полосы запестрели публикациями с поддержкой задуманного строительства: «Новосибирску нужен Дворец Культуры» (16 февр.), «Постороим Дворец Культуры» (24 июн.), «Сбор средств на постройку Дворца Культуры начался» (28 июн.), «Мы за Дворец Культуры» (1 июл.), «Нужен ли рабочим Дворец Культуры?» (14 июл.) и т. д. [14]. Так был сделан следующий шаг по пути создания сибирского культурного центра: кампанию возглавил горсовет, организовавший комитет содействия строительству, а к обсуждению проекта в целом была привлечена широкая общественность, что в те времена было делом особенно важным.

Весной 1929 года проект строительства обрел окончательное название и официальный статус в решениях **III краевого съезда Советов**: «Краевой съезд считает необходимым построить в Новосибирске Дом Науки и Культуры, в котором были бы объединены научные и культурные организации и учреждения, имеющие краевое значение, и в котором могли бы устраивать краевые съезды и конференции с широким привлечением трудящихся масс, и поручает Сибкрайисполкому изыскать необходимые средства и принять меры, чтобы к **IV краевому съезду Советов** Дом Науки и Культуры в Новосибирске был построен» (из резолюции **III краевого съезда Советов**) [15].

К следующему съезду – это через два года. Энтузиазм сибирской общественности был столь велик, что подобная задача казалась вполне выполнимой. Решение краевого съезда не только номинально сократило сроки строительства ДНКиК, но и расширило его предполагаемые функциональные возможности: «Новосибирск обзаведется аудиторией на 2000 человек, обширным помещением для всякого рода всесибирских съездов и конференций...» – сообщала газета в корреспонденции «Что даст нам постройка нового большого театра» [16]. Так постепенно все более и более отчетливо проявлялись контуры будущей постройки, проект которой обрастал все новыми и новыми подробностями.

В конце сентября, продолжая кампанию в поддержку строительства, в «Советской Сибири» за подписью Ар. появилась статья с крупно набранным заголовком «Постройку Дома Науки и Культуры начнем в будущем строительном сезоне» [17] с подстрочным добавлением: «Проект этого грандиозного архитектурного сооружения надо будет вынести на обсуждение советской общественности» [18]. Обсуждение советской

общественностью предполагало три направления. Первое – освещение проблемы на страницах периодической печати (оно шло своим чередом); второе – обсуждение в трудовых, особенно в рабочих коллективах (его направлял комитет содействия строительству); третье – мнение властных советских и партийных структур, а также специалистов в области театра, науки, архитектуры и строительства.

Интересно отметить, что на том этапе, когда собственно формировался, постепенно выкристаллизовываясь и всемерно расширяясь, замысел будущего Дома Науки и Культуры, его не только собирались строить всем миром, но и проектировали по тому же самому принципу. Это четко сформулировано в указанной статье: «В настоящее время архитектурно-техническая комиссия, выделенная комитетом содействия, сводит воедино все заявки, поступившие от театральных, художественных и научно-исследовательских обществ края. Все эти организации предоставили свои соображения относительно размера, расположения и функциональных особенностей отдельных частей здания: театра вместительностью в 2100 человек, Научно-исследовательского института, обладающего рядом лабораторий и конференц-залами, краевого музея производительных сил Сибири с научными кабинетами, большой картинной галереи и т. д.» [19].

Автор разъяснил и подтвердил, с одной стороны, особый краевой, центральный статус замышляемого сооружения, с другой – соответствующее этому статусу архитектурное воплощение: «Дом Науки и Культуры... будет состоять из нескольких зданий общественного значения, объединенных единством архитектурного замысла. В этот ансамбль строений составной частью войдет новый театр, он же – место работы краевых съездов и конференций... Дом Науки и Культуры будет сооружен в несколько приемов... первым будет выстроено театральное здание... Дом Науки и Культуры явится средоточием художественной и научно-исследовательской работы в Сибири, очагом коммунистической культуры в крае. Ясно, что архитектурный стиль этого величественного сооружения должен носить в себе черты эпохи социалистической стройки и быть свободным от влияния старых форм зодческого искусства» [20].

Особо обсуждали вопрос о зрительном зале театра, о чем также поведал Ар.: «Театральная комиссия под председательством тов. Вегмана пришла к заключению, что театр должен быть двухъярусным. Верно ли это?» Ответ в статье дан явно не в пользу комиссии, возглавленной большим знатоком театрального искусства, профессионалом, умевшим плодотворно работать в этом деле (именно В. Д. Вегман руководил организацией Сибгостеатра в Омске 1919 года). Автор статьи предложил

вместо ярусности амфитеатр: «Нужно уничтожить ложи и совершенно отказаться от расположения мест с ярусами... в амфитеатровом расположении мест зритель не разбивается по разрядам: здесь публика первого ранга (чином повыше, “совбуры”), там публика второго ранга (беднота, уплатившая за места подешевле)... каждый господствующий класс строил театр по своему образу и подобию. Будет поэтому тяжкой ошибкой, если окажется, что театральное здание, сооруженное на 13-м году революции в стране победившего рабочего класса, унаследовало в своем облике сходство с придворно-дворянской архитектурой... Дом Науки и Культуры родится... прекрасным образцом революционного строительного искусства, отражающим идеи нашей великой эпохи» [21].

С расширением предполагаемой вместимости будущего сооружения естественно возростала стоимость его строительства, которую к началу 1930 года определили уже в три миллиона рублей, изыскать которые было очень не просто. В те годы в городе шло активное строительство самых неотложных объектов: строили вокзал, решался вопрос о насущно необходимом сооружении моста, поговаривали о звуковом кино и т. д.

Широкая кампания в поддержку Дома Науки и Культуры, ее отражение на страницах местной прессы имели весомый результат: уже не горсовет, а президиум Крайисполкома официально утвердил положение о комитете содействия постройке ДНК, который возглавил председатель Крайисполкома. Событие тут же отметила «Советская Сибирь», подробно перечислив весь состав комитета поименно [22]. С этого момента вопрос о строительстве вошел в рабочее русло. Стройка мало-помалу становилась всеобщим делом. О каждом новом решении комитета содействия, о каждом реальном шаге в этом направлении газета регулярно информировала своих читателей. Появилась даже специальная рубрика «Построим Дом Науки и Культуры!», в которой публиковали все материалы по этой теме.

В ответ на новосибирский запрос доставлен эскиз проекта московского автора, и тут же его опубликовали на страницах газеты с комментарием: «Краевой комитет содействия постройке Дома Науки и Культуры получил из Москвы от архитектора Гринберга эскизный проект ДНК. Возможно, что он ляжет в основу разработки остального рабочего проекта» [23]. Кроме того, до окончательного решения предполагали также «воспользоваться некоторыми материалами всесоюзного конкурса проектов театра, организованного Ростовским-на-Дону горсоветом» [24]. Там в это время тоже собирались строить подобный театр и столкнулись впоследствии с теми же трудностями, что и в Новосибирске.

Окончательный проект должен был пройти всеобщее обсуждение. Вслед за публикацией эскиза появилась статья инженера Киренского с подробным описанием будущего театра, предлагаемого архитектором Гринбергом, под названием «Новый театр на 3935 зрителей: проект Дома Науки и Культуры выносится на обсуждение общественности» [25]. Выражая мнение комитета содействия, автор подтвердил высказанные ранее предложения, внося в них некоторые уточнения: «Будущий ДНК... должен представлять собой целый конгломерат учреждений: театр, музей, библиотека, картинная галерея, научно-исследовательский институт, радиостудия. Постройка будет осуществляться очередями; в ближайшее время намечена постройка театра...» [26]. В этой корреспонденции впервые появились данные о возможном включении в здание театра еще и концертного зала: «...проект театра, выполненный по заданию комитета, рассчитан на вместимость 2800 зрителей без малого концертного зала вместимостью 1135 зрителей. Чтобы ясно представить грандиозность этого театра, достаточно представить... Большой театр в Москве, имеющий всего 1900 мест» [27].

Наметили время закладки сооружения – и появилась большая статья в рубрике «Построим Дом Науки и Культуры!» с двумя подзаголовками сразу: «Закладка ДНК назначена на шестое августа – Место под застройку, однако, до сих пор не выбрано» [27]. Наиболее вероятным местом строительства предложена центральная базарная площадь. Стоит заметить, что и концертный зал, и место театра в центре города впоследствии, несмотря на все перипетии строительства, будут воплощены в жизнь. Материал, не имевший подписи, завершила обязательная для тех лет фраза: «Необходимо оба проекта, с беспристрастной оценкой их со стороны сведущих специалистов, обсудить в широкой рабочей массе» [28]. Оба основных вопроса – проект будущего здания театра и место для его строительства – активно обсуждали не только на страницах периодической печати, но и в рабочих коллективах, о чем также постоянно сообщала «Советская Сибирь». Достаточно взглянуть на заголовки мелькавших статей и заметок:

- «Пригодна ли базарная площадь под постройку ДНК?» (15 июня),
- «Ячейки содействия Дому Науки: строительство ДНК нуждается в помощи рабочей общественности» (19 июня),
- «Почин сделан» (22 июня),
- «В строительстве ДНК заинтересована советская общественность всего края» (28 июня),
- «Закончилось обследование места постройки» (17 июля),

«Комитет содействия медлит со своим разрешением вопроса о месте и сроке постройки» (19 июля),

«Получены проекты нового театра» (3 августа) и т. д. [29].

В июле 1930 года краевой комитет содействия постройке Дома Науки и Культуры со страниц краевой газеты обратился «К советской общественности Сибири». В обращении говорилось, что «ДНК явится не только грандиознейшим краевым научно-культурным центром, но и крупнейшим вкладом в культурное строительство Советского Союза... одним из могучих рычагов сибирской пятилетки, который поможет рабочему справиться со стоящими перед ним задачами... только при всеобщем внимании и активном участии массы строительство будет осуществлено полностью и в срок (ближайшие два года. – В. Г.)... Необходимо, чтобы все общественные организации и учреждения приняли живейшее участие в обсуждении целей и задач ДНК, в сборе средств через пожертвования, отчисления, подписные листы и т. д. Парторганизации, профсоюзы и комсомол должны быть не только инициаторами и активными участниками этих мероприятий, но и руководителями этой работы» [30]. И действительно стройка становилась всенародной в прямом смысле этого слова. С 15 августа объявили месячник сбора средств на строительство ДНК: в организациях проводили кампанию по добровольному сбору «профчетвертака», комсомольского гривенника и даже пионерского пяточка в помощь этому всесибирскому строительству.

В сентябре определили и утвердили место застройки: «... Президиум планировочной комиссии окончательно решил вопрос о постройке нового театра Дома Науки и Культуры на месте существующей центральной базарной площади. Главным фасадом здание будет обращено к Красному проспекту...» [31]. А в конце года речь шла уже о воплощении принятого решения: «По ходатайству президиума «комсода» горсовет на днях приступит к очистке базарной площади, предназначенной под строительство театрального сектора «ДКиН». Расчищенная площадь будет огорожена и туда начнут свозить строительные материалы» [32].

Между тем основная проблема строительства – выбор проекта театрального здания – по-прежнему оставался нерешенным. Полученные с ростовского конкурса пять премированных проектов театра приняты не были, как не был полностью принят и опубликованный ранее проект Гринберга, появился в газете и еще один эскиз, выполненный академиком Щуко, который также остался лишь на бумаге [33]. Интенсивный поиск нужного, отвечавшего существенно изменившимся требованиям проекта завершился в начале 1931 года в пользу строительства здания театра, предложенного художником Курилко. С новым проектом

ознакомила своих читателей «Советская Сибирь» в подробных статьях, вышедших одна за другой: «Театр Дома Науки и Культуры рассчитан на три тысячи человек. Вводится новая сценическая техника по проекту изобретателя Курилко» (20 августа); «Какой театр будет в Новосибирске. Собрание театральных работников высказалось за проект архитектора Курилко» (21 августа); «Горсовет принял проект художника Курилко» (31 августа) [34].

Суть публикаций сводилась к обсуждению «архитектурного проекта совершенно особого типа театра в связи с новым изобретением оборудования сцены и зрительного зала. Автор изобретения – работник Большого театра, художник-конструктор М. И. Курилко. По его принципу театр принимает совершенно новые формы. Зрительный зал располагается амфитеатром, вмещая три тысячи зрителей. Сцена, построенная в виде полуовала, может вместить свыше тысячи человек. Оптика и акустика равны для всех зрителей, независимо от расположения мест. Доступ зрителей к сцене совершенно свободен. Никаких перегородок, партера, галереи, лож нет. Применяются все технические усовершенствования...» [35].

Уже в этой первой информации о новом проекте просматриваются те приоритетные стороны будущего театра, что зазвучат в полный голос позднее. Это и «совершенно особый тип театра», и огромный размер сцены, и стремление использовать самые современные технические достижения, и равные для всех зрителей условия восприятия сценического действия, вплоть до участия в нем. За этот проект, как сообщила газета, высказалось собрание театральных работников, отметившее, «что изобретение художника-конструктора Курилко представляется интересным и желательным для осуществления в Сибири». Как весьма весомый воспринят был аргумент: «В Москве уже решено строить театр с оборудованием по схеме Курилко» [36].

Автора проекта пригласили в Новосибирск, он выступил с докладом о своем проекте «на пленуме Комитета постройки ДНиК», где «большинство технических, художественных, театральных и других работников... высказалось за проект М. И. Курилко как вполне осуществимый» [37]. Тем не менее безымянный корреспондент отметил, что «часть участников пленума (т.т. Вегман, Дугин, Новиков) подошла к возможностям осуществления театра этого типа с некоторым недоверием» [38]. Существенное замечание. Значит, и в той атмосфере всеобщей поддержки звучали отважные голоса в пользу практической целесообразности планируемого строительства, но были они единичны и принадлежали, как, например, мнению Вегмана, профессионалам, людям большого практического опыта, знания и умения работать в театральном деле, но обретшим тот опыт,

увы, в дореволюционные времена. В итоге: «Пленум постановил принять тип театра ДНиК, выдвинутый художником-конструктором Курилко. Президиуму комитета поручено заказать проект театра» [39].

События, происходившие в Новосибирске, не оставила без внимания столичная пресса, рассматривая их в общем ряду всесоюзных строек. Так, в журнале «Рабис» еще в январе 1930 года в корреспонденции, посвященной социалистическому соревнованию в театральной жизни, сообщалось о том, что в новосибирском театре «...пункты договора соцсоревнования уже проводятся в жизнь... На последнем общем собрании работников Сибгостеатра вынесено постановление помимо отработки спектакля в фонд Всесоюзного Дворца Искусств в Москве, поставить еще один спектакль в фонд индустриализации страны и один спектакль в фонд постройки сибирского Дворца Культуры в Новосибирске, вызывая последовать их примеру все театры Сибирского края» [40].

А газета «Рабочий и искусство» в материале, озаглавленном «Театр на 4000 зрителей. Новосибирск», познакомила читателей страны с проектом начавшегося строительства театра, оговаривая не только огромную вместимость будущего сооружения, но и некоторые интересные его подробности – амфитеатровое построение зрительного зала, полную механизацию сцены и особую комфортность для зрителей: «Переход между театром и концертным залом имеет плоскую крышу для прогулок во время антрактов» [41].

