

Министерство культуры Российской Федерации
ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»

Лаборатория теоретических и методических проблем
искусствоведения
Институт искусств

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
ЖАНР – ФОРМА – НАПРАВЛЕНИЕ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 7

Кемерово 2009

ББК 85
И86

Редакционная коллегия:

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

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

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

Ответственный за выпуск: **А. И. Бураченко**

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма –
направление [Текст]: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой; Кемер-
овский государственный университет культуры и искусств. –
Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Вып. 7. – 323 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1.

Настоящее издание представляет собой седьмой выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Подготовленный сборник составляют разделы: «Характер и характерность в искусстве», «Жанр – форма – направление», «Региональное искусство Урала и Сибири», новая рубрика «Пolemический жест» и Приложение. Идея второго раздела послужила основой для заглавия всего сборника: «Жанр – форма – направление».

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2009

ПРЕДИСЛОВИЕ

Седьмой выпуск сборника «Искусство и искусствоведение: теория и опыт» включает в себя «Полемический жест», три раздела и Приложение.

«Полемический жест» – **новая рубрика** в сборнике, созданная для статей дискуссионного характера, для позиционирования разных точек зрения, для диспутов, обсуждений и рецензирования. «Полемический жест» – именно рубрика, а не раздел. Первый «Полемический жест» посвящен обсуждению проблем современного образования в вузах искусств. Его открывает статья **И. Г. Умновой** «Педагогические принципы композитора Сергея Слонимского». Продолжая исследование словесного творчества композитора в сопоставлениях с музыкальным, И. Г. Умнова на сей раз анализирует тексты по педагогике. Однако вписанные в контекст проблем высшей школы педагогические идеи и принципы Слонимского обнаруживают неиссякаемую актуальность и осязаемую полемическую потенцию.

Три следующие статьи специально подготовлены для «Полемического жеста» преподавателями Санкт-Петербургской академии театрального искусства (СПГАТИ). Создатель современной концепции сценической речи, **Ю. А. Васильев** в статье «Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок первый)» размышляет о формах и методах речевой педагогики, о текущем состоянии учебной дисциплины в российских вузах, подчеркивая при этом настоящий ее предмет и отделяя от предметов, необходимо сопутствующих. Анализируя учебные пособия по сценической речи за последнее десятилетие, он, с одной стороны, вступает в профессиональный спор со своими коллегами по многим теоретическим и практическим вопросам, а с другой стороны, объявляя о том, с чем не согласен, проясняет до конца для себя и заинтересованного читателя собственную театральную веру.

В свою очередь трехтомному учебному пособию Ю. А. Васильева (Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга (СПб., 2005); Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества (СПб., 2007); Сценическая речь: ритмы и вариации (СПб., 2009)), представляющему собой последователь-

ность все более усложняющихся систем речевых тренингов, посвящены статьи Ю. М. Барбоя и Г. А. Праздникова. Театровед **Ю. М. Барбой** в статье «По жизни плывут не синхронно», высоко оценивая общую значимость и многие частные достоинства учебного пособия Ю. А. Васильева, ищет, однако, «довод против», он строит свое высказывание как возражение системе-концепции Ю. А. Васильева. Статья философа **Г. А. Праздникова** «Тренинг и творчество: противоречия и взаимообусловленность» дает развернутую оценку учебному пособию (трехтомному тренингу) Ю. А. Васильева, последовательно прописывая все «за» и «против». Но круг вопросов, затронутых Г. А. Праздниковым, нельзя замкнуть в сферу сценической речи, он ведет к осознанию проблем и специфики художественного образования как такового.

Первый раздел «Характер и характерность в искусстве» открывает статья **Г. А. Жерновой** «Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила (“Агамемнон”)». Исследование Г. А. Жерновой не имеет отношения к классической филологии, это историческая поэтика и теория драмы, и изучается не столько текст трагедий Эсхила, сколько семантика структурных соотношений, динамика частей и форм, ищущих, конечно же, опоры в слове. В статье рассмотрен вопрос о принадлежности эсхиловского хора не трагедии в целом, а только ее главному герою, намечена структура характера героя, уточнены значение и смысл образа Агамемнона. Литературовед **М. Херманн-Реттген** в статье «Феномен голоса в литературе XIX века» изучает использование звучания человеческого голоса для характеристики персонажа в немецкой прозе XIX века. Она различает четыре типа такого использования: символический, аллегорический, типологический и характерологический. Учитывая философско-эстетические позиции художников разных направлений (от романтизма до символизма), М. Херманн-Реттген отбирает для своих исследований ряд писательских имен: Й. фон Эйхендорф – Э. Т. А. Гоффман – Т. Фонтане – Т. Манн. Перевод статьи с немецкого языка сделан специально для седьмого выпуска сборника **О. В. Библиевой**. Статья **В. В. Чепуриной** «Условно-театральная характерность сценического образа: голосоречевой аспект» посвящена мало изученной проблеме, появление которой автор связывает по времени с театром рубежа XIX–XX веков. Тогда же оформились и приемы реализации нового типа

голосоречевой характерности – гротеск, стилизация, синтез искусств или возможные их комбинации. Обосновывая теорию и методику приемов, В. В. Чепурина опирается на теоретический и сценический опыт таких режиссеров, как К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Б. Брехт, А. Я. Таиров.

В статье **М. В. Паршина** «Роль искусства транскрипции в развитии балалаечного исполнительства» представлен очерк развития балалаечных транскрипций от первых упоминаний (вторая половина XVIII века) до наших дней, в основных своих этапах совпадающего с периодами расцвета исполнительства на балалайке. Поскольку инструмент, ставший выражением русской национальной характерности, имеет конструктивное сходство со скрипкой, то в статье в первую очередь ведется речь о специфике транскрипций из скрипичного репертуара как наиболее естественной формы академического музицирования на балалайке. Статья **Н. Ганхуяга** «Формирование актерского и режиссерского мастерства в драматическом искусстве Монголии» печатается с большими сокращениями. Предлагая периодизацию истории монгольского театра, автор в каждом периоде указывает пьесы национального репертуара, обозначающие смысл момента, отмечает режиссерские работы, называет актерские имена. Особую ценность имеют свидетельства об истоках монгольского театра, о первых драмкружках и участии драматургов С. Буяннэмха и Ши. Аюуш в постановках своих пьес, о режиссерском искусстве Э. Оюун и Н. Цэгмида, о двух направлениях в актерском искусстве Монголии, об освоении зарубежной (русской и европейской) классики.

Статья **Т. А. Григорьянц** «Трюковая пластика в структуре пластического воспитания актера» носит теоретический характер, в ней есть методические комментарии, но нет описания тренингов и упражнений. Практические актерские навыки и режиссерские умения в организации трюка осмыслены как часть общей профессионально-пластической культуры актера и режиссера. Указаны специфические сложности исполнения и постановки сценических «падений» и сценического боя. По словам **Ю. А. Васильева**, автора статьи «Ритмические импровизации на уроках сценической речи», формула импровизации – не повторение, а вариация на основе конкретного замысла (смыслового стержня) в условиях не-

предсказуемого мыслительного процесса. Письменная версия предлагаемых ритмических импровизаций – это образец записи тренинга, оформившийся в театральной прозе Ю. А. Васильева. В деятельности петербургского Мастера сценической речи тренинг является и основной формой занятий со студентами, и литературным жанром, фиксирующим это занятие, и философским камнем его педагогической системы и театральной теории.

Второй раздел сборника «Жанр – форма – направление» открывает **И. П. Носова**, которая в статье «Жанр искусства: к трактовке понятия» стремится сформулировать современное культурологическое понимание жанра. В поле ее внимания попадают воззрения отечественных искусствоведов, философов, филологов, социологов второй половины XX – начала XXI века, и в сопоставлении их мнений, неожиданном сцеплении идей обнаруживается дополнительный «интерес» статьи.

М. Н. Ермолова играла в хрониках, комедиях, драмах Шекспира, но особое значение имеют ее роли в трагедиях. Статья **Г. А. Жерновой** «Трагические шедевры Шекспира в творческой биографии М. Н. Ермоловой – 2: Волумния» завершает публикацию в сборнике «реконструкций» *трагических* ролей актрисы шекспировского репертуара: леди Макбет, Джульетта, Офелия и, наконец, Волумния из «Кориолана». «Реконструкция» Волумнии выполнена с учетом социально-нравственного контекста периода подготовки первой русской революции 1905 года. В статье **М. В. Паршина** «Транскрипторское творчество Н. П. Осипова на примере транскрипций фортепианных произведений» дан анализ транскрипторского наследия выдающегося исполнителя, которое практически не исследовалось. Переложение же фортепианного произведения для балалайки представляет собой сложную творческую задачу и в полной мере раскрывает мастерство транскриптора. М. В. Паршин в балалаечных переложениях Н. П. Осипова проследил движение мелодического голоса, его ритмические модификации, темброво-регистровую палитру, функции фортепианной партии, формы подчеркивания жанровой основы произведения. Статья **Л. В. Гавриловой** «“Реквием” Сергея Слонимского в контексте традиций жанра» посвящена анализу современного произведения (2003 г.), сочетающего в себе канонический латинский текст католической заупокойной мессы и почти nepзвoлитeльнyю cвoбoдy eгo

внерелигиозного замысла, что делает возможным рассмотрение «Реквиема» Слонимского среди «Реквиемов», написанных на неканонический текст и воспринимаемых как жанр мемориальной музыки. Анализ произведения Слонимского предварен размышлениями автора над тремя взаимопересекающимися темами: «Реквием» Слонимского в контексте современных ему сочинений этого жанра, диалог Слонимского с жанровой традицией и, наконец, место «Реквиема» в художественном универсуме композитора.

В статье **С. С. Гончаренко** «Структурные и семантические аналоги техники “расширяющегося паттерна”» техника «расширяющегося паттерна» показана на примерах сочинения Т. Джонсона «Нараянские коровы» и Концерта «Tabula rasa» А. Пярта. Однако эта техника, применяемая в музыке современных минималистов, имеет корни в кумулятивном принципе мышления древних, отразившемся позднее в разных видах европейского искусства и в традиционном музицировании народов Средней Азии. Стремление С. С. Гончаренко назвать возможные структурные и семантические аналоги способствует выявлению особой культуры, порожденной мифологическим сознанием, в формах которой растворена идея циклического времени. В статье «Архетипы театральности и родственные аспекты формообразования в дизайне» **Л. Б. Фрейверт** выдвигает идею изучения формообразовательных параллелей в театре и дизайне. Дизайн она рассматривает как сценарное моделирование и режиссирование жизни, как синтетический театр, в котором на первый план выходят, помимо общехудожественных и общекультурных, архетипы литературные, театрально-драматические и хореографически-сценические. Специалист по архитектуре и дизайну, **Н. И. Барсукова** в статье «Игровая традиция в современной художественной культуре» исследует эстетику и искусство постмодернизма, в котором игра – основополагающая черта. Феномен игры представлен Н. И. Барсуковой в динамике его перехода в эстетическую категорию – от И. Канта до Ж. Деррида. Рассмотрены основные формы игры в искусстве постмодернизма: интеллектуальная игра (и ее приемы: ирония, гротеск, деформация, парадокс) – игра жанрами и стилями – игровое проектирование.

Третий раздел «Региональное искусство Урала и Сибири» представлен тремя статьями. Автор первой из них **Т. А. Григорьянц** рас-

смаатривает процесс становления пластического текста спектакля в свете семиотической теории, то есть как «перевод» знаков одной природы в знаки иного способа воплощения. И эту «игру» означаеваемых и означающих показывает на примере пластической партитуры, сочиненной ею совместно с режиссером Д. С. Вихрецьким для спектакля в театре кукол. Отсюда название статьи – «“Игра” означаеваемых и означающих в сценическом тексте спектакля, или авторский комментарий к одной пластической партитуре (“Пер Гюнт” Г. Ибсена – Э. Грига, Кемерово, 2002).

Статья **Б. Б. Бородин** «Два этюда об екатеринбургском композиторе Максиме Баске» посвящена музыке для детей и одному из ее создателей. Максим Андреевич Басок, его судьба детского оперного композитора вместе с анализом написанных им произведений, перечнем премьер и концертов – вот содержание первого этюда. Во втором – попытка музыковеда рассказать о музыке и ее смыслах без помощи привычного для музыковедения инструментария. Рассказать о послевоенном советском детстве М. Баска и его сверстников через приметы городского быта, любимые фильмы и книги.

В статье **Т. Д. Рысаевой** «Изобразительное искусство Кузбасса во второй половине XX века: даты, тенденции, имена» указаны факты, периоды, организационно-государственные мероприятия, творческие и нетворческие объединения художников, постановка профессионального художественного образования, то есть намечена общая концепция-панорама развития изобразительного искусства в Кузбассе за полвека.

Несоответствие оформления цитат и ссылок требованиям сборника не позволило поместить в его основном корпусе и «перевело» в **Приложение** статью искусствоведа **П. Д. Муратова** «Художественная жизнь Новосибирска 1920-х годов. Общества». Новая работа П. Д. Муратова посвящена духовно-творческому поединку АХРР с «Новой Сибирью», подготовке и проведению Всесибирской выставки 1927 года и Первому съезду художников Сибири.

Сборник завершается сведениями об авторах.

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

И. Г. Умнова

Кемерово

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

В последнее время наблюдаются серьезные изменения в системе музыкального образования. Вероятно, это связано с тем, что к началу нового столетия развитие педагогических и психологических технологий подошло к определенному рубежу. Также это связано с ситуацией, сложившейся после октября 2007 года, которая и сегодня вызывает особую тревогу у многих музыкантов-педагогов. Как известно, в это время в правительстве был подписан Федеральный закон о переходе на двухуровневую систему высшего образования – систему «бакалавр-магистр». По мнению специалистов, узаконенное нововведение может не лучшим образом повлиять на методы образования, сложившиеся в процессе музыкально-эстетического развития нации на протяжении длительного времени. Действительно, сформировавшееся лишь во второй половине XIX века российское профессиональное музыкальное образование ныне славится во всем мире: русские музыканты работают в крупнейших консерваториях и университетах Европы и Америки, певцы и инструменталисты ежегодно завоевывают престижные награды на международных конкурсах. «Россия обогнала другие страны по прогрессивности методики в сфере композиции и музыкознания, а в исполнительских специальностях – особенно инструментальных и дирижерских – по профессиональному уровню педагогов и учащихся» [1]. Однако, даже при выдающихся творческих достижениях российских солистов, дирижеров, исполнительских коллективов, возможности профессионального образования в двухуровневой системе будут использоваться не полностью.

Созвучны по общей тональности обеспокоенности мнения многих ректоров музыкальных вузов России, процитируем некоторые. Категоричен в своих оценках ректор Московской государственной консерватории Тигран Алиханов, который считает: **«Этот закон для нашего музыкального образования абсолютно губителен <...> Нужно бороться за наше музыкальное образование, потому что потом нам никто не простит,**

что мы это дело проморгали» (подчеркнуто Т. Алихановым. – *И. У.*) [2]. Ректор Саратовской консерватории Анатолий Скрипай, хотя и уверен в позитивности накопленного опыта и надежности отечественной системы многолетнего образования, вдумчиво размышляет: «Музыке нельзя научить, но ей можно научиться. Это не значит, что ты не будешь копировать манеру исполнения своего педагога, или более продвинутого виртуозного товарища. Нет. И наша трудность в том, что мы должны не просто обучить, а воспитать, развить в человеке его талант. <...> И наша система контроля, в сравнении с болонской, с ее зачетными единицами и т. д., гораздо совершеннее, по крайней мере, в области художественного образования» [3].

Укажем еще одну, не менее дискуссионную для современного музыкального образования проблему использования новых информационных технологий. Подразумевается развивающийся в различных регионах России с разной степенью интенсивности процесс компьютеризации, получивший свое преломление и в музыке. Кроме того, по мнению специалистов, сегодня зарождается мобильное образование, «такое образование использует в качестве средств обучения мобильные беспроводные устройства (сотовые телефоны, коммуникаторы, смартфоны, карманные персональные компьютеры, планшетные компьютеры, ноутбуки с устройствами беспроводного доступа), темпы распространения таких устройств растут очень интенсивно» [4]. Об этом размышляет профессор Санкт-Петербургской консерватории Г. Г. Белов, оспаривая уже расхожий афоризм «Хороший компьютер – это оркестр для нищих». Ученик С. Я. Вольфензона [5], композитор Г. Белов убежден: «Путь к музыкальному компьютеру – другу и помощнику композитора и многих музыкантов – исторически закономерен» [6]. В подтверждение идеи о том, что для композитора «мультимедийный РС способен стать многофункциональным “средством производства”» [7], Г. Белов приводит несколько доказательств. Пр процитируем: «Если композитор тщательно продумал свою композицию, полностью слышит ее своим внутренним слухом, то в работе над звуковым ее воплощением он может обойтись без фортепиано. <...> Минуя традиционные стадии донесения своего музыкального проекта до слушателя (партитура – переписка голосов – исполнение оркестром), композитор ...благодаря компьютеру сразу может представить свое творение в политембровом звучании и в достойном звукорежиссерском оформлении» [8].

Не вызывает сомнений, что решению обозначенных, а также неуказанных проблем и противоречий в формирующейся системе музы-

кального обучения XXI века будет способствовать координация усилий не только музыкантов, но ученых и педагогов. Однако, не касаясь вопросов обновления образовательных технологий, но и не умаляя плодотворности диалога между композитором и компьютером, в рамках заявленной темы хотелось бы привлечь внимание, прежде всего, к личностно-педагогическим аспектам в области воспитания композиторов. Это не случайно, поскольку «принципы русской музыкальной педагогики складывались в процессе формирования национальной композиторской школы и откristаллизовывались в недрах самобытной творческой личности» [9]. Следует напомнить, что практически каждый из композиторов как XIX, так и XX века был учителем в высшем смысле слова. Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Чайковский, Танеев, Мясковский, Шостакович и другие не только не чуждались педагогической деятельности, но и горячо пропагандировали русское национальное искусство, считая вопросы просвещения не менее значимыми, чем проблемы образования.

Наиболее значимыми, на наш взгляд, могут стать идеи и опыт современных художников, подлинных Мастеров, тех, кто как бы изнутри знает специфику творчества. В этом ракурсе размышления крупнейшего музыканта современности, профессора Санкт-Петербургской консерватории, действительного члена Российской академии образования С. М. Слонимского о методах и направлениях в системе композиторского обучения имеют особую актуальность и уникальную ценность. Известно, что его оригинальные взгляды по вопросам музыкального воспитания представлены в книгах, статьях и интервью, опубликованных на протяжении уже более полувекового временного отрезка: с момента выхода в 1956 году статьи «Юность в музыке» (посвященной произведениям молодых композиторов на тему о героизме) до настоящего времени. В качестве одной из последних музыкально-литературных работ назовем эссе «Мысли о композиторском ремесле» (СПб., 2006).

Прежде чем охарактеризуем методы Слонимского-педагога, напомним, что его учителями в школьные годы были А. Д. Артоболевская и С. И. Савшинский (по классу фортепиано); а также С. Я. Вольфензон, В. Я. Шебалин, Е. О. Месснер, Б. А. Арапов (по классу композиции). В Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова учителями Слонимского были: по классу композиции – О. А. Евлахов (1955 год), по классу фортепиано – В. В. Нильсен (1956 год). В 1958 году Слонимский окончил аспирантуру как музыковед под руководством доцента Т. Г. Тер-Мартиросяна. Педагогическую дея-

тельность Сергей Михайлович начал в Ленинградской государственной консерватории на кафедре теории музыки (1959–1967 годы) и продолжает ее на кафедре композиции (с 1967 года) до сего дня.

Сообщим и то, что в разное время в стенах консерваторского класса учениками Слонимского были композиторы В. А. Кобекин и В. А. Сапожников, В. Г. Мигуля и А. Ю. Радвилович, Г. Плис (Аргентина) и Ан Е Рим (Корея), М. Погольский (Германия) и О. Бенедиктсон (Ирландия); музыковеды – доктора искусствоведения А. П. Милка и М. Г. Рыцарева, кандидаты искусствоведения А. В. Вульфсон и А. Л. Порфирьева. Безусловно, в тексте данной статьи нет возможности перечислить имена всех студентов, стажеров, аспирантов, обучавшихся в разные годы и обучающихся сегодня. Подчеркнем главное: занятия с Мастером запомнились на всю жизнь, многое определили в дальнейшей музыкантской и сочинительской судьбе молодых талантов, стали своеобразным «знаком качества» на последующие годы. Так, композитор Владимир Кобекин, окончивший консерваторию в 1971 году, – сегодня выдающийся мастер симфонической, камерной, хоровой музыки, автор 20 опер, 17 из которых, начиная с 1980 года, поставлены в лучших театрах России и за рубежом. Он вспоминает: «У Сергея Михайловича была манера делать замечания в шутовском (как бы необязательном), слегка насмешливом тоне и очень кратко. Иногда буквально одной фразой. Эти краткие высказывания Мастера в 90 случаев из 100 попадали в десятку. В болевую точку одолевавшей меня проблемы. Такой сеанс иглотерапии приносил огромную – как я это понимаю сейчас – пользу. Он воспитывал и прочно закреплял профессиональные рефлексy, совершенно необходимые в композиторской жизни» [10].

Как немаловажные процитируем воспоминания выпускницы 1973 года А. Л. Порфирьевой: «Он не выносил общепринятой демагогической декламации и просто болтовни, при нем нельзя было безнаказанно произносить трюизмы или повторять чужую мыслительную халтуру: Слон тут же делал выпад, и вы получали весьма чувствительный для самолюбия укол. В глазах учеников и друзей эти черты, разумеется, были достоинствами. Они-то и обуславливали чувство надежности, искренности, благодаря которым отношения с С. М. сами по себе являлись ценностью» [11]. И далее: «И все же определенные проблемы в отношениях учитель–ученик, по природе очень доверительных и близких, существовали. Теперь, оглядываясь на себя двадцатилетнюю, я искренно удивляюсь тому, сколько такта и терпения тогда еще тоже молодой Шеф в эти отношения вкладывал. <...> Слон почти никогда не говорил со мной

о том, что его действительно занимало: о том, что сочинялось, но еще не было закончено, о литературе и поэзии, которые, судя по его произведениям, для него действительно з н а ч а т ...» [12].

Думается, что другим ярким доказательством результативности усвоенных уроков в классе мэтра может быть ежегодный международный фестиваль современной музыки «Звуковые пути», идейным вдохновителем и художественным руководителем которого является Александр Радвилович (выпускник 1978 года). Ведь знакомство с музыкальным авангардом, детальное обсуждение явлений алеаторики, додекафонии, сериальности, образцов конкретной и электронной, ретро и мини-музыки, других направлений – непереносимое условие содержания каждого урока С. М. Слонимского. Интересно и то, что в рамках состоявшегося в этом году петербургского музикафеста американским композитором-аспирантом класса Слонимского Тимоти Данном была представлена вокально-симфоническая фантазия «Маргарита» на темы из оперы профессора-наставника «Мастер и Маргарита», которая стала своеобразной данью признательности музыканту-педагогу.

Итак, назовем книги и ряд статей, на страницах которых С. М. Слонимский фиксирует свои педагогические принципы и взгляды. Среди публикаций в различных номерах журнала «Советская музыка» укажем статьи: «Новые имена – новые надежды» (1965. № 9), «Творческое содружество музыкантов» (1976. № 3), «Рыцарь музыкальной науки» (1983. № 9), «Музыкант с чистой совестью» (1985. № 11), «Балакирев – педагог» (1990. № 3). Приведем некоторые названия статей из журнала «Вестник Северо-Западного округа Российской академии образования»: «Импровизация на концертной эстраде, в учебном процессе и в творческом общении с учащимися» (2000. № 5), «О координации общего и среднего музыкального образования в школах» (2001. № 6), «Музыка в жизни современной молодежи» (2002. № 7), «Музыка второй половины XX века в музыкальных и общеобразовательных школах» (2003. № 8). Бесспорно, наиболее оригинальные высказывания о великих Учителях, порой эмоциональные, но всегда уважительные, задевающие душу глубиной, сосредоточены в книгах «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» (СПб., 2000) и «Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке» (СПб., 2004), а также в упоминавшемся эссе «Мысли о композиторском ремесле» [13].

В углубленных раздумьях, высказанных Слонимским в разное время о композиторах-педагогах, удивительно органично возникают имена Глинки и Балакирева, Мусоргского и Танеева, Мясковского

и Щербачева, Прокофьева и Шостаковича, и многих других представителей русской композиторской школы. Слонимский не проводит раздельной черты между мастерами Петербурга и Москвы, между творцами, имевшими свой консерваторский класс и не занимавшимися педагогикой вовсе. Слонимский уверен в высокой ценности творчества крупных композиторов для молодых и очень разных по складу музыкантов. Важно и то, что, по мнению Слонимского, главным условием в обретении «своего я» начинающим композитором великие соотечественники считали неотделимость музыкального воспитания от образования философского, этического, эстетического. Подлинными композиторами-педагогами были личностями незаурядными, широко гуманитарно образованными, но, главное, незыблемыми в моральных критериях.

Вспоминая период своего обучения в Центральной музыкальной школе, Слонимский называет великим педагогом В. Я. Шебалина. «В Шебалине было нечто от Танеева... – чистая совесть, безупречно справедливое и честное, чуждое всяких “личностей” отношение к музыке, к конкретному произведению любого композитора... строгая взыскательность к стилю, вкусу и мастерству любого автора, любой ученической работы», – так определяет главные качества Шебалина-педагога Слонимский [14]. Годы учебы в специальной музыкальной школе в Ленинграде подарили Слонимскому встречу с Ю. А. Балкашиным, талантливым молодым композитором, ассистентом Б. А. Арапова. Тонкий лиризм присутствует в описании личности Ю. Балкашина, чуткого педагога-воспитателя: «Весь облик Юрия Анатольевича с его характерным сочетанием застенчивости и суровости, неуловимо напоминающий литературные портреты разночинцев прошлого века, вызывал безотчетное доверие. И как приятно было убедиться в обоснованности этой человеческой и музыкантской симпатии!» [15]. Слонимский подчеркивает, что Балкашин «по-человечески беззаветно любил своих учеников, вникал во все их радости, горести, проблемы, мечты, планы, вкусы и впечатления. Для них он оставался добрым и заботливым старшим братом! <...> речь его была трогательно неуклюжа, застенчива, прерывалась задумчивыми “говорящими паузами”. <...> Он был не прекраснодушным мечтателем маниловского толка, а практически цепким и неутомимым деятелем... на благо других музыкантов! <...> Он был равнодушен к людям, к чужой музыке... Как это ценно и как редко! Как не хватает многим из нас таких качеств, какие были у Балкашина» [16].

Процитируем воспоминания Слонимского о В. В. Пушкине – наставнике в студенческие годы. Сначала предстает экспрессивный чело-

век, который часто бывал «...то оживлен, то загадочно молчалив, любил внезапные парадоксальные афоризмы, неожиданные *subito forte* и *subito piano* в интонациях речи. Любил эмоционально окрашенные развлечения и вместе с тем слегка шутливые выражения. <...> Отец мой говорил, что Пушкин напоминает ему мимозу, отрастившую крепкую броню и шипы для самозащиты» [17]. Далее Слонимский пишет: «Пушкин не был расчетливым дипломатом, холодным тактиком, умевшим понравиться начальству!» [18]. И еще: «Пушкин всячески подчеркивал свою приверженность к и н т е л л и г е н т н о м у, гуманному в жизни и искусстве» [19]. Думается, что общение с прекрасными педагогами-энтузиастами, благородными и бескорыстными служителями музыкального искусства, сформировало и позицию Слонимского в отношениях со студентами: «К своим ученикам я очень привязан, в обиду их не даю и с любовью помню каждого. <...> Это мои любимые творческие дети, моя надежда. Мне за них не стыдно, а многими горжусь и радуюсь за них» [20].

Укажем еще один, не менее значимый для Слонимского принцип в деле воспитания профессиональных музыкантов. Он четко формулируется в статье о М. А. Балакиреве, которая начинается патетически звучащим утверждением: «Балакирев – самый великий педагог по композиции за всю историю мировой музыки. Чем это можно обосновать? Прежде всего, конечно, результатами его работы в 60-е годы. Воспитать одновременно таких трех мирового класса гениальных композиторов-новаторов, как Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, – это беспрецедентный факт» [21]. Поиски нового – вот та сверхзадача, которая всегда должна формулироваться композитором-педагогом для начинающего музыканта. Прочитируем далее: «Молодой Балакирев направлял сверстников-учеников в новый, еще неизведанный художественный мир, учил их новому музыкальному языку, новой образности. Он обучал их новым способом, принципиально далеким от методов, систем ранее сложившихся курсов композиторского образования» [22]. Обратим внимание на то обстоятельство, что в данной статье Слонимский косвенно затрагивает и «сермяжную» проблему современного педагогического процесса. Имеются в виду возникшие в прошлом и не утихающие в XXI веке дискуссии об обязательных для преподавателей высших учебных заведений методических работах, которые «мертвым грузом заполняют архивы консерваторий и училищ, до сих пор сохраняют свое место в бюрократической “системе ценностей”» [23].

Вот черты нового, отмеченные Слонимским в педагогической деятельности Балакирева: «...раскованность, смелость, артистическая импровизационность в том, что направлено на высвобождение творческих сил ученика, его индивидуальных устремлений» [24]. И далее: «Его... художественная натура избрала взрывчатую, стихийную, непредсказуемую импровизацию формой выражения педагогических идей, формой творчески сильного и чуткого перевоплощения учителя в души учеников, в их ярко индивидуальный тематический материал. Поразить воображение, убрать все препоны шаблонных вкусов, приемов и привычек, научить ученика летать ранее, чем он научится ходить... Такова, думается, глубоко осознанная цель столь небывалого и столь естественного изначально музыкального процесса балакиревских уроков-импровизаций» [25]. Итак, импровизация нового типа – вот тот главный метод, который должны использовать все композиторы-педагоги на занятиях со своими учениками. По мнению Слонимского, педагог здесь поддерживает «...не академически гладкие или блестяще-виртуозные вариации или фантазии-рапсодии, а творчески веское продолжение, уточнение и развитие созданного талантливым учеником материала, его стилистически точную шлифовку» [26]. Для Слонимского важно и то, что Балакирев заставлял своих учеников многократно пересочинять, переделывать, дорабатывать сами темы, их попежки, интонации, гармонии. «...Вся работа с учениками над стилем шла у Балакирева на конкретной основе тщательнейшей проработки – по отдельным интонациям, мотивам, тактам, двутактам – музыкального тематизма во всех его звеньях и деталях. <...> Балакирев положил в основу своих уроков, своего курса композиции не голосоведение, не контрапункт (нота против ноты, две ноты против ноты и так далее), не аккордику, не разработку, не фактуру, не формы-схемы композиции, а темы-персонажи» [27]. Представим и еще один необходимый в музыкально-воспитательном процессе принцип, который не раз упоминается Слонимским в различных публикациях. Кратко композитор формулирует его так: «Искать свое, искреннее, идущее от души – это задача не столько композиционно-техническая, сколько эстетического порядка» [28].

Интересно, что балакиревский импровизационный метод преподавания композиторам применил и развил в стенах Петербургской консерватории в 1920–1940-е годы В. В. Щербачев. Можно считать, что он развил и приумножил методические принципы Балакирева. Напомним, что в творческой школе Щербачева обучались композиторы Б. Арапов,

Г. Попов, В. Пушкин, М. Чулаки; дирижеры Е. Мравинский, И. Мусин, а также музыковеды и пианисты. «Среди учеников Щербачева деятельное участие в становлении и развитии принципов его школы, заветов Балакирева-педагога всю свою долгую педагогическую жизнь выполнял Б. А. Арапов» [29]. В свою очередь именно в классе композиции у Б. А. Арапова обучался С. М. Слонимский. Поэтому не случайно спустя несколько лет в одном из интервью накануне премьеры своей оперы «Гамлет» Слонимский-композитор попробовал обобщить и собственный педагогический опыт, подчеркнув следующее: «...я стремлюсь, чтобы мои ученики были универсально образованы во всех стилях и системах композиторского мышления. <...> ...главное, – выявление индивидуальности, формирование собственного языка, не загнанного в прокрустово ложе установок» [30].

Подвести черту в размышлениях выдающегося музыканта современности о педагогическом процессе в классе композиции хотелось бы следующим высказыванием: «От ученика, чьи естественные вкусы базируются, скажем, на музыкальном Средневековье, нельзя требовать квантовой ритмики, мини-музыки, электронно-акустических приемов. Это он должен знать, ему надо это тактично показать на основе анализа, но не толкать его на этот путь. Так же, как не обязательно толкать в школу Шостаковича, Прокофьева или Стравинского, – в какое-то стилевое русло, приятное самому педагогу. Мне кажется, что здесь можно просто искалечить индивидуальность ученика, если он к этому органически не тяготеет, а тяготеет к другому: кто-то может тяготеть к линии Дебюсси, кто-то к направлению линейного симфонизма, малеровского толка. Традиции эти должны быть самым педагогом очень хорошо усвоены. И опять-таки считаю, что здесь не столько важно количественно знать, сколько понимать, то есть изнутри чувствовать природу каждого стилевого крупного явления и связанных с ним индивидуальных моментов. Мне кажется, что данный метод в педагогике развивали Балакирев – Щербачев» [31].

Список литературы и примечания

1. Слонимская Р. Н. Развитие музыкальных способностей студентов гуманитарных вузов. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. – С. 125.
2. Бакалавр – магистр: сопротивление бесполезно? // Музыкальное обозрение. – 2008. – № 1(289).

3. Скрипай А., Устинов А. Время больших надежд / Беседу вел А. Устинов // Музыкальное обозрение. – 2008. – № 2(290).
4. Куклев В. А. Сущностные характеристики мобильного обучения как педагогической инновации // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 5. – С. 204.
5. В классе С. Я. Вольфензона в разные годы занимались С. М. Слонимский, А. П. Петров, В. А. Гаврилин, А. А. Кнайфель, Г. И. Банщиков и др.
6. Белов Г. Г. Неизбежность компьютерной техники в музыке (размышления композитора) // Современное музыкальное образование – 2002: Материалы Межд. науч.-практ. конф. (Санкт-Петербург, 10–12 сентября 2002 г.). – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – С. 61.
7. Там же. – С. 67.
8. Там же.
9. Слонимская Р. Н. Указ. соч. – С. 126.
10. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. – С. 138.
11. Там же. – С. 142.
12. Там же. – С. 143.
13. Не имея возможности в заданном формате представить все музыкально-педагогические описания Мастера, укажем на составленный автором публикации справочник «С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве» (М., 2005).
14. Слонимский С. М. Незабываемые встречи // Памяти В. Я. Шебалина: Воспоминания. Материалы. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 66.
15. Слонимский С. М. Музыкант с чистой совестью // Советская музыка. – 1985. – № 11. – С. 84.
16. Там же. – С. 87.
17. Слонимский С. М. В. Пушкин – педагог и композитор // Музыка России: альманах. – Вып. 8. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 293.
18. Там же. – С. 294.
19. Там же. – С. 296.
20. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 146.
21. Слонимский С. М. Балакирев – педагог // Советская музыка. – 1990. – № 3. – С. 7.
22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Слонимский С. М. Балакирев – педагог // Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. – С. 40.
28. Слонимский С. М. Незабываемые встречи... – С. 67.
29. Слонимская Р. Н. Указ. соч. – С. 146.
30. Горюнова И. Путешествие по «Кругам ада» // Московские новости. – 1993. – 27 июня. – С. 5.
31. Зайцева Т. А. Слонимский и Петербург // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 4.

ПЕДАГОГИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ (набросок первый) [1]

Истории педагогики сценической речи не существует. Вероятно, из-за разобщенности педагогов, в которой мы до сих пор пребываем, ее трудно отразить и таким образом проследить путь ее развития в последние пять десятилетий. Не говоря уже о предыдущем времени. В нашем распоряжении имеются только книги, учебные и методические пособия педагогов, их статьи. Однако мы не встретим сколько-нибудь серьезные разборы изданий по сценической речи – да их просто нет. Последним обстоятельным отзывом в печати на издания, связанные с воспитанием речи актера, стала рецензия Ю. Э. Озаровского на книги В. В. Сладкопеева, Н. Л. Глазунова и А. А. Федотова, опубликованная в 1909 году [2]. Не располагаем мы и описанием уроков речевых педагогов, наподобие такого, к примеру, как книга Л. Б. Дмитриева «В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр» [3], воспроизводящая приемы и методы работы одного из самых известных вокальных педагогов середины прошлого века. Так что мы не имеем ни истории речевой педагогики, ни материалов для ее написания. Возможно ли ее создание? На каком уровне? На каком материале? И имеются ли предпосылки к созданию истории преподавания сценической речи в театральной школе? Вопрос «на засыпку».

«Как развивалась речевая педагогика?» – вопрос не праздный. Знание пути, пройденного ею в прошлом столетии, дает возможность и специалистам с опытом, и молодой педагогической поросли корректировать свою деятельность, осознавать важность своей работы в общем развитии методов и приемов педагогики сценической речи и соизмерять любую теоретическую идею с тенденциями в современной театральной практике.

История педагогики сценической речи не может быть создана вне знания реальных приемов каждодневной практической работы со студентами как известных профессоров, так и рядовых преподавателей. Но, к сожалению, нигде не встретишь подробных записей уроков, аналитического взгляда на методические установки речевых педагогов ушедших времен. След в искусстве оставляют только их ученики, сами же речевые педагоги (и в этом их великая творческая миссия) призваны проводить сложнейшую «черновую» работу, заботясь о многих и многих

аспектах техники, выразительности, художественности сценической речи будущих актеров. Ой, как редко напишут о них доброе слово их ученики [4], или попытаются хоть фрагментарно воссоздать их творческий портрет сподвижники или потомки [5]. Но, к счастью, мы имеем издания научно-педагогических трудов, учебных пособий, статей педагогов прошлых десятилетий и по ним можем хоть частично восстановить картину поисков, совершенствования речевой педагогики. Взглянув из сегодняшнего дня на литературу по речи, изданную в прошлом столетии, невольно отмечаешь, что каждое время нашло свое отражение и в педагогике сценической речи. У каждой эпохи есть свой знак – книга, определяющая суть общих исканий в области сценической речи, книга, отражающая также судьбу театральной педагогики, а в целом и всей театральной жизни.

В 1900-е годы это были книги Д. В. Коровякова, занесенные в тревожное десятилетие из застывших театральных 1890-х годов [6], и самого яркого его противника Ю. Э. Озаровского [7]. Знаком 1910-х годов явились книги С. М. Волконского, подарившие речевому искусству открытость, надежду, перспективу [8]. «Выразительное слово» Волконского на многие десятилетия стало настольной книгой для прогрессивных педагогов по речи и не утратило своего значения до сей поры. 1920-е годы ознаменовались книгами В. К. Сережникова [9]. Особенную популярность получила его «Коллективная декламация», точно отражающая социальную жизнь страны и рапповские идеи. В 1930-е годы одиноко возвышается «Техника сценической речи» Е. Ф. Саричевой, тоненькая книжечка в твердом переплете, на долгие пятьдесят с лишним лет единственная удостоенная звания «учебник» [10]. Не было в этой книге тех широты и перспективы, которые отличали книги Волконского, хотя надо отдать должное автору – не было в ней и таких «крутых» текстов для тренинга, как скороговорки «Глаз на врага, рука на наган» и «Держи порох сухим», предлагавшихся, например, в «Речевых композициях» В. Суренского, вышедших годом ранее [11].

В 1940-е годы, когда по многим объективным причинам издания по речи не могли появляться на свет, знаковым можно полагать опубликованное в 1948 году единственное до сей поры всеохватное научное обоснование законов и правил актерской речи «Русское сценическое произношение» известного лингвиста Г. О. Винокура [12].

Серьезным прорывом в теории и практике речевого обучения актеров явились изданные в 1950-х годах книги М. О. Кнебель «Слово в творчестве актера» (М., 1954) и К. В. Куракиной «Основы техники речи

в трудах К. С. Станиславского» (М., 1959). Обе книги (первая – теоретически, вторая – практически) внедряли в жизнь речевой педагогики идеи Станиславского в области сценической речи. С этого момента, можно считать, и ведет отсчет современная речевая педагогика, получившая в свое распоряжение маяки для дальнейшего продвижения по пути совершенствования методов преподавания речи в театральной школе. И не вина Кнебель, Куракиной, Саричевой (выпустившей в 1955, 1956, 1963 годах книги по речи, ориентированные на труды Станиславского [13]), что многие педагоги к ним не прислушались и остались в своей педагогической практике во времена Коровякова. Их заслуга в том, что благодаря серьезному осмыслению наследия Станиславского они создали питательную среду для зарождения новых направлений речевой педагогики и способствовали сближению важнейших учебных дисциплин театральной школы – «актерского мастерства» и «сценической речи». Для поры обновления и надежд, каковой стала для страны вторая половина 1950-х годов, это было чрезвычайно важно – сценическая речь получила серьезную методологическую опору [14]. Отсюда берут свое начало и вершинная для 1960-х годов книга З. В. Савковой «Как сделать голос сценическим» [15], и яркие диссертационные исследования учеников А. Н. Куницына, написанные в 1970–1980-е годы [16], и сборники научных работ ленинградских и московских педагогов, вышедшие в 1970–1990-е годы и посвященные самым насущным проблемам речевого обучения актеров и режиссеров [17].

Книгой 1970-х можно назвать учебное пособие «Сценическая речь», подготовленное кафедрой сценической речи ГИТИСа [18]. Это издание всколыхнуло речевую педагогику. Высказывалось множество «за» и «против» положений книги, особенно доставалось главе «Логический анализ текста», но вместе с тем значение книги, как собрания методов и приемов преподавания, накопившихся в прежние десятилетия, не отрицалось. Главная ценность этого издания состояла в том, что и его защитники, и его противники поняли необходимость серьезных перемен в речевой педагогике и получили сильнейший импульс и свободу для новых идей и поисков. Это издание, отображающее опыт речевого обучения драматических актеров не одного поколения театральных педагогов, доказало свою жизнестойкость: в середине 1990-х годов «Сценическая речь» была капитально переработана, обрела статус «учебника», и время от времени переиздается [19]. 1980-е годы прошли под знаком учебно-методического пособия А. Н. Петровой «Сценическая речь» [20].

1990-е годы должно признать годами затишья перед бурей (нечто подобное наблюдалось столетие назад). Если не считать уже упоминавшиеся сборник научных статей «Теория и практика сценической речи» (1992) ленинградской кафедры и «Сценическую речь» гитисовской кафедры (1995), то разве только книга К. Линклейтер «Освобождение голоса», переведенная с английского и изданная в 1993 году, вызвала некоторый интерес, но обсуждение ее – уже не наша епархия. Мы занимаемся педагогикой русской сценической речи и не рассматриваем сейчас влияние на нее европейских и американских специалистов [21].

Кроме трех названных изданий за десять лет более ничего не было опубликовано [22] и ничто не предвещало бури. Буря же случилась. И выразилась она в нахлынувшем на головы скромных преподавателей сценической речи потоке разнообразной научной и учебной литературы. Случился поток уже в новом столетии: в 2000–2009 годы нас порадовали своим появлением более пятидесяти изданий, посвященных различным аспектам педагогики сценической речи (по крайней мере, более пятидесяти мне известных), и десятки статей, рассыпанных по разным сборникам, журналам, материалам конференций. Попробуем окунуться в книги, сборники, монографии, учебные пособия начала нынешнего века и разглядеть пусть не портрет, но хотя бы очертания современной речевой педагогики.

* * *

Так уж случилось, что первым изданием рубежа веков, посвященным сценической речи, стало учебное пособие Л. П. Чекмаревой с интригующим названием «Слово – речевой образ». Но не столько это «затемненное» сочетание слов притягивало внимание, сколько подзаголовок к нему: «Виды речевой характерности на сцене» [23]. Так оно и произошло, как подумалось, – в пособии оказался собранным богатый материал для размышлений над возможностями применения характерности в процессе создания сценического образа. Автор, опираясь на постулат Станиславского, определяющий, что предмет актерского искусства является образ, приводит множество примеров использования речевой характерности в театральном искусстве середины прошлого века. Примеры яркие, поучительные, но они так и остались примерами, не сослужив читателю добрую службу. Возник вопрос: актуальна ли острая речевая характерность в сегодняшнем театре? Автор от ответа уходит, скромно заявляя: «Современный театр требует использования острой характерности в “меру”» (с. 4). Читателю понятно, что не так, как было

раньше, но как? Ответ получен не был. Неожиданно всплыло утверждение автора, совершенно не отражающее высказанную на той же странице приверженность постулату Станиславского о сценическом образе как основном предмете актерского творчества:

«Характерность (пусть даже минимальная) необходима всем актерам. Но некоторым, наиболее «стыдливым» актерам, которые не уверены в себе, в своей человеческой индивидуальности [? – Ю. В.], уверены в “несценичности” (якобы присутствующей у них), таким актерам свойственно укрываться за характерность, и в ней они находят недостающее обаяние и манкость [? – Ю. В.]. Острая характерность им просто необходима» (с. 3).

Столь наивное утверждение с первой же страницы дает читателю неверный ориентир. Оказывается, пособие адресовано только «стыдливym» актерам (студентам), и все те актеры, которых в дальнейшем автор причисляет к мастерам речевой характерности, всю свою творческую жизнь борются со «стыдливостью». А «вахтанговская школа речевой характерности» – есть в пособии раздел под таким заглавием, и в нем автор приходит к удачному выводу, что методом работы над острой речевой характерностью являются наблюдения (между прочим, «наблюдения» издавна считаются одной из особенностей обучения актеров в вахтанговском училище) – это школа борьбы с застенчивостью. Однако оставим эту случайную нелепость, вкравшуюся в пособие, и отметим, что автором были представлены разнообразные материалы из произведений русской и советской драматургии, где персонажи наделены острой речевой характерностью. Собранные вместе, эти материалы в дальнейшем, к сожалению, не получают должного осмысления, и автор никаких выводов из них не извлекает. Между тем в пособии содержится любопытная, на мой взгляд, заявка – определить «виды острой речевой характерности на сцене». Л. П. Чекмарева, прежде чем назвать эти виды, отмечает:

«Учитывая множество наук, связанных с нахождением острой речевой характерности [? – Ю. В.], можно сделать разную классификацию видов характерности [? – Ю. В.]. Попробуем классифицировать ее по разделам сценической речи. В соответствии с нормами сценической речи это может выглядеть примерно так...» (с. 26).

Далее такая классификация дается, и в ней оказываются четыре разновидности острой речевой характерности: голосовая, дикционная, темпоритмическая, орфоэпическая. Но что скрывается за каждым из пунктов? Расшифрую два:

«**Голосовая** острая речевая характерность – хрип, сип, использование разных регистров голоса [? – Ю. В.], диапазон голоса по вертикали и по горизонтали [? – Ю. В.], то есть тихое – громкое звучание [? – Ю. В.], сюда могут войти тембро-

вые окраски голоса [? – Ю. В.], интонационные особенности и мелодические отклонения от норм русской речи [? – Ю. В.]»; «Темпо-ритмическая острая речевая характеристика, или **аритмия**, которая может включать в себя заикание, скороговорку [? – Ю. В.] или, наоборот, замедленную речь, алогичность, различную временную протяженность логических и психологических пауз [? – Ю. В.]» (с. 26; выделено автором. – Ю. В.) [24].

Не возьмусь оценить принципы обоснования речевой характеристики, избранные автором, отмечу лишь, что обе оговоренные разновидности острой речевой характеристики дальнейшей судьбы в методическом пособии Л. П. Чекмаревой не имеют; лишь заиканию в некоторой степени повезло, оно рассматривается автором только потому, что в актерской практике этот прием нередко «применяется в комических (вероятно, в «комичных». – Ю. В.) ситуациях, в экстремальных моментах жизни образа, в создании детских образов» (с. 32). Позволю себе крохотное отступление: заикание в ролях детей следует признать штампом, укоренившимся в актерской практике с легкой руки гениальной исполнительницы монологов детей на концертной эстраде Рины Зеленой, и проводить тренинг по заиканию на уроках сценической речи мне представляется абсурдным.

Большая часть пособия отведена традиционному для литературы по сценической речи описанию речевых недостатков (сигматизма, ротацизма, ламбдацизма), рекомендациям по их исправлению и применению в речи на сцене, а также обрисовке говоров, диалектов, акцентов. И хотя автор снабжает виды говоров примерами, но все эти примеры без исключения берутся из произведений художественной литературы, к театральной практике отношения не имеющей. Вообще последние пятьдесят страниц текста, наполненных нескончаемым изложением логопедических и диалектологических данных, напоминают простенький справочник. Только область применения этого справочника не простенькая – современное драматическое искусство. Вот об этом-то автор и не заботится: никаких практических советов читателю не дается, идей, касающихся того, каким образом говорные краски становятся одним из элементов сценического образа, автор не выдвигает. Но высказывает сердечное потаенное: «Хочется, чтобы с уважением относились к этому разделу сценической речи [? – Ю. В.], так как это наука и ее требуется изучать [? – Ю. В.]» (с. 51).

Прочитав учебное пособие «Слово – речевой образ», не сразу сообразишь, к кому автор обращается. Адресат туманен – это некий фан-

том, служащий мифическому театру. Перебирая виды характерной речи в советской драматургии по национальному признаку, Чекмарева сетует:

«К сожалению, сейчас еще не создано пьес, где действуют американцы, а их очень много посещает нашу страну, работать в настоящее время над американским акцентом легко: на радио звучит передача “Так говорят в Америке!”, вся страна изучает английский язык, многие свободно летают с разными целями в Америку и обратно. Овладеть мелодикой и фонетикой английской и американской речи нетрудно!» (с. 17).

Ну, чем не вымышленный театр?! Или это уже театр абсурда? Вероятно. Поэтому сделаю второе крохотное отступление, касающееся несуразностей, коими наполнено учебное пособие: например, негр затесался в перечень национальностей – «негр, американец, туркмен, украинец» (с. 17), но даже школьники знают, что негр не национальность, поэтому-то, вероятно, автор и не решается предложить читателю данные по орфоэпической острой речевой характерности негра; Феклуша (есть такая странница в «Грозе» А. Н. Островского) – не купчиха. Однако нам сообщается, что образ Феклуши, созданный В. Н. Рыжовой, «остается и поныне образцом диалектного произношения московского купечества» (с. 6); Татарстан и Чувашия приписываются к ближнему зарубежью (с. 49–59), хотя они входят в состав России. Вот читатель и восклицает: «Негр – не национальность!», «Феклуша – не купчиха!», «Татарстан – не зарубежье!». Но будем считать эти оговорки недоразумением. Важнее другое – пособие «Слово – речевой образ» поднимает одну из самых деликатных и, вместе с тем, творческих тем в искусстве драматического актера – тему характерности, которая, к сожалению, ныне стала явлением редким. Уже за одно только обращение к теме острой речевой характерности Л. П. Чекмарева заслуживает уважения.

Между тем, мне памятливы заметки О. Ю. Фрид, написанные на основе изучения опыта актеров разных поколений и опубликованные в 1979 году: «Работа актера над речевой характерностью» [25]. Так вот, тридцать лет назад О. Ю. Фрид оберегала актеров и режиссеров от поверхностного взгляда на речевую характерность. Напомню читателю ее мнение:

«Обычно, говоря о речевой характерности, которую актер должен найти при создании того или иного образа, имеют в виду только характерность орфоэпическую, то есть говор или акцент, или дикционную, то есть какой-либо дикционный дефект (шепелявость, картавость, гнусавость и т. п.).

На самом же деле вопрос речевой характерности – вопрос более широкий. Конечно, могут быть какие-то внешние признаки характерности – особенности дикции,

отклонения от норм произношения (может быть акцент, говор, своеобразная речевая манера и т. д.). Может быть характерность лишь голосовая <...>.

И все же основной упор в работе над речевой характерностью нужно делать не на эти внешние признаки характера, а на характерность, рожденную автором, то есть его лексикой: на характерность стиля, характерность эпохи, в которой происходит действие, национальные особенности пьесы» (с. 269).

Столь широкое понимание характерности, разумеется, требует особого подхода к речевому фону спектакля, который должен быть нейтральным и обязательно основанным на общепринятых нормах произношения, чтобы всякое отклонение, задуманное автором или актером, проявилось, было замечено и осознано зрителем (с. 282). Не менее существенно, по мнению О. Ю. Фрид, «что актер, позволяющий себе “украсить” речь своего героя каким-либо дефектом, сам должен обладать идеальной речью» (с. 283). И особенно важна известному в прошлом речевому педагогу установка для молодого актера: «Сначала фантазия автора, а потом моя, и мы вместе выносим на суд зрителя наше творение» (с. 299). На такой театральный уровень размышлений о речевой характерности и о методах ее воспитания Л. П. Чекмарева не замахивается. Тема заявлена, вопросы поставлены, решения не нашлось – таково впечатление от учебного пособия Л. П. Чекмаревой.

Иначе воспринимается учебное пособие Н. Л. Прокоповой «На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску», изданное в Кемерове в 2002 году [26] и актуализирующее темы, затронутые в пособии Л. П. Чекмаревой. Н. Л. Прокопова отказалась от красивых педагогических нотаций и нафталиновых советов, не стала нагружать читателей (а книга в равной мере оказывается полезной и для педагогов, и для студентов) отсылками в величественное прошлое. Ориентируясь на современный театр, она предложила оригинальную методику работы над голосо-речевой характерностью, методику, рассчитанную на три года обучения и не чурающуюся прогрессивных направлений современной педагогики сценической речи – «воспитания речи в движении» (выведя этот аспект на единодействие речи и движения в творчестве актера), «парного тренинга» (определив его как «воспитание навыков партнерского взаимодействия») и «напевно-речевой методики» (развив ее в единое музыкально-ритмическое воспитание актера). Автор прилагает реальные усилия по разработке системы тренировочных упражнений, воспитывающих умение пользоваться речевой характерностью (по терминологии Чекмаревой – «острой речевой характерностью»; у Станиславского: «внешней характерностью»). Если в пособии «Слово –

речевой образ» только заявляется, что среди видов речевой характерности на сцене имеется «голосовая острая речевая характерность» (с. 26), но практически она не рассматривается, то в пособии «На пути к голосоречевой выразительности» основное внимание уделяется именно голосовой характерности, точнее, «воспитанию театральности актерского голоса», по терминологии Н. Л. Прокоповой (с. 4.).

По убеждению Прокоповой, исходным и обязательным моментом тренинга голосо-речевой характерности должна служить эмоциональная возбудимость актера, зависящая, в свою очередь, от активизации предлагаемых обстоятельств. Она мотивирует это тем, что «обострение предлагаемых обстоятельств явится своеобразным механизмом, провоцирующим будущего актера на яркую театральную сценическую форму поведения, а значит, и на яркий театральный голосоречевой поступок» (с. 45). Речь, по ее мнению, может идти о таких предлагаемых обстоятельствах, которые в жизни совпадают с ситуациями нестандартными, особыми. «В этих случаях, – отмечает Проколова, – люди ведут себя эксцентрично, выражают мысли и чувства в пластике и в звуке, удаленных от нормы естественного поведения. В качестве примера можно указать на появление безмерной радости, глубокого горя, ярости и т. д.» (с. 45).

(Замечу в скобках, что о значении эмоционального аспекта в воспитании речи актера с позиций «искусства художественного слова» с не меньшим увлечением говорит и профессор кафедры сценической речи ГИТИСа С. П. Серова в статье «От текста молчащего к речи звучащей», в которой всесторонне рассматривает значение чувственной составляющей исполнителя при погружении в литературное произведение. С. П. Серова, объясняя пользу гротеска, «жара души», «зажигательности рассказываемого», констатирует, в частности: «Возбудимость исполнителя – одно из условий живого повествования. Можно знать правила, усвоить теорию, но практический процесс от этого не становится творчеством» [27].)

Формируя теоретическое обоснование тренинга голосо-речевой выразительности, Н. Л. Проколова исследует творчество выдающихся мастеров театра второй половины XX века Питера Брука и Ежи Гротовского. Ей удается аргументировать, что оба режиссера видели эпицентр истинного творчества современного актера в возможностях его самораскрытия. Доверившись точке зрения П. Брука в оценке путей, которыми шли в искусстве он сам и Е. Гротовский, Проколова логически выстраивает оригинальную систему речевого обучения актера, которую определяет как поступательное движение «от самораскрытия к гротеску». Работа Гротовского, согласно утверждению П. Брука, была направлена на все большее погружение во внутренний мир актера, когда уже отступают и

театр, и игра, и зритель – и актер остается наедине со своей сущностью, «разыгрывающий сам с собою свою последнюю драму». Путь театра Питера Брука виделся самому режиссеру резко противоположным: его видения самораскрытия актера основывались на движении от интровертного существования к экстравертному. Поэтому он всегда был склонен считать, что «ощущаемое присутствие артистов и ощущаемое присутствие зрителей может создать пространство исключительной напряженности» [28]. Исследовав суть понятий «самораскрытие», «интровертное существование» и «экстравертное существование», перешедших в театральную терминологию из «лабораторий» Е. Грозовского и П. Брука, придя к выводу, что именно с «самораскрытия», то есть с акта провокации актера по отношению к самому себе, как понимал его Грозовский, Прокопова именно с самопознания и самораскрытия предлагает начинать речевой тренаж актера. Найдя опору в идее Грозовского, уверенного в том, что акт провокации актера по отношению к самому себе, самопроникновения, оголения «требует мобилизации всех физических и душевных сил от актера, который достигает таким образом как бы состояния пассивной готовности. Пассивной готовности претворения в жизнь активной партитуры» [29], Прокопова выстраивает логическую цепочку «тренинга самораскрытия»: «тренинг навыков голосоречевой релаксации» – «интроверсирующий тренинг» – «экстраверсирующий тренинг». После этого она переходит к следующему этапу работы – к «тренингу навыков театральности актерского голоса», который, в свой черед, тоже составляется из этапов: «напевно-речевой тренинг» – «тренинг навыков голосоречевой ритмичности» – «тренинг навыков голосоречевой борьбы» – «тренинг навыков голосоречевого гротеска». Сопроводив теоретические обоснования такой тренинговой вереницы оригинальными комплексами упражнений, Прокопова тем самым вносит ощутимую лепту в развитие современных методов и приемов педагогики сценической речи.

Несколько слов о двух финальных этапах тренинга. Именно в них проступает со всей очевидностью новизна прокоповского тренинга, стремление автора разработать технологию, подготавливающую актера к созданию голосо-речевого образа, методику работы над «речевой характерностью», над театральностью актерского голоса и речи. Учитывая диалогическую природу возникновения сценического слова, автор приучает учеников к партнерскому взаимодействию при реализации любого драматургического и литературного текста (прозаического и стихотворного). К авторскому тексту Прокопова советует относиться как к теме для многовариантных актерских импровизаций и вводит в тренинг уп-

ражнения «голосоречевой борьбы». Отмечая, что особенностью, отличающей такие упражнения от заданий «голосо-речевого тренажа в паре», является обнаженная борьба, партнерская схватка, предельное заострение предлагаемых обстоятельств, Прокопова утверждает:

«Авторский текст, положенный на пластическую партитуру сценической драки, приобретает энергетическую насыщенность, волевой посыл, становится поступком. Слово, соединяясь с физическим действием (например, ударом, падением и т. д.), само становится действием, для которого пластика тела выступает в качестве своеобразного “буксира”» (с. 68).

Пластика, таким образом, превращается в опору голосо-речевого действия, укрупняет психофизический актерский поступок. Доведя этой серией упражнений эмоциональный настрой учащихся до высшего предела, Прокопова переводит их на последнюю ступеньку тренинга, когда в полной мере проявляются и голосовая и речевая характерность сценического образа, импровизируемого студентом. Возникают «тренинг навыков голосоречевого гротеска» и упражнения серии «Я в шкуре животного». И в этом случае Прокопова сочиняет тренинг не на пустом месте. Она черпает свои идеи из опыта выдающихся режиссеров и театральных педагогов: подробно исследует обязательный для учеников школы Камерного театра раздел обучения «разговор за куклу», упражнения В. Э. Мейерхольда, основанные на подражании животным, интереснейшее упражнение Е. Грозовского «Кот», с блеском адаптированное для воспитания пластической и голосо-речевой кантилены В. Н. Галендеевым [30]. Прокопова всесторонне рассматривает эксперименты Е. Грозовского с локальным и тотальным резонированием, обращает внимание читателя на необходимость ощущения резонирования в самых разнообразных участках головы, корпуса, всего тела. Эти-то резонансные зоны и обеспечивают в упражнениях гротескное звучание в «шкуре животного».

Замечу, что Н. Л. Прокопова по какой-то неясной причине не обращается к экспериментам К. С. Станиславского с нащупыванием резонансных проявлений «во всех точках жесткого неба, в области гайморовой полости, в верхней части черепа и даже в затылке...» [31], предпринимавшимся им задолго до Грозовского. Этот аспект, между тем, подробно освещен В. Н. Галендеевым в книге «Учение К. С. Станиславского о сценическом слове» [32]. Там же приводится замечание Станиславского, сделанное на репетиции «Синей птицы» М. Метерлинка: «Не рев зверей нужен, а рев людей, озверевших, как это только возможно. Нужны звериные темпераменты, а не звериные звуки» [33]. Методологически

предельно точное замечание. Но хоть Прокопова Станиславского и не цитирует, и не упоминает исследование Галендеева, ее установки на воспитание голосовой и речевой характерности через «тренинг навыков голосо-речевого гротеска» посредством упражнений «Я в шкуре животного» методически точны.

Причастность тренинга Прокоповой тенденциям, происходящим в драматическом театре, очевидна. Все подчиняется законам театра. Даже такая популярная для последнего времени область тренировки, как «релаксация» («аутогенная тренировка»), – не походит на часто случающееся расслабление ради расслабления. Покой тела сопрягается (согласно Гротовскому) с внутренней динамикой самопознания. И здесь невольно возникает мысль о роли ведущего «тренинг навыков голосоречевой релаксации». Какими качествами и умениями должен обладать человек, взявший на себя такую роль? Проблеме «ведущего тренинг» Прокопова уделяет серьезное внимание. Она откровенно заявляет:

«...Эффективность упражнения во многом зависит от ведущего тренинг (преподавателя или студента), который обязан знать этапы тренинга, его цели, иметь действенную речь. Он должен не только ярко “видеть” воображаемые события и поступки, но и уметь увлекать ими других, то есть заражать видениями, провоцировать то или иное эмоциональное состояние, помочь сконцентрироваться для выполнения голосоречевого действия. По сути дела, ведение упражнения на голосоречевую релаксацию – это маленький спектакль, разыгрываемый по всем законам актерского мастерства» (с. 14).

Страницы пособия свидетельствуют о глубокой личной прочувствованности тренинга его автором. Сквозь артистизм и ясность изложения заданий в упражнениях проступает театральность – видение автором театра в его живом дыхании.

* * *

Учебник-старожил, так следует назвать «Сценическую речь», – самое известное на сегодняшний день издание по сценической речи и, может быть, самое обширное, вмещающее в себе многолетний опыт работы педагогического коллектива кафедры сценической речи ГИТИСа. В учебник вошла значительная часть текстов из учебного пособия, изданного под тем же названием и под редакцией И. П. Козляниновой в 1976 году, и новые материалы. В переработанном виде «Сценическая речь» увидела свет в 1995 году, затем последовали переиздания 2000, 2002, 2006 годов. Переиздания пришлось на то десятилетие, которое интересует нас в данной статье. Но не будем останавливаться на каждом из

них, хотя в каждом имеются небольшие изменения и исправления, а задержимся на издании срединном – 2002 года [34]. Так как содержание учебника хорошо знакомо специалистам, остановлюсь только на материалах, отсутствующих в издании 1976 года, и выскажу общие впечатления от учебника при взгляде на него из года 2009-го.