Обращение к проекту, предложенному художником М. И. Курилко, знаменовало собою существенные изменения в понимании назначения театрального здания. Теперь хотели строить не просто театр, хотя и больших размеров, не только здание, где можно проводить всесибирские съезды и конференции, имея к тому же дополнительно еще и вместительный концертный зал, – речь шла уже о совершенно новом архитектурном сооружении, предназначенном для сверхсовременного массового театрального действия, в котором не только в зрительном зале могли разместиться до трех тысяч зрителей, но и сцена могла бы вместить не меньшее количество исполнителей. «Внутреннее помещение театра ...будет наиболее отвечать коллективистическому духу. Многотысячная масса зрителей будет представлять один массив. Никаких барьеров, рампы или выступов, никаких искусственных перегородок. Свободный доступ зрителя на сцену. Свободный доступ участников спектакля в зрительный зал», – писал безымянный автор в статье «Лучший в СССР театр будет построен в Новосибирске» [42].

Пояснил он и суть преимуществ конструктивного решения здания в целом: «Проект будущего новосибирского театра, составленный худож-

ником Курилко, удовлетворяет тем новым требованиям, которые предъявляет к театральным помещениям современное советское сценическое искусство, развивающееся в сторону создания монументального театрального представления, массового действия, чему мешают узкие рамки обычной сценической «коробки». Существующие в СССР театральные здания – даже лучшие из них – негодны для массовых постановок и, будучи наследием феодально-дворянского или буржуазного общества, носят в себе все присущие им классовые признаки...» [43].

По замыслу авторов, зрительный зал и сцена должны представлять собою единое конструктивное целое, различные модификации которого способны прямо на глазах у зрителей производить удивительные превращения. Общее пространство сцены и зрительного зала, отражавшее дух коллективизма, позволяло эти превращения осуществлять посредством специально разработанных механизмов. Так, при помощи гигантского поворотного круга предполагали свободно разворачивать на 180 градусов часть амфитеатра вместе со зрителями и перемещать его на место сцены, образовав замкнутое кольцо вокруг появившейся в центре арены, которую можно использовать для цирковых представлений. В свою очередь, эту круглую сценическую площадку-арену можно опустить в глубину и, заполнив водой, превратить в бассейн для постановки водных пантомим. Возможно было превращение театра и в планетарий.

Главной особенностью проекта было изготовление купола, который должен был накрыть собою все пространство зрительного зала вместе со сценой. Он не был задуман только в качестве доминанты оригинального архитектурного сооружения, хотя именно таковым стал в итоге: по сей день абрис здания Новосибирского оперного театра поражает воображение своей внушительной монументальностью и необычным серебристым чешуйчатым куполом. По замыслу авторов, купол являл собою часть сложной системы технического оснащения сцены и зрительного зала. Внутренняя сторона его должна была быть покрыта светящейся поверхностью, с помощью которой собирались достичь, с одной стороны, идеальной акустики, а с другой – создания видео-панорамных декораций. Кроме того, с помощью этой поверхности предполагали также создать своеобразное освещение зрительного зала, отказавшись от обычных ламп, люстр, плафонов.

Нимало не смущало то обстоятельство, что акустические возможности зала при сферических перекрытиях еще не были изучены и разработаны, а аппаратура для проецирования декораций с использованием той же самой сферической поверхности еще не изобретена. Очевидно, все казалось по плечу, все представлялось возможным.

Обо всех этих предполагаемых новшествах удивительного проекта театра революционных масс сообщала пресса: «Амфитеатр (или зрительный зал вместе со сценой) будет покрыт железобетонным куполом. К куполу будет подвешена специальная акустически-оптическая (усиливающая видимость и слышимость) поверхность, которая будет представлять сплошной экран. Таким образом, зрителю безразлично место, где он сидит. Конструкции театра разрабатываются... В театре будет находиться аппарат для воспроизведения на куполе (экране) панорам, нужных по ходу действия, – световые декорации, снеговые горы, реки, бегущую воду, звездное или облачное небо, толпы народа на площадях, демонстрации и т. д. Освещение зала будет оборудовано путем отражения от светящегося купола... Над этим работает специальная группа инженеров-электриков Гипростроя» [44].

Воспроизведение движущихся изображений на куполе предполагали осуществлять с помощью киноаппарата Миневрина, который тогда работал над этим изобретением [45]. Полагали, что аппарат сможет создавать световые объемные декорации, которые помогут зрителю оказаться по ходу действия в атмосфере задуманной постановки, стать ее непосредственным участником. В этом видели основное назначение нового типа театра: «Цель этого театра – окружить зрителя действием и создать ему полную иллюзию всего его окружающего и происходящего на сцене. Только таким образом авторы проекта мыслят себе возможность наибольшего восприятия зрелища, вплоть до активного участия зрителя в самом действии. В конце концов это привлечение к происходящим на сцене действиям должно распространяться не только на зрителя, но и на массы вне театра, которые в нужных случаях привлекаются к участию в действиях на сцене» [46]. Для привлечения масс, находящихся вне театрального здания, а это могли быть демонстрации, массовые шествия и прочее, архитекторы предусмотрели возможность специального прохода через сцену.

Выдержка извлечена из большой статьи без подписи (как нередко принято было в те годы) под крупным общим заголовком: «Гиганты культстройки». Автор рассмотрел три крупных театральных проекта, осуществлявшихся тогда в Смоленске, Ростове-на-Дону и Новосибирске. Новосибирский проект был подан с дополнительным подзаголовком: «Смелый проект художников и архитекторов. Театр массового зрелища». Автор отметил, что это «чрезвычайно смелый и интересный проект, рассмотренный Техническим советом Наркомпроса, вызвавший оживленную дискуссию. По своим масштабам этот театр... будет одним из самых больших театров в СССР... Размеры площадки действия массового теат-

ра – около 140 м длины, 10 м в самом узком месте и 14 м в широком, при глубине сценической коробки в 50 м – дают возможность показа реальных вагонов, тракторов, автопаровоза в движении» [47].

Символично резюме цитируемой статьи: «Проект строительства Новосибирского театра был утвержден Техническим советом в виде смелого опыта, так как он по своим данным представляет... совершенно новую страницу в архитектуре наших театров». Не менее символично в связи с этим также и размышление о том, что уникальное здание строится для еще несуществующего вида массовых театральных зрелищ: «Ясно, что установки авторов Новосибирского театра требуют создания новых форм драматургической продукции. Актерские и режиссерские кадры должны быть соответствующим образом подготовлены или переподготовлены к работе в таком театре» [48].

«Новые формы драматургической продукции» на свет явиться как-то не спешили, а строительство уже переходило от утверждения проекта в фазу рабочего действия. Как в московской, так и в краевой прессе помимо статей, раскрывавших суть нового проекта, опубликован был эскиз задуманного театра, эскиз, в целом осуществленный в будущем [49]. На газетных рисунках хорошо видны черты созданного впоследствии театрального здания: и круглая основная часть сооружения, и перекрывающий ее громадный купол, и передняя пристройка с колоннами, и боковые крылья, и даже верх столь отвергаемой сценической «коробки». Надо сказать, что, осуществляя принцип универсальности нового театрального проекта, традиционную сценическую коробку в него все-таки включили, дабы иметь возможность ставить кроме сверхсовременных массовых зрелищ и вполне привычные сценические произведения – спектакли драматические, оперные, балетные.

22 мая 1931 года на центральной базарной площади Новосибирска «при большом стечении трудящихся заложен первый цех «ДНиК» – нового государственного театра», – сообщила «Советская Сибирь» [50], при этом собравшиеся «выразили уверенность, что торжественное заседание на 15-ю годовщину Октября будет проходить в стенах нового театра», то есть строительство собирались завершить к осени 1932 года. Акция имела пропагандистский характер, любопытны некоторые ее штрихи: «Тов. Купцова, выступавшая от имени работников стройки нового театра, видит в «ДНиК» мощный рычаг бытового раскрепощения женщин. Объявив себя ударницами в день закладки первого цеха, пять женщин-работниц вступили в ВЛКСМ... Вслед за ними объявили себя ударницами инженерно-технический персонал и рабочие-лесовики постройки «ДНиК»... На митинге решено послать приветственные телеграммы Наркомпросу... и авторам проекта...» [51].

В день закладки официальный орган края – газета «Советская Сибирь» не только еще раз назвала авторов проекта будущего сооружения – «Театр строится по проекту художника Курилко в оформлении архитекторов Гринберга и Барта», но и ясно сформулировала цель начавшегося строительства: «Закладываемый первый цех «ДНиК» – государственный театр массового революционного действия будет служить одним из сильнейших орудий культурного и политического воспитания масс, будет своей работой мобилизовать их вокруг основных задач социалистического строительства» [52].

Начался новый этап эпопеи грандиозного замысла – этап его практического воплощения, этап реализации. И по-прежнему как местная, так и столичная печать держали строительство новосибирского театра в поле своего внимания. Так, «Известия» в январе 1933 года, с гордостью сообщив о том, что «в РСФСР строятся 6 крупнейших театральных зданий, оборудованных по последнему слову техники», назвали среди них, кроме двух московских, ростовского и находившегося в стадии проектирования свердловского, «огромные театры в Иваново и Новосибирске» в качестве уже строившихся [53].

Сообщение примечательное. Пафос гигантских строек отнюдь не был проявлением сугубо сибирских амбиций, он охватил тогда практически всю страну. То были времена не только коллективизации в области сельского хозяйства (в Сибири тогда она как раз набирала свой ход), но и индустриализации. Строительство гигантских театральных сооружений явилось отражением тех же процессов в культурной политике, в жизни государства в целом. Возведение театрального здания рассматривали как своеобразное выражение глобальности идей своего времени. Именно так понимали значимость создаваемого в Новосибирске театра-гиганта, этого первого цеха ДНиК: «Особенность сооружения театра как места массовых зрелищ должна быть соответственно выявлена в его внешнем виде. Основная мелодия, которая должна звучать в простых и монументальных формах этого памятника эпохи, – эпос борьбы за построение бесклассового социалистического общества, эпос борьбы за победу социализма» [54].

Строительство велось энергично, и весной 1933 года в материале под заглавием «Самый большой театр в Союзе» общий объем готовности здания определен был в 1/3: «Сейчас по строительству театра выполнена примерно третья часть главных строительных работ. Построен железобетонный каркас вестибюля, кулуаров и зрительного зала... В сценической коробке уложено около двадцати пяти процентов бетона, сейчас заканчивается порталная арка сцены высотой в сорок три с половиной метра.

В задней части здания, карманах (крыльях) уложен первый этаж бетона, для склада декораций есть пока только фундамент. Работы по куполу диаметром в 60 метров, который будет самым большим куполом в мире, только начинаются» [55]. Уникальный купол планировали монтировать в августе.

Стройка «самого большого театра в Союзе» идет полным ходом в городе, которому едва минуло 40 лет, в котором на всех линиях курсирует 12–13 автобусов (прибытие новой партии – около 30 машин – воспринимают как огромное событие); коммунальный мост через Обь, соединивший впоследствии две половины города, еще только собираются строить, пока же пользуются паромом; а такие крупные объекты, как вокзал, радиостанция, электроцентраль, тоже находятся в стадии строительства, и лишь в 1934 году планируют пустить первую трамвайную линию.

«Оборудованный по последнему слову техники театр», в котором собирались установить невиданную аппаратуру, создавали в то время, когда Новосибирск едва познакомился со звуковым кино (на всю Сибирь были установлены всего два звуко-проекторных аппарата, один в Новосибирске, а другой – в Кузбассе) [56], когда начальное образование для всех детей школьного возраста и ликбез для взрослых были первостепенными задачами, остро стоявшими на повестке дня, когда на борьбу со scarlatinной мобилизовали все медицинские учреждения города...

Каким удивительным, неиссякаемым энтузиазмом и поистине безграничной верой в возможность осуществления своей чудо-мечты обладали те во многом безвестные ныне творцы, созидавшие уникальный театр будущего, который опережал свое время на доброе столетие. Пока же автор статьи о «Самом большом театре в Союзе» рядом с информацией о «самом большом куполе в мире», что должен перекрыть пространство зрительного зала и, несомненно, повлиять на акустические параметры помещения, спокойно сообщил, что «в Томске физико-технический институт заканчивает изыскания по акустике» [57].

Любопытны и другие, хотя неброские, но интересные моменты. В тексте статьи говорилось о включении в конструкцию зрительного зала (реально строившегося зрительного зала) передвижного партера. Уже не сегмент амфитеатра, а вполне привычный партер предполагают передвигать для превращения театра в цирк. Да и строившаяся порталная арка суть атрибут традиционной сценической коробки, правда, коробки очень больших размеров. Ушли в прошлое и упоминания об овальной сцене, куда «совершенно свободно» могли бы проникать зрители. Так что практика строительства определенно вносила свои коррективы в первоначальный архитектурный проект, постепенно направляя задуманное

сооружение в сторону веками выработанного человечеством традиционного театрального здания.

Статью сопровождала фотография модели новосибирского театра (не ее ли демонстрировали в советском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1937 году?), но уже с началом летнего сезона почти всю информацию по театральному строительству стали неизменно снабжать фотоматериалами со стройки. Первую фотографию растущего гиганта «Советская Сибирь» опубликовала 9 августа 1933 года. Она, как и сопровождавший текст, посвящена была знакомству читателей со сложными работами по монтировке купола: «По купольной части театра форсированно идет перекрытие, вязка и установка ферм. Купол театра огромен, его диаметр – 60 метров (шире, чем Красный проспект). 29 ферм будет установлено над всей купольной частью театра... Окончательная установка ферм в гнезда начнется через 15–20 дней... Все здание театра до снегов должно быть утеплено и покрыто кровлей. Зимой начнутся работы по бетонировке амфитеатра, зрительного зала и работы по механизации» [58]. И действительно, на фотографии хорошо различимы эти самые фермы: громадные металлические ребра – элементы конструкции каркаса будущего полушария.

Возведение купола было одной из самых интересных и успешно выполненных работ по строительству гигантского сооружения. Придавший в будущем такое своеобразие зданию театра купол не без оснований стал предметом гордости строителей. Впервые в мировой практике в Сибири было сооружено безбалочное куполообразное перекрытие площадью в 3600 квадратных метров (гигантская цифра, но цифра реализованная). Не случайно в дальнейшем это достижение вошло в учебники по архитектуре и строительству. Газета «Известия» впоследствии особо отметила: «Основной силуэт здания характеризуется громадным железобетонным тонкостенным куполом, являющимся крупнейшим в мире сооружением подобного типа» [59].