Напомню, что учебник состоит из четырех частей, практически полностью охватывая все разделы учебной дисциплины: I. Работа над текстом; II. Стихотворная речь; III. Нормы литературного произношения и дикция; IV. Постановка речевого голоса. В первом разделе многое осталось неизменным («Предмет “Сценическая речь”, его материал, задачи. Художественное слово в системе работы над сценической речью»; «Рассказ от первого лица»; «Логический анализ текста»), почти не изменились разделы третий и четвертый. Новое содержится во втором разделе («Стихотворная речь») и в главах: «Коллективный рассказ» (с. 57–77), «Создание и исполнение литературных композиций на старших курсах» (с. 78–82), «Устранение диалектных ошибок в речи студентов» (с. 261–270) и «Дефекты речи и способы их устранения» (с. 337–355).

Особенно впечатляет раздел «Стихотворная речь» – это единственное учебное издание по сценической речи, в котором во всей полноте представлены и ритмические законы стихотворной речи, и практические приемы освоения этих законов, и, что особенно ценно, процессы постижения особенностей создания сценических образов в стихотворной драматургии. Многие из того, что вошло в эту главу, не одно десятилетие разрабатывалось замечательным театральным педагогом И. Ю. Промтовой [35]. Отражается в разделе и ценный опыт работы над стихотворной речью О. Ю. Фрид [36]. Глава «Стихотворная речь» – поистине кладезь увлекательных наблюдений над театральной речью актеров в стихотворной драматургии, точных советов по овладению разговорностью драматического стиха, оригинальных примеров ведения диалога в русских стихотворных пьесах.

Методологическую базу особенной речевой практики в стихотворных спектаклях создало обращение автора раздела к термину «стихдействие», когда-то бытовавшему в театральной среде, означавшему особое умение играть пьесы в стихах и вновь воскрешенному Л. Ф. Макарьевым, вложившим в него, по авторитетному мнению В. М. Мультатули, «точный понятийный смысл психофизического, сценического действия в соответствии с учением Станиславского, в котором по существу есть все необходимое для постановки и решения данной проблемы» [37]. Позволю себе еще одну выдержку из книги В. М. Мультатули «Стихдействие»

вие», подтверждающую, что авторы второй части учебника «Сценическая речь» (2002) творчески понимают все особенности работы актера над стихотворной драматургией:

«Структура драматического стиха содержательна действием, в ней как бы запрограммировано, зашифровано действие. Паузы, зашагивания, длина периодов, весь темпо-ритм стиха ценен для актера только как инобытие сценического действия. Судьбу драматического стиха решает не лирика, не так называемая “музыкальность”, не красноречие, и даже не образность, а действие, то есть воспроизведение поведения, воспроизведение внутреннего и внешнего темпо-ритма жизни человека в предлагаемых обстоятельствах. Слово в драматическом стихе более или менее случайно, условно, во всяком случае оно вторично по отношению к ритму. Ритм стиха, его интонационный смысл – безусловная реальность, это основная крепь стиха и природа сценического действия в стихотворной драматургии» (с. 19).

Чрезвычайно важная мысль, полностью реализованная в разделе «Стихотворная речь». Этот раздел тем более актуален сейчас, когда не только в театре, но и в среде речевых педагогов наметилась тенденция делать, мягко говоря, некие послабления в выдержке ритма стиха при работе над поэзией и стихотворной драматургией. Иной раз можно услышать восклицания вроде такого: «Хватит с почтением относиться к межстиховым паузам, к зашагиваниям, да и вообще к законам стихотворного ритма! Они усыпляют, они лишают речь живости, естественности, психологизма!».

Разумеется, что авторы этой части учебника не одиноки, богатейший материал по проблемам драматического стиха содержится в программной статье Я. М. Смоленского «Правда стихотворного спектакля» (1990) [38], но подробная работа со студентами над овладением театральностью стихотворного текста в учебнике представлена во всей полноте.

(К слову сказать, вышедшее в Петербурге в 2006 году и переизданное в 2009 году учебное пособие М. В. Смирновой «Что нужно знать о стихах» не только не выдерживает никакого сравнения с анализируемым разделом «Сценической речи», но и вовсе не ориентировано на театральное звучание стиха, не учитывает его драматическую природу, диалогический характер, зависимость внутренней жизни актера в образе от условной формы стихотворной речи, хотя и адресовано студентам первых-вторых актерских курсов и абитуриентам. Я убежден, что даже для абитуриентов, тем более для студентов, следует раскрывать тему в полном объеме: не отрывать поэзию от драматических стихов, от их сценического звучания. Иначе получается механическое изучение стихосложения и полный провал чувства поэтического диалога. Нужно ли абитуриенту знать теорию стиха? Думаю, что не обязательно. Но вот прочувствовать поэтические образы, воспринять эмоциональный настрой поэтического произведения, раскрыть свой личный аффективный опыт было бы полезно) [39].

Две практические главы, посвященные диалектным ошибкам и дефектам речи, в отличие от массы других изданий, затрагивающих эти темы, значимы не только обрисовкой и классификацией речевых недостатков, дифференциацией орфоэпических ошибок, но и предложением действенных методических приемов дикционной и ритмико-мелодической коррекции. Приемов не на уровне произнесения отдельных звуков, слогов, слов, а на уровне комплексного воздействия на систему артикуляции в русской речи. Комплексность, по мнению авторов, проявляется в согласованности усилий по активизации работы слухоречедвигательного анализатора, в стремлении свести в едином процессе речевой коррекции двигательные ощущения подвижных органов артикуляции, действие фонематического слуха и возможности зрительного анализатора.

В остальных частях и главах учебника авторы ни на шаг не отступают от общепринятого и давно апробированного, все разложено по полочкам, распределено по разделам сценической речи, а внутри разделов – по последовательности тренировок речеголосовых навыков.

От прежнего издания «Сценической речи» (1976) остались материалы, вызывающие недоумение. Так, в практической части учебника достаточно много спорных упражнений по постановке речевого голоса (с. 450–464); устарелыми выглядят бесконечные изложения правил «Логики речи», базирующихся на законах письменной речи и призванных научить разбору авторского текста на уровне предложения и интонации знаков препинания, но не на уровне живой речи и законов интонационно-мелодического звучания фразы (с. 85–114). Авторы учебника прекрасно знают, что различие между предложением и фразой столь же разительно, как между буквой и звуком. Понятие «фраза» как языковое явление другого порядка, нежели предложение, обосновано в давних трудах С. О. Карцевского. В отличие от предложения, фраза «не имеет собственной грамматической структуры. Но она имеет свою звуковую структуру, которая заключается в ее интонации. Именно интонация образует фразу» [40]. И что особенно ценно для речевой педагогики в размышлениях Карцевского, так это причисление фразы к области коммуникативной: «Предложение, чтобы быть реализованным, должно получить интонацию фразы... Фраза – это функция диалога. Это единица обмена между собеседниками» [41]. Все это авторам учебника также давно известно. Если мы оставляем студента на грамматическом уровне, то лишаем его таких серьезных условий сценической игры, как восприятие партнера и воздействие на него. Заочное построение речевой схемы,

разметка текста с карандашом в руках обезличивают актера, лишают его личностного сиюминутного импульса, блокируют живую мысль и тормозят диалог. Глава «Логический анализ текста», как мне представляется, требует основательного пересмотра. Для этого в золотом фонде кафедры имеются серьезные публикации об интонации сценической речи, принадлежащие И. Ю. Промптовой [42]. Они-то и могли бы лечь в основу главы об интонационно-мелодическом тренинге (не анализе текста).

(Забегая несколько вперед, отмечу, что в изданиях кафедры сценической речи ГИТИСа середины 2000-х годов «логический разбор текста» («логика речи») не рассматривается и если упоминается, как в увлекательных статьях С. П. Серовой «От текста молчащего к речи звучащей», «Автор. Рассказчик. Слушатель» [43], то завуалировано. Зато вводится понятие «событийно-действенный анализ текста» [44], что мне представляется более актуальным.)

Мемориальный учебник. Он некоторой частью материалов так и останется памятником прошлому, если не вносить в него время от времени коррективы, которых он давно дожидается и которые вполне мог бы осуществить столь значимый для речевой педагогики коллектив, каким является кафедра сценической речи ГИТИСа. Да и вообще в этом учебнике многое требует перевода с устойчивого жанра описательности и пересказа на рельсы действенного тренинга. Сближение учебника с актуальными тренировками снимет с него наносную академичность и приблизит к деятельному учебному процессу. В этой связи вполне уместными явились бы публикации среднего и молодого поколений педагогов кафедры, прежде всего, В. П. Камышниковой, И. А. Автушенко и Н. В. Гольяпиной, к научным и методическим статьям которых я обращаюсь чуть позже.

* * *

2003 и 2004 годы следовало бы назвать годами молчания — ни одного значимого издания по сценической речи за два года [45]. Безмолвие подвигло меня к размышлениям об участии сценической речи в театральной школе, которые и были мной изложены в статье «Педагогика сценической речи: у прошлого в плену», опубликованной в четвертом выпуске сборника «Искусство и искусствоведение» (2005) [46].

Тогда я предположил несколько причин, тормозящих развитие теории, методики и практики дикционно-голосового, интонационно-логического обучения студентов. Такое «зависание» возникло, по моим заключениям, из-за: 1) длительного пребывания всего корпуса педагогов сценической речи в информационном вакууме, в неведении, где и что

происходит; 2) поверхностного знакомства с направлениями поиска, ведущегося в разных театральных школах; 3) проведения тренинга сценической речи без учета механизмов воображения, особенно на начальных семестрах обучения; 4) длительного нахождения в некоем традиционном восприятии идей К. С. Станиславского – скорее, даже не его идей, а произвольно выбранных высказываний из его трудов, никоим образом не ориентируемых на целостность его учения о слове. И это несмотря на то, что в наших руках имеются серьезные работы на данную тему: «Слово в творчестве актера» М. О. Кнебель (М., 1954), «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» К. В. Куракиной (М., 1959) и «Учение К. С. Станиславского о сценическом слове» В. Н. Галендеева (Л., 1990); 5) не очень внятного понимания единства речи и движения при создании сценического образа; 6) легкомысленного отношения к диалогическому характеру сценической речи; 7) слишком малого интереса к экспериментам в области сценического слова и его сочетания с прочими средствами актерской выразительности таких мастеров режиссуры, как В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Н. Н. Евреинов. Таким образом, вследствие проведенного анализа стало понятно, что приходит время коррекции методологических и методических основ дисциплины «Сценическая речь», время перемены ориентиров в голосо-речевом обучении студентов, более решительного перехода к контактному тренингу на всех этапах обучения, к пониманию того, что дикционно-голосовое воспитание студентов на младших курсах невозможно в отрыве от творческого процесса, а на старших курсах должно быть связано с образностью сценической речи и ее художественным воплощением в роли. Все эти размышления были высказаны мной в упомянутой статье, и теперь радостно осознавать, что мои предположения о безмолвии педагогов сценической речи как затишье перед бурей не обманули ожиданий – издания пяти последующих лет заметно оживили педагогику сценической речи.

Но будем точными. В самом конце 2004 года, в преддверии года 2005-го, Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств выпустила обстоятельную книгу В. Н. Зарубиной «Речевое мастерство» [47]. В этом учебном пособии создана объемная база данных, необходимых для учащихся вузов искусств и культуры. Тщательно и основательно В. Н. Зарубина вводит студентов во все без исключения разделы сценической речи, сопровождая теоретические данные упражнениями, которых по всей книге рассыпано не менее сотни. Это пособие – один из лучших образцов описания традиционных приемов речевого воспитания студентов в сочетании с такими прогрессивными методика-

ми, как игровой метод, воспитание речи в движении, работа с предметами (мячики, скакалки, палки). Удачей пособия является форма донесения материала до читателя. Зарубина не разделяет «сценическую речь» на изолированные разделы: голос, дикцию, дыхание, нормы произношения, устранение речевых недостатков и пр., а намеренно перемежает весь этот материал, придерживаясь установки на комплексное овладение речевыми навыками. Удивительно, что в сей небольшой книжке уместился достаточно большой объем теоретических и практических материалов по технике речевого мастерства и психотехнике. Единственным грузным довеском к легкой для восприятия, полезной для практики, ясной по теории книжке явилась ее заключительная часть – «Логика речи», которая воистину живуча и пробирается порой даже в серьезные, с оттенком современности, издания по речи. Лучше бы было 25 страниц, отведенных под «логику речи», посвятить интонационно-мелодическим аспектам сценической речи. О чем, кстати говоря, еще в 1971 году писал один из учителей В. Н. Зарубиной А. Н. Куницын: «Из курса сценической речи выпал важнейший, на наш взгляд, раздел: “Мелодика русской речи”. Его нет ни в учебниках, ни в программах. Незаслуженное забвение природы русской речевой мелодики в театре ощущается в последнее время все острее» [48]. Но автору (в данном случае В. Н. Зарубиной) всегда виднее.

* * *

Год 2005-й ознаменовался пятью изданиями: два учебно-методических пособия выпустили доценты Театрального училища им. Б. В. Щукина А. М. Бруссер и М. П. Оссовская, тем самым открыв серию публикаций педагогов этой школы, которая продолжилась и в два последующих года; доцент ГИТИСа Ч. Г. Моисеев представил методическое пособие «Дыхание и голос драматического актера»; в Санкт-Петербурге под редакцией В. Н. Галендеева возобновилось издание «Теории и практики сценической речи», однако уже не как сборника научных статей, а в виде коллективной монографии. Но начну размышления о публикациях этого года с издания пятого.

Сразу же отмечу, что «Искусство речи» Н. М. Почикаевой [49] – пособие, выглядящее бесконечно обветшалым, – поколебало мои надежды на обновление теории и методики. Никакие изменения в жизни драматического театра в последние пятьдесят лет, никакие бури и революционные события, случившиеся в государстве, никакие новации речевой педагогики не повлияли на компиляционное изложение автором материалов практического пособия для учащихся училищ искусств и культу-

ры, учителей и руководителей художественной самодеятельности. Кому бы ни было адресовано пособие по сценической речи, в нем не может не учитываться современное состояние речевой педагогики, не могут не отражаться тенденции, происходящие в целом в театральной педагогике. Однако «Искусство речи» и не учитывает, и не отражает. Складывается такое впечатление, что учащиеся училищ искусств и культуры к культуре и искусству никакого отношения не имеют, да и не должны иметь. Не затрагиваю вопросы художественного чтения, оно к педагогике сценической речи никакого отношения не имеет. Обращаюсь к главам «Искусства речи», напрямую связанным с вопросами преподавания сценической речи (пусть и в училище искусства и культуры): «Орфоэпия», «Техника речи» (Дыхание, Голос, Дикция, Артикуляторная гимнастика), «Логика речи». Все три главы – прямые потомки литературы по речи семидесятых годов прошлого века. Автор этого и не скрывает, объявляя в Предисловии, что упражнения для этих разделов взяты из учебных пособий: «Искусство речи» Н. П. Вербовой, О. М. Головиной, В. В. Урновой (1977), «Сценическая речь» (1976), «Как сделать голос сценическим» З. В. Савковой (1975) и что «цикл этих упражнений проверен работой многих педагогов» (с. 5).

В главе «Орфоэпия» после небольшого вводного обзора орфоэпических правил учащемуся предлагаются контрольные билеты по ударениям и орфоэпические билеты, сопровождаемые заданиями, больше напоминающими уроки в начальной школе, чем уроки в школе театральной. Вообще так называемые «орфоэпические билеты», призванные обеспечивать практическую работу над точностью ударений в слове и правильностью произношения, – довольно безжизненный методический прием. Во-первых, потому что основан на пассивном запоминании ударений и правил произнесения сочетаний согласных, во-вторых, из-за того, что к потоку речи (к фразе, высказыванию) не имеет никакого отношения, в-третьих, вне образности слова, вне эмоциональных импульсов точности речи не добиться. Только эмоциональное, творческое, образное, действенное дикционно-голосовое звучание обеспечивает глубинное психофизическое постижение природы русской речи. Никаких рекомендаций на этот счет в пособии Н. М. Почикаевой не содержится.

В главе «Техника речи» все задания, упражнения опять-таки не связаны с творческой природой учащихся, воображение исключается с первых же мгновений работы над техникой речи, нет в этих упражнениях ни намека на игру, на пробуждение эмоций, на смысл. Вот пример:

«Упражнение 1. Станьте прямо, спокойно, без напряжения. Разверните плечи, не поднимая их и не опуская. Положите руку на верхнюю часть живота, другую – сбоку, повыше талии, чтобы контролировать движение диафрагмы и ребер. Сделайте небольшой выдох, под счет 1–5 сделайте вдох (считать про себя). Контролируйте одновременно движение диафрагмы и ребер. Следите, чтобы не было переполнения легких» (с. 72).

Все в этом тексте алогично и никоим образом не связано с целью тренировки действенной речи. Предлагается и такое упражнение для выработки привычки дышать носом:

«Легко скрещивая руки, ладонями касаемся плеч, приседая и поворачивая корпус вправо и влево [? – Ю. В.]. Рот широко открыт, приседая, делаем носом вдох, выпрямляясь, ртом делаем выдох [? – Ю. В.]. Во время упражнения тело свободно. Повторить 8 раз [? – Ю. В.]. Произносим трижды: мрак, мрак, мрак» (с. 77).

Последние слова точно отражают суть рекомендуемых автором упражнений.

Более всего смущают такие пункты тренировки, как «артикуляционная гимнастика» (гимнастика для губ, гимнастика для языка, тренировка внутриглоточной мускулатуры) и «логика речи». Разбирать их не буду, так как все правила и упражнения, в них представленные, с давних времен известны и лишь пересаживаются из пособия в пособие с легкими косметическими поправками. Суть же у них всегда неизменна. Для «артикуляционной гимнастики» – выполнение механических движений отдельных подвижных органов речевого аппарата – это встретишь и в старинном пособии Е. Ф. Саричевой «Работа над словом» (М., 1956. С. 60–61), и в ультрасовременных пособиях Л. Д. Алферовой «Речевой тренинг: дикция и произношение» (Изд. 2-е. СПб., 2007. С. 8–13) и Н. Н. Штоды «Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского» (М., 2008. С. 17–21), и в монографии М. П. Прониной «Тайны нашей речи и слуха» (СПб., 2009. С. 67). Для «логики речи» – набор правил, правил, правил, узаконивающих грамматический подход к звучащей речи и не позволяющих выйти за рамки раз и навсегда установленных законов: какое слово в предложении следует подчеркивать, как следует определять грамматические, логические, психологические, физиологические и прочие паузы, на каком знаке препинания какую голосовую фиоритуру выполнять и как выражать мысль, если она «определяется грамматически организованным сочетанием слов» (С. 126). Все эти установки Е. Корсакова и Э. Розенберг еще в 1920-е годы описали в пособии для руководителей и членов деревенских драмкружков, кружков чтецов и рассказчиков, избачей и библиотечарей и городских клубных работников «Художественное слово в чтении и на сцене» (М., 1927. С. 7–29).

Имеются такие указания и в «Искусстве речи» Н. П. Вербовой, О. М. Головиной, В. В. Урновой (Изд. 2-е. М., 1977. С. 166–233). К сожалению, в «Искусстве речи» Н. М. Почикаевой ни одного нового образа, ни одного свежего примера, ни одной ссылки на лингвистические исследования, ни одного примера из творчества известных актеров, ни одного непривычного доказательства не дано. Указывается только, как надо делать, и требуется беспрекословное выполнение. Читатель не мыслит, он внимает и слушается (если, разумеется, читатель этой книги живет не задумываясь).

Разумно поступили авторы учебной программы «Сценическая речь», кемеровские педагоги В. В. Чепурина и Л. Д. Култаева [50], которые назвали этот раздел программы «Законы речевого общения и логики сценической речи», а содержание его кратко выразили в нескольких фразах:

«Анализ и синтез в работе над художественным текстом. Теория актуального членения предложений. Законы логики сценической речи: словесного воздействия, сверхзадачи, сквозного действия, контекста, перспективы, нового понятия, сравнения и противопоставления подтекста, создания в воображении четкой и последовательной линии видений. Использование законов логики в речевом общении» (с. 11).

Не найдем мы в этом пункте программы Чепуриной и Култаевой ни законов о паузах, ни подчеркиваний текста одной линией, двумя линиями, ни курсивчиков, ни главных слов, ни второстепенных. У этих авторов есть стремление решительно приблизить процессы обучения к живой и действенной сценической речи. Казалось бы, что отошла в прошлое идея А. Н. Петровой об использовании в речевом обучении студентов одного из самых занимательных и полезных с коммуникативной точки зрения разделов лингвистики – «актуального членения предложения» [51], но вот в кемеровской программе эта идея находит свое развитие и, мало того, поставлена в один блок с известными элементами актерского творчества, такими как «сверхзадача», «сквозное действие», «перспектива», «видения внутреннего зрения» и др. Отмечу при этом, что в преамбуле к учебной программе авторы прямо заявляют:

«Основной формой сценической речи служит диалог. Это предполагает необходимость овладения навыками, законами диалогической речи на всех этапах обучения. Работа над любым литературным материалом основывается на включении учащихся во взаимодействие, борьбу, конфликт» (с. 3).

Я намеренно привел в пример программу не для актеров [52], а для режиссеров любительского театра, чтобы можно было наглядно убедиться в отставании от современных поисков «Искусства речи» Н. М. Почикаевой.

Несмотря на сказанное, один фрагмент пособия все же притягивает внимание. Неожиданное оказалось вынесенным за рамки основного текста. В Приложении 1 даны три замечательно емкие литературные композиции: «А. С. Пушкин», «Поэтический портрет Анны Андреевны Ахматовой», «Аля». Это не просто подборка стихов и прозы, композиции выглядят серьезными высказываниями о роковой дуэли Пушкина, о чарующем таланте Ахматовой, о трагической судьбе семьи Цветаевых. Композиции производят сильное впечатление, написаны целостно, профессионально, сквозь текст их просматриваются даже варианты сценического воплощения. Вот в этих-то композициях да еще в забавных легких инсценировках басен И. А. Крылова «Зеркало и Обезьяна», «Стрекоза и Муравей», «Цветы» (с. 319–325) и проступает театральность, которой так не хватает в основных главах пособия.

Методическое пособие Ч. Г. Моисеева «Дыхание и голос драматического актера» также следует признать выходцем из прошлого [53] – не только потому, что оно полностью повторяет учебно-методическое пособие, изданное автором ранее [54], но, главное, потому что найти в нем хоть какой-то намек на изменения в подходах к преподаванию сценической речи, произошедшие в последние десятилетия, невозможно. Часы в учебных аудиториях, в которых преподает Моисеев, уже безнадежно отстали. Автор во Введении, конечно же, говорит красивые слова:

«Нельзя тренировать речевое дыхание, добиваться правильного голосоуправления, если при этом не обращать внимания на четкость и правильность произношения, на зависимость логической точности передачи мысли от дыхания и многообразия голосовых возможностей говорящего» (с. 8–9),

конечно же, автор утверждает:

«Методический принцип комплексного воспитания речевого аппарата основывается на данных современной науки о нерасчлененности речевого процесса, о строгой взаимной координированности всех систем и органов, участвующих в процессе речеобразования под непосредственным руководством и контролем со стороны центральной нервной системы человека» (с. 9),

однако эти слова никак не вяжутся с содержанием самого пособия. Все в нем никаким образом не согласуется с задачами актерского воспитания. Читателю рассказывается о строении речевого аппарата, о гигиене дыхания и голоса, об осанке и предлагаются упражнения для тренировки. Но все это только общие слова теории и скучные механические приемы поглаживаний, самомассажей, выговаривания и настройки «носового дыхания», что, как мне думается, уже давно устарело и пропаган-

дируется только Моисеевым да еще ведущими педагогами Театрального института им. Б. В. Щукина М. П. Оссовской и А. М. Бруссер.

* * *

Обратимся теперь к изданиям, подготовленным педагогами кафедры сценической речи Театрального института им. Б. В. Щукина в 2005–2007 годы. Рассмотрим их в совокупности – нарушив ненадолго общую последовательность анализа литературы по речи год за годом. Итак, в нашем распоряжении «104 упражнения по дикции и орфоэпии» А. М. Бруссер и М. П. Оссовской (2005), «Основы дикции: (практикум)» А. М. Бруссер (2005), «Речеголосовой тренинг» Е. В. Ласкавой (2006) и «Глаголим.ру. Аудиовидеоуроки по технике речи» А. М. Бруссер и М. П. Оссовской (2007) [55].

Дуэтная работа «104 упражнения...» на самом деле оказывается произведением мифологическим: начиная с заглавия «...по дикции и орфоэпии» и до самого конца почти все в нем напоминает сказки, байки, мифы. Кроме как в названии пособия **ДИКЦИЯ** не появляется больше нигде. Что это такое – **ДИКЦИЯ** в понимании авторов – на самом деле покрыто таинственностью. Не раскрыто ни определение **ДИКЦИИ**, не объяснено, какое отношение устранение дефектов речи имеет к учебной дисциплине театральной школы «Сценическая речь», как не дано и толкование (с позиции авторов) того, что читателю (или самостоятельно работающему) следует понимать под названием еще одного раздела «**сценической речи**» – **орфоэпии**. Когда-то, в начале шестидесятых, мне довелось видеть в БДТ спектакль по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь». Волнующая публику история сердечных отношений между героями, работающими в одном из отделов некоего НИИ, периодически перебивалась телефонными звонками. Звонившим всегда был необходим некий Семенов. В результате, кто бы из героев ни поднимал трубку, он автоматически выкрикивал в нее: «Семенова нет, Семенов на Альфе!» – это моментально отзывалось реакцией зрительного зала. Так мы и не увидели ни разу этого таинственного Семенова. Как и при восприятии «104 упражнений по дикции и орфоэпии», много раз мне хотелось воскликнуть: «Дикции нет, дикция на Альфе!».

ДИКЦИЯ – это не исправление речевых недостатков, которыми в принципе, по самому большому счету, должны заниматься логопеды. Дикция – явление творческое, один из элементов выразительности драматического актера. А вот этого-то нет и в помине в «104 упражнениях». Конечно, и такой «черновой» работой, как исправление дефектов речи,

приходится заниматься педагогам по речи, но и эта работа требует методических идей, созидательных усилий, она не может проходить в изоляции от живого речевого процесса, с его яркими эмоциональными импульсами, смыслами, образами, видениями, ощущениями, если дело касается действенного речевого звука, произносимого слова, осознанной фразы, – в чем, вероятно, и состоит основное отличие педагога по *сценической* речи от логопеда.

Загадочное же в «104 упражнениях» проступает то там, то сям. Приведу примеры. Не однажды в преддверии того или иного упражнения читателю рекомендуется проделать «артикуляционную гимнастику» (с. 14, 23, 73), но что это такое, ему нигде не объясняется, сама гимнастика не приводится – читатель так и остается неосведомленным. Не однажды обучающийся встречается с авторской классификацией гласных: «долгий звук», «короткий звук», «совсем короткий звук», «краткий звук» (с. 14, 31, 39) – отчего его сознание, по мнению авторов, незаметно должно поколебаться. Не однажды читателю предлагается выделять ударные слоги взмахом руки (с. 14, 15, 31), но вовсе не объясняется, для чего необходим этот жест, сопутствующий ударному слогу, а уж после совета *«Выделяйте жестом (взмахом руки) ударный и безударные слоги»* (с. 15) [56] – в голове читателя становится совсем туманно. Раздвоится же его сознание обязательно после прочтения одного из правил, обрамленных черной рамкой: **«Гласные “Е”; “Я”; “Ё”; “Ю” произносятся с [j] в начале слова, а после согласных теряют его»** (с. 47) – мне такое осилить не удалось.

И в итоге – ясным становится то, что перед нами вовсе не издание по сценической речи, а таинственный текст. Иной раз кажется, что это подборка текстов для исправления речевых недостатков, иной же раз видится, что это пособие по русскому языку для иностранцев. Не ошибаюсь, говоря, что по «языку», а не по «речи», так как все время мелькают предложения авторов произнести такую-то букву и такую-то (с. 4, 12, 18, 20, 36, 39, 40, 50), прочитав такое-то «специально составленное предложение» и такое-то (с. 61, 69). «Звук» и «буква» становятся для авторов понятиями синонимичными, а понятие «фраза» и вовсе отсутствует на страницах пособия. Зато как заклинание звучит: *«следите, следите, следите, следите...»*. Рекомендации *«следите за произношением ударного гласного...»*, *«внимательно следите за произношением гласных...»*, *«следите, чтобы...»*, *«следите за тем...»*, *«следите за точным...»*, *«следите за...»* (подобное слышится, если я не сбился в счете, 76 раз) оказываются единственным педагогическим приемом дуэтной работы. Посо-

бие «104 упражнения» более всего напоминает сборник текстов, сопровождаемых некоторыми – неупорядоченно изложенными – правилами произнесения отдельных звуков и звукосочетаний (у авторов: букв и их сочетаний). Поясню на двух примерах, почему я считаю предлагаемые правила беспорядочно изложенными. Прежде всего, участники дуэта пишут о звуковом строе русского языка и о фонологических особенностях русской речи понаслышке или домысливают некие правила орфоэпии исходя из личных представлений. Лингвистика же часто свидетельствует о другом.

Пример первый. Авторы, объясняя читателю «точность звучания согласного **Ч**», говорят между тем не о его звуковых качествах, а подсказывают способ его артикулирования, то есть говорят о передней части языка, которая «прижимается к верхним альвеолам и тотчас же отходит от них». Попутно читателя информируют, что звук **Ч** «состоит из мгновенно произнесенных подряд звуков **Т** и **Щ**» (с. 64). Так ли это на самом деле? В литературе по речи, которую авторы не упоминают, но автоматически пересказывают, действительно иногда подобное утверждается (именно «подобное», так как Оссовская и Бруссер вносят крохотную поправку: *произнесение звуков Т и Щ*, в то время как во всех не называемых ими пособиях речь идет о том, что **Ч** = **Т** + **Ш** [57] – еще раз подчеркну не **Щ**, а **Ш** имеют в виду авторы пособий, понимая, что звука **Щ** в русской речи нет – есть только буква **Щ** в русском языке! [58]).

Не следует относиться к «ч» как к звуку, состоящему из двух звуков – «т'» и «ш», как советуют некоторые учебные пособия, полезнее прислушаться к мнению лингвистов. «Русские слитные согласные (аффрикаты) – не сочетание взрывного со щелевым (фрикативным), а целостные, единые звуки» – пишет выдающийся русский лингвист М. В. Панов и расшифровывает свое утверждение: «...[ч'] не состоит из [т' + ш']. Первая взрывная часть его артикулируется не там, где обычное [т'], а выше, где обычно артикулируются [ш, ш']. Палатализованность [ч'] меньше, чем у [т']» [59]. Все то же можно сказать и про следующий пассаж А. М. Бруссер и М. П. Оссовской: «Звук **Ц** состоит из мгновенно произнесенных подряд звуков **Т** и **С**» (с. 78) [60]. Опять же: исследованиями лингвистов установлено, что при артикуляции «т» кончик языка упирается в верхние резцы, спинка языка не выгнута, а произношение «с» требует, чтобы кончик языка был опущен к нижним зубам, спинка языка при этом выгнута. Звук «ц» на всем своем протяжении похож по месту артикуляции на «с», по форме артикулирующего языка – на «т», а полностью не похож ни на тот, ни на другой звук. Приведу выводы

М. В. Панова: «... [ц] не равно [т + с]. Артикуляция первой части у [ц] значительно отличается от [т]; артикуляция второй, щелевой части у [ц] не тождественна [с]» [61]. Поэтому «ц» принято считать совершенно особой звуковой единицей – не простым слиянием «т» и «с».

Пример второй. Авторы пособия, ограничивая разговор о качестве звучания безударных гласных рамками слова и совершенно не рассматривая особенности поведения безударных гласных в потоке речи или хотя бы в объеме фразы, рекомендуют для произнесения пространственные таблицы слов, а потом и «предложения», которые читатель должен прочитать вслух. И вот тут-то возникает сложность, о которой авторы даже не подозревают. Лингвистами же еще в 1960-е годы были проведены тщательные исследования особенностей поведения безударных гласных «а» и «о» в слове и в потоке речи. В частности, сопоставление данных по звучанию безударных гласных в потоке речи с результатами восприятия слогов, выделенных из изолированно произнесенных слов, показало:

«...Противопоставление заударных слогов предупредным связано именно с тем, что заударные слоги в этих условиях находятся максимально близко к паузе. В потоке речи, где паузы между словами чаще всего отсутствуют, происходит своеобразная перестройка ритмико-слоговых отношений, так что слог, являясь заударным в том слове, которому он принадлежит, по отношению к ударному слогу следующего слова выступает как предупредный, что и приводит к иной степени редукции, чем в изолированно произнесенном слове» [62].

Таким образом, мы можем заключить, что пособие «104 упражнения по дикции и орфоэпии», с одной стороны, не имеет никакого отношения к процессам обучения сценической речи в театральной школе, с другой стороны, никак не связано с современными исследованиями в области фонетики, фонологии и русского литературного произношения.

Книжкой-близняшкой «104 упражнений» выглядит пособие А. М. Бруссер «Основы дикции». Накатанный танец патефонной иглы по состарившейся пластинке. Ни шага в сторону от выученных «па». Однако новое иногда мелькает. К этому так называемому «новому» следует относиться с осторожностью. Новое в данном случае не являет собой вновь открытое. Новое здесь – это приукрашенное бывшее в употреблении. Читатель разыскивал «артикуляционную гимнастику» в «104 упражнениях» – и встретился с ней в «Основах дикции» (с. 12–16), хотел разгадать, что же такое «дикция» в предыдущем пособии, – и получил ответ в последующем (с. 5), впервые встретился со звуком Щ в русской

речи в «104 упражнениях», а в «Основах дикции» ему приоткрылась тайна звука Й – вот новость так новость (с. 70–71). На самом деле внимательное ознакомление с «Русской фонетикой» М. В. Панова не подтверждает этих фактов – нет в русской речи звуков Щ и Й! О том же свидетельствует и «Русская грамматика», в первом томе которой в таблице, раскрывающей артикуляторные характеристики всех русских согласных звуков, – звуки Щ и Й не присутствуют [63].

Если же речь в «Основах дикции» идет о звуке «j», то следует заметить, что произнесение «j» неоднородно и зависит от позиции, которую он занимает в слове, в слове или в сочетании слов. Согласный «j» может только предшествовать гласному звуку, но после гласного звука являться не может; тогда же, когда он попадает в позицию между двумя гласными, он предшествует последующему, а не замыкает предыдущий. В финале слов «j» произносится очень ослабленно. Также очень ослабленно он произносится перед согласными [64]. Для ослабленного «j» существует даже свой знак – « $\dot{j}$ » («i» с дужкой с опущенными концами снизу). Так что рекомендуемая А. М. Бруссер для отработки звука Й фраза: «*Японский ефрейтор юркнул в Тойоту*» – запутывает читателя (студента, актера, теле- или радиожурналиста, а также «людей других публичных профессий» – это все адресаты пособия, упомянутые в аннотации). Еще бы! Откуда читателю знать, что слова «японский», «ефрейтор», «юркнул» начинаются со звука, который не написан – с «j»? Откуда читателю знать, что буква Й в словах «японский», «ефрейтор» не идентична звуку «j», и не нужно ему поэтому стараться образовывать очень узкую щель между средней частью языка и твердым нёбом для произнесения звука на месте буквы Й? И откуда же читателю знать, что на стыке слов «японский ефрейтор» возникает своеобразное перетекание артикуляции со звука « $\dot{j}$ » (с дужкой) в финале первого слова в звук «j», начинающий последующее слово? Оказывается, в этом простеньком тексте мы можем встретиться и со звуком «j», и со звуком, обозначаемым знаком « $\dot{j}$ », и с сочетанием звуков « $\dot{j}$ j». Но от читателя подобные тонкости произношения скрываются. Если бы речь шла о логопедической литературе для работы с детьми дошкольного и младшего школьного возраста, в таком случае можно, ничего не объясняя, использовать «звук “Й”», как это и делается в некоторых пособиях для логопедов [65], но в творческой литературе, в пособиях для актеров точность должна быть превыше всего. Р. И. Аванесовым дано объяснение не одному десятку оттенков произнесения согласной фонемы <j>, описаны разнообразные варианты звучания согласных [j] и [$\dot{j}$] [66]. Не учитывать «пла-

вающий» характер звучания этих звуков в условиях сценического говорения мы не можем, как не можем и подгонять звуки [j] и [j̣] под произнесение некоего мифического звука «Й».

Буква в какой-то мере является знаком звука (одним из его знаков), но не его сутью. Сущностью речевого звука является сам звук – его спектральный состав и связанные с ним артикуляции артикуляторных органов и модуляции глотки. Знаков же, отражающих один звук может быть несколько. Так звуки «j» и «j̣» обозначаются на конце слова и перед буквами согласных фонем буквой й; в начале слова, после букв гласных и после «разделительных» ь и ъ обозначаются буквами гласных я, ю, ё, е. Никакого единого знака, отражающего на письме звук «j̣» или звук «j», не встретишь. Поэтому и приходится обращаться к транскрипциям, классифицирующим в лингвистике, все какие ни есть, речевые звуки. Вероятно, для краткости в учебной литературе по сценической речи звуки часто подменяются буквами (Щ вместо «ш̣», Й вместо «j» и «j̣»). Тем самым мы нейтрализуем внутреннюю суть звука, то есть – читаем по писаному. Начав с такой простенькой «ошибки» постепенно мы добираемся до того момента, когда текст становится главным во время его произнесения: не содержание текста (мысли, чувства, образы, ассоциации), а сам текст – «буква текста». Так постепенно мы и подводим студентов к так называемой «нормативной методике» произнесения текста (проще говоря, к «логике речи»). По этой именно причине я столь много места уделил разговорам о точности в назывании каждого звука речи. Дорого восприятие звука студентом, воспроизведение его души, образа звука, входящего в слово, во фразу, в высказывание, а не иллюстрирование звуков с помощью букв. Последнее настроит студента только на заботы о дикционной механике. Ради бога, пусть так и будет в отношении к любым иным проявлениям «публичной речевой культуры» (у ораторов, руководителей бизнеса, депутатов всех уровней, учителей, чтецов и пр.) [67], однако желательно, чтобы в речи театральной (драматической) бессодержательная речевая техника не проявлялась.

Кстати, о «дикции». Когда А. М. Бруссер, объясняя содержание раздела «Дикция» в предмете «Сценическая речь», пишет: «При изучении данного раздела ставится задача научиться ясно и четко произносить звуки русской речи» (с. 5) – я это могу понять, хотя не могу согласиться. Но когда я, вникая на той же странице чуть ниже в содержание этапов работы над исправлением дикционных недостатков, читаю следующее: «Первый этап – это поиск правильной позиции каждой из частей речевого аппарата (артикуляция) и получение чистого звучания (дикция) при

произношении звуков [ʔ – Ю. В.], закрепление положений речевого аппарата [ʔ – Ю. В.] и многократное воспроизведение верно найденного звука [ʔ – Ю. В.]» – я не только не могу согласиться, но я этого и понять-то не могу.

Если уж довелось прикоснуться к изданиям, подготовленным докторами акмеологических наук А. М. Бруссер и М. П. Оссовской, то не хотелось бы оставить без внимания «Глаголим.ру. Аудиовидеоуроки по технике речи». Издание представляет собой «обучающую программу по технике речи, направленную на повышение речевой культуры представителей самых разных профессий», как сказано в предисловии (с. 3). Небольшая часть материалов представлена в печатном виде, 44 упражнения сопровождаются 85 качественными фотографиями (фотограф С. Тернопольский); основной материал сконцентрирован на CD (все видео- и аудиозаписи выполнены на высоком профессиональном уровне видеостудией «Теттiкон»).

Теперь по сути.

На той же с. 3 заявлено, что сегодня «уровень речевой и коммуникативной культуры стремительно падает». Коммуникация, общение упоминаются в первом же абзаце книги. А во втором абзаце сообщено, что авторы программы пользуются огромным практическим опытом, накопленным русской театральной школой, и этот опыт «способен реально помочь людям ясно и красиво говорить, вести переговоры и не испытывать страха перед публичными выступлениями». «Ясно и красиво говорить» это пособие, может быть, и научит, но про второе и третье обещание нужно сразу забыть. Они декларируются в целях рекламы только в предисловии, более к этим установкам возврата нет. Упражнений, отдаленно носящих характер контактных, всего два; никаких упражнений, устраняющих страх перед выступлениями, – нет. В основу тренажа заложены механические движения отдельных органов артикуляции, подчеркнутое выговаривание звуков и слогов, контролирование работы глотки, мягкого нёба, языка и «дыхательно-голосовой опоры». Все рекомендации находятся в отрыве от современной театральной педагогики, никакого отношения к опыту, накопленному русской театральной школой за сто лет, – нет и в помине.

Попробуйте-ка выполнить, к примеру, упражнение № 43 «Смех»:

«Принцип упражнения: чередование закрытого звука “М” и открытого звучания на “А”.

При этом важно наладить взаимодействие между диафрагмой и озвученным выдохом [ʔ – Ю. В.].

ВНИМАНИЕ: Следите за активной работой мышц дыхательно-голосовой опоры.

Выполняйте упражнение с открытой глоткой, приподнятым нёбом, разомкнутыми зубами и ощущением полуулыбки» (с. 46).

После выполнения авторских советов, в изобилии представленных в упражнении «Смех» и распыляющих ваше внимание, уверяю вас – вы не сумеете произнести ни звука.

Судя по фото- и видеоматериалам, жизнь тела представлена более чем скромно: рекомендации, как правило, касаются только жестов. Тела студентов всегда одинаковы, ноги, бедра, корпус в статике. Все то же без труда можно проделать и сидя. Зачем же вовлекать учеников в стояние? Они только и делают, что держат осанку. Но ведь осанка не самоцель. Осанку можно принять только как исходный пункт свободы и грации. Дальше рождается поступок, и уже деятельное тело переходит в иное измерение, перетекает в окружающее пространство, совершая целенаправленное воздействие на объект, на другого. Как тут не вспомнить слова Мейерхольда: «Жест – это маленькая прибрежная волна от большого идущего парохода – человеческого тела и его позы» [68].

В некоторых упражнениях «Глаголим.ру» неожиданно пробиваются задания, намекающие на то, что для актера не лишним было бы использовать в тренинге воображение:

Упр. № 1 «Потягивание»: «Потянитесь в разные стороны, позевайте. Не демонстрируйте, делайте это с удовольствием, ощутите мышцы своего тела» (с. 6); упр. № 4 «Растяжка»: «Раздвиньте пространство вокруг себя по горизонтали, по вертикали, по диагонали» (с. 9); упр. № 19 «Пузырьки»: «Не давитесь дыханием. Вспомните ощущение, как если бы вы были под водой – как только кончается воздух, хочется вдохнуть» (с. 27); упр. № 44 «Зазыв»: «Представьте себе конкретного человека. Окликните его междометием “Эй!” <...> Точно выполняйте задание: нужно сначала представить, потом зазвучать» (с. 47) [69].

Однако никакой продуманной системы использования воображения в упражнениях уловить невозможно, поэтому и пользы от указанных вкраплений актерских заданий ожидать не приходится.

Но проявилась польза в другом. Просмотрев CD, вслушавшись в речь педагогов, отмечу следующее: лучшего приема для демонстрации речевых нарушений, чем тот, который изобрели авторы пособия, придумать сложно. Авторы «Глаголим.ру» разумно поступили, параллельно демонстрируя почти безукоризненное произношение А. М. Бруссер и яркие дефекты речи М. П. Оссовской (наиболее выразительно нарушено фонетическое звучание «т'», «д'», «ш», «ж», «ш'», «ше'», «с», «з», «с'»,

«з'», «ч», «ц»!). И хорошо, что иной раз мы слышим дефектную речь «за кадром», а иногда можем визуально наблюдать артикуляцию педагога – носителя дефектного произношения.

Три пособия по дикции педагогов Театрального института им. Б. В. Щукина заставляют вновь и вновь обращаться к проблемам комплексного обучения навыкам сценической речи. Есть ли резон рекомендовать студентам то или иное дикционное упражнение в отрыве от тренировочных аспектов дыхания и голосообразования, движений тела, в изоляции от воображения и смыслового значения фразы? Основное достоинство комплексного подхода заключено в единстве функционирования трех систем голосо-речевого комплекса: энергетической, генераторной, резонаторно-артикуляторной. Это известно большинству авторов, об этом заявлено и в «Глаголим.ру»:

«Невозможно заниматься только ДИКЦИЕЙ или работать только над ГОЛОСОМ, но не владеть правильным ДЫХАНИЕМ. Вялое дыхание влечет за собой недостаточность работы артикуляционного аппарата, сбой ритма речи. Чрезмерное напряжение дыхательных мышц приводит к перенапряжению гортани, зажиму челюсти и мимической мускулатуры. Только сбалансированное, натренированное речевое дыхание помогает развитию и укреплению голосовых возможностей каждого говорящего и ясности речи» (с. 4).

Несколько упрощенное, но вполне отчетливое заявление. На деле же – в тренировочных упражнениях – комплексность никоим образом не учитывается. Иллюстрацией к сказанному являются все упражнения по коррекции речевых недостатков (излюбленной темы А. М. Бруссер и М. П. Оссовской), помещенные в «104 упражнениях», «Основах дикции», «Глаголим.ру». Авторы чрезвычайно подробно описывают артикуляторные уклады органов речи при формировании звуков. Но вовсе не задумываются над тем, что любые артикуляторные нарушения в ротовом резонаторе связаны и с нарушениями в работе глоточного резонатора, что гласные звуки образуются не только «за счет выдыхаемого воздуха, который не встречает на своем пути препятствий и выходит со звуком свободно и плавно» («104 упражнения», с. 6), но и за счет того, что воздух все-таки встречает препятствие в виде голосовых складок, и образование любого гласного звука – это цельная работа объединенного рото-глоточного резонатора, дыхательной системы и голосового аппарата. Приведу фрагмент из выдающегося труда Н. И. Жинкина «Механизмы речи»:

«Нельзя думать, что точность артикуляции состоит в том, что язык, губы, нижняя челюсть, нёбная занавеска должны занять при произнесении данного звука

совершенно одинаковое, совпадающее всегда во всех точках пространства положение. Рентгенографический материал убеждает в обратном. В ударных и неударных позициях положение языка варьируется в некоторых пределах, при этом соответствующий звук воспроизводится и воспринимается вполне нормативно. Больше того, такой “запас” вариаций необходим, так как только в этих условиях возможны разного вида динамические приспособления одного звука к другому и градации слоговой силы. Точность дифференцировок – это точность соотношений между объемами ротового и глоточного резонаторов» [70].

Н. И. Жинкин в «Механизмах речи» неоднократно подчеркивает, что тонкие дифференцировки речедвижений завоевываются лишь в результате согласования ротовой артикуляции с глоточными модуляциями, которые происходят в процессе введения звука в динамическую систему речи. Между тем в работах Бруссер и Оссовской, а также в ряде прочих пособий по дикции (пятидесятилетних и помоложе) настоятельно рекомендуется заниматься каждым звуком изолированно, причем предлагается произносить гласные звуки *беззвучно* (см.: «Основы дикции», с. 20; «104 упражнения», с. 7) [71]. В чем же тогда «гласность» гласных звуков?

«Гласность» – это когда голос актера звучит в полную силу. Когда сам актер воспринимает – воображает – воздействует множеством рецепторов, когда он связан с партнерами и зрителями множеством невидимых нитей, восклицает ли он, как Соня, «О, как это ужасно, что я некрасива!» – или произносит на тренинге: «Эй, ты!». И все это – не изменяя своему личному жизненному опыту, возбуждая в своем воображении ассоциации, отголоски былых событий, встреч, диалогов, лиц, ощущений. Голос. Именно голос первым реагирует на раздражитель, на импульс извне. Пусть его не услышат уши зрителей или партнеров, но они почувствуют голос в поведении актерского тела. Ни один речевой звук, даже глухой взрывной «*т'*» не оживет, не выправится, не выльется в пространство без голосовых усилий. Но кому нужен изолированный «*т'*»? Даже в сочетании с гласным в некоем тренировочном слоге он только намек на реальность, но еще не реальность. «Мы тренируем не дикцию, как самостоятельную категорию сценического произношения, а голос, ищущий выражение через дикцию» – так написала ровно 50 лет назад выдающийся педагог сценической речи К. В. Куракина [72].

* * *

В четвертом учебном издании, подготовленном на кафедре сценической речи Театрального училища им. Б. В. Щукина, – «Речеголосовой

тренинг» [73] – его автор Е. В. Ласкавая как раз и обращается к голосу актера и уже исходя из задач воспитания актерских голосов рассматривает вопросы формирования профессионального (актерского) дыхания и профессиональной (актерской) дикции. Единство воспитания дыхания, голоса и дикции просматривается не в том, что все три раздела техники сценической речи разместились под одной обложкой. Удача издания во взаимопроникновении заданий по голосу в любые дыхательные и дикционные упражнения, заданий по дыханию – в упражнения по голосу и дикции, дикционных заданий – в голосовую и дыхательную тренировку. Комплексность педагогического подхода Е. В. Ласкавой не только в том, что в тренинге постоянно сочетаются в одном импульсе выражение и голос, и дыхание, и дикция, но, главное, в том, что ни одно событие тренинга не происходит без участия тела. Многие технические задания скрепляются действенными поступками, насыщаются непредсказуемостью игровой стихии, в которую автор намеренно погружает студентов. Свобода голосового звучания, эластичность артикуляторных движений, произвольность рождения вдохов и фонационных выдохов завоевываются не указаниями, за чем «следить», куда прижимать кончик языка, как контролировать дыхательно-голосовую опору и пр., а активизацией ощущений, провоцированием работы воображения, участием в любом «техническом» голосо-речевом упражнении жестовых и телесных заданий. Внимание обучающихся в ряде упражнений направляется на выполнение очень конкретной тренировочной и одновременно творческой задачи. К тому же автор не для красного словца, но сознательно сверяет некоторые технические задания с основами физиологии дыхания, различными теориями голосообразования, данными физиологии речи. Намеренно подчеркну – некоторые технические задания. Общая тенденция понятна и привлекательна – проводить речеголосовую тренировку, не теряя из поля зрения научные ориентиры, стремясь к объединению всех составляющих техники и выразительности сценической речи и снабжая упражнения творческими заданиями. Но вместе с тем страницы пособия свидетельствуют, что иногда автор допускает промахи. Вообще отдельные упражнения выглядят наивно, в иных упражнениях рекомендации преподавателя уж слишком прямолинейны, порой утверждения о широком использовании в предлагаемых комплексах упражнений косвенного метода или так называемой «игровой методики» – декларативны. Прекрасно сказано:

«Настаивая на творческом подходе к урокам по технике речи, мы имеем в виду следующие аспекты: на каждом уроке преподаватель должен вовлекать студентов

в интересные и позитивные игры, пробуждая тем самым фантазию ребят; таким образом строить упражнения, чтобы развивать их внимание; стремиться к тому, чтобы ребята обратили “глаза внутрь себя”, научились слушать себя, чувствовать себя и, в конце концов, любить себя, только таким путем можно увести их от механического процесса обучения, который, как показывает практика, совершенно не конструктивен» (с. 15).

Не поспоришь с этими красивыми словами и определениями. Только вот вырисовывается часто несвобода автора, просвечиваются подражания. Идеи и установки творческого тренинга современные, а их реализация происходит через устаревшие приемы обучения. Здесь встречаются и упражнения для носового дыхания (с. 20–21), и традиционный подход к коррекции «больных» речевых звуков (с. 81–84), и овладение диапазоном голоса с помощью произнесения стихотворного текста все выше и выше – строка за строкой – и так же двигаясь вниз по диапазону (с. 67, 72), и глубокий поклон в сторону «логики речи». В последнем случае автору явно изменяет чувство поиска, вера в живой театр отступает, открывая дорогу немощным теням прошлого:

«Большое значение в работе над текстом имеет способность донести мысль до зрителя. В этом поможет логика речи. Умения делать логические паузы, логические ударения и правильно читать знаки препинания помогут исполнителю точно выявить мысль автора» (с. 10).

Что тут можно сказать? Разве только выразить сожаление талантливому педагогу, не нашедшему в себе силы сразу и бесповоротно отказаться от *бывшего-прошлого-седого*. Введение в пособие подготавливает к серьезной новой авторской методике, состыкованной с другими творческими дисциплинами театральной школы («Ритмика», «Танец»), согласованной с «Мастерством актера», но на деле многое оказывается *вне-творческим*. Свидетельством *вне-творческого* могут служить два упражнения, предлагаемые Е. В. Ласкавой студентам-актерам.

Первое – автором предлагается совмещать *выговаривание* тренировочных слоговых таблиц с массажем ступней ног:

«Садимся на пол “по-турецки”, подтягиваем к себе одну ступню и начинаем последовательно массировать палец за пальцем, совмещая каждое движение с выговариванием одного слогосочетания.

Движения нужно делать следующим образом. Берем всеми пальцами одной руки палец ноги и прокручиваем его движением, похожим на ввинчивание лампочки. Сначала “ввинчиваем” его по часовой стрелке, а затем – против часовой стрелки [? – Ю. В.]» (с. 92).

Отмечу, что несколькими страницами ранее автор предупреждает читателя: «Мы не занимаемся чистым выговариванием. При выполнении любого упражнения по дикции мы переключаем внимание студентов с речеголового аппарата на другие объекты [? – Ю. В.]» (с. 84).

Второе – для выполнения гимнастики на освобождение нижней челюсти автор дает задание:

«Очень продуктивный способ расслабления челюсти – упражнение с обыкновенной винной пробкой. Нужно вставить ее длинным концом [? – Ю. В.] в рот и медленно проговаривать скороговорки. При выполнении этого упражнения необходима утрированная артикуляция, а после каждой скороговорки нужно вынуть пробку из рта и повторить эту скороговорку в свободном режиме. Студенты сразу чувствуют расслабление челюстных мышц и получают навык более спокойного произнесения текста [? – Ю. В.]» (с. 75).

И все же это «учебное издание» (странное авторское определение жанра) по прочтении и реальном, не умозрительном, выполнении упражнений (а я попробовал выполнить все упражнения из серии «рождение звука») вызывает интерес к автору и его тренировочным построениям. За малым исключением, как я понимаю, все упражнения придуманы автором самостоятельно, и пусть некоторые из них выглядят простецкими, общее впечатление от пособия Е. В. Ласкавой положительное.

Одно соображение мне хотелось бы высказать – в поиске ориентиров для голосо-речевой тренировки оно явно не помешает любому из речевых педагогов, включая меня самого: опаснее всего в преподавании сценической речи недопонимание важности симбиоза теории и театральной практики. Как неприемлем театр «вообще», так нетерпимы некие размытые методологические и научные истоки обучения сценической речи. «Вообще» – так и витает над «Речеголовым тренингом». Но как было бы полезно для речевой педагогики изучить и раскрыть эстетику театральной системы Е. Б. Вахтангова и создать на ее основе истинно оригинальный тренинг сценической речи, учитывающий все особенности подготовки драматического актера в вахтанговской школе. Этого-то шага Е. В. Ласкавая и не сделала.

На этом набросок первый «Педагогики сценической речи: штрихи к портрету» я отставляю. Новые штрихи и заключение последуют в наброске втором.

Список литературы и примечания

1. Автор представил в редакцию обширную статью, содержащую размышления о современном состоянии теории и методики сценической речи. Однако помес-

тить в настоящий сборник ее целиком оказалось невозможным. Поэтому мы публикуем лишь первую часть статьи Ю. А. Васильева и предполагаем в следующем выпуске «Искусства и искусствоведения» издать ее заключительные фрагменты (прим. ред.).

2. См.: Озаровский Ю. Э. Рецензия на книги В. В. Сладкопевцева, Н. Л. Глазунова и А. А. Федотова // Ежегодник Императорских Театров. – СПб., 1909. – Вып. IV. – С. 192–197.
3. См.: Дмитриев Л. Б. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр. – М., 1974. В сочетании с публикациями самой Донец-Тессейр (Донец-Тессейр М. Сборник упражнений для развития техники легких женских голосов с краткими методическими указаниями. – Ч. 1–4. – Киев, 1961–1963), книга Дмитриева во всей полноте воссоздает мастерство вокального педагога.
4. См., например, как это сделал Вениамин Смехов. Рассказывая о годах учебы в Театральном училище им. Б. В. Щукина, он воссоздал замечательный портрет своего учителя по сценической речи Татьяны Ивановны Запорожец (Смехов В. В один прекрасный день: повести и рассказы. – М., 1986. – С. 238–239).
5. Укажу на известные мне публикации об ушедших педагогах кафедры сценической речи ЛГИТМиКа – СПГАТИ: Колотова Н. А. Из педагогической биографии Ксении Владимировны Куракиной (к 100-летию со дня рождения) // Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. – СПб., 2005. – С. 115–121; Васильев Ю. А., Куницын А. Н. Предисловие // Иртлач С. Ш. Интонационно-мелодическая природа сценической речи: учебное пособие. – Л., 1990. – С. 3–7. В 2007 году вышла коллективная монография «Теория и практика сценической речи», посвященная памяти профессора А. Н. Куницына, руководившего кафедрой сценической речи ЛГИТМиКа – СПГАТИ с 1963 по 1999 годы, в которой Н. А. Латышева, Ю. А. Васильев, Г. А. Барышева, Н. Л. Прокопова, О. Е. Погудин воссоздают творческий портрет А. Н. Куницына.
6. См.: Коровяков Д. Искусство выразительного чтения: Опыт систематического изложения теоретических основ и приемов преподавания. – СПб., 1892. – 160 с.; Коровяков Д. Этюды выразительного чтения художественных литературных произведений. – СПб., 1893. – 176 с.
7. См.: Озаровский Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. – СПб., 1896. – 111 с. (Здесь весьма поучительна Критическая заметка автора на «Искусство выразительного чтения» Д. Коровякова, которой открывается книга [см.: с. 7–13]); Озаровский Ю. Э. Вопросы выразительного чтения. – Книга II. – СПб., 1901. – 178 с.
8. См.: Волконский С. М. Человек на сцене. – СПб., 1912; Волконский С. М. Выразительный человек. – СПб., 1912; Волконский С. М. Выразительное слово. – СПб., 1913.
9. См.: Сережников В. 10 лет работы первой русской школы живого слова. 1913–1923. – М., 1923; Сережников В. К. Искусство художественного чтения. Вып. 1. – М., 1923; Сережников В. Коллективная декламация. – М., 1927. Профессор В. К. Сережников – основатель Государственного института слова в Москве. Приведу высказывание о нем С. М. Волконского: «В публике он приобрел известность как пустивший в ход “многоголосную декламацию”. Он заставляет читать стихи с раздачей голосов. Само по себе начинание, имеющее право на суще-

ствование: был же в греческой трагедии хор. Но в греческой трагедии действовал ритмический принцип и, уж конечно, сама читка подчинялась строгим законам ораторского искусства. У Сережникова была только видимость дисциплины общей (потому что ритм отсутствовал), никакой дисциплины единичной (потому что ни один в отдельности читать не умел), и все вместе, что, скорее, следует назвать не *много*-голосной, *разно*-голосной декламацией, сливалось в нечто до последней степени безвкусное. <...> Это типичное проявление самого разрушительного в искусстве принципа – дешевки» (Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 340–341).

10. См.: Саричева Е. Техника сценической речи: учебник. – М., 1939. – 108 с. Этот учебник был усовершенствованным вариантом издания: Саричева Е. Техника речи. – М., 1934. Во вступлении «От автора» отмечается: «Переработка и дополнение заключались в том, чтобы как можно органичнее и последовательнее слить метод преподавания сценической речи с методом преподавания актерского мастерства, так как только при этих условиях учащимся обеспечены успешные результаты обучения» (с. 3). Саричева в тот период была убеждена, что слияние должно происходить только на старших курсах театральной школы, «когда предмет “техника речи” начинает сливаться со сценической речью в более широком смысле этого слова и переходит в так называемое *художественное чтение*» [там же]. Это утверждение Е. Ф. Саричевой на долгие годы стало главенствующим в методике преподавания сценической речи. Еще и в наши дни, согласно программе речевого обучения студентов Театрального института им. Б. Щукина, два года отводятся на «технику речи» и следующие два года «работе над текстом» (то есть «художественному чтению»).
11. См.: Суренский В. Речевые композиции. – М.; Л., 1938. – С. 8.
12. См.: Винокур Г. О. Русское сценическое произношение. – М., 1948. – 84 с. В 1990-е годы к большой пользе для дела эта книга была переиздана: Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М., 1997. – С. 97–173.
13. См.: Саричева Е. Ф. Сценическая речь. – М., 1955. – 251 с.; Саричева Е. Ф. Работа над словом. – М., 1956. – 150 с.; Саричева Е. Ф. Сценическое слово. – М., 1963. – 115 с.
14. В те же годы приметный вклад в освоение наследия Станиславского внесло диссертационное исследование А. Н. Куницына «К вопросу воплощения литературного произведения в устный рассказ» (1959), подготовленное под научным руководством М. О. Кнебель, и его же небольшая книжечка «Работа актера-рассказчика над текстом» (М., 1957).
15. См.: Савкова З. В. Как сделать голос сценическим: Практические приемы, упражнения для развития голоса. – М., 1968. – 127 с. (2-е изд. М., 1975). Не менее значимым, на мой взгляд, следует считать теоретическое изложение важнейших современных направлений речевой педагогики – метода комплексного обучения технике сценической речи и метода косвенного (опосредованного) воздействия на голосо-речевой аппарат обучающегося – содержащихся в: Савкова З. В. К вопросу преподавания сценической речи // Записки о театре. – Л.; М., 1960. – С. 89–118.