Особую трудность представляла бетонировка купола, которую производили непрерывно в течение нескольких суток при помощи специальных механизмов, так называемых цемент-пушек, редко применявшихся в строительной практике. Толщина огромного купола составила всего 8–10 сантиметров, что значительно тоньше скорлупы яйца по отношению к его объему. В мае 1934 года «Советская Сибирь» с гордостью сообщила: «Распалублен железобетонный купол Новосибирского Дома Науки и Культуры... При тщательном осмотре купола после распалубки никаких дефектов не обнаружено. Состояние бетона хорошее. Эта победа одержана несмотря на то, что бетонировка происходила в тяжелых ме-

теорологических условиях, при отсутствии рабочей силы необходимой квалификации» [60]. Но на том заботы не кончились, поскольку нужно было суметь уберечь хрупкую бетонировку от растрескивания во время суровой сибирской зимы.

И в этом вопросе также использовали новшество: «Чтобы железобетонная оболочка купола не пропускала холод во внутрь здания и сама не подвергалась действиям мороза, что может вредно отразиться на ее прочности, она сверху одевается «шубой», состоящей из пенобетонных плит толщиной в 12 см. Пенобетон – теплоизоляционный материал минерального происхождения, не подвергающийся ни гниению, ни действию огня – в Новосибирске применяется впервые...» – скрупулезно информировала «Советская Сибирь» в статье «На стройке Дома Науки и Культуры» [61]. В дальнейшем над куполом на расстоянии 2 метров была возведена кровля, покрытая впоследствии чешуей – специальными металлическими пластинами. В таком виде он существует по сей день как живое свидетельство первоначального замысла. Сложное бетонирование и «шубное» покрытие купола, проведенные летом 1934-го, по сути, завершили цикл собственно строительных работ по возведению самого здания и вплотную подвели строительство к непосредственной установке всех тех новейших механизмов, тех новейших технических достижений, которые изначально планировали применить. Готов был к тому времени и проект архитектурного оформления практически уже построенного театра, но об этом немного подробнее.

Еще летом 1933-го, когда работы по механизации строившегося театра лишь предстояли в будущем и на общий ход строительства повлиять еще не могли, незамедлительного решения потребовал вопрос архитектурного оформления уже почти возведенного здания. В июне был объявлен «Открытый конкурс на составление проекта обработки фасадов строящегося в Новосибирске театра» [62]. Однако первоначальный результат оказался неудачным, поскольку первая премия не была присуждена, а все остальные четыре премированных проекта комиссию устроили лишь частично. Конкурс продолжили, и в итоге был одобрен проект архитектора Гордеева, который сразу опубликовала «Советская Сибирь» под названием «Театр большого Новосибирска» вместе с развернутой информацией по всем вопросам как строительства, так будущих особенностей и технических характеристик строившегося здания [63]. Знакомство с некоторыми положениями этой статьи дает отчетливое представление о той атмосфере восхищения, с каким ожидали скорого, как тогда казалось, завершения работ и открытия невиданного по своим возможностям театра.

«Уже в конце 1934 года интереснейшим объектом для экскурсий в Западной Сибири будет, несомненно, замечательный театр в Новосибирске – новый живой свидетель нашего огромного культурного, материального и технического роста. Сегодня театр еще в лесах стройки. Но уже явственно проступает мощный облик лучшего и технически наиболее оснащенного театрального здания в СССР», – констатировала газета [64], и пафос материала можно понять, поскольку строительство тогда уже близилось к концу, оставалось возвести купол, кровлю, завершить за зиму отделочные работы – и чудо-театр вступит в строй. Можно было даже представить его посещение, мысленно познакомиться со всеми новшествами технического оснащения:

«Вы сидите в партере. Антракт. Вдруг – звонок, и партер вместе с 400 зрителями плавно и бесшумно снимается с положенного ему места и, все время поворачиваясь, отходит к сцене. И вот уже перед вами цирковая арена, и вы, не тронувшись с места, обращены лицом к арене, на которой уже готовится занимательное действо. За вашей спиной медленно опускается железный занавес, отделяющий сцену от зала. Арену можно дальше превратить в бассейн для водных пантомим. 500 кубометров воды. 100 участников пантомимы. Превращение театра в цирк совершается в две минуты» [65]. Завораживающая магия огромных числовых параметров даже на сегодняшнего читателя способна произвести внушительное впечатление: 220 тысяч кубометров – объем здания в целом, 2600 зрительских мест в амфитеатре плюс 400 в партере, 65 метров – глубина сцены и т. д.

Не обошлось без упоминания о небывалых возможностях будущих постановок: «Проекты предусматривают ряд оригинальных приспособлений, позволяющих, например, показать движение ледокола во льдах, автомобильную гонку, конскую скачку и др. картины, построенные на быстром движении», кроме того, благодаря громадным размерам сцены, «два больших пандуса... устроенных по бокам сценической коробки, позволят пропустить по сцене на виду у зрительного зала любые многолюдные демонстрации, воинские части с полным вооружением, конницу и т. д.» [66]. Ту же информацию о новостройке в сокращенном виде повторила газета «Правда» в корреспонденции «Новосибирский театр», включив небольшое добавление относительно того, что на сцену сможет «въехать автомобиль, трактор, танк, артиллерия и пройти огромная масса людей» [67].

Следила тогда за новосибирским театральным строительством и другая центральная газета – «Советское искусство», поместившая на своих страницах обширный материал «На лесах театрального гиганта», буду-

щие перспективы использования которого автор подробно описал: «Театр поражает своими масштабами, своими возможностями, своим размахом, своей технической культурой. Такое построение сцены и зрительного зала соответствует формам нового социалистического быта и массового творчества. Такой театр позволяет организовать в нем не только монументальный спектакль с участием больших человеческих массивов, но и массовые революционные зрелища с проходом через зал демонстраций и проездом автотранспорта. Камерные спектакли в таком театре немислимы. Комнатные драмы интеллигентов... на сцене такого театра показать нельзя» [68]. И здесь восторженным эхом звучал гимн замечательному будущему театра массовых зрелищных представлений.

Коль скоро строительство надеялись завершить в недалеком будущем, пора было подумать о наполняемости столь чудесно оснащенного современным техническим оборудованием театра, о тех постановках, которые в нем хотели видеть, и о тех участниках, которые те невиданные постановки способны будут создавать. В январе 1934 года «Советская Сибирь» сообщила: «По решению Наркомпроса в начале марта в Новосибирск выезжает специальная комиссия в составе руководящих режиссеров советских театров, драматургов, вокалистов для осмотра строящегося театра и определения путей развития его творческой работы» [69]. Сообщение так и назвали – «Специальная комиссия осматривает новый театр в Новосибирске». И сопроводили рисунком строящегося театра с его тыльной стороны.

В те годы пиетет новостройки был столь велик, что художники не только создавали рисунки, запечатлевшие этапы возведения замечательного здания, но и выпускали гравюры той же тематики. На рисунке показан типичный для тех лет отчетливо выделенный контраст между гигантским зданием театра, хотя еще в лесах, но безошибочно узнаваемым по колоссальным габаритам и громадному ребристому куполу, и окружившими его низкими деревянными домишками, ютившимися на заснеженной улице, по которой одинокая лошадь везла сани-розвальни и детишки с лыжами и санками возвращались с прогулки. Такой разительный контраст сопровождала подпись: «Новый театр в Новосибирске, оправданно составляющий гордость края».

Побывала ли обещанная комиссия в Новосибирске и дала ли свое заключение – неизвестно, но перечисленный поименно состав ее, который приведен в том же сообщении, был очень внушителен: «Ввиду того, что совершенно оригинальная конструкция строящегося театра требует консультации по вопросам режиссуры, вокальной стороны и т. д., при управлении театрально-зрелищных предприятий Наркомпроса РСФСР органи-

зована специальная комиссия... в составе выдающихся представителей искусства – Мейерхольда, Берсенева, Таирова, Голованова, Лапицкого, Охлопкова, Демьяна Бедного и других» [70].

Сохранились редкие сведения о намечавшихся уже шагах по комплектованию труппы достраиваемого сибирского театра и возможных первых сценических массовых действиях его: «Театр ведет переговоры с писателями и композиторами о подготовке репертуара. Контрактуются два выпуска школ по вокальному и музыкальному классам. Открывается специальный балетный техникум и формируется труппа. Общая численность коллектива предположена в 1200 человек. Тематикой первых трех новых постановок намечены: «Челюскин», «Парижская коммуна» и «Через тридцать лет» (обозрение в стиле Жюль-Верна)», – писала газета «Правда» в августе 1934 года [71]. Как видно, грандиозному сооружению должен был вполне соответствовать не менее грандиозный состав участников.

Эта статья, опубликованная под заголовком «Большой сибирский театр», наверное, в последний раз сообщила, хотя без особой восторженности, о непрременной «массовости» возможных зрелищ, о многофункциональном назначении создаваемого сооружения: «Большой сибирский театр строится таким образом, что сможет работать как театр обыкновенного типа, как цирк с ареной в середине зрительного зала и как планетарно-панорамный театр». И уж точно в последний раз упомянули здесь «бассейн для водных пантомим». Подводя итог, безымянный автор констатировал завершение одного этапа строительства – «основные строительные работы закончены», и активное продолжение этапа другого – «развернуты работы по внутренней и внешней отделке и механизации» [72].

К концу года планировали (в который раз!) строительство завершить. Замысел огромного «театра масс», казалось, начал воплощаться в жизнь. Тогда же в упоминавшейся уже корреспонденции «На стройке Дома Науки и Культуры» из «Советской Сибири» от 21 июля 1934 года безымянный автор сообщил: «... закончено бетонирование амфитеатра, на котором будут расположены места для зрителей... Закончены работы по электросварке металлических конструкций партера и арены. В ближайшее время будет приступлено к электросварке металлических конструкций поворотного круга». А в самом конце сделана характерная приписка: «Приступлено к расширению сценической коробки по 15 м в обе стороны...» [73]. Стало быть, доработка и частичная переработка первоначального проекта уже шла, и расширение сцены потребовала, по-видимому, изменившаяся к тому времени планировка зрительного зала.

Сбой произошел осенью 1934 года, когда вплотную подошли к работам по оснащению в целом выстроенного здания новыми механизмами, новой современной невиданной техникой. Вероятно, в этой невиданности, то есть отсутствии разработанной аппаратуры, способной осуществить задуманные в первоначальном проекте превращения зрительного зала, сценической площадки, использование сферического купольного чудо-экрана, – именно в этом скрыта одна из основных причин приостановки набравшего темпы строительства. С другой стороны, неверным оказался также расчет на магистральное развитие советского театрального искусства непременно по пути массовых сценических зрелищ, для которых, собственно, и возводили такое громадное уникальное здание.

16 сентября «Советская Сибирь», словно отдавая дань воспетой монументальности идущего строительства «Большого сибирского театра», еще констатировала: «По своим масштабам, оборудованию и сценической инженерии новый театр будет одним из самых больших и самых передовых театров не только в нашем Союзе, но и в Европе» [74], приводя внушительные цифры сравнительных объемов. Вновь речь шла и о заманчивых перспективах машинерии: «При помощи сложнейших механизмов театр будет превращаться то в цирковое помещение с аренной (...), на которой можно будет разыгрывать грандиозные пантомимы, то в театр планетарно-панорамного типа, в котором световая аппаратура будет чертить на сферическом купольном горизонте всевозможные красочные декорации, то в «обыкновенный» театр с гигантской портално-арочного типа сценой» [75]. Изменения вполне существенны. Еще не расстались с идеей цирковой арены и световых декораций, но уже ушли в прошлое и водные пантомимы, и марширующие по сцене массы людей, и проезжающие танки с артиллерией...

Более того, в статье определено говорилось о том, что «новый театр в основном мыслится как театр оперы и балета», – правда, с оговоркой, «что, конечно, не исключает постановки в нем драматических представлений героического характера с массой участников. Одновременно в новом театре будут регулярно происходить симфонические концерты...» Любопытна аргументация столь существенного поворота в понимании назначения достраивавшегося здания: «Величественному помещению нового театра должен соответствовать высокий уровень сценического искусства» [76]. Стало быть, массовые театральные представления, которые были знакомы сибирякам по спектаклям Пролеткульта, такому уровню не соответствовали. То есть, когда речь зашла о скором практическом использовании здания театра, мечты о массовых панорамно-планетарных представлениях улетучились и начал явственно проступать подлинный профиль будущего театра.

По мере дальнейших работ, к концу года все нагляднее становилась невозможность осуществления первоначального громоздкого проекта. «Киноаппарат Миневрина оказался лишь мифом. Вопросы акустики при сферических перекрытиях были только в начальной стадии научно-исследовательской работы... “Театр масс”, рожденный фантазией его авторов, остался лишь на бумаге...» [77]. Возникла необходимость реконструкции, в результате чего строительство было законсервировано на два года.

При перепроектировке отпала необходимость создания акустико-оптической сферической поверхности, для которой строили купол, а вместе с ней и все его предполагаемые рабочие функции. Незнученность акустики при сферических перекрытиях вызвала появление плоского подвесного деревянного потолка. Купол же остался лишь архитектурным украшением здания театра, неотъемлемой частью городского силуэта.

Перепроектировку начатого строительства произвел коллектив 2-й архитектурной мастерской Моссовета под руководством академика архитектуры А. В. Щусева. Новый проект был уже проектом оперного театра, и в 1936 году строительные работы возобновили. Но это уже другая история, другая страница театрального строительства Сибири, которую можно назвать «От театра революционных масс – к театру оперы и балета».

Сказку сделать былью не удалось, но какой замечательной была эта мечта о чудесном театре будущего, как много вложено было в нее сил, средств и тщетных ожиданий.

Литература и примечания

1. См.: Геращенко В. П. Сибгосопера – первый музыкальный театр советской Сибири // *Художественная культура и интеллигенция Сибири (1917–1945 гг.): сб. ст.* – Новосибирск: Наука, 1984; Геращенко В. П. Рождение музыкального театра Сибири // *Искусство и искусствоведение: теория и опыт.* – Кемерово, 2005. – Вып. 4: К новому синкретизму.
2. Будет строиться новый театр? (беседа с пред. крайрабиса тов. Беляковым) // *Советская Сибирь.* – 1926. – 14 апреля.
3. Загривко. Нужно ли строить театр? // *Советская Сибирь.* – 1926. – 18 апреля.
4. Щур Г. Каким должен быть Новосибирский театр // *Советская Сибирь.* – 1926. – 25 апреля.
5. Загривко. Нужно ли строить театр? // *Советская Сибирь.* – 1926. – 18 апреля.
6. Будет строиться новый театр? (беседа с пред. крайрабиса тов. Беляковым) // *Советская Сибирь.* – 1926. – 14 апреля.
7. Щур Г. Каким должен быть Новосибирский театр // *Советская Сибирь.* – 1926. – 25 апреля.

8. Театральная хроника // Советская Сибирь. – 1926. – 16 мая.
9. Леший Н. За дворец культуры (в порядке обсуждения) // Советская Сибирь. – 1927. – 30 января.
10. Советская Сибирь. – 1929. – 30 июля.
11. Создан комитет содействия постройке Дома Культуры в Новосибирске // Советская Сибирь. – 1928. – 25 мая.
12. Зайцев. Построим Дворец Культуры // Советская Сибирь. – 1928. – 16 июня.
13. Там же.
14. См.: Советская Сибирь. – 1928. – 16 февр.; 24 июня; 28 июня; 1 июля.
15. Советская Сибирь. – 1929. – 10 мая.
16. Там же.
17. Ар. Постройку Дома Науки и Культуры начнем в будущем строительном сезоне // Советская Сибирь. – 1929. – 28 сентября.
18. Там же.
19. Там же.
20. Там же.
21. Там же.
22. См.: Создан Комитет содействия постройке Дома Культуры и Науки // Советская Сибирь. – 1930. – 12 февраля.
23. Дом Науки и Культуры // Советская Сибирь. – 1930. – 18 мая.
24. Там же.
25. См.: Советская Сибирь. – 1930. – 23 мая.
26. Киренский [инженер]. Новый театр на 3935 зрителей // Советская Сибирь. – 1930. – 23 мая.
27. Советская Сибирь. – 1930. – 12 июня.
28. Построим Дом Науки и Культуры! // Советская Сибирь. – 1930. – 12 июня.
29. См.: Советская Сибирь. – 1930. – 15 июня; 19 июня; 22 июня; 28 июня; 17 июля; 19 июля; 3 авг.
30. К советской общественности Сибири // Советская Сибирь. – 1930. – 7 июля.
31. Где строить новый театр? // Советская Сибирь. – 1930. – 6 сентября.
32. Строим Дом Науки и Культуры // Советская Сибирь. – 1930. – 25 декабря.
33. См.: Советская Сибирь. – 1930. – 11 августа.
34. См.: Советская Сибирь. – 1930. – 20 авг.; 21 авг.; 31 авг.
35. Театр Дома Науки и Культуры рассчитан на три тысячи человек // Советская Сибирь. – 1930. – 20 августа.
36. Какой театр будет в Новосибирске // Советская Сибирь. – 1930. – 21 августа.
37. Горсовет принял проект художника Курилко // Советская Сибирь. – 1930. – 31 августа.
38. Там же.
39. Там же.
40. Торхочевский. На местах. Новосибирск // Рабис. – 1930. – № 4. – 20 января. – С. 16–17.
41. Гарт. Н. Театр на 4000 зрителей. Новосибирск // Рабочий и искусство. – 1930. – 6 июня.

42. Лучший в СССР театр будет построен в Новосибирске // Советская Сибирь. – 1931. – 2 марта.
43. Там же.
44. Там же.
45. См.: Справка об истории строительства здания Новосибирского театра оперы и балета (составлена его бывшими строителями А. Макуриным, Н. Обуховым, Б. Матери, Б. Григорьевым, В. Сидоровым) // Архив музея Новосибирского государственного театра оперы и балет [не нумерован].
46. Гиганты культстройки: Смелый проект художников и архитекторов. Театр массового зрелища // Советское искусство. – 1931. – 28 июня.
47. Там же.
48. Там же.
49. См.: Советская Сибирь. – 1931. 9 апреля; Советское искусство. – 1931. – 4 мая.
50. Закладка Дома Науки и Культуры // Советская Сибирь. – 1931. – 24 мая.
51. Там же.
52. Закладываем первый цех Дома Науки и Культуры // Советская Сибирь. – 1931. – 22 мая.
53. См.: Шесть новых театров // Известия. – 1933. – 15 января.
54. Задача ждет своего решения // Советская Сибирь. – 1933. – 9 июля.
55. Самый большой театр в Союзе // Советская Сибирь. – 1933. – 16 апр.
56. См.: Советская Сибирь. – 1931. – 1 января.
57. Самый большой театр в Союзе // Советская Сибирь. – 1933. – 16 апр.
58. Эль А. На строительстве новосибирского театра // Советская Сибирь. – 1933. – 9 августа.
59. Известия. – 1944. – 21 мая.
60. Железобетонный купол Новосибирского театра построен // Советская Сибирь. – 1934. – 21 мая.
61. Советская Сибирь. – 1934. – 21 июля.
62. Советская Сибирь. – 1933. – 8 июня.
63. См.: Советская Сибирь. – 1933. – 14 октября.
64. Театр большого Новосибирска // Советская Сибирь. – 1933. – 14 октября.
65. Там же.
66. Там же.
67. Козлов А. Новосибирский театр // Правда. – 1934. – 6 мая.
68. Новицкий. На лесах театрального гиганта // Советское искусство. – 1934. – 5 апреля.
69. Специальная комиссия осмотрит новый театр в Новосибирске // Советская Сибирь. – 1934. – 12 января.
70. Там же.
71. Большой сибирский театр // Правда. – 1934. – 13 августа.
72. Там же.
73. На стройке Дома Культуры и Науки // Советская Сибирь. – 1934. – 21 июля.
74. Советская Сибирь. – 1934. – 16 сентября.

75. Там же.

76. Там же.

77. Справка об истории строительства здания Новосибирского театра оперы и балета (составлена его бывшими строителями А. Макуриным, Н. Обуховым, Б. Матери, Б. Григорьевым, В. Сидоровым) // Архив музея Новосибирского государственного театра оперы и балета [не нумерован].

Б. Б. Бородин
Екатеринбург

ДВА ДИРИЖЁРА

Есть, наверное, какая-то закономерность в том, что художники одной эпохи нередко совершенно неосознанно сопоставляются современниками, да и последующими поколениями, по принципу взаимодополняющего контраста. Шопен – Лист, Скрябин – Рахманинов, Верди – Вагнер, Гилельс – Рихтер, Ойстрах – Коган. Их объединяет не столько сходство творческих индивидуальностей, сколько отличие, и эти сопряжения творческих полюсов были чрезвычайно плодотворны для культуры в целом. В подобной парности восприятия обнаруживается, как говорил Гёте, «закон затребованного разнообразия», когда в каждый данный момент содержательная полнота бытия осуществляется именно в *сумме* явлений. И трудно себе представить, что бы произошло, если бы по какой-нибудь причине искусство лишилось бы этих воображаемых противопоставлений и оказалось бы односторонним даже в гениальности.

Также невозможно представить концертную жизнь Свердловска 40–80-х годов без замечательного тандема двух симфонических дирижеров: Марка Израилевича Павермана и Александра Григорьевича Фридендера, на протяжении более чем четырех десятилетий создававших культурную ауру города, взаимно дополняя друг друга.

Обоих артистов отличала подлинная интеллигентность, высокий профессионализм. Но их индивидуальности были различны, если не противоположны. У создателя и главного дирижера Свердловского симфонического оркестра М. И. Павермана (уроженца южной Одессы) волевое начало, столь необходимое руководителю большого художественного коллектива, смягчалось, а порой и нивелировалось природными качествами характера – добротой, мягкостью, участливым вниманием к окружающим.

Наверное, всем его знавшим памятна его любезная (именно любезная!) улыбка, с которой он, слегка наклонив голову, вежливо обращался

к собеседнику – будь то всемирно известный исполнитель или студент консерватории. Дирижера нередко можно было увидеть на студенческих и аспирантских концертах, и он не считал для себя зазорным сердечно и искренне поздравить с творческой удачей молодого музыканта.

Личность и искусство Павермана были направлены к светлой, солнечной стороне бытия, озарены изначальной гармонией внутреннего и внешнего. Дирижерский жест был всегда элегантен, точен, ясен и органичен. Трактовки известных и любимых публикой произведений были на редкость естественными, лишенными какого-либо своеволия и эксцентризма. Здесь вспоминается мысль К. С. Станиславского о том, что тенденция в искусстве нехудожественна. В деятельности Павермана полностью отсутствовала тенденциозность, стремление каким-то образом эпатировать публику. Его артистизм был строг и ненавязчив, всегда отмечен хорошим вкусом. Мне кажется, он в наиболее полной мере представлял магистральный, «срединный» путь в исполнительском искусстве, счастливо избегая как мертвящего академизма, так и назойливого стремления к оригинальности, – путь, требующий высокой исполнительской культуры, направленный на беззаветное служение искусству.

Если М. И. Паверман, ученик К. С. Сараджева, продолжал традиции московской дирижерской школы, то Александр Григорьевич Фридендер был из той когорты замечательных музыкантов, которые осуществляли живую связь между культурной средой Урала и северной столицей – Петербургом-Петроградом-Ленинградом. Манеры Фридендера отличала строгая, «северная», петербургская сдержанность, холодноватая корректность, черты лица нередко складывались в ироническую улыбку, чем-то напоминающую усмешку гудоновского Волтера. Суждения о музыке и музыкантах иногда были довольно резки и высказывались им, что называется, «невзирая на лица».

Это и неудивительно – музыкантский опыт дирижера формировался на высоких образцах исполнительского искусства в общении с выдающимися музыкантами. Студенческие годы Фридендера пришлись на ярчайший период Ленинграда музыкального, когда репертуар оперных театров и концертных площадок поражал смелостью и разнообразием: премьеры опер А. Берга, Э. Кшенека, новаторских камерных и симфонических произведений И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Онеггера, «парад» мирового дирижерского искусства – Б. Вальтер, Э. Клейбер, Э. Ансерме, О. Клемперер. В Ленинградском центральном музыкальном техникуме педагогами музыканта были А. П. Щапов (ученик Р. Пюньо и Ф. Блуменфельда), блистательный пропагандист музыкальных новинок А. Каменский. В консерваторском классе наставником Фридендера был

один из родоначальников советской дирижерской школы – А. В. Гаук. И Каменский, и Гаук были причастны к композиторскому творчеству, так что Фридендеру, впоследствии сочетавшему исполнительство с композицией, было с кого брать пример.

Критерии оценки исполнителя, которыми руководствовался Фридендер, были очень высоки. Помнится, на одном из аншлаговых концертов Свердловской филармонии был собран «звездный состав». В первом отделении сольную программу исполнял молодой лауреат Андрей Гаврилов, а во второй части концерта он должен был быть партнером Гидону Кремеру в скрипичной сонате Шостаковича. Исполняя Шопена, пианист не избежал свойственного ему порой кокетливого самолюбования, и это возмутило Фридендера. Он вспомнил, как эти же сочинения он слышал в исполнении молодого Горовица, и сравнение было не в пользу Гаврилова. Заключение музыканта было безапелляционным: покидая концерт после первого отделения, он заявил: «В сонате Шостаковича я не хочу слушать только одного скрипача».

Фридендер был дирижером, под управлением которого впервые я услышал «живой» симфонический оркестр. До сих пор помню его сосредоточенную и трагичную «Неоконченную симфонию» Шуберта, помню резкие, выразительные и несколько угловатые жесты дирижера, которые, на первый взгляд, не вполне совпадали с метрической сеткой произведения, но непостижимым образом вызывали к жизни его звуковую ткань. В музицировании Фридендера ощущалось внутреннее напряжение, какое-то постоянное преодоление «сопротивления материала». Впоследствии я убедился, что его дирижерская техника действительно отличалась своеобразием: среди музыкантов бытовало мнение, что у него «тяжелые руки». Но возможность музицировать с Александром Григорьевичем ценили все. Все понимали масштаб его музыкантского мышления, способность не только корректно исполнять, но и создавать свою концепцию исполняемого, всегда тщательно продуманную, сочетающую единый охват формы и строгую соподчиненность деталей.

Особенно удавались ему сочинения масштабные, интеллектуально емкие: Девятая симфония Бетховена, Вторая Малера. Нервный, импульсивный, угловатый жест, несущий высокий энергетический заряд, был как нельзя кстати в трагических полотнах Шостаковича, «Весне священной» Стравинского. Именно под управлением Фридендера в Свердловске проходили премьеры многих значительных произведений музыки XX века, современных отечественных композиторов – Э. Денисова, С. Губайдулиной.

Под управлением Фридендера мне посчастливилось исполнять дипломную работу выпускника консерватории – Фортепианный концерт ныне известного уральского композитора Максима Баска. Меня поразило его уважительное отношение к замыслу еще неопытного автора и такого же неопытного исполнителя, стремление им помочь с высоты собственного опыта. По ходу репетиций он, что называется, «с ходу» внес некоторые коррективы в оркестровку, делающие более ясными авторские намерения и потому не вызвавшие возражения.

После этого достаточно успешного опыта Фридендер время от времени обращался ко мне для исполнения его сочинений на радио и в Союзе композиторов. Хорошо помню нашу совместную работу над четырехручным вариантом его «Поэмы памяти Шостаковича». Естественно, что времени для пианистических занятий у него было немного. Поэтому когда у него довольно долго не выходил один «заковыристый» ассиметричный пассаж, Александр Григорьевич виновато произнес: «Вы уж не думайте, что я такой бездарный». Я, конечно, этого и не думал.

Как-то на одном из юбилеев Свердловской филармонии в фойе была вывешена стенгазета с фотомонтажом и незатейливыми стишками:

Марк Израильич Паверман, он объездил много стран,
В зале нет свободных мест, когда с ним его оркестр.

К сожалению, этот «поэтический опус» выдавал желаемое за действительное. И Паверман, и Фридендер по независящим от них причинам крайне редко оказывались за «железным занавесом», хотя по масштабам дарования, несомненно, заслуживали международного признания. Энергетический потенциал их таланта, рассчитанный природой на более широкое поле деятельности, нашел, увы, только локальное применение. И городу Свердловску, Уралу, России невероятно повезло, что именно здесь работали музыканты потенциально мирового уровня. Что они создавали и укрепляли своей деятельностью прочные культурные традиции долговременного действия, на которых до сих пор зиждется музыкальная репутация региона.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. В. Борзенко

Москва

ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕРИОДИКИ (1991–2007)

В начале 1990-х гг. изменились условия существования театров. Возрождается антреприза, возникают новые формы организации театрального дела: театральные агентства и позже – продюсерские фирмы (Международный театральный центр «Весь мир», театральное агентство «Богис», Русская антреприза М. М. Козакова, Международное театральное агентство «814» и др.).

Коммерческую систему существования театра поддерживали чиновники. Например, зам. министра культуры России К. Щербаков отмечал, что «в наше время, при том, что происходит на дворе, просто выбрасывать людей на улицу – рука не поднимается. А с другой стороны, огромная проблема – большое количество ненужных, неиграющих артистов обременяют собой почти каждый театральный коллектив» [1]. Щербаков предлагал театральным коллективам переходить на контрактную систему, что даст «театру свои рычаги воздействия на артиста, и у артиста появятся возможности и права для выбора» [2].

Председатель правления Союза театральных деятелей (СТД) Российской Федерации М. А. Ульянов выступал за сохранение театрального наследия, но отмечал, что театр «находится на переломе. Одной ногой мы стоим в структуре старого театра, который мы отнюдь не стремимся разрушить, а наоборот – мечтаем о том, чтобы он сохранился такой, какой он есть; с другой стороны, надвигается какая-то иная система – система рынка, система коммерции, система выживания, система необходимости зарабатывать» [3].

Начало 1990-х гг. характеризуется многочисленными спорами о судьбе русского театра. «Понятие “театральный сезон” перестало что-либо означать, – отмечал в интервью критик В. Семеновский. – Оно имеет смысл, когда ощутима борьба направлений, а не борьба за выживание» [4].