16. Имеются в виду: Матанов Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи (1971); Муравьев Б. Л. Воспитание речевого дыхания актера (1973); Галендеев В. Н. Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом (1976); Тарасов В. И. Роль звуко-ритмических особенностей поэтической речи в работе актера над стихотворным текстом (1977); Кириллова Е. И. Сценическая речь в театре кукол и речевое обучение актера-кукольника (1983); Латышева Н. А. Роль воображения в голосоречевом воспитании актера-кукольника (1987); Пронина М. П. Речевой слух актера (1987).
17. См.: Проблемы сценической речи: методическое пособие. – М., 1968. – 143 с.; Культура сценической речи: сб. статей. – М., 1979. – 416 с.; Проблемы сценической речи: сб. науч. трудов. – Л., 1979. – 165 с.; Теория и практика сценической речи: сб. науч. трудов. – Л., 1985. – 146 с.; Теория и практика сценической речи: сб. науч. трудов. – Вып. 2. – СПб., 1992. – 130 с.
18. См.: Сценическая речь: учебное пособие / под ред. И. П. Козляниновой. – М., 1976. – 336 с.
19. См.: Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – М., 1995. – 624 с.; 2-е изд. – 2000; 3-е изд. – 2002; 4-е изд. – 2006.
20. См.: Петрова А. Н. Сценическая речь: учебное пособие. – М., 1981. – 191 с.
21. По этой же причине не упоминается книга С. Берри «Голос актера» (М., 1996) и исключено из обсуждения полностью американизированное издание: Соловьева Л. В. Говори свободно. Создавая совершенный голос. – М., 2006. – 480 с.
22. Можно, конечно, упомянуть два учебных пособия автора этих строк: Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг. – СПб, 1996. – 190 с.; Васильев Ю. А. Тренинг сценической дикции. – СПб., 1997. – 200 с. Однако, во-первых, не ему их анализировать, и, во-вторых, сам автор убежден, что эти книги являлись лишь набросками к изданиям, предпринятым им в 2000-е годы: «Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга» (2005); «Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества» (2007); «Сценическая речь. Ритмы и вариации» (2009).
23. См.: Чекмарева Л. П. Слово – речевой образ (виды речевой характерности на сцене): учебное пособие. – Омск: Омский государственный университет, 2000. – 78 с.
24. В тексте моей статьи будет встречаться различное написание слова «темпоритм», у ряда авторов это сочетание сохраняется в старых грамматических нормах «темпо-ритм», в остальных случаях используется современное написание понятия: «темпоритм».
25. См.: Фрид О. Ю. Работа актера над речевой характерностью // Культура сценической речи. – С. 265–300.
26. См.: Прокопова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску: учебное пособие. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 91 с. (2-е изд. 2005). В современной литературе по речи приняты различные написания словосочетания «голосоречевой». Одни авторы придерживаются написания, рекомендуемого в современной орфографии – «голосоречевой», другие используют привычное написание «голосоречевой». В московских театральных школах иной раз это сочетание инверсируется: «речеголосовой». Во всех случаях говорится об одном и том же. При цитировании сохраняется написание источников. Употребляя

- это словосочетание в своих размышлениях, я отдаю предпочтение мнению лингвистов и пишу через дефис – «голосо-речевой».
27. Сценическая речь в театральном вузе: сб. статей. – М.: ГИТИС, 2006. – Вып. 1. – С. 13.
 28. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. – СПб.; М., 1996. – С. 66.
 29. Гротовский Е. Оголенный театр // Актер в современном театре. – Л., 1989. – С. 132.
 30. См.: Галендеев В. Н. Голосоречевая тренировка на старших курсах // Теория и практика сценической речи. – 1985. – С. 104.
 31. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 57.
 32. См.: Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – С. 100–101.
 33. Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. – М., 1987. – С. 25.
 34. См.: Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – М.: ГИТИС, 2002. – 511 с.
 35. См.: Промптова И. Ю. Работа режиссера над стихотворной драматургией: учебное пособие. – М., 1981. – 100 с.; Промптова И. Ю. О произношении стиха на сцене // Русское сценическое произношение. – М., 1986. – С. 181–191.
 36. См.: Фрид О. Ю. О некоторых особенностях преподавания стихотворной речи // О воспитании актера: сб. ст. – М., 1981. – С. 61–101.
 37. Мультиатули В. М. Стихдействие. Действие в стихотворной драматургии: учебное пособие. – СПб., 1991. – С. 18.
 38. Приведу лишь одно из положений этой глубокой статьи: «Актеру школы переживания не так-то просто бывает подчинить **временным оковам** свою творческую натуру, привыкшую выявлять себя в ритмически более свободной прозе. Действие – основной материал актерского искусства – и в прозе подчиняется, конечно, ритму, который диктуется предлагаемыми обстоятельствами. Но там доминантой внутреннего ритма являются психологические волевые импульсы, возникающие под влиянием этих обстоятельств; внешний темп и внутренний ритм речи становятся лишь следствием сложных процессов жизни, и почти никогда не бывают **заданными** автором. Здесь же, в стихах, напротив, внешняя ритмическая заданность с самого начала определяет, в каком ритме будет развиваться вся внутренняя жизнь героев. Такое “вмешательство” **условной формы речи** в святая святых артиста – **правду внутренней жизни** – часто вызывает неосознанный, а порой и сознательный протест исполнителя. Если привычная “правдивость” побеждает – разрушается поэтический строй не только одной роли, но всей сцены, поскольку, как уже говорилось, стих в драме воплощается репликами **всех** действующих лиц» (Смоленский Я. М. Правда стихотворного спектакля // Теория и практика мастерства актера: межвузовский сб. науч. трудов. – М., 1990. – С. 142–143).
 39. Вызывают интерес приверженностью к драматической поэзии как особому виду действенной сценической речи методические рекомендации «Основные принципы работы над стихотворным произведением» (сост. Л. П. Ордовская; подгот. к печати Г. С. Скударнова. Кемерово: КемГУКИ, 2004. 34 с.). Л. П. Ордовская, в частности, пишет: «Проникнуть в сущность авторского замысла можно лишь

через овладение поэтической формой и раскрытие ее содержательности. Для того чтобы реализовать задачу целенаправленного словесного действия в поэтическом материале, режиссеру и исполнителю необходимо хорошо знать специфические особенности этого жанра литературы, которые выражены в формо-содержании» (с. 4) – такое понимание вопроса выглядит актуальным.

40. Цит. по: Аверинцев С. С., Бочаров С. Г. Примечания // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 420.
41. Там же.
42. См., например, фундаментальную статью: Промптова И. Ю. Интонационная выразительность актера // Культура сценической речи. – С. 159–264. Содержательна и статья В. В. Урновой «Интонация – выразительное средство сценической речи», опубликованная в издании кафедры сценической речи ГИТИСа «Проблемы сценической речи» (М., 1968. С. 76–88).
43. Упомянутые статьи С. П. Серовой опубликованы соответственно в двух выпусках сб. статей «Сценическая речь в театральном вузе»: Вып. 1. – М., 2006. – С. 7–32; Вып. 2. – М., 2007. – С. 7–25.
44. Определение «событийно-действенный анализ конкретного текста» содержится во Введении И. Ю. Промптовой к сборнику статей «Сценическая речь в театральном вузе» (Вып. 2. С. 3).
45. Не могу признать значимым не раз и не два издававшееся пособие доцента кафедры сценической речи СПГАТИ Л. Д. Алферовой: «Речевой тренинг: дикция и орфоэпия: учебно-методическое пособие» (СПб., 2003. 88 с.), вторую часть которого составила опубликованная годом ранее методическая разработка «Исправление говоров» (СПб., 2002). То же, в том же году и совершенно без изменений, но в жанре «пособия для самостоятельной работы»; то же, но в жанре «учебного пособия»: 2-е изд. СПб., 2007. 104 с. И серию пособий М. П. Оссовской сложно отнести к изданиям, существенным для речевой педагогики: в 2003 г. вышла полезная относительно культуры речи, удобная как справочное пособие, маленькая книжечка «Московский говор в жизни и на сцене» (М., 2003. 60 с.). В последующие годы она с переделанной второй частью, скорее, с упрощенным перечислением орфоэпических норм современного русского языка, издавалась под названиями «Практическая орфоэпия» (М., 2005. 104 с.) и «Уроки орфоэпии (практическая орфоэпия)» (М., 2007. 115 с.). Все эти издания имеют условное отношение к педагогике сценической речи. В работах М. П. Оссовской и Л. Д. Алферовой, прежде всего, обращается внимание на вопросы культуры речи. Что и говорить, забота о речевой культуре населения, школьников, студентов (театральных учебных заведений и не только) и в прежние времена слыла актуальной, посчитали ее важной и названные авторы. Как уже говорилось, моя статья нацелена на анализ изданий непосредственно касающихся речевого воспитания драматических актеров, на освещение вопросов теории и методики *сценической речи*. Оттого все прочее – факультативные – работы обходятся стороной. Говоря так, я ни в коей мере не уменьшаю значение названных исследований, а лишь только подчеркиваю, что они не входят в круг моих размышлений.

46. См.: Васильев Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. трудов / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – С. 7–22.
47. См.: Зарубина В. Н. Речевое мастерство: учебное пособие. – Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ГОУ ВСГАКИ, 2004. – 214 с.
48. Куницын А. Н. О сценической речи // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии: сб. статей. – Л., 1971. – С. 143.
49. См.: Почикаева Н. М. Искусство речи: учебное пособие. – М.: ИКЦ «МарТ»; Ростов на/Д: Издательский центр «МарТ», 2005. – 352 с. В определение жанра этого издания закралась некоторая путаница: на титульном листе оно определяется как «учебное пособие» и адресуется учащимся училищ искусств и культуры, в библиографическом описании – как «практическое пособие для учащихся училищ искусств и культуры, учителей и руководителей художественной самодеятельности». Приходится считаться с размытостью жанра при рассмотрении этого издания и одновременно признать, что такая размытость вызвана и размытостью педагогических установок, свойственной преподаванию речевых дисциплин в училищах искусств и культуры. Хотя, может быть, в последнем предположении я не совсем прав.
50. См.: Сценическая речь: учебная программа по специальности 071301 (053000) «Народное художественное творчество» // В. В. Чепурина, Л. Д. Култаева. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – 17 с.
51. См.: Петрова А. Н. Сценическая речь. – С. 83–88.
52. Попутно отмечу, что обстоятельный разбор всех «за» и «против» логики речи и интонационно-логического тренинга дан в статье: Прокопова Н. Л. Логика сценической речи: концептуальные основы обучения актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – С. 193–218.
53. См.: Моисеев Ч. Г. Дыхание и голос драматического актера: методическое пособие по совершенствованию работы речевого аппарата в условиях самостоятельной тренировки. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 112 с.
54. См.: Моисеев Ч. Дыхание и голос драматического актера: учебно-методическое пособие для студентов заочного отделения актерского факультета театрального института. Ч. I (для первого года обучения). – М.: ГИТИС, 1974. – 162 с.
55. См.: Бруссер А. М., Оссовская М. П. 104 упражнения по дикции и орфоэпии (для самостоятельной работы): учебное пособие. – М.: Реглант, 2005. – 112 с.; Бруссер А. М. Основы дикции: (практикум): учебно-методическое пособие. – М.: Реглант, 2005. – 100 с.; Ласкавая Е. В. Речеголосовой тренинг. – М.: ИПЦ «Маска», 2006. – 102 с.; Бруссер А. М., Оссовская М. П. Глаголим.ру. Аудиовидеоуроки по технике речи. Ч. 1. – М.: ИПЦ «Маска», 2007. – 56 с. + CD. Рискну вникнуть в название последнего пособия (да простят меня читатели, если я ошибусь). Что имели в виду авторы, когда писали слово «ГЛАГОЛИМ»? Вопрос не праздный. Обратимся к словарям. В «Словаре русского языка XI–XVII вв.» (М., 1977. Вып. 4. С. 26) читаем: «ГЛАГОЛИВЫЙ, прил. Имеющий способность говорить, говорящий. <...> || Много говорящий, болтливый...»; в «Толковом словаре живого великорусского языка» Вл. И. Даля (М., 1994. Т. 1. Ст. 867) видим: «Г л а г о л и -

в ы й, говорливый, беседливый...». Предполагаю, что Бруссер и Оссовская стремились к другому, скорее всего, их интересовало слово «ГЛАГОЛЕМ». В таком случае значение слова резко меняется. У Даля (там же): «Г л а г о л е м ы й, сказываемый; || называемый или именуемый»; в «Словаре русского языка XI–XVII вв.»: «ГЛАГОЛЕНИЕ, *то же, что глаголение (в знач. 2) – Изречение, высказывание, слова* (с. 25–26). Так что опять-таки предполагаю: в названии пособия лучше было бы написать «Глаголем.ру».

56. Когда Н. И. Жинкин утверждает, что «жест помогает членению речи и усиливает ее интонационные модуляции» (Жинкин Н. И. Механизмы речи. М., 1958. С. 64) я чувствую в этом подсказку для речевого воспитания актера, когда же мне предлагают механически поднимать руку на ударных слогах, а заодно и на безударных, то мне вспоминается коллежский секретарь Ефим Фомич Перекладин из чеховского «Восклицательного знака», убежденный в том, что «запятые ставятся в разных местах, где надо, где и не надо. Чем путаннее бумага выходит, тем больше запятых нужно».
57. Между тем первенство в «разложении» аффрикаты «ч» на звуки «т'» + «ц» принадлежит Л. Д. Алферовой, совершившей это открытие за два года до М. П. Оссовской и А. М. Бруссер: Алферова Л. Д. Речевой тренинг: дикция и произношение: пособие для самостоятельной работы. – С. 28.
58. В упомянутом в предыдущей сноске пособии Алферовой три специальных упражнения посвящены произнесению звука **Щ**, при этом педагог советует: «Многokратно произносите словосочетания, насыщенные звуком **Щ**» (с. 27–28). Идею именовать букву **Щ** звуком **Щ** вместо принятого фонетистами долгого мягкого звука «**ш**» Алферова, видимо, заимствовала в методической разработке К. А. Лубенской «Русское литературное произношение и ударение» (Л., 1979. С. 25; 2-е изд. СПб., 1997. С. 18–19) и представила ее на суд читателей также в статье: Алферова Л. Д. Роль ритма в исправлении говоров // Теория и практика сценической речи. – 2005. – С. 77. Если же речь идет об использовании буквы **Щ** только в «рабочем порядке», как некоего знака звука «**ц**», то это следует специально обуславливать, чтобы не вводить в заблуждение читателя. Примером такого обговаривания служит работа Г. О. Винокура «Русское сценическое произношение», в которой автор прокомментировал используемые им знаки, отражающие мягкие согласные «**ш**» и «**шс**»: «Из употребляемых здесь знаков объяснения требуют только **ц** и **шс**. Буква **ц** обозначает тот же звук, что и буква **ш**, но произносимый с мягкостью и долготой. Это звук, который мы произносим, например, в начале слов *щетка, счёт, счастье*. Соответственно, знак **шс**, составленный по образцу буквы **ц** с загибом правой ножки буквы влево и вниз, обозначает звук **ж**, произносимый с мягкостью и долготой, то есть обозначает звонкую параллель **ц**. Этот звонкий звук мы произносим в словах *жжет, дождя, гвозжу*» (Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М., 1997. – С. 132).
59. Панов М. В. Русская фонетика. – М., 1967. – С. 34.
60. Об этом же говорится в: Зарубина В. Н. Речевое мастерство. – С. 139. Штода Н. Н. Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского. – М., 2008. С. 41. Утверждение того, что звук «**ц**» «образуется в результате слияния

- 2 звуков: *Т* и *С*», присутствует в том же пособии Л. Д. Алферовой (с. 19). Вообще необходимо отметить, что Л. Д. Алферова решительно причисляет звук «ц» к группе свистящих звуков (с. 14), а звук «ч» к группе шипящих (с. 22). Эти утверждения противоречат мнению фонетистов. Разделяя согласные по способу образования на щелевые и смычные, среди которых встречаются взрывные, слитные, носовые, щелчковые, взрывно-боковые, дрожащие, Панов согласные «с», «з», «с'», «з'», «ш», «ж», «ш'», «ж'» относит к группе щелевых, а слитные согласные (или аффрикаты) к группе смычных (Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. – М., 1979. – С. 21–26).
61. Панов М. В. Русская фонетика. – С. 32.
 62. Бондарко Л. В., Светозарова Н. Д. О восприятии безударных слогов // Фонетика. Фонология. Грамматика. – М., 1971. – С. 43.
 63. См.: Русская грамматика: в 2 т. – М., 1980. – Т. 1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. – С. 19.
 64. Об особенностях произнесения согласного «*j*» см.: Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. – М., 1984. – С. 121–126, 377.
 65. См., напр.: Коноваленко В. В., Коноваленко С. В. Коррекция произношения звука *Й*: Индивидуальная работа с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. М., 2008. 64 с. Но даже в этой специальной книге для детей, книге, содержащей, кстати говоря, много интересных методических идей, авторы, характеризуя звук *Й* и его артикуляцию, объясняют, что «звук *Й* [j] в русской фонетической системе употребляется в двух значениях: 1) неслоговый мягкий звук – так называемая **нисходящая йотация**: *май, майка*; 2) слоговый звук... – так называемая **восходящая йотация**: *яма, поют*» (с. 4).
 66. См.: Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. – С. 121–126.
 67. Заимствую понятие «публичная речевая культура» у Н. Л. Прокоповой (Прокопова Н. Л. Эволюция речевой культуры в культурном континууме. Автореф. дис. ... д-ра культурологии. Кемерово, 2009). Ср.: «Публичная речевая культура рассматривается как подсистема духовной культуры, проявляющая свои качества в условиях искусственной коммуникации и художественного эксперимента, выступающая как совокупность социальных, психологических, национальных, региональных, возрастных и других компонентов, выражающих жизненное самоопределение личности посредством различных способов организации языковых и параязыковых знаков» (с. 6).
 68. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. – М., 2000. – С. 96. И еще у Мейерхольда о том же: «У актера жест – это отблеск движения. Когда идет пароход, то кроме волн, которые поднимает он, получают и небольшие удары о берег, и этот удар есть здесь не что иное, как отражение движения парохода. У актера правильный жест есть такое же отражение верного помещения тела» (там же, с. 91).
 69. Это последнее упражнение заимствовано у К. Линклейтер и без изменений перенесено из ее книги «Освобождение голоса» (М., 1993. С. 86) в «Глаголим.ру» (М., 2007. С. 47) без ссылок на источник.
 70. Жинкин Н. И. Механизмы речи. – М., 1958. – С. 252.
 71. Установка на изолированное и беззвучное произнесение речевого звука предлагается в: Сценическая речь. – М., 2002. – С. 278; Леонарди Е. И. Дикция и орфо-

- эпия. – М., 1967. – С. 5; Митрохин В. С., Салова В. Ф. Сценическая речь. – М., 1969. – С. 23; Комякова Г. В. Слово в драматическом театре. – М., 1974. – С. 48; Ферман М. Г. Дикция и орфоэпия. – М., 1964. – С. 19; Титова А. А. Дикция и орфоэпия. – М., 1981. – С. 16, 18; Бруссер А. М., Оссовская М. П. 104 упражнения по дикции и орфоэпии. – С. 7; Зарубина В. Н. Речевое мастерство. – С. 34. В последней работе дается одно из обоснований приема «беззвучной артикуляции»: «Беззвучная тренировка дает возможность сконцентрировать внимание на работе артикуляторных органов».
72. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. – М., 1959. – С. 75.
73. См.: Ласкавая Е. В. Речеголосовой тренинг. – М., 2006. – 102 с.

Ю. М. Барбой
Санкт-Петербург

ПО ЖИЗНИ ПЛЫВУТ НЕ СИНХРОННО

Две книги вариаций Ю. А. Васильева на темы сценической речи уже вызвали дискуссию, приличествующую разве что классике. Сейчас, после выхода третьей, умные и понимающие люди с еще большей серьезностью станут размышлять о том, чего желал автор и насколько исполнимы его амбициозные цели, где он прав, а где заблуждается, какого театрально-философского корня его идеи, да и вообще что это такое – очередные три тома сочинений не в меру разговорчивого практика или трилогия, в которой роль Николеньки Иртеньева играет Сценическая Речь?

Если начать с конца, я проголосовал бы за трилогию и тут же обратил бы внимание на то, как жестко и прихотливо она сделана. Прихотливо – потому что и впрямь вариации, так что «музыка» здесь не комплимент, а определение, а жестко потому, что все вариации не просто на одну тему и тему эту не просто развивают: будь у трилогии Ю. Васильева частотный словарь, первое место в нем заняло бы невинное «усложним задание». Такое вот коварное, значит, задание – все время то самое и не совсем то, вибрирует и норовит взлететь – может быть, по спирали.

Мне такая композиция кажется не столько специально затейливой, сколько содержательной. Вот автор перечисляет «лишь немногие» из мотивов, волновавших его только в этой, третьей части работы: «Подвижность тела, балансирование ощущений, разогрев чувств, посыл мыслей адресату, активизация дыхания, выразительность голоса, точность артикуляции, разборчивость и нормированность сценической речи, экспрессивность интонации, ритмика стиха и прозы, динамика высказывания».

Этот скромный набор впечатляет сам собою, но еще важнее то, что здесь ни одна мелодия не вытекает из другой, они как-то иначе сопрягаются. Неважно, опасный ли предмет заставил Ю. Васильева думать и писать так, как он думает и пишет, или сам васильевский способ думать позволил ему уловить свой ветвящийся, растекающийся, ускользающий предмет и догадаться, что они целое. Будем считать это счастливым совпадением группы крови.

Главнейшего читателя трехтомного тренинга, его участника и, как с удовольствием напоминает Ю. Васильев, соавтора – студента-актера – предупреждали: самостоятельно подобный орешек ему не разгрызть. Но это если грызть. А если играть? Не только с теннисным мячиком, но со своим телом, со своим голосом, с русским языком, изумительно богатым, со своей душой – тоже, оказывается, не бедной. Тонкость в том, что такая игра, в которую Васильев втягивает всякого, кто неосторожно остановится и засмотрится, – не самообман и тем более не обман. Это особый и совсем отдельный мир. Порой кажется, что манит он вовсе не прагматическим результатом, а самым своим ходом, бесконечностью вариантов и холодящей свободой выбора. В поисках ключа иду сейчас за Васильевым туда, куда он сам обожает заглядывать, в словари, и останавливаюсь у красивого слова «эзотерический». Тайный, для посвященных, для избранных. Похоже, это как раз о той прозе, где «на дворе трава», когда проза эта а la Юрий А. Васильев. Хотя голос, тело и фраза определено имеют вкус, цвет и запах, их владельцы там, внутри, сплошь аристократы, духовные и гордые, у них свой тайный соловьиный язык и только им да Велимиру Хлебникову с Даниилом Хармсом внятная речь.

Это не театр, но когда они уйдут в театр, в каждого из них будет нежно встроен тот идеал, который с сочувственным юмором сформулировал В. Н. Галендеев, когда приглашал читателя в первую часть трилогии Ю. А. Васильева: «Да здравствует гармоничный, синхронизированный, системный тренинг сенсорных механизмов пластики, голоса и речи. Да здравствует кантилена в речи и пластике». Здравница технологически ориентирована, но идея ее шире технологии и всякого тренинга. Это заодно и эстетический идеал. Тот театр, который они будут строить, должен быть таким же особым, праздничным и *не-жизненным* миром, как их сегодняшний тренинг. По жизни плывут не синхронно, там в самом щадящем случае верлибр, а не ямб, там кантилена редкость и чудо, и там нет гармонии. Что ж! Коли так, театр должен сознательно противопоставить себя жизни.

Это определенная философия театра и художественного творчества вообще. Определенная – значит, не универсальная. Она, например, враждебна всякому авангардизму, который границ между искусством и жизнью не признает. По крайней мере, в этом смысле Васильев закоренелый модернист. И в этом именно отношении далекие друг от друга Вс. Э. Мейерхольд и М. А. Чехов, А. Я. Таиров и Е. Б. Вахтангов ему одинаково близки. Но на следующей ступени различия, я думаю, ближе, и не только как методический предшественник и вдохновитель, – Мих. Чехов. А может быть, как знать, и Таиров? Вот только Мейерхольд – дальше, чужеродней.

Это правда, что играющий в тренинге Васильева ученик не только обречен на саморефлексию, но должен получать от нее удовольствие, лишь отчасти мазохистское. Правда и то, что прошедший школу человек должен уметь и любить пользоваться собою как материалом для строительства пластических, голосовых и речевых форм в пространстве-времени сцены. И это, несомненно, уроки Мейерхольда.

Но как раз из-за спины Мейерхольда выглядывает вопрос, далекий от проблем творческой преемственности или генетической памяти художника, – словом, совсем не академический вопрос.

Все вариации Ю. А. Васильева и даже все его темы *про*-исходят из сложного, а все же ясного идейного ядра. Театральный бог Действие материализуется только Движением, в первую очередь движением человека-актера. Но у человека всякое движение тела и мысли, любое его ощущение и вибрация голосовых связок, чувство и интонация – ничто не существует одно без другого, одно другим порождается или уж непременно этим другим окрашено. Движение человека от природы синкретично, и это доказано уже многократно разными науками о человеке, это объективное знание, прочно усвоенное сегодня любой театрально-педагогической головой. Когда из этого знания-понимания начали делать выводы, перестали тренировать стороны единства порознь и попытались пустить их в обработку так, как подсказала природа. Ю. А. Васильев на этом пути продвинулся впечатляюще далеко.

Но всякий актер, подобно К. С. Станиславскому, быстро обнаруживает, что на сцене жизненный синкретизм отчего-то распадается, и природное единство, если в нем есть художественная надобность, приходится искусственно реконструировать. Что же тогда эти стороны или части пропавшего единства и что за связи между ними? В труде Васильева и в размышлениях его первых по времени читателей встречаются разные определения: комплекс, синтез, а то и «координация и контра-

пункт». Но включать в комплекс, синтезировать, координировать можно только то, что есть по отдельности. Добро бы речь шла о названиях, так ведь не в них же дело. Станиславскому, который и сам хотел преодолеть открытое им проклятье сцены, тренинг Васильева в помощь, даже и в радость. Ну а если режиссер и его артисты настаивают как раз и именно на контрапункте, если, как у Мейерхольда, во всех последующих «Лесах» любая Тяпкина от имени любой Гурмыжской должна будет делать телом прямо противоположное тому, что говорит?

Замечательный триптих. Доброго ему пути. Но пора готовить четвертый том: кое-какие вопросы еще остались.

Г. А. Праздников
Санкт-Петербург

ТРЕНИНГ И ТВОРЧЕСТВО: ПРОТИВОРЕЧИЯ И ВЗАИМООБУСЛОВЛЕННОСТЬ

Составители раздела «Полемический жест» очередного выпуска «Искусства и искусствоведения» предложили мне высказать мнение о трех книгах Ю. А. Васильева. Согласившись откликнуться на тысячестраничный труд, я полагал, что большую часть текста можно будет прочитать «по диагонали», остановив внимание на отдельных теоретических положениях, обсуждаемых автором в «отступлениях» и «комментариях». Было бы слишком самонадеянно с моей стороны судить о столь специальном предмете, как руководство по дикционно-голосовому тренингу.

Однако отношения с этой книгой (в дальнейшем буду называть ее в единственном числе – трехтомный текст несомненно представляет собой смысловую целостность) оказались сложнее. Я читал ее слово за словом, и только в таком чтении открывалось ее многонаправленное содержание.

В книге Юрия Васильева предложена система тренинговых упражнений, направленных на формирование речевых навыков и умений, органически связанных с пластической активностью тела. Упражнения прокомментированы автором и иллюстрированы выразительными рисунками. УМО по театральному образованию рекомендует книгу в качестве учебного пособия, и работа действительно соответствует всем *необходимым* для данного жанра педагогической литературы требованиям. Другой вопрос – является ли однозначная определенность жанра пособия

достаточной для реального содержания книги, не определѣливает ли она ее объективный смысл? И что это вообще за тысячестраничное пособие к нескольким темам предмета, а ведь еще могут быть не менее интересные упражнения с шаром, обручем, палкой, скакалкой... Сколько томов понадобится, чтобы представить все содержание предмета, и не превысит ли время, необходимое для его освоения, весь объем вузовского обучения? Автор сам предупреждает: практически реализовать все упражнения невозможно, материал только одного урока потребует месяца-двух тренировок – «относитесь к такой протяженности уроков как... к вымыслу».

Конечно, избыточность предложенных «вариаций» дает возможность выбора отдельных упражнений, предполагает другие возможности их компоновки безотносительно к общему тексту книги, но в своем сущностном теоретическом и методическом качестве эта работа существует только как *целостность*. Определяющим признаком любой целостности является принципиальная ее несводимость к совокупности частей, при том что части обладают тем или иным смыслом только в контексте целого. Иными словами, книгу следует читать *не только как пособие*. Юрий Андреевич настаивает: предложенный текст – не учебник, не самоучитель. А что? Уже на материале первого тома Ю. А. Смирнов-Несвицкий почувствовал эту особенность прочитанного текста и предложил замечательную в своей неопределенности (говорю без малейшей иронии) жанровую характеристику: «Это – книга. И именно так к ней следует относиться, именно так понимать и принимать ее содержание» [1].

О своей книге «Симфонические этюды» Б. В. Асафьев говорил, что ее надо «слышать». Читая книгу Васильева, все время находишься в *воображаемом мышечно-речевом действии*, испытывая при этом какое-то *фонетическое удовольствие*, которому трудно найти адекватное словесное определение. Кажется, я понимаю, что имел в виду В. Н. Галендеев, говоря в предисловии к третьей части об особом «заводе» как необходимом условии чтения книги [2]. Возможно, кто-то и не «заведется», но «заводное устройство» – ее важная составляющая, энергетический заряд самого текста. Более того – весьма значимая *смысловая* тенденция книги прослеживается на протяжении трех томов и неотделима от вполне определенной педагогической *концепции* автора. В «отступлениях» и «комментариях» возникают те или иные теоретические размышления автора, хорошо осведомленного в научной литературе. Его обращения к лингвистической, стиховедческой, философской, психологической, педагогической литературе всегда «по делу», никогда – «для солидности».

Он не чурается строгих теоретических рассуждений, хотя порой оговаривает использование терминов, принимаемых «на веру», обладающих «расплывчатым» содержанием. «Реющие» слова, «полетность» речи, многократно рекомендуемое студентам «мурчание» – как относиться к такого рода языку? Совместим ли он с концепционностью текста или всякий раз предполагает «извинительный жест» гуманитария?

Способность работать с нечетко очерченными понятиями – одно из важнейших методологических завоеваний современной науки. В суждениях о сложных психических действиях, об искусстве, творчестве данное положение ныне, по-видимому, не нуждается в пространных обоснованиях. Эмпирическое знание в этих предметных сферах имеет дело с чувственным миром, по своему многообразию и сложности значительно превосходящим любые теоретические построения. Это знание не только «коллекционирует» факты, но имеет собственные обобщающие построения. Современное понимание рациональности не ограничивается ее логической формой. Наука прощается с убеждением, что существуют единые универсальные стандарты рациональности. Строгость науки (педагогической в том числе) – не в использовании математического аппарата и жестко однозначных терминов, но в максимально адекватной форме выражения мыслительного содержания.

Нильс Бор, один из величайших физиков XX столетия, идеи которого имели для науки значение, далеко выходящее за границы физики, в докладе, посвященном *единству знаний*, связал необходимость искусства с его способностью «напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа». А потому, по его мнению, мы не должны забывать о такой теоретической проблеме познания, как неизбежный баланс между стремлением постичь мир в его многообразии и «нашими возможностями выражать свои мысли логически связным образом» [3]. Особенность этой книги в том, что теоретическая мысль автора неотделима от самой тренинговой практики. Теория предшествует практике в той же мере, в какой развивается в ней. Она не «растворена» в тренинге, а *явлена* в нем. В современном образе науки с ее практико-технологической ориентированностью воскресает порядком забытая ее характеристика, раскрытая Владимиром Далем в его знаменитом «Толковом словаре» как «ученье, выучка, обученье», «чему учат или учатся; всякое ремесло, умение и знание» [4].

Из «Вариаций» можно извлечь «сухой осадок», сформулировав несколько определяющих тезисов, оснащенных соответствующими упреждениями (наверняка такой «дайджест» необходим), но подлинное

толкование педагогических принципов Васильева возможно только в «сквозном» прочтении текста, где от части к части осуществляется их мыслительное развитие, идеи уясняются и проясняются не только для читателя, но, прежде всего, для самого автора. Действительное целое есть результат вместе с его становлением – Гегель этот тезис убедительно доказал в «Феноменологии духа» [5]. В книге практически нет постулирующих положений. Происходит постоянное движение, внутренним механизмом которого выступает непрекращающееся взаимодействие, взаимопереходы тренинговых упражнений и теоретической мысли, обобщающей практику, а порой предшествующей ей, – какая-то теоретико-практическая (практико-теоретическая) «лента Мёбиуса» [6].

Думаю, что все многообразие предложенных методик, телесно-речевых вариаций, теоретических размышлений определяется одной генеральной темой – «школа и творчество». Пафос не только книги, но и всей деятельности талантливого педагога – утверждение их *симбиоза* (уместно вспомнить, что это слово в первоначальном содержании означает сожительство двух организмов, приносящее им *взаимную пользу*). На уровне здравого смысла все очень просто: школа предшествует творчеству как причина следствию. Развитие искусства (как и любой формы культуры – науки, техники, медицины и др.) связано с приходом молодых, прошедших этап обучения. По мнению В. И. Немировича-Данченко, школа должна опережать театральную практику, обеспечивая будущее театра [7]. Разве не так?

Однако на уровне сущностных определений школы и творчества в отношениях этой пары обнаруживается драматическое противоречие. Талант и мастерство педагога (от Бога, от принципа, от счастливого соединения одного и другого) в значительной степени определяются способностью разрешить это противоречие. Но изначально необходимо его осознать, почувствовать и понять проблемный характер связи творчества и обучения.

Как бы ни трактовалось творчество, в ряду его сущностных особенностей неперенным определяющим признаком является *новизна*. Творчество – это инновационная деятельность, порождающая нечто, ранее не бывшее, а потому непредсказуемое. Современный французский композитор и дирижер Пьер Булез уже много лет назад предложил универсальную формулу, быстро вошедшую в научный обиход и никем не подвергнутую сомнению: творчество – это такая деятельность, где непредвидимое утверждает себя в качестве необходимого. Творчество связано со стихийностью, спонтанностью, интуитивным озарением.

Ни одна из этих характеристик не подходит к школе. Нельзя учить тому, чего нет. Предметом научения может быть только то, что стало дефиницией, моделью, матрицей, клише, приемом. В тренинге как системе вспомогательных упражнений для приобретения или совершенствования тех или иных навыков отмеченная особенность школы являет себя с наибольшей очевидностью. Совсем небезосновательны опасения относительно усредняющего, стандартизирующего воздействия школы, порой приглушающей, а иногда – убивающей искренность, непосредственность, простодушие, личностную цельность. Творчество в известном смысле есть *преодоление школы*. И происходит это не плавно, постепенно, не в результате неизбежного перехода количественных изменений в качественные, а рывком, скачком. Такова природа творчества. Оно всегда диалектически сочетает в себе утверждение и отрицание, созидание и разрушение.

Важнейшая задача любого образования – обеспечение преемственности поколений, стабильности культуры, в конечном счете – формирование ценностных ориентиров устойчивой жизни. Школа, по определению, связана с *традицией*, более того, она призвана утверждать *сакральный смысл* традиции.

В атмосфере сложной кризисной ситуации сегодняшней России напоминание о духовных и душевных связях прошлого – настоящего – будущего представляется чрезвычайно важным. Даже не равнодушное, а какое-то агрессивно-злобное отношение части художественной молодежи к своим предшественникам – явление тревожное, с опасными последствиями, далеко выходящими за границы искусства. Речь идет даже не об исключении из сферы личного опыта тех или иных направлений, школ, имен – безапелляционно манифестируется «великое НЕТ».

Не могу не вспомнить с чувством безгливости опубликованное «Огоньком» в начале 1990-х интервью с неким молодым композитором, студентом нашей Консерватории. В глумливом тоне он говорит о своих учителях, рассказывает, как он смеялся, услышав в Филармонии симфонию профессора Х. «Шостакович? А кто такой Шостакович? Обыкновенный государственный композитор...» По понятным причинам не называю имен выдающихся музыкантов, что же касается юного маэстро... Почти двадцать лет прошло после этого скандального интервью, но если имя назвать, вряд ли оно кому что-нибудь скажет – его просто нет в музыке. Но это так, к слову. Потому что ничто не изменилось бы в оценке хама, даже если бы за эти годы он раскрыл нам свой гений. «Ваш ученик

Бетховен» – так до последних лет жизни подписывал великий композитор письма своему учителю Сальери [8].

Говоря о книге Юрия Васильева, нельзя обойти стороной его отношение к учителям, коллегам, студентам. Книга посвящена Учителям (так у автора – с прописной буквы), но дело не только в этом. И посвящение может быть этикетным жестом, не более. Благодарное, почтительное и вместе с тем абсолютно деловое отношение к их идеям, творческим находкам, рекомендациям – органическая составляющая всех трех томов. Справочный материал о каждом ушедшем из жизни, добрые слова в их адрес, оказывается, вполне уместны даже в таком «инструментальном» жанре, как пособие. Не забыты имена студентов, придумавших или изменивших скороговорки. Общий тон разговора – доверительная, дружелюбная, порой простодушная интонация – не просто привлекательная сторона книги, но важнейшая компонента ее педагогической направленности.

Вернемся, однако, к проблеме школы и творчества. Я разделяю выраженное с достаточной категоричностью убеждение Сергея Юрского: «Школа не должна учить новшествам, новшества человек открывает и постигает сам. Школа должна учить традиции» [9]. В этом тезисе нет никакого консерватизма или архаизации школы. Всякое творчество не воспроизводит уже существующие, пусть даже сверхсложные операции. Творческая активность – такое личностное качество, которое, по определению, не может быть побуждаемо извне. Активность всегда – *самоактивность*. Школа может и должна создать такие условия формирования личности, в которых этот механизм самодвижения начинает работать. По-видимому, эту направленность педагогического процесса, которая является его необходимой составляющей, наряду с *обучением, образованием и воспитанием*, следует определить как *развитие*. В отличие от освоенных знаний и умений, закреплённой в памяти системы оценок, развитие есть некое динамическое качество, «переключающее» механизм внешнего педагогического воздействия на *самосозидание*.

Развитие происходит в ходе обучения, образования, воспитания, однако является не автоматическим следствием количественного накопления знаний и навыков, а следствием реализации в педагогическом процессе соответствующих установок, причем направленных не только к специализированной деятельности, но к самой широкой сфере человеческой жизни.

Современная теория творчества в иерархии творческих качеств со всей определенностью выдвигает на первый план *общую одаренность*

личности (оригинальность видения, мышления, уверенность в себе, потребность в информации, неконформность, высокую заинтересованность и т. п.), специальным же способностям отводится важная, но служебная роль.

Может показаться, что речь идет об очевидном. Не совсем так, вернее, совсем не так. Исследования американского психолога Д. Джонсона (1975 год) экспериментально подтвердили десятилетней давности наблюдения его соотечественника М. Торренса (1965 год), выявившего снижение творческого потенциала студентов университета по мере их перехода от младших курсов к старшим. Увеличивался объем знаний, расширялся и укреплялся специальный опыт, но сокращалась креативность (оба исследователя, кстати, имели дело с показателями оригинальности, гибкости, легкости мышления и речи).

Несомненный факт, что среди выпускников любого учебного заведения есть творческие люди, еще ничего не аргументирует: творческое формирование может идти помимо учебного процесса, а иногда и вопреки ему. Римский-Корсаков не советовал Стравинскому поступать в консерваторию, полагая, что его натуре стандартный учебный процесс не пойдет на пользу. Стравинский совет принял, в консерватории не учился, но из него получился Стравинский [10].

Юрий Андреевич не обходит эту проблему, соглашаясь с общепринятым мнением, что «научить творчеству по книгам нельзя». И не «по книгам» нельзя.

Вместе с тем учить необходимо. Способность к творчеству – фундаментальный видовой признак человека, а любое образование не сводится к обслуживанию специальности и в своих сущностных целях направлено не к профессии, а к жизни, которая ставит нас в непредвиденные ситуации, требующие нестандартных творческих решений. Когда речь идет о профессии в ее *смыслжизненных* установках (мы совсем забыли слово «*призвание*», растворив его в «профессии»), провести границу между общечеловеческими и специальными целями и задачами очень трудно, а в деятельности художника почти невозможно. Выдающиеся художники-педагоги это прекрасно понимали и, по-разному формулируя, по сути говорили об одном и том же: Е. Вахтангов ужасался тому, что в театральных школах учат, а «надо воспитывать» [11], Дж. Стрелер утверждал, что надо учить не играть, а жить, ибо «идея театра» предшествует «идея жизни» [12]. Замечательный музыкант Г. Г. Нейгауз, размышляя в «Автобиографических записках» о проблемах фортепианной педагогики, анализирует очень точную формулу, предложенную на одном из

заседаний Ученого совета Московской консерватории. Согласно этой формуле, уровень пианиста определяется четырьмя качествами: 1 – человек, 2 – художник, 3 – музыкант, 4 – пианист. Полностью разделяя и утверждая эту формулу в своей педагогической деятельности, Нейгауз с горечью отмечает: «Эта бесспорная теза в реальной жизни часто корректируется ее полным обращением: 1 – пианист, 2 – музыкант, 3 – художник, 4 – человек» [13].

В давней (начало 1920-х годов) забытой статье тогда еще молодого филолога Б. М. Эйхенбаума я вычитал еще одну замечательную формулу, к которой он пришел, преодолев свои прежние исследовательские установки: вопрос «как писать» осложняется и углубляется другим – «как быть писателем» [14]. Универсальность этой тезы очевидна – на место писателя можно поставить представителя любой профессии.

Обращаясь к тексту Васильева и прежде всего к его практической работе, вне которой данная книга была бы просто невозможна, подводя итог прочитанному, могу с убежденностью сформулировать вывод: Юрий Андреевич, прививая студенту речевые и двигательные навыки, воспитывает художника (артиста). Нет, правильно так: воспитывая в студенте художника, он дает ему возможность научиться выразительной речи. Необходимо особо отметить, что делает он это на самом трудном материале: от тренинговых упражнений до искусства в собственном смысле слова – расстояние как до Луны. Васильев не то чтобы сокращает расстояние, он его просто не признает.

Много лет назад, когда я начал работать на Моховой, мне пришлось быть на зачете первого семестра у актеров. Студенты старательно и уныло выполняли некое монотонное действие, и я заранее съежился, предполагая неловкость преподавателей курса и ожидая, что мне тоже предложат высказаться. Что я мог сказать, еще даже не представлявший себе поэтапные требования, не понимавший целей и задач педагогической работы на этой стадии обучения? Сама по себе неудача не смущала – кто от нее застрахован? Надеялся отмолчаться, но говорить пришлось, хотя и не о зачете. Меня поразила фраза одного из выступавших: «Да, скучно, но, знаете, на первом курсе чем скучнее, тем вернее по методу». Тысячу раз извинившись за вторжение в область профессионально далекого от меня разговора, я возразил на эту теоретико-методическую инвективу словами чеховского героя: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Мои слова звучали вполне шутливо, слава Богу, никакого спора не возникло, но в своей правоте я был уверен. Еще больше уверен сейчас. И даже с великим Питером Бруком, заметившим

как-то, что XX век доказал право искусства на скуку [15], не могу согласиться. Вернее так: чувствую в его словах иронию, которой лишены иные практики и теоретики искусства, утверждающие этот тезис с утомительной серьезностью.

Обучение искусству (как и всякое другое учение) должно быть трудным, и надо воспитать в ученике готовность к этому труду. Играть Гамлета, крутить фуэте, исполнять Шопена, конечно, интереснее, чем выполнять этюд на внимание, стоять у станка или часами «гонять» гаммы. По-видимому, необходимо воспитать даже некоторое ученическое смирение (в Лицее с момента его открытия в октябре 1811 года до весны 1812-го лицеистам не разрешали писать стихи) [16]. Освоение любой школы не может быть очень веселым и радостным. Однако не может быть скучным. Я как-то услышал об одной методике раннего курса обучения на фортепиано, достаточно распространенной в начале прошлого века: значительная часть учебных заданий проигрывается вместе с учителем в четыре руки. Простенькие неуверенные движения пальцев ученика, соединяясь с профессиональной партией учителя, оказываются необходимыми в формировании звучания: выполняя несложные упражнения, ученик участвует *в исполнении музыки*. По-моему, гениальный педагогический прием!

Не думаю, впрочем, что кто-то может всерьез полагать скуку индикатором успешного обучения даже первичным художественным навыкам. Скорее, это покорное, уступчивое приятие неизбежных трудностей, связанных с самым сложным этапом любой школы.

«Кто начал, тот не начинающий», – писал поэт. Конечно. Художник начинает не с нуля, а с начала. Но как вывести начало творчества из того, что творчеством не является? Серьезная проблема, как минимум, предполагающая осмысление ее проблемности.

Известная пианистка, профессор Ленинградской консерватории Н. И. Голубовская несколько десятилетий назад предложила такую формулу педагогики творчества: учить надо тому, чему нельзя научить [17]. А вот еще более парадоксальная мысль великого Галилео Галилея: «Вы не в состоянии научить человека чему-либо. Вы можете лишь помочь ему обнаружить это внутри себя» [18]. Да, это – парадоксы, но во все не претенциозная игра словами. Нельзя научить таланту творчества, но можно создать условия его *самосозидания*. Талант, собственно, и есть самосозидание, где творческое действие направлено не вовне, а на самого себя. А талант педагога в значительной степени определяется его умением постоянно давать заряд этим механизмам самодвижения, и здесь,

пожалуй, наиболее точным словом будет не научение, а *приобщение*. Педагогика – открытая система, педагогическое действие обретает завершение лишь в общении с учеником, а потому сама педагогика – творческая деятельность, причем наиболее естественный, органичный ее вид – взаимонаправленная активность живых людей. Справедливо суждение: педагог не тот, кто учит, а у кого учатся, а учатся у того, кто сам в постоянном творческом движении.

Я ни разу не был на практических занятиях Васильева, но, читая его книгу, как мне кажется, понял принципы его педагогики, в том числе и педагогическую «работу» самой книги. Конечно, в ней есть какие-то указания, наставления, регламентации, но, главное, – она *вовлекает* в совместный творческий поиск неуспокоенностью и живой увлеченностью педагога, стремящегося не столько чему-то научить, сколько развить и укрепить *талантливость* ученика.

Васильев убежден в творческой сущности театральной педагогики, в каждом томе книги он приглашает к совместным пробам, к творческому согласию. Думаю, студенты охотно откликаются на этот призыв, поскольку, как я уже говорил об этом прежде, книга написана в удивительно располагающей интонации, начисто лишенной какого-либо «профессорского» тона. Юрий Андреевич как бы авансирует ученикам некий уровень способностей, предполагаемый личностный масштаб, который они должны оправдать. «Вы, конечно, помните», – обращается он к студентам, называя имена и факты, заведомо им неизвестные. А поищи! Попутно, между делом, разъясняет слова, учит пользоваться толковыми словарями, много чему ненавязчиво учит. Саму книгу он представляет как совокупность непривычных творческих заданий, реализация которых должна происходить в атмосфере радости, веселья. Очень важные пожелания, утверждения, смысловые установки: свободное творчество невозможно без радости, и «это единение желательно с первого мгновения, с первого шага по дороге искусства», упражнения – «не бесконечная дыхательная, голосовая, дикционная литература», но собственные пробы, поиск, открытия. Совсем замечательно: «Тренинг тренингом, но уж если ты начал творить, то живи без оглядки на кого-то и на что-то».

Будь текст теоретико-публицистическим эссе, эти авторские воззрения были бы самоценны и самодостаточны, но у пособия задача *пособить*. Не надо быть специалистом по речи, чтобы убедиться в том, что эта задача блестяще решается и эти решения выходят за границы преподаваемого им предмета. Импульсы к экспериментам, пробам, собствен-

ным открытиям, к поиску оптимальных способов «воспитания голоса и речи» (какое замечательное словосочетание – не тренировка, не формирование, – «*воспитание* голоса»!). И эти установочные положения не остаются пусть замечательными, но декларациями, педагог создает, определяет, организует ситуацию, когда их реализация становится неизбежной. Наверное, у кого-то получается лучше, у кого-то хуже, но в целом педагогическое задание (не только ученику, но и самому себе) мастер выполняет. Думаю, надо издать отдельной брошюрой сымпровизированные студентами скороговорки, чистоговорки, трудноговорки. Их невозможно сочинить, не имея развитого чувства слова, а ведь в авторах более десятка имен. Я не знаю, какими они стали (станут) артистами, но то, что в них воспитано, останется с ними на всю жизнь.

Замечательный пианист и великий педагог Г. Г. Нейгауз говорил, что в работе с гением и идиотом основная задача едина: и того, и другого надо сделать лучше. Я убежден, что в классе Васильева – каждый по-своему, в меру одаренности и собственных усилий – лучше становятся все.

Талант Васильева не только в том, что он умеет делать, но и в его способности изложить свое педагогическое умение в тексте. Пожалуй, на основе этого огромного труда можно и нужно сделать более сжатый текст не только с целью облегчения работы студентов, но и для более строгого обозначения логического каркаса предлагаемой методики. Возможно, сократив до минимума материал упражнений, автор сосредоточится на теоретической проблематике. Это проекты на будущее, а в настоящем мы имеем книгу, в которой при всей ее громоздкости без особого труда вычитывается педагогическое *credo* Васильева: педагогика творчества направлена на формирование целостного потенциала личности художника, эта целостность определяется тотальным единством творческого процесса, где в сложном взаимопроникновении и взаимообусловленности находятся все составляющие его элементы, фазы, энергии. Творческий потенциал – сложное единство обостренного восприятия мира, эмоциональных, интеллектуальных, волевых личностных качеств, неразделимый комплекс знаний, оценок, умений, навыков, мотиваций. Беда и очень опасная тенденция современного образования в его почти декларированной ориентации на потребности профессии, а не человека. Для гуманитарной сферы, для искусства это просто убийственно, хотя утилитарно-инструментальное толкование образования затронуло и эти области. Известный пианист, профессор Московской консерватории

Николай Петров сокрушенно и убедительно говорит о новом поколении «педагогов-тренеров», готовящих «призеров-лауреатов»: «очень много пианистов и почти нет музыкантов» [19].

Я читаю книгу, посвященную *технике речи*, а передо мной не технология и матрицы операций, но живой, чувствующий, мыслящий, радующийся человек. В нормальном понимании техники – так и должно быть. В отличие от *ремесленных* навыков (употребляю это слово без малейшего отрицательного оттенка), *техника* всегда индивидуально-личностно окрашена (нет единой техники у Чайковского и Мусоргского, у Твардовского и Пастернака, у Репина и Шагала, у Симонова и Смоктуновского). Совсем другой феномен – художественное *мастерство*. Это совершенное развитие всех фаз творческого процесса: умение видеть, воображать, воплощать мыслимый образ в материале. Вот это *целостное* понимание творчества и является определяющим смысловым основанием педагогики Васильева. Он прекрасно понимает и с полной определенностью выражает это концепционно: в целостности элементы находятся не в линейной связи, они не суммируются и не вычитаются, а *соотносятся* друг с другом (как пишет Васильев – «совокупная слиянность составляющих»). Идея целого, пафос целого пронизывает книгу. Целое предшествует отдельным элементам, смыслы существуют только в контексте целого. Обращаю внимание на следующий важнейший педагогический принцип Васильева – все упражнения *смыслосодержательны*. Смысловое целое интегрирует не только этапы творческого процесса, но и отдельные элементы любой фазы. Практико-технические речевые и двигательные навыки неотделимы от художественно-эстетических смыслов.

Эту смысловую содержательность речевых и телесных *действий* (которую он отличает от речепроизнесения и движений) Юрий Андреевич не устает утверждать на протяжении всего многостраничного текста: «Нет места звучанию без истории», любое упражнение – «миниспектакль с завязкой – событиями – развязкой», игровые комбинации, жесты, пластические партитуры упражнений должны быть «зажжены обстоятельствами», «вызваны ситуацией общения». Эта тема повторяется, развивается, нарастает, обращая читателя, работающего с книгой, к конечной цели всей тренировочной работы – к спектаклю, «предчувствиям будущих сценических творений», – ведь уже в тренинговых совместных действиях есть сродство с театральным единением и ощущение «радости от совместного творчества в творческом коллективе». Самое замечательное, что все это – не прекраснодушные пожелания, а, скорее, фиксация

того, что уже состоялось. Осуществленные задания как бы «подначивают»: «Ну, кто продолжит дальше, давай!». Трансформации известных скороговорок про «тридцать три корабля», про «дрова на траве двора» и других удивительны не только словотворчеством, но и сюжетным развитием, без которого не было бы увлекательной словесной игры.

Выразительность по определению есть *выражение чего-то*, и чем значительнее, содержательнее это «что-то», тем выразительнее звук, цвет, линия, пластика, тембр, интонация. Выражение – *это чувственное воплощение сверхчувственного содержания*. Просто и точно об этом сказал Пастернак: музыка слова – вовсе не акустическое явление, она не в благозвучии гласных и согласных, а «в соотношении значения речи и ее звучания» («Люди и положения») [20]. Выразительность речи, как и любой иной чувственной (зрительной, слуховой) данности, *определяется совершенством организации относительно своих целей*. Эта организация ни в коей мере не сводится к рациональному конструированию (хотя и оно не исключается). Главенствующую роль здесь играет *эстетическое чувство*, «срабатывающее» на бессознательном уровне. Это оно испытывает на точность «инструментарий» выражения, помогает найти наиболее адекватную форму для выражаемого содержания. М. Ю. Лермонтов в письме М. А. Лопухиной (23 декабря 1834 года) печалится по поводу ограниченных возможностей слова: «Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами...» [21]. В устной речи «ноты» есть – это интонация. А тембр, громкость, ритм, эмоциональность говорящего дают возможность выразить *нечто* недоступное интонации.

В высшей степени важная и невероятно трудная проблема: относительно доступное пониманию теоретическое постижение речи осложняется необходимостью живого ощущения, переживания конкретно-чувственной формы выражения. Принципиально невозможно перевести на язык понятий выразительность колорита, пластики, тембра, говорящих не «о чем-то», а «что-то». «Воспитание голоса» – не красивая метафора, а единственно возможный способ достижения необходимого результата. С одной существенной оговоркой: воспитывается, конечно, не голос, а человек, владеющий голосом.

В книге Васильева тема выразительности представлена в самых разных аспектах и поворотах. Она буквально пронизывает текст от первых страниц до последних, постоянно уточняются ее смысловые нюансы, некоторая категоричность утверждений дополняется, проясняется (хотя и не всегда «снимается») другими тезисами.

То, что сценическая речь отличается от обыденного, «домашнего» разговора, не вызывает (просто и не может вызывать) никаких сомнений. Уподобление искусства жизни в каких-то художественных направлениях и школах, выступающее как программное эстетическое требование, даже в этих ипостасях творчества предполагает *расподобление* – иначе искусство неотделимо от того, что им не является. Оно просто не воспринималось бы как «факт искусства». Однако, как и у В. Н. Галендеева [22], у меня вызвало недоумение утверждение Юрия Андреевича о необходимом преобразении разговорной речи в «*необычный*» (у Васильева без кавычек) строй профессиональной речи. В третьем томе о том же самом сказано еще жестче – совпадение этих речевых пластов «недопустимо». Этот тезис подкрепляется в разных местах текста ссылками на авторитеты А. Я. Таирова («В искусстве нет места случайности» [23]), М. В. Сулимова (в искусстве «ничто не может быть НЕ ИСКУССТВОМ» [24]). Все так. И не так. А то, что «не так», по крайней мере, нуждается в комментариях. Воспринимающий произведение относится к нему как к завершенной вещи, где все значимо, все – результат целенаправленной деятельности. Однако в самом творческом процессе неизбежно присутствуют случайные, незапрограммированные элементы, которые входят в совокупный облик художественного творения. Замечательный чешский теоретик искусства Ян Мукаржовский посвятил этой проблеме специальное исследование – «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (1947 год).

По недоразумению идею функциональной заданности каждого элемента произведения связывают с Чеховым («Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него» [25]). Эти слова действительно ему принадлежат, но сказаны они были по поводу другого драматурга и с явной иронией. Поэтика самого Чехова – поэтика «нестреляющих ружей». Или точнее: стреляющих тем, что они не стреляют.

Любопытное замечание делает С. Эйзенштейн – художник с предельной обдуманностью и точностью выстраивавший форму своих фильмов и посвятивший проблеме выразительности заполненные схемами, кривыми, графиками, математическими расчетами исследования. Эйзенштейн вспоминает, что на обертке безопасной бритвы «жиллет» печаталась инструкция: чтобы лезвие работало с максимальным эффектом, нужно, закрутив его в станочке до упора, ослабить зажим, сделать пол-оборота назад. Произведение с идеальной «пригнанностью» друг к другу всех элементов и деталей, по его словам, может «завертеться бел-

кой в колесе». Нужно смягчить жесткую организацию, сделав эти «пол-оборота назад» [26]. Дневниковые записи, этюды, эскизы обладают самостоятельной художественной ценностью, в отдельных случаях превосходящей достоинства «законченных» произведений, выполненных с несомненным мастерством, но утративших естественность, живость, очарование непосредственности. Проблеме «non-finito» (незавершенности) посвящены многочисленные эстетические исследования.

К сценической речи сказанное выше имеет прямое отношение. Конечно, эта речь имеет особые характеристики, значимые и оправданные, но основное выразительное качество любой речи – ее *естественная правильность*. Здесь как в спорте, где бег красив не потому, что спортсмен особым образом выбрасывает ноги и эффектно запрокидывает голову. Красивый бег – это правильный бег.

Вовсе не собираюсь своими аргументами «бить» Васильева, пусть это будет моим дополнением к его тексту. А там есть такое понимание эффективности упражнений: «освобождение» голоса – природного, естественного, не сделанного, не форсированного и даже «не поставленного». Могу только высказать сожаление – не упрек – по поводу того, что эту мысль отделяет от рассуждений о преобразовании обыденной речи в «необычный звуковой строй» несколько сотен страниц. Одна из моих задач – обозначить смысловую цельность суждений, разделенных во времени (четыре года) и пространстве (три тома).

И еще. Пытаясь сформулировать свои собственные мысли по поводу книги Юрия Андреевича, с необходимостью «входя» не только в текст, но и в его предметную сферу, понимаешь, насколько она трудна для теоретической отстраненности от живой ткани. При всех сложностях лингвистического анализа письменного языка, он в несравнимо большей степени поддается адекватному постижению теоретическими методами.

Чуть выше, сопоставив выразительность речи с эстетической выразительностью спорта, полагал, что это сопоставление убедительно, а написав два следующих абзаца, чувствую необходимость что-то уточнить в этом сравнении. В спорте не может быть *избыточной* правильности, в речи она – вполне возможна. Речь построена по всем канонам и нормативам правильности: в ней нет ни грубости, ни «канцелярита», ни высокопарности, но «дистиллированная чистота» лишает ее жизненности. А тогда вопрос: правильна ли эта речь? Честное слово, я совсем об этом не думал, когда, выделив слова курсивом, написал «естественная правильность». Получается, что может быть правильность «нестественная»? Наверное, может.

Вспомним Пушкина:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Конечно, это шутка, но, видимо, только в шутливой форме можно выразить *такое* ощущение речи. Теоретические построения на эту тему скорее всего станут предметом сатирического осмеяния.

Еще раз повторю, я никогда не бывал на занятиях по речи ни у Васильева, ни у других преподавателей, не знаю во всем объеме тематическое содержание курса «Сценическая речь», хотя многократно присутствовал на зачетах и экзаменах, мастер-классах, не говоря уж о понимании результатов речевого воспитания в актерских работах студентов. Сейчас передо мной книга, и я пытаюсь постичь предмет, явленный на ее страницах, исходя из моих представлений о том, что такое образование, какова специфика педагогики искусства, что такое художник и в чем природа творчества. Эти вопросы занимают меня со студенческой скамьи, мне регулярно приходится говорить и писать на эти темы. Думаю, я что-то здесь понимаю. Не только предполагаю, но знаю, что есть принципиально иное толкование этой проблемной сферы. Я исхожу из своего понимания и своей веры.

Кажется, можно освоить стабильные и унифицированные нормы устной и письменной речи, запомнить правильные ударения и научиться верно произносить слова – всему этому можно и необходимо обучать. Замечательно появление во втором томе книги, безотносительно к тексту, как бы между делом выделенных слов с указанием правильных ударений. Благодарен Юрию Андреевичу – обнаружил языковые погрешности в собственной речи. Не знаю, почему таких слов не оказалось в третьем томе. И все же культура речи, я уж не говорю о речевом творчестве, предполагает не только заносы словесной памяти и речевые навыки, но *чувство языка*, развитой фонетический слух. Без любви к слову, без радостного его переживания ни о каком творчестве не может быть и речи. На уровне общих утверждений это банально, общеизвестно. Васильев же способен эти положения реализовать, умеет воспитать *вкус к слову* и делает это разными путями. Он учит слышать речь – бытовую, литературную, открывает красоту литературного языка и приобщает к ощущению великолепного, порой на грани чуда, речевого мастерства писателей, удивительным образом развивает желание и способность найти

наиболее точное языковое выражение зрительным, слуховым, обонятельным, телесным ощущениям.

Васильев не скрывает своего эмоционального отношения к языку, и если даже студент не всегда способен сопереживать радость учителя, то, по крайней мере, у него возникнет вопрос: «А почему я этого не чувствую?». Когда-то он обрадуется *своему открытию* чуда, красоте языка, и этому будут способствовать упражнения, неотделимые от восторгов их мастера: «не могу не поддаться обаянию... этого музыкального текста» (о скороговорке), «как тут не увлечься глаголами. Глаголы живут, глаголы воспаляют воображение!» (о «Гаргантюа и Пантагрюэле» в пер. Н. Любимова), «это сто пятьдесят невиданных вами ранее зарисовок растений» (действительно поразительный текст так и остающегося в забвении Георгия Оболдуева). Тексты Джойса, Стерна – не уверен, что до книги Васильева эти имена что-нибудь говорили студентам. И я испытал *свой* восторг от призыва профессора: «Если радость спровоцирует вас... звучите – восклицайте, чувствуйте...».

Эти «зовы» остались бы прекраснодушными восклицаниями, если бы рядом с ними, вместе, неотделимо от них не шла подробная работа, открывающая студентам ритм, мелодику, «тайноречь» – *значащее молчание* (вспомнил название давней работы замечательного польского музыковеда Зофьи Лиссы – «Об эстетической функции паузы и тишины в музыке»).

В книге открывается огромный мир возможностей слова, но немислимо, да и вряд ли нужно, останавливаться на каждом повороте, аспекте, нюансе прочитанного текста. Видение, слышание понимаются в книге как *творческое* отношение к миру, как результат напряженного, эмоционально насыщенного *действия*: мы не только видим и слышим, но *смотрим* и *слушаем*, а порой *вглядываемся* и *вслушиваемся*. И этого недостаточно: художественное видение – не разглядывание, а *впечатлительность*. С этой впечатлительности и начинается художник. Без нее он – только ремесленник, владеющий заемными приемами, не обеспеченными собственным переживанием.

Открыть в себе способность соучастного бытия в мире – вполне самоценно. Герой замечательного бунинского романа «Жизнь Арсеньева» (его непременно надо рекомендовать для чтения студентам, а лучше какие-то фрагменты читать вместе) с благодарностью судьбе, наделившей его такой способностью, вспоминает, как радостно с детства он воспринимал свет, цвет, запахи: хотелось кричать от восторга при виде трепещущей на ветру листвы или при взгляде на ящик с красками. И добав-

ляет – эти живые ощущения, однако, долго соединялись с полной беспомощностью собственных творений [27].

А те, кто владеет словом, не имеют этой «проблемы»? Парадокс в том, что именно они по-настоящему переживают «муки слова», когда остро ощущается невозможность адекватно передать словом ощущение, эмоциональное состояние, мысль. Показательно, что чаще всего эта «мука» возникает у поэтов, виртуозно владеющих словом, которым они не только выражают это тревожное состояние, но и делают его предметом самой поэзии – от Шекспира: «У нас есть глаза, чтобы видеть, и нет слов, чтобы сказать» (46-й сонет) – до наших современников:

Когда вступают в спор природа и словарь
И слово силится отвлечься от явлений,
Как слепок от лица, как цвет от светотени, –
Я нищий или царь? Коса или косарь?
А. Тарковский

Можно составить свод этих переживаний:

Как беден наш язык! – Хочу и не могу. –
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
А. Фет

А тютчевское «Silentium!» с его грустным выводом: «Мысль изреченная есть ложь»?!

Васильев учит не только видеть, но и выражать виденное, помогает найти слова для разных ощущений. Слова, в которых надо сохранить непосредственность живого восприятия, передать остроту переживания: «называйте движения», «найдите слова, передающие звуки ударов по мячу» (подсказывает – плоские, летящие, звучные, объемные). И надо найти **слово**, обозначающее не «нечто вообще», но выражающее «мое» уникальное восприятие-переживание: «ощутите объемность в поведении рук» (можно ли «проскочить» через «поведение рук?»), «ощутите шершавую круглоту теннисного мяча» («шершавая круглота» – здорово!), передайте «ощущение кистью воздушного потока», вспомните лицо друга... Упражнение «У озера» – настоящая симфония чувственных образов. Вот уж где в живой непрерывной связи «работают» воображение, восприятие, ощущение, обогащающие друг друга. Выдающийся американский архитектор Ф.-Л. Райт даже с каким-то удивлением однажды заме-

тил, что, как это ни странно, только наличие подлинно творческого воображения позволяет видеть дерево как дерево, сталь как сталь, камень как камень. Васильев этот тезис продолжает практически: увидеть, услышать и выразительно сказать. Продолжает не декларациями, а педагогическим осуществлением идеи. Думаю, что текст книги – это уже реализация, уже воплощение, а даст ли это пособие непременно результат – кто может знать? Кто будет учителем, кто учениками...

Педагогика потому и творчество, потому и искусство, что это глубоко личностная деятельность. Юрий Андреевич это прекрасно понимает, постоянно напоминая читателю, что он должен творчески реализовывать содержание книги. Для творческого читателя – педагога, ученика – материал на всю жизнь. Для автора – только стартовая площадка. И я с интересом буду ждать новую книгу – сколько еще нетронутых тем, проблем. Думаю, автор это знает лучше любого из нас.

Список литературы и примечания

1. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Пролог // Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга. – СПб., 2005. – С. 6.
2. Галендеев В. Н. Читайте и действуйте // Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации. – СПб., 2009. – С. 7.
3. Нильс Бор. Атомная физика и человеческое познание. – М., 1961. – С. 111, 112.
4. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т. II. – Ст. 488.
5. Гегель Г. В. Ф. Система наук. Ч. 1: Феноменология духа / пер. с нем. Г. Шпета. – СПб.: Наука, 1999. – С. 2.
6. Лента Мёбиуса – топологический объект, простейшая поверхность с краем. Для наглядности ее модель может быть легко сделана: надо взять достаточно вытянутую бумажную полоску и соединить концы полоски, предварительно перевернув один из них. Ленту Мёбиуса иногда называют прародителем символа бесконечности (∞), так как, находясь на ее поверхности, можно было бы идти по ней вечно (прим. ред.).
7. Немирович-Данченко Вл. И. Вступительное слово на открытии Школы при Второй студии МХТ. 16 сентября 1918 г. // Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: хрестоматия. – М., 1984. – С. 149.
8. См.: Кремнев Б. Бетховен // <http://www.litportal.ru/genre215/author2177/read/page/book29835.html>; Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С. 105.
9. Юрский С. Кто держит паузу. – М., 1989. – С. 23.
10. См.: Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музыка, 1963. – С. 53.
11. См.: Вахтангов Е. Б. Евгений Вахтангов: сб. / сост., ред. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. – М.: ВТО, 1984. – С. 199–268.
12. См.: Стрелер Дж. Театр для людей. – М.: Радуга, 1984. – С. 104.

13. Нейгауз Г. Г. Автобиографические записки: Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1975. – С. 50.
14. См.: Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы прошлых лет. – М., 1987. – С. 430.
15. См.: Брук П. Пустое пространство. – М., 1976. – С. 15.
16. См.: Грот Я. К. Пушкинский лицей (1811–1817). Бумаги первого курса, собранные академиком Я. К. Гротом. – СПб., 1911; Кобеко Д. Императорский Царско-сельский лицей. Наставники и питомцы. 1811–1843. – СПб., 1911.
17. См.: Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л., 1978. – С. 104.
18. Цит. по: Цейтлин З. Галилей. – М., 1935. – С. 75.
19. См.: Николай Петров: «Сидеть лучше, чем стоять» / Интервью со Светланой Цыганковой // <http://dosugptz.ru/art/view/id/326/>
20. Пастернак Б. Люди и положения // Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. / сост. В. М. Борисов и Е. Б. Пастернак. – М.: Худ. лит., 1991. – Т. 4: Повести. Статьи. Очерки. – С. 319.
21. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 4: Проза. Письма. – С. 420.
22. Галендеев В. Н. Эпилог // Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание... С. 300.
23. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М.: ВТО, 1970. – С. 132.
24. Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. – СПб., 2004. – С. 559.
25. Чехов А. П. [Письмо] А. С. Лазареву (Грузинскому) // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1976. – Т. 3. – С. 273.
26. См.: Клейман. Ракета «Эйзенштейн» / Беседовали И. Куликов, В. Мосейкин // http://exlibris.ng.ru/izdat/2001-04-05/1_rocket.html
27. См.: Бунин И. А. Собр. соч.: в 4 т. / сост. Н. М. Любимов. – М., 1988. – Т. 3. – С. 370–373.

Раздел 1. ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Г. А. Жерновая

Кемерово

ХОР И ГЕРОЙ КАК ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В ПОЗДНИХ ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА («АГАМЕМНОН»)

Назвать главного героя в трагедиях Эсхила непросто. Исключением из общего правила, пожалуй, является Прометей («Прометей прикованный»). Но насколько очевидно доминирующее положение Прометея, настолько совсем не очевидно положение героя в других трагедиях Эсхила. Есть некое смысловое рассеяние в утверждениях, что во многих трагедиях Эсхила главным лицом является Хор («Персы», «Просительницы», «Эвмениды»). Ведь Хор даже при чрезвычайной действенной активности остается хором, он не может стать героем, деяния и страдания которого составляют содержание трагедии. У Ореста, главного героя трагедии «Хоэфоры», нет никаких на сей счет указующих знаков, кроме величины роли. Однако у Клитемнестры в первой трагедии («Агамемнон») роль не меньшая, а главный герой – Агамемнон.

Герой драмы нового времени независимо от того, его именем названа пьеса или нет, несомненно, преобладает в действии («ведет» действие). Но у Эсхила ни величина роли, ни доминирование в действии аргументами в пользу приоритета героя не являлись. Наконец, списки действующих лиц, где у драматурга была возможность прямо указать главного героя, утрачены. В современных изданиях трагедий Эсхила печатают списки и ремарки, составленные переводчиками и отражающие их видение структуры и смысла пьес. Из вышеизложенного следует, что привычные для европейской драмы параметры – более позднего происхождения, в античности они не имели нормативного значения, а первостепенными в эсхиловском театре были взаимоотношения героя с хором.

Литература о трагическом хоре обширна и практически необозрима: о нем писали все, изучавшие античный театр, – филологи, философы, историки, литературоведы, фольклористы, религиоведы, культурологи. Характерной особенностью подавляющего большинства исследований является восприятие хора не как художественной составляющей структурно-эстетического целого произведения, отражающей к тому же инди-

видуальный почерк драматурга, а как архаического пласта в драме классического периода, который постепенно нивелировался, уступая место собственно драматическим формам, пока, наконец, не исчез совсем. Выходило, что эсхилевский хор, например, отличается от еврипидовского, скорее всего, только в количественном отношении, хотя, конечно, допускалась мысль и о том, что хор для Эсхила, наверное, значил нечто иное, чем хор для Еврипида. Однако констатация факта не заменяет анализа его художественной сущности. В то же время попытка дифференцированного подхода к хоровому искусству античных драматургов не отменяет аксиому, которая, например, в одной из поздних статей А. Ф. Лосева нашла следующее выражение: «На трех великих греческих трагиках – Эсхиле, Софокле и Еврипиде – можно вполне ясно установить эволюцию хора в греческой классической драме. Эта эволюция была постепенным падением значения хора, начиная от тех трагедий Эсхила, где сам хор является действующим лицом, и кончая трагедиями Еврипида, где хор уже отрывался от действия трагедии и представлял собой не больше как некоторого рода музыкальный антракт» [1].

Соответственно и функции хоров разных драматургов воспринимались как сходные и в равной мере универсально-вспомогательные по отношению к драматическому действию. В исследовательских описаниях хор размышляет о текущем, вспоминает прошлое, предсказывает будущее. В своих оценках поведения и поступков персонажей хор пользуется формами или афористического высказывания, или нравоучительного наставления. Он радуется, молится, скорбит, указывая зрителю правильную реакцию на события. Собственно говоря, большинству исследователей XIX и XX веков в хоре виделся инструмент для манипуляций зрителем, вложенный в структуру трагедии.

Хор античной трагедии – это коллективный персонаж (в V веке до н. э. от 12 до 15 хоровцов), который говорит о себе и к которому обращаются в единственном числе. В эпоху формирования театра (VI век до н. э.) греческое научно-философское сознание осваивало соотношение единства и противоположности первых категорий, и среди них такой пары, как один и множество, что сказалось в свою очередь на оттенках значений и специфике античного восприятия ряда формирующихся понятий: бог и человечество, бытие и становление, покой и движение, мир и раздор, гармония и борьба, идея и вещь, форма и материя. Так вот театрально-эстетическая реальность «герой и хор» стоит в том же ряду. О. М. Фрейденберг, предлагая исторический комментарий к происхождению хора в древнегреческой культуре (хор культовых празднеств, хо-

ровая лирика), связывает факт его возникновения с первобытной социальностью тотемистического периода: «Быть может, во всей общественной истории мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала. Корифей – это первое лицо, но множественного числа; это та же часть социального хора, это тотем, который и один и – одновременно – вся группа целиком и в отдельности, весь космос и его части; но, взятый единично, он остается всей общественной и космической совокупностью» [2].

В зависимости от сюжета мифа, хоровые трагического хора костюмированы были в старцев или женщин, их группа воспринималась как один персонаж – Хор, олицетворением которого становился Предводитель – Корифей. В отношении исполнительском хоровые отличались от актеров тем, что были не профессионалами, а любителями. Одежды хора были похожи на костюмы актеров, но они были короче, и хоровым не полагались котурны [3].

Словесный план хора воспроизводит формы хоровой лирики VI–V веков до н. э., в частности, строфику триады Стесихора: строфа – антистрофа – эпод. Тексты были частью многосоставной хоровой партии, исполнение которой совмещало планы декламационные, вокальные, музыкальные и хореографические. Трагический хор был реализацией *хореи*, синкретического искусства, объединявшего слово, музыку и оркестрику.

С точки зрения происхождения театра хор – основной элемент древнего культового представления, неотделимый от народа дионисийских празднеств, фундамент трагедии, от которого и ведет свое начало ее эволюция. В этом смысле хор и есть трагедия. Поклонники бога связаны были в одно целое богом (жрецом), занимавшим место в центре хоровода, посредством оргии, передававшей экстатическую (вакхическую) взволнованность от одного участника к другому. Хор классической трагедии уже не имел соприкосновений с оргийной природой культа, но хоровые формы и место в структуре трагедии позволяют увидеть в нем рудимент, который, попав в смысловое поле трагедии, стал художественным средством, приобрел дополнительные и новые значения, сохранив при этом и некоторые аспекты своей традиционной семантики. Особенно полно это выявилось в хорах Эсхила, монументально-величественных, обладающих еще достаточным запасом жизненной силы и творческой состоятельности.

В отличие от Софокла и Еврипида, Эсхил «крепил» свой хор не к трагедии как таковой, а к главному герою, с которым хор и составлял единое целое. Все другие персонажи своего хора не имели, они были вторыми и третьими, сторонниками или оппонентами первого. В случае если хор являет собою действующее лицо трагедии, он занят активным поиском своего героя, стремится к нему и в финале его обретает. Если же герой заявлен сразу («Прометей прикованный», «Агамемнон»), то хор способствует раскрытию внутренней коллизии этого героя, «ведет» действие в его отсутствие, строя отношения с другими персонажами как бы от его лица, что и будет показано в статье на примере трагедии «Агамемнон».

Отношения героя с хором в каждой трагедии индивидуальны, невозможно свести их к какому-либо общему принципу. Хотя в процессе многовекового изучения античной драмы таких принципов выдвигалось немало. Один из самых распространенных заключается в том, что герой в ходе трагедии воздействует на стихию (хор) и преобразует ее или встречает сопротивление [4]. Однако в классический период это, скорее, софокловский принцип, но отнюдь не эсхилевский. К тому же конкретные действия хора невыразительны, он удручает своей пассивностью, неспособностью к целенаправленной деятельности. По наблюдению О. М. Фрейденберг, «собственно, хор – это пустое место. Действующие лица видят его, говорят с ним, но говорят, точно с собой. Хор всегда поддерживает героя и является его другом, но герою это ничего не дает; часто герой жалуется, что не имеет поддержки и друзей, хотя сочувствующий герою хор тут же присутствует» [5].

Природу пассивности хора следует искать и в том, что он по своему происхождению наполовину зритель, и в том, что в своих отношениях с героем исторически отягощен сакрально-ритуальными обязанностями. Хор дифирамбический, ближайший предшественник и современник хора трагического, долгое время сохранял культовые реалии. Он состоял из 50 хороводов. Корифей (жрец бога Диониса), занимавший центральное место в круге, был олицетворением и самого бога, и жертвы, ему приносимой и приобщавшей к нему всех присутствующих. Здесь бог – жрец – жертва – участник культового действия одно. Феномен таких представлений А. Ф. Лосев объясняет спецификой первобытного мышления: «...Божество, жрец как ипостась этого божества и приносимая этому божеству жертва есть одно и то же. <...> Прежде чем разделяться функции принимающего жертву, приносящего жертву и самой жертвы,

проходят целые тысячелетия, когда размытое и слитное первобытное мышление отождествляет эти три момента» [6].

Видение бога (героя) в окружении хора имеет архетипическое значение. Фигура (свита) бога в момент общения с ним трансформируется в него самого. Мистическая связь человека с языческим богом для того и осуществлялась, чтобы, вступив в нее, на мгновение стать им. Бог отдает себя в жертву, делится на части, чтобы присоединить к себе, освоить (сделать своим) человеческое множество. И хотя трагедия V века до н. э. утратила свою ритуально-экстатическую основу и уже имела иной круг идей и специфические формы их театрального осуществления, хотя трагический хор даже был выстроен на оркестре не кругом, а четырехугольником (каре в 5 рядов по 3 хореута в каждом или в 3 ряда по пяти [7]), все же соприсутствие хора и героя отзывалось вполне определенной реминисценцией из эпохи дорабовладельческой культуры. В науке не раз высказывались предположения о том, что в истоках трагедии лежит сочетание «хора с актером, воплощавшим бога в его общении со своими служителями и поклонниками» [8]. А от истоков до Эсхила не так уж и далеко.

Подобного рода реминисценцией мотивирована принадлежность хора герою в трагедии Эсхила. Это был не абстрактный хор, присущий в равной мере трагедиям Софокла и Еврипида, о котором Гегель писал, что он «представляет собой неиндивидуальную общую почву умонастроений, представлений и чувств, на которой должно происходить определенное действие» [9], а именно эсхилевский хор, имевший специфическое качество отношений с героем.

Герой Эсхила – полубог, к тому же часто из тех, кто после смерти имел культ, следовательно, преодолел дистанцию между человеческим и божественным. В языческом сознании древних греков, как указывает исследовательница гомеровского эпоса И. В. Шталь, «человек и божество оказываются величинами количественно соизмеримыми и качественно однородными, а потому в определенных условиях взаимозаменяемыми. Нет непреходимой черты, предела, мешающего человеку стать богом, а богу снизойти до человека» [10]. Мало того, такой переход поощрялся как религиозной традицией, так и общественными идеалами, поэтому человекобог был реальностью античной культуры на протяжении ее более чем тысячелетней истории. Эсхил, соединивший театральное искусство с религиозно-нравственной тематикой, проблему человекобога выдвигает как центральную в «Орестее»: он увлечен психологическими аспектами проникновения божественного в человеческое. Хор – характер-

ный атрибут человекобога в условиях театрального представления. Хор говорит и размышляет только и исключительно о том, о чем говорит и размышляет герой. Если хор о чем-то знает, то не стоит сомневаться в том, что это известно и герою.

Теперь черед анализа конкретных взаимодействий героя и хора в «Агамемноне», но необходимо отвлечься на разработку еще одного побочного сюжета – проблемы характера эсхиловского героя.

Общеизвестно мнение Аристотеля о том, что характер в трагедии играет роль менее важную, чем фабула: «[В трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна» [11]. Склад событий важнее характеров, однако характеры в античной драме, и в частности в трагедиях Эсхила, существуют. Пусть их роль не так значительна, как в новой драме, но они имеют определенное строение, они так или иначе «сделаны» драматургом. Есть резон в том, чтобы определить, как именно «сделаны», по каким рецептам и канонам.

По С. С. Аверинцеву, личностная литература греков в качестве главного своего достижения имела именно открытие характера. «Греки увидели телесно-душевный облик человека, его “эйдос” и “этос”, его “характер” как систему черт и свойств, как целостную и закономерную предметную структуру, подлежащую наблюдению в последовательном ряде ситуаций. Каждая черта должна быть схвачена в соотносительности со всеми другими, для каждой интонации, каждой повадки, каждого телодвижения и жеста должно быть отыскано место внутри этой структуры» [12].

Эсхилковский образец драматического характера строился, как и современные образцы, на контрасте: в большой роли начало и конец резко противостояли друг другу, моментом перехода от одного к другому был «перелом» от счастья к несчастью; в роли размером в один эпизодий контраст составляли два поступка героя, совершенные один за другим. Сущность характера (позднее стали говорить – главная черта) открывалась во втором поступке или же в той части роли, где персонаж из сферы упорядоченной, сознательной жизни переходил в зону катастроф, страданий, смерти. Такого рода эпизоды, наполненные эмоциями скорби, жалоб, негодования, со времен Аристотеля связывались с пафосом, драматическим изображением реакции персонажа на свое или чужое страдание, включающим плач, вопль, стенание. Стадия пафоса не

оставляла характер неизменным, она давала ему новую перспективу; характер, казавшийся до сих пор стабильным, представал в неожиданном освещении.

Можно сказать, что герой в завязке и герой в развязке – это два героя с разной направленностью стремлений, их трудно представить единой психологической цельностью, но в эсхиловском театре они никогда и не бывали психологической цельностью, они выступали поочередно как две ипостаси одного и того же, а самое возобладание второй ипостаси над первой происходило в сознании воспринимающего художественный образ зрителя (читателя). Разделены две ипостаси характера были эпизодом прямого или косвенного вторжения враждебной герою силы, способствующей тому, чтобы он, преодолевая боль, то есть в состоянии пафосном, совершал не санкционированный разумом поступок. И этот поступок становился структурным стержнем характера: одно из многих разноречивых стремлений героя драматург здесь акцентировал как главное, читателю же предстояло «отгадать» смысл и логику принятого по этому решению.

Если определяться с терминами, то характер героя в завязке, данный как комплекс его повседневных разумных проявлений, объединенных диктатом цели, которую персонаж преследует в рамках данного сюжета, то есть первую часть роли, можно назвать этосом, а характер героя в развязке – патосом. Указанные термины в близких значениях уже давно использовались в науке. М. Л. Гаспаров так толкует значение этих слов, подчеркивая смысловой параллелизм двух непереводаемых понятий: «Первое означает устойчивое, ненарушаемое душевное состояние, второе – нарушенное, приведенное в расстройство. В плане выражения “этос” означает выражение чувств спокойных и мягких, “патос” – чувств напряженных и бурных (отсюда и развились современные значения: “пафос”, “патетический” и т. д.). В плане же содержания “этос” означает постоянный характер персонажа, не зависящий от ситуации, в которую он попадает, а “патос” – те временные изменения, которые он претерпевает (“претерпевание” – наиболее этимологически точный перевод этого слова) под давлением ситуации, его реакция на эту ситуацию» [13].

Контраст этоса и патоса сопоставим с современной структурой драматического характера, но мотивирован он не современными и не гегельянскими реалиями, а древнегреческими представлениями о монаде и диаде, оформившимися в религиозно-нравственных учениях орфиков и пифагорейцев. Последние также входили составной частью в мистическую концепцию элевсинских мистерий, соприкосновения с которыми

у Эсхила всегда предполагались. Монада – это один, гармония (единство), вобравшая в себя разделение и раздор многих. Минимальное число множества – три, а простого разделения – два (диада). Двойственность пронизывает собою жизнь вселенной – от космоса до человека. Противоречие проявляет себя в действии, поэтому искусство противоречия – драма. Античная трагедия понимает противоречие как диаду, тем более что в пифагорейской традиции диадой обозначался и бог трагедии – Дионис (Аполлон в этой логике – монада) [14]. Характер героя поэтому не мог не иметь двух разнонаправленных стремлений, так как был отражением противоречивой двойственности земного становления. Трагедию в контексте искусства диады рассматривал еще Вяч. Иванов в главных своих трудах по «доисторическому» периоду эволюции античного театра [15].

Характер Агамемнона и представляет собой такую диаду, драматически реализованную в пределах одного, третьего, эпизода одноименной трагедии. Царь появляется на орхестре в колеснице триумфатора, с трофейной рабыней у ног и в окружении телохранителей. Выход героя не противоречит ни мифологической, ни эпической традиции изображения предводителя общегреческого войска под Троей, включая тем самым вышеназванные традиции в созидание этоса главного героя. По словам В. Н. Ярхо, «благочестиво благодарящий богов за одержанную победу и в то же время исполненный чувства собственного достоинства, в меру гордый и в меру демократичный, Агамемнон все еще носит на себе печать идеального правителя» [16]. Он царственен и величав. У Гомера царственность была специфической чертой Агамемнона, намекавшей на его богоподобность. У Эсхила Агамемнон – уставший бог, разочарованный в себе и людях. Он готов, вернувшись с войны, возглавить хозяйственно-административную жизнь Аргоса. Но главное – и раньше, и теперь – он, как правитель, руководствуется в своих действиях волей богов и подчиняет ей подданных. Именно так он понимает назначение правителя.

Если этос героя объединен его стремлением всегда и во всем согласовывать свои поступки с волей богов, так как это долг царя и доблесть подданного, то патос эсхилевского Агамемнона – в том, что он супруг Клитемнестры, в безотчетном доверии жене. Обнаруживая благородство мужской натуры, Агамемнон является перед Клитемнестрой во всей полноте своей человеческой незащитности.

Путь Агамемнона из Трои домой оборван в нескольких метрах от дворцовых дверей пурпурным ковром, разостланным Клитемнестрой

для встречи мужа. Идти по ковру – значит принять почести богов и тем самым вызвать их зависть и недовольство, не идти – значит не избежать семейной распри. Остановив героя у ковра, Эсхил дал ему возможность совершить один за другим два поступка, поочередно раскрывающие две его разнонаправленные воли. Первый из них – отказ идти по ковру из боязни вызвать гнев богов. Если и были в роду Агамемнона богоборцы, то это не он. Богопослушание и богопочитание – его основные добродетели. Если бы царь поверженной Трои стал победителем, он пошел бы по пурпуру, но Приам – варвар. Быть богом не значит величаться, гордиться, впадать в надменность. Гибрис – душевная болезнь не богов, но людей. У Агамемнона же достаточный уровень религиозного сознания, он перерос элементарные нормы; в трагедиях Эсхила вообще речь не идет об азбучных истинах. Народное мнение для царя, на которое он не может не оглядываться, – тоже не пустяк. Поэтому и говорит Клитемнестре: «Верь: знал, что говорю я, если так сказал» (Аг. 934) [17]. А словесный поединок между Агамемноном и Клитемнестрой (стихомифия) – это отражение действительности их супружеского раздора, вступившего в стадию непримиримости.

Второй поступок – Агамемнон идет по ковру, потому что не в силах справиться с натиском Клитемнестры. Только теперь ковер для него уже не дорога богов, а просто дорогостоящая материя, которую не хотелось бы мять и пачкать, и он снимает сандалии. Пластически это должно было быть эффектно, если к тому же вспомнить, что трагический актер играл на котурнах. Возникал зримый контраст: въезд на колеснице стоя – и шаги по ковру без обуви.

В эпизодии с пурпурным ковром Эсхил разрабатывает важнейший мотив трилогии: в религиозной жизни первостепенное значение имеют не столько поступки, сколько намерения, помыслы, душевная настроенность в момент совершения поступка. Боги оценивают человеческую жизнь по внутренним импульсам, и в этом смысле внутреннее преобладает над внешним. Агамемнон не пошел по ковру, не желая возвеличить себя. Пройдя по ковру формально, он на самом деле по нему не проходил. А ковер вообще здесь ничего не значит. Клитемнестра, искавшая с помощью ковра заручиться поддержкой богов против Агамемнона, не только не достигла желаемого, но и не сумела осознать своего поражения. Агамемнон благополучно миновал расставленную ею ловушку, а она не заметила этого.

Агамемнон хочет стать «как боги», а на поверку оказывается, что он уставший от жизни человек, муж своей жены. Бог и человек – вот

масштаб колебаний внутренней жизни героя. И вся трагедия посвящена выяснению причин, которые не позволили герою стать богом.

Хор молча присутствует при встрече Клитемнестры и Агамемнона. Правда, в самом начале эпизода Агамемнон, сошедший с колесницы, и Предводитель хора обменялись развернутыми репликами, обнаружившими настораживающее совпадение мнений. Агамемнон говорил как бы с самим собой, как с собственным отражением в зеркале, его «я» раздвоилось, и в нем самом народ, сыном которого он был, пошел войной на царя. Коллизия «бог и человек» преобразовалась в иную – «царь и народ». Царь совсем не требовал от Хора правды, но Хор сам проявил о том заботу, чтобы не впасть в лесть и не уменьшить его заслуг. Оказалось, что народ никогда не одобрял похода под Трою, и праздник возвращения с войны царю обеспечен только потому, что победителей не судят. Хор для царя не кто-то другой, а он сам.

Его единственное достижение – уничтожение Трои – народу ни к чему. А перед богами он выполнил роль «бича человечества»: на месте города – дым и ветер смерти, столица Приама стала пылью и прахом. Ему пока невдомек, что за оргию грабежа, насилия и убийств в Трое последует расплата. И отвечать придется не только за других, но за свою алчность и упоение убийством, за то, что позволил человекобогу в себе превратиться в аргосского зверя. Итог встречи героя с самим собой выражен в словах, обращенных к Предводителю хора:

Помню все. С тобой
Единого желаю. Твой поборник я! (Аг. 830–831).

Хор в «Агамемноне» – это дополнительное (по отношению к действенно-драматической основе) средство выявления и развития характера главного героя. С помощью хора драматург реализует внутреннюю коллизию героя во всей сумятице его чувств и мыслей. Такого рода условность, конечно, позаимствована театром из мистерий: конкретное религиозно-мистическое действо, совершаемое человеком в обстоятельствах таинства, не только отделено и очищено от множества физических и практических движений, но вынута из психологической сферы «делателя» и совершается в неопределенном пространстве-времени в отвлеченно-абстрактных формах. Театр включает такого рода действо в конкретный сюжетно-фабульный контекст, насыщает новыми значениями, делает звеном в ряду других звеньев движущихся смыслов, то есть превращает действо в драматическое действие. (Ритуально-

мистерияльные источники эсхилового театра изучал Г. Ч. Гусейнов [18].) За мейерхольдовской реализованной метафорой просматривается не только условный прием экспериментальной сцены XX века, но архаическая театральная культура древности, расцвет которой, наверное, предваряет эпоху Эсхила или даже совпадает с ней.

Опосредованное, непсихологическое изображение человеческой психологии в античном театре не вызывало сложностей при восприятии. Для грека классической эпохи внутреннее «я» человека, если оно не было выражено внешними средствами, не существовало вовсе. Если же это «я» имело место быть, оно проявляло себя в речи и пластике. М. М. Бахтин указывает на античную площадь как на универсальный хронотоп греческой драмы, видя в ней место презентации внутреннего в формах внешнего: «Грек именно не знал нашего разделения на внешнее и внутреннее (немое и незримое). Наше “внутреннее” для грека в образе человека располагалось в одном ряду с нашим “внешним”, то есть было так же видимо и слышимо и существовало в о в н е д л я д р у г и х, так же как и д л я с е б я. В этом отношении все моменты образа человека были однородными. Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве (“под звездным небом на голой земле”), а в органическом человеческом коллективе, “на народе”» [19]. Он же напоминает, что Платон в «Теэтете» и «Софисте» полагал мышление «как беседу человека с самим собою» [20].

Хор Агамемнона состоит из аргосских старцев, или старейшин. В списке действующих лиц, составленном Вяч. Ивановым, сказано – «хор аргивских старейшин» [21]. Если старейшины, значит, члены Совета, бывшие дружинники Агамемнона, опора власти в отсутствие царя. На то, что они представители власти в Аргосе, указывает и ремарка Вяч. Иванова, называющая атрибуты, которые понадобятся им в поступательном ходе действия: «*Хор старцев*, препоясанных мечами с длинными жезлами в руках» [22]. Однако далее на всем протяжении трагедии они именуются просто старцами. Хор – это старики, которые уже десять лет назад были таковыми, и их не взяли на войну. От эпохи Эсхила в далекую историческую ретроспективу (к Гомеру и ранее) уходит полисная традиция, по которой армия – это всенародное ополчение, ополчение – это вооруженное народное собрание, а полис – это военный лагерь [23]. Старцы из «Агамемнона», не подлежащие мобилизации, живут в городе среди женщин, детей и рабов. К началу действия уже должны появиться молодые мужчины, выросшие без отцов. По мысли О. М. Фрейденберг, «рабы» и «старики» в фольклорно-мифологической традиции – символы

смерти, а либо из тех, либо из других чаще всего составлен трагический хор: «Трагедия была связана с миром смерти, но не жизни, с “героями” и образами гибели, катастрофы, разрушения; а в мифах “старцы”, “рабы”, “женщины” семантизировали смерть» [24].

Старики, похожие на детей, кажутся вышедшими из подземной тьмы, а их присутствие среди людей на солнце, по представлениям древних, оскверняло дневную жизнь.

А на ветхих дубах
Иссыхает листва. Беззащитней детей –
И на трех с костылем спотыкаясь ногах, –
Наяву – мы виденье ночное (Аг. 79–82).

Старцы хора – призраки, посланцы смерти, их облик – пластический гротеск. Они олицетворенные носители того мистического ужаса, который наполняет собою действие первой трагедии, усиливается во второй и является в виде хора Эриний – в третьей. Эволюция хора: старцы – рабыни – Эринии. Тень, опоясанная мечом, – вот каким вернулся домой Агамемнон, вот сущность его положения и состояния.

Важнейшими функциями хора в трагедии были *приход* на оркестру и *уход* с нее. Приход и уход создавали естественную рамку трагедии, причем эта рамка не являлась посторонним для нее моментом, она была частью трагедийного целого и, как все в пьесе, требовала обоснования. Приход Хора в «Агамемноне» мотивирован временем суток – восходом солнца, когда граждане полиса собираются на площади у царского дворца, чтобы узнать новости о войне. Уход Хора происходит не столь естественно и привычно. В тот день Клитемнестра выгнала Хор с площади:

И вы, о старцы, расходитесь по домам, –
Прежде чем беда случилась (Аг. 1657–1658).

Агамемнон убит, и Хор, покидая площадь, уступает поле сражения Эгисфу. Приход и уход хора обозначены в системе трагедии особыми формами: парод – это вступительная песня хора, эксод – эпизодий, действие которого, отличаясь максимальной силой и напряженностью, выходит к развязке, разрешая судьбы героев трагедии и Хора.

Парод «Агамемнона» структурно-тематически делится на три части. Первая – монолог Предводителя хора о Троянской войне и ее причинах. Вторая часть – хоровая триада (строфа I, антистрофа I и эпод),

посвященная знамению, бывшему греческому войску перед походом, но до сих пор не осуществившемуся и, следовательно, предполагающему разные варианты истолкования. Третья часть – чередование пяти строф и антистроф (от II до VI): первые из них – гимн Зевсу, в последних – рассказ о жертвоприношении Ифигении.

Страж пролога уже год ждет по ночам на крыше дворца огненный сигнал о падении Трои. Хор десятый год ждет окончания войны. Свое ожидание Хор и приносит на оркестру при выходе, чтобы сделать его сценической реальностью. События начала войны – сбор войск, снаряжение и отплытие кораблей – не стали для стариков Аргоса прошлым, для них это жестокая актуальность, изменившая прежнее течение жизни. Рассказы Хора – не вставные эпизоды; конец войны здесь неразрывно связан с ее началом, и оба события, сценическое и хорическое, равноправны, причем они не просто сосуществуют, но вступают в конфликтные отношения друг с другом. О времени хоровых рассказов существует в науке наблюдение О. М. Фрейденберг (хотя не об «Агамемноне» идет у нее речь): «То, о чем они рассказывают, произошло раз и навсегда, и то прошлое, в котором оно произошло, распространяется и на настоящее. Другими словами, оно нереально: в нем нет ни настоящего, ни прошедшего, но то и другое, не “длясь”, стоят на месте в своем одномерном пространстве» [25].

У Эсхила хор *реально* сопоставляет прошлое и настоящее. Трагедия – дело судное, а обвиняемый – Агамемнон, который вместе со своим братом Менелаем десять лет назад призвал к ответу Приама, сын которого Парис нарушил обычай гостеприимства и украл у Менелая жену. Тогда Зевс внушил царям начать войну, которая длится до сих пор: гнев горит с обеих сторон. Так излагается Предводителем хора официальная версия войны, создателем которой и был, надо полагать, Агамемнон. В монологе Предводителя слышен его голос.

Хоровой рассказ о знамении по сути эпиграф не только к трагедии, но ко всей трилогии в целом. Красочность знамения впечатляет, и словесная картинка как бы оживает, получив сценические импульсы действительности и пластичности. Справа над кровлей дворца появляются два орла – черный и белый, они заметили заячье логово. И вот уже «дичь закогтив, пожирала орлы непраздной зайчихи из чрева вырванный приплод» (Аг. 119–120). Провидец Калхант в орлах увидел Менелая и Агамемнона, а в их бесчинстве предчувствовал гнев богини Артемиды, предвещавший

...ненависть в дом и распрю супругов,
Памятный гнев непрощеной обиды,
В недрах семьи затаившийся умысел матерней мести... (Аг. 153–155).

Таким образом намечена событийная схема и угадана атмосфера дома Атридов. Но дело не в том, чтобы трагедия исполнила предсказанное. Знамение, попав в действенно-образный ряд трагедии, обрастает смысловыми параллелями и увеличивает число дерзающих перенять славу Калханта. Ведь, по мысли Г. Ч. Гусейнова, исследовавшего поэтику оракулов, «угаданное, умом добытое или правильно истолкованное слово тождественно подлинному овладению ходом событий, самой судьбой» [26].

Собственно трагедия начинается с молитвенного обращения к Зевсу, которое сопровождается беззвучной церемонией возлияний у жертвенников, совершаемой Клитемнестрой и ее свитой. Хор апеллирует к Зевсу, потому что он покровитель Агамемнона, потому что он вдохновитель Троянской войны, потому что он высшая религиозно-нравственная инстанция.

Заключительная часть гимна дана в виде кратких сентенций нравоучительного характера, к которым иногда исследователи возводят общий смысл трагедии:

К разумению Добра
Зевс ведет путем скорбей,
Научает болью нас...
Нет сна; в сердце память каплет яд,
Злой укор... Видит грех, видит казнь –
В разум входит человек.
Нас к добру небесного насилья
Нудит благостный ярем (Аг. 175–183).

Отвлеченный характер наставлений сопряжен здесь с изображением конкретной душевной боли Агамемнона, его бессонных ночей, когда к нему постепенно приходило осознание собственной преступности и он начинал «входить в разум».

В пароде хор позиционирует событие десятилетней давности, отразившееся однако в структурном плане трагедии, – принесение Агамемноном без согласия Клитемнестры в жертву богам своей дочери Ифигении. Ифигения – хорический персонаж. История ее жертвоприношения – факт поэтому не внесценический, а сценический, только форма его вы-

ражения не драматическая, а свойственная хоровому мелосу – лирико-повествовательная.

Греческие корабли, готовые к отплытию в Трою, из-за шторма стояли в Авлиде. Богиня Артемида пообещала попутный ветер в обмен на жертвенное убийство Ифигении. Принять решение должен был Агамемнон, предводитель похода. В его ситуации любое решение было преступным: нельзя уклониться от исполнения воли богов, но также нельзя убивать собственное дитя. Отказ от жертвоприношения означал отказ от войны, которую он уже организовал и возглавил. Предстояло самому разобраться в том, кто он: царь (военачальник) или отец, человек общего дела или частное лицо, бог или человек. Если теперь Агамемнон, вернувшийся с войны, не уступил своего человеческого, то тогда он пожертвовал человеком в себе.

Постигнет
Ослушника воли божьей кара.
Но грянет гнев и над отцом,
Дочь – кумир семейный –
Сгубившим, обагрившим руки
Отцовские детской кровью жертвенной.
Что здесь не грех? Все – грех!..
Я ли дружину выдам?
Я ль корабли покину?
Царский мой долг – страшной ценой
Бурю унять. Яростен рок (Аг. 205–215).

Агамемнон знал, что убийство ребенка в предшествующих поколениях его семьи стало повторяющимся бедствием и родовым проклятием, которого он хотел бы избежать. Но в Авлиде он «впрягся в ярмо судьбы» (Аг. 218), потому что предпочел царский долг и послушание богине, и тогда его человеческая жизнь оказалась до основания разрушенной (он стал «нелюдью»).

Богиня своим условием поставила под сомнение возможность Троянской войны. Но Агамемнон зарезал на жертвеннике дочь, чтобы война была. Теперь Хор (а следовательно, и он сам) уверен в его тогдашней неправоте, осуждает злодеяние. В сопоставлениях между тогда и теперь заключен самый принцип организации действия эсхиловской трагедии. Преступление герой совершил тогда (и по-другому поступить не мог), а суд творится теперь.

Эсхилевская Ифигения, в отличие от других версий мифа, не имела стремлений к жертвенному подвигу, она рассматривала свое заклание как ничем не оправданное покушение на ее жизнь. По словам Хора, она вопила и молила, но не смогла смягчить убийц. Ее завернули в плащ, чтобы лишить возможности сопротивляться, положили на алтарь лицом вниз и зажали рот уздой. В античности был широко распространен вариант мифа, по которому богиня в последний момент подменила жертву ланью и сохранила жизнь Ифигении. Но этот вариант вне трагической поэтики Эсхила. Как полагает В. Н. Ярхо, «существующую версию мифа поэт отводит одной фразой: “Что дальше, – не видел, не буду говорить”, – поет хор (ст. 248) и переходит к размышлениям о преступлении и возмездии» [27]. В переводе Вяч. Иванова стих звучит так: «Как пал удар, – скажет тот, кто там был. Не видел я» (Аг. 248–249). Но Хор запомнил, значит, был там, предсмертный взгляд Ифигении, потому что этот взгляд никогда не забыть Агамемнону. Есть в этой фразе еще один смысловой оттенок: Хор не видел убийства Ифигении, потому что Агамемнон тогда закрыл глаза. Нож был в руках Калханта, а «жрец Калхант искусный...» (Аг. 249).

Боги потребовали от Агамемнона жертву – Агамемнон ее принес. В чем же его вина? В том, что примешал к чистому делу жертвы скверну человеческих желаний и чувствований, как-то: надмевание над жизнью другого, обман, жестокость, жажду убийства. Поэтому боги не приняли безусловно его жертву, как позднее не приняли его отмщения за обиду богов при взятии Трои. Там сам Агамемнон и его воины погрязли в грабежах и бесчинствах, дележе добычи, насилиях и пролитиях крови. Врач обязан, работая с телом больного, соблюдать стерильность не только перевязочного материала и снадобий, но и своих прикосновений: воздержание делает его преступником.

В. Н. Ярхо характеризует самочувствие и поведение Агамемнона в ситуации жертвоприношения Ифигении комплексом нравственных изъянов и психических патологий, причем источником сведений для него становится самый текст хоровой партии, в котором он тщательно фиксирует лексические значения эсхилевских слов, выражающих эмоции и стремления героя: «Душевное состояние Агамемнона в тот момент, когда он принимает решение, описывается, как “яростное желание” девичьей крови, ведущее к зарождению в нем “нечестивых, преступных, богохульных” мыслей. Причину, побудившую царя согласиться на жертвоприношение Ифигении, хор видит в “несчастном безумии, первоисточнике бедствий”, которое замышляет “кошунственные деяния”»

(Аг. 214–223) [28]. Предшественником В. Н. Ярхо в психологическом исследовании проблемы Агамменнона можно считать русского философа П. И. Линицкого, который указывал, что в античности «источником виновности человека признавалось умственное ослепление, безумие, ниспосылаемое демоном; в этом смысле нечестие, необузданность называется просто болезнью ума, умственным “расстройством”» [29].

Троянская война была развязана по воле богов, страдания от нее выпали на долю людей. Так появились две правды, которые однако существуют, по Эсхилу, всегда и во всем. Агамемнон – царь, жрец богов и повелитель людей, он обязан в своем жизненном деянии совместить обе правды, но они не совмещаются. Правда богов в нем – по долгу и разуму, по природе же он человек. Через десять лет после жертвоприношения Ифигении Агамемнон возвращается в дом, где она жила и где по сей день живет Клитемнестра. Парод завершается словами:

Да вершит Правда суд! –
Как по сердцу, паче всех, надежде
Града сего – царице (Аг. 255–257).

И в них не стоит искать противоречий между Хором и героем, всегда пребывающими в согласии: просто Агамемнон успел оценить давнюю правоту Клитемнестры.

Грандиозная идейно-тематическая постройка парода получает в последующих четырех стасимах конкретизацию и детализацию. *Стасим I*, состоящий из трех пар строф – антистроф и эпода, уточняет внутреннюю коллизию Агамемнона (бог – человек) через противопоставление двух правд о Троянской войне. Следует отметить, что мотив этих двух правд обозначился еще в эпосе, о чем сказано, например, у И. В. Шталь, причем «два, казалось бы, различных и прямо противоположных чувства, две будто бы различные и прямо противоположные мысли, связанные с одним и тем же явлением, уживаются, взаимопроникают, достигают равновесия» [30]. То, что в эпосе уживается, у Эсхила создает коллизию, то, что в эпосе достигает равновесия, в драме становится трагическим противоречием.

С одной стороны, Зевс вершит правый суд над троянцами, отмщая Парису за святотатство. С другой стороны, за чужую жену гибнут сыны Эллады, осиротел каждый дом: женщины посылают мужей на войну, а взамен получают доспехи и горсть пепла. Отсюда народная обида на царей – зачинщиков. Две эти разные мысли поданы в стасиме пооче-

редно, одна за другой, и каждая выглядит самодостаточной, будто другой не существует: у каждой своя система аргументации, своя интонация, своя патетика. Эти несовместимые идеи и создают разлад в душе Агамемнона.

Народное горе как беспредельность страданий и скорбей Эсхил делает формой изображения правды человеческой, которая на весах истины все же оказывается у него правдой низшей. Намного дороже ценит он человеческое умение вписать свою жизнь не в полисный мирок только, но в миропорядок.

Елена – еще один хорический персонаж. Ее образ стягивает две разноречивые идеи в конфликтное единство (ей посвящены строфа 2 – антистрофа 2). Она одновременно пагуба двух народов и олицетворенная красота, мечтательная чара, страстная нега, лучшее воплощение Афродиты среди людей, туманный призрак, обманчивый мираж. В первом стасиме Эсхил не упоминает еще, что Елена – сестра Клитемнестры, а деталь эта будет иметь конструктивное значение в идейно-тематическом плане трагедии.

Стасим II предваряет появление Агамемнона, его цель – акцентировать и комментировать патос героя, смысл которого – в роковой подчиненности мужа жене. Выявленный в действии всего одним поступком – согласием пройти по пурпурному ковру ради Клитемнестры, – он мог быть недостаточно очевидным для зрителя. Стасим выстроен чередованием четырех пар строф и антистроф. При этом не Клитемнестра, а опять Елена, изменившая Менелаю, становится здесь символом женщины: Елена пленяет и убивает, она награда и возмездие, живая статуя богини любви и Эриния. Как и в предыдущем стасиме, имя Клитемнестры не названо, но сближение двух женских образов проведено с большей отчетливостью, так как именно Клитемнестре суждено стать в дальнейшем Эринией и демоном дома. При этом несомненно, что речь идет о доме Атридов (он открыт взорам зрителей): в нем поселился демон, «чудовищной, мрачной вины проклятье, в мать обличьем» (Аг. 769–771). Женщина в судьбе Агамемнона соотносится с образом львенка, выросшего среди людей, а затем осквернившего их жилище убийством и кровью. Финальные строки песни – «Приводишь Все ты к пределу, Правда» (Аг. 780–781) – свидетельствуют и о том, что трагедия подошла к важному рубежу, к появлению в ней главного героя.

Стасим III соединяет вход Агамемнона в дом с пророчествами Кассандры, он эмоционально готовит их. Небольшое стихотворение в две пары строф и антистроф повествует о бессознательно переживаемом предсмертном ужасе. Оно может восприниматься как монолог ге-

роя, который при входе в дом ощутил неотвратимость и близость смерти, встретился лицом к лицу с судьбой, а слов для выражения невыразимого нет. Но вместо Агамемнона его предсмертный ужас озвучивают двенадцать хоревтов, превращая в действительность зловещие предчувствия и наваждение смутного сна, с которым разум не в силах совладать. Слышен плач Эриний (слышит Агамемнон – Хор), а ситуация, в которой герой себя обнаружил, образно охарактеризована так: Агамемнон теперь в положении корабля, который летел стрелой, чтобы сесть на мель.

А. Ф. Лосев в ранних своих работах говорил об отсутствии у героев Эсхила подлинной психологии, однако предсмертные интуиции Агамемнона Хор воспроизводит через ряд психологических деталей и подробностей. Условность же здесь всего одна – не Агамемнон этот монолог произносит. И открывается истина лосевского впечатления: *«Эсхил не занят чувством драматически. Другими словами, его не интересуют здесь действия, действенность, дееспособность человеческой души. Или: его не интересует здесь человек, который испытывает страх, но самый этот страх, как какая-то направленность чего-то на что-то, как довлеющая себе музыка бытия, как живущая сама собою своеобразная процессуальная качественность бытия»* [31].

В *стасиме IV* пение Хора перемежается репликами Клитемнестры. Хор оплакивает героя, повторяя по два раза свои скорбные сентенции. Плач и заботы о погребении Агамемнона, плач и мольба о даровании ему (Хору) легкой смерти – вот главные деяния Хора в последней песне.

Смерть героя позволяет оборвать и ход предлагаемого исследования и перейти к выводам, из которых главные:

- хор в трагедиях Эсхила соотносится с героем, а не с пьесой в целом. Главный герой – тот, кому принадлежит хор;
- хор и герой едины, поэтому хор – средство демонстрации внутренней коллизии героя;
- хор экспонирует события из прошлого героя, чем обеспечивает драматургу технологическое разнообразие в построении начала (завязки) трагедии;
- хор способствует уяснению и уточнению основных структурных элементов характера героя – этоса и патоса;
- хор является инструментом изображения мистического ужаса, предвещающего гибель героя, так характерного для эсхилиовских трагедий, плачей после смерти героя, составляющих основу жанровой природы трагедии, то есть эпизодов максимального эмоционального напряжения.

Список литературы и примечания

1. Лосев А. Ф. Происхождение драмы // Древнегреческая трагедия. Эсхил. Софокл. Еврипид. – М.: Худ. лит., 2000. – С. 319.
2. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / общ. редакция Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 149.
3. См.: Анненский И. Ф. История античной драмы: курс лекций / сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. – СПб.: Гиперион, 2003. – С. 96.
4. См.: Степанова Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М.: ГИТИС, 2005. – С. 56.
5. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1978. – С. 396.
6. Лосев А. Ф. Афина Паллада // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 243–244.
7. См.: Анненский И. Ф. Указ. соч. – С. 98.
8. История греческой литературы / под ред. С. И. Соболевского и др. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. – Т. 1: Эпос, лирика, драма классического периода. – С. 287.
9. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / под ред. Мих. Лифшица. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 201.
10. Шталь И. В. Гомеровский эпос. Опыт текстологического анализа «Илиады». – М.: Высшая школа, 1975. – С. 101.
11. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. / пер. с древнегреческого М. Л. Гаспарова; ред. тома А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4 – С. 652.
12. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М.: Наука, 1971. – С. 218.
13. Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии: сб. ст. / отв. ред. С. С. Аверинцев. – М.: Наука, 1979. – С. 128–129.
14. См.: Иванов Вяч. Существо трагедии // Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 296.
15. См.: Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994.
16. Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М.: Худ. лит., 1978. – С. 128.
17. Здесь и далее цитаты из текста трагедии «Агамемнон», а также написание имен даются по изданию: Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989.
18. См.: Гусейнов Г. Ч. «Орестея» Эсхила: образное моделирование действия. – М.: ГИТИС, 1982. – С. 4–35.
19. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 285.

20. Там же. – С. 284.
21. Эсхил. Трагедии... – С. 76.
22. Там же. – С. 77.
23. См.: Кошеленко Г. А. Введение. Древнегреческий полис // Античная Греция. Проблемы развития полиса. Т. 1: Становление и развитие полиса. – М.: Наука, 1983. – С. 24–25; Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 12.
24. Фрейденберг О. М. Образ и понятие... – С. 400.
25. Там же. – С. 367.
26. Гусейнов Г. Ч. Грифос: предметное и словесное воплощение греческого мифа // Контекст-1986. Литературно-теоретические исследования / отв. ред. Н. К. Гей. – М.: Наука, 1987. – С. 84.
27. Ярхо В. Эсхил. – М.: Худ. лит., 1958. – С. 144.
28. Ярхо В. Н. Мировоззрение поэта и ответственность героя в древнегреческой трагедии // Ярхо В. Н. Трагедия. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 15.
29. Линицкий П. И. Учение Платона о божестве (фрагменты) // Платон: Pro et contra. Платоновская традиция в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / сост. Р. В. Светлов и В. Л. Селиверстов. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 94.
30. Шталь И. В. Указ. соч. – С. 210.
31. Лосев А. Ф. О мироощущении Эсхила // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – С. 798.

М. Херманн-Реттген
(Штутгарт)

ФЕНОМЕН ГОЛОСА В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА **(доклад на конгрессе «Феномен голоса», Штутгарт, 2002)**

Тема соотношения литературы и голоса удивляет в первый момент, особенно когда речь идет не о лирике, не о драме, а о прозе. Лирика декламируется, драмы ставятся на сцене, оба рода литературы находятся в тесных отношениях с голосом. Романы же читаются читателем дома «про себя», но все же феномен голоса в этом «тихом» жанре присутствует.

Я попытаюсь представить вам из множества аспектов данной проблемы три возможных. Первый: символично-аллегорическое использование голоса в переносном значении, второй: типологическое или характерологическое изображение героев романов и третий: ситуативное описание речи в драматизации событий внутри романа. Среди множества текстов, имеющих отношение к этой теме, я выбрала примеры из не-

скольких характерных авторов и особенно сконцентрирую внимание на Йозефе Эйхендорфе, который писал в начале XIX столетия, и Томасе Манне, которым заканчивается XIX столетие и начинается XX.

В XIX веке феномен голоса становится значимым. Было бы неплохо объяснить причины этого и внести тем свой вклад. Расцвет буржуазного общества, научные познания в медицине, исследования в психологии и многое другое приводят к изменению самосознания человека, который пытается понять целостность своего существа, представленного телом, духом и душой. При этом развивается интерес к феномену голоса, может быть, как сказал философ Макс Шелер, потому, что голос является соединяющим элементом между психическим и телесным [1].

Символическое использование голоса в литературе подчиняется общим представлениям, которые, с одной стороны, определенно относятся к диалектическому европейскому мышлению, а с другой стороны, к архетипическому. Как свет (свет, приносящий день) относится к добру, темнота – ко злу, так и блондины идентифицируются с ангелами, а брюнеты с дьяволом. Полярные определения создают прозрачные простые структуры: верх и низ, небо и преисподняя, дух и тело.

В художественной литературе, особенно в рассказах, которые передаются устно (например, в сказке – любимом дитя романтизма), данные структуры проявлены посредством понятной символики и простого ясного деления на добро и зло. Символическое мышление важно для художественной литературы романтизма, которая смотрит на мир не реалистично, а состоит из мечты, воспоминаний, из смеси фактических и желаемых событий. Это и есть реальность (настоящее), которая возникает в индивидуальном представлении, она выражена через знания и культуру, с одной стороны, фантазию и субъективность – с другой. Символ связывает воедино культурные знания и индивидуальный опыт. Неудивительно, что светлый, высокий голос в литературе характеризуется позитивно, а темный, низкий голос – скорее, негативно. Сразу вспоминаются семеро козлят, чья мама говорит «тоненько и любезно», в то время как злой волк сипит «хриплым» голосом.

Во многих операх начала и середины XIX столетия мы находим подобные предписания. Герои оперы – по большей мере сопрано и тенор, а их антиподы – часто альт и баритон. Сразу вспоминаются Елизавета и Эболи в «Доне Карлосе» Верди, или Отелло и Яго, или Лоэнгрин и Тельрамунд. Тамино и Памина также отвечают представлениям о героях с ангельскими, высокими голосами.

Исключение – пара Зарастро и Царица Ночи, которые не подходят под эту простую формулу. Мудрый жрец – басовая партия. Он подобен басу Селима-паши в «Похищении из сераля», но ведет действие к счастливому концу, а Царица Ночи имеет колоратурное сопрано, хотя она связана со злом и тьмой. Здесь Моцарт следует личному выбору, исходя, скорее, из характерности, которая предписывает басу спокойствие и основательность, а высокому сопрано – происки (мелизмы) интриганства и «колоратуру» запредельного зла.

В «Волшебной флейте» Моцарта уже наметились тенденции к динамике, которую мы можем наблюдать в литературе конца XVIII века: аллегорическо-символическое толкование голоса превращается в типологическо-характерное. Каждому определенному типу человека соответствует определенный тип голоса. В свою очередь типологическое получает развитие, что приводит в конце XIX века к толкованию характерологическому и, наконец, к индивидуальному (персональному) видению человека.

Например, Йозеф фон Эйхендорф показывает, как голос можно использовать для подчеркивания символического художественного содержания в литературе романтизма. В его романе 1815 года «Предчувствие и реальность» символическая интерпретация феномена голоса становится организующим элементом. Все голоса, исполняющие многочисленные стихотворения (почти песни), неповторимы в своем звучании, которое к тому же постоянно уточняется. Выступающие актеры поют любезными или светлыми голосами (281) [2], тихо шепчут (213) или громко, звучно, а иногда страшно кричат. Затем снова: «Внезапный поток звуков и голосов, похожий на захлестнувшее волшебное море, ворвался из тихой ночи» (337) или «Соблазнительные звуки ходили туда и сюда всю ночь, как по золотой лестнице» (264). Также о певцах мы узнаем подробности: мы слышим сильные голоса мужчин и прекрасных юношей (281), шепчущие женские голоса или любимые всеми, светлые голоса детей (233).

Важнейшие события романа не проговариваются, не рассказываются, а поются. Романа «пела дикую песню, которая, судя по утробным звукам, может исходить только из надорванной души» (419), а Леонтин отвечал ей песней, «чьи ужасные звуки шли, как кровавый меч по спинному мозгу и ногам» (418).

В романе «Предчувствие и реальность» предчувствие проявляется или в песнях, которые предвещают будущее, или в «старых песнях», которые намекают на прошлое, то есть в тех песнях, где о нем вспоминается, и при этом оно влияет на настоящее и определяет будущее. «Все спо-

койное время лежит уже позади... и с тех пор прожитые дни кажутся мне древней, печальной, но сладкой песней, и когда ее отдельные звуки доходят до меня, то меня охватывает неопишуемая тоска по родине... по отдаленной родине» (230). «Я снова и снова пел старую песню, которую я когда-то в детстве пел все дни напролет, но с тех пор забыл ее» (472).

Старая песня, которая звучит во всех произведениях Эйхендорфа, а также других представителей романтизма, является символом прошедшего детства и относится к глубокому слою подсознания. Как это часто бывает, в искусстве раньше проявляется то, что в дальнейшем формулируется и структурируется учеными в науке. Уже поэты-романтики описывают мышление и дают его интерпретации в русле психологии подсознательного.

Эйхендорф конкретно указывает этими песнями, с одной стороны, на пролетевшее детство с его невинностью и мечтами, полными надежд, а с другой стороны, «на слишком удаленную родину», на то, откуда человек родом и куда он направляется. Это воспоминание о старом, прошлом опыте человека, о том, что лежит перед его рождением – о небытии; это намек на смерть, которая сопровождает меланхолией настоящее в романтизме.

Однако голоса возникают не просто как пение, они имеют и для сюжета особое значение. Тревожные события ночи предваряются голосами, которые затем неопознанными исчезают. «Была глубокая ночь, и все вокруг него было тихо и пустынно ... и вдруг он услышал два голоса, которые звучали неподалеку от него. Он окликнул их, но никто не ответил» (181) или: «Из открытого окна доносился шелест деревьев, среди которого я услышал два голоса...» (236). «Он проснулся внезапно, среди ночи, как будто услышал доносившееся пение» (412).

Таинственные голоса имеют такое же значение, как шум леса, они являются языком природы, которую представители романтизма окружают таинственностью, оформляющей эстетическую целостность их произведений.

В сценах признаний, которые чаще всего ведут к поворотным моментам сюжета, неожиданно раздаются внезапные, пугающие крики. «Как будто бы ударенная молнией, Мари в одно мгновение отпрыгнула, упала на кровать и уткнула свое лицо в подушки» (343). «Когда Эрвин внезапно увидел перед собой спокойное лицо охотника, он отскочил с громким криком» и бросился «в то же мгновение в лодку, плывущую по Рейну» (456).

Неожиданное узнавание вызывает «панический» страх. Крик – это возглас Господа. Боязнь быть узанным свидетельствует об опасности. Безопасность же зиждется на полутьме, а не на ясном дне, где царит бог Пан.

Видения играют в романтизме большую роль. Волшебство, мечты и действительность сливаются для читателя. Видения начинают проявляться через голос. Романа Фридрих поет, как волшебница в трансе: «Музыка была чудесной, непостижимой, а подчас дикой, но ее непреодолимая сила заключалась в гармонии» (410). По ночам звучало волшебное пение: «...Пение звучало по эту сторону горы, заполняя тихую местность по всей округе» (412).

Звучащие голоса символизируют тоску по потерянному, недостижаемому. Это пение о невысказанной любви и о страхе перед смертью. Эйхендорф описывает эмоции только намеками, они получают свою литературную реализацию в песнях. Песенное воплощение изображено так живо, что для читателя становится настоящим музыкальным событием, и, благодаря этому, может воздействовать на «настроение» так, как это может сделать только музыка, а не текст. Все главы книги подчинены данному принципу. Главы заканчиваются такими словами: «Все оставалось безмолвным в ночи» (248) или: «Лес и ночь тянулись бесконечно. Диковинная жизнь... длилась всю ночь» (391).

В своей новелле 1819 года «Мраморная статуя» Эйхендорф меняет функцию голоса. Широко распространенное символическое применение становится аллегорическим.

Голос разума в образе друга Фортунато – это то, что спасает молодого поэта Флорио от дьявольски прекрасного пения Венеры. Песня Фортунато, звучание которой приносит Флорио воспоминание о невинной юности, вразумляет его и дает силы и желание отказаться от милостей покровителя. Флорио, аллегория певца, должен выбирать между Венерой и святой Елизаветой. Символические намеки и аллегорические фигуры перекликаются: жизнь и смерть, добро и зло, современность и античность, законный брак и чувственная необузданность. Фортунато – разум, Донати – дьявол, Венера – грех, Бианка – покровитель.

Флорио постоянно преследует голос. Ведущий мотив – «приятные» обольстительные речи мраморной Венеры – аллегория потерянного рая античной чувственности, ставшей камнем. «Мелодичное звучание их голосов, проникшее в душу, было таким, будто они заставили его вспомнить о любви, красоте, радости, обо всем, что он узнал в жизни. Было так

чудесно, так печально и бесконечно, как будто он должен был погибнуть от этой печали» (41).

Антипод Венеры – Бианка, девушка из обыденности, которая в конце все же соединяется с Флорио. Благодаря ей, артист, наставленный на путь истины, пускается в путешествие по мещанской повседневности. От Луки, южного места «темных сил», он идет на север, домой, «и так радостно тянутся счастливые люди по сверкающим речным долинам в цветущую майскую страну» (65).

Посредством физиогномического исследования, наряду с символическо-аллегорическим значением голоса, авторы конца XVIII века открывают новый компонент: типологическое подчинение. Физиогномика И.-К. Лафатера 1775–1779 годов пробудила у публики большой интерес и несомненно повлияла на литераторов того времени.

Э. Т. А. Гофман заставляет монаха Медарда записать свои воспоминания в «Эликсирах сатаны» (1815 год). Сначала монах повествует о том, как он был соблазнен своим тщеславным красноречием и искусством управлять голосом: он добивался успеха, чувствовал полноту физических сил. Его проповеди казались величественными и имели ободряющее действие на общину, «так как природа одарила меня всем, необходимым для хорошего проповедника, а именно: располагающей внешностью, выразительным лицом и, наконец, сильным и звучным голосом» (30).

Медард заставляет свой голос «грохотать в небесах» (31) до тех пор, пока звук его голоса однажды не наткнулся на дьявола.

Искушаемый, он, прячась в темной капелле, «как будто слышал» «в приглушенном шуме бури жалобные предостерегающие голоса, будто бы его издалека зовет мать» (38).

Гофман использует мотив голоса в «Эликсирах сатаны» намного реалистичнее, чем Эйхендорф.

Персонажи романа (подобно рассказчикам в «Серапионовых братьях») представляют каждый определенный тип, который не раз повторяется на протяжении сюжета. В этом романе поколения сменяют друг друга, они не только выглядят одинаково, но и имеют сходную манеру говорить, они даже носят одни и те же имена и проживают типовые судьбы. Имя – предзнаменование. Читатель начинает путаться и уже не может следить за сюжетом дальше.

Отдельные образы, не аллегорические, не символические, благодаря своей взаимозаменяемости, не индивидуализируются и не являются характерами в современном понимании. Будучи примерами типологиче-

ского подхода, они в дальнейшем получают психологическую разработку. На Гофмана оказала сильное влияние работа психолога Г. Г. Шуберта «Ночная сторона природы», опубликованная в 1808 году, и его символика мечты.

Часто Гофман использует голоса для драматизации, особенно в сценах, которые не совсем понятны читателю: идет ли здесь речь о реальных событиях, или это мечты. Снова зазвучали «пронзительные» «страшные голоса», раздались «ужасные», «душераздирающие крики» (83–84). Для характеристики личностей Гофман редко использует голос напрямую.

Если под типологическим подходом мы понимаем интерпретацию, которая отражает существующий строй жизни, представленный большинством людей, то в характерологическом подходе видят людей, напротив, в их неповторимости и потому неспособности стать собирательным образом. В XIX веке в литературе наметился переход от типологического к характерологическому изображению людей.

Буржуазия развивает самобытность и создает новые общественные условия, которые воздействуют на психологические и политические отношения граждан. Гражданин получает голос в действительном смысле этого слова. Он может и хочет участвовать в разговоре. Литература отражает данный феномен. Аллегорические писания теряют значение, так как место в обществе находят частные желания и индивидуальные жизненные цели, которые не связаны воедино, подобно этическим требованиям эпохи Просвещения. Конфликт между христианской и буржуазной моралью, индивидуальная тоска по жизни, ориентированной на получение удовольствия, становятся важными темами в литературе.

Мещанин, представленный во многих произведениях главным героем, на самом деле – антигерой. Центральные фигуры не выдвигают идеалов, не имеют образцовых характеров, а, напротив, отражают повседневную жизнь «нормального» мещанина с его негероическими конфликтами. «Герои» являются в индивидуально незначительных образах в буквальном смысле.

Фигуры Теодора Фонтане – повседневны, их трагедии непатетичны. Но Фонтане предоставляет каждому из них возможность высказаться о своих маленьких, банальных проблемах. Писатель, чьи великие романы возникают в 80–90-е годы XIX столетия, в длинных диалогах, которые не оставляют пространства для описательных пассажей, «повествует» не о судьбе своих героев, мы вместе с героями переживаем их подчинение общественному давлению и неприятие обществом их страданий.

Читатель «слышит» по ходу прочтения произведения, как говорят персонажи. Бóльшая часть труда по интерпретации возложена на него, он должен вслушиваться в то, о чем говорят голоса и о чем они умалчивают. Он должен «чутко улавливать», и прежде всего между строк.

Сами голоса Фонтане почти не описывает, так же как и внешность своих героев, о которой он вообще мало говорит. Их звучание (не такое, как у героев Томаса Манна) полностью воспроизводится фантазией читателя.

У Томаса Манна голос играет другую роль. Манн как пристрастный наблюдатель физических предпосылок человеческих проявлений придает такое же большое значение и голосу. Интересуясь естествознанием, Томас Манн очень интенсивно увлекался физиогномическими исследованиями, в особенности работами Людвига Клапа. Хотя зрительные наблюдения у него играют бóльшую роль, чем акустические, но взаимосвязь между характером и внешним видом, манерой двигаться и звучанием голоса Т. Манн обнаруживает во всех своих романах и рассказах. Особенно ранние произведения его начала XX века дают возможность проследить процесс развития от символического толкования голоса к аллегорическому, от типологического к характерологическому, так как, являясь писателем переходного периода, он играет со всеми возможностями и при этом постоянно использует феномен голоса.

Укорененность Манна в мифологии, которая уже обнаруживается при выборе им названия произведения («Тристан», «Доктор Фаустус», «Иосиф и его братья»), лежит на поверхности. Здесь он использует аллегорические фигуры. При изображении отвлеченных понятий, таких как смерть, добродетель, разум, грех, Манн обращается к существам, вживляя аллегорические фигуры в реально представленных героев.

В новелле «Смерть в Венеции» герой встречает Гермеса, посланца бога, сопровождающего умерших в Аид, принимающего различные облики. Гермес никогда не называет себя посланником бога и остается неузнанным героем, стареющим писателем Ашенбахом.