Однако уже к середине 1990-х гг. становится очевидным, что русское драматическое искусство не только сохранило традиции, но и активно прибегает к экспериментам, истоки которых заметны еще в 1980-е гг. «Конец века одарил нас таким явлением, как безжанровое искусство, – пишет театровед А. Рахлина. – Это – одна из возможных форм синтетического театра, где за собственно театральную основу принимается сам человек, играющий и живущий в творящей и творимой жизни метаморфозами и обновлениями» [5]. Публикации о таких людях, разрушающих классические традиции драматического театра, часто появляются на страницах журналов «Театр» и «Театральная жизнь». В этих материалах – попытка объяснить авангардную форму искусства, прежде скрытую от большинства зрителей.

Другим направлением этого периода стало создание коммерческих театров под влиянием многочисленных творческих течений, режиссерских школ. Например, К. А. Райкин становится организатором и руководителем театра «Сатирикон» (1987), С.А. Врагова создает театр «Модернь» (1993), М. Г. Розовский – театр «У Никитских ворот» (1993). Под патронажем Театра им. Вахтангова Е. Р. Симонов основал Театр им. Р. Симонова (1988). В. В. Фокин создал Творческий центр им. Вс. Мейерхольда (1991), в котором поставил «Нумер в гостинице города N» **по мотивам** поэмы «Мертвые души» (1994), «Ревизор» (совместно с Александринским театром, 2002) и др. Творческими экспериментами отличается Центр драматургии и режиссуры под руководством А. Н. Казанцева и М. М. Рощина (1998).

С некоторым опозданием процессы «осовременивания» искусства происходили также в российских регионах. В С.-Петербурге появляется театр «Комик-трест», целью которого являлось создание притчевых клоунских пантомим. Авангардный театр («Пятый театр») появляется в Омске, молодежный театр «Творческие мастерские» основан в Петрозаводске, в Ростове-на-Дону мастер эпатажа К. С. Серебренников создает театр «Ангажемент».

С распадом СССР новые мотивы проявились в творчестве целого ряда режиссеров: Р. Г. Виктюка, В. В. Мирзоева, М. А. Захарова, С. В. Женовача, П. Н. Фоменко, Г. Б. Волчек и др. Мировую славу Ленинградскому Малому драматическому театру принес спектакль Л. А. Додина «Бесы» по Достоевскому (1991). В драматургии все чаще звучат новые имена: Е. А. Гремина, М. Ю. Угаров, Е. В. Исаева, Е. В. Гришкoveц, В. В. Сигарев, К. В. Драгунская, О. И. Михайлова, О. С. Мухина, О. А. Богаев, М. А. Курочкин и др.

У современного театра появилась черта, которая отличает его от театра советской эпохи, – полистилистика в постановке драматических произведений. Множество трактовок и искусствоведческих концепций дали русскому театру творческую свободу и одновременно создали сложные условия для сохранения каждым театральным коллективом собственного стиля. Этот стиль должен быть заманчив для зрителя, но при этом не занижать планку, достигнутую искусством.

Творческие поиски, отсутствие четких целей и задач театра, потребность в системе критериев послужили предпосылками для создания целого ряда фестивалей (наиболее крупные из них – «Золотая маска» и «Балтийский дом»). Некоторые фестивали имеют международное значение (например, Чеховский фестиваль), некоторые – исключительно региональное.

Несмотря на утвердившуюся творческую свободу театров, к началу XXI в. обозначился кризис репертуарного театра. Эта проблема неоднократно обсуждалась на заседаниях Союза театральных деятелей, на конференциях по вопросам театра, о ней говорится в ряде статей. Как отмечает театральный критик П. Руднев, «ценности репертуарного театра были поставлены под сомнение альтернативными театральными системами: антрепризным движением и расцветом проектного театра, фестивализацией театральной жизни, постепенно узнаваемым нами западным опытом, внедрением мюзикловых технологий, появлением открытых площадок» [6].

Коммерциализация, поиски новых форм творчества и способов привлечения зрителей, влияние экономических отношений на развитие театра, социальные условия страны привели к трансформации составляющих типологической системы театральной периодики. Меняются интересы читательской аудитории, в связи с чем в журналах появляются новые рубрики. Некоторые типы изданий меняют свою программу. Появляются новые театральные журналы. Частично наблюдается дифференциация различных типов изданий, что вызвано их стремлением удержаться на рынке СМИ и быть одновременно полезными широкой читательской аудитории.

Рассмотрим эти группы в отдельности.

В новое время тип **толстого театрального журнала** (представлен изданиями «Театр» и «Петербургский театральный журнал») фактически ведет борьбу за выживание.

В начале 1990-х гг. прежде ведущий журнал «Театр» претерпевал финансовые трудности, что приводит к явному снижению полиграфиче-

ского качества, к необходимости несколько раз в год предлагать читателям двоянные номера, к сокращению редакционного штата. Так, в июне 1991 г. редакция состоит из отделов критики; драматургии; теории, истории и библиографии; театра Российской Федерации; театра народов СССР; зарубежного театра; публицистики; информации; оформления; при этом в состав редколлегии входят 24 человека [7]. К июлю 1994 г. картина резко меняется: редакция не разделяется на отделы и состоит из 9 человек [8]. В 1992–1994 гг. журнал публикует минимум цветных иллюстраций; во многих номерах черно-белой становится обложка.

В 1995 г. журнал не выходил. В 1996 и 1997 гг. было выпущено по одному номеру (оба – под редакцией Ю. Шуба). В 1998 и 1999 гг. журнал не выходил. С 2000 г. возобновлен В. Семеновским (вышел 1 номер), с 2001 г. выходит 3 или 4 раза в год под его же редакцией (официально. Фактически журнал имеет периодичность альманаха). 4 раза в год (также из-за финансовых трудностей) издается и «Петербургский театральный журнал», о котором будет сказано ниже.

Вышедший в 1996 г. журнал целиком посвящался памяти драматурга и общественного деятеля, одного из редакторов журнала «Театр» А. Д. Салынского. Публиковались его произведения, повествования о времени и о себе, аналитические статьи о творчестве драматурга. Обращаясь к читателям, редколлегия обращала внимание, что «цель этого специального номера журнала – увековечить память об Афанасии Дмитриевиче Салынском» [9].

Возобновить в 2000 г. издание журнала «Театр» стало возможным благодаря тому, что «деньги появились в декабре, – отмечает Е. Губайдуллина, – основные средства выделило Министерство культуры, немного – СТД, Дом актера бесплатно предоставил помещение. Эти три организации стали учредителями журнала» [10].

Новый «Театр» не печатал программной статьи: «Не думаю, что надо формулировать так называемую программу журнала, – отмечал В. Семеновский. – Прочитав этот номер, сами почувствуете, есть она или нет. Желательно только читать все по порядку, в той последовательности, которая нами выстраивалась <...>. Журнал – не свалка текстов, более или менее случайных, но отбор, композиция; <...> художественная система; такая же, если угодно, как спектакль» [11]. Аудитория издания, по мнению его организаторов, – «не только театральная, тем более, не только театроведческая публика. Это люди широких гуманитарных интересов, зачастую живущие вдали от театральных столиц и не имеющие возможности по-

сещать премьеры. Задача редакции заключается в том, чтобы квалифицированно и увлекательно рассказать им о жизни театра. Находить точные слова, не допуская ни вульгарности, ни претенциозности» [12].

Несмотря на широту заявленных намерений, журнал не стал популярным и популяризаторским изданием. Прежде всего, выполнить эту задачу не позволяет тираж (5000 экз.) и, как отмечалось выше, нечастая периодичность выхода. Хотя при этом журнал выходит увеличенным объемом в 22 печатных листа.

В 2000 г. «Театр» состоял из трех разделов, которые В. Семеновский перенес из «Московского наблюдателя» первых лет существования: «Просцениум», «Дни нашей жизни», «Пантеон». Разделы были разбиты на рубрики: «Репертуар» (рецензии на спектакли), «Имена» (герои номера – Игорь Ясулович, Евгений Гришковец и Чулпан Хаматова), «Фестиваль» (публикации о «Балтийском доме» и «Пушкинской сцене»), «Мастер-класс» (статья Питера Брука) и т. д.

Театровед Г. Заславский справедливо замечает, что «новый “Театр” – издание очень зависимое, во всяком случае, от статьи к статье лишь усиливается ощущение, будто редакция расплачивается за некие доставшиеся ей в наследство долги. После такого долгого перерыва можно было ждать какой-то строгой выстроенности или, наоборот, пестроты. Нет ни того ни другого» [13]. Например, в первом номере редактор разместил множество статей о творчестве К. Гинкаса и большую выдержку из биографической книги Олега Табакова, которая не являлась редкостью и представляла собой второе издание. Этот шаг Семеновского Заславский считает «неуважением к читающей театральной публике».

В последующие годы журнал не раз меняет внутреннюю структуру. Основные разделы: «Отражения» (рецензии на спектакли, очерки о фестивалях, творческие портреты), «Друг о друге» (воспоминания), «Точка зрения» (статьи по вопросам театра и искусствоведения), «Путь» (очерки деятельности театральных коллективов), «Дневник» (статьи и заметки о художественной жизни Москвы, некрологи о недавно ушедших деятелях русского театра); «Метод» (статьи по вопросам театральной практики и преподавания); «История» (очерки о русском театре минувших лет).

В 2000 г. «Театр» поменял визуальный облик. Появился новый логотип, большие фотографии, жирным шрифтом акцентируются главные мысли статей.

По форме и заявленным задачам «Театр» относится к группе толстых журналов, однако многие функции журнала не выполняются, и на нынешний день издание нельзя назвать успешным.

На его фоне более стабильной выглядит деятельность «Петербургского театрального журнала», основанного в 1992 г. и выходящего на протяжении 15 лет ежегодно, без перерывов и отклонений в заявленной программе.

Как отмечала в 1998 г. главный редактор журнала М. Ю. Дмитриевская, «мы, самые неимущие, никогда ничего не имевшие, остались ЕДИНСТВЕННЫМ ТОЛСТЫМ ТЕАТРАЛЬНЫМ ЖУРНАЛОМ во всей России. Может быть, возродится журнал “Театр”, может быть, произойдет еще что-то, но сезон 1998/99 войдет в историю театра как сезон, когда “Петербургский театральный журнал” должен был в какой-то степени взять на себя функции российского <органа театральной печати>» [14]. По сути таковым он остался и в последующие годы своего существования.

М. Дмитриевская так объясняет идею создания своего журнала: «В середине 1930-х годов, когда вся советская жизнь уже централизовалась, все театральные журналы оказались в Москве. В 1936–1937 году последние профессиональные ленинградские журналы были закрыты. И город, в котором существует самая старая театроведческая школа, в течение полувека с лишним не имел театрального издания» [15]. К декабрю 2007 г. вышло 50 номеров «Петербургского театрального журнала».

Таким образом, в северной столице возобновилась театральная периодика, авторский состав которой состоял из сотрудников кафедры театроведения Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, а также критиков разнообразных изданий. В 1992–1997 гг. «250 авторских имен прошло через страницы журнала» [16], в последующие 5 лет эта цифра росла, таким образом, на страницах журнала с первых лет существования и до 2002 г. напечатали свои материалы «свыше 540 авторов» [17]. В их числе такие видные театроведы, как Н. Таршис, А. Альтшуллер, А. Бартошевич, Н. Песочинский, М. Заболотняя, Г. Ефимова, Е. Феофанова, Е. Маркова, Г. Лапкина, Т. Марченко, Т. Москвина, А. Некрылова и др. Первые годы существования журнала совпали со временем, когда на сцены петербургских театров пришло новое поколение молодых талантливых режиссеров: Г. Козлов, А. Праудин, А. Галибин, В. Туманов, В. Крамер, Ю. Бутусов.

Следовательно, «первый раз за очень много лет петербургская режиссура в период своего становления получила возможность посмотреть в зеркало критики. Их жизнь, в отличие от старшего поколения питерских режиссеров, описана. Жизнь, например, Ефима Падве <...>

не зафиксирована до такой степени последовательно, как жизнь Козлова, Галибина или Праудина», – констатирует Дмитриевская [18].

Невозможность в равной степени полно охватить современный театральный процесс ведущих театров страны – еще одна проблема толстых театральных журналов. Тем не менее «Петербургский театральный журнал» на протяжении 15 лет стремится к достижению этой цели. Частично удается это за счет того, что сотрудники редакции освещают крупные театральные фестивали страны (как в столице, так и в регионах). Соответственно, на страницах издания появляются рецензии и обзоры спектаклей – соискателей театральных премий.

Другой составляющей этого процесса является обзор театральных событий России, представленный в рубрике «Хроника». Правда, анализ номеров журнала показывает, что выбор освещаемых событий случаен и зависит от возможности редакции получить информацию. В 1990-е гг. количество городов, представленных на страницах журнала, было шире, чем в 2000-е гг. Стремление к широте охвата театрального процесса страны проявляется также в публикациях, посвященных творчеству видных театральных деятелей провинции: М. Бычкова (Воронеж), Б. Мильграма (Пермь), Н. Коляды (Екатеринбург), Б. Гранатова (Вологда) и др.

Верстка и оформление журнала на протяжении всех лет существования менялись несущественно. Это черно-белое издание формата А4, издающееся объемом 16–22 печатных листов. Текст на его страницах размещается в два столбца, перебиваясь многочисленными иллюстрациями. Тираж 2000 экз.

Внутренняя структура журнала регулярно меняется и зависит, как правило, от предпочтений редакции осветить те или иные аспекты современного театра. На нынешний момент журнал состоит из следующих постоянных разделов: «Премьеры» (рецензии и обзоры), «Фестивали» (рецензии и статьи), «Лавка писателя» (мемуары, библиография, аннотации новых книг), «Память» (воспоминания и некрологи), «Хроника» (обзор театральных событий), «Наши авторы» и «Наши фотографии» (два последних отдела состоят из биографических справок авторов каждого номера). В рубрике «Представление» журнал знакомит читателей с молодыми режиссерами, их творческим кредо. В рубрике «Побеги» журнал отслеживает «первые шаги в профессиональном театре: кто кого представлял городу и миру. “Побеги” – это новые ростки, это “побеги” молодых в разные города, это наши торопливые “побеги” по театрам, где они ставят» [19].

В «Петербургском театральном журнале» много временных рубрик. Как правило, они появляются в зависимости от публикуемого материала. Так, время от времени журнал обращается к ошибкам, курьезам, недостаткам театрального процесса либо отдельных постановок в рубрике «Русский театральный инвалид» [20], 250-летию Петербургской театральной библиотеки была посвящена серия публикаций в рубрике «Многоуважаемый шкаф» [21], встречам с драматургами, музыкантами, режиссерами в редакции журнала посвящалась рубрика «Антракт» [22] и т. д. Один из номеров журнала (№ 20 за 1999 г.) вышел с подзаголовком «Путешествие из Петербурга в Москву» и был целиком посвящен обзору московских премьер.

Стремление к широкому охвату театрального процесса проявляется также в функции журнала стать посредником между театральными организациями. Так, в 1996 г. редакция заявила о том, что она «осуществляет консультационно-посредническую деятельность между российскими театрами, с одной стороны, и драматургами, писателями, переводчиками – с другой. Оказывает помощь театрам в формировании репертуара. Обратившись в редакцию, вы можете получить у нашего литературного консультанта сведения о новых и старых пьесах и переводах, аннотированные списки пьес, получить копии текстов, имеющихся в нашем банке данных» [23].