Различны реалистические фигуры, представленные Гермесом. Путешествующий, гондольер, бродячий певец соответствуют диапазону возможных превращений Гермеса, бога дорог и странников, проводника-перевозчика умерших душ, покровителя лиры и воров. Во всех трех обликах он предстает как бог иллюзии.

Три фигуры Гермеса похожи друг на друга вплоть до цвета волос, они близки и по своему описанию. Незнакомец относится к «рыжеволосым типам» и производит пугающее впечатление своей дикой властно-

стью. Ему присуще «что-то чужеземное», этот колорит поддерживается в его внешности наличием примет путешественника, «издалека пришедшего человека».

Портрет, который Томас Манн как бы ставит перед глазами читателя, обнаруживает поразительное сходство с черепом: «Его губы казались слишком узкими, они полностью обнажали зубы, было заметно, что они близко прилегают к деснам, которые выдавались вперед белой полоской» (188).

Взгляд и голос незнакомца были такими, что в Ашенбахе пробудили предчувствие смерти. Каждый раз это один и тот же требующий, наглый и триумфальный тип незнакомца, который «забивает» голос Ашенбаха, заставляет его умолкнуть и пуститься в дикие мечтания, из которых выход один – смерть.

Посланник смерти говорит «хриплым, шепчущим голосом», силу которому дает провоцирующая, уверенная в победе подлость. Первая встреча происходит в молчании, взгляд посланника смерти – только взгляд – вызывает в Ашенбахе экзотические видения, и «его сердце начинает колотиться от ужаса и загадочного желания» (190).

Следующий лик Гермеса, в качестве гондольера, Томас Манн наделяет зловещим голосом, причем обращается он не к Ашенбаху. «Как тихо было вокруг него. Ничего не было слышно, кроме плеска весел о воду, глухого всплеска волн... и еще речи, шепота гондольера, который нашептывал себе сквозь зубы» (216).

В третий раз бог возникает в образе уличного певца, «обладателя гитары, а по характеру баритона-буффо, почти без голоса» (279). «В его манере держаться присутствовала наглая смелость... он бросил струны на землю... песня приобрела в его устах что-то двусмысленное и язвительное, благодаря игре гримас, движениям тела, манере прищуривать глаза и игре языка в уголке губ» (282).

Конец его прощальной песни переходит в злой, язвительный смех: «Он плакал навзрыд, его голос пропадал, он закрыл рот рукой, втянул плечи, и в одно мгновение из него с ревом вырвался неукротимый смех... он больше не смеялся, он хохотал и указывал пальцем наверх, как будто не было ничего комичнее, чем смеющееся общество там, наверху...» (286/7).

Только один раз Томас Манн напрямую называет Гермеса: он дает красивому польскому мальчику Тадзио прозвище бога – Психагог, то есть сопровождающий души. Таким образом, он показывает, что мальчик – это другая форма проявления божества. Тадзио – персонаж,

который сопоставляется с Эротом (230), «человеческое дитя», наделенное божественной красотой; он является для стареющего поэта воплощением платонической идеи добра, красоты и правды. Тадзио «говорил улыбаясь, негромко, в своей мягкой, неопределенной манере» (230). «Так отчужденный голос мальчика возвысился к музыке» (253).

Платонический восторг смертельно больного Ашенбаха превращается в разрушительные страдания. Смертельная болезнь уничтожает не только его физическое здоровье, но духовные силы и его представления об идеальности. Ашенбах умирает, глядя на море, по которому ступает Тадзио.

Он следует за голосом смерти: «Он чувствовал, как будто бы ему улыбался бледный, миловидный Психагог, махал ему рукой... как будто бы он парил в чем-то чудовищно-многообещающем» (308).

В рассказе «Тристан» Томас Манн придает своим героям символическое значение. У Тристана, он же Шпинель, а также у Габриэлы Клетериан, она же Изольда, яснее, чем в аллегорических образах, проявляются индивидуальные черты.

Читатель, исходя из мифологического названия и постоянно проводя вынужденную двойную ассоциацию между бледной, немного банальной женщиной Клетериан и Изольдой, а также между претенциозным Шпинелем и Тристаном, не может не впасть в язвительную иронию. Возвышенные образцы нашли тривиальных последователей. Великая музыка Вагнера, союз Тристана и Изольды становятся жалкой лебединой песней патетически-сентиментальной идиллии.

Томас Манн здесь разрабатывает голоса так интенсивно, как ни в каком другом произведении, для того чтобы наглядно показать соответствующую символику. Две фигуры декадентства – Габриэла и Шпинель – противопоставляются двум фигурам жизнерадостности – господину Клетериану и его сыну. Все четверо в одинаковой степени забавны, и конфликт, возникший между людьми искусства и мещанами, о котором рассказывает Манн, самим писателем и высмеивается. Жизнерадостные мещане – банальны и примитивны, а декадентствующие искусствоманы – претенциозны и заурядны. Их голоса дают об этом в большей или меньшей степени точные сведения.

Легочная больная Габриэла «нежна и томна» (11), всегда говорит «тихо и улыбаясь», «искренне и дружелюбно своим слегка приглушенным голосом» (12) и постоянно подкашливает. Когда она говорит громко или почти смеется, «ее голос пропадает, и половина сказанного слышит-

ся хрипло или беззвучно» (46). Худая и бледная – об этом свидетельствуют не только ее внешний вид, кожа, губы, но и голос.

Также «приглушенно» слышим мы Тристана-Шпинеля, который во время разговора «разводит руками, топорщит нос и кусает губы» (19). «Его голос был мягким и достаточно приятным, но манера говорения была немного чавкающей и заторможенной, создавалось впечатление, что его язык застревает в зубах» (21). Он говорил Рэтине Шпатц «не иначе как тщательно приглушенным голосом, и Рэтина Шпатц, которая страдала глухотой, иногда не понимала ни единого слова из сказанного» (23). С Габриэлой Клетериан «он говорил... почтительно приглушенным голосом, словно поднимал ее высоко вверх и бережно, в робком благоговении усаживал на облако, куда не проникнут резкие звуки, где ничем не напомнит о себе земля...» (38). «Когда в его голосе появлялось дружеское волнение, он показывал кариозные зубы в восторженной улыбке» (29). Томас Манн выставляет на посмешище своих антигероев. Шпинель – карикатура на художника-декадента, который считает себя значительным.

Несколько по-другому звучит голос Клетериана, который становится заметным сразу из-за его северо-немецкого диалекта: «Его наглядно характеризует звук “к”, который он образует глубоко в глотке» (13). «Он говорил громко и непринужденно, как человек, чье пищеварение находится в очень хорошем состоянии. Некоторые слова он выбрасывал, так что каждый звук был похож на маленький взрыв, и смеялся над этим, как над удавшейся шуткой» (16).

Вершины сарказма Манн достигает в описании Клетериана-младшего, маленького, удачливого и толстощекого Антона (75), который «кричал так сильно своими маленькими здоровыми легкими» (36). В час смерти матери «случилось нечто ужасное, Антон Клетериан стал смеяться, им овладела буйная радость, он визжал от необъяснимого восторга... в приступе животного состояния ...Его глаза были прикрыты от удовольствия, а его рот зияюще разинут, так что было видно розовое небо... так он ликовал» (76). Голос ликующего маленького Антона символизирует примитивную, животную жизнь, которая во всеуслышание торжествует над декадентским, претенциозным искусством. Кашляющий любовный шепот символизирует здесь искусство, от которого веет болезнью и смертью.

В описании северо-немецкого Клетериана мы узнаем подход, который отчетливее проявляется в типологических наблюдениях.

На протяжении всего творчества Т. Манна, урожденного любекца, прожившего сорок лет в Мюнхене, проводится сопоставление типа северного немца в его контрасте с южным. Предпочтение не отдается ни северному, ни южному немцу, ирония Манна касается обеих групп населения в одинаковой мере.

Баварский пандан к Клетериану – грубиян Перманедер из «Будденброков», чей голос звучит «грубо» и «громко» и чей диалект – не более чем насмешка писателя. «Он произносил все громко с достаточно грубым ударением, на своем корявом диалекте, полном внезапных слов-связок...» (323).

В рассказе «Тонио Крегер», как ни в одном другом произведении, голубоглазые блондины противопоставляются кареглазым брюнетам. Тонио Крегер – сын любекского торговца, получивший от матери южную внешность, имеет много общего в чувствах, мыслях, а также переживаниях с юным Томасом Манном. Т. Манн, имея карие глаза, чувствовал себя чужим в своем родном северном городе среди «всех блондинов и голубоглазых, светлых и полных жизни, счастливых, любезных и обычных людей». Тонио Крегер, он же Томас Манн, с любовью восхищался этими людьми, он говорил о них: «Они хорошие и плодотворные. Страстное желание скрыто в их унылой зависти, легком пренебрежении и совсем непорочном блаженстве» (180/1).

К сущности этих счастливых блондинов относится также определенный жизнерадостный звук голоса. Вот как, например, Тонио прислушивается к звучащему голосу белокурой Ингеборге: «В сочетании звона и смеха на улице он попытался различить ее голос, в котором звучало тепло жизни» (102). «Много раз, одинокий, он уходил с разгоревшимся лицом из мест, откуда тихо доносились музыка, аромат цветов и звон бокалов; и в этом праздничном шуме он пытался различить твой звенящий голос» (104).

Ингеборге Хольм и Ганс Гансен представляют в рассказе Тонио Крегера городской эталон. Они относятся к типу, внешность и привычки которого описываются в рассказе, их лейтмотив и репрезентативная функция также представлены в произведении. Однако оба блондина все же значат намного больше, чем просто тип ганзейской буржуазии. Они являются символом жизненной силы, которая контрастирует с декадентством, поскольку в рассказе решается проблема идентификации: северяне-южане.

Конфликт между искусством и буржуазным эталоном является одной из главных тем творчества Томаса Манна.

Выбор голубоглазых блондинов в качестве представителей жизненной энергии, наряду с типологическим подходом, резонирует со старой символикой света и светлого, не потерявшей значения, несмотря на вековую традицию.

В «Докторе Фаустусе» Томас Манн пишет, что дьявол родом из Франции, а в «Волшебной горе» Мефисто – итальянец. Голос зла приписывается чужеземным южанам, голос добра принадлежит светловолосым богам света.

Эти боги стали банальны. Томас Манн стаскивает их с Олимпа и с помощью нового, психологического, подхода разоблачает их посредственность. У Томаса Манна не существует больше героев. Когда в «Волшебной горе» он говорит о Гансе Касторпе – «наш герой», – он таким образом соединяется с читателем в ироническом признании незначительности этого бога.

Современная психология, исследования К. Г. Юнга и З. Фрейда повлияли на характеристику героев Манна. Символические значения сплелись с реалистическими элементами. Решающая развязка всеобщих и символических характеристик происходит, например, в романе «Будденброки», который содержит много автобиографических деталей. В отношении же роли голоса напрашиваются следующие выводы. Лейтмотивная идентификация теряется. Голоса различных действующих персонажей в романе «Будденброки» сохраняют типичное для них звучание: голос Грюнлиха – мягкий, голос Перманедера – грубый, голос торговца вина – мощный. Каждая из характеристик голоса присуща лишь конкретному герою и остается неизменной на протяжении всего романа. Более детальное, подробное описание голоса мы находим редко в качестве адъективной типологической идентификации, сюда относятся средства драматизации диалогов. Голос становится значимым в различных ситуациях.

Изобретение граммофона должно было оказать на писателя огромное влияние. Томас Манн с любопытством и заинтересованностью следил за развитием новых технических средств. Так, например, Манн использовал не только фотографии в качестве подспорья для более детального описания героев, но и свой взгляд на людей через фотообъектив, таким образом он приближался к ним на интимное расстояние. Так как Томас Манн был очарован изобретением граммофона, возможно предположить, какие впечатления получали читатели от сцен в общественных местах из «Волшебной горы». Визуальная детальность Манна расширялась посредством акустических элементов. Голоса говорящих

в особенные моменты точно описывались. Через данные детали, похожие на режиссерский сценарий спектакля, усиливались «медиальные» переживания читателя.

Драматизация в рассказах и романах Манна происходит благодаря множеству диалогов, которые не характерны для жанра романа. В качестве пояснения представлены описательные дополнения, которые характеризуют голоса Тони Будденброк и Грюнлиха в коротких диалогах. На протяжении этих диалогов Тони пытается уклониться от фатального сватовства ее будущего супруга Грюнлиха: «Она кричала, восклицала, заикалась, испуганно не произносила ни слова, она пыталась говорить, но вдруг начинала плакать, отчаянно кричать. Грюнлих же, напротив, уверенно задавал вопросы, говорил глубоким, низким и полным упрека голосом. Со всей серьезностью и решительностью он спрашивал почти беззвучно и, наконец, закричал устрашающим голосом: “Антони!”» (107–109).

Кроме голосов, описываются звуки местности и доносящиеся с заднего плана неважные созвучия: «Доносился шум приближающегося трамвая» (193); «официанты тихо ступали... было слышно клацанье крышки чайника» (229) или знаменитый грохот ворот мадам Шоша из «Волшебной горы».

Читатель невольно слышит. Точное описание голосов и манеры говорения вызывают у читателя другое отношение к тексту, чем в произведениях Фонтане. Он видит и слышит, как в кино, в величайшем наследии конца XIX столетия.

Благодаря новым средствам массовой информации, отмечается изменение значения голоса, которое отражает именно литературу наших дней. Надо надеяться на то, что читатель и литература завоюют достойное место. И живое звучание человеческого голоса останется важнее для человеческой коммуникации, чем его звучание посредством СМИ. Важно, чтобы мы не разучились слышать голоса, которые нас окружают. Я благодарю Вас за то, что Вы терпеливо выслушали меня, а конгресс за проведение мероприятия и за вклад в этой области.

Список литературы

1. Eichendorff, Josef Freiherr von: Gedichte – Ahnung und Gegenwart, herausgegeben von Werner Bergengrün, Manesse Verlag, Zürich ohne Jahr.
2. Eichendorff, Josef Freiherr von: Das Marmorbild, Thomas Verlag, Kempen 1946.
3. Mann, Thomas: Meistererzählungen, Manesse Verlag, Zürich 1945.
4. Hoffmann, E. T. A.: Die Elixire des Teufels, Reclam Verlag, Stuttgart 1975.

Примечания переводчика

1. См.: Scheler M. Die Stellung des Menschen in Kosmos (1928).
2. Автор называет при цитировании страницы по немецким изданиям, указанным в конце статьи. Несмотря на то что произведения, выбранные М. Херманн-Реттгенн для анализа, давно и широко известны в России, мы предлагаем читателю цитаты из прозы Й. фон Эйхендорфа, Э.-Т.-А. Гофмана и Т. Манна в собственном переводе, подготовленном специально для публикации статьи в сборнике.

Перевод О. В. Библиевой

В. В. Чепурина

Кемерово

УСЛОВНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА: ГОЛОСОРЕЧЕВОЙ АСПЕКТ

*А я... Я вся – живая маска.
Скинь маску – и лица не сыщешь моего,
Вынь сердце, – не найдешь ты в сердце ничего, –
Обиды разве, да кручину...
Мне чувствовать дано лишь воплотясь в личину*

Вяч. Иванов «Любовь-мираж»

Структура сценического образа включает в себя многие компоненты, среди которых немаловажная роль принадлежит слову и голосовому его выражению. Невнимание к речевой характеристике сценического персонажа время от времени проявляется как одна из наиболее серьезных проблем театра. И тогда в удручающем однообразии исполнительских манер начинают угадываться симптомы своеобразного кризиса сценической речи, причины которого кроются в общей театральной ситуации конкретной эпохи.

Впервые проблема создания речевой характеристики с очевидностью заявила о себе на рубеже XIX–XX веков. В предшествующих культурах (докапиталистические стадии развития общества) жизнь отдельного человека была недостаточно выделенной из общего, коллективного бытия. По мере того как возрастало значение свободноличностного проявления, критерии художественной правды стали соотноситься с поведением людей в их частной жизни. Тяготение театра к будничной сфере существования, повседневности заставляло отказы-

ваться от выработанных сценическим искусством приемов голосоречевой выразительности. Подтверждение тому можно найти в театральных событиях периода формирования новой драмы и режиссерских исканий К. С. Станиславского.

В конце 1950 – начале 1960-х годов проблема характерности образа обозначилась в связи со стремлением актера к исповедальности, с его желанием выразить на сцене себя, свои собственные мысли и чувства, зачастую игнорируя характер персонажа. Исповедничество требовало достоверности, органического существования. Наметились тенденции в любой роли выражать особенности речи, принадлежащие непосредственно актеру. Предупреждение М. Чехова о том, что замкнутое в себе «я» актера есть признак вырождения театра, было подвергнуто сомнению. Уже тогда деятели театра – режиссеры, актеры, критики, педагоги театральной школы – заговорили об отсутствии внимания к характеру героя и его речи.

Ситуация с трудом меняется и спустя десятилетия. Современная драматургия во многом ориентируется на документальность и технику *verbatim*, использующую реальные тексты реальных людей, а это провоцирует актера использовать знакомые, достоверные (жизненные, бытовые) интонации. Немаловажно и то, что сценическое искусство сегодня испытывает мощное воздействие кино и телевидения, где крупный план лишает публичное поведение эффективности и броскости, приучает к интимной манере общения, сдержанности в выборе речевых средств. Значимыми становятся обиходные, «домашние» формы речевого общения.

Наконец, одной из причин отсутствия оригинальной голосоречевой партитуры образа является невнимание к стилистике пьесы. Надо признать, что в театре конца XX века слово не является носителем истины, а авторская стилистика – чем-то обязательным. А ведь именно с автора начинается поиск любых выразительных средств, в том числе речевых. Известный грузинский режиссер М. И. Туманишвили говорил: «По следам на снегу можно представить, что происходило в лесу. Актер по словам (следам) вычитывает внутреннюю жизнь персонажей. Но эти слова застыли, окаменели, как следы динозавров возле Кутаиси. Сперва были жизнь, движение, а потом – следы. Если очень постараться, можно представить, что там происходило между динозаврами, чем они занимались» [1]. Даже тогда, когда режиссер (актер) всю жизнь воплощает на сцене свою собственную тему (как это было, например,

в 1920–1930-е годы в Камерном театре), он делает это на определенной драматургии, созвучной его мироощущению.

Итак, первичная характеристика речи персонажа (ее видимый пласт) задана автором. Но достаточна ли она для создания речевого портрета сценического человека? Ведь сценический образ – это новый характер, который рождается в результате соединения качеств персонажа и личности актера-творца. Создание сценического образа связано с процессом перевоплощения. Согласно словарю В. И. Даля, глагол «воплощаться» означает «принимать на себя плоть, облачаться в тело, в вещественный образ», то есть меняться, оставаясь в то же время самим собой [2]. Кроме того, разные эпохи по-разному толкуют один и тот же текст (в том числе включающий речевую характеристику героев) – не только оттого, что новые поколения приносят с собой новые смыслы, но и потому, что сами произведения таят в себе возможность понимать их по-разному. Театральная практика знает множество примеров, когда разные исполнители, не входя в явное противоречие с автором, создавали своеобразные речевые манеры одного и того же драматического героя. В связи с этим встает проблема отбора выразительных средств при создании речевой характеристики образа. А это уже связано с типом характерности, заданным стилистикой спектакля.

Сценический персонаж имеет два измерения – психологическое (воплощенное в конкретное человеческое существование) и символическое (реализованное в концепцию личности). Рисунок каждой роли чаще всего является результатом соединения этих двух аспектов. Однако одно из измерений действующего лица может выйти на первый план. Все зависит от эстетики спектакля, соответствующей определенному театральному направлению. В самом общем виде можно говорить о двух направлениях в театре: реалистическом (психологическом) и условном. В соответствии с этим выделяются два основных типа речевой характерности: *характерность достоверного жизненного образа* и *условно-театральная характерность*.

Характерность в рамках реалистической достоверности, социально-исторической, бытовой и психологической конкретности опирается на понимание уникальности, неповторимости, своеобразия каждого человека. Голосоречевые характеристики образа в данном случае отражают его физиологические, возрастные особенности, социальное положение, национальную и профессиональную принадлежность. Нельзя не признать, что на создание этого типа характерности в большей степени

обращено внимание театральной педагогики (Б. Е. Захава, Г. В. Кристи, Ю. А. Стромов, О. Ю. Фрид).

Второй тип характерности подвергается осмыслению значительно реже. Настоящая статья посвящена исследованию голосоречевых приемов создания характерности, которая основана на отказе от подражания формам жизни. Сложность исследовательской работы заключается в том, что свидетельства очевидцев спектаклей, о которых пойдет речь, рецензии и комментарии критиков редко представляют объемные картины голосоречевых образов, зачастую ограничиваются краткими замечаниями по поводу произносительной стороны роли и не дают полного представления о магии звучащего слова того или иного исполнителя.

Как правило, человек в концепции, рожденной условным театром начала XX века, – жертва социальных, внеличных или глубинных сил. Его индивидуальные особенности не способны влиять на общую логику развития бытия. Поэтому речевая характерность условно-театрального типа лишена индивидуально-личностных, психолого-бытовых признаков. Это характерность образа-символа или образа-метафоры, она близка к «маске». Существует устоявшееся мнение, что «маска» используется только на эстраде, которая в силу определенных законов жанра не требует углубленных психологических характеристик изображаемого персонажа. В театре же, считается, должно быть максимальное проникновение в образ, которое требует использования речевых средств, приближающих к «жизни человеческого духа». Это, безусловно, так, если ориентироваться на реалистический (психологический) театр. Однако история театральных постановок не исчерпывается психологическим направлением, и было бы непростительным отказываться от опыта великих мастеров, воплощающих свои идеи в особой сценической манере условного театра. Условно-театральная характерность в «чистом виде» или в комбинации с психологизмом использовалась во многих постановках, вошедших в золотой фонд театральной культуры. Известный критик Б. В. Алперс говорил о том, что «...образ-маска позволяет театру создавать сложные символы или аллегории для наиболее точного сценического воплощения своей основной темы» [3].

Исходным моментом рождения условно-театральной характерности является стремление выявить целостный образ явления через его наиболее значимые черты. При создании этого типа характерности используются приемы *гротеска*, *стилизации* и *синтеза искусств*. Признавая возможные комбинации этих приемов при создании образа, остановимся подробнее на каждом из них.

Гротеск. Под гротеском понимается «чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы, несоединимых свойств и объектов» [4]. В гротеске можно выделить два аспекта, которые могут как существовать автономно, так и органично сочетаться в структуре сценического образа: *намеренность преувеличений («заострение образа»)* и *использование контрастных элементов («сочетание несочетаемого»)*. Благодаря им в гротесковом образе возникает некая странность, карикатурность, значимое искажение. Гротесковые приемы не чужды и театру психологического направления. В данном случае непременным условием их использования в характеристике сценического образа является стремление актера выразить сложные движения души героя. По мысли К. С. Станиславского, для гротеска надо «почувствовать и пережить человеческие страсти» и только потом «сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем» [5]. Гротеск, считает он, должен оправдываться актером изнутри законами творческой природы. Мы же в настоящей статье обращаемся к формам гротеска, которые не укладываются в рамки психологически оправданных преувеличений и контрастов.

Прием предельного «заострения образа» во многом характерен для условного театра В. Э. Мейерхольда. Сценический персонаж в его режиссерских постановках был не индивидуальным характером, а неким обобщенным человеческим типом, представителем исторической эпохи или социальной среды. Определяющая черта героя утрировалась, становясь частью социального явления. Присыпкин из пьесы В. Маяковского «Клоп» трактовался им как обобщенный образ мещанина; персонажи «Бани» того же автора – олицетворение бюрократизма, Анна Андреевна из гоголевского «Ревизора» – суммированный образ дам «приятных во всех отношениях», страстно ожидающих чувственных радостей.

Для одних персонажей Мейерхольд добивался предельно яркого голосоречевого рисунка, тембрального разнообразия. Так, по свидетельству исследователя его творчества К. Л. Рудницкого, Гурмыжская из «Леса» А. Н. Островского в исполнении Е. Тяпкиной – воплощение самодурства и эгоизма – «говорила грудным контральто, для всех – повелительным, для одного Буланова – бесстыдно зазывным, и часто срывалась на “вульгарный тон торговли”» [6]. Атуева из «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина всем своим существованием

выражала «пафос похоти». Внимание и забота о Лидочке и Кречинском возбуждали ее животные инстинкты. Похоть была главным интересом, привязывающим ее к жизни. Даже слова, адресованные слуге, крикливые интонации барыни осмысливались актрисой и режиссером эротически. Ее голос был одной из вариаций обнаженной сексуальной страсти. «Атуева говорит затуманенным, страстным, блаженным голосом», – свидетельствовал критик Ю. Юзовский. – Однако она «...когда ей нужно говорить о посторонних вещах, заговаривает вдруг грубым, лающим, “бабьим” голосом, как бы недовольная, что ей приходится отвлекаться от того, что составляет смысл ее жизни» [7].

Других персонажей режиссер наделял преимущественно холодным пафосом речи, «ровностью» интонаций, выражающих, по его мнению, мертвое царство людей отжившей эпохи или марионеточность жизни в советской России. Еще при постановке «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка в 1905 году Мейерхольд выдвинул требования к речи актера, которые во многом определили его концепцию создания образа вплоть до 1930-х годов. К. Л. Рудницкий писал по этому поводу: «Режиссер продиктовал артистам новые принципы произнесения текста: запретил обыденную, бытовую разговорность, потребовал “эпического спокойствия” и “твердости звука”. Звук, говорил Мейерхольд, нужен “холодный и светлый”, чтобы слова падали, “как в глубокую бездну”, как капли в колодец <...> Четкий, ясный, без вибрации звук рояля – вот камертон, по которому выверялась декламация актеров» [8]. Роль Пьеро, которую исполнял сам режиссер в «Балаганчике» А. Блока, вполне подтверждает заявленные голосоречевые принципы. Он наделил своего Пьеро сухим, почти деревянным голосом, «пустым звуком», который использовался как выражение предельной карикатурности образа, за которым, впрочем, угадывалось и скрытое волнение. Подобная речевая манера была характерна и для других постановок Мейерхольда первых лет его режиссерской деятельности («Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова).

Прием предельного «заострения образа» использовался и в эпическом театре Б. Брехта. Немецкий драматург и режиссер считал, что поведение человека зависит исключительно от устройства общества, хотел показать неразумность этого устройства, поэтому больше был склонен к изображению социального характера, чем абстрактной «души». Актера в театре Брехта не интересовала непрерывность переживания, в передаваемом им характере вычеркивались нюансы психологии. С помощью

намеренных преувеличений он приближался к «социальной маске», как это происходило, например, в «Крутоголовых и остроголовых» или в «Кавказском меловом круге». Особое значение приобретали интонации персонажа-маски, отличные от бытовой речи. Многие не принимали приема одновременного использования в спектакле образов-кукол и образов-живых людей в спектаклях «Берлинер ансамбля». Ю. Юзовский в ответ на обвинения, связанные с недостаточной содержательностью маски или куклы по сравнению с «живым» образом, иронично заметил, что все эти разговоры подобны рассуждениям о том, что лучше – виолончель или рояль. По этому поводу он дал исчерпывающее объяснение: «Куклы не всегда должны уступать место живому образу, так же как виолончель роялю – у куклы и маски есть особенный, до сих пор не разгаданный секрет обаяния, “магии”» [9]. И кукла, утверждал Юзовский, по жизненности того, что она выражает, может поспорить с живым образом [10].

Второй вариант гротесковой характерности – *использование контрастных элементов («сочетание несочетаемого»)* – проявляется через игру контрастами: смену одного состояния героя другим, быстрый переход голосового рисунка из одной тональности в иную. Показателен в этом плане образ Хлестакова из «Ревизора» Н. В. Гоголя, которого в постановке В. Э. Мейерхольда играл Э. Гарин. Хлестаков для Мейерхольда – авантюрист, жулик, уголовный тип, легко меняющий обличия. Как указывает К. Рудницкий, ключевым для режиссера оказалось замечание самого Гоголя, поясняющее, что Хлестаков – «лицо фантасмагорическое, лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой бог весть куда» [11]. Из этого понимания героя родился прием использования целого набора масок. В каждой сцене Хлестаков поворачивается разными гранями, и в каждом случае у него появляется особая голосоречевая партитура. При первой встрече с Городничим в гостинице Хлестаков «сразу принимал угрожающий тон» [12], его голос звучал с холодно-зловещей надменностью, отрывистые и повелительные интонации походили на военные приказы. В сцене вранья «ложь снисходительно стекала с его губ, медленно зачаровывая чиновников» [13]. Хлестаков-Гарин словно гипнотизировал своих слушателей медленной речью, во время которой «угрожающе присвистывал на букве “с” – “посссланник”, “асссессор”, зловеще рокотал на букве “р” – “тридцать”, “курррьерров”, “дворец”, “вздоррр”...» [14]. И вдруг в сцене опьянения при воспоминании о камерке прорывались жалобные интонации. Есть свидетельства, что Хлестаков-Гарин так вел свое повествова-

ние о Маврушке и о четвертом этаже, что можно было подумать, что на сцене играют Достоевского: пьяный авантюрист на несколько секунд стал поэтом и мечтателем [15]. Благодаря контрастному речевому поведению героя усиливалось впечатление странности, таинственности, «чертовщины» происходящего.

Контраст в постановках Мейерхольда возникал и из разногласия речевой и пластической партитуры роли. «...Слова действующих лиц значат одно, – говорил о его постановках Б. Зингерман, – а пантомимическая игра свидетельствует о другом» [16]. Этот прием, помогающий актерам играть «отношение к образу», Мейерхольд активно использовал еще в «Великодушном рогоносце» по пьесе Кроммелинка. Пользовался он им и позже. Так, в «Ревизоре» Хлестаков говорил о просвещении, застегивая брюки. Пластическое поведение снижало, скорее, даже нивелировало приподнятость, риторичность высокопарных слов, благодаря чему возникал комический эффект.

На принципе связи разнородных понятий, лежащего в основе гротеска, строятся некоторые сюжеты и характеры пьес Б. Брехта. К примеру, пьеса «Добрый человек из Сычуани» сама по себе уже дает возможность выстраивать сценический образ (образы) на контрасте. Те персонажи в драматургии Брехта, которые представляют живой человеческий характер, а не бездушную маску, тем не менее, тяготеют к предельному обобщению. В этом смысле образ Шен Де воспринимается и как просто добрая девушка, и в то же время она – выражение добра в его предельно обобщенном виде. Авторская мысль определена очень четко: человек хочет быть добрым, но в жестоком мире обстоятельства таковы, что быть добрым невозможно. Шен Де вынуждена превратиться в Шой Да (к ней якобы приезжает брат), чтобы сохранить счастье любви и материнства. И насколько Шен Де – выражение добра в его общечеловеческом понимании, настолько Шой Да – олицетворение бездушности и жестокости. Это вечное противостояние Добра и Зла в их высших проявлениях является ключом к речевым характеристикам. Здесь будет лишним поиск индивидуальных особенностей речи, таких, например, как мелодика языка полуевропеизированной провинции Сычуань, в которой, по словам самого автора, были обобщены все места на земном шаре, где человек эксплуатирует человека. Куда важнее окажутся окраски голоса, способные выразить два противоборствующих мировых принципа: теплой сердечности или вежливой холодности. Ю. Юзовский (в его статье дана иная огласовка имен персонажей) замечает эту метаморфозу непосредственно в пьесе Брехта: «Когда на наших глазах Шен Те превращается

в Шуи Та и ее легкая поступь сменяется мертвенной дробью его каблучков, когда... меняется тональность голоса... то перед нами не столько появляется мужчина вместо женщины, сколько один человек вместо другого человека, совсем иной человек, а точнее сказать, – *нечеловек* вместо человека» [17]. Под тональностью в данном случае можно подразумевать тембр голоса, подчеркнутую напряженность, ритмичность или плавность, размеренность речи.

Стилизация. Своеобразный вариант характеросложения в рамках условно-театрального направления построен на стилизации, уводящей от подражательного воспроизведения живого человеческого характера и приближающей его к символу. У стилизации и гротеска много общего. И в том и другом случае используется принцип художественного обобщения, стремление к целостности изображаемого явления, использование предельного масштаба, остроты выразительных средств. Но стилизация, кроме этого, подразумевает «использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных идеологических и эстетических целей» [18].

В содержательном плане вторичное использование узнаваемых художественных форм актуализируется как реализация потребности в исследовании мистической глубины реальности, необходимости преодолеть автоматизм восприятия известных явлений. Оно обусловлено интересом к предшествующим культурам, часто – к архаическим культурам, в которых формы мышления представляли в символах. Не случайно драматурги-символисты (М. Метерлинк, Ф. Сологуб, Л. Андреев, Вяч. Иванов) обращались к метафоричным и предельно неконкретным героям-архетипам, связующим мир реальный с Мирами иными, с Вечным, с глубинами Души и Духа.

В эстетическом плане стилизация предполагает восстановление утраченной «театральности» сценического действия. «На ранних стадиях развития человечества, – говорит теоретик драмы В. Е. Хализев, – театральные начала человеческого поведения играли гораздо большую роль, чем в близкие нам эпохи. При докапиталистических общественных отношениях культура была как бы пронизана театральностью» [19]. Поэтому в поисках театральности, собственно игрового начала, способов передачи редкого и исключительного режиссеры начала XX века нередко к прибегали к стилизации.

Синтетический образ прошлых исторических эпох создавал В. Э. Мейерхольд, полагавший, что стилизация должна стать основным художественным приемом нового театра. Он противопоставлял ее приему копирования, «фотографирования», характерному для отвергаемого им натуралистического театра. Нередко стилизация строилась Мейерхольдом на подражании разнообразным формам народных праздников. Так, при постановке «Мандата» во многом благодаря тексту Н. Эрсмана режиссер сумел воплотить стихию балагурства, какая была свойственна начальным формам русского театра, в частности, кукольной комедии о Петрушке. Кукольный театр Петрушки состоял из практически законченных номеров, включающих насмешки и намеки, остроты и каламбуры. Мейерхольд так и строил спектакль: в нем не было явно обозначенных логических связей между эпизодами, а значит, от актера не требовалось ведения перспективы роли, соединяющей отдельные сцены. Реплики были короткими, емкими, монументальными. Они представляли собой своеобразные репризы. Весомость им придавали паузы и «пустоты» вокруг реплик. Слова получались нейтральными, без индивидуальных оттенков, свойственных живой речи. Словесные загадки и недоразумения не имели развития, поэтому отсутствовали и голосовые трансформации героев. Участники народных представлений ориентировались не только на партнера, они напрямую общались с публикой. Э. Гарин, исполнявший роль Гулячкина в «Мандате», тоже напрямую обращался в зрительный зал за поддержкой. В стенограмме репетиций «Леса» Мейерхольд дает пояснения к образу Аркашки Счастливецова, персонажу, создаваемому в стиле площадного балагана: «Интонационно должно быть не так камерно, а более вульгарно... чтобы площадь чувствовалась, как будто он вышел на подмостки какого-то балагана... говорит не перед Несчастливым, а перед зрителем. Побежал и сразу развернулся перед публикой... в стиле площадной сцены, как будто идет не Островский, а отрывок из какого-то вульгарного спектакля, который нужно исполнить не как исполняют в хороших театрах, а как бы в балаганах» [20]. Прием непосредственного общения с публикой часто возникает в театре. Истоки его – в народной площадной культуре, а суть – стилизация, то есть использование узнаваемых, ранее востребованных художественных форм.

Стилизованные образы можно обнаружить в вахтанговской «Принцессе Турандот» по произведению К. Гоцци, где режиссер ввел маски героев из итальянской народной комедии дель арте. Каждая маска спектакля, представляла собой законченный характер, но не инди-

видуальный, а типический, входящий в состав группы комических стариков. Главным принципом в создании характерности становилась не возрастная характерность, а повышенная динамичность речи, ее жизнерадостность, отсутствие фиксированного текста, импровизация – все то, что отличало итальянских комедиантов.

Яркий пример голосоречевой стилизации являет собой рисунок трагических ролей Алисы Коонен, актрисы Камерного театра. А. Таиров, основатель театра, созвучие жизни искал не в социальных характеристиках действительности, воплощенных на сцене, а в действии неких вечных законов. Масштаб событий, происходивших в советской России 1920-х годов, по степени эмоциональной насыщенности вполне мог, по его мнению, соотноситься с проявлением безудержной страсти, которой изначально подвержен человек, – любви. Важным было не столько конкретное проявление этого чувства в судьбе отдельного человека, сколько любовь как нечто, лежащее в основе бытия. Неизменно повторяющаяся любовь мужчины и женщины, независимая от смены эпох, стала для его театра основополагающей темой. В «Федре» Расина, написанной для Франции XVII века, Таиров, поставивший спектакль, где главную героиню играла Алиса Коонен, увидел совершенно иную эпоху. В Федре актриса сумела выразить символическую идею любви как сжигающего и опустошающего огня. Ее внешний облик создавался багровым плащом, выявляющим огонь вспыхнувшей страсти, и особого рисунка носом, измененным картонным ребром. Ее мизансцены были объемны, движения разорваны. Федра-Коонен «металась по площадке, то сгибаясь к земле, то простирая руки к небу, призывая его гнев и проклятие на свою голову» [21]. Понятно, что речевой рисунок роли должен был соответствовать стилю, напоминающему скорее архаическую Грецию, чем Францию времен Расина. Через сближение цивилизаций сценический образ воспринимался как архетип – универсальный образ, возникший еще в мифологии. Аллегорическая символика, выявляющая сущность человека, исключала в исполнении черты, свойственные образу-индивидуальности. И в древнем мифе, и в античной трагедии не было индивидуализации персонажа. Стил греческой трагедии прочитывался через подчеркнутую выразительность, красоту каждого звука. Коонен избегала случайных интонаций. Ее речь в сочетании с точно выверенным рисунком жестов напоминала декламацию, исключаящую краски «комнатных чувств». Предельно ясное выражение эмоций в голосоречевом рисунке героини соответствовало идее «эмоциональной маски» (Таиров). Согласно этой идее, образ создается благодаря четырем каноническим

эмоциональным настроениям: любви, отваги, гневу и страху. Комбинируя эти эмоции и, вместе с тем, огрубляя их, лишая полутонов и оттенков, Таиров добивался звучания «первобытных страстей» [22]. Может быть, поэтому в напевной речи Коонен слышались отзвуки древнего Востока. Известно, что актриса любила восточные мотивы. «Они, – писал критик П. А. Марков, – отрывали от сухого психологизма, уводили в пляску пестрых тканей... манили небывалостью» [23]. Выходит, это совпадение не случайно. Кроме того, как указывает исследователь восточного театра Е. В. Шахматова, сам Таиров настойчиво интересовался тем, «что может дать “музыкальный, пластический и словесный ритм” традиционных восточных школ для современного актера» [24]. Традиции Востока в Камерном театре (в том числе проявляющиеся в речевом рисунке персонажа) позволяли приблизиться к воссозданию на сцене бесконечного, к выражению высочайшей духовности.

Синтез искусств. Еще один прием, уводящий образ от бытовой конкретности, – синтез как «органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств, в котором воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир» [25]. Театральное искусство по природе своей синтетично. Относительно создания сценического образа синтез может пониматься как сочетание пластики актера, грима, костюма. Но в данном случае речь идет о возможном сочетании выразительных средств других видов искусства непосредственно в голосоречевом рисунке сценического персонажа, которое помогает приблизиться к символу. Таким символическим средством является музыка. Она лучше других искусств способна выражать эмоциональные нюансы, говорить о возвышенном, духовном, а не о бытовом. Поэтому вряд ли случайно, что речь героини расиновской «Федры» в исполнении А. Коонен стремилась приблизиться к музыке. Актриса произносила свои монологи напевно, порою превращая их в «тоскующий плач» и «болезненный крик» (П. Марков), растягивая гласные. Тема стихийного человека, сильной бескомпромиссной страсти реализовывалась скорее через звук, чем через значение слов. В речи Коонен использовался также ритм как категория музыкального искусства. Играя в стихотворной пьесе, актриса создавала свой особый ритм, разбивая стих. Такой своеобразный, «рванный» ритм речи свидетельствовал о невероятных мучениях героини. Приемы стилизации и синтеза искусств, которые использовались в речи и других героинь Коонен (Саломеи, Адриенны Лекуверр, Эбби), сочетались, их трудно воспринимать обособленно.

Синтезу искусств в виде соединения слова и музыки огромное значение придавал В. Э. Мейерхольд. Известно, что в его студии на Бородинской драматический актер развивал музыкальное мышление, изучал музыкальные законы речи, учился записывать речь нотными знаками. В 1913 году Мейерхольд использовал прием «музыкального чтения», который, по свидетельству актрисы В. Веригиной, заключался в следующем: «Хор говорил определенными музыкальными интонациями на мелодию, сочиненную композитором. Слова отдельных действующих лиц были заключены в музыкальный размер, некоторые строфы имели мелодию с сопровождением музыки. Трудность музыкального чтения заключается в том, что нельзя сбиваться на пение, что малейшая фальшь при таком произнесении текста заметна в хоре. Под каждой строчкой подписывали ноты и музыкальные паузы» [26]. Б. Зингерман указывает на то, что в спектакле «Горе уму» по пьесе А. С. Грибоедова монологи героев Мейерхольд выстраивал как «арии, звучащие в определенной тональности, спетые голосами – басом, тенором, баритоном, контральто» [27]. Особую мелодию и особый тембр Мейерхольд искал для каждой фразы.

Немаловажная роль отводилась Мейерхольдом и ритму как структурному элементу образа. В «Горе уму» звуковая партитура спектакля подчинялась ритму, который подчеркивался движением, жестом. «Произносятся стихи-монологи и стихи-реплики, действующие лица играют на рояле, на бильярде, стреляют в тире; Наталья Дмитриевна занимается своим шарфом, Репетилов швыряет на сцену свой цилиндр, Чацкий касается пальцами клавиш. Скалозуб возится с букетом роз и конфетами. В диалоге Фамусова со Скалозубом у бильярда за каждым ударом по шару следует текст, за текстом – новый удар. В отличие от спектакля Художественного театра, где, говорит Мейерхольд, стих сам по себе, а игра, движение сами по себе, в грибоедовском спектакле ГосТИМа должна быть показана новая актерская техника, в которой партитура физических действий неразрывно связана с музыкальной партитурой поэтического текста» [28]. Нередко в его спектаклях использовался прием «музыкального (ритмического. – В. Ч.) членения» [29]. Так, в гоголевской комедии речь Городничего в момент узнавания о ревизоре не подчинялась синтаксическим законам. Словесный материал подчинялся ритму, слова объединялись не по смыслу, отмеры фраз делались одинаково, вне содержательной ткани фразы – получались бессвязные реплики. Благодаря возникновению особого ритма фраз рождался образ Городничего, обезумевшего от страха.

Признавая, что условно-театральная характерность, отрешенная от психолого-бытовых признаков, по степени бытования на сцене уступает место характерности достоверного жизненного образа, следует отметить, что она не такое уж редкое явление в русском театре. В 1920–1930-е годы гротеск в создании образа-маски присутствовал в спектаклях Первой студии Художественного театра (впоследствии МХАТ Второй), приемами гротеска и стилизации, исключаяющими «чистый психологизм», овладели режиссер А. Дикий в постановке «Смерти Тарелкина» по пьесе А. В. Сухово-Кобылина и актер А. Остужев (Малый театр) в ходе работы над образом Отелло из шекспировской трагедии; в 1970-е годы гротеском как приемом создания условно-театрального образа воспользовался Г. Товстоногов в спектакле «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Сегодня в театре наметилась тенденция, которая проявляется в сочетании психологизма с подчеркнутой театральной условностью. Приемы голосоречевого гротеска, стилизации и синтеза искусств завоевывают сцену, каждый раз по-своему воплощаясь в образе-маске (А. Жолдак), в игре с ритмами фраз (А. Васильев), в виртуозных переходах от речи к вокалу (Р. Виктюк). Очевидно, что современный актер должен быть профессионально подготовленным к воплощению в голосоречевых рисунках ролей разнообразных режиссерских стилевых манер. Ведущий педагог по сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства профессор Ю. А. Васильев видит проблему воспитания актеров в театральных вузах еще конкретнее, задаваясь вопросом, не целесообразнее ли «говорить о театре Додина и обучать актеров для театра Додина? говорить о театре Захарова, Волчек, Пази или Спивака и готовить актеров для работы в этих театральных коллективах? говорить об Александринке, актеры которой когда-то великолепно владели культурой русской речи и блистали неподражаемыми голосами, а ныне демонстрируют лишь смешение стилей, речевую невнятицу и голосовую бесцветность? или говорить о Большом драматическом театре, еще пытающемся сохранить остатки былой речевой “роскоши” времен Товстоногова?» [30]. Проблема подготовки актера связывается Васильевым в том числе и с работой над голосоречевым выражением характера: «В пространство тренинга на старших курсах не вписывается работа над голосоречевой характерностью роли. Если некое отличие в голосах Пикеринга (в “Пигмалионе”) или Петра (в “Лесе”) у одного и того же студента-исполнителя и имеется, то по большей части возникает это интуитивно. В педагогическом процессе этот момент не учитывается и вопросы характера и характерности с точки зрения голосовой выразительности

не обсуждаются» [31]. В этой ситуации опыт величайших мастеров может быть использован для создания методик обретения голосоречевой характеристики условно-театрального образа, а значит, профессионального мастерства будущего актера.

Список литературы

1. Туманишвили М. И. Режиссер уходит из театра. – М.: Искусство, 1983. – С. 96.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Русский язык, 1978. – Т. 1: А – З. – С. 241.
3. Алперс Б. В. Театральные очерки: в 2 т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии. – С. 61.
4. Гротеск // Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 68.
5. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Искусство, 1991. – Т. 4: Работа актера над ролью. Материалы к книге. – С. 272.
6. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1981. – С. 296.
7. Юзовский Ю. О театре и драме: в 2 т. – М.: Искусство, 1982. – Т. 2: Из критического дневника. – С. 71.
8. Рудницкий К. Л. Указ. соч. С. 85.
9. Юзовский Ю. Указ. соч. – Т. 1: Статьи, очерки, фельетоны. – С. 277.
10. Там же. – С. 278.
11. Гоголь Н. В. Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н. В. Комедии. – Л.: Искусство, 1988. – С. 388.
12. Рудницкий К. Л. Указ. соч. – С. 341.
13. Там же. – С. 344.
14. Там же.
15. См.: Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов // Зингерман Б. И. Связующая нить. Писатели и режиссеры. – М.: ОГИ, 2002. – С. 329.
16. Зингерман Б. И. На репетициях у Мейерхольда (1925–1938) // Там же. – С. 230.
17. Юзовский Ю. Указ. соч. – Т. 1. – С. 272.
18. Стилизация // Эстетика: Словарь... – С. 333.
19. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – С. 25.
20. Цит. по: Максимова В. «Лес» Мейерхольда – Островского // Вопросы театра: сборник статей и материалов / редкол.: А. Анастасьев и др. – М.: ВТО, 1973. – С. 183.
21. Марков П. А. Алиса Коонен // Марков П. А. О театре: в 4 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2: Театральные портреты. – С. 293.
22. См.: Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – С. 131–132.
23. Марков П. А. О театре... – Т. 3: Дневник театрального критика. 1920–1929. – С. 72.
24. Шахматова Е. В. Указ. соч. – С. 128.
25. Синтез искусств // Эстетика: Словарь... – С. 315.

26. Веригина В. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом: сб. воспоминаний / ред.-сост. Л. Д. Вендровская. – М.: ВТО, 1967. – С. 58.
27. Зингерман Б. И. На репетициях у Мейерхольда (1925–1938)... – С. 233.
28. Там же. – С. 234.
29. См.: Шахматова Е. В. Указ. соч. – С. 103.
30. Васильев Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4: К новому синкретизму. – С. 12.
31. Там же. – С. 11.

М. В. Паршин

Тольятти

РОЛЬ ИСКУССТВА ТРАНСКРИПЦИИ В РАЗВИТИИ БАЛАЛАЕЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

История исполнительства на балалайке насчитывает несколько столетий. Действительное же, активное развитие этого искусства началось в конце XIX века и продолжается в наши дни. За данный отрезок времени балалайка прошла путь от категорически непризнанного до полноценного академического музыкального инструмента, обладающего обширными репертуарными возможностями и широкой известностью во всем мире. Несмотря на столь значительные успехи, эта область инструментального исполнительства изучается крайне недостаточно. Наглядным примером может послужить то, что в работах, посвященных балалайке, практически ничего не говорится о значительности роли, которую сыграли создание и исполнение транскрипций.

Первые упоминания об исполнении на балалайке популярной зарубежной музыки относятся ко второй половине XVIII века. В своих работах А. И. Пересада приводит выдержки из высказываний известного «хроникера русской музыкальной жизни» Якоба Штелина о слепом придворном бандуристе, который, добавляя третью струну к бытовавшей тогда двухструнной балалайке, исполнял «не только арии, менуэты и польские танцы, но также и целые произведения из аллегро, анданте и престо с необыкновенным искусством» [1]. Именно в это время в городской среде появляется профессиональное исполнительство. Балалайка звучит в концертах и музыкальных увеселениях на ярмарках, в помещичьих усадьбах, у знатных вельмож и даже при царском дворе.

Бытовавший в народе инструмент не соответствовал тем требованиям, которые предъявляло к нему исполнение так называемой светской музыки. Поэтому практически все профессиональные музыканты играли

на балалайках «особой конструкции», иногда изготавливаемых лучшими скрипичными мастерами. Известно, что И. Е. Хандошкин помимо народной балалайки, сделанной из тыквы, играл на инструменте работы скрипичного мастера Батова, балалайка скрипача-квартетиста В. И. Радвилова была безладовой и четырехструнной, а на лубочных картинах начала XIX века встречаются нарисованные инструменты с врезными, а не жильными ладами.

Исходя из вышесказанного, закономерным итогом исторического развития представляется создание в конце XIX столетия В. В. Андреевым инструмента на основе народной балалайки. Доведение его практически до совершенства (с тех пор не вносилось почти никаких значительных конструктивных изменений), широкая концертная и пропагандистская деятельность обусловили появление в начале XX века первых солистов-профессионалов, исполнявших не только обработки народных мелодий, но и переложения популярных произведений зарубежной и русской классики. Явная недостаточность репертуара сделала создание транскрипций одним из основных направлений его расширения. Именно это направление, как мы увидим дальше, будет иметь огромное значение в утверждении балалайки в качестве полноценного концертного инструмента.

Низкий уровень музыкального образования, небогатый арсенал исполнительских средств, довольно невысокий, по сравнению с другими видами исполнительства, уровень интерпретации произведений и немногочисленность профессиональных исполнителей в первые десятилетия XX века вызвали справедливый скепсис в музыкальных академических кругах. В значительной мере признанию за балалайкой права считаться «серьезным» инструментом способствовала творческая деятельность Б. С. Трояновского, которого заслуженно считают основателем современного виртуозного исполнительства. Переложения пьес В. В. Андреева, произведений русских и зарубежных композиторов составляли немалую часть его репертуара. «В лице Бориса Сергеевича Трояновского мы имеем одного из непревзойденных мастеров искусства игры на балалайке. Этот инструмент, обладающий, по существу, весьма ограниченными возможностями как в отношении технических средств, так и, в особенности, в отношении экспрессии, в руках настоящего виртуоза буквально преображается: сложные музыкальные произведения, не только сольного инструментального репертуара, но и оркестровые, оказываются исполнимыми в транскрипциях для балалайки с сопровождением фортепиано...», — писал видный советский музыкальный деятель, композитор М. Штейнберг [2].

Истинный переворот в этой сфере совершил Н. П. Осипов, который поднял уровень переложения и исполнения произведений мировой классики до небывалой высоты. «Изумительное мастерство Осипова, – писал С. Василенко, – дало возможность услышать звуки, присутствие которых на балалайке никогда не подозревалось... не было композиторов, произведения которых не удавались Осипову – этому замечательному артисту. Сочинения Баха и Генделя выходили у него полнозвучно, с четким голосоведением. Моцарт звучал у Осипова как хороший сильный клавесин. Совершенно блестяще исполнял он 2-ю Венгерскую рапсодию Листа, фантазию на оперу “Кармен” Сарасате, Сюиту Метнера» [3].

Н. П. Осипов значительно обогатил технические и колористические возможности балалайки. Именно благодаря его творчеству стало возможным появление оригинальных произведений крупной формы с симфоническим оркестром. Концерт С. Василенко и фантазия М. Ипполитова-Иванова «На посиделках», написанные в сотрудничестве с ним, окончательно утвердили престиж балалайки.

С созданием и развитием системы профессионального образования, в 30–40-х годах, началось обобщение и систематизация накопленного опыта, что привело к появлению двух школ исполнительства на балалайке. Сегодня мы связываем эти школы с именами П. И. Нечепоренко и Е. Г. Блинова. Искусство переложения в их творчестве, в основном, определило современный уровень техники игры на балалайке. Жанр транскрипции становится своеобразной творческой лабораторией, в которой идет активное развитие исполнительства.

Яркая творческая индивидуальность музыкантов наложила отпечаток на стиль обработки оригиналов, что обусловило появление парных вариантов многих переложений, в которых учитывались и развивались достижения других балалаечников с точки зрения эстетических и технологических позиций обеих школ. Ярким примером этому могут послужить такие популярные произведения, как 2-я Венгерская рапсодия Ф. Листа, Фантазия на темы оперы Ж. Бизе «Кармен» П. Сарасате, Испанский танец М. де Фальи и другие.

Оба музыканта, стремясь добиться максимального раскрытия возможностей балалайки, пытаются как можно ближе приблизиться к тексту и содержанию оригиналов, добиться наибольшей виртуозности, свести к минимуму упрощения фактуры. Подобный подход стимулировал развитие техники двойных нот, аккордов, флажолет, гитарного приема, совершенствование аппликатуры, свободное владение верхним диапазоном и т. д.

В наше время, когда композиторы, к сожалению, уделяют мало внимания созданию оригинальных сочинений для балалайки, жанр транскрипции снова стал важнейшим источником расширения концертного репертуара. В переложениях и транскрипциях А. Данилова, В. Ельчика, А. Горбачева, Ш. Амирова, Е. Быкова, В. Зажигина, В. Илляшевича и многих других продолжается напряженная работа по дальнейшему развитию виртуозных и колористических возможностей инструмента.

Изучая современную методику игры на балалайке, можно с уверенностью сказать, что она объединила в себе немало достижений в области исполнительства на других академических инструментах, из всего многообразия приемов звукоизвлечения, существующих ныне, лишь некоторые бытовали и бытуют до сих пор в народе, да и то в несколько ином виде. Такие же приемы, как вибрато, флажолеты, переменные удары, гитарные приемы, тремоло на одной струне, двойной щипок, были изобретены или привнесены разными исполнителями в разное время.

Особо хочется сказать о той огромной роли, которую сыграла работа со скрипичным репертуаром и методикой. В силу конструктивной близости этих двух инструментов именно со скрипачами связаны многие яркие моменты в истории балалайки (Хандошкин, Андреев, Осипов). Также, в связи с обширностью скрипичного репертуара и относительной несложностью его переложения, этот жанр стал основным источником оригиналов для транскрипций. Исполнение многих произведений из других сфер инструментальной музыки стало возможным в свете творчества Ф. Крейсlera, П. Сарасате и других скрипачей-транскрипторов.

Перенесение на балалайку репертуара, написанного для инструмента с более широкими фактурными и виртуозными возможностями, привело к развитию техники исполнения терций, секст, октав, арпеджио, аккордов, флажолет, усилению роли позиционной игры и т. д. Неудивительно поэтому, что П. И. Нечепоренко положил в основу разработанной им системы обозначений приемов игры на балалайке традиционные скрипичные обозначения ведения смычка (П – удар указательным пальцем вниз; V – удар указательным пальцем вверх). Профессор Уральской консерватории Е. Г. Блинов также активно использует примеры из скрипичной методики при объяснении исполнения штрихов на балалайке.

Отношение к жанру транскрипции в мире музыки весьма неоднозначно. Встречаются как горячие или умеренные сторонники этого искусства, так и противники. Между тем, большинство великих музыкантов, композиторов, критиков всегда считали транскрипцию необходимым дополнением к репертуару музыканта-исполнителя, позволяю-

щим охватить все эпохи и стили музыкальной культуры, накопленной человечеством. Особенно справедливо такое мнение по отношению к народным инструментам, ведь в силу относительно недолгого периода их существования в качестве академических, произведения классического репертуара доступны нам только в этой форме.

Именно создание транскрипций продвигает вперед исполнительство путем поиска средств для передачи музыкальных образов и решения задач, художественных и технических, ранее несвойственных данному инструменту. Убедительным подтверждением этим словам является исполнительство на русском народном инструменте – балалайке.

Список литературы

1. Цит. по: Пересада А. Балалайка: Популярный очерк. – М., 1990. – С. 7.
2. Цит. по: Илюхин А. Б. С. Трояновский // Б. Трояновский. Русские народные песни в обработке для балалайки с фортепиано. – М., 1962. – С. 4.
3. Цит. по: Лачинов А. Н. П. Осипов // Из репертуара Николая Осипова. Произведения для балалайки и фортепиано. Вып. I. – М., 1985. – С. 2.

*Н. Ганхуяг
Улан-Батор*

ФОРМИРОВАНИЕ АКТЕРСКОГО И РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ МОНГОЛИИ (на примере Национального академического театра драмы 1921–1965 годов)

Неотъемлемой частью духовной культуры нашего народа является театральное искусство. Своеобразие традиционного быта и образа жизни монголов в течение многих столетий определяло черты театра кочевников. Народные таланты-сказители как «театр одного актера», песни пьесы, куплетная драма Данзанравжаа и т. д. являются основными видами театра монголов.

В начале прошлого столетия с появлением городов и поселков, развитием оседлого образа жизни, расширением внешних сношений, на стыке западной и восточной культур, появились и сформировались возможности для возникновения и функционирования постоянно действующих театров. Появление художественных кружков в начале 1920-х годов, открытие Государственного центрального театра

в 1931 году обозначили пути для развития традиционного народного театра в сочетании с традициями западных театров.

Заложение фундамента драматического искусства (1921–1935 годы)

К истокам монгольского драматического искусства можно отнести следующие явления национальной и зарубежной культуры: народные театрализованные представления (обычаи, свадебные обряды, праздники, народные игры, танцы (биелгээ), песни пьесы); театр одного актера (сказители, благопожелатели, восхвалители и т. д.); религиозные театрализованные представления (танцы шаманов, танцы в масках, танцы цам); театр кочевников (театр Данзанравжи); школы драмы, танца (То Ван, Ми-чин ван, Луу жанжин, гун краёв и т. д.); китайская драма; театр русских военных (Нардом) и т. д.

В период 1921–1935 годов традиционная форма народного театра все более становилась популярной, все сильнее сказывались влияния западной и восточной культур, расширялись ряды людей, интересующихся ими, убыстрялся темп выявления народных талантов, и все это выливалось в единый организационный процесс.

Талантливая интеллигенция занималась в драмкружках. Так как в это время было мало опыта и готовых произведений, то на сцене импровизировали, заранее договорившись о содержании. В основном показывали одноактные эпизоды. Что такое драматическое произведение, как создавать образ, как развернуть действие и другие вопросы, составлявшие ядро театрального искусства, представляли большую трудность для кружковцев. Но они не терялись, не сдавались перед трудностями, а, опираясь на опыт народных театров, выбирали сказки, эпос, песни пьесы. В песнях пьесы, с одной стороны, – богачи, ноёны, ламы, с другой стороны – простой народ: образы отчетливо различаются противоположными свойствами, цель конкретна, сохраняется противоречивый характер, свойственный драматическому искусству.

Актеры художественного кружка от спектакля к спектаклю все более осознавали, начинали понимать сущность искусства. Постепенно они пришли к выводу о том, что нужен спектакль, показывающий жизнь современников и изменения в общественной жизни. Так родился спектакль «Краткая история недалекого прошлого» («Ойрхи цагийн товч туух»). Автор этой пьесы С. Буяннэмэх писал: «Разъяснение широким массам, как установилась народная власть, какую цель она преследует, было очень важным. Поэтому появилась пьеса “Краткая история недале-

кого прошлого”, которая выполнила такую разъяснительную роль, и массы с одобрением восприняли ее, и именно с этого периода интерес к спектаклям приобрел постоянный характер» [1]. Автор отметил здесь не только значение данного спектакля, но и определил тенденции развития нового театра.

Одним из памятных событий, происшедших в культурной жизни нашей страны, явилось открытие «Народного парка» 4 сентября 1926 года.

В первое время ввиду того, что не было национальных пьес, пришлось ставить спектакли на темы, взятые из китайских сказок, китайской литературы и истории. Потом ставились пьесы С. Буяннэмэха «Богатырь Тэмуужин» («Баатар хевгуун Тэмуужин»), «Марал Шар», Б. Ганболда «Мальчик Бадам» («Бадам хевгуун»), но оформление сцены, костюмы, форма показа, музыкальное сопровождение находились под влиянием прежних спектаклей, сохраняли признаки копирования китайских пьес.

В это время, используя форму «живой газеты», обращая внимание только на пропагандистскую цель, осуществили постановку агитационных спектаклей, таких как «Европа и Восток» («Европ ба Дорно зуг»), «Положение МНРП в 21 году» («МАХН-ын 21 оны байдал»), «Установление народной власти» («Ардын засгийг тогтоосон нь»), «13 аймаков» («13 аймаг») и т. д. Агитационно-пропагандистские спектакли отличались от предыдущих тем, что касались актуальных вопросов современности как в своей стране, так и за рубежом. Но в этих спектаклях герои четко делились на положительных и отрицательных. И феодалов, ноёнов, лам, иностранных торговцев показывали с гиперболическим осуждением, а рабочих, революционеров, борцов, народ – вдохновенными, доблестными.

В этих агитационно-пропагандистских спектаклях актеры, в основном, старались выразить внешнюю сторону роли. Не было необходимости заботиться о порывах, мечтах и чаяниях героев. И спектакли типа «живой газеты», придерживавшиеся только односторонней идеологии, со временем перестали вызывать интерес зрителей. Почти не было драматических произведений, опирались только на устную импровизацию, но оформление сцены, специальные театральные костюмы, занавес, отделяющий зрителей от актеров, – все это придавало театру в некотором роде профессиональный вид.

Актеры художественного кружка придерживались определенных принципов (методов) работы над ролью. Большинству актеров были

хорошо знакомы жизнь и быт народа и, благодаря наблюдательности, они запоминали характеры, особенные черты людей и наделяли ими героев. Некоторые актеры воспроизводили в памяти историю своей жизни, навыки, обычаи, душевные порывы, которые затем приносили в исполняемые роли.

Если в общем рассмотреть игру актеров художественного кружка, то видно преобладание вдохновенного традиционного стиля народного театра, но присутствовали и натуралистическое направление, и копирование, и бурлеск, и буффонада. Так как здесь не было режиссера, а спектакль создавали общими усилиями, то наиболее опытный, наиболее талантливый брал бразды правления в свои руки и выполнял роль руководителя постановки.

Хотя по всей стране развернулось движение художественных кружков, и оно пользовалось успехом у зрителей, но с повышением образовательного уровня народа изменялись и духовные потребности, что вело к усовершенствованию художественной культуры, искусства. Стало ясным, что только на пропагандистских спектаклях и легких комедиях далеко не уедешь, поэтому нужно было организовать культурное обслуживание населения на профессиональном уровне, разработать перспективную репертуарную политику. То есть наступила пора создания национального театрального искусства высокого художественного уровня. Формируя национальный театр, придерживались следующих принципов: создать театр с опорой на традиции, культуру, историю своего народа, на национальном языке; определить проблемы в масштабе страны, общества в поддержку их целей; сохранить своеобразные черты, отличающие его от театров других стран и национальностей.

Надо было решить, какого направления театр должен быть в Монголии, какой творческий метод наиболее приемлем для Монголии. При этом сочли целесообразным опираться на традиции народных празднеств, обычаи, на стиль народных сказителей, восхвалителей, благопожелателей, музыкантов-хуристов, на взаимопроникаемую систему театрального искусства Востока, на десятилетний опыт, накопленный артистами художественных кружков. Это направление, опирающееся на традиции народного искусства, было правильным.

Для функционирования профессионального театра нужно было решить вопрос подготовки кадров. Так была открыта студия для обучения актеров. Наиболее приемлемой формой подготовки актеров будущего театра было комбинированное использование традиционного метода

народных сказителей, певцов, музыкантов, их импровизаций со школой западного, русского театра, с системой К. Станиславского.

Отсутствие готовых драматических пьес вызывало большие трудности в студийном обучении и подготовительной работе по открытию театра. На первых порах в процессе обучения в студии, в ходе репетиций немногословных или бессловесных маленьких сценок при главенствующем участии С. Буяннэмэха появилась одноактная пьеса «Правда» («Унэн»). Сценическое оформление этой пьесы было несложным: общественные классы, слои представили разными цветами, что явилось, с одной стороны, своеобразным режиссерским решением, а с другой стороны, применением метода художественной абстракции. Изобразили угнетенный, отсталый народ в виде людей с темной повязкой на глазах, а желтых феодалов (лам) «оттенили» звоном горна, гоминдановцев – тоже звоном. Хотя и кажется это наивным, но зато было понятным для зрителей. Без пьесы работать над спектаклем, находить противоречия, определять цели образов, причины действий, устанавливать порядок действий, направлять деятельность актеров – трудно, поэтому описанный спектакль стал спектаклем разве что только режиссерского замысла.

Знаменательным событием в истории нашей культуры явилось открытие национального профессионального драматического театра в 1931 году.

Главной особенностью периода открытия Государственного центрального театра явилось то, что произведения драматургов и режиссеров, таких как С. Буяннэмэх, Ши. Аюуш, Ц. Гомбожав, Д. Намдаг заняли свое место в репертуаре театра, а народные таланты Ч. Лувсансодном, Л. Дамдинбазар, Д. Ичинхорлоо и другие выходцы из художественного кружка, студии, обучавшиеся на методах и принципах европейской актерской школы, постепенно начали приближаться к профессиональным методам.

В начале XX века в России появилось и получило развитие много направлений и течений в искусстве. В то время у нас работали приглашенные из России режиссеры и художники. Их влияние сказалось на творчестве монгольских актеров, и в результате появились пьесы «Правда» («Унэн»), «Чистое вино» («Усгуй хар архи»), «Десять лет» («Арван жил»), «Завтра» («Маргааш»), которые выражали лицо нового театра. Хотя актеры пользовались повседневной одеждой и атрибутами быта, но видно было, что в ролях, в оформлении сцены наметились признаки символики, метафоры. Игра носила гиперболический характер с преобладанием движения тела, на это были направлены цели и замыс-

лы режиссера. В оформлении сцены пространство и время носили условный характер, изображение гор, зданий создавалось геометрическими фигурами, которые олицетворяли поэтику кубизма, одного из направлений абстрактного искусства. Особенно ярко это было выражено в оформлении спектаклей «Арат Дамдин и княгиня Долгор» («Харц Дамдин, хатан Долгор»), «У трех печальных гор» («Учиртай гурван толгой»), в которых работала Н. Бектеева.

Также в спектаклях Государственного центрального театра в начале 1930-х годов отражалось натуралистическое направление. Это выражалось в копировании народных обычаев и обрядов («Какой это обычай?» («Энэ ямар ёс вэ? »)), в прямом цитировании статей и пунктов закона, реальном показе наказаний («Законы Маньчжуров» («Манжийн хууль»)), в комплексном формировании реквизита и костюмов в том виде, в каком они используются в реальной жизни («В плену трех ядов» («Гурван хорын хулээс»)) и т. д.

Спектакли, показанные художественным кружком, Государственным центральным театром, подразделялись на три основные темы: бытовая, пародийно-критическая, политико-пропагандистская. Это был период, когда творчески использовались традиции национального театрального искусства, а также методы восточного и западного сценического искусства. Особенностью актерской методологии нового театра стал показ реальной жизни, явленный во взаимосвязи психологического и физического действия. Поиск образа через физические действия, то есть «разведку телом», называю «искусством представления», а поиск через сердце, дух, чувство, то есть «разведку умом», называю «искусством переживания».

В дальнейшем развитии Государственного центрального театра было чрезвычайно важно иметь своих национальных драматургов. Поэтому при театре был организован кружок писателей, куда вошли С. Буяннэмэх, Д. Нацагдорж, Ши. Аюуш, М. Ядамсурэн, Д. Намдаг и другие. В результате появились такие пьесы, как «Не я» («Би биш»), «У трех печальных гор», «Арат Дамдин и ханша Долгор» и т. д.

Если рассматривать пьесу «У трех печальных гор» со стороны тематики и жанра, то эта пьеса имеет агитационно-пропагандистский характер, но особенности героев раскрыты с внутренней, психологической, стороны. В этом состоит ее новизна и отличие от предыдущих пьес. Композиция этой пьесы интересна, речь поэтична, лирична, она гармонично сочетается с традиционной формой народного театра – песней пьесы – и является классическим примером музыкально-драматического

произведения. После этого была осуществлена постановка музыкально-драматического произведения Ши. Аюуш «Арат Дамдин и ханша Долгор». Здесь не были использованы мелодии народной песни. Были написаны две мелодии для характеристики отдельно народа и феодалов. Ши. Аюуш свои произведения ставил сам, в произведениях других авторов не участвовал. Он, не дописав пьесы, а только составив план, прямо на сцене выстраивал актеров, распределял и координировал, кто какую песню будет петь, какие слова говорить, какие движения совершать. У него был такой необычный метод постановки.

Творческие работники монгольского театра, опираясь на опыт участия в международной театральной олимпиаде, осуществили постановку многих музыкально-драматических произведений и в дальнейшем определили, что главным ядром репертуарной политики является развитие именно этого жанра, а под влиянием западной театральной школы стали неуклонно придерживаться метода реализма.

Поиски направлений развития драматического искусства (1935–1950 годы)

Одним из важных и особых периодов развития монгольского драматического искусства является период после 1935 года.

В это время вышло несколько правительственных постановлений о развитии театрального искусства, и началась работа над их реализацией. Отметили пятилетний юбилей Государственного центрального театра, подытожили успехи и достижения, определили пути дальнейшего развития. Помимо Государственного центрального театра, открылись Военный театр, Молодежный театр и Монгольская киностудия. При Государственном центральном театре открылась студия по подготовке актеров. Увеличился штат Государственного центрального театра. Помимо драматического кружка, появились кружки песни и музыки, а также отдел рабочих сцены и светотехники.

Впервые приняли решение осуществить постановку мировых классических произведений на сцене своего театра. Постановка пьесы Н. Гоголя «Ревизор» в переводе Э. Оюун на монгольский язык в 1936 году на сцене Государственного центрального театра режиссером Ши. Аюуш явилась началом обращения к мировым классическим произведениям на монгольской сцене и стала знаменательным событием в истории монгольского драматического искусства.

В 1937 году в этом же театре под руководством В. Борейшо была поставлена пьеса испанского драматурга Лопе де Вега «Овечий источник». Пылкую любовь, решительность, верность, человечность молодого

крестьянина Фрондосо мастерски показал актер Ц. Цэгмид. Актрисы Д. Ичинхорлоо, Д. Цэрэндулам, исполняя роль Лауренсии, создали оригинальные образы. Постановка этой пьесы явилась школой повышения мастерства для монгольских актеров, стала примером раскрытия сущности роли через психологический анализ. Наши актеры благодаря этой пьесе овладели основными элементами актерского мастерства, осознали сущность сверхзадачи, физических и психологических действий, внутреннего монолога, научились правильной ориентации на сцене, раскрытию внутреннего мира героя. Индивидуальная работа режиссера над каждой ролью, актами пьесы, разъяснение значения каждого диалога героев, постоянные репетиции способствовали овладению сценическим общением.

В процессе постановок таких классических произведений, как пьесы «Ревизор» Н. Гоголя, «Овечий источник» Лопе де Вега, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера на сцене Государственного центрального театра, творческие работники и актеры узнали, что собой представляет настоящая пьеса, как определяется тема, основной замысел произведения, как надо работать над пьесой, что такое застольный период, какую роль играет исследовательская работа.

Постановки на своей сцене лучших произведений, проверяющих силу, мощь, размах театров мира, дали возможность большего осознания сущности западной театральной школы, указали пути овладения методами раскрытия образов, открыли возможности для расширения кругозора, обнаружения мастерства и таланта.

В центре репертуарной политики театра в конце 1930–1940-х годов был показ борцов за независимость, свободу, новую жизнь, постановка произведений гражданского и лирического содержания. В конце 1930-х годов репертуар театра обогатился такими национальными драматическими произведениями, как «Цена жизни» («Амь ба амьдралын унэ»), «На новом пути» («Шинэ замд»), «Волчья стая» («Сурэг чоно») Д. Намдага, «Дэнсмаа» Э. Оюун. Из них самой удачной получилась пьеса «Волчья стая».

Пьеса Д. Намдага «Волчья стая» отличается от предыдущих произведений способом отражения характеров, стремления героев даны в процессе, широк контекст современности и социальных противоречий, что сказалось на своеобразии героев, их развитии и изменениях. Интересна композиция произведения. Действие начинается с мелкого, обыденного случая, развивается, а главный герой не знает сути происходящего до самой развязки, когда все становится, наконец, ясным. Высококачествен-

ное произведение по праву требует и высокого профессионального мастерства актеров. В спектакле «Волчья стая» сыграли Д. Чимэд-Осор (Данзан), Ч. Долгорсурэн (Дарьдулам), Д. Бат-Очир (Шадав), Д. Пагма (Наваанжав), Ц. Цэгмид (Шушмаа), Д. Ичинхорлоо (Цэцэг). В пьесе Д. Намдага «Волчья стая» было много режиссерских находок. Мизансценой и принципом сравнения была решена задача конкретизации сущности образов. Драма Д. Намдага «Волчья стая» прославила целое поколение театральных актеров и доказала, что основным методом игры наших артистов стало выражение внутреннего мира, человеческой психологии.

Особые изменения в политической жизни Монголии, противоречивый, полный неожиданностей период конца 1930 – начала 1940-х годов оказали влияние и на театральное искусство. В 1940-х годах в Государственном музыкально-драматическом театре в основном шли пьесы на историко-героическую тему. В то время ставилась задача влиять на зрителей образами реальных исторических лиц, показавших пример героизма и отваги, зовущих народ к борьбе за свободу, справедливость. Были осуществлены постановки пьес Э. Оюун «Чудесная дудка» («Гайхамшигт лимбэ»), «Амарсанаа», «Степной богатырь» («Талын баатар»), Д. Намдага «Три хана Шарай гола» («Шарай голын гурван хаан»), Ц. Цэдэнжава, Б. Бааста «Мудрая княжна Мандухай» («Мандухай цэцэн хатан»), «Юность Цог» («Цогийн идэр нас»), «Был такой хан» («Ийм нэгэн хаан байжээ»), Д. Ичинхорлоо, Д. Чимид-Осор, Х. Пэрлээ «Хатанбаатар Магсаржав» и др.

Успешная постановка этих героических пьес связана с талантом и опытом режиссера Э. Оюун. Э. Оюун старалась довести до каждого актера содержание произведения, логику действия, кульминацию, обращала особое внимание на изучение образа, заставляла актеров самих вести поиск, а в конце направляла их, исправляла.

В это время для изображения образов борцов, героев, отличившихся в истории Монголии, пользовались однообразным языком, заранее заданы были режиссура, оформление сцены, последующие пьесы копировали предыдущие. Но это не вина творческих работников, а свидетельство того, как политика отрицательно влияла на искусство. В 1940-х годах, когда развернулось патриотическое движение, внутреннее и внешнее положение в стране было нестабильным, произведения Государственного музыкально-драматического театра явились выражением дум и чаяний народа, став глашатаем своего времени.

Так как в этих произведениях действие развивалось активно, в острой борьбе, герои изображались решительными, боевыми, крепкими физически и духовно, с высокими стремлениями, идеалами, то пьесы носили в общем величаво-лирический характер. Актерский стиль сохранял традиции приподнято-романтического характера игры сказителей, хуристов народных театров, и актеры говорили напыщенно, высоким тоном, ясно, внятно, напевно, предпочитали красивые жесты и движения. Поддерживался приоритет актерского начала. Режиссерский план спектакля был ограничен стремлением выделить противоречия, борьбу противоположных сторон.

Современная тематика является неотъемлемой частью репертуарной политики театра, существование которого связано с жизнью общества, его текущими потребностями. В репертуаре Государственного центрального театра современная тема занимала ведущее положение, и дальнейшая интенсивная работа в этом направлении была одной из главных задач театра. В нашей литературе и искусстве современная тема называлась темой «нового трудового человека» и имела свои истоки в социалистическом реализме и понятии типического. Изображая «нового трудового человека», показывали, как человек, живущий неправильно, осознает свои ошибки и встает на правильный путь, или же это был человек идеальный, без каких-либо недостатков. Так появились однотипные, «серые» образы явно агитационного характера.

Пьесы конца 1940 – начала 1950-х годов на современную тему «в художественном плане не все были на должном уровне. В некоторых пьесах вместо того, чтобы глубоко и правдиво изобразить духовный мир героев, встречалось пустое, чисто внешнее изображение» [2]. Пьесы Ч. Ойдова «Дорога» («Зам»), «Цолмон», «Туяа», Д. Намдага, Ш. Нацагдоржа «Молодое поколение» («Залуу уе»), Ч. Лодойдамбы, Ц. Зандраа «Эрдэнийн Дорж», коллектива авторов «Семья Арвижих» («Арвижихын гэр бул»), показывавшие жизнь однобоко, только с внешней стороны, появились по требованию времени.

Драматическое противоречие – это духовное противоречие. В пьесах на современную тему главное внимание обращали не на раскрытие духовных противоречий и конфликтов, а на социальные противоречия, поэтому образы получались не живыми, искусственными. Это было главным недостатком спектаклей. В то время из-за идейных противоречий образы делили на два полюса: положительные и отрицательные – и действие всегда заканчивалось «поражением врагов». Вот такая устоявшаяся модель заставляла тускнеть идею подлинного противоречия

и конфликтности художественных образов. «Богатые противоречия, конфликты, являясь необходимым условием драматического искусства, определяют характер образов» [3], поэтому конфликты и коллизии являются плодородной почвой драматического произведения. Противоречия определяют внутреннюю сущность образа, его отношение к явлениям, событиям, а конфликт берет начало от противоречий и определяет борьбу образов, а противоречия плюс конфликт равно идее пьесы.

Только в начале 1950-х годов в национальных спектаклях на современную тему понимание конфликта было поднято на новую ступень. В пьесах Л. Вангана «Врачи» («Эмч нар»), Д. Сэнгээ, Ч. Лодойдамбы «Своей дорогой» («Верийн замаар»), А. Дашняма, Л. Вангана «Шофер Тожоо» («Тожоо жолооч»), поставленных на сцене Государственного музыкально-драматического театра, главное внимание было уделено духовным противоречиям героев, раскрытию внутренней сущности образов. В национальных пьесах на современную тему было много повторяющихся, одинаковых образов, далеких от жизни, наставнического характера. Подмена понятия драматического конфликта «бесконфликтной теорией» явилась ошибкой идеологизации.

Развитие драматического искусства (1950–1965 годы)

Одним из особенных периодов развития монгольского искусства являются 1950-е годы: новое здание Государственного музыкально-драматического театра было сдано в эксплуатацию 31 декабря 1950 года, Государственный детский театр был открыт в 1950 году, были заложены основы для открытия периферийных музыкально-драматических театров, вышло правительственное постановление об искусстве и театре, появился жанр комедийной драматургии (Ч. Ойдов «Семьдесят небылиц» («Далан худалч»)), заново началась работа по постановке произведений мировой классики, главенствующее положение в репертуаре театра стали занимать переводные произведения русских и советских драматургов, появились первые национальные профессиональные режиссеры (С. Гэндэн, Л. Ванган и т. д.).

Поставленная в 1953 году на сцене Государственного музыкально-драматического театра пьеса А. Островского «Гроза» стала важным рубежом в истории монгольского драматического искусства. Осуществил постановку «Грозы» режиссер Л. Ванган, это была одна из главных его творческих удач. «Он имел ясный острый ум, был полон творческих планов, поисков, именно он ввел новый метод в режиссуру» [4].

В 1962 году в Государственном музыкально-драматическом театре С. Гэндэном была осуществлена постановка пьесы М. Горького

«На дне». Пьеса однотонная, грустная, герои подавленные, печальные, хмурые, угрюмые. Зрителям, привыкшим к «острым» пьесам, где всегда есть конфликты, борьба, которые заканчиваются «победой», возможно, пьеса «На дне» не понравилась, но в плане исполнения она получилась. Спектакль «На дне» для наших актеров явился еще одним шагом вперед в раскрытии психологических конфликтов, в овладении реалистическим методом творчества. Произведения, занимающие особое место в истории монгольского драматического искусства, связаны с именем режиссера С. Гэндэна.

В течение всей истории развития театрального искусства кто-то брал инициативу в руки, организовывал, руководил. Это работа режиссера, который «изображает человека через человека», который является «зеркалом сценического искусства», который объединяет, завязывает в узел все компоненты многожанрового искусства, а также формирует коллективизм творческих работников, является мостом связи актеров со зрителями.

Монгольское режиссерское искусство, преодолев различные трудности и испытания, полностью сохранив профессиональные черты, сумело стать важной компонентной частью нашей культуры и искусства, роль которых все возрастает. Со времени основания Государственного центрального театра и до 1960 года, то есть периода формирования драматического искусства, историю режиссуры можно разделить на три основных этапа:

1. Период самостоятельного изучения искусства режиссуры (Ц. Гомбожав, Ши. Аюуш, Д. Намдаг; 1930–1935 годы).

2. Период овладения режиссерской профессией под руководством российских режиссеров: А. Ефремова, В. Борейшо, А. Рабиновича, И. Исполнева (М. Лувсанжамц, Э. Оюун, Н. Цэгмид; 1935–1950 годы).

3. Период национальных профессиональных режиссеров (Л. Ванган, С. Гэндэн, Ц. Раднаа, С. Галсанжав; 1950–1965 годы).

1950–1960-е годы – это время, когда монгольское драматическое искусство приобрело профессиональные черты, обогатились методы, формы изображения, повысилось мастерство актеров и режиссеров. В эти годы первые режиссеры, окончившие полный режиссерский курс в России, Л. Ванган, С. Гэндэн осуществили постановки пьес А. Островского «Гроза», У. Шекспира «Отелло», М. Горького «На дне», Ф. Шиллера «Коварство и любовь», романа М. Шолохова «Поднятая целина».

В истории монгольского драматического искусства особое место занимают произведения английского драматурга эпохи Возрождения

У. Шекспира. На монгольской сцене пьеса У. Шекспира «Отелло» была поставлена в 1955 году и стала событием, подытожившим 25-летний путь развития монгольского драматического искусства. Главная линия режиссера С. Гэндэна, которой он придерживался при постановке «Отелло», состояла в том, чтобы не копировать спектакли, осуществленные в разных странах мира, а составить режиссерский план применительно к историческим особенностям монгольской национальной культуры, сохранить принцип творческой самостоятельности.

Помимо прославившихся образом Отелло английских актеров Эдмунда Кина, Лоуренса Оливье, американского Айры Олдриджа, итальянского Томмазо Сальвини, русских Мамонта Дальского, Александра Остужева, грузинского Акакия Хоравы, армянского Ваграма Папазяна, монгольские актеры Г. Гомбосурэн, Ц. Гантемер должны быть вписаны в историю мирового театра.

Отелло Г. Гомбосурэна близок герою А. Хоравы: это закаленный, отважный, знаменитый полководец; он борется за свою любовь. А Отелло Ц. Гантемера похож на героя Л. Оливье: это обыкновенный человек, его Отелло – наивен, легковверен, доверчив.

Процесс работы над ролью, методы игры в исполнении актеров Г. Гомбосурэна и Ц. Гантемера были совершенно разными. Г. Гомбосурэн создал роль Отелло путем перехода от внешнего вида к внутреннему миру, через физические действия, знаки, сигналы выявляя психологический настрой героя, опираясь на «искусство представления». А Ц. Гантемер при создании образа использовал психологический метод, с помощью которого «оправдал» пластику героя, движения тела.

В 1964 году в Государственном драматическом театре Э. Оюун при постановке «Короля Лира» стремилась выдвинуть на первый план мысль о том, что привилегированное положение, богатство не вечны, в этом мире ничто не может быть сравнимо с чистыми чувствами человека. И король Лир в конце своей жизни, перестав уживаться не только с дочерьми, но и с самим собой, попадает в трудное положение. Его раскаяние, осознание поданы в качестве сквозного действия спектакля. Г. Гомбосурэн, сыгравший роль короля Лира, мастерски оттенил величие, мощь, силу воли, заставлявшие поверить, что он действительно Хан, но в то же время показал его человеком с глубокими внутренними противоречиями, мучающимся, никому не верящим, все испытывающим, грезящим о невозвратном прошлом, чувствующим свою слабость и бессилие.

Произведения У. Шекспира не только определяют масштаб развития театра, но и духовный, культурный уровень нации. Постановки пьес

«Отелло» в 1955 году, «Короля Лира» в 1964 году на монгольской сцене являются еще одним свидетельством динамики развития монгольского драматического искусства. После «Отелло» и «Короля Лира» были успешно осуществлены постановки «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Макбета», «Ричарда III», «Сна в летнюю ночь» на сценах Национального академического театра драмы и Государственного театра для детей и молодежи, а также пьес «Укрощение строптивой» и «Зимняя сказка» в музыкально-драматических театрах Восточного и Убурхангайского аймаков. Идеи У. Шекспира, воспевающего гуманизм, честь, справедливость, были близки монголам, их национальным особенностям.

В современном монгольском драматическом искусстве в качестве основного метода игры актеров утвердилась система К. Станиславского, или «искусство переживания». «Искусство представления» всегда ставили в противовес «искусству переживания» и до сих пор отрицают его. Однако конечной целью творческой работы оказывается создание художественного образа. Главным в работе актера является не то, каким методом или направлением он руководствовался при создании роли, а результат творческой деятельности, то есть умение перевоплощаться. «Искусство переживания» и «искусство представления» не являются положительным и отрицательным полюсами создания образа, а являются двумя направлениями, стремящимися к одной цели – перевоплощению в образ. Хотя в современном монгольском драматическом искусстве неуклонно придерживались «искусства переживания», но актеры старшего поколения (Л. Дамдинбазар, Ч. Лувсансодном, Д. Ичинхорлоо, Б. Жадамба, Л. Содном, З. Цэндээхуу, А. Цэрэндэндэв, Г. Гомбосурэн, Е. Гомбодорж) работали в направлении «искусства представления» и создали много интересных художественных образов.

Мастерство, методы, опыт наших актеров и режиссеров совершенствовались из года в год, и в конце 1950 – начале 1960-х годов драматическое искусство овладело новой ступенью. Свидетельством этому являются национальные произведения и спектакли на современную тему, поставленные на сцене Государственного музыкально-драматического театра. В начале 1960-х годов на сцене Государственного драматического театра были поставлены пьесы, показывающие новых людей, их творческий труд, повышение сознательности, такие как «На пороге» («Босгон дээр»), «По гудку» («Яндангийн дуунаар») Ч. Чимида, «В степях Арвайхээр» («Арвайхээрийн талд») Л. Вангана, «Можно верить» («Итгэж болно») Ч. Лодойдамбы, «В новом доме» («Шинэ байшинд») Д. Намдага и т. д. Отличительная черта этих спектаклей состоит в том, что

здесь полностью избавились от ремесленничества, обратились к психологическим противоречиям героя, показывая и отрицательные, и положительные черты характера. Основным недостатком спектаклей на современную тему было акцентирование не характера, духовного мира людей, а их работы, профессии.

В пьесе Ч. Чимида «У порога», сломавшей старые традиции, были смело поставлены вопросы, рожденные жизнью человека и общества, в которой зоркий взгляд автора подметил новые противоречия, чтобы провести через них своего героя. Спектакль «У порога» привлекал внимание актуальной темой, замыслом, композицией, языком, режиссурой, методом изображения.

В 1965 году пьеса Ч. Ойдова «Семьдесят небылиц» в обновленном виде была поставлена в Государственном драматическом театре режиссером Н. Цэгмидом. В результате упорного труда Н. Цэгмида в пьесу были внесены изменения и сокращения. Образы, исполняемые актерами, получились оригинальными: к роли относились не с позиций классовой борьбы, а с точки зрения духовного мира, характера, психологии. Режиссер Н. Цэгмид всегда работал в тесной связи с драматургами, вел исследования, указывал главную мысль произведения, аргументировал особенности биографии, характера образов, проводил репетиции, ставя эксперименты на жизненных ситуациях. Н. Цэгмид считал, что искусство и технику речи, тембр голоса, дыхание, паузы нужно умело использовать применительно к положению героя в драматическом произведении, и этого требовал от молодых актеров на каждом шагу, стремился, чтобы они все это прочувствовали. Он был тонкий, требовательный режиссер.

В 1965 году в Государственном драматическом театре режиссером Э. Оюун был поставлен спектакль «В новом доме» («Шинз байшинд») Д. Намдага. Это произведение выдвигало идеи, которых не было до него в нашем сценическом искусстве. Спектакль «В новом доме» показывает, что человек без духовно-эстетического мира беден, пуст, а как следствие этого и общество может постигнуть печальное будущее. Вот эту идею режиссер Э. Оюун выдвинула в качестве главной и показала в спектакле те изменения, которые происходят в отношениях между людьми, в их чувствах и мыслях во временном потоке.

Сохранение и развитие мотивов пьесы Д. Намдага «В новом доме», перевод ее в форму психологической драмы, акцент на нравственных и эстетических качествах современного человека – это результат неутомимого труда режиссера Э. Оюун и талантливых артистов. Эта пьеса современна и тем, что герои произведения, участвуя в действии, «выходят

из образа» и общаются со зрителями от имени автора, или актер от своего имени делится со зрителями мыслями, рассуждениями. Режиссер Э. Оюун стремилась показать в каждом образе индивидуальное своеобразие, и актеры сумели психологически верно раскрыть их сущность.

Если подытожить развитие монгольского драматического искусства 1960–1965 годов, то можно отметить следующие особенности:

- театр был укреплен квалифицированными кадрами;
- началась интенсивная подготовка режиссеров драматического театра, театральных художников, театроведов, композиторов, балетмейстеров, оперных певцов за рубежом;
- впервые в своей стране подготовили и выпустили актеров и режиссеров драмы;
- виды театрального искусства стали приобретать самостоятельный характер, вышло несколько произведений классического балета, оперы, крупные музыкальные произведения, драматическое искусство полностью сохраняло свои специфические свойства;
- в театрах произошли структурные и организационные изменения;
- расширились ряды режиссеров драмы, возросла роль режиссера;
- мастерство, опыт, практика драматических актеров достигли высокого профессионального уровня.

Так, к середине 1960-х годов сформировалось профессиональное драматическое искусство Монголии и были созданы условия и возможности для определения дальнейших целей и задач.

Список литературы

1. С. Буяннэмэх туувэр зохиол. – УБ., 1968. – 137 хууд.
2. БНМАУ-ын соелын туух (1941–1960) Нботь. – УБ., 1986. – 162 хууд.
3. Гегель Г. Сочинения: в 14 т. – М.: Соцэкиз, 1958. – Т. 14. – С. 330.
4. Дашдондог С. Жаран жилийн шаштир. – 2-р боть. – УБ-1996. – 188 хууд.

***Т. А. Григорьянц**
Кемерово*

ТРЮКОВАЯ ПЛАСТИКА В СТРУКТУРЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА

Пластическая культура актера и режиссера всегда была важным элементом, составляющим общую сценическую культуру. Телесно-

пластические характеристики персонажей, пластичность мизансцен – это та часть режиссерского замысла сценического произведения, где в большей степени реализуются его идея, стиль и жанр.

В последнее десятилетие изменилось отношение не только к пластической культуре исполнителей, но и к содержательной части этого понятия. В настоящее время уровень пластичности спектакля определяется не только его зрелищностью, но способностью режиссера и актеров как можно точнее реализовать в действии режиссерский (авторский) замысел сценической постановки. Мысль, организованная художественными средствами театра, телесностью исполнителей, и действие, выраженное одухотворенной телесностью, составляют живое «тело» спектакля. По мнению современного философа М. К. Мамардашвили, конечной телесной формой только и может быть выражено бесконечное [1]. Бесконечное значит не имеющее границ, меняющееся каждое мгновение, то есть живое, непосредственное. Именно такой, созданной из нескольких «конечных телесных форм», представляется успешная сценическая работа, «отлитая» в «бесконечное», то есть живое «тело» спектакля.

Новые условия существования театральных форм влекут за собой повышенный интерес к пластической культуре в целом, к возможностям тела человека как универсального инструмента, способного выразить малейшие нюансы человеческой души. Возникают новые варианты использования пластических возможностей исполнителей в художественном мире современного театра. Это обстоятельство стимулирует театральную педагогику в организации новых методик и подходов к исследованию художественно-пластических возможностей актера. Создаются новые тренинги с использованием разнообразных телесных техник. В настоящее время наблюдаются две тенденции в развитии дисциплины «Сценическое движение»: первая – представляет собой синтез классических разделов с достижениями в других областях пластической культуры (спорт, современная хореография, пластикодрама); вторая тенденция связана с увеличением технических возможностей актера. Современный театр требует хорошей телесной подготовки во всех направлениях, выносливости, поскольку режиссерские решения все чаще связаны с использованием акробатических элементов, выразительных жестов классической пантомимы, незаурядных сценических трюков.

Одним из разделов «Сценического движения», развивающимся стремительно и представляющим в настоящее время большой интерес, является «Трюковая пластика».

Практические навыки и умения в организации трюка и трюковой сцены, теоретическая подготовка в постановке трюкового фрагмента являются частью общей профессиональной пластической культуры актера и режиссера. В предмете «Сценическое движение» это значительный раздел, посвященный в большей степени наработке и приобретению частных навыков в виде различных сценических трюков.

Известный педагог-новатор сценического движения, режиссер-постановщик трюковых сцен Г. В. Морозова считает, что «искусство движения на сцене основывается на многих умениях и навыках как общего, так и частного порядка. Одни из них способствуют развитию определенных психофизических качеств, другие оснащают утилитарной техникой, практическими навыками. Отделить их друг от друга невозможно» [2]. Трюковая пластика представляет собой набор частных навыков, воспитывающих такие важные психофизические качества у будущих исполнителей, как сила воли, выносливость, телесная реакция, мобильность, ловкость, ответственность за свои действия, внимание, умение работать с партнером в непростом физическом рисунке.

Большое внимание сценическим трюкам в общей пластической подготовке актеров и режиссеров уделял автор единственного академического учебника-энциклопедии по сценическому движению, теоретик и практик исполнительской пластической культуры, педагог И. Э. Кох. Он обобщает весь предыдущий опыт работы с актерской внешней техникой и выводит трюковую пластику в отдельный раздел, впервые не только описывая уникальные упражнения, но и предлагая методические указания к ним [3].

Пластический трюк – это «специальный двигательный навык частного характера, способ выполнения на сцене действия, сопряженного с опасностью травмирования» [4]. К пластическим сценическим трюкам относятся падения, сценические переноски тяжести (в том числе и партнера), преодоление препятствий в разных ритмических рисунках, приемы физической борьбы. Представляя собой имитацию настоящего физически сложного действия, сценический трюк должен быть правдоподобным, с одной стороны, и полностью безопасным – с другой. Сущность сценического трюка состоит в «замещении реального двигательного действия его внешним п о д о б и е м, менее затруднительным и менее опасным для исполнителя, то есть – в создании зрительной иллюзии выполнения предполагаемого действия» [5].

Яркие сценические образы, обладающие интересным пластическим рисунком, незабываемые сценические бои, виртуозно исполненные

акробатические номера и фехтовальные сцены – все это результат не только одаренности и опыта режиссера, но чаще всего и практически всегда результат воспитания пластической культуры исполнителей. Идти за мыслью постановщика, предлагать свои находки в процессе создания «тела» роли, его внешних характеристик способны исполнители, получившие хорошую школу сценического движения и актерского мастерства, поддерживающие профессиональную физическую форму и обладающие хорошо развитым пластическим воображением. Как показывает практика, пластичность внешняя – телесная – непосредственно связана с пластичностью внутренней – духовной.

Увлеченность постижением внутреннего духовного мира персонажа, попытка вчувствования и вживания в суть воображаемого героя и в настоящее время, к сожалению, чаще всего происходит без полного включения пластических возможностей исполнителей. Авторы сценических композиций стремятся донести смысл литературного материала, в основном, посредством текста, а так называемая «пластика» «обеспечивает» тексту удобные мизансцены. Между тем, в театр, как известно, приходят ЗРИТЕЛИ (от слова «зритель», то есть видеть, воспринимать глазами). Это обстоятельство позволяет заключить, что если актер не реализовал мысль режиссера в своей пластической партитуре, то зритель в лучшем случае услышит текст. Любой режиссерский замысел должен быть материализован, поэтому в процессе работы над пьесой постановщик ищет необходимые выразительные средства для создания будущего «тела» спектакля. Ведь и о богатстве внутреннего мира героя, о его мыслях и чувствах мы, зрители, узнаем из событий, реализуемых в действии пьесы через «материализованные» поступки героя.

Одним из таких выразительных средств, очень емким, эмоционально содержательным, но непросто организуемым, и является трюковая пластика. Пластическое воображение – необходимый профессиональный «инструмент» режиссера – играет значительную роль в деле организации пластических, в том числе и трюковых, сцен. Стимулирует же воображение и позволяет реализовывать придуманное практический опыт. По мысли Г. В. Морозовой, автора многих книг по проблемам сценической пластики, «чтобы увидеть нечто в своем воображении, нужно об этом хоть что-то *знать*, а еще лучше – *уметь делать*» [6].

Постановка трюковой сцены непосредственно связана с образом спектакля, в котором она существует, с режиссерским решением драматургического материала. Даже виртуозно поставленная сцена боя, погони и т. д. не будет иметь успеха, если она выглядит как отдельный номер,

без исполнения которого спектакль совершенно не пострадает, а смысл происходящего не изменится. Трюковая сцена должна стать органической частью спектакля; действие не прерывается, а принимает более «концентрированный» вид, оно предельно материализовано. Хорошо построенная трюковая сцена является логическим продолжением предыдущих событий, а финал трюкового фрагмента естественно должен вплестаться в дальнейшее действие. Зритель не должен ощущать «подготовительного» периода трюковой сцены; для него нить событий спектакля непрерывна, но не равномерна. Ритмическая структура сценического произведения определяется драматургией, режиссерским решением литературного материала, а также жанром спектакля.

Таким образом, для постановки трюка или трюковой сцены необходимы навыки и практические умения не только в организации трюка, но и в постановочной работе, в режиссуре. Можно сказать, что искусство существования на сценической площадке, искусство создания пластической партитуры роли, то есть искусство движения как внутреннего, так и внешнего, складывается из различного рода практических знаний, навыков и умений. В процессе создания художественного образа роли важным становится все. Выделять работу над психофизикой роли или делать акцент на создании телесно-пластического рисунка бессмысленно. В процессе создания телесно-пластической партитуры важно все – и общие пластические навыки, и навыки частного порядка. К таким навыкам относится трюковая пластика.

Таким образом, для создания условий в работе с трюковой пластикой необходимо наличие специальных навыков и знаний.

Специфика занятий, на которых отрабатываются элементы трюковой пластики, требует определенного подготовительного периода. Во-первых, работа с трюками предполагает общий пластический тренинг: студенты должны быть в хорошей физической форме, размяты и разогреты. Это первый этап. Во-вторых, как уже было отмечено, необходимы специальные упражнения, тренирующие координацию, освоение ритма телом, подводящие к пластическому рисунку того трюка, который предположительно будет изучаться и отрабатываться, упражнения акробатические.

Общий пластический тренинг готовит тело исполнителя как материал; в результате такого комплекса упражнений он имеет разогретое, мобильное, профессионально восприимчивое тело. Организация общего пластического тренинга, его структура, форма целиком и полностью зависят от школы, в которой воспитываются студенты, от задач и целей,

которые ставит перед участниками педагог. Пластический тренинг представляет собой комплекс упражнений, выстроенных в определенном порядке и соответствующих художественным целям текущей постановки. В результате проделанной работы в тренинге исполнители обретают способность к осуществлению различных телесных функций, таких как распределение себя в пространстве, ритмическая организация действия, проявление чувства баланса, податливость и профессиональное чувство формы. Комплексы упражнений, тренирующие и воспитывающие все эти навыки, подготавливают телесный аппарат исполнителя к возможности воображать, сочинять и творить собственным телом.

Следующий этап в подготовке к работе с трюковой пластикой содержит комплекс специальных упражнений, непосредственно вводящих и в содержание, и в форму трюка. Такой специальный фрагмент тренинга может содержать акробатические упражнения, упражнения, тренирующие чувство баланса, способность телесного воплощения ритма, упражнения, тренирующие формальную сторону трюкового элемента. Значение этих упражнений в общей подготовке к освоению или тренировке трюка вполне понятно.

Поскольку любой сценический трюк имеет вариативный характер, упражнения тренинга должны охватывать максимально большое количество «подводящих» и «выводящих» элементов.

Акробатические упражнения являются важным комплексом для изучения практики сценических трюков. Акробатика – «раздел в программе предмета “Сценическое движение” в театральной школе. В нем используются упражнения прыжковой акробатики (кувырки, перевороты, “колесо” и пр.), эксцентрической (каскад, кувырки вдвоем и другие парные упражнения, сальто с поддержкой и пр.)» [7]. В «чистом» виде акробатические элементы на сценической площадке встречаются нечасто. В большей степени акробатические упражнения используют для подготовки исполнителей. Именно эти упражнения воспитывают силу, выносливость, ловкость, навыки телесного владения темпо-ритмом, то есть те необходимые профессиональные качества, которые являются фундаментом в становлении исполнительской пластической культуры. Элементы акробатики, являющиеся неотъемлемой частью тренинга не только в подготовке к трюковой пластике, способствуют повышению уровня возможностей координации, представляют собой незаменимый комплекс в воспитании навыков верного (в ситуации трюков – оптимального) распределения и ориентации в пространстве. Упражнения и комплексы упражнений с элементами акробатики – отличная тренировка

вестибулярного аппарата. Весьма важным представляется этот вид упражнений как способ воспитания и тренировки таких профессиональных качеств, как телесная пластичность и способность быстро и точно реагировать на изменяющиеся внешние условия существования исполнителей на сценической площадке. К. С. Станиславский был глубоко убежден, что «аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли» [8]. Для подготовительного периода в освоении сценических трюков акробатические элементы составляют базу, которая позволит легко, без травм перейти к освоению разных видов сценических падений, а также окажет неоценимую помощь в более полной реализации фрагментов сценического боя.

Сценические падения представляют собой вид трюков, довольно часто встречающихся в сценической практике. Будущему исполнителю необходимо быть готовым к работе в этом материале не только физически, но и психологически. «Потеря сознания» (из разных позиций тела), получение различных ударов, падения с предметов и сценических станков, поведение в непростых ситуациях, предполагающих погони, преодоление «сложных» обстоятельств (прыжки через забор, «карабканье по горам», подъем по пожарной лестнице, падения со ступеней и с предмета на предмет), безусловно, это не весь перечень того, с чем придется столкнуться актерам и режиссерам.

Научиться всем «падениям» просто невозможно, как невозможно предусмотреть все ситуации, в которых они встречаются. Но если проанализировать основные направления «падений» (физиологические особенности человека и законы физики), а также учесть при этом, что театральная реальность (в смысле трюков) совершенно отличается от реальности спорта, игры и уж тем более от жизненных бытовых ситуаций, то становится возможным привести «все» сценические падения к нескольким общим схемам, знания которых позволят легко справиться с исполнением сценических падений в конкретных ситуациях. Таким образом, получив теоретические знания и овладев практическими навыками в области трюковой пластики, будущий исполнитель сможет адаптировать одну из изученных схем согласно предлагаемым обстоятельствам материала спектакля и конкретной сцены.

Результат работы с трюком, то есть качество его исполнения, целиком зависит от соблюдения двух условий. Первое – насколько правдоподобно оно «прозвучало». И второе, не менее важное, обстоятельство – насколько безопасно трюк выполняется. Актер, исполняющий сцениче-

ское падение, должен соблюдать оба условия – именно это обстоятельство позволяет судить о его профессионализме.

Существуют три основных модели в организации самого сценического падения. Первая модель, имитирующая обморочное состояние, представляет собой определенную схему снятия мышечного напряжения (расслабления). Вторая модель заключается в исполнении схемы движений «падения» в ситуации напряженного тела. Подобные «падения» происходят, когда человек падает, находясь в сознании, то есть под воздействием различных внешних факторов (физической борьбы и т. д.). Третья модель – смешанная. Ситуация требует от исполнителя отсутствия напряжения в первой части трюка и напряжение во второй или наоборот. Например, «падение» на стол, а затем со стола из положения «лежа» или «падение» на стол от толчка в спину, а затем со стола медленное «сползание» на пол. Из трех моделей самой сложной является первая. По мнению И. Э. Коха, имитировать полное отсутствие сознания, «когда тело падает “совершенно неорганизованно”, значительно труднее, поскольку здесь нужно воспользоваться такими приспособлениями, которые помогут безопасно приземлиться, и зритель при этом не увидит техники подсобных движений» [9]. Необходимо «найти» не просто схемы движений, но последовательности их включения. Это становится возможным лишь после основательной работы с пластическим тренингом, поскольку требует специальной подготовки. Такой вид «падения» более опасен. Здесь, как и в других видах сценических падений, обязательным является страховка головы, области крестца, локтей и коленей. Г. В. Морозова говорит о необходимости соблюдения трех технических принципов в моменты исполнения сценических падений: «во-первых, применяется система подготовительных движений, благодаря которым расстояние основной массы тела до пола сокращается и падение совершается не с высоты полного роста актера. Во-вторых, тело группируется таким образом, чтобы приземление происходило на мягкие части тела, на “подушки” из мышц. Наконец, в-третьих, всемерно оберегаются суставы не только от ударов, но и от перегрузок, чтобы исключить возможность вывихов и растяжений» [10]. Но основной сложностью является то, что здесь не существует внешнего импульса к падению. Этот импульс должен «родиться» внутри исполнителя.

Сценический бой занимает особое место в трюковой пластике. По своей организации сценические удары и приемы борьбы без оружия и с оружием представляют собой более сложные трюки, чем сценические падения. Кроме этого, сцены боя достаточно опасны для исполнителей

(особенно для плохо подготовленных исполнителей). В каждой такой постановке существует возможность получения травмы. Учитывая эти обстоятельства, относиться к постановке трюковых сцен, в которых присутствует сценическая борьба, следует с особой ответственностью. Собственно талант постановщика трюковых сцен заключается еще и в том, чтобы произвести «максимально необходимый» эффект при минимальных или самых оптимальных «затратах».

Специфика подготовительного тренинга перед занятиями сценическим боем заключается в наличии нескольких обязательных блоков упражнений. Первый блок необходим для тренировки внимания и реакции. Его условно можно назвать «Внимание». Второй блок упражнений, тренирующий телесную реакцию и работающий на воспитание навыка точного отыгрыша, – «Импульс». Эти упражнения помогают студентам создать наиболее точную пластическую форму тела человека, получившего «удар». Упражнения третьего блока имеют своей целью воспитание навыка партнерских отношений в специфических условиях сценического боя. Этот блок мы называем «Партнер».

Значительную роль в успехе организации трюковой сцены играет профессиональная пластическая подготовка актеров, исполняющих сценические трюки. Помимо профессиональной физической формы, для работы с подобным практическим материалом необходимы хорошая телесная реакция, выносливость и психическая готовность.

Специфика композиции сценического боя без участия оружия состоит в способности воспроизведения борьбы при помощи специальных телесно-пластических приспособлений и приемов, которые не принесут серьезный урон здоровью исполнителя при условии профессиональной подготовленности. При этом вся композиция производит впечатление настоящего боя или драки. Делая акцент на специфике сценического боя, необходимо отметить, что в драках без применения оружия присутствует большее количество «ударов», которые попадают в цель. Говоря на языке технологии производства трюка, подобные бои выглядят более развернутыми (подробными), и по времени они «звучат» дольше.

Вместе с тем, следует учитывать одно очень важное обстоятельство. Виртуозное исполнение приемов и «ударов» способно вызвать эффект далеко не эстетический. Здесь, на наш взгляд, большое значение имеет не только умение постановщика внешне правдиво передавать рисунок боя, но и наличие вкуса и чувства меры. Сценический бой так же, как и любая сцена с элементами трюковой пластики, не должна быть «элементом декора» спектакля; являясь органически вплетенными в рус-

ло сценического действия, трюковые фрагменты прежде всего выполняют художественные функции.

Профессионально поставленный сценический бой дает возможность режиссеру точнее и ярче представить свою мысль. По мнению педагога-режиссера Г. В. Морозовой, «пластическая культура режиссерского решения всего спектакля и любой его сцены определяется степенью выпуклости, с которой режиссер сумел материализовать внутренний, психологический смысл каждого момента сценического действия, найдя для него идеально точную пластическую форму» [11]. Работа по созданию сценического боя дает возможность поиска такого пластического рисунка, который бы полностью соответствовал смыслу происходящего, был бы максимально эффектен и выразителен, а кроме этого, схема боя должна быть решена, как уже было сказано, самыми оптимальными средствами.

Итак, режиссерское решение спектакля таково, что в нем должна быть одна (или несколько) трюковых сцен боя без оружия. С чего начинать работу по организации сценического боя? Что должно определять этапы «производства» трюковой сцены?

Поскольку сцена, в которой наличествует сценический бой, должна представлять собой органический фрагмент всего сценического действия, то, безусловно, определяющим для постановщика будет художественная форма спектакля, автором которой является режиссер. Таким образом, режиссерское жанрово-стилевое решение спектакля во многом определит работу постановщика трюковых сцен. Автору трюковых сцен необходимо понять и проникнуться стилем сценического произведения и его жанром. Стиль требует единства содержания и художественных средств, избранных для реализации идеи. Это очень важный момент в работе постановщика трюковых сцен, поскольку именно он (автор трюков) подбирает некоторые средства художественной выразительности к уже определенному режиссером идейному содержанию. Как известно, разные жанры допускают разные степени условности, поэтому будущая трюковая сцена задумывается в тех художественных средствах, в тех приемах и техниках, которые в полной мере соответствуют избранному жанру.

Рождается замысел сценического боя. Режиссером определяется причина возникновения «драки» (или «боя»), то есть обозначается конфликт, разрешение которого будет представлено при помощи такого действенного средства выражения, как сценический бой.

Следующий существенный момент в работе постановщика сцены боя – определение места трюковых сцен. Далеко не всегда сцены боя или драки указываются драматургом, иногда их нет в пьесе, но по воле режиссера трюковые сцены все же возникают в спектакле. Для автора трюков очень важно знать «исходную мизансцену» и «финальную мизансцену» трюковой сцены. «Исходная мизансцена» подскажет способ «введения» боя в действие, то есть организацию его начала. Естественно, что, поскольку автором сценического варианта драматургии является режиссер, то именно он определит точку начала «боя» или «драки». «Финальная мизансцена» выстраивается с учетом последующей сцены и событий, имеющих место в ней.

Далее, определяемся с участниками «боевых» действий и их количеством. Сразу же следует «разведение» их на два конфликтующих лагеря. В это время учитывается наличие предметов на сцене (мебель, посуда, цветы, книги и т. д.) и их возможное участие в сцене боя.

Следующий шаг в работе постановщика – создание схемы будущего «боя», безусловно, с учетом предлагаемых обстоятельств драматургического материала и режиссерского решения. Общая схема сценического боя представляет собой определенный «набор» оправданных художественных средств (в данном случае имитации и других приемов сценической борьбы), выстроенных в определенной последовательности, продиктованной самим материалом пьесы и ее режиссерским прочтением. Общая схема составляется из отдельных трюков, которые во время работы над сценой боя уточняются, иногда происходит замена одного приема на другой, идет поиск самого приемлемого и оптимального варианта исполнения «ударов» и т. д.

В процессе организации боевых фрагментов важным обстоятельством являются характеристики персонажа, вступающего в схватку: его возраст, жизненный опыт, умение драться, отношение к происходящему, причина его участия в схватке и многое другое. По-разному поведут себя в ситуации драки разные люди. Один, например, может просто броситься в «бой», скажем, защищая кого-то, даже не имея ни малейшего опыта; другой, имея определенные навыки в подобном деле, дождется удобного момента и будет наносить удары взвешенно и по возможности точно. Здесь же непременно следует учитывать физический потенциал исполнителей, наличие профессиональной пластической формы. Часто замысел постановщика трюков «разбивается» не только о возрастные преграды, но прежде и чаще всего о физическую (можно сказать, профессиональную) несостоятельность и беспомощность исполнителей.

Сочиненная схема репетируется в несколько этапов. На первом этапе происходит запоминание движения мизансцен, фиксируется порядок и последовательность исполняемых трюков. Второй этап – это работа внутри схемы над качественным исполнением самих приемов. В это время отрабатываются переходы от одного приема к другому, идет работа по уточнению исполнения элементов, составляющих трюк. Третий этап предполагает определение необходимого темпо-ритмического рисунка и доведение уже исследованной схемы сценического боя до оптимального для данной сцены темпо-ритма. На этом же этапе уточняются уже имеющиеся и придумываются новые жанровые характеристики сцены боя.

Таким образом, работа над трюковыми сценами, в том числе и над эпизодами сценического боя, представляет собой процесс многоступенчатый и сложный. Ни один из этапов этого процесса не может быть пропущен, поскольку вся последующая работа организуется на базе уже решенных проблем предыдущего этапа.

Композиционно сценический бой предполагает выстроенность на четное и нечетное количество участников. Сценический бой может быть решен для одного исполнителя (бой с тенью, бой с воображаемым врагом и т. д.). Пара исполнителей сценической схватки составляет своеобразный «диалог», который не представляет особой сложности в организации. Трюковые композиции, в которых принимают участие три актера, являются более сложными, но и более интересными для постановщика. Если в сценической драке, рассчитанной на двух партнеров, все «удары» и другие приемы сценической борьбы укладываются в схемы: атака – оборона или атака – отыгрыш «удара» (оба партнера одновременно активны), – то при составлении сценической схватки, в которой принимают участие три исполнителя, необходимо постоянно учитывать присутствие третьего. Пластическая партитура всего «боя» должна представлять собой четко выстроенную схему физических действий, в которой не только атакующий партнер и партнер, получающий «удар», существуют органично в логике, придуманной постановщиком, но и третий «компонент» ансамбля также органично вписывается в происходящее на сцене, не нарушая ни динамики «схватки», ни общей ее композиции. Существует несколько вариантов работы с тремя исполнителями: один против двух, каждый сам за себя, третий является случайно введенным (чаще всего в комедиях и сказках).

Многофигурные композиции всегда являлись не только «украшением» (в хорошем смысле) любой сценической работы, но и показателем профессионального уровня и художественного вкуса режиссера-

постановщика. Существуют несколько основных принципов организации массового боя: последовательное ведение приемов, параллельное существование нескольких пар или боевых групп, монтажный способ организации «боевых» действий и т. д. Но чаще всего при постановке трюковой сцены пользуются комбинациями из известных принципов. Каждая интересная многофигурная композиция, таким образом, всегда оригинальна, а технические приспособления, оправданно вливаясь в общую партитуру сцены, представляют собой органичное единство физических возможностей исполнителей и профессионального мастерства постановщика. **Последовательное** ведение боя предполагает поочередное выведение «бойцов» в парах или группами на сценическую площадку: исполнители появляются из одной кулисы, проходят по сцене и скрываются в другой кулисе. Таким образом, они могут пройти несколько раз, организуясь в разные группы и создавая впечатление присутствия огромного количества дерущихся. **Параллельный** принцип организации многофигурной композиции позволяет постановщику выводить сразу несколько пар сражающихся, которые ведут бой одновременно. Внутри этого постановочного приема можно выводить солирующую группу исполнителей, остальные в этом случае играют роль «фона». Соло (красивый эффектный трюк или серия трюков) может переходить от одной пары (или группы) к другой. Во многом характер многофигурной композиции определяется режиссерским ходом, режиссерским видением сцены боя. Именно режиссерская концепция сцены продиктует комбинацию принципов, организующих пространство многофигурной композиции.

Список литературы и примечания

1. См.: Зинченко В. П. Психология на качелях между душой и телом // Психология телесности между душой и телом / ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2005. – С. 12.
2. Морозова Г. В. Сценический бой (фехтование и пластические трюки в спектакле). – М.: Искусство, 1970. – С. 9.
3. См.: Кох И. Э. Основы сценического движения. – М.: Искусство, 1970.
4. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 72.
5. Там же.
6. Морозова Г. В. Сценический бой... – С. 8.
7. Морозова Г. В. Пластическая культура актера... – С. 9.
8. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3. – С. 307.
9. Кох И. Э. Указ соч. – С. 255.
10. Морозова Г. В. Сценический бой... – С. 119.
11. Там же. – С. 10.

РИТМИЧЕСКИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Заученность интонаций, однообразие голосового динамизма, темпоритмическая бесцветность, ограниченность звуковысотного диапазона – все это драматические проблемы драматического актера. Заученность – бич речевой педагогики. Старательно выученные по форме, производимые автоматически, реплики, прозаические отрывки, стихотворения становятся искусственными. Куда спрячешься от интонационной заштампованности, переполненной перечислениями, удивлениями, ударами на прилагательные? Как вырваться из заиндевелости текста? Как сохранить речевую свежесть? Как не впасть в бесконечные повторения одних и тех же тренировочных заданий, лишаящих речевой процесс смысла? Мне кажется, что не всегда «повторенье – мать ученья». Хоть Суворов и силен в тактике ведения сражений, но его поговорка стратегически не очень-то подходит для творческого овладения сценической речью. Один из путей преодоления заученности – вариативность. Стоит присмотреться к возможностям импровизационности в дикционно-голосовом тренаже и сразу появится интерес к смысловому, интонационному, темпоритмическому разнообразию звучащей речи.

Материалом для данной статьи послужили студенческие импровизации скороговорок на уроках сценической речи. Воспроизводя опыт работы над скороговорками, я вовсе далек от мысли, что только этот методический прием единственно верен. Нет, конечно же. Я всегда был склонен считать, что истина в искусстве не принадлежит какому-то одному индивиду, но она таится в множественности связей между творческими людьми. Поэтому мои размышления и описание вариаций тренинга – малая толика серьезнейшего опыта всей педагогики сценической речи.

Дикция требует внятности и точности. Кто же станет спорить с таким утверждением! Оно слышится и со страниц литературы начала прошлого века, оно неизменно присутствует и в изданиях, посвященных искусству речи начала века нынешнего. Оспаривать необходимость разборчивости и слышимости звучащей со сцены речи, ее орфоэпической точности нет нужды. Однако следует сразу же установить, что сценическая речь (речь из уст эмоционального, нервного, подвижного актера) требует «точности» живой и «внятности» естественной. Подвижность

артикуляторного аппарата, ясность произношения актера необходимы не только для того, чтобы он мог нормированно воспроизводить звуки – слоги – слова. Но вся речь актера, все его движения, все выразительные средства, имеющиеся в его распоряжении (речевые, голосовые, дыхательные, интонационные, жестовые, пластические), призваны раскрывать сценические образы, полноценно проявлять себя при условии воздействия на партнера, на зрителя, на слушателя. Деятельность речи в сочетании с живостью дикции, динамической и звуковысотной подвижностью голоса, активностью дыхания обеспечивается смыслом высказывания и эмоциональностью речевого поведения, да и возбудимостью психофизического настроения самого творящего актера. Каменная речь все равно что каменная глыба – значимость и величественность наличествуют – смысла же никакого. Непредсказуемость, трепет, нерв в каменной речи отсутствуют, как не видно их в каменной бабе.

Творческое начало таится в подвижности, в вариативности, в чувстве импровизационности. Добиваясь иной раз от студента дикционной точности, речевой *опрятности* ради «точности» и «опрятности», мы удаляемся от живой речи, от непредсказуемого мыслительного процесса. Требуем и требуем мы порой от студента, чтобы он выговаривал и выговаривал «звуки-слоги-слова-скороговорки», он и повторяет их бессчетное число раз. Но всегда ли на пользу? Как бы нам с первых же мгновений речевого обучения не лишить студента разума, неожиданности в речевом поступке. Здесь у педагога двойная забота: во-первых, добиваться совершенствования речевой культуры студента на основе законов русской речи и с учетом принятых на театре орфоэпических норм, во-вторых, не ограничить речевую (голосовую, дикционную, интонационную, темпоритмическую) свободу, обеспечивающую выразительность сценического высказывания. Это-то и требует дальнейшего поиска методических приемов речевого обучения. Один из путей мне видится в вариативности тренинга, в отказе от бесконечного (из урока в урок) повторения привычных упражнений и в постоянном вкраплении в тренинг упражнений-импровизаций, дикционно-голосовых этюдов, речевых импровизаций в сочетании с импровизациями двигательными.

Вся мера сложностей и неожиданностей не уместится в понятие «импровизации», тем более что и само понятие имеет не одно толкование и понимается разными авторами порой резко противоположно. В нашем тренинге обращение к «импровизациям» связано с желанием распространить телесное «балансирование» с физических ощущений на способы выражения содержания телом и речью. Импровизация не слу-

чится вне замысла, вне смыслового стержня, которые и направляют актерскую пробу в нужное русло. Неразумно смешивать импровизирование со спонтанностью, подразумевающей действия по наитию, вне стержня и без внятной цели. Спонтанность не подразумевает наличие исходного смысла, замысла, тематического направления. Спонтанность – творчество по наитию. Импровизирование подразумевает обязательность исходного импульса – или темы, или предположения, или обстоятельств, или замысла, то есть того, что предвидится, предчувствуется. Исходя из такой посылки, мы и действуем, придерживаясь нескольких принципов:

- импровизации в области речи и движения одновременно; не «литературное» сочинительство, а рождение скороговорки в движении;
- импровизации в условиях диалога; сочинять скороговорку, ориентируясь только на восприятие партнера;
- импровизировать, прежде всего, ситуативность текста; не пропускать смыслы при импровизировании;
- «сочинять» скороговорку, стремясь к «высказыванию», предполагающему реакцию адресата;
- высказываться телом, голосом, речью, дикцией, дыханием;
- исходный текст (первичный текст скороговорки) для всех один; использовать слова только из заданного текста или созвучные им.

В качестве литературных примеров в последующие вариации мы включим тексты скороговорок-стишков, сочиненных студентами «на ходу». Движения возникали одновременно с литературными импровизациями, и позже они уточнялись. Ритмические экспромты студентов относились и к рождению текстовой истории, и к экспериментам пластическим. Задание заключалось в полномочном использовании взрывных согласных звуков (глухих и звонких). Прямо при всех – в центре круга – студенты поочередно пробовали сочинять (хотя то же с не меньшей пользой может происходить и с одним партнером). Начинали с прикидки движений и с подбора ключевых слов, которые в дальнейшем составляли основу скороговорки. Поиску ключевых слов обязательно предшествовали пластические пробы-эксперименты. Тот, кто находится в центре, выполняет словесный набросок с движением – и все в круге воспроизводят его комбинацию. Такой действенный прием фантазирования оказался продуктивным. То есть не сам с собою в одиночестве вымучиваю дикционные ритмы и нагружаю на них пластику, а совершаю пробу в содружестве с другими, являясь предводителем в тренировочной вариации, сочиняемой мною на глазах у всех. Повышается мера ответственности: «я работаю не в пустоту, а с партнерами в содружестве, мой тренинг пе-

ретекает в тренинг других». Такой прием дикционно-голосовой тренировки достаточно продуктивен. Можно, я думаю, не привлекать большие массы людей и устанавливать их в круг, достаточно, для начала, выбрать одного-двух партнеров и вступить с ними в диалог-поддержку, в экспромты.

Остановимся на словесной «круговерти» – сымпровизированной на одном из занятий студентом Владимиром Голевым истории про «кота и крота» – в дальнейшем она и стала материалом студенческих импровизаций:

Кот крутанул крота,
Крот крутанул кота.
Кот крут – крот крут,
Крут кот – крут крот!
Крот крут – кот крут,
Крут крот – крут кот!

Движения: удары раскрытыми кистями по мячу снизу поочередно. Мяч подбивается на каждое слово. Первое задание: уловить точку начала и точку конца каждого слова и озвучить их. Так как все слова рождаются при прорыве «затвора», создаваемого артикуляционными органами (каждое слово начинается с взрывного «к»), и почти все слова завершаются разрывом смычки, то есть подобным начальному прорыву в артикуляторных органах, то уловить точку начала слова и точку его окончания несложно. Взрывные согласные, притом глухие, зазвучат во всей своей полноте благодаря дыхательным усилиям. Суть не в нагрузке артикуляторных органов, не в том, что добавятся мышечные усилия при смычке, но в том, что воздушная струя сумеет при разрыве смычки вынести звук в пространство, а речевой аппарат усилит резонансные проявления глухого согласного путем расширения «голосо-речевого рупора». Только объемы артикулирования и энергия воздушной струи способны придать слову (всем его составляющим) оттенок звучности.

Удары для начала проделывались с широкими замахами, студент, ударив по мячу, отправлял его тем самым в свободный вертикальный полет, не убирал сразу руку, придавая и ей свободный вертикальный взлет вслед за мячом.

Довольно удачная первая проба, между тем, показала, что большинство студентов работают только руками – их тела не чувствуют подлетов мяча, колени, ступни в ритмах движений рук не соучаствуют. От того и слова звучат без объема.

Какие бы телесные пробы ни предпринимались, коли уж мы говорим и в рассказе нашем есть герои (действующие лица), то не след нам о них забывать. Куда же подевались видения? Что же уж так механически «лабаются» слова? Что это за коты? И что ж это за кроты? Если они не из собственных воспоминаний выуживаются, то откуда же? Ощущения активизируются благодаря воображению. Никаких движений и слов *вообще* ни произнесено, ни совершено быть не может. Здесь уж каждый фантазирует историю самостоятельно. Вариации проистекают из собственных фантазий.

Начинаются импровизации: задание ясное – жизнь взрывных согласных в ритмах слова, в ритмах стиха, в ритмах скороговорки. К импровизации не следует готовиться заранее, насильно выдумывать текст, подгонять звуки в нарочитые сочетания. Главное – прочувствовать возникновение звукосочетаний в живом звучании слова, в контексте тренировочной фразы. Разумеется, в условиях тренинга пробуящий, вовлекая в действие партнера (партнеров), по их повторам может корректировать свои импровизации, развивать их, совершенствовать, добиваясь, в результате, осмысленного пластического рисунка и логической законченности текста.

Итак, студенты в круге, мячи в руках – один за другим оказываются в центре круга и импровизируют ритмические истории «про котов и кротов». Вначале возникают вариации простенькие – лучше уж не гнаться за сложностью речевых комбинаций: легко сбиться, не договорив до конца. Постепенно вариации усложняются. Когда «ведущий» сочиняет, остальные воспринимают и его пластические вариации, и речевые импровизации – тем самым настраиваясь на воспроизведение: невольно в их воображении проигрываются движения «ведущего» и проговаривается фрагмент его скороговорки. У каждого «ведущего» неограниченное число проб. Он экспериментирует до того момента, пока скороговорка не обретет внятные очертания.

Приведу несколько вариаций, сочинявшихся в центре круга.

Вариация 1

История на контрасте темпов. То животные возятся замедленно, то внезапно совершают молниеносные движения.

*Крутится кот – крутится крот,
Крутится кот – крутится крот.*

Строки повторяются. Слова и удары согласованы. На первой строке четыре замедленных движения, удары по мячу затяжные и тяжелые, с каждым ударом рука устремляется вверх и утягивает за собой тело, но ноги от пола не отрываются – словно животные сцепились и им не разорвать объятия. На второй строке тело собралось «в комок», движения быстрые, короткие, мяч взлетает низко.