Помимо того, редакция журнала занимается изданием книг и написанием сценариев. Об успешном развитии этой функции редакции говорится в следующем сообщении Дмитревской: «Мы получили премию АСКИ на конкурсе “Лучшая книга 2005 года” за книгу “Театр Резо Габриадзе”. Затем в сентябре с X Ханты-Мансийского международного фестиваля телефильмов и телепрограмм “Золотой бубен” вдруг пришла премия за лучший сценарий телевизионного фильма “Печальный марафон” (это фильм об А. М. Володине, который мы сделали в соавторстве с режиссером Владимиром Непевным год назад)» [24].

На нынешнем этапе своего существования журнал распространяется по подписке, целевой рассылке, продается оптом и в розницу. В 2000 г. к числу учредителей журнала (С.-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, С.-Петербургская государственная академия театрального искусства, Межсоюзное творческое объединение «Бродячая собака») добавился Союз театральных деятелей РФ. С этого момента журнал получил финансовую возможность отправлять каждый свежий номер в региональные отделения СТД, в крупнейшие театры страны. Однако после критической публикации М. Дмитревской, посвящен-

ной бедственному положению Дома ветеранов сцены [25], руководство СТД подало на журнал в суд, соответственно прекратилось со стороны СТД финансирование целевой рассылки журнала. В настоящий момент рассылка журнала осуществляется за счет спонсорской поддержки частных организаций. По данным, полученным автором в редакции журнала, издание осуществляется также за счет спонсорских средств.

Таким образом, существование «Петербургского театрального журнала» зависит от желания частных лиц и не является обязательным в отличие от журнала «Театр», средства на издание которого выделяются СТД РФ. Соответственно, «Петербургский театральный журнал» мало зависит от организаций, управляющих театром, – это новое качество, которое толстый журнал получил после распада СССР.

Однако влияние этого типа периодики на театральный процесс снизилось как количественно (тираж упал с 50000 экз. в 1991 г. до 2000–5000 экз. в 1991–2007 гг.), так и качественно («Театр» выполняет лишь часть функций толстого журнала, издается не часто; «Петербургский театральный журнал», издаваясь регулярно, не имеет возможности широко охватить театральный процесс страны).

Современная театральная журналистика отличается публикациями малых форм, трансформацией жанров в сторону облегченности. Например, рецензия часто заменяется аннотацией, статья – заметкой или репортажем. Снизилась роль театрального критика. Его мнение мало влияет на жизнь театра. Однако усилилась при этом описательная функция журналистики: многие издания рассматривают театральный процесс во всей совокупности его составляющих, уделяя внимание режиссуре, сценографии, музыке, судьбам деятелей сцены, проблемам театроведения и т. д.

При несомненной широте охвата это направление журналистики прибегает к публикациям небольших объемов, отдает большее предпочтение информационным жанрам, нежели аналитическим. Оно представлено на страницах **театрально-практических журналов**. На нынешний день это многочисленная группа театральной периодики. К ней относятся журналы «Театрал», «Театральная жизнь», «Станиславский», «Московский наблюдатель» (1991–1998), газеты «Экран и сцена», «Театральное дело» и др.

К концу советской эпохи в театральной периодике появился журнал «Московский наблюдатель», учрежденный Союзом театральных деятелей РФ. После распада СССР журнал издавался с переменным успехом, не раз менял формат и верстку. Внутренняя структура оставалась прежней: «Просцениум», «Дни нашей жизни», «Пантеон». В 1997 г. в изда-

нии журнала возник кризис, «удалось выпустить лишь три номера вместо положенных шести, – писал главный редактор В. Семеновский. – <...> Мы и прежде знавали трудные времена, однако на сей раз можно было с уверенностью говорить о летальном исходе» [26]. Несмотря на это, в 1998 г. вышел обновленный «Московский наблюдатель», с иной программой издания, однако первый номер оказался последним.

Новаторства «Московского наблюдателя» начала 1990-х гг. оставили след в театральной журналистике. Журналы «Станиславский» и «Театрал» пошли по пути своего предшественника, стремясь держать в зоне своего внимания широкую тематику публикаций и рассматривать театр в необычном ракурсе.

Для каждого номера редакция «Станиславского» выбирает главную тему, от которой зависит тематическое наполнение журнала. Например: фантастика и театр (№ 10, 2007 г.), театр вне стен театра (№ 7, 2007 г.), театр и документ (№ 9, 2007 г.) и т. д. Каждый номер состоит из разделов (в порядке следования): «Завязка», «Система», «Антракт», «Кульминация», «Развязка». Каждый из разделов включает в себя внутренние рубрики, которые от номера к номеру могут меняться. Среди постоянных рубрик – «Слово главного редактора», «Наши люди» (ответы на вопросы номера известных деятелей сцены), «Экскурс» (публикации об истории театра), «Театральные рейтинги» и т. д.

По сведениям шеф-редактора журнала Г. Заславского, редколлегия стремится увлекательно рассказать о мире театра. Т. е. издание ориентируется не столько на профессионалов, сколько на зрителей. Об этом можно судить на примере любой рубрики. Например, «Расписание» дополняется колонками театроведов и зрителей, которые называют преимущества и недостатки увиденных постановок. При этом «Расписание» богато иллюстрировано и дополняется интересными фактами. «31 октября, – написано на одной из страниц, – не только Америка, но и весь мир отмечает канун Дня всех святых – Хэллоуин. “Станиславский” прикинул, в каких московских спектаклях ходят привидения, тени, демоны и прочая нечисть» [27]. Далее следует подборка спектаклей и театров. «Расписание» имеет подразделы: «Фестивали, гастроли, проекты», «Музыкальный театр», «Частный театр», «За рубежом», «С детьми», «Концерты, классика» и т. д.

Несмотря на широкий географический охват афиши, в других рубриках «Станиславский» освещает деятельность преимущественно московских (в меньшей степени – петербургских и зарубежных) театров.

Обращаясь к истории, журнал публикует цветные иллюстрации. Например, в рубрике «Вещь в себе» помещена большая фотография веера Ермоловой, вокруг которой размещены истории, связанные с легендарной вещью: «История веера началась в 1896 году, когда он был преподнесен Марии Николаевне Ермоловой в честь 25-летия ее творческой деятельности. <...> Незадолго до смерти Ермолова подарила Яблочкиной свой гримировальный стол и веер с запиской: “Сестре по духу”» [28].

Основные жанры «Станиславского»: заметки, интервью, обзоры, репортажи, фотоочерки, фотоэтюды, фотофакты. Редакция рассматривает театр как живое многомерное пространство.

На протяжении двух лет издания журнал не менял концепцию. Как отмечает один из создателей журнала, главный редактор «Независимой газеты» Т. Кошкарева, «“Станиславский” обращен к широкой публике, к массовому читателю, он должен быть прост, понятен, доходчив, занимателен, не лишен чувства юмора. Одновременно журнал должен отвечать и строгим критериям профессионализма. Не превратиться в попсу <...>. С одной стороны, путеводитель по театральным спектаклям, быстрая афиша с ответами на вопросы: что, где, когда? <...> С другой стороны, волшебный городок в табакерке, откуда слышны живые голоса и различные фигуры, где горит свет и куда манит заглянуть <...>» [29].

Официально тираж журнала не меняется и составляет 15000 экз. Учредитель «Станиславского» – ИД «Независимая газета». Однако, как отмечается в выходных данных каждого номера, «при поддержке СТД (ВТО) РФ журнал рассылается во все 75 региональных отделений Союза театральных деятелей».

Тираж журнала «Театрал» (учредитель – ИД «Новые известия») выше и составляет 42500 экз. При этом журнал не рассылается в отделения СТД, распространяется по подписке; продается в театрах Москвы, Петербурга и Владивостока. Таким образом, на его страницах освещается жизнь столиц и Владивостока [30], что говорит об отсутствии внештатных корреспондентов в регионах страны. Однако при наличии материала редакция готова публиковать обзоры театральной жизни других регионов. Примером может служить публикация «И станешь ты столицей» о театрах Ростова-на-Дону [31].

«Театрал» прибегает к менее изысканным формам подачи материала по сравнению со «Станиславским», но ему также интересны все составляющие театрального процесса. «Нам все в этом доме по имени Театр близко, интересно и важно, – писал В. Яков, главный редактор ИД “Новые известия”. – Все и все. Актер, режиссер, зритель, гример, гардероб-

щик, билетер, осветитель... Мы не делим своих героев на Самых-Самых и прочих, потому что уверены – театр жив и прекрасен тем, что есть разные люди, которым он дорог. Разные. И на сцене. И на галерке. И в гардеробе. И, не побоюсь этого слова, в СМИ» [32].

Журнал отличается четкой структурой: «Новости», «Особое мнение», «Весь мир», «Юбилей», «В главной роли», «Персона», «Звуки музыки», «География», «Крупный план», «Love story», «Мастер-класс», «Рецензии», «Весь мир», «Стиль жизни», «Выход в свет», «Театральная афиша».

«Театрал» издается на глянцевой бумаге, оформление отличается множеством фотографий. Объем каждого номера 64 страницы (для сравнения объем «Станиславского» – 98 страниц).

Как было отмечено выше, после распада СССР прекратил существование тип массового театрального журнала. Функции журнала «Театральная жизнь», относившегося к данному типу, трансформируются: журнал становится театрально-практическим органом печати. Если «Станиславский» и «Театрал» ориентируются на широкого читателя, театральных зрителей, то «Театральная жизнь» адресована театроведам и профессиональным работникам театра. Каждый номер состоит из рецензий (представлены в не меньшем объеме, чем на страницах «Петербургского театрального журнала»), статей и интервью, посвященных проблемам театра. Для каждого номера избирается генеральная тема.

В предисловии к одному из номеров Л. Лебедина писала: «На первый взгляд, содержание этого номера может показаться отнюдь не тематическим, как уже к этому привыкли наши читатели. Тут и выступления мастеров, и творческие портреты весьма известных деятелей сцены и не совсем известных, рецензии на книги, беседы, а также пространные рассуждения по поводу современного театра, куда он движется и как на него влияют другие виды искусства. И все-таки тот, кто прочтет номер от начала до конца, поймет, что нас заинтересовала тема личности в творчестве» [33].

В последние годы генеральными темами «Театральной жизни» являлись: «Москва театральная» (о том, «как Москва отвечает на вызовы нового века, как Комитет по культуре выстраивает равновесие между театром-лабораторией и театром-сценой» [34]); «Шут с нами» (номер, посвященный комедии) [35]; «Кредо» (номер об убеждениях и взглядах современных режиссеров) [36] и т. д.

Учредителем журнала являются СТД РФ и Министерство культуры РФ. Однако на его страницах отражается деятельность преимущественно

столичных театров. «Хотелось бы однажды, подводя итоги очередного сезона, обозреть максимум сущего в театрах России, обобщить идущие там процессы, разглядеть точки роста, назвать имена, заслуживающие всероссийской известности... Увы. Сегодня этого трудно достичь. У нас ведь во всем крайности. То руководили каждым чихом, теперь – ни о чем ведать не ведаем» [37].

В нынешнее время журнал остается черно-белым (за исключением цветной обложки). Распространяется по подписке, продается в специализированных книжных магазинах Москвы и Петербурга; осуществляется целевая рассылка в региональные отделения СТД.

Таким образом, группа театрално-практических изданий представлена несколькими наименованиями, каждое из которых стремится занять отдельную нишу на рынке СМИ. Одни журналы адресуются зрителям (отличительная особенность такой периодики – наличие театралных афиш и анонсов), другие – профессионалам. Являясь представителями одного типа изданий, каждое имеет свой подход к освещению театралного процесса, свои предпочтительные темы.

На нынешний день наиболее широко представлена театралная периодика, которая издается при полной или частичной поддержке СТД РФ.

СТД – один из немногих творческих союзов, который не распался в начале 1990-х гг., сохранив при этом ряд своих функций, в том числе и создание единого информационного поля. В отчетном докладе председатель СТД А. А. Калягин сообщал: «Союз организует и финансирует рассылку целого ряда театралных изданий своим региональным отделениям и театрам России. Мы пытаемся сделать так, чтобы театралная общественность, независимо от места проживания, знала об успехах друг друга, о новых постановках, о фестивалях и конкурсах, о премиях и наградах, о любых интересных акциях и начинаниях» [38].

В 1997 г. официальным органом Союза стал журнал «Страстной бульвар, 10». При этом СТД остался учредителем и принимает долевое участие в финансировании журналов «Театр», «Театралная жизнь», «Сцена», «Балтийские сезоны», альманаха драматургии «Сюжеты», газеты «Доктор Чехов» – изданий разных типологических групп.

Внутритеатралную группу периодики на нынешний день составляет орган СТД «Страстной бульвар, 10», *подгруппу изданий отдельных театров и театралных организаций* – орган Центрального Дома актера им. А. А. Яблочкиной «Дом актера», газеты «Антракт» (Малый театр, Москва), «Сцена» (Алтайский драматический театр, Барнаул), «Театр на

Свободе» (Молодежный театр, Ростов-н/Д), «Театр в Томске», «Театр и поклонники» (Драматический театр, Благовещенск), «Афиша» (Областной драматический театр, Саратов), студенческие газеты театра-школы «Образ» (г. Москва), газета РАТИ «Кафедра» и др.

Основная функция газет отдельных театров – сообщать театральной публике («своему зрителю») о готовящихся постановках, публиковать хронику, разъяснять специфику «своего» театра. Нередко на страницах газет публикуются исторические сведения о театре, воспоминания корифеев труппы, анонсы региональных театральных фестивалей и т. д. Периодичность изданий зависит от интенсивности смены событий в театральном коллективе, от необходимости сообщить публике новые сведения. В большинстве театров газеты выходят к началу/закрытию театрального сезона и ко дням премьер, поэтому не бывает больше 3–5 выпусков в театральный сезон. Нестрогая периодичность связана также с недостаточным финансированием (как, например, в ростовской газете «Театр на Свободе») или нехваткой авторов. Общая тенденция этой группы изданий отмечается в выходных данных газеты театра-школы «Образ» – фразой на титульном листе: «Газета выходит по настроению» [39].