На контрасте темпов вариация проделывалась несколько раз кряду. Темп как отражение действий животных, но не как иллюстрация речевых скоростей, не как тренировка разборчивости речи при разной скорости проговаривания текста.

Вариация 2

И здесь возникает контрастность в действии животных. Усложняются произносительные задания – слово «*крутится*» везде утраивается:

Крутится, крутится, крутится кот – крутится, крутится, крутится крот.

Крутится, крутится, крутится крот – крутится, крутится, крутится кот.

Первая строка произносится с самыми что ни на есть объемными движениями рук и затяжными ударами по мячу. Важно, чтобы «ведущий» интонационно не разбивал строку на два фрагмента – кружение дерущихся происходит не по очереди, а одновременно, так что мелькают они в воображении не по одному, а сцепившись. Вторая строка пролетает молниеподобно. В данной вариации между строками потребовался крохотный ритмический затакт для «подготовки к выдоху» – но проделан этот затакт был не быстренько-скоренько, чтобы «хватануть» воздуха», а благодаря предварительной перестройке тела на новый темп, вследствие чего удары по мячу участились и история продолжилась.

Вариация 3

Вся тирада проговаривается на одном выдохе, быстро-быстро.

Крутится, крутится, крутится кот – крутится, крутится, крутится крот.

Крутится, крутится, крутится кот – крутится, крутится, крутится крот.

Мяч подпрыгивает невысоко, и темпы произнесения слов, соответствующие темпам ударов по мячу, захватывают своей частотой. Воспринимается неудержимая круговерть двух враждующих, воюющих животных: они и наносят удары и уворачиваются от них, вгрызаются в шкуру недруга сноровисто и отчаянно. Только иногда выныривает из этого ко-

ловращения кот, а иногда мелькает тело крота. На выныривании животных мяч устремляется высоко вверх, голос же «ведущего» резко опускается книзу. Как только мяч направляется с верхней точки вниз, то и тело рассказывающего устремляется вниз – следующий удар кисть совершает уже около пола, а потом – на ударах («*крутится, крутится, крутится*») тело вырастает, распрямляется и на «*крот*» подлетает вверх вместе с мячом.

Вариация 4

Стремительность произнесения текста и скорость чередования ударов по мячу заложены в построении фраз:

Четыре котика крутят четырех кротов, крутят четыре котика.

Четыре кротика крутят четырех кротов, крутят четыре кротика.

Начало первой фразы устремляется к срединному слову («*кротиков*»), финал столь же лихо выскальзывает из этого срединного слова; оно оказывается двуролевым: завершает первую часть фразы и одновременно звучит зачином ко второй части. Такой прием действует и во второй строке. Каждая из строк своей округлостью напоминает обруч, а то и шар.

Вариация 5

Две фразы, состоящие каждая из двух полуфраз: четыре фрагмента по три слова. В первой строке оба полустипия завершаются словом «кротика», во второй строке словом «котик», остальные слова переставляются.

Котик крутанул кротика – крутанул котик кротика!

Кротика крутанул котик – крутанул кротика котик!

Котик выглядит победителем. Он и так и сяк вертит-крутит кротика. Приемы борьбы, применяемые котиком, и восхваляются в этой скороговорке. Описательность все погубит. Поэтому представление в воображении приемов из арсенала кота требует реальности, достоверности.

Вариация 6

Слова удваиваются на каждом ударе по мячу: «*котик-котик / крутанул-крутанул / кротика-кротика / крутанул-крутанул / котик-котик / кротика-кротика*». Фраза произносится без перебоев – на одном выдохе

как нечто экстремальное в случившихся событиях. Затем совершается «подготовка к выдоху», которую можно посчитать замахом на следующее событие в отношениях крота и кота, и история продолжается: «кротика-кротика / крутанул-крутанул / котик-котик / крутанул-крутанул / кротика-кротика / котик-котик».

Вслед за вариациями (посчитаем их разминкой) следуют экспромты – скороговорки, создававшиеся с ходу, в ритме ударов по мячу, без предварительного обдумывания – таково было учебное задание. Приводятся тексты-экспромты, сотворившиеся на предэкзаменационном занятии со студентами курса Р. Р. Кудашова и усовершенствовавшиеся уже на экзамене. Некоторые из них сопровождаются комментариями, касающимися фонетических особенностей текста, его содержания, перемен темпоритма и пр. Имена студентов намеренно не называю, так как все происходило молниеносно, экспромты случались один за другим, и в ряде импровизаций участвовали два и более человек – то есть запутавшемуся тут же подсказывался возможный вариант, и он этот вариант обыгрывал. Располагаю тексты в случайной последовательности.

Не сразу, не с первым ударом начинали пробующие речевую импровизацию, им требовался творческий замах, они настраивали ритм ударов по мячу, улавливали настроение, и только после четвертого-пятого ударов история возникала и развивалась.

(1) *Кот крутанул крота, крота крутанул кот,
Кот крутится, кот крутится – крот крутится, крот крутится!*

(2) *Кот крутанул крота!
Кот!
Крот крутанул кота!
Крот!
Крутятся-крутятся котики, крутятся-крутятся кротики.
Крутятся-крутятся котики, крутятся-крутятся кротики.*

На строках первой и третьей возникало такое впечатление, как будто пропеллер набирает обороты. На коротких – второй и четвертой – в восторге звучал возглас: «Ура!». На заключительных двух строках темпы убыстрялись и убыстрялись, словно в вихре, крутились коты с кротами.

(3) *Кот-кот крутанул крота, крота-крота крутанул кот!
Кот крутанул крота-крота-крота, крот крутанул кота-кота-кота!*

(4) *Кот так крут, как крот крут,
Кот круто крутанул крота,
Крот круто крутанул кота.
Так как крот крут – так и кот крут.*

(5) *Вот так труд крутить крота, вот так труд, когда крот крут!
Вот так труд крутить крота, вот так труд, когда крот крут!..*

В темпе пролетают удары по мячику, в темпе пролетает текст раз за разом, не менее трех раз подряд на одном выдохе. Если темп не зачахнет, то у воспринимающего дух перехватит от радости по поводу того, как ловко лавирует сквозь дикционные рифы артикуляция говорящего.

(6) *Круто крутит котик кротика,
Круто крутит кротик котика.*

(7) *Крутит кот крота, крутит кот крота.
Покрути-ка кот крота, покрути-ка.*

(8) *Кроткий кротик крутит котика,
Кроткий котик крутит кротика.
Кроткий крот, кроткий крот.*

Экспромты (6), (7) и (8) оказались совершенно бездейственными, ничего неожиданного, оригинального, никакой сообразительности у кота в борьбе с кротом. В последнем экспромте о чем-то просим? Да ни о чем. Скучно, неинтересно.

(9) *Покрутите-ка – поподкручивайте-ка,
Покрутите-ка – поподкручивайте-ка
Котик кротика, кротик котика –
Кротик котика, котик кротика.*

Получился один уровень громкости, все было проговорено в каком-то нейтральном темпе, и возникла масса оговорок. Жаль. Идея для дикционных нагрузок удачная, чувствую, что без затруднений «покрутите-ка – поподкручивайте-ка» дважды подряд не выговорить. И все же удача вполне может сопутствовать тренирующемуся, но только в случае, если и видения внутреннего зрения оживут, и смысл высказывания не будет для него туманным.

- (10) Крупный кот крота-карапуза крутанул-крутанул – выкрутил,
крутанул-крутанул – выкрутил-выкрутил-выкрутил-выкрутил...
Кот-карапуз крота крупного крутанул-крутанул –
не выкрутил, крутанул-крутанул – не выкрутил.

На новых пробах ситуация выправилась. Проявились контрастные перемены звуковысотности, удачно совпавшие с содержанием. Замедленно и чуть вяловато «играет» с крохотным кротом упитанный кот, в какой-то миг раскручивает кротика, и на слове «*выкрутил*» слышится взвизгивание крота, кот продолжает с наслаждением кротика раскручивать и высоко его подкидывает, «*выкрутил*» – слышится писк (голос студентки звучит высоко-высоко), и пока мячик опускается на пол, голос звучит все ниже и ниже по тону и в быстром темпе: «*выкрутил-выкрутил-выкрутил-выкру...*»; обрывается звучание на ударе мяча об пол. Во втором фрагменте за дело берется котенок, и достается ему в партнеры крупный крот – рассказ про котенка звучит высоко, отчего создается впечатление, что котенок старается брать пример с большого кота, но в результате у него ничего не выходит и оба валятся наземь – и крот и обессиливший котенок; высота голосового звучания сползает вниз и замирает на нижней ноте. Котенок проиграл.

- (11) *То́щи коты – кру́ты кроты,*
Кру́ты кроты – то́щи коты.
Тощим котам кроты не по зубам,
Кроты не по зубам тощим котам.

В первой части возникает противостояние тощих крутым, в котором, как можно догадаться, не очень-то повезет тощим. Так оно и вышло во второй части: кроты увернулись с легкостью, только хвостиками махнули – и выкрикнули врагам своим, что мы, мол, «вам не по зубам»! Первая часть – произносилась отрывисто (*staccato*), вторая часть плавно-плавно, увертливо. Финальная строка звучала музыкально и с превосходством. Музыкальность подкрепляется сонорными, особенно заключительными звуками трех последних слов: «м–м–м» («*не по зубам тощим котам*»).

- (12) *Кротики крутят котиков,*
Котики крутят кротов:
Котики крутятся, кротики крутятся.
Крутятся котики, крутятся кротики.

Здесь возник динамизм раскручивающихся событий, верчение беспрестанно. И тут же последовало усложнение – новые коты присоединились к собратьям, и новые кроты кинулись поддерживать своих братков.

- (13) *Кроткими котиками крутят кротики,
Кроткими кротиками крутят котики.
Крутёнько крути́ться котикам кротеньким,
Крутёнько крути́ться кротикам кротеньким.*

Этот вариант более приемлемый, чем тот, что указан под номером (8). Наречие «*крутенько*» имеет ударение на втором слоге, это важно не пропустить. Все окончания в скороговорке дактилические, от этого легко могут быть смазаны, не дозвучены, не договорены. Однако сам сочинитель без усилий управился со сложностями.

- (14) *Четыре кротика крутят-вертят четырех котиков,
Четыре котика крутят-вертят четырех кротов –
Четыре котика крутятся, четыре кротика крутятся,
Крутятся четыре котика, крутятся четыре кротика.*

- (15) *Четыре котика да четыре кротика,
Четыре кротика да четыре котика.
Крутят-крутят четыре котика четырех кротов,
Крутят-крутят четыре кротика четырех котиков.*

- (16) *Крутобёдрый, крутобокий, крутолобый кот крутенек,
Крутобёдрый, крутобокий, крутолобый крот крутенек.
Крутили-вертели, крутили-вертели, крутили-вертели вола,
Да не выкрутили вола, да не вывертели вола.
Крути не крути – у кота, у крота кишка тонка!*

- (17) *Круглы коты – круглы кроты,
Кроты круглы – круглы коты.
Круглы кроты – круглы коты,
Коты круглы – круглы кроты.*

С ходу воспроизвести эту скороговорку оказалось трудным и для самого автора, и для других, пожелавших попробовать. Трижды пришлось вслушиваться в текст, прежде чем ухватилась логика его построения. Вальяжность чувствовалась в рассказе о котах в начальных

двух строках, выражалась она замедленным темпом движений и широтой жестов. Срединная часть («*круглы кроты, кроты круглы*») протекала быстро-быстро. Контраст создавал впечатление, что кругленьким кротам не ускользнуть от кошачьих лап; как бы они ни уворачивались – быть им пойманными. Восприятие зрителей было точно спланировано рассказчиком.

- (18) *Круты да круглы кротики!*
Круты да круглы котики!
Кроты крутовей котов!
Коты крутовей кротов!

Все бы хорошо, да нет в русской лексике слова «крутовей» – в смысле «круче других». Можно его поменять на «круче». Однако сам текст тосклив: в нем только набор фактов, описательность – истории нет, неожиданные события отсутствуют. Думаю, что это неудача. Подобные тексты иной раз попадают – еще и не начался рассказ, а уже скука наползает на воспринимающих. Вот примеры неживых, описательных, тупиковых экспромтов:

- (19) *Котик на катке крутится, как кротик,*
Кротик на катке крутится, как котик.
Котики круто крутятся,
Кротики круто крутятся.

- (20) *Раскрутил, как картонку, крот кота,*
Раскрутил, как картонку, кот крота.

- (21) *Крутит, крутит котик кротика,*
Крутит, крутит кротик котика.
Крутани, кот, крота!
Повыкручивайся, крот, повыкручивайся!

Ничего не случилось в трех последних пробах, никакой действенности, туманный набор слов. Возможно ли тренировать дикцию и голосовые реакции на таких текстах? Да. Но только к живому театру это не имеет никакого отношения. Да еще в (20) слышится дважды «*какартонку*». Вот уж аритмия, так во всем цвете! Затвор-то на «к» желателен долгий – все же здесь сочетание двух взрывных глухих задненёбных, не один ведь звук.

(22) *Покрути-ка, поподкручивай,
Покрути-ка, поподкручивай,
Покрути-ка, поподкручивай,
Котик кротика – кротик котика,
Котик кротика – кротик котика.*

Разгоняется потасовка, прибавляются силы у воюющих. Началось на низком звучании, с небольшими подлетами мяча, постепенно голосовое звучание повышалось, и объемы движений разрастались. Две завершающие строки в темпе, в темпе пролетели. Одно дело уговоры на кручение-верчение, а другое дело «подначивание»: «давай-давай-действуй!!!».

(23) *Крота, крота кот, кот закрутил-раскрутил,
Закрутил-раскрутил крота, крота кот, кот.*

Воплощение этой вариации сопровождалось бесчисленными оговорками. Невозможно с первого же раза проговорить всю зарисовку на одном выдохе и без сбоев ритма.

(24) *Кот крота-крота-крота,
Крот кота-кота-кота,
Кот крота, крот кота
Крутят, крутят!*

Если в импровизации мало глаголов, или они не возникают, не *высываются*, то нет и событийности; если герои ничего не совершают и никто не заинтересован в происходящем, то и происходящего нет; если в какой-то момент не указано, что именно происходит, то тренинг застревает на описательности и останавливается. Ожидание неожиданности всегда так интересно воспринимающим, зрителям. Мы на протяжении предшествующих уроков уходили от описательности. И данный экспромт живо доказывает, что бездейственности быть не должно. В некоторых текстах идеи у студентов возникают хорошие – идеи фонетические, идеи по звукам, речевым трудностям, дикционным усилиям, но как только слышится – «котик был хороший, кротик еще лучше» – возникает реализм умиления.

(25) *Крут кот, крути крота!
Крут крот, крути кота!*

*Крути, кот, круто крота!
Крути, крот, круто кота!*

(26) *Раскручивают-раскручивают,
закручивают-закручивают
кот крота, крот кота!
Раскручивает-раскручивает кот,
раскручивает-раскручивает крот,
закручивает-закручивает кот,
закручивает-закручивает крот!*

(27) *Круты́ да круглы́, круглы́ да круты́ кроты́,
Кру́ты да кру́ты, кру́ты да кру́гы коты́,
Круты́ да круглы́ – круглы́ да круты́,
Кру́ты да кру́гы – кру́гы да кру́ты,
Круты́ да круглы́ – круглы́ да круты́...*

Столпотворение дикционных трудностей. Преодоление их в сильной мере зависело от энергетической системы – насколько хватит говорящему дыхательной энергии? как сумеете вы распределить выдыхаемый воздух на всю скороговорку? В пробе удары по мячу распределялись не на каждое слово, как было в прочих экспромтах, они приходились на последнее слово в полустилиши (эти слова подчеркнуты). Сложнее было преодоление акцентных перемен. В словах «*круты́*», «*круглы́*» ударения, согласно современной норме, приходится на любой слог, предпочтение какому-то одному слову не отдается. Уловив это, студент и симпровизировал ритмические перестановки ударений. Правда, управиться с такими ритмами оказалось не под силу ни ему, ни другим принимавшимся за воплощение этой скороговорки.

(28) *Ко́тя-ко́тя, крути кро́тю,
Кро́тя-кро́тя, крути ко́тю!
Крути, крути, котя-котя, – кротю-кротю,
Крути, крути, кротя-кротя, – котю-котю!*

Здесь удары на каждое слово, включая сдвоенные слова «*котя-котя*», «*кротя-кротя*». Две начальные строки: от первого слова в строке к последнему объемы ударов и голосового звучания раздвигаются, и на последнем слове мяч летит высоко-высоко. Две финальные строки: «*Крути, крути*» звучали широко, и движения возникли замедленные и пространственные; «*...котя-котя – кротю-кротю*» и «*...кротя-кротя –*

котю-котю» произносилось в быстром-быстром темпе, а то и быстрее быстрого. В текстах, подобных этому, динамические изменения оправдываются жесткостью вашего обращения к героям, граничащего с приказом, и повторами приказаний: «*крути*», «*крути-крути*»!

(29) *Котик! Кротик! Котик! Кротик! Котик! Кротик!*
Кто-то крутит, кто-то катит! Кто же крутит, кто же катит?
Круто крутит котик кротика, котик кротика, котик кротика!
Круто катит кротик котика, кротик котика, кротик котика!

(30) *Тра-та-та, тра-та-та!*
Кот крутанул крота!
Кот крутанул крота –
Для крота маята,
Тра-та-та!

(31) *Как картонку, крутанул кротик котика,*
Как картонку, крутанул котик кротика.
– Ты крути-крути да не выкручивай,
– И ты крути-крути да не выкручивай!

Такой вариант – по сравнению с (20) – воспринимается интереснее. В нем и глаголы действенные, и события высвечены, и выкрики поссорившихся производят впечатление. В такой импровизации нет описательности. В студенческих текстах хороших идей оказалось достаточно для голосовой и дикционной тренировки, но сама тренировка спотыкалась о бытописания. В таком подходе не проявятся ни эмоции, ни юмор, ни азарт, не оправдаются физические действия с мячом, не *загуляет* голос по верхам-низам, по динамическому диапазону. Механическое приводит к двум крайностям: к форсированию экспрессии или к умирению.

(32) *Котик на катке кротика крутит,*
Кротик на катке котика крутит –
Кротик крутится, круто крутится,
Котик крутится, круто крутится!

И такой вариант – по сравнению с (19) – приемлем. Прежде всего, в нем затаились скрытые оговорки, что обычно отличает удачные тексты скороговорок. Чем быстрее произносится текст, тем больше шансов сбиться, произнести не тот согласный звук, какой должно, или не тот

слог, какой следует. Во второй строке вместо «*крутит*» следует оговорка «*кутит*», в четвертой – на месте «*котик крутится*» звучит «*котик кутится*».

(33) *Закрути-вкрути, кот-кот, крота,
Закрути-вкрути, крот-крот, кота!
Закрути-вкрути крота-крота, кот, кот;
Закрути-вкрути кота-кота, крот, крот!*

Я использовал в качестве примера студенческие импровизации на материале одной скороговорки: «Кот крутанул крота...». На протяжении всего второго года обучения основой импровизаций вполне могут стать и иные скороговорки, авторами которых являются студенты. Ниже приводятся тексты, легшие в основу подобных импровизаций. К каждой из скороговорок в виде образчика прилагается текст одной студенческой импровизации.

Скороговорка 1:

*Корыто крыто круто – коли круто крыто!
Не открыть корыто, коли круто крыто!*

Одна из импровизаций по этому тексту звучит так:

*Корыто крыто круто – коли круто крыто!
Не прикрыто, не укрыто, не накрыто, не покрыто –
просто крыто, крепко крыто, круто крыто!
Не откупорить корыто, коли круто-круто крыто!*

Скороговорка 2:

Блюдо бы с бобами бабе подали бы бабе блюдо бы с бобами.

Импровизация:

*С бобами бабе подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы.
Бабе подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы с бобами.
Подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы с бобами бабе.
Бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы с бобами бабе подали бы.*

Скороговорка 3:

*Пикой эту кину тыкну – тыкну кину, будто тыкву,
Пикой эту тыкву тыкну – тыкну тыкву, будто кину.*

Импровизация:

*Пикой эту кину тыкну – тыкну кину, будто тыкву,
Кину тыкну, будто тыкву, – кину эту пикой тыкну.
Пикой эту тыкву тыкну – тыкну тыкву, будто кину,
Тыкву тыкну, будто кину, – тыкву эту пикой тыкну.*

Скороговорка 4:

Куб дуба, куб бу́ка, да дуба куб, да бу́ка куб → два куба́ дуба да два куба́ бу́ка!

Импровизация:

*Куб дуба, куб бука, да дуба куб, да бука куб – два куба́ дуба да два куба́ бука!
Боком по Бугу два куба́ дуба да два куба́ бука (куб дуба, куб бука, да дуба куб, да бука куб) плывут!*

Скороговорка 5:

Поторопи-ка, капрал Панкрат, комбата Потапа.

Поторопи-ка, капрал Кондрат, комбата Потапа.

Импровизация:

Поторопи-ка, капрал Панкрат, комбата Потапа, поторопи-ка!

Поторопи-ка, капрал Кондрат, комбата Потапа, поторопи-ка!

Поторопи-ка, комбат Потап, капрала Панкрата, капрала Кондрата,

Капрала Кондрата, капрала Панкрата, поторопи-ка, комбат Потап!

Вообще сочинение скороговорок (именно скороговорок, не чистоговорок) процесс увлекательный. В нем и фонематический слух накаляется, и внутреннее артикулирование работает на предельной активности, и варьируется несметное число слоговых, словесных, ритмических комбинаций. Заостряется и чувство музыкальности – ритмика скороговорок часто напоминает музыкальные фразы, короткие ритмико-музыкальные композиции. Ну и, конечно же, юмор. А как же без юмора можно сочинить скороговорку. Пусть скороговорка и серьезная, и есть в ней оттенок грусти, но само сочинительство без юмора ущербно. В сочинительстве балансируешь в неизведанном. Полезную скороговорку симпровизировать не так-то просто. Важно услышать внутренним слухом ритм истории. Вне ритма скороговорки нет. Но нет скороговорки и вне подразумевающихся оговорок (разве не скороговорка наметилась: «вне ритма нет скороговорки, но нет скороговорки и вне оговорок»?) Последнее положение принципиально. Гладенький набор однотипных звуков и звуко сочетаний – это чистоговорка. Скороговорка бесцветна, если она не кусается.

Раздел 2. ЖАНР – ФОРМА – НАПРАВЛЕНИЕ

И. П. Носова

Кемерово

ЖАНР ИСКУССТВА: К ТРАКТОВКЕ ПОНЯТИЯ

Традиционно понятие жанра относится к области искусствоведения. Но на сегодняшний день границы его использования расширяются, а трактовка понятия приобретает более универсальный характер. Так, все чаще жанр можно встретить за пределами бытия искусства: жанры журналистики, жанры радиовещания, жанры газеты, речевые жанры в профессиональной риторике, жанры религиозного дискурса, жанры периодической печати, разговорные жанры, воздушные жанры в цирке и т. д.

Что же делает термин «жанр» столь востребованным? По нашему мнению, ответ на этот вопрос лежит в основе самого понятия жанра, предполагающего необходимость классификации любой сферы деятельности по типологии или по диагностическим характеристикам. В искусстве жанр представляет собой некий тип произведения с определенными характерными содержательными признаками и структурными закономерностями. Такое емкое значение жанра делает его применение актуальным как в рамках искусства, так и в других областях жизнедеятельности человека.

Каковы же понимание и назначение жанра в современном искусствознании? Попробуем ответить на этот вопрос в рамках настоящей статьи. Поскольку речь пойдет исключительно о жанрах искусства, подчеркнем их принадлежность к творчеству употреблением термина «художественные жанры», так как прилагательное «художественный» указывает на непосредственную принадлежность явления к искусству (художественная культура, художественное творчество, художественный фильм и даже художественная гимнастика).

Традиционное понимание жанра (фр. *genre* – род) характеризует его как формально-содержательную категорию, разработанную в искусствоведении с целью классификации творческих продуктов по их типу. Как и любое явление, жанр обладает рядом свойств, которые конкретизируются во взаимоотношениях между собой. Таковыми считаем сферы применения, содержание, форму, выразительные средства. Перечислен-

ные характеристики вполне можно отнести как к художественному жанру, так и к произведению искусства. Что же роднит и отличает эти две категории?

В форме произведений искусства воплощаются мысли творца, который под влиянием различных социокультурных и личностных особенностей формирует свое понимание того или иного явления бытия. Проследим взгляды ученых различных научных дисциплин и профилей на данную категорию.

По мнению эстетика Ю. Б. Борева, «художественное произведение – одно из самых сложных явлений в мире. Это микромир, в котором живет макромир, это модель личности и окружающей ее действительности, отражение природы, жизни духа, космоса, социально-исторического развития» [1]. Схожее определение произведения искусства находим у известного специалиста в области эстетики и истории философии Л. Н. Столовича. Ученый представляет произведение искусства как «единство четырех процессов: в нем *создается* новая реальность, которая *отражает* объективную действительность, *выражает* субъективно-личностный мир художника и *передает* свое духовное содержание реципиенту» [2].

В работах литературоведа Ю. М. Лотмана, представителя русского структурализма XX века, художественное произведение определяется не только как отдельная художественная структура, но и как «элемент более сложных единств – “культура”, “история”» [3]. Характеризуя произведение искусства, ученый подчеркивает, что оно «не сумма признаков, а функционирующая система, структура» [4], при его изучении необходим исторический подход совместно со структурным анализом.

Приведем также мнение философа Е. В. Волковой, которая называет три основные характеристики произведения искусства. С одной стороны, художественное произведение не продукт природы, а продукт культуры и человеческой деятельности, созданный преднамеренно, с определенной целью. С другой стороны, в художественном произведении зафиксирована принадлежность этого предмета (например, скульптурного изваяния или живописного полотна) либо процесса (музыкальное исполнение, танец) к особой, специфической сфере человеческого труда, культуры и деятельности – искусству, отличающемуся от других сфер культуры своими структурными свойствами и функциями. Наконец, художественное произведение всегда содержит определенный аксиологический, ценностный смысл [5].

Таким образом, произведения искусства представляют собой такие «кирпичики», из которых складывается многогранное и многоуровневое «здание» художественной культуры общества. Суммируя вышесказанное, приведем мысль искусствоведа А. З. Васильева о соотношении произведения искусства, художественного жанра и художественной культуры: «Жанр является не только классифицирующе-объединяющей категорией по отношению к произведениям искусства. В равной мере он выступает и как структурирующая, расчленяющая, дифференцирующая категория по отношению ко всей художественной культуре» [6].

Итак, ориентироваться в многообразии видовой специфики произведений искусства помогает понятие «художественный жанр» как «одно из типологических звеньев исторически сложившегося внутреннего подразделения большинства видов искусств. Жанр – наиболее предметная и дробная единица морфологической систематики художественного творчества» [7]. Первоначально жанр наделялся определенными постоянными свойствами. В таком понимании жанр представлял собой некое типологическое явление, с рядом более или менее устойчивых признаков. Но с течением времени в искусствоведении классификация произведений искусства по жанровым признакам приобретает все более условный характер, поскольку жанр в своей основе все же представляет собой процессуальное явление. Первая классификация жанров относится к XVII веку, так как активное развитие научной мысли потребовало выработки определенной систематизации произведений искусства, поскольку «без классификации нет науки» [8].

Искусствоведение не имеет единой концепции жанра, процесс развития знаний о категории жанра осуществляется как минимум в двух направлениях. Первое формируется в рамках имманентного закона развития жанра и представляет собой фиксацию появлений его новых производных. К ним относятся синтетические жанры, чистые жанры, жанр-форма, жанр-содержание, жанр-выбор исполнительских средств, жанр-практическое предназначение. В специальной традиционной искусствоведческой литературе исключительное внимание уделяется изучению художественного жанра как бы «изнутри», то есть в рамках названных основных характеристик, к тому же в частной области каждого вида искусства.

Второе направление в понимании категории «жанр» связано с исследованием «внешних» его связей с окружающей действительностью. При этом следует подчеркнуть, что более основательная разработка теории жанра и наиболее широкое понимание категории чаще встречается

в работах литературоведов. Следует отметить, что одним из оснований современной теории литературы является положение «...об *историчности* любых литературных явлений и, следовательно, о *конкретной неповторимости их существования*» [9]. Это положение относится и к литературному жанру: «Жанр является производным истории, исторических сдвигов» [10].

Помимо категории «жанр» в литературоведении выделяют еще одно классификационное понятие – «род», которое, по определению Н. Д. Тмарченко, используется в различных качествах: «с одной стороны, для обозначения *группы жанров*, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой – для выявления основных *возможностей* словесно-художественного творчества и, следовательно, дифференциации важнейших <...> “метаисторических” инвариантов структуры литературного произведения» [11]. Понятие же «жанр», по мнению автора, «само по себе двойственно» [12]. Оно соответствует, с одной стороны, «определенной разновидности произведений, *реально* существующей в *истории* национальной литературы» [13]. С другой стороны, «“идеальному” типу или логически сконструированной модели, основанной на сравнении конкретных литературных произведений и рассматриваемой в качестве их *инварианта*» [14].

Приверженцами изучения жанра с точки зрения его взаимодействия с окружающей действительностью являются литературоведы В. В. Кожин и Г. Д. Гачев, последний в рамках академического издания по теории литературы в качестве определяющего формального признака жанра называет содержание, а именно: «Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание» [15]. При этом ученые указывают, что источником формирования жанрового содержания являются потребности общества: «Подлинное научное понятие об эпосе, лирике, драме и т. д. можно получить <...> с выявления тех жизненных и художественных потребностей, в ответ на которые и родились жанровые структуры, называемые эпосом, лирикой, драмой, романом и т. д.» [16].

В свою очередь литературовед Н. Л. Лейдерман, характеризуя жанр, отмечает: «Жанр, одна из фундаментальных категорий теории литературы, рассматривается здесь как “форма времени”» [17]. Ученый дифференцирует функции метода, стиля и жанра: метод – система принципов творческого пересоздания действительности – осуществляет познавательно-ценностную сторону искусства, стиль – способ эстетической выразительности – «внешнюю», знаково-коммуникативную сторону

искусства, жанр – система способов построения произведения – моделирующую сторону искусства [18]. Автор данной теории опирался на исследование советской прозы 60–70-х годов через анализ функционирования жанров и жанровых систем, утверждая: «Мы будем стремиться постигнуть глубинные, не сразу видимые связи литературы с действительностью, с духовными поисками своего времени, те связи, которые реально управляют литературным процессом, несут в себе его закон» [19].

Расширенное понимание жанра находим в работе А. З. Васильева. Исследователь разводит и конкретизирует понятия: метод, вид, стиль, жанр. Так, «метод» понимается им как способ художественной деятельности; «вид» – как материально-конструктивный слой искусства; «стиль» же – как система выразительных средств; наконец «жанр» он утверждает как «духовно-содержательную, идейно-смысловую категорию» [20]. В то же время автор говорит о динамике жанра «как развивающегося явления, подвижного и процессуального по самой своей природе» [21], а «жанровая характеристика произведения является овеществленным, материализованным следствием процессов, происходящих первоначально в недрах *художественного сознания общества*, в котором под воздействием социокультурных импульсов формируется определенная духовно-содержательная потребность, осознаваемая как пробел, своеобразная лакуна в наличной художественной реальности» [22].

Литературовед Н. Ф. Копыстьянская, размышляя над проблемой устойчивости и изменчивости «жанра», расширяет осмысление категории и выделяет в жанре (по степени абстрагирования и конкретизации) четыре условные взаимосвязанные и взаимообусловленные понятийные сферы. Представим их:

«Сфера 1. Жанр как понятие абстрактное, общетеоретическое, обозначающее совокупность определенных и стойких жанровых признаков, складывающихся в группе произведений на протяжении длительного периода. <...> Это единственная сфера, где применимы понятия устойчивости и постоянства» [23].

Сфера 2. Жанр как историческое понятие, то есть ограниченное во времени и в «социальном пространстве». В этом случае жанр «рассматривается в динамике, в комплексе идейно-эстетических причин его возникновения, развития, видоизменения, оскудения и возрождения» [24].

«Сфера 3. Жанр – понятие, ограниченное в пространстве, поскольку оно включает национальную специфику» [25].

Сфера 4. Дальнейшая конкретизация понятия «жанр» возможна в применении к индивидуальному творчеству художника, который «усваивает не только накопленное им лично, но и в какой-то мере накопленное человечеством за длительный период духовной жизни, одновременно внося в него нечто новое» [26]. При этом автор отмечает, что между сферами существует диалектическая связь и взаимодействие содержания и формы.

Н. Ф. Копыстьянская резюмирует: *«в самом понятии жанра сочетается устойчивое и изменчивое. Жанр устойчив как понятие общетеоретическое (сф. 1). <...> Жанр изменчив в непрерывном историческом развитии и национальном своеобразии (сф. 2, сф. 3). Жанр неповторимо индивидуален (сф. 4)»* [27].

О зависимости жанрового развития от социокультурных изменений говорит литературовед Н. М. Федь: «Структурно-морфологические изменения, происходящие в жанре, обусловлены как его имманентными законами, так и новыми требованиями и коренными изменениями, происходящими в жизни общества» [28].

Очень точно, на наш взгляд, охарактеризовал социокультурную природу жанра М. М. Бахтин: «Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра». И далее: «Жанр живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [29].

Как в литературоведении, так и в музыкознании на понятие «жанр» и классификацию жанров существуют различные взгляды. В качестве основного признака музыковедами порой выделяются полярные аспекты жанра. Так, в работах В. А. Цуккермана и Ю. Н. Тюлина в качестве определяющей выступает содержательная сторона жанра. Напомним, что Ю. Н. Тюлин характеризует жанр следующим образом: «Жанр – это род (или вид) произведения, определяемый общим характером его содержания» [30]. При этом музыковед, подчеркивая условность систематизации жанров, поскольку «количество разновидностей жанров бесконечно велико» [31], представляет жанровую систему, опираясь на исполнительские средства: инструментальная музыка, вокальная музыка, смешанная инструментально-вокальная музыка, театральная музыка.

Приведем мнение В. Н. Холоповой, которая о наличии в жанре взаимосвязи музыкального искусства и окружающей действительности

говорит так: «Музыкальный жанр – **ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью**; музыкальный жанр – **устойчиво повторяющийся тип музыки**, закрепляющийся в общественном сознании, приобретающий весьма точные лексические свойства» [32].

В работах музыковеда А. Н. Сохора, первым обратившегося в советский период к вопросам социологии музыки, превалирует социальный аспект музыкального жанра. Ученый высказывает мнение о непосредственной взаимосвязи жанра с социально-культурным запросом общества: «жанр в музыке – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием» [33].

Автор указывает на то, что сами истоки исторического развития музыкального искусства берут свое начало от так называемого «предыскусства» (А. Н. Сохор). Сопровождая трудовой процесс, религиозный обряд, обслуживая быт человека, искусство выполняло разнообразные практические и прикладные функции. Именно социокультурная потребность в том или ином виде творчества, а не эстетическая закономерность была основополагающей в процессе становления музыкального искусства. В связи с тем, что первоначальное формирование музыкальных жанров происходило в ходе долголетней общественной практики, где их использовали и проверяли много раз, они заключали в себе большое обобщение. 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» [34]. А. Н. Сохор называет их «жанры первого ряда», среди которых принадлежащие к массово-бытовой музыке (походная песня, колыбельная, строевой марш) или перешедшие из нее в концертную и театральную музыку (концертный вальс, концертная полька). К этой же группе примыкают концертные жанры, которые не имели прямых прототипов в бытовой музыке, но обладали раньше прикладной функцией в музыкально-профессиональной сфере (прелюдия, этюд). На этом основании А. Н. Сохор делает вывод, что «обстановка исполнения как основной признак жанра явным образом сказывается на его содержании» [35].

Основываясь на условиях бытования музыкальных жанров, А. Н. Сохор предлагает и их классификацию:

- *Театральные жанры*
- *Концертные жанры*
- *Массово-бытовые жанры*
- *Культовые (или обрядовые) жанры* [36].

Процитируем музыковеда Л. А. Мазеля, который в определении музыкального жанра объединяет и содержательную и социальную стороны жанра: «музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными ее жизненными назначениями, с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями и различными условиями ее исполнения и восприятия» [37].

Необычна для традиционного искусствоведения трактовка жанра О. В. Соколовым, который в своем исследовании, посвященном музыкальным жанрам, объясняет формирование жанровой системы наличием в обществе определенных функций музыки: «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)» [38]. Важно подчеркнуть, что функциональный подход в изучении музыкальных явлений и в связи с развитием социологии музыки вызывает большой интерес в современных научных исследованиях [39].

Поскольку в понимании художественного жанра так или иначе фигурирует функция искусства, более подробно остановимся на характеристике и этого явления. Так, в исследовательской литературе существуют несколько классификаций функций искусства, основанных на разнообразных подходах к данной категории. Философ и культуролог М. С. Каган, например, выдвигает концепцию, согласно которой разновидности деятельности человека (преобразовательная, коммуникативная, познавательная, ценностно-ориентированная) образуют системное единство, а художественная деятельность формируется благодаря гармоничному слиянию всех остальных видов. Функции же искусства обуславливаются отражением соответствующей деятельности человека, а именно:

1. Преобразовательный вид деятельности отражает гедонистическая функция искусства.

2. Коммуникативный вид деятельности – коммуникативная функция искусства.

3. Познавательный вид деятельности – просветительская функция искусства.

4. Ценностно-ориентированный вид деятельности – воспитательная функция искусства.

Пятой функцией искусства, общей для всей художественной деятельности людей, М. С. Каган полагает функцию художественного воспитания человека [40].

А. Ф. Еремеев в работах по эстетике, помимо традиционных пяти функций искусства (социально-организующая, воспитательная, гедонистическая, просветительская, коммуникативная), вводит новые три: компенсационная, оптимизирующая, эвристическая, тем самым расширяя функциональное поле искусства [41].

Сходную позицию наблюдаем и в трудах Ю. Б. Борева, однако они отличаются своеобразием отношения к проблеме бытования искусства, затрагивают малоисследуемые философские стороны художественного творчества. Помимо общепринятых функций искусства, ученый выделяет художественно-концептуальную (искусство как анализ состояния мира), функцию предвосхищения (искусство как предсказание), информационную (искусство как сообщение), внушающую (искусство как суггестия) [42]. Определяя последнюю, Ю. Б. Боров подчеркивает, что «внушение – функция искусства, близкая к воспитательной, но не совпадающая с ней: воспитание – длительный процесс, внушение – одномоментный. Суггестивная функция в напряженные периоды истории играет большую, иногда даже ведущую роль в общей системе функций искусства» [43].

Л. Н. Столович в своей книге «Жизнь – творчество – человек» также основывается на связи художественной деятельности с функциями искусства: «Процесс художественного творчества интегрирует различные виды человеческой деятельности, возникающие в “силовом поле” многообразных субъектно-объектных и личностно-общественных отношений» [44]. Определяя важнейшие виды деятельности человека (познавательная, преобразовательная, воспитательная, оценочная, коммуникативная, игровая) и основные их особенности, автор выделяет четырнадцать функций искусства: коммуникативная, социально-организаторская, социализирующая, воспитательная, просветительская, познавательная, эвристическая, развлекательная, гедонистическая, компенсаторная, катарсическая, суггестивная, оценочная и прогностическая,

при этом добавляя, что данный список не исчерпывается названными функциями. Из всего множества перечисленных выше функций Л. Н. Столович все же выделяет четыре основных: познавательно-оценочную, социально-воспитательную, социально-коммуникативную, творчески-воспитательную [45].

В свою очередь болгарский философ А. В. Лилов соотносит функции искусства с его свойствами. Так, свойство искусства отражать материальную и духовную реальность соотносится ученым с познавательной функцией искусства; свойство искусства оказывать воздействие на чувственно-эмоциональную систему воспринимающего индивида – с гедонистической функцией и т. д. Интересную мысль высказывает А. В. Лилов по поводу соотношения функций искусства и художественного жанра: «Конкретное соотношение различных функций искусства в разных его видах и жанрах разное. Разное и как общая совокупность, разное и как степень проявления отдельных свойств в отдельных искусствах». И далее: «Притом и само соотношение различных функций данного вида или жанра искусства и сама степень проявления в них отдельных его свойств не являются постоянной, статичной величиной, а изменяются и исторически – в различных художественных направлениях и методах» [46].

Подход социологов К. Б. Соколова и В. С. Жидкова к классификации функций искусства в книге «Искусство и общество» отличается от предшествующих. В указанной работе авторы разделяют функции искусства на универсальные и специфические. Универсальные функции присущи всем коммуникативным системам, существующим в обществе. Специфические же относятся только к искусству, это:

- Эмоционально-рефлексивная функция, решающая задачу эстетического (чувственно-системного) отражения действительности,
- Эмоционально-регулирующая функция, реализующаяся в качестве эмоционально-управляющей и чувственно-компенсаторной функции [47].

Представленные выше точки зрения на существование функций искусства отображают бытующее многообразие функционирования искусства и позволяют отметить немалую роль каждой из них «в формировании духовного мира людей, идейно воспитывая их и приобщая к великой человеческой культуре» [48].

Таким образом, совокупность многообразных функций искусства характеризует процесс художественного познания общественного бытия в каждую конкретную эпоху. Это и есть художественное отражение дей-

ствительности, ее показ через произведение искусства, в котором жизнь воспроизводится в восприятии ее человеком. Изменения, происходящие в функционировании искусства, способствуют формированию новых направлений в развитии не только художественного жанра, но и художественной культуры общества.

В современном искусствознании, в условиях интеграции знаний, искусство рассматривается не изолированно, а в качестве составляющей системы художественной культуры общества. Поскольку в искусствоведении жанр используется как одна из наиболее широко применяемых классификационных категорий, то и проблема развития, бытования, трансформации жанров искусства является одной из центральных. В связи с расширением исследовательского поля искусствоведения проблема изменения общей методологии и методологии теории жанра становится наиболее актуальной. В 80-е годы XX столетия даже возникают предложения о формировании особого раздела науки, занимающегося изучением жанра, – жанроведения, генологии.

Суммируя приведенные мнения ученых, подчеркнем, что однозначного определения категории «жанр» в искусствоведении до сих пор не сложилось. В связи с этим представим свое видение данной проблемы.

Художественный жанр, по нашему мнению, следует понимать в двух смыслах. С одной стороны, не утратила актуальности традиционная трактовка жанра, которая характеризует его как классификационную категорию с определенными специфическими признаками, внутренним более или менее устойчивым составом, внешней формой и духовно-содержательной сферой. С другой стороны, не вызывает сомнений и более широкое понимание жанра как явления художественной культуры, некой интегративной категории, в которой отражаются и взаимодействуют исторические, социальные, культурные, философские, научные, религиозные, моральные особенности эпохи и внутренние их преломления в личном, индивидуальном восприятии художника. Утверждение понятия жанра в таком многоаспектном виде обогащает, с нашей точки зрения, его структурное содержание, которое схематично можно представить следующим образом:

- *Условия бытования* (отражение внешних свойств)
- *Функциональное предназначение* (отражение внешних свойств)
- *Формы воплощения* (внутренние свойства)
- *Содержание* (внутренние свойства)
- *Выразительные средства* (внутренние свойства)

Именно такое понимание позволяет осознать взаимосвязь художественного жанра с процессом функционирования искусства в обществе, а также представить, как в системе художественной культуры жанры искусства выполняют определенные функции, оформившиеся в социокультурном пространстве времени. Исторический опыт мировой культуры доказывает, что в различные эпохи всегда существовало исторически-конкретное многообразие функций искусства, которое выражалось в многообразии художественных жанров. В свою очередь многофункциональность искусства призвана удовлетворить социальные запросы общества, формирующиеся в зависимости от определенных объективных условий времени. Таким образом, изменения культурных особенностей жизнедеятельности социума формируют новые потребности человека, которые в свою очередь регулируют конкретизацию определенных функций искусства на фоне уже существующих, либо способствуют возникновению новых функций, удовлетворяющих соответствующие потребности. А поскольку «потребности и интересы меняются, то так же будут варьироваться критерии и значимость, которая им придается» [49].

Особо отметим, что любой жанр является лишь элементом многоуровневой системы жанров, в которой он занимает определенное место и отражает какой-то определенный аспект отношений художника и окружающей его действительности. Ведь «полнота познания действительности доступна лишь гармоническому единству всех жанров» [50]. Поэтому так называемая «динамика жанрового движения» (Н. Л. Лейдерман) происходит именно в рамках системы жанров, возникшей в течение определенной исторической эпохи, «в которой реализуются познавательно-ценностные принципы сложившегося в эту эпоху творческого метода и отражаются связанные с ним стилевые тенденции» [51]. При этом в рамках существующей системы жанров формируется своеобразный жанр-лидер, то есть заглавный, ведущий жанр, который словно представляет собой ядро жанровой системы. Исходя из этого, при анализе художественного жанра важно учитывать общую характеристику жанровой системы, функционирующей в данной художественной культуре, частью которой он и является.

Расширение понимания категории художественного жанра в современном искусствоведении обусловлено тем, что данное понятие в своей сущности наиболее точно отображает многообразие способов функционирования искусства, без осмысления которых исследование

художественной культуры общества в комплексе, с осознанием причинно-следственных связей, не представляется возможным.

В качестве итога процитируем мысль С. В. Никольского: «Жанровый критерий, хотя и он не является универсальным, может немало дать как для понимания литературного процесса, его динамики и тенденций, так и для выявления своеобразия того или иного писателя. Более того, зачастую критерий жанра и жанровых разновидностей может служить очень удобным исходным ориентиром для всестороннего анализа произведения (на базе сравнительных сопоставлений) или целых систем произведений и их эволюции» [52].

Список литературы и примечания

1. Боров Ю. Б. Эстетика: в 2 т. – 5-е изд., допол. – Смоленск: Русич, 1997. – Т. 1. – С. 406.
2. Столович Л. Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – С. 54.
3. Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб.: Искусство СПб, 1997. – С. 759.
4. Там же.
5. См.: Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988. – С. 9.
6. Васильев А. З. Генологические проблемы художественной культуры (к методологии изучения жанра) // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы: сб. науч. трудов / редкол.: В. Е. Гусев и др. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 124.
7. Лисаковский И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: словарь-справочник. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – С. 49.
8. Кузьмичев И. К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1983. – С. 53.
9. От редколлегии // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 4.
10. Там же.
11. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 83.
12. Там же. – С. 82.
13. Там же.
14. Там же. – С. 83.
15. Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Наука, 1964. – С. 21.
16. Там же. – С. 22.

17. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – С. 4.
18. См.: там же. – С. 8.
19. Там же. – С. 4.
20. Васильев А. З. Указ. соч. – С. 131.
21. Там же. – С. 124.
22. Там же. – С. 129–130.
23. Копыстьянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе (период становления социалистического реализма). – Львов: Издательское объединение «Вища школа», 1978. – С. 17.
24. Там же. – С. 18.
25. Там же. – С. 20.
26. Там же. – С. 21.
27. Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986. Литературно-теоретические исследования / отв. ред. Н. К. Гей. – М.: Наука, 1987. – С. 182.
28. Федь Н. М. Жанры в меняющемся мире. – М.: Сов. Россия, 1989. – С. 247.
29. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. пис., 1963. – С. 142.
30. Музыкальная форма: учебник / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Музыка, 1974. – С. 13.
31. Там же. – С. 14.
32. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие: в 2 ч. – М.: Б. и., 1990. – Ч. 2: Содержание музыкального произведения. – С. 33.
33. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: в 3 т. – Л.: Сов. композитор, 1981. – Т. II: Статьи и исследования. – С. 246.
34. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: в 3 т. – Л.: Сов. композитор, 1980. – Т. I: сб. ст. / сост. Ю. Капустин. – С. 53.
35. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке... – С. 265.
36. См.: там же. – С. 243.
37. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. – С. 22.
38. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века: сб. ст. / редкол.: В. М. Цендровский (отв. ред.). – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. – С. 23.
39. Вопросу взаимосвязи картины мира с процессом формирования функций музыки посвящено отдельное диссертационное исследование Л. М. Крымовой (2007 г.), функции музыки в европейском философско-антропологическом аспекте рассмотрены в диссертационном исследовании М. А. Олейник (2007 г.).
40. См.: Каган М. С. Социальные функции искусства. – Л.: Знание, 1978. – С. 12–13.
41. См.: Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / науч. ред.: Л. Н. Коган и В. И. Колосницын. – Свердловск: Б. и., 1971. – Ч. II–III: Социально-коммуникативная природа искусства. – С. 77–105.

42. См.: Боров Ю. Б. Эстетика: в 2 т. Т. 2. – 5-е изд., допол. – Смоленск: Русич, 1997. – С. 256–279.
43. Там же. – С. 275.
44. Столович Л. Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – С. 50.
45. См.: там же. – С. 144–151.
46. Лиллов А. В. Природа художественного творчества. – М.: Искусство, 1981. – С. 225.
47. См.: Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 133.
48. Рябов В. Ф. Социальная природа искусства. К спорам о предмете искусства. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – С. 5.
49. Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 328.
50. Цырлин И. И. Жанры изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1962. – С. 70.
51. Лейдерман Н. Л. Указ. соч. – С. 212.
52. Никольский С. В. О некоторых явлениях жанрового синтеза в чешской литературе 20–30-х годов XX века // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968): Доклады советской делегации. – М.: Наука 1968. – С. 532.

Г. А. Жерновая
Кемерово

ТРАГИЧЕСКИЕ ШЕДЕВРЫ ШЕКСПИРА В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ – 2: ВОЛУМНИЯ

Волумния в «Кориолане», как и леди Макбет, Ермоловой досталась после отказа Г. Н. Федотовой от роли. Это был знаменитый спектакль А. П. Ленского, поставленный им в 1902 году с Кориоланом – А. И. Южиным. Г. Н. Федотова играла премьерный спектакль и несколько последующих. Волумния обозначила в творческой биографии Ермоловой важный рубеж: трагические отношения героини складывались не с возлюбленным или супругом, а с сыном, испытаниям подвергалась не женская любовь, а материнская. «Трагическая принцесса» Ермолова готовилась к переходу на роли «трагических матерей». Лет за десять до Волумнии Ермолова высказала свое суждение об этой смене амплуа в письме к М. И. Чайковскому от 23 сентября 1893 года: «Я же думаю, что просто как бы ни были велики и правдивы страдания материнской

души, они не могут представлять собой интереса для толпы. Это скучно. Или, может быть, слишком серьезно, тяжело. Любовь мужчины к женщине во всех ее перипетиях – да, но любовь матери – кому до нее дело! Во всей драматической литературе найдите этих матерей, интересующих публику? Даже такие отвратительные холодные страсти, как власть, честолюбие, больше увлекают...» [1].

Мать Кориолана в исполнении Ермоловой «потеснила» самого Кориолана – А. И. Южина, заняла центральное место в спектакле А. П. Ленского, вряд ли ей предназначавшееся по замыслу. Это роль-шедевр, устные рассказы и легенды о которой дошли до многих последующих зрительских поколений. А вот письменного свидетельства никто не оставил, все рецензии посвящены премьере, значит, Волумнии – Г. Н. Федотовой, даже нескольких строк в частной переписке не удалось найти. Информационный пробел постарался восполнить С. Н. Дурылин. Работая над книгой о Ермоловой, он описал спектакль по памяти, опираясь на собственные отрывочные, но яркие юношеские впечатления, стараясь выстроить из них единое концептуальное целое.

Роль Волумнии начинается сценой с Виргилией, женой героя. Мать и невестка – извечное состязание в любви к тому, кто объединил их своей любовью, и Шекспир, воспользовавшись этим естественным соперничеством, сталкивает женщин в их отношении к Марцию, тем самым экспонируя важнейшие сведения о нем и самую проблему героя как такового, ставшую центральной в трагедии. Волумнией движет одна страсть – патриотизм. Она сама не осознает силы своей любви к Отечеству, и в повседневных мелких или крупных интересах способна на конфликт с Римом и римлянами, но она дочь Рима по природе своего духа, по сокровенной своей сути. Она в свое время рада была родить сына, потому что Риму нужны герои. Ее сын не мог быть никем иным, как героем, таким она воспитала его. Однако о том, что Рим объединяет и примиряет в ней все, что ее выпады против патрициев и плебса, при всей кажущейся серьезности, все же «разборки» между своими, обо всем этом и она, и зрители узнают только в последней ее сцене, когда она придет к сыну, осадившему «вечный город», просить за Рим. До роковой этой минуты она будет уверена в том, что высшая ценность на земле – слава, и сына тому научит.

Ошеломлять зрителя своими экстравагантностями она начнет с первого появления на сцене. Еще бы – к публике выходит мать, которая не боится послать сына в сражение, не трепещет за его жизнь, ее не пугают раны на его теле. С вызовом она рассказывает жене Марция о его юности. Она учила его предпочитать славу жизни с детских лет, и

для него быть героем значило выполнить свой сыновний долг. Его правда, его неисчерпаемая глубина – в том, что он ей сын. Она дочь Рима, он же сын Волумнии, и в этом сыновстве он беззащитен перед нею. Но жизненное поведение его строится по принципу независимости от нее, желания жить по-своему, всегда быть самым собой. Отсюда у него много конфликтов с окружающим миром, отсюда – его индивидуализм и все другие грехи, включая предательство Родины. Парадокс поведения Марция в том и состоит, что, став во главе вражеских войск, осадивших Рим, он остался сыном Волумнии, римской волчицы, – и никем более.

Уже с первой сцены становится ясно, что стремления Волумнии отражаются в Марции без какого-либо искажения, она и есть источник и «первотолчок» мыслей Марция. В ней он видит интеллектуальную опору своего героизма. Она для него единственная из женщин по крепости сердца и воли. По свидетельству С. Н. Дурылина, именно так Ермолова и понимала свои взаимоотношения с А. И. Южиным-Марцием. Она для него родственная натура «и по темпераменту, по властности страстей и по гордой неумности чувств» [2]. Разница же в том, что в Кориолане преобладают страсти, а в ней отчетливо проступает оснащенный волею разум.

В репертуаре Ермоловой в разные периоды ее творчества возникали пьесы с античными сюжетами. Софокла и Еврипида, конечно, не было, они появятся в русском театре несколько позднее. Но были расиновская Федра, Сафо из трагедии Ф. Грильпарцера, в исторических драмах В. Буренина и А. Суворина она сыграла Мессалину и Пoppею. Поэтому не случайно А. Р. Кугель в портрете-очерке, ей посвященном, этой плеядой античных героинь, включающей и Волумнию, подчеркнул ее своеобразие среди актрис-современниц: «Ермолова – какая-то гостья из старых классических стран, из счастливой Аркадии, какая-то Диана-Артемиды с мудростью Афины и теплотой, сердечностью Пенелопы. Только в отдаленной древности были такие женщины – ясные, цельные, высеченные из единого куска мрамора, как статуи Фидия» [3]. Строгость формы и законченность линий в сценических образах Ермоловой Б. В. Алперс связывал с продолжением каратыгинской школы актерского мастерства [4]. А по мысли С. Н. Дурылина, «ни одна из русских артисток так не владела классической пластикой, как Ермолова» [5]. В Волумнии она казалась ожившей статуей римской матроны, суровой, непреклонной, величавой. Величие – в каждом движении, величие спокойное и сильное.

В сцене на римской улице, где Рим встречал Марция-победителя в тот день, когда его называли Кориоланом, Волумния была в сильном возбуждении. В ее честолубивом сердце уже давно зрела мысль, что подвиги Марция должны быть увенчаны не только славой, но и властью, по ее планам, он должен стать консулом. Теперь, после битвы за Кориоли, он возвращается раненный в плечо и левую руку, но она, зная, что при выборах кандидаты-воины должны показывать на площади свои раны, не скрывает своего счастья: ведь «ему будет что показать народу при случае» (акт II, сцена 1).

Достижение Марцием консульства – для нее цель, призванная оправдать ее жизнь и убеждения и в то же время удовлетворение тщеславных притязаний, и она преодолевает препятствия на пути к ней с не меньшей отвагой и мужеством, чем Марций на поле боя. Но кто же посмел воздвигнуть эти препятствия? Сам Марций. Марций пренебрег обычаем и не захотел показать свои раны презренной черни. Сцена Марция и Волумнии в третьем акте велика не только по объему, но и по философской проблематике поединка, который ведут мать и сын, используя в качестве оружия друг против друга не только лозунги и аргументы, но знание душевных ран и психологических изъянов противника.

Личность Кориолана по-разному оценивалась в многовековой сценической истории этой пьесы: все зависело от конкретных социально-политических условий. Но никто не сомневался в том, что Кориолан, патриций по рождению, герой по профессии, – могучая личность, великий человек, титан. Со второй половины XIX века стали называть его и «сверхчеловеком», усматривая в нем отдаленный прообраз ницшеанского героя. Такой человек не может не презирать народ, потому что чернь не благородна, «герой» и «толпа» – вечная проблема. И. В. Гете видел драматический стержень римской трагедии Шекспира в том, что «через всего “Кориолана” проходит идея гнева на то, что народные массы не признают преимущества лучших» [6]. Р. Роллан, связавший Кориолана с ницшеанским «сверхчеловеком», писал: «И, наконец, совсем наверху – свободный герой, абсолютно свободный, один против целого света, каждое слово его хлещет мир истиной, как железной перчаткой: Кориолан» [7].

А. П. Ленскому, поставившему «Кориолана» в Москве накануне первой русской революции, и предположить было трудно, что народ может быть не прав. Народ и народные трибуны в спектакле были по возможности идеализированными, их требования и речи были рассчитаны если не на сопереживание, то по крайней мере на «понимание» пуб-

лики. Зато «сверхчеловеческие» претензии Кориолана, с блеском «предъявленные» А. И. Южиным, воспринимались с большой долей иронии и скепсиса. Кориолану – А. И. Южину не сочувствовали, о любви к нему не могло быть и речи: кому же хотелось нравственно скомпрометировать себя в глазах «народолюбивого» общества! П. Л. Лавров в своей статье о Шекспире высказал демократическую неприязнь к Кориолану с предельной ясностью: «Мы можем эстетически наслаждаться величественными фигурами Генриха и Кориолана, но их отношение к окружающему их “низшему” миру в нас вызывает невольное нравственное отвращение. <...> Для нас Кориолан унижает себя своим отношением к согражданам» [8]. Для Ермоловой же сторонники революционно-демократической традиции сохраняли свою авторитетность до конца жизни.

Сын Волумнии отказывается от реальной власти только потому, что ему претят контакты с «подлой чернью» в период выборов, он считает оскорблением своего достоинства публичное обнажение ран. Он сам к консульству не стремится, но если уж народ захочет доверить ему свою судьбу, то подвигов и славы у него достаточно для того, чтобы быть избавленным от унижительной процедуры.

Правда во что бы то ни стало – неотъемлемое свойство героя, ложь и сделки с совестью не в его возможностях. Он не может выйти на площадь к людям для того, чтобы им понравиться, собрать их голоса, просить их поддержки на выборах, потому что он их презирает. Волумния же предлагает дипломатический компромисс и тактику лавирования: по ее мнению, неплохо было бы на время притвориться, соединив мужество с хитростью. Так она учит его отнестись к народу, от которого зависит, быть или не быть ему консулом, и который, в свою очередь, целиком зависит от избранного ими консула, – как к противнику на войне.

Волумния по опыту знает, что политическая трибуна всегда в руках обманщиков, способных с помощью звонких слов и широкообещающих обещаний фальшивую монету выдать за подлинную. Вот она и готовит сына к поприщу бесчестного политика, ибо другим политику быть не дано. А для Кориолана всякое притворство – подлость. И, уступая матери по сыновнему своему инстинкту, не сомневается в том, что, не устояв перед ее напором, он нравственно пал. Шекспировская волчица, олицетворяющая языческое, не просветленное духом материнство, Волумния – образ не идеализированный. Ее тщеславие, гордость, честолюбие, славолубие, объединившись, создают в ней «утробный» римский патриотизм, в жертву которому она и отдает свое единственное дитя. В Кориолане, при всей его несдержанности, гневливости, высоко-

мерии, много детского, наивного – того, что связано с ним как с жертвенным Младенцем. Величие его подвигов оттеняется житейской непрактичностью, неведением подводных глубин и бездн человеческого сердца. Он прямо противоположен Гамлету: сын Гертруды – зрелый человек, которому не удастся подвиг; сын Волумнии, при всех своих подвигах и ранах, не смог стать взрослым. Именно чистоту души ценил в Кориолане Л. Шестов: «Кориолан – не жертва, а победитель. <...> Кориолан служил Риму не руками, а всем существом своим, он побеждал не вольсков, а римскую ложь» [9].

Ермолова в этой сцене сосредоточена была не на политических проблемах, и высшая правота Кориолана мало задевала ее Волумнию. Он прав, потому что он, по мнению матери, не может быть не правым. Но важнее, чтобы он стал консулом, доводы за и против не имеют значения. Его неведение нуждалось в ее мудрости и силе. И зритель не ощущал неприязни к Волумнии-Ермоловой, более того, он сочувствовал ей, пренебрегая безнравственностью ее доводов, потому что борьбу она вела с сильным противником, увлекали перипетии «поединка могучих». Ермоловская версия Волумнии в той или иной степени приближалась к истолкованию этого образа у Левеса: «В этой сцене Волумния представляется гораздо выше своего сына. Она умеет различать настоящую гордость мощного человека, состоящую в том, чтобы новыми подвигами постоянно поддерживать приобретенный почет и непрерывно его увеличивать, от той ложной гордости, которая презирает временную уступчивость, хотя бы при ней можно было достигнуть важных целей; последняя гордость представляет собою только самолюбие, что мы и видим в Кориолане» [10].

Слова Волумнии-Ермоловой южинский Кориолан отверг сразу, резким ударом разрушив наваждение. Герой остался героем, он устоял в неравной борьбе. Но своей победой он унизил честь матери. Теперь она покидала поле проигранного сражения, стараясь сделать это по возможности эффектно.

Он объявил ее правду неправдой, как поступил бы с любым противником в подобном споре. Но она не посторонний человек. Однако как только он расслышал тщательно скрываемую обиду оскорбленного материнского достоинства, он отказался от своей победы. Теперь он готов поступить так, как хотела бы она. И мать берет верх в поединке с сыном. В спектакле, как вспоминает С. Н. Дурылин, Кориолан – А. И. Южин казался не юношей, а отроком перед величественной римской матроной. Она была сильнее и мудрее его, хоть он и не принимал ее мудростей. «Кто кого победит из этих двух сильных духом людей – мать или сын?

Кажется, побеждает сын. И вдруг мать – уже не матрона, умудренная годами, а только мать, говорит сыну: “Поступай, как знаешь сам”. <...> Сын исполнит волю матери» [11].

И эта вынужденная сыновняя покорность разрушит всю его жизнь. Он выйдет на площадь к народу, но солгать не сумеет. Вместо народного признания, он добьется народной ненависти и приговора, обрекающего его на изгнание. Изгнанный, он идет к единственному в мире человеку, в котором уважает героя, – к Авфидию, предводителю вражеского войска. Но Авфидий не настоящий «герой», он воспользовался ненавистью Кориолана к Риму и поставил его во главе войск вольсков, осаждавших город, как бы давая ему возможность отомстить и в то же время рассчитывая его руками взять этот непокорный город. Для настоящего героя у Авфидия не хватило бескорыстия. Так Рим оказался в руках Кориолана, а Волумния пришла к нему просить за Рим.

Ермолова-Волумния начинала сцену с того, что опускалась перед ним на колени. Она знала, что подарить жизнь Риму он сможет только ценой собственной жизни. Рим или Кориолан. Волумния, давшая жизнь Кориолану, теперь пришла отнять ее во имя несправедного, подлого Рима с его трусливыми народными трибунами и жалко философствующими патрициями. Ермоловская Волумния была в траурных одеждах, скорбная. Но в печали еще более величественная, чем в почете и славе. И опять, как прежде, она просит, а он уступает ей, вопреки своим интересам и убеждениям. Только в новой игре ставки выше.

В этой сцене Волумния-Ермолова, сделав свой последний выбор, открыто явилась перед Марцием дочерью Рима. Не просто мать, а Родина-Мать стояла перед ним. Мать и римлянка у Ермоловой сочетались в нерасторжимом единстве, облагораживая этим сочетанием шекспировский образ. Такое же сочетание предполагает в Волумнии и Л. Е. Пинский: «Суровый (и вместе с тем глубоко человеческий) образ матери-гражданки разрастается в величественный символ Рима, живого, целостного и – вопреки всему предыдущему действию – “органически единого Рима”, перед которым герой, ее сын и Рима сын, должен сдаться» [12].

В ермоловской Волумнии присутствовала та характерная для многих ее ролей героическая окраска, которая позволяла сравнивать ее не только с леди Макбет, но и с Лауренсией и Орлеанской воительницей. И. И. Иванов писал о героическом своеобразии ее поздних ролей: «Ермолова всегда, особенно во вторую половину ее сценической деятельности, когда талант развернулся уже во всю свою ширь, тяготела к ролям героического характера, в которых нужен могучий подъем духовных сил; и эти роли удаются ей особенно хорошо. Артистке нужно

чувство, поднимающееся до пафоса и проникнутое идеализмом, нужно возвышенное страдание, в котором эгоистические личные элементы отступали далеко назад, и впереди всего стояло альтруистическое начало, боль за других и за идею» [13]. Однако в Волумнии героическое начало проявлялось в скованной страсти. Трагическая сдержанность и приглушенный пафос – вот то новое, что внесла в творчество Ермоловой Волумния. Непреклонно и спокойно добивалась героиня от сына жертвенного поступка, спасительного как для Рима, так и для его славы.

Ермоловская Волумния предварила появление в русском искусстве образа Матери изменника из горьковских «Сказок об Италии». Ранние романтические рассказы М. Горького и пьеса «На дне» высоко ценились ею. Она не раз высказывала сожаление, что его драмы запрещены для императорской сцены. В горьковской сказке, написанной в 1911 году, разработана развязка традиционного итальянского сюжета: приход Матери в лагерь врагов, встреча с сыном и его убийство. «И задремал на груди матери, как ребенок. Тогда она, накрыв его своим черным плащом, воткнула нож в сердце его, и он, вздрогнув, тотчас умер – ведь она хорошо знала, где бьется сердце сына. И, сбросив труп его с колен своих к ногам изумленной стражи, она сказала в сторону города: “Человек – я сделала для родины все, что могла; Мать – я остаюсь со своим сыном! Мне уже поздно родить другого, жизнь моя никому не нужна”. И тот же нож, еще теплый от крови его – ее крови, – она твердою рукою вонзила в свою грудь и тоже верно попала в сердце, – если оно болит, в него легко попасть» [14].

У Шекспира есть сцена триумфального возвращения Волумнии в Рим, которую в спектакле А. П. Ленского не играли. Вне текста, «над текстом» Ермолова играла именно то и в том самом героико-романтическом стиле, о чем будет написано в сказке Горького. Не было только ницшеанского цинизма, которым окрашены строки горьковского повествования, а был человек, взявший на себя ответственность за «толпу» и «героя», и за все, что произошло между ними. Смерть Кориолана для Волумнии-Ермоловой и есть прекращение ее земной жизни. Актриса успевала сказать об этом, в момент последнего их свидания.

Спектакль с ярко выраженными демократическими тенденциями, нацеленный против индивидуализма и аристократизма «героя»-одиночки Кориолана, выдвигал в центр образ ермоловской Волумнии. И ее гражданский пафос становился пафосом спектакля, в котором «толпа» ниспровергала «героя», а патриотизм должен был превозмочь материнское чувство, вызывая в публике не боль и ужас, а восторг перед величием человеческого духа. Россия стояла накануне революции 1905 года.

Список литературы

1. Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников / сост. С. Н. Дурылин. – М.: Искусство, 1955. – С. 96.
2. Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. Очерк жизни и творчества. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – С. 329.
3. Кугель А. М. Н. Ермолова // Кугель А. Театральные портреты. – Л.: Искусство, 1967. – С. 125.
4. См.: Алперс Б. В. Актерское искусство в России. – М.; Л.: Искусство, 1945. – Т. 1. – С. 12.
5. Дурылин С. Н. Указ. соч. – С. 327.
6. Гете И. Шекспир, и несть ему конца! // Гете И. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 10. – С. 309.
7. Роллан Р. Шекспир. Четыре очерка / пер. Л. и А. Соболевых // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 14: Вопросы эстетики. Театр. Живопись. Литература. – С. 337.
8. Лавров П. Л. Шекспир в наше время // Лавров П. Л. Этюды о западной литературе. – Пг.: Колос, 1923. – С. 216.
9. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. – СПб.: Шиповник, 1898. – С. 196.
10. Левес. Женские типы Шекспира. – СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1898. – С. 167.
11. Дурылин С. Н. Указ. соч. – С. 328.
12. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Худ. лит., 1971. – С. 413–414.
13. Цит. по: Кара-Мурза С. Г. Малый театр: Очерки и впечатления. – М.: Прогресс, 1924. – С. 121.
14. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. – М.: Наука, 1971. – Т. 12: Сказки, рассказы. Автобиография Ф. И. Шаляпина. – С. 61.

М. В. Паршин
Тольятти

ТРАНСКРИПТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. П. ОСИПОВА НА ПРИМЕРЕ ТРАНСКРИПЦИЙ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Творческая деятельность Н. П. Осипова как исполнителя, педагога и дирижера оставила глубокий след в истории развития исполнительства на русских народных инструментах. Она явилась одним из основополагающих этапов становления и эволюции игры на балалайке в XX веке. В ряду имен известных балалаечников прошлого столетия выдающийся исполнитель представляется музыкантом, чье творчество утвердило за балалайкой право называться академическим инструментом.

Блестящее исполнение Осиповым собственных транскрипций мировой музыкальной классики вызывало не только восторг слушателей, но и интерес у композиторов того времени. В результате этого, в сотрудничестве с ним были созданы произведения крупной формы для балалайки с симфоническим оркестром: Концерт С. Василенко и Фантазия «На посиделках» М. Ипполитова-Иванова. Появление подобных оригинальных произведений в балалаечном репертуаре также послужило одним из факторов значительного упрочения позиций инструмента в академическом исполнительстве.

Транскрипторское наследие Н. П. Осипова огромно и очень разнообразно. Можно без лишнего преувеличения сказать, что до сих пор в истории балалайки нельзя встретить имени другого исполнителя, который столь плодотворно работал бы в этой сфере. Вместе с тем, транскрипторское творчество этого мастера, сыгравшее столь значительную роль в развитии балалаечного исполнительства, практически никогда не анализировалось. В приведенной ниже статье мы на основе данных анализа существующих транскрипций фортепианных произведений попытаемся раскрыть характерные черты транскрипторского стиля Н. П. Осипова и прояснить причины успеха его деятельности в этой области.

Выбор данного объекта для анализа был обусловлен тем, что переложение для балалайки произведения, написанного для фортепиано, в силу различия этих двух инструментов, является одной из самых сложных творческих задач, и именно здесь в большей мере раскрываются творческие качества транскриптора. Еще одной важной причиной стал довольно большой объем подобных транскрипций.

За основу партии балалайки Осипов практически всегда берет верхний мелодический голос оригинального текста. В большинстве случаев несоответствие оригиналу диапазона балалайки, с одной стороны, и желание добиться наибольшего удобства исполнения при наименьших интонационных искажениях – с другой, побуждают транскриптора изменять первоначальную тональность музыкального произведения. Предпочтение отдается наиболее удобным для исполнения на балалайке тональностям с небольшим количеством знаков, в которых не подвергаются альтерации звуки открытых струн (e^1 и a^1). Интервал сдвига тональности определяется двумя факторами: первый – соображения практического удобства, второй – необходимость воспроизвести на балалайке мелодические звуки, лежащие ниже ноты « e^1 », от которой начинается диапазон балалайки. В таких случаях тональность транскрипции

сдвигается на интервал, не превышающий большую терцию. Исключение, пожалуй, составляет лишь Венгерская рапсодия № 2 Ф. Листа, где партия балалайки звучит на малую сексту выше, чем в оригинале.

В фортепианных миниатюрах, переложения которых составляют большинство подобных транскрипций, Осипов добивается почти идеального воспроизведения мелодии, и лишь изредка возможны вариантные изменения верхнего мелодического голоса, возникающие за счет того, что гармонический голос ставится выше мелодического. Подобный прием часто применяется при переложении скачкообразной фактуры, что позволяет ему добиваться, во-первых – сохранения насыщенности звучания балалайки, а во-вторых – большего удобства исполнения.

Несколько по-другому Осипов подходит к обработке тематического материала в развернутых произведениях. Понимая, что избежать глобальных изменений оригинала невозможно, он свободно обращается с авторским текстом, оставляя при этом только основу тематизма и создавая, таким образом, свободную транскрипцию. Иногда он даже вставляет эпизоды собственного сочинения. Ярким примером этому может послужить транскрипция Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа, где практически полностью переработана 1-я каденция в *Lassan*, сокращена 3-я каденция, сокращены или переработаны многие разделы в *Friska*.

Немаловажное значение в транскрипциях Н. П. Осипова играют ритмические модификации мелодии. При этом используются два типа преобразований: 1) укрупнение ритма; 2) его дробление. Посредством их применения насыщается звучание балалайки, подчеркиваются динамические кульминации, достигается удобство исполнения.

Укрупнение ритма происходит при расшифровке записи фортепианной фактуры, когда Осипов удлиняет ноты, которые благодаря педализации звучат большее время, чем написано в нотном тексте. Подобный прием позволяет транскриптору сделать звучание балалайки более насыщенным. В некоторых случаях для достижения такого же эффекта используется и противоположный способ. Так, при исполнении стаккато восьмыми происходит дробление, и применяется дубль-штрих, так как стаккато на балалайке звучит гораздо острее и суше, чем на фортепиано.

За счет дробления крупных синкопированных длительностей, перекрывающих сильное время такта и находящихся в кульминационной точке развития фразы, может происходить подчеркивание кульминации путем выделения сильной доли из общей длительности. Такой подход вместе с тем позволяет ритмически облегчить исполнение.

Приспособление для балалайки виртуозной фортепианной фактуры в транскрипциях Осипова происходит, в основном, за счет редукции ритмической структуры произведения, ее укрупнения. Подобной редукции подвергаются мелизмы, которые упрощаются или купируются, виртуозные пассажи, охватывающие несколько октав и т. д.

Необычайно богата и интересна темброво-регистровая палитра в осиповских транскрипциях. Можно с уверенностью сказать, что именно в этой области максимально проявилась фантазия и изобретательность транскриптора, его творческая позиция, которая позволила добиться большей выразительности тематического материала, тембрального обогащения оригиналов, подчеркнуть жанровую принадлежность произведений, не уменьшая их художественного значения.

Как было сказано выше, большинство фортепианных оригиналов транспонировалось при переложении, но на интервал, не превышающий большую терцию. Такой подход позволил, с одной стороны, сохранить интонационную природу мелодии, а с другой – не менять тесситуру оригинального звучания: оно остается в средней тесситуре, не переходя в более высокую. И даже в Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа, где партия балалайки звучит на малую сексту выше оригинала, найдены средства компенсации, которые нивелируют столь большую звуковысотную разницу. Можно выделить три вида подобных приемов: 1) партия фортепиано опущена на большую терцию вниз, и поэтому ее звучание более насыщено обертонами, что восполняет недостаточность низкого регистра у балалайки; 2) тематический материал в партии балалайки проводится в самом нижнем и насыщенном обертонами регистре; 3) перенесение мелодии на большую терцию вниз присутствует там, где это возможно, и у балалайки. Таким образом, все вышеизложенные факторы позволяют говорить нам, что и в этом случае транскрипция тембрально очень близка к авторскому замыслу.

Одним из основных приемов темброво-регистровых изменений в данных транскрипциях является насыщение мелодии гармоническими голосами. Благодаря этому музыкальный образ становится более рельефным в мелодическом отношении. Вместе с тем происходит насыщение звучания тембра балалайки, подчеркиваются жанровые истоки произведения. Такое подчеркивание осуществляется за счет более явного выделения сильных долей такта, а также за счет насыщения фактуры характерными для того или иного жанра приемами. Все это делает исполнение тематического материала более выразительным.

Небольшой, по сравнению с фортепиано, диапазон балалайки нередко заставляет транскриптора сужать широту регистрового охвата оригинала. Подобная ситуация, несомненно, способствует значительному обеднению, даже искажению авторского замысла и заставляет Осипова искать различные способы компенсации потерь.

Устранение недостатка в диапазоне нижнего регистра балалайки он достигает транспонированием всего произведения вверх. Нехватка же верхнего регистра чаще всего устраняется путем октавных переносов мелодического голоса в тесситуру, пригодную для исполнения на балалайке. Главное значение при этом отдается сохранению основной мелодической интонации. В таком случае мелодия может быть ритмически редуцирована.

Встречается также и компенсирование несоответствия диапазонов за счет красочного разнообразия инструментовки. При переложении пьесы А. Лядова «Музыкальная табакерка» Осипов путем разнообразия регистровых и тембральных сопоставлений обогащает образ оригинала, несколько юмористично передающий механическое звучание музыкальных табакерок, важной составляющей которого является высокая тесситура воспроизведения.

Проведение повторных построений у разных инструментов, в разных октавах, варьирование чередования октав и инструментов, в результате чего практически каждое следующее предложение имеет тембральное или регистровое отличие от предыдущего, создает своеобразную завораживающую калейдоскопичность. Тем самым транскриптор, во-первых, придает звучанию некую ирреалистичность, а во-вторых, нивелирует значение тесситуры как важного компонента оригинального образа.

Важную роль в транскрипциях Осипова, как и в балалаечном исполнении вообще, играет партия фортепиано. Наиболее типичными функциями, которые возложены на этот инструмент, являются: 1) гармоническая и динамическая поддержка звучания балалайки; 2) проведение подголосков и введенных транскриптором дополнительных голосов; 3) исполнение сольных фрагментов (вступительные разделы, каденции и т. п.). Несмотря на то что по отношению к партии балалайки фортепиано имеет подчиненное значение, в некоторых транскрипциях оно выступает и как равноправный партнер по ансамблю.

При воспроизведении в транскрипции аккомпанемента, который в оригинале с целью выделения мелодии или удобства исполнения довольно часто значительно упрощен, он уплотняется путем октавного

удвоения баса и уплотнения структуры аккордов. Нередко, когда мелодический голос в партии балалайки значительно редуцируется, фортепиано частично компенсирует возникающие потери за счет имитации фактуры оригинала.

В эпизодах, где требуется мощное звучание, исполняемый балалайкой мелодический материал дублируется в партии фортепиано во всех регистрах. Подобный прием часто применяется и в других видах музыкального исполнительства. Если Осипов не ограничивает роль фортепиано только аккомпанирующей функцией, а придает ему равноправное с балалайкой значение, то удастся добиться даже расширения образной сферы оригинала, о чем мы уже говорили выше.

Переложение для дуэта балалайки и фортепиано произведений, предназначенных к исполнению на одном, пусть и обладающем огромным диапазоном и возможностями инструменте, потребовало от транскриптора уплотнения и нередко расширения фактуры оригиналов. Так, мелодический голос, передаваемый балалайке, в большинстве случаев насыщается гармоническими звуками. Остальной фактурный материал, как мы уже говорили ранее, может расширяться и уплотняться в партии фортепиано.

Важным аспектом транскрипций Осипова становится подчеркивание жанровой принадлежности оригинала. Оно осуществляется посредством октавных удвоений басов, уплотнением сильных долей, насыщением фактуры характерными для того или иного жанра приемами, такими, например, как октавные перемещения на 2 и 3-й долях в вальсе. Насыщение фактуры вторыми голосами ярко показывает стремление транскриптора к обогащению оригинального звучания произведения.

Вместе с тем, можно встретить и примеры значительного упрощения. Так, основательному пересмотру и редукции подверглась широчайшая, занимающая весь диапазон фортепиано, фактура Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа. При переложении характерные для данного композитора крещендо, основанные на расширении фактуры и учащении метроритмической пульсации, были значительно разрежены посредством редуцирования или купирования форшлаггов и укрупнения ритма гармонических фигураций. Однако, несмотря на столь значительные упрощения, развитие фактуры в транскрипции все же происходит в соответствии с оригиналом, только несколькими средствами.

Нередко претерпевает изменения и гармоническое изложение. Наиболее типичным является некоторое упрощение гармонии при показе тематического материала, когда Осипов отказывается от вводимых авто-

рами усложнений. Так, например, при первом проведении темы в пьесе «Декабрь» из цикла «Времена года» П. И. Чайковский усложняет тоническую гармонию пониженной септимой. В транскрипции же в этом месте оставлена простая тоника.

Довольно часто Осиповым гармонизируются чисто мелодические эпизоды, что показывает стремление транскриптора, во-первых, к уплотнению звучания инструмента, во-вторых, к более яркому выявлению ладо-функционального смысла мелодии и, в-третьих, к усилению тональных связей и контрастов.

При переложении для балалайки фортепианных пьес в некоторых случаях может меняться форма оригиналов. Подобный прием Осипов использует только в крупных развернутых произведениях, на основе которых были созданы свободные транскрипции. Встречается как упрощение, так и усложнение первоначальной формы.

Редуцируя форму Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа, например, Осипов добивается большей простоты и ясности изложения музыкального материала, что в то время было традиционным для балалаечной транскрипции и играло немаловажную роль в популяризации классической музыки. Оставляя основные, наиболее яркие вариационные изменения мелодии, он перерабатывает и сжимает эпизоды, имеющие затяжное развитие, убирает части, носящие повторный или связующий характер.

Несколько по другому пути музыкант пошел при транскрибировании Вариаций на тему Моцарта М. И. Глинки. Он не расширяет и не сужает форму строгих вариаций, в которой написана пьеса, имеющая сквозное развитие. Но внесение изменений в некоторые эпизоды проявилось как бы второй план развития, с разработкой в середине и репризой в конце, что и позволяет нам, хотя и несколько условно, говорить все же об усложнении формы этого произведения.

Итак, подводя итоги вышесказанному, можно сделать следующие выводы:

1) важной чертой транскрипторского стиля Н. П. Осипова является сохранение интонационной природы мелодии, чаще всего достигаемое за счет переноса произведения в удобную для исполнения тональность. Подобная практика явилась претворением принципов переложения и транскрибирования, уже утвердившихся в других видах сольного академического исполнительства (вокал, скрипка и т. п.);

2) основные изменения оригиналов происходят в темброво-регистровой сфере. Таким образом достигается а) насыщение звучания балалайки и фортепиано; б) более выразительное проведение тематиче-

ского материала; в) удобство исполнения; г) расширение образной сферы оригинала. Все это ярко выражает творческую индивидуальность транскриптора;

3) подчеркивание жанровой основы произведения, некоторое упрощение гармонии, редукция формы крупных пьес сделали их более доступными для понимания широкими массами слушателей, что способствовало популяризации классической музыки в исполнении на балалайке.

Вышеперечисленные факторы, а именно: соответствие переложений академическим требованиям, яркое проявление в них индивидуальности транскриптора, доступность для понимания широкими массами – и обусловили, на наш взгляд, столь крупный успех исполнителя и одновременно балалайки как инструмента.

Транскрипторское творчество известного исполнителя оказало огромное влияние на дальнейшее развитие как балалаечной транскрипции, так и всего балалаечного исполнительства в целом. Немалое количество более поздних транскрипций самых репертуарных произведений, таких, например, как Венгерская рапсодия № 2 Ф. Листа, было создано если не на основе осиповских, то, как минимум, с учетом его наработок. Все это подтвердило плодотворность творческих принципов, выдвинутых Н. П. Осиповым.

Л. В. Гаврилова
Красноярск

«РЕКВИЕМ» СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА

30 октября 2004 года на фестивале «Невские хоровые ассамблеи» под управлением Владислава Чернушенко состоялась премьера «Реквиема» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра Сергея Слонимского. Его появление в ряду сочинений петербургского композитора можно считать своего рода парадоксом. Ибо одиннадцатью годами ранее в одном из интервью Сергей Михайлович заявил: «Я обращался к религиозной тематике и в 60-е, и в 70-е годы (“Песнь песней”, “Псалмы Давида”, образ Иешуа из “Мастера и Маргариты” и другие сочинения), подвигал к этому своих студентов, за что на одного из них... был написан донос в ЦК партии. Сейчас, наблюдая “псевдолитургический” бум, я намеренно исключил эти жанры из своих творческих планов» [1].

Изменения в творческих планах произошли в 2003 году, когда был написан реквием.

И все же создание сочинения в этом жанре в контексте всего творчества мастера нам видится закономерным. Именно в данном русле построим свои размышления над произведением Слонимского, обозначив три взаимопересекающиеся темы:

1. «Реквием» Слонимского и его «современники» (иначе, другие сочинения этого жанра).
2. «Реквием» Слонимского в диалоге с жанровой традицией.
3. «Реквием» Слонимского в художественном универсуме композитора.

Итак, немного о «псевдолитургическом» буме. В самом деле, количество сочинений, появившихся в 80-е и в начале 90-х годов прошлого века, тем или иным образом связанных с литургической практикой, явно превышает обычный интерес. По этому поводу Слонимский с присущими ему меткостью и сарказмом замечает, что за немногими исключениями (тех художников, для которых «религиозный настрой души и вера выстраданы жизнью») это «старое вульгарно-кантатное “коммунистическое кадило” навыворот!» [2].

К счастью, это не относится к жанру реквиема, хотя реквиемов также появляется немало (свидетельством тому сайт в интернете «Реквиемы XX века»). Однако если в западноевропейской музыке этот жанр имеет устойчивую многовековую традицию, которую продолжили в эти годы Бернд Алоиз Циммерман, Кшиштоф Пендерецкий, Эндрю Ллойд Уэббер, Джон Руттер (John Rutter) и другие, то в творчестве отечественных композиторов на протяжении длительного времени латинский реквием оставался без внимания. Реквиемы Юрия Левитина (1946, сл. В. Лебедева-Кумача), Бориса Тищенко (1966, на стихи А. Ахматовой), Дмитрия Кабалевского (1973, на стихи Р. Рождественского), Владимира Дашкевича (1989, стихи Ю. Кима) к каноническому тексту заупокойной католической мессы не имеют никакого отношения. Нужно отметить, что на протяжении всей истории развития жанра сложилось три основных его вида: латинский реквием, следующий канонической католической традиции, национальный реквием (немецкий реквием, польский реквием и пр.), а также жанр мемориальной музыки, использующий неканонические тексты. Можно также назвать ряд сочинений, представляющих смешанный вид.

Первым реквиемом в нашей стране, созданным на канонический латинский текст, стало сочинение Алемдара Караманова (1971). Не слу-

чайню И. В. Степанова считает освоение жанра латинского реквиема русскими композиторами главным событием в музыке 70-х годов [3]. Вслед за Карамановым был написан Реквием Альфреда Шнитке (1975) в качестве музыки к спектаклю «Дон Карлос» по драме Ф. Шиллера. Затем последовал реквием Эдисона Денисова, в котором фрагменты канонического текста объединяются с циклом из пяти стихотворений немецкого поэта Ф. Танцера и дополнены текстами из псалтыри, Нагорной проповеди и заупокойной литургии (1986), далее реквиемы Вячеслава Артемова (1988), Владимира Мартынова (впервые прозвучал в 2000 году как музыка в спектакле «Моцарт и Сальери» по трагедии А. С. Пушкина в постановке А. Васильева), Валентина Сильвестрова (2000), закрепившие традицию латинского реквиема в отечественной композиторской практике. В этот ряд органично встраивается и «Реквием» Сергея Слонимского.

Поводом для написания сочинений в жанре реквиема служили разные обстоятельства. Для Шнитке появление цикла католической заупокойной мессы «в период богоискательства» (выражение В. Холоповой [4]), а также вслед за тяжелыми утратами (в 1972 году умерла мать, а в 1975 – отец) можно считать естественным – тем более что спустя несколько лет в Вене композитор принимает официальное крещение в католической церкви. Реквием В. Мартынова чуть ли не впервые в истории постановок трагедии А. Пушкина на драматической сцене заменил музыку В. Моцарта. В. Артемов посвятил свое сочинение «всем мученикам многострадальной России – и тем, кто устроил переворот, и тем, кто стал жертвой репрессий и террора». Слонимский также создает реквием под впечатлением происходивших в мире трагических событий последних лет (включая драму 11 сентября 2001 года в Америке) и посвящает его памяти всех невинно убиенных. По случайности, которую можно назвать закономерной, день премьеры – 30 октября – совпал с днем памяти жертв политических репрессий.

Безусловно, появление «Реквиема» С. Слонимского вполне естественно вписывается в общую картину развития жанра. Тем не менее, среди своих «современников» он выделяется весьма значительно и, в первую очередь, в композиционном плане. Реквием состоит из 14 частей. С этой точки зрения в высшей степени символичным представляется сделанное однажды А. Ахматовой признание по поводу своего собственного поэтического произведения под аналогичным названием: «Реквием» – это четырнадцать молитв [5]. Кстати, в Реквиеме Шнитке также 14 частей, у Мартынова – 7, и у Артемова 7 основных разделов включают в общей сложности 15 частей. В этом можно усматривать

отнодь не случайную закономерность. Число 14 – это дважды 7. В Библии символике числа 7 придается особый смысл. Уже в первых главах Бытия формулируется седмичное отношение к тварному миру: «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал. И благословил Бог седьмый день, и освятил его, ибо в онный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал» [Быт. 2; 2–3]. Таким образом, символом тварного материального и духовного мира становятся шесть дней творения, седьмой день – это время освящения, преодоления тварности в восхождении к Господу. В этом восхождении от тварности к Господу (правда, через предстояние в день Страшного суда) коренится и смысл заупокойной мессы, чем можно объяснить приверженность композиторов (порой интуитивную) к символической трактовке количества частей в цикле. К этому добавим, что практически весь канон Библии пронизан отношением ко времени как к непрерывно повторяющейся седмице. В Апокалипсисе, что немаловажно в контексте содержания реквиема, число 7 появляется 41 раз! (Вновь хочется соотнести числа 14 и 41 как зеркально подобные.)

Вернемся к композиции «Реквиема» Слонимского. Сочинение открывается и завершается *Lacrimosa*; *Dies irae* предваряет интроит *Requiem aeternam*, Коммунио *Lux aeterna* звучит за интроитом и перед *Tuba mirum*. *Kyrie eleison* – по традиции вторая часть – предваряет последнюю. Напротив, *Agnus Dei* следует за *Tuba mirum*. *Разрушение традиционной структуры последования частей католической заупокойной мессы можно назвать поистине беспрецедентным*. У Шнитке канон нарушается единожды: *Credo*, отсутствующее в латинской композиции, предваряет завершающую часть *Requiem aeternam*. Интересна в этом плане параллель реквиема С. Слонимского с инструментальным реквиемом Х. Хенце (1990–1992), который называют «реквиемом без слов». В этом сочинении 9 частей, последовательность которых относительно канона достаточно свободна. В средних частях Хенце помещает *Tuba mirum* за *Agnus Dei*, а перед *Rex tremendae* звучит *Lux aeterna*.

Чем объясняется подобная перекомпоновка текста? Почему Слонимский пренебрегает литургической логикой смысловой составляющей заупокойной мессы? Более того, он переосмысляет образный мир ряда частей. Хотя в этом он не одинок: необычная образная трактовка частей реквиема характерна для Мартынова – торжественно-гимническое звучание *Requiem aeternam*, драматически-напряженное в разделе *Lacrimosa*, неожиданны в своем интонационном (*Kyrie eleison*) и фактурно-тематическом (*Dies irae*) решениях вторая и третья части.

Возможно, одно из вероятных объяснений лежит в специфике религиозных взглядов композитора. Приведу весьма точное высказывание О. Девятовой по этому поводу: «Особенность отношения Слонимского к религии, к Богу (заключается. – Л. Г.) в материалистической позиции человека, для которого Бог есть Высший разум Вселенной, а Библия – великий памятник культуры» [6]. Сам композитор говорил, что он был воспитан ортодоксальным атеизмом [7]. Поэтому смерть для него представлялась «бесконечным ничто», поиски бессмертия – тщетными, ибо «грядущее Ничто тянется во веки веков!» [8]. В то же время смерть – это одна из граней зла, реального и исторически конкретного, против которого активно протестует композитор. Сцены Страшного суда – это не грядущее последнее судилище, которое должно определить судьбы грешников и праведников, а реальные земные картины насильственной гибели сотен, тысяч, миллионов людей. Это самая страшная катастрофа, которую переживает человечество. Пляска смерти – «победоносная пошлость, пляшущая на трупах и костях» [9] – один из важных образов в творчестве композитора, сложившихся уже в ранних сочинениях. Прообраз реквиема появляется в кантате «Голос из хора», написанной в 1964 году – не случайно один из первых исследователей музыки Слонимского А. П. Милка сравнивает композицию кантаты с реквиемом. Именно там, вслед за Первой симфонией и фортепианной сонатой, кристаллизуется главная «жизненная тема» художественного творчества композитора, реализующаяся в конфликтном столкновении двух миров – мира прекрасного, идеального, мира добра, и мира страшного, разрушительного, мира зла! Свое кульминационное воплощение эта тема получила в «русской трагедии» – опере «Видения Иоанна Грозного», по поводу которой мне приходилось писать в исследовании о музыкальном театре Слонимского и указывать на реализацию в литургическом композиционном плане закономерностей жанра реквиема [10]. В последующих операх – «Короле Лире» (2001) и завершенной в прошлом году «Антигоне», в десятой симфонии «Круги ада» трагедийный ракурс темы апокалипсического разрушения мира обретает вселенские масштабы. Накопление художественного опыта в воссоздании подлинной «человеческой трагедии», в центре которой проблемы жизни и смерти, добра и зла в их реальном, земном, а не христианском понимании, естественным образом привело композитора к созданию реквиема – как обобщающей жанровой формы.

Последовательная реализация канонического литургического смысла заупокойной мессы оказалась не столь значимой для Слонимского, и композиция реквиема подверглась серьезной коррекции. Некое ито-

говое для данного этапа творчества композитора размышление о «человеческой трагедии» потребовало обращения к форме, в концепции которой реализуется не централизующая идея Бога, а централизующая идея человека. Потому-то структура реквиема подчиняется драматургической логике и композиционным закономерностям, выработанным в оперно-симфонических сочинениях композитора.

Этими закономерностями объясняется наличие типичного для Слонимского арочного обрамления формы – реквием открывается и завершается *Lacrimosa*. Композиция, как правило, «покоится» на своеобразной арке-портале (Е. Долинская), типичной для формообразования в музыке XX века в целом. У Шнитке Реквием открывается и завершается *Requiem aeternam*. С. Савенко называет это «круговым *da capo*», И. В. Степанова считает данную особенность традиционной, восходящей к реквиемам Моцарта и Верди, и единственно возможной «для композиторов ярко выраженной драматической направленности» [11]. Характерная для сочинений композитора кульминация-катастрофа приходится на завершение 13 части *Kyrie eleison*, вслед за которой возвращается тихое отпевание – *Lacrimosa*! Напомню слова С. Слонимского: «Разве не ясно, что кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы, а коды – умирание, тихое отпевание, исчезающая память?..» [12] (курсив мой. – Л. Г.).

Всю композицию в целом можно уподобить гигантскому сонатному аллегро с зеркальной репризой (в этом, безусловно, есть некоторая доля условности, ибо речь идет о крупной циклической композиции), придающей черты концентрической формы. Первая и четырнадцатая части, идентичные в тематическом материале, выполняют функцию вступления и эпилога. (Бесспорные композиционные параллели возникают с кантатой «Голос из хора»: крайние части – арочное обрамление, вторая часть «Двадцатый век» уже в 60-е годы воспринималась в качестве аналога *Dies Irae*, предпоследняя часть – кульминация-катастрофа.) Общее эмоциональное состояние – плач, чередование сольной строфы (альт) с хоровой вызывают ассоциации с «Виринеей». Начальная же lamentозная интонация создает очевидную аллюзию с моцартовским реквиемом. (Любопытна в этом отношении и *Lacrimosa* из реквиема Шнитке со столь же явной моцартовской параллелью инициального мотива.)

Вторая часть – в контексте сонатной формы главная партия – вновь типична по своим средствам выразительности для музыки Слонимского, воссоздающей картины все разрушающего и опустошающего зла. Это преобладание тембров группы медных духовых инструментов (труба, тромбон, туба и литавры), особенности оркестрового тематизма, основанного на квартовых и тритоновых интонациях. В мелодической

линии партии хора обозначена не просто фигура креста, а тот ее облик, который часто использует Слонимский в своих сочинениях – в виде темы монограммы D E s C H [13]. Композиционно-смысловая арка с предпоследней частью *Kyrie eleison* подчеркивается структурным сходством (хоровой фугированный раздел предваряется инструментальным) и использованием на кульминации эффектного приема сонорного хорового кластера. Третья (*Requiem aeternam*) и четвертая (*Lux aeternam*) части образуют сферу побочной и заключительной партий. По своей сути, это две грани единого образа: скорбное погребальное шествие и печальное отпевание, которые замыкают первый экспозиционный круг повествования. Второй разработочный этап обозначен резким тональным сдвигом из *h moll* в *Es dur*. В начальном мотиве *Tuba mirum* – активном, энергичном за счет кварто-квинтовых ходов – обнаруживается связь со второй частью, а также узнаются очертания темы из 1-й части VII «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича. Это уже третий и не последний пример включения в тематизм реквиема интонаций, своего рода эмблематических знаков, благодаря которым можно выявлять скрытый подтекст. Явными отсылками к тем или иным музыкальным темам Слонимский словно встраивает параллельный рассказ о трагических судьбах – гениев музыки Моцарта и Шостаковича, о драматических страницах истории России. Далее, в седьмой части *Rex tremendae* автор вполне очевидно отсылает нас к Арии Креонта из оперы «Царь Эдип» И. Стравинского, где герой призывает отомстить за преступление. Подобной связью Слонимский как бы маркирует слово *Rex* – царь. Кстати, в завершении части бас четырежды провозглашает это слово. В *Hostias* специфика ритмо-мелодического развертывания в партии баса приближается к церковным песнопениям. Данный тип интонирования впервые появился во втором разделе *Dies Irae* – соло баса *Recordare*. Использование стилевой модели церковных песнопений ассоциативно связывает реквием с одним из оперных персонажей «Видений Иоанна Грозного» – Митрополитом. В *Sanctus* возникает прямая связь с хоровыми фрагментами из оперы Слонимского «Мария Стюарт». Тем самым еще две трагические страницы истории XVI века вовлекаются в орбиту скрытого повествования.

Хоровые номера *Tuba mirum* и *Sanctus* с их торжественно-гимническим настроением обрамляют разработочный раздел общей композиции реквиема, в центре которого (с VI по IX) сосредоточены сольные высказывания: сначала соло тенора, затем баса, сопрано и последующее объединение солистов в квартет. Причем, за исключением *Rex tremendae*, преобладает лирическая сфера образов. Использование арфы, гобоя (в функции облигатного инструмента, как в музыке барок-

ко), солирующей флейты заставляет вспомнить лучшие страницы лирики Слонимского, олицетворяющие в творчестве композитора особую образную сферу, символизирующую мир нетронутой красоты и чистоты, мир добра. В оперных партитурах эти тембры сопровождали вокальные партии героинь – Маргариты, Марии Стюарт, Офелии, Вешнянки. Скрытое авторское повествование пополняется чередой новых драматических судеб.

С 11-й части *Benedictus* начинается зеркальная реприза. Причем, с точки зрения тематического материала эта часть представляет собой лирический «слепок» предыдущего *Sanctus*, словно его отражение. В то же время, тональность (a moll), использование в центральном разделе хора a cappella, тип интонаций, характерный для плачей, наконец, инициальный мотив (в зеркальном обращении) связывают эту часть с *Lux aeternam*. Альтовое соло в *Libera me* устанавливает соответствие с *Requiem aeternam*. О двух последних частях реквиема уже говорилось.

Возвращаясь к идее концентрической формы Реквиема Слонимского, отметим существование оси симметрии между 7 и 8-й частями. Она определяется как логикой последования частей в канонической структуре реквиема – границей между секвенцией и офферторием, так и антитезным характером отношений между ними в плане интонационно-образного содержания. *Domine Jesu* является зеркальным отражением *Rex tremendae*. Слонимский в качестве модели использует стилистику барочного концерта: в одном случае фактура изложения ориентирована на быстрые части, в другом – медленные, украшенные богатыми мелизматическими распевами. Противопоставлены и тембры: в седьмой части солирует бас, в восьмой – сопрано. Таким образом, ось симметрии делит композицию на два раздела по 7 частей в каждом.

Продолжая размышлять о концентрической форме, нельзя не отметить и наличие четкой системы соответствий между частями, которая, на наш взгляд, замыкает циклическую форму в структуру нескольких кругов. Их количество, если считать от крайних частей к лирическому центру, оказывается равным 6. Напомню, что символика этого числа связана с тварным миром. Таким образом, можно предложить гипотезу о том, что на уровне композиции, точнее, числовой символики ее составляющих, объединяются две идеи. В круговой системе соответствий воплощается понимание человека как части тварного мира, чье земное существование осмысливается как вечный круговорот жизни и смерти. В линейной векторной направленности формы роль числа 7 позволяет усматривать реализацию идеи преодоления тварности человека, его вос-

хождения в мир иной. Причем, последнее, скорее всего, является следствием генетической памяти жанра, а концентрический принцип формообразования дает нам возможность обозначить авторскую, индивидуальную модель трактовки реквиема.

СХЕМА

ЭКСПОЗИЦИЯ

I. Lacrimosa (вступление) – альт/хор

II. Dies irae/ Recordare (главная партия) – хор/бас

III. Requiem aeternam (побочная) – альт/хор

IV. Lux aeterna (заключительная) – хор a capella

РАЗРАБОТКА

V. Tuba mirum – бас/хор

VI. Agnus Dei – тенор

VII. Rex tremendae – бас

ось симметрии

VIII. Domine Jesu – сопрано

IX. Hostias – квартет солистов

X. Sanctus – хор

РЕПРИЗА

XI. Benedictus (закл.) – хор a capella (в обрамлении INSTR. ритурнеля)

XII. Libera me (поб.) – альт

XIII. Kyrie eleison (главн.) – хор

XIV. Lacrimosa (вступл.) – альт/хор

Список литературы и примечания

1. Сергей Слонимский: двенадцать лет спустя / беседу вел В. Гуревич // Муз. жизнь. – 1992. – № 13/14. – С. 6.
2. Там же.
3. См.: История современной отечественной музыки (1960–1990). – М., 2001. – Вып. 3. – С. 338.
4. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск, 2003. – С. 158.
5. См.: Бурдина С. В. Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. – 2001. – № 6. – С. 3.
6. Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. – Екатеринбург, 2003. – С. 23.
7. См.: Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 36.
8. Там же.
9. Там же. – С. 128.
10. См.: Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика С. Слонимского: парадигмы метатекста. – Красноярск, 2003.
11. История современной отечественной музыки (1960–1990)... – С. 345.
12. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 36.
13. Об использовании мотива средневековой секвенции *Dies Irae* и монограммы D-Es-C-H в музыке Слонимского подробно пишется на страницах моей монографии: Музыкально-драматическая поэтика Сергея Слонимского: парадигмы метатекста. – Красноярск, 2003.

С. С. Гончаренко
Новосибирск

СТРУКТУРНЫЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ АНАЛОГИ ТЕХНИКИ «РАСШИРЯЮЩЕГОСЯ ПАТТЕРНА»

Систематика музыкальных форм, предложенная Б. В. Асафьевым, основана на оппозиции принципов *«тождества»*, то есть последования или периодически повторного возвращения *подобных*, а то и вполне одинаковых сочетаний и... *контраста*, то есть последования интонаций, противопоставляющих себя предшествующему комплексу звучаний» [1]. Повтор и обновление – универсальные принципы тематического развития. Эволюция типовых (инвариантных) форм в европейской классической музыке выявляет богатые возможности того и другого принципа, их баланса в художественном целом конкретного произведения. В настоя-

щей статье внимание сосредоточено на специфическом сочетании тождества и обновления, которое получило распространение в современном композиторском творчестве, но до сих пор недостаточно изучено. Дело в том, что, имея аналогии с некоторыми типовыми формами-схемами, оно не подчиняется ни одной из них. В то же время его применение позволяет организовать композиции, значительные по масштабам.

Техника их создания имеет давние истоки.

Одной из ранних монодийных форм является *barform*, ареал использования которой простирается от музыки средневековья до джазовых композиций [2]. Она строится на сочетании двух различных элементов, один из которых повторяется. Достаточно широко известна форма, схема которой обозначается как AAB или $AA|B$, если при повторении первый элемент повторяется с вариантными изменениями. Повтор завершается обновлением, появление нового элемента знаменует сдвиг, дающий импульс к продолжению. Не случайно данная форма использовалась мейстерзингерами как структура строфы (куплета) в очень продолжительных песнопениях [3]. Менее известна структура ABB , так называемый *gegenbar* – *обращенный бар*, где повтор появляется не в начале строфы, а в конце, не открывает, но завершает ее. На второй элемент выпадает функция закрепления, утверждения [4].

Логика, положенная в основу *barform* и *gegenbar*, построенных на зеркально-симметричных друг другу схемах, является основополагающей в тенденции к росту масштабов композиции при усилении в ней динамических процессов. Музыкальная форма разрастается не только за счет повторения строфы, но и благодаря увеличению числа новых элементов, присоединяемых к элементам первоначальным. Один путь масштабно-тематического наращивания формы ведет свое начало от прямого *bar*, но принцип *bar* выступает в несколько ином качестве: чтобы продвинуться вперед, необходимо пройти прежний путь, включая весь или почти такой же набор элементов, с самого начала. По Вл. Протопопову, подобный метод развития характеризуется как вариантность типа прорастания: $a, ab, abc, abcd, abcd \dots n$. Второй путь предполагает движение от обновления к повторению пройденного: $a, ba, cba, dcba, n \dots dcba$. Для его характеристики возможно применить термин О. Бочкаревой «прорастание наоборот» [5].

В первом случае шаг к новому совершается как продолжение найденного ранее. Новое рождается не сразу, продвижение вперед идет от закреплённой связи элементов – к рождению новой связи, образованной путем прибавления, нанизывания, **кумуляции**. Формы, построенные

на **прямой кумуляции**, где шаг к новому, «тематический сдвиг», совершается как продолжение найденного ранее, разомкнуты в принципе. Они обладают ярко выраженным феноменом открытости – допустима возможность бесконечного присоединения элементов.

Во втором случае последовательной кумуляции сначала возникает своего рода «скачок», завоевывается нечто, еще не звучавшее. Затем происходит «заполнение скачка». Шаг в новое, неизвестное компенсируется возвращением к прежнему, к ранее найденному, к связям и отношениям, уже сложившимся, закрепившимся в прошлом, к той последовательности, которая уже однажды прозвучала. При такой **обратной кумуляции** феномен открытости заключен внутри формы, а не в ее конце, как при обычной прямой кумуляции. Новый импульс дается в ходе процесса, сдвиг совершается после замыкания первым исходным элементом и при этом требует «восстановительного периода».

Сравнение прямой и обратной кумуляции показано на следующей схеме, которая имеет черты зеркальной симметрии.

Схема 1

Прямая кумулятивность	Обратная кумулятивность
<i>a</i>	<i>a</i>
<i>aav</i>	<i>baa</i>
<i>авс</i>	<i>cba</i>
<i>авсd</i>	<i>dcba</i>
<i>abcd....n</i>	<i>n....dcba</i>

Кумулятивность, и та и другая, выступает как выражение некой общей закономерности в организации художественного произведения. Она имеет место в словесном искусстве, в орнаменте, в композиторском творчестве и в традиционной музыкальной культуре. В музыке классико-романтической традиции распространены как прямые, так и обратные кумулятивные цепи, как правило, они в композиции представлены однократно. Движение к начальному темообразованию, воплощенному в исходном построении, напоминает принцип обратной кумулятивности в специфически организованной вариационной форме, когда вариационный цикл развивается не от изложения начальной темы, но, напротив, через поиск темы или варьирование отдельных ее элементов. Тема же утверждается в конце сочинения и звучит как итог, как результат процесса. В профессиональном творчестве данный принцип восходит к старонемецкой духовной кантате, используется в нескольких кантатах

И. С. Баха. Он получил широкое распространение в музыке XIX и особенно XX века, в сочинениях Р. Штрауса, Б. Чайковского, Р. Шедрина, Д. Кривицкого и других композиторов.

Тематические цепи, не столь строго выдержанные, имеют место и в многотемных рондообразных конструкциях, где они появляются на завершающих этапах формы и уравнивают нанизывание тематического материала в эпизодах его зеркальным возвращением в конце. Таков ход «тематических событий» в моцартовском рондо, где пропуск рефрена сочетается с зеркальным возвращением эпизодов. Таковы повествовательные структуры в шумановских Новеллеттах, где последовательное присоединение все нового тематического материала вызывает черты зеркальности в репризах и кодах (Новеллетты № 3, 6, 7, 8). Зеркальность, являющая обратный порядок ранее прозвучавшего материала эпизодов в их движении к исходной теме рефрена, наблюдается в кодах рондо Д. Шостаковича. Сочленение двух путей, «туда и обратно», двух цепей, прямой и возвратной, характерно для концентрических и вариантно-симметричных форм. Во всех этих случаях ряд элементов, ведущих к началу, представлен однократно.

Возникновение многократных рядов кумуляции характерно для традиционной музыкальной культуры. Изучая закономерности формообразования в музыке устной профессиональной традиции Узбекистана и обнаруживая подобные кумулятивные цепи, Ю. Н. Плахов использует для их характеристики математические термины – «расходящаяся последовательность» и «сходящаяся последовательность» [6]. Они аналогичны явлениям прямой и обратной кумуляции соответственно. У первой «нет конечного предела, то есть либо ее предел бесконечность, либо не существует вовсе» («Толковый словарь математических терминов» О. В. Мантурова и др.) [7]. В ней заложена тенденция «к движению, “к разматыванию” формы, ее количественному увеличению, которое на определенном этапе переходит в новое качество». «Сходящаяся последовательность» имеет ограничивающий ряд элементов предел, в ней «главенствует элемент угасания, свертывания формы» [8].

Широко известные образцы кумулятивности представляют фольклорные вербальные тексты, причем структуры, когда-то, может быть, имевшие серьезное предназначение, в современной ситуации переходят в разряд литературы для детей. Кумулятивный принцип наблюдается в обрядовом фольклоре: закличках, заговорах, в колыбельных песнях, небылицах, детских потешках, считалках, сказках. Таковы английские кумулятивные сказки «The Pretty Little Mitten», «The Hare and the Elephant», «Chicken Little», «A dog is building a house», «A Turkey for

Thanksgiving», русские кумулятивные сказки «Репка», «Теремок», «Колобок», «Курочка Ряба» и др. Принцип наращивания структуры имеет в них игровой характер. Архаичный тип мышления «на определенном этапе развития “резонирует” с детским мышлением, чем и объясняется наибольшая популярность этих детских сказок. Эту же структуру имеют детские игрушки: пирамидки и матрешки» [9].

Покажем аналоги обоих видов кумуляции в вербальных текстах, принадлежащих фольклору разных этносов. В русской сказке «Репка» после изложения исходной ситуации – посаженная Дедом репка выросла до необычайно больших размеров – ситуация «застревает» в связи с невозможностью воспользоваться результатами труда: репка не вытаскивается из земли. Процедура «вытягивания» репки описывается в цепной перечислительной структуре. Перечисление идет от «большого к меньшему». Кумулятивная сказка завершается «взрывом», с появлением Мышки репку вытягивают. Заключительная цепь состоит из семи компонентов: Репка, Дедка, Бабка, Внучка, Жучка, Кошка, Мышка.

Английская народная песенка «Дом, который построил Джек» (в переводе С. Маршака) представляет более сложную конструкцию. Если в сказке «Репка» персонажи физически «цепляются» друг за друга, то в данном стихотворении сцепление осуществляется через определенное действие, то есть благодаря развитому акциональному ряду. Связь отражается в синтагмах: синица ворует пшеницу, кот пугает и ловит синицу, пес за шиворот треплет кота, корова лягает пса, старушка доит корову и т. д.

В обоих случаях дифференцируются инициальные элементы, дающие начало цепи, и завершающие, концевые. Они возвращаются неоднократно, маркируя начало и завершение строф, и по значимости напоминают рефрены. В русской сказке инициальную функцию выполняет зов Деда «...иди репку тянуть!». Завершает цепь фраза «Тянут-потянут – вытянуть не могут!». В английской песенке инициальными являются слова «Вот – » или «А это – ». Фраза «Дом, (в доме) который построил Джек» выполняет функцию концевой. Как и в «Репке», цепь разрастается за счет последовательного прибавления элементов.

Еще сложнее организована структура в тексте популярной французской песенки «Все хорошо, прекрасная маркиза» (композитор Рэй Вентура, русский текст А. Безыменского). Разрастание цепи происходит в условиях диалога. Инициальная формула «Алло, алло!» принадлежит Маркизе. Завершающую функцию выполняют фразы, которые обрамляют ответы слуг. Обрамление дает зеркальную структуру *ав – ... ваа:* «Все хорошо, прекрасная маркиза» – «А в остальном, прекрасная марки-

за, все хорошо, все хорошо». Кроме того, цепь выстраивается не от начала к концу, а от конца к началу. Постепенно, подготавливая госпожу к информации о крахе семьи и имения, слуга перечисляет трагические происшествия в обратном порядке. Только в последнем сообщении семи-звенная цепь восстанавливает последовательный ход событий. Налицо обратная кумулятивность.

Во всех приведенных примерах имеется некоторое последовательное «нагромождение» повторяющихся ситуаций (немецкое название кумулятивных структур в сказках *Häufungsmärchen* – «нагромождающие сказки»), которое сочетается с возвращением к началу. Возникает так называемая **рекурсивная** (от лат. *recursio* – бегу назад, спешу обратно, возвращаюсь), то есть «возвратная последовательность, когда в решении какой-либо задачи приходится использовать предшествующие элементы данной последовательности» [10].

Действие кумуляции несет в себе подобие рондообразной, точнее, рефренной формы. Ее особенность в рассмотренных выше примерах – наличие двух микрорефренов с разными функциями: инициальной и концевой, замыкающей. Двухрефренность сочетается с масштабным ростом эпизодов. При этом план нарастающей цепи в них противоположен – зеркально-симметричен: в первом случае форма продвигается от повтора к обновлению, во втором – от обновления к повтору.

Как известно, в форме рондо рефрен выполняет двойственную функцию. Он являет собой толчок к развитию, импульс, но в последующих проведениях одновременно завершает, подводит итог ранее сказанному. В рассматриваемых формах эти функции разделены между первым рефреном *r* и вторым рефреном *R*.

В предлагаемых далее схемах применена двухстрочная запись. В нижней строке показаны черты рефренной формы. Инициальный рефрен обозначен литерами *i* (в верхней строке) и *r* (в нижней строке); замыкающий, концевой – литерами *t* (в верхней строке) и *R* (в нижней строке). На схеме 2 ясно видна зеркальная симметрия в строении соответствующих эпизодов.

Схема 2

I.	<i>i</i>	<i>b</i>	<i>t</i>	<i>i</i>	<i>bc</i>	<i>t</i>	<i>i</i>	<i>bcd</i>	<i>t</i>	<i>i</i>	<i>bcd...n</i>	<i>t</i>
	<i>r</i>	1 эп	<i>R</i>	<i>r</i>	2 эп	<i>R</i>	<i>r</i>	3 эп	<i>R</i>	<i>r</i>	<i>n</i> эп	<i>R</i>
II.	<i>i</i>	<i>b</i>	<i>t</i>	<i>i</i>	<i>cb</i>	<i>t</i>	<i>i</i>	<i>dcb</i>	<i>t</i>	<i>i</i>	<i>n...dcb</i>	<i>t</i>
	<i>r</i>	1 эп	<i>R</i>	<i>r</i>	2 эп	<i>R</i>	<i>r</i>	3 эп	<i>R</i>	<i>r</i>	<i>n</i> эп	<i>R</i>

Исследователи рекурсивных структур считают, что их возможности в литературе и в искусстве далеко не исчерпаны. В качестве доказательств А. Кретов приводит цепную (с обратным развертыванием!) структуру повести Л. Н. Толстого «Фальшивый купон», фракталы Б. Мандельброта [11]. Сюда же можно отнести работы голландского художника М. Эшера, в частности, созданный им в 30-е годы цикл «Метаморфозы».

В музыкальной форме принцип кумулятивности проявляется на разных масштабных уровнях – от микро- до макроструктур, от мотивной организации до соотношения разделов композиции. Один из ранних образцов – мотет Жоскена Дебре (1450–1521) «*Ut Phoebe radiis*», символически воссоздающий образ Аполлона – бога Солнца и исходящих от него лучей, которые несут свет, тепло, жизнь. В мотете две части. Каждая часть складывается как цепь канонических имитаций в кварту. Количество звуков в пропосте и, соответственно, в респосте, увеличивается от одного, затем двух, трех и т. д. – до шести звуков. Они появляются в поступенном, восходящем в первой части и нисходящем во второй части, движении по звукам гексахорда от *c*. В первой части пропоста в последнем шестом звене содержит полное изложение гексахорда *ut re mi fa sol la*. Вторая часть являет собой зеркальный канон, и звуки пропосты и респосты излагаются в обратном движении. Масштабы звеньев в обеих частях расширяются следующим образом: в первом звене – 9 тактов, во втором – 10, в третьем – 11, в четвертом – 12, в пятом – 13. Последнее шестое звено в первой части содержит 18 тактов и завершается трезвучием *d – f – a*. Последнее шестое звено второй части содержит 23 такта. Его заключительные 16 тактов – органнй пункт на *c*, подготавливающий конечное кварто-квинтовое созвучие *f – c – f*.

Другой аналогичный пример – месса «*Ut re mi...*» Д. Палестрины.

Кумулятивность отчетливо просматривается в образцах современной музыки, принадлежащих различным стилям. Так, например, в произведениях, написанных в серийной технике, ряд (серия) добирается в несколько приемов. Изложение звуков серии по горизонтали в партии Аарона во II акте оперы «Моисей и Аарон» А. Шенберга именно таково. С помощью прямой кумуляции включаются темы-монограммы в пьесах «Гнев Шаддая» и «Страх Пахада» Д. Смирнова [12]. Оперирование данным принципом позволяет показать структурный смысл сериальной композиции в анализе произведений, внутренняя логика которых, на первый взгляд, далеко не очевидна. Это, в частности, касается проведенных

высотной серии во Втором этюде из цикла «Четыре ритмических этюда» О. Мессиана [13].

Особую привлекательность данный принцип имеет для композиторов, так или иначе использующих технику минимализма. Естественно, что у них он получает специфическую интерпретацию.

В бесконечных обратимых канонах С. Райха звуки респосты набираются последовательно от одного «момента формы» к другому [14]. В пьесе для двух маримб «Nagoya marimba» (1994) 11-звучный паттерн излагается в пропосте у первой маримбы. Респоста в партии второй маримбы складывается постепенно. Сначала даются 7 и 8-й звуки пропосты, затем к ним добавляются 9 и 10-й, 11 -1 -2-й и, наконец, 3 и 4-й звуки. В четырехголосном ритмическом бесконечном каноне в пьесе «Music for pieces of wood» (1972) звуки респосты последовательно набираются в каждом из трех голосов, имитирующих пропосту – ритмотему паттерна. В пьесе «Волшебная вода» для ансамбля духовых Т. Чемцо расширение однозвучного паттерна происходит благодаря появлению синкопированных мотивов, включению новых инструментов, использованию последовательного ритмического диминуирования.

Интересный пример – Концерт для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано «Tabula rasa» А. Пярта (1977). В нем использована особая композиционная система, названная автором *tintinnabuli*. Суть ее «заключается... в контрапунктических ограничениях при соединении соответствующих друг другу голосов – *мелодического* (рационально построенного, в основном гаммообразного) и *tintinnabuli-голоса* (состоящего из трех тонов центрального трезвучия)» [15]. Другими словами, «это своего рода “диада”, являющаяся в то же время единством» [16]. Как говорит композитор, это – «две силы, одновременно действующие друг против друга. Первая – трезвучный голос – своего рода твердое плато, определенная сила или утверждение. Другой голос, тесно с ним связанный, образует противовес» [17]. С конца 70-х годов композиционная система *tintinnabuli* используется А. Пяртом регулярно.

В Концерте «Tabula rasa» первая часть «Ludus» воспроизводит некоторые черты барочного *concerto grosso* и представляет собой фактурно-тембровые вариации с использованием техники **«расширяющегося паттерна»**. Паттерн строится на характерном для *tintinnabuli* «столкновении двух полюсов напряжения» – фигурациях по звукам гаммы и трезвучия *a moll*. Он включает четыре элемента: *α*, *β*, *b*, *a*. Первый элемент *α* – канон в партии оркестра (*ripieni*) с гаммообразной пропостой, диапазон мелодии расширяется по обе стороны от звука *a* в каждом

следующем проведении паттерна: *a h a g a*, *a h c h a g f g a*, *a h c d c h a g - f e f g a* и т. д. Второй элемент ***β*** – фигурация по звукам трезвучия у солирующих скрипок до аккорда фортепиано. Третий элемент ***b*** – аккорд у фортепиано и его отзвуки в гармонической фигурации у солирующих скрипок. Четвертый элемент – возвращение материала ***α***, который появляется, как в начале – в партии оркестра, но в зеркально-симметричном отражении. Вариантное прораствание элементов в восьми проведениях паттерна дает следующие масштабные отношения – цифры указывают количество тактов в разделах ***α β*** и ***b a***.

<i>α β</i>		<i>b a</i>
3	+	5
4	+	9
5	+	12
6	+	16
7	+	27
8	+	23
9	+	26
10	+	20

Далее следует «взрыв» – алеаторическая кульминация из 22 тактов (импровизация солистов) и кода *Meno mosso* (17 тактов).

Так А. Пярт решает задачу представить процесс становления диатонической шкалы в ее «важнейших – мелодическом и гармоническом – аспектах», восстановить изначальную звуковысотную систему, являющуюся своего рода основой основ европейской профессиональной музыки, и показать ее новые содержательные возможности. «Прорыв в царство бесконечного и благоговейного консонанса, эвфонии, но во всеоружии накопленного в другом мире интеллектуального зодческого опыта для построения на новом, чистом месте (*tabula rasa!*) беспрецедентной музыкальной архитектуры – таков, видимо, главный пафос этого выдающегося произведения композиторского искусства», – пишет Г. Пелецис [18].

Рассмотрим еще один пример техники «расширяющегося паттерна» – сочинение Т. Джонсона «Нараянские коровы» для инструментального ансамбля и Рассказчика [19]. Идея пьесы – представить музыкальный эквивалент задаче индийского математика Нараяны. Приводим фрагмент текста Рассказчика из авторского предисловия: «Нараяна был индийским математиком XIV века, который поставил следующий во-

прос: корова каждый год производит одного теленка. Начиная с четвертого года, каждый теленок ежегодно производит по одному теленку. Сколько коров будет, например, через 17 лет? Пока вы думаете над этим вопросом, позвольте нам устроить музыкальную демонстрацию» [20].

Т. Джонсон использует математическую прогрессию, фиксирующую идеальный случай роста поголовья в стаде коров. Как и другие представители музыкального минимализма, он работает с простым материалом и ограниченным количеством элементов. В данном случае ограничения касаются звуковысотной организации, ритма и принципа развития.

Пьеса построена на периодически симметричном звукоряде (период равен последовательности 3 – 1, цифры обозначают число полутонов). Звуки появляются в нисходящем порядке *e des c a gis f e*. Число ступеней соответствует числу коров-производительниц и, следовательно, – числу поколений в стаде за 17 лет. Указанный ряд звуков кладется в основу партии басового голоса. Бас играет остинато на каждом звуке, вплоть до следующего нового звука. Появление новых звуков регулирует последовательность в верхнем голосе: новый звук отмечает факт превращения теленка в корову-маму. Средний голос на протяжении всей пьесы играет ноту *e*. Используются только две длительности: четверть и восьмая (корова и теленок).

Развитие в пьесе, построенной на пермутации указанных высот и ритмических фигур, осуществляется путем постепенного добавления их новых комбинаций в соответствии с тем, как растет поголовье скота. В первый год имеем 2 коровы (это главная корова-мама и ее первенец), на следующий год в стаде 3 коровы (корова с двумя дочерьми). На третий год их 4 (корова и ее три дочери). Затем число возрастает до 6 (к четырем коровам добавляется ставшая мамой старшая дочь и ее первенец – для главной коровы-мамы она приходится внучкой) и т. д.

В пьесе 17 разделов, соответствующих вопросу из задачи Нараяны. Подсчет поголовья начинается всякий раз сначала. Число исполняемых звуков в каждом разделе равно числу коров в тот или иной год. Каждый новый раздел длиннее, чем предыдущий, так как приплод с каждым годом возрастает. Масштаб присоединяемого раздела увеличивается соответственно числовому ряду Нараяны. Следующая цифра равна сумме, составленной из предыдущей цифры (она обозначает число коров в прошедшем году) и той, которая стоит за одну цифру перед ней (она обозначает число коров в стаде три года назад; в год, когда подсчитываются коровы, все они дадут потомство). Таким образом, возникает следующий ряд: 2, 3, 4, 6, 9, 13, 19, 28, 41, 60, 88, 129, 189, 277, 406, 595, 872.

В пьесе Т. Джонсона на основе техники «расширяющегося паттерна» создается остиная форма, где первый фрагмент – основа повторяемого паттерна – неизменно проводится 17 раз [21]. Следующие фрагменты (фиксирующие число голов в ежегодном приплоде) повторяются от 16 раз в нисходящей арифметической последовательности. Последний новый фрагмент – он фиксирует приплод 17-го года – звучит только один раз. Что касается ритмической организации, то она включает «закольцовку». В приводимой далее схеме ритма цифры обозначают годы, литеры – ритмические фигуры: *a* – четверть и одна восьмая (корова и ее первый теленок), *b* – четверть и две восьмые (корова с двумя телятами), *c* – четверть и три восьмые (корова с тремя телятами). Число повторений каждой ритмической фигуры в соответствии с данным рядом увеличивается сначала в группе *c*, затем в группе *a* и затем в группе *b*.

Таблица

Годы	Число ритмических фигур	Последовательность ритмических фигур	Число коров
1	<i>a</i>	<i>a</i>	2
2	<i>b</i>	<i>b</i>	3
3	<i>c</i>	<i>c</i>	4
4	<i>ac</i>	<i>ca</i>	6
5	<i>abc</i>	<i>cav</i>	9
6	<i>ab 2c</i>	<i>cavc</i>	13
7	<i>2a b 3c</i>	<i>cavc ca</i>	19
8	<i>3a 2b 4c</i>	<i>cavc ca cav</i>	28
9	<i>4a 3b 6c</i>	<i>cavc ca cav cavc</i>	41
10	<i>6a 4b 9c</i>	<i>cavc ca cav cavc cavc ca</i>	60

Показательно, что в небольшом литературном эссе Т. Джонсона «В чем суть минимализма?» текст выдержан в аналогичной технике. Вопрос задает критику любознательный слушатель, он повторяет его семь раз, что выполняет функцию инициального рефрена. Динамику развивающегося процесса передают эпизоды, содержащие описания того, как музыканты после концерта собирают оборудование, упаковывают

инструменты, застегивают чехлы с оборудованием и инструментами. Главное развитие содержится в ответах критика. Семь кратких ответов на вопрос молодого слушателя освещают разные стороны явления минимализм. 1. «Там много повторений». 2. «Там много еле заметных изменений». 3. «В нем есть что-то необычайно ясное». 4. «В нем есть что-то, что пробуждает глубинные чувства». 5. «В нем есть что-то, что делает музыку менее драматичной». 6. «В нем есть что-то от азиатской и африканской музыки». 7. «Ну, как и в других видах музыки, в нем на самом деле нет главной определяющей идеи, и его суть невозможно раскрыть словами. Нужно слушать. Но опять же – каждый раз ты будешь слышать разное и никогда не определишь тот самый раз – который является наиболее характерным». Последний седьмой ответ, самый развернутый, видимо, удовлетворяет вопрошающего и критика [22].

Т. Джонсон отличается изобретательностью в поисках и находках