«Страстной бульвар, 10», журнал Союза театральных деятелей РФ, издается с 1997 г. периодичностью 10–12 выпусков в год разовым тиражом 1000 экз. Издание имеет формат брошюры, объем издания не четкий и зависит от информационного наполнения рубрик. Название журнал получил по месту прописки, адрес: Страстной бульвар, 10, известен работникам театра как головной офис СТД РФ. Журнал бесплатно распространяется по региональным отделениям СТД и по подписке в театры страны. Основная функция издания – многостороннее освещение театральных событий в рамках деятельности Союза. На первых страницах публикуются итоги конференций, проводимых СТД, стенограммы выступлений председателя, официальные письма членов Союза и т. д. Так, в 2005–2006 гг. на первых страницах «Страстного бульвара» широко обсуждалась грядущая реформа по переводению части отечественных театров на хозрасчет и самоокупаемость. Наиболее популярная в передовых статьях тема дальнейшего пути развития театра. В 2001 г., например, в рубрике «Подготовка к съезду» публиковались размышления доктора искусствоведения Е. Левшиной, заместителя руководителя департамента государственной поддержки искусства А. Волкова, заместителя председателя СТД РФ Г. Смирнова на тему: «Театр, общество, государство – каким быть партнерству». «Поддержка театров не может ограничиваться вовремя выплаченной зарплатой и даже дополнительными зар-

платами <...> мастерам сцены. Без специально запланированных денег на новые спектакли, гастроли, фестивали, поддержку молодых трупп не будут иметь должного эффекта вложения средств в театр» [40], – отмечалось в статье, вызвавшей много читательских откликов.

В относительно спокойные для жизни СТД месяцы, когда прекращается обсуждение тем, поднятых на конференции, в качестве передовых материалов журнал публикует поздравления с юбилеем столичных артистов [41], изредка отдельные выпуски посвящаются памяти ушедших театральных деятелей [42].

Программа журнала сформулирована в подзаголовке на титульном листе: «Российский театр: информация, проблемы, тенденции». В год основания журнал публиковался тонкой книжкой в 2–3 печатных листа. С годами объем издания существенно увеличился. Номера содержат обширную хронику, обзор театральных фестивалей страны, новых постановок, ответы членов СТД на поднятые в журнале вопросы. Корреспонденты в издании внештатные – в основном это члены секции критики региональных отделений СТД, постоянно журнал публикует и заметки, корреспонденции, статьи провинциальных артистов и режиссеров.

Журнал строго структурирован и редко отступает от сложившейся формы. После редакционной статьи следуют рубрики: «В России» (хроника театральной жизни), «Фестивали» (обзор фестивалей России и СНГ), «Центр поддержки русского театра за рубежом», «Гости Москвы» (например, в № 10 2006 г. сообщается о гастролях “Коляда-театра” в Москве), «Премьеры Москвы», «Гость редакции», «Лица», «Книжная полка», «Взгляд из провинции», «Колонка юриста», «Библиография».

Программа «Страстного бульвара» ориентируется на внутренний театральный процесс и в какой-то мере является его организатором.

Перестройка, период гласности открыли для отечественного театра возможность сотрудничать с зарубежными организациями, использовать театральный опыт западных стран. Это повлияло на то, что тип издания, посвященный вопросам техники сцены, трансформируется в 1991 г. и становится изданием, посвященным вопросам сценографии. Прекращается издание журнала «Сценическая техника и технология». Ему на смену приходит «Сцена». Как пояснялось в подзаголовках первых лет издания, это «российско-французский иллюстрированный журнал по вопросам сценографии, сценической техники и технологии, театральной архитектуры». Т. е. этот тип издания обращается уже не только к новшествам техники сцены и осветительного оборудования, но и к вопросам художественного оформления спектакля.

Как отмечал директор-редактор Мишель Гладиревский, «Сцена» – это журнал, «написанный профессионалами для русских профессионалов, который будет целиком переводиться на французский, английский и немецкий языки. Таким образом, мы ожидаем, что этот поток обязательно заложит камень в общий фундамент того большого театрального здания, которое возводим все мы в ознаменование окончания нашего века» [43].

Журнал издавался на трех языках до 1995 г. Затем – только на русском. Однако структура и программа журнала существенно не поменялись. Основные разделы журнала: сценография; костюм; свет; сценическая техника и технология; театральная архитектура; менеджмент; люди театра; образование.

«Цель издания – предоставить читателю информацию практического, теоретического характера, но, главным образом, – пробудить его интерес к бесчисленным экспериментам, которые ежедневно проводятся в театральных мастерских и на сценических площадках» [44].

Судя по публикациям «Сцены», опыты и достижения российских сценографов интересовали работников театров Европы. «Зарубежные коллеги говорят, что уникальность нашей школы заключается в том, что преподаванием занимаются наши самые известные, состоявшиеся сценографы, – отмечали редакторы журнала “Сцена”. – Такой коллекцией художественных и человеческих индивидуальностей не может, вероятно, похвастаться ни одна сценографическая школа мира» [45].

Журнал издается большой тетрадкой в 7–9 печатных листов тиражом 1000 экз. Передовая статья наиболее часто посвящается вопросам, стоящим перед руководством СТД: печатаются доклады председателя Союза, стенограммы заседаний, обращения к участникам того или иного форума. В рубрике «Спектакль» производится анализ произведений сценографии, в рубрике «Память» печатаются материалы о выдающихся художниках сцены, режиссерах, артистах. Журнал акцентирует внимание на традициях и новаторстве в оформительском мастерстве, поэтому нередко в журнале появляются рубрики «Выставки», «Наследие», «Технологии». Постоянная рубрика «Зарубежная информация» на протяжении всех лет существования журнала, «с одной стороны, отражает заметные художественные свершения в европейских странах, с другой – рассказывает о технических успехах в области архитектуры, сценографии и оборудования» [46]. Авторами статей этих рубрик являются видные сценографы, художники и режиссеры: М. Бархин, С. Бенедиктов, С. Женовач, В. Глаголева, Э. Кочергин, А. Титель и др.

Журнал оказывает «Юридическую консультацию» (название одной из рубрик), объясняя смысл административных нововведений в театральной жизни, а также следит за тенденциями в области менеджмента и продюсирования, посвятив этому рубрику «Предпринимательство в культуре». Каждый номер издания закрывается исторической рубрикой «Театральная энциклопедия», рассказывающей о каком-либо аспекте оформительского мастерства. Журнал отличается качественной полиграфией, множеством цветных вклеек.

«Сцена» издается 6 раз в год. Распространяется по подписке. Продается в специализированных книжных магазинах Москвы, С.-Петербурга и Екатеринбурга. А также осуществляется «целевая рассылка журнала 74 региональным отделениям Союза театральных деятелей РФ и 17 театральным институтам и училищам по заказу руководства СТД РФ» [47].

Таким образом, тип издания, посвященного вопросам сценографии, представлен лишь одним журналом, который финансово зависит от СТД. Тем не менее он успешно занимается пропагандой достижений сценографии, уделяет особое внимание юридическим, экономическим и организационным задачам театра.

В новое время отечественной театральной журналистики расширяется число *изданий, посвященных вопросам драматургии*. К основанной в 1982 г. «Современной драматургии» добавляется журнал «Драматург» и альманахи «Балтийские сезоны», «Ландскрона» и «Сюжеты» (издание СТД).

Журнал «Драматург» основан в 1993 г. писателями А. Казанцевым и М. Роциным. В журнале преимущественно публикуются новые драматические произведения и в меньшей мере – статьи, освещающие важные события (как правило, фестивали и вручения премий) в области драматургии.

Журнал создавался как своеобразный ответ обществу, попытка группы авторов отстоять свою творческую позицию, о чем говорилось во вступительной статье: «Непонимание между театрами и драматургами зашло слишком далеко. Нам может не очень нравиться то, что пишется сейчас, но, скорее всего, новый театральный взрыв наступит тогда, когда театры и драматурги найдут друг друга. Пока этого нет. <...> Можно сколь угодно замечательно ставить классику. И будет успех. Но только сегодняшнее слово, сказанное со сцены открыто, ясно и талантливо, может дать импульс новому движению театра» [48].

Журнал издается тиражом в 3000–5000 экз. в месяц. За это время на его страницах были впервые опубликованы пьесы, которые сегодня

прочно заняли репертуарную сетку отечественных авторов. В числе авторов М. Угаров, Н. Садур, Н. Птушкина, Л. Разумовская, В. Гуркин, А. Володин, Н. Коляда, Е. Исаева, И. Бергман и др. Журнал публикует пьесы 8–9 авторов в каждом номере.

В отличие от «Драматурга» «Балтийские сезоны» в каждом номере печатают не больше трех пьес (рубрика «Портфель завлита»), но при этом основное место в альманахе уделяется обзорам фестивалей и статьям по проблемам отечественного театра и драматургии. Альманах издается в Петербурге объемом 12 печатных листов тиражом 1000 экз., распространяется по целевой рассылке СТД.

Альманах «Ландскрона» основан в 1996 году Независимым объединением петербургских авторов «Домик драматургов». Однако альманах не ставит своей задачей публиковать пьесы ведущих драматургов, поскольку предназначен только для авторов, живущих в Петербурге и Северо-Западном округе.

Баланс между освещением проблем драматургии и публикацией пьес целенаправленно соблюдается журналом «Современная драматургия». Этот печатный орган имеет четкую структуру: «Пьесы» (подразделы: русская драматургия и зарубежная драматургия), «Критика. Теория», «История. Библиография», «Хроника. Информация». Обзор современной драматургии представлен не только публикуемыми текстами пьес, но и многочисленными рецензиями, статьями, интервью, анонсами и заметками – основная часть публикуемого материала собирается авторами журнала на фестивалях современной драматургии.

Журнал издается 4 раза в год на газетной бумаге объемом в 31 печатный лист (сведения о тираже не указаны). Неоспоримо стремление редакции сделать журнал своеобразной энциклопедией отечественной драматургии. В любой рецензии или обзоре при упоминании других пьес дается сноска на номера «Современной драматургии», в которой оценивалось это произведение. Таким образом, на каждой странице журнала встречается до семи сносок. Регулярность выхода журнала обеспечена поддержкой Федерального агентства по культуре и кинематографии и комитета по культуре правительства Москвы.

Рассмотренный тип издания рассчитан преимущественно на практиков театра: постановщиков и литераторов, пишущих для театра. При очевидных недостатках (небольшой тираж, нечастая периодичность выхода каждого номера, не всегда обоснованный подбор публикуемых пьес) группа периодики занимает свою специфическую нишу.

На новом этапе развития театральной журналистики возросло количество изданий, адресованных зрителям. Частично к ним относится театрально-практическая группа периодики (см. выше) и целиком – группа *информационных театральных журналов*. Этот тип издания, трансформировавшийся в 1930-е гг. в массовый журнал, возродился в начале 1990-х гг. Основная функция информационной периодики – сообщать о предстоящих событиях, публиковать расписание театральных спектаклей и другие сопутствующие материалы о жизни звезд, планах известного театрального коллектива на новый сезон и т. д. Главное отличие информационного журнала от театрально-практического – отсутствие аналитики. Как отмечает главный редактор информационного журнала «Наш театр» Е. Морозов, «в журнале вы не найдете рецензий на спектакли, потому что мы твердо знаем, что российский зритель – лучший в мире и ему не нужны поводыри и оценщики» [49]. При этом поясняется программа издания, в котором зритель «непрерменно найдет множество человеческих историй, полученных из первых рук у известных актеров, режиссеров, театральных художников. Мы с радостью расскажем об их тревогах, достижениях, а главное, о том, как они живут и работают в театре» [50].

К группе информационных театральных изданий относятся: «Наш театр» (Москва), «Театральный Петербург», «Петербургская сцена», «Первый ярус» (Петербург), «Театральная касса» (Петербург), «Зрительный ряд» (Петербург), «Театральный сезон» (Екатеринбург) и др.

Журналы этой группы имеют формат близкий к А5 и похожую внутреннюю структуру. Так, в подзаголовке «Театрального Петербурга» обозначается его направление: «Премьеры, гастроли, фестивали, лица, музыка, театр – детям, репертуар» [51]. Аналогичное пояснение дает «Зрительный ряд»: «Премьеры, гастроли, интервью, анонсы» [52]. Информационные журналы издаются в основном для театральных зрителей одного города. Попытку стать общероссийским информационным журналом предпринял «Наш театр», основанный в 2005 г. Он также освещает события столичной жизни (главные разделы «Новости», «Премьера», «Репортаж», «В главной роли», «Мировой театр», «Рейтинги актеров», «Репертуары театров» и т. д.), но при этом делает упор на рассказ о жизни и судьбе популярных актеров.

Журналы рассматриваемой группы имеют цветное, нестрогое оформление. Непременной чертой этого типа периодики является ее универсальность, что проявляется прежде всего в наличии репертуара и анонсов спектаклей. Наиболее распространенный жанр – развернутая заметка, рассказывающая о планах театра, труппы или отдельно взятого артиста.

Анонсы, заметки (в небольшом объеме – рецензии) сопровождают также *группу театральных программ и афиш*. Однако упор в этом типе периодики, адресованной зрителю, сделан на анонс предстоящих событий, театральную рекламу. Наиболее популярные издания – журнал «Театральная афиша» (Москва) и газета «Театральный курьер» (Москва).

«Театральная афиша» издается с 1997 г. За это время тираж журнала вырос с 1000 до 15000 экз. Для сравнения: тираж «Театрального курьера» 30000 экз. Однако «Театральная афиша» отличается более широким охватом театров Москвы, в ней размещают информацию 135 театров и театральных организаций. Журнал распространяется в розницу в театрах столицы, а также «ежемесячно рассылается руководителям и режиссерам театров, критикам, в Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, мэрию г. Москвы, Союз театральных деятелей РФ, комитет по культуре г. Москвы, управления по культуре административных округов г. Москвы» [53].

Таким образом, в новое время совокупность театральной периодики представляет собой единую систему, которая состоит из семи типов периодических изданий. Общие черты для всех типов – падение тиражей (на фоне театральных журналов, существовавших в последние десятилетия СССР), трудные финансовые условия выживания изданий, стремление занять видное место среди конкурентов и т. д. Современные периодические издания заполнены информацией, касающейся преимущественно столичных театров, и содержат мало информации о театральной жизни российской провинции.

Конкуренцию печатной периодике составляют *театральные Интернет-издания*.

У сетевой периодики слишком большой разброс в качественном отношении. Поэтому ниже мы рассмотрели только те издания, которые выпускаются профессионально. Главным критерием профессиональности для нас является не компьютерный дизайн, а профессионализм с точки зрения журналистики. В обзор включены только Интернет-сайты, исследованные автором *de visu*.

При этом в расчет не берутся электронные версии театральных журналов. Они не являются электронными СМИ. Как отмечает А. И. Акопов, «это только *форма* передачи печатного издания. Иное дело – оригинальные электронные издания, изначально созданные и функционирующие в сетях» [54].

Приводим ниже обзор театральных сайтов, однако не представляется возможным рассмотреть их с точки зрения типологии: это должно составлять предмет отдельного исследования.

Многочисленную группу составляют Интернет-издания отдельных театров: Государственный академический Малый театр (www.maly.ru), МХТ им. А. Чехова (www.mxat.ru), Ленком (www.lenkom.ru), Театр им. В. Маяковского (www.mayakovsky.ru), «Современник» (www.sovremennik.ru), Московский театр под руководством О. Табакова (www.tabakov.ru), «Сатирикон» (www.satirikon.ru), Российский академический молодежный театр (www.ramt.ru), Академический театр им. Е. Вахтангова (www.vakhtangov.ru), Омский академический театр драмы (www.omskdrama.ru) и т. д.

Основные разделы этой группы Интернет-изданий: «Новости», «Репертуар», «Афиша», «Пресса о нас», «Фотоальбом», «Форум» и т. д. В отдельную группу можно выделить и сайты театральных фестивалей: Фестиваль современной пьесы «Новая драма» (www.newdramafest.ru), Театральная премия «Хрустальная Турандот» (www.tyrandot.ru), Международный театральный фестиваль «Балтийский дом» (<http://baltichouse.spb.ru>) и др.

Один из организаторов отечественных театральных сайтов И. Овчинников считает, что «Интернет – это мощный инструмент современного театрального деятеля. Во-первых, он может приблизить театр к зрителю. За год посещаемость театральных сайтов по России возросла в среднем в два раза. Если год назад [2005 г. – В. Б.] сайт МХТ посещали 3500 пользователей в день – а это больше, чем вмещают в себя все три площадки МХТ при аншлагах, – то сейчас более 7000. Посетителей сайта Мастерской Фоменко меньше, но общее их число тоже выросло в два раза» [55].

По сведениям Овчинникова, наиболее посещаемым среди всех российских театральных сайтов является портал Интернет-трансляций «Театральная паутина» (www.cultu.ru).

На сайте «Театральная паутина» представлены новости преимущественно столичных театров. Однако основная цель сайта еженедельно показывать в Интернете театральные спектакли. Помимо того, портал «раз в год устраивает фестиваль “Театральная паутина”, где эти спектакли транслируются напрямую из разных городов мира; <...> отличает талантливые произведения от малоталантливых и прилагает все усилия к пропаганде первых; устраивает для деятелей искусства видеоконфе-

ренции, удаленные мастер-классы и репетиции, читает лекции, проводит семинары, всячески старается подружить творцов с современными технологиями» [56].

Следующую группу составляют обзорные сайты, которые содержат многочисленные рецензии, статьи и обзоры театральных постановок: Театр – страницы московской театральной жизни (www.theatre.ru), Театральное дело Григория Заславского (www.zaslavsky.ru), Театральный зритель (www.smotr.ru), Петербургские театральные страницы (www.theatre.spb.ru), Театральные дневники (www.teatr-live.ru).

Например, портал www.theatre.ru состоит из разделов: «Новости», «Рецензии», «Фото», «Репертуары и билеты», «Круг общения», «Ссылки», «Драматургия», «Календарь» [57]. Обновляется ежедневно.

Отдельную группу составляют блоги, Интернет-дневники театроведов и критиков. Наиболее популярные и часто обновляемые среди них дневники Павла Руднева (<http://pavelrudnev.livejournal.com>), Дины Годер (<http://dinadina.livejournal.com>), Сообщества театроведов РАТИ-ГИТИС (<http://community.livejournal.com>) и др.

По аналогии с театральными газетами и журналами типа программ и афиш можно выделить такую же группу Интернет-изданий: Театральная афиша (www.teatr.ru), Афиша театров Москвы (<http://www.vashbilet.ru>), Все театры Красноярска (<http://theatre.krasnoyarsk.ru>), а также <http://afisha.mail.ru>, <http://afisha.yandex.ru> и др.

Выводы

Итак, в начале 1990-х гг. в системе театральной периодики произошел ряд изменений. Прежде всего, она пополнилась новыми изданиями. Результаты проведенного исследования показывают, что в нынешнее время система театральной периодики состоит из следующих типов изданий (по целевому назначению):

- толстый театральный журнал;
- театрально-практические журналы и газеты;
- информационный журнал;
- газеты и журналы типа программ и афиш;
- журналы, посвященные вопросам драматургии.

В начале 1990-х гг. возродился тип внутритеатрального органа печати, существовавший до 1941 г. Поменял программу тип журнала, посвященный вопросам техники сцены. Он становится изданием, по-

священным вопросам сценографии. Исчезает массовый театральный журнал. Отдельную группу периодики составляют театральные Интернет-издания.

Таким образом, современная система театральной периодики тематически и функционально стала более разнообразной по сравнению с системой 1941–1991 гг. Ее деятельность и охват увеличились благодаря новому типу периодики – театральным Интернет-изданиям.

Однако, несмотря на кажущуюся многочисленность театральной прессы, отмечен целый ряд проблем. Они касаются в основном не Интернет-изданий, а прессы, издающейся в бумажном варианте. Так, газетам и журналам приходится существовать либо на деньги спонсоров, либо на деньги организаций, управляющих театрами. Как первый, так и второй вариант имеют свои недостатки.

В рассматриваемый период значительно снизилось влияние, география распространения и периодичность толстого театрального журнала. Если в советское время его разовый тираж исчислялся десятками тысяч экземпляров, то на нынешнем этапе тираж не столь значителен и составляет 2000–5000 экз. «Петербургский театральный журнал», являющийся представителем толстого журнала, издается по личной инициативе группы частных лиц. Его существование зависит исключительно от финансовой поддержки спонсоров.

На этом фоне более успешной выглядит группа театрально-практического типа изданий, которые обращены не столько к профессиональным работникам театра, сколько к широкому кругу лиц, интересующихся современным театральным процессом. Возрастает роль и так называемой универсальной периодики: это информационные журналы, а также журналы и газеты типа программ и афиш.

Характерными особенностями развития современной системы театральной периодики явилась продолжающаяся дифференциация и трансформация отдельных типологических признаков (читательская аудитория, издающий орган, программа издания и т. д.) и стремление ряда изданий охватить максимально широкую читательскую аудиторию. В ряде случаев это приводит к размыванию программы журнала, делает его более уязвимым в типологическом отношении.

На формирование и дальнейшее развитие системы театральной периодики влияют два основных фактора: особенности развития театрального процесса и характер развития журналистики начала XXI в.

Литература

1. Константин Щербаков: Культура не рухнула, она существует. Беседу вел А. Вислов // Театр. – 1993. – № 1.
2. Там же. – С. 5.
3. Михаил Ульянов: Сохраним все, чем мы владеем. Беседу вел А. Вислов // Театр. – 1993. – № 1.
4. Независимая газета. – 1992. – 30 июля.
5. Рахлина А. «Конец столетья на носу, что скажешь мне?..» // Театр. – 1991. – № 12.
6. Руднев П. Спрос на интимность. Что поменялось в театре с приходом Интернета // Русский репортер. – 2007. – № 27.
7. См.: Театр. – 1991. – № 6.
8. См.: Театр. – 1993. – № 7–8.
9. Театр. – 1996. – Без нумерации.
10. Губайдуллина Е. Журнал «Театр» // Итоги. – 2000. – № 1.
11. Семеновский В. Несколько слов // Театр. – 2000. – № 1.
12. Там же. – С. 5.
13. Заславский Г. О журнале «Театр» // www.zaslavsky.ru
14. Дмитриевская М. Клятва Гиппократа (к читателям и коллегам) // Петербургский театральный журнал. – 1999. – № 18–19.
15. Дмитриевская: 10 лет Петербургскому театральному журналу. [Интервью радиостанции «Свобода»] Беседу ведет Тимашева М. // www.svoboda.org.
16. Дмитриевская М. К читателям и коллегам // Петербургский театральный журнал. – 1997. – № 14.
17. Дмитриевская М. К читателям и коллегам // Петербургский театральный журнал. – 2002. – № 30.
18. Дмитриевская: 10 лет... [Интервью радиостанции «Свобода»] // www.svoboda.org.
19. [Без подписи]. Побег // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 47.
20. См. напр.: «Русский театральный инвалид № 2» // Петербургский театральный журнал. – 2006. – № 46.
21. Петербургский театральный журнал. – 2006. – № 46.
22. Петербургский театральный журнал. – 1997. – № 14.
23. [Без подписи]. <Объявление> // Петербургский театральный журнал. – 1996. – № 9.
24. Дмитриевская М. Последние известия // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 47.
25. См.: Дмитриевская М. К читателям и коллегам // Петербургский театральный журнал. – 2006. – № 44.
26. Семеновский В. После паузы // Московский наблюдатель. – 1998. – № 1.
27. См.: Станиславский. – 2007. – № 10.
28. [Без подписи]. Веер Ермоловой // Станиславский. – 2006. – № 1.

29. Кошкарева Т. Про театр, задачи, журналы и Станиславского // Станиславский. – 2006. – № 1.
30. См., напр.: Третьяк А. Владивосток театральный // Театрал. – 2007. – № 10.
31. См.: Борзенко В. И станешь ты столицей // Театрал. – 2007. – № 11.
32. Яков В. Мы к вам надолго // Театральные Новые известия. – 2005. – № 1.
33. Лебедина Л. Что век грядущий нам готовит // Театральная жизнь. – 2000. – № 9. – Обложка.
34. [Без подписи]. Москва театральная // Театральная жизнь. – 2005. – № 5. Обложка.
35. Театральная жизнь. – 2000. – № 4.
36. Театральная жизнь. – 1999. – № 1.
37. Кречетова Р. От составителя // Театральная жизнь. – 1997. – № 8.
38. Отчет секретариата о работе СТД РФ за 2001–2006 годы // www.stdrf.ru
39. Образ. – 2004. – № 1.
40. Е. Левшина и др. Театр, общество, государство – каким быть партнерству // Страстной бульвар, 10. – 2001. – № 1.
41. См., напр.: Аросев Г. Юбилей Михаила Державина // Страстной бульвар, 10. – 2006. – № 10.
42. См., напр.: Спецвыпуск памяти Александра Петровича Свободина // Страстной бульвар, 10. – М., 1999.
43. Гладиревский М. К читателям // Сцена. – 1991. – № 1.
44. Там же. – С. 3.
45. Глаголева В., Михайлова А. Сцена // Сцена. – 1993. – № 5.
46. Шоле Ж. <Журнал «Сцена»> // Сцена. – 1991. – № 1. – С. 3.
47. [Без подписи]. <Подписка и распространение> // Сцена. – 2007. – № 1.
48. Казанцев А. Новое пространство // Драматург. – 1993. – № 1.
49. Морозов Е. Здравствуй, дорогой читатель! // Наш театр. – 2005. – № 4.
50. Там же. – С. 5.
51. См., напр.: Театральный Петербург. – 2007. – № 7.
52. См., напр.: Зрительный ряд. – 2006. – № 16.
53. [Без подписи]. Театральная афиша // <http://headhunter.com.ua/employer/132083>
54. Акопов А.И. Электронные сети как новый вид СМИ // Журналистика электронных сетей: сб. науч. работ / под ред. А.И. Акопова. – Воронеж, 2006.
55. Цит. по: Трубочкин Д. Театр в киберпространстве // Театральная жизнь. – 2006. – № 2.
56. www.cultu.ru
57. www.theatre.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Барсукова Наталия Ивановна, доцент кафедры дизайна Сочинского университета туризма и курортного дела, член Ассоциации искусствоведов (АИС) – творческого союза искусствоведов и критиков стран СНГ; член Союза дизайнеров России, кандидат искусствоведения (Сочи, Россия)

Басалаев Сергей Николаевич, заведующий кафедрой режиссуры любительского театра Института искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия)

Борзенко Виктор Витальевич, журналист отдела культуры «Новых известий», корреспондент журнала «Театрал»

Бородин Борис Борисович, заведующий кафедрой теории и истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета, профессор Уральской государственной консерватории имени М. Мусоргского, член Союза композиторов России, доктор искусствоведения (Екатеринбург, Россия)

Бураченко Алексей Иванович, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия)

Васильев Юрий Андреевич, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства и Высшей школы музыки и театрального искусства им. Ф. Мендельсона-Бартольди в Лейпциге, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ (С.-Петербург, Россия)

Геращенко Виктория Петровна, доцент кафедры культурологии, директор музея истории костюма Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия)

Григорьянц Татьяна Александровна, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор кафедры актерского искусства Института искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат культурологии, профессор (Кемерово, Россия)

Жерновая Галина Александровна, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, профессор (Кемерово, Россия)

Мороз Татьяна Ивановна, доцент кафедры теории и истории искусств Института искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат философских наук (Кемерово, Россия)

Муратов Павел Дмитриевич, доцент Новосибирской архитектурно-строительной академии, кандидат искусствоведения (Новосибирск, Россия)

Носова Ирина Петровна, старший преподаватель кафедры дирижирования академическим хором Института искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия)

Ондрушек Томаш, профессор кафедры ударных инструментов Академии мусических искусств в Праге (*Akademie múzických umění Praha*) (Прага, Чехия).

Прокопова Наталья Леонидовна, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, профессор (Кемерово, Россия)

Синельникова Ольга Владимировна, доцент кафедры теории и истории искусств Института искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения (Кемерово, Россия)

Смирнова Марина Владимировна, доцент кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства (С.-Петербург, Россия)

Умнова Ирина Геннадьевна, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения, заведующая кафедрой теории и истории искусств Института искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Кемерово, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	
Раздел I. СЛОВО В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ	
Проконова Н. Л. Расслоение искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры (Кемерово).....	7
Смирнова М. В. Речевая характерность на эстраде (Санкт-Петербург).....	24
Васильев Ю. А. Проблемы словесной акцентуации в сценической речи. Заметки (Санкт-Петербург).....	32
Григорьянц Т. А. Семиотический анализ сценического текста (на материале пластической партитуры спектакля «Три сестры» Кемеровского театра драмы) (Кемерово).....	45
Басалаев С. Н. К эмпатическому восприятию в довербальном сценическом общении (Кемерово).....	60
Ондрушек Т. Искусство интерпретации (мысли о сольной литературе для ударных инструментов) (Прага, Чехия).....	74
Мороз Т. И. К конституированию музыкального опыта (Кемерово).....	84
Васильев Ю. А. Речь в ритмах музыки. Фрагменты тренинга (Санкт-Петербург).....	91
Умнова И. Г. О музыке и слове Сергея Слонимского в юбилейный год Мастера (Кемерово).....	109
Раздел 2. ЖАНР – СТИЛЬ – НАПРАВЛЕНИЕ	
Носова И. П. Некоторые особенности эволюции жанров музыкального искусства. (Кемерово).....	125
Жерновая Г. А. Изабелла и Анджело: из мистерии в анекдот («Мера за меру» Шекспира и «Анджело» Пушкина) (Кемерово).....	135
Синельникова О. В. Прогулки в прошлое: Родион Щедрин в диалоге с предшественниками (Кемерово).....	149
Барсукова Н. И. Художественная образность постмодернистской проектной культуры (Сочи).....	168

**Раздел 3. ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ:
ЦЕНТР И ПЕРИФЕРИЯ**

Бураченко А. И. Советский театр: опыт построения модели (Кемерово).... 179

Муратов П. Д. Томская ассоциация художников революционной России (Новосибирск)..... 203

Герашенко В. П. Грандиозный замысел: из хроники театрального строительства Сибири (Кемерово)..... 215

Бородин Б. Б. Два дирижера (Екатеринбург)..... 243

ПРИЛОЖЕНИЕ

Борзенко В. В. Типология современной российской театральной периодики (1991–2007) (Москва)..... 247

Сведения об авторах..... 272

Научное издание

**ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ**

СЛОВО В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 6

Редактор *О. А. Семилетко*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 13.06.08. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Усл. п. л. 16,8. Тираж 500 экз. Заказ 113.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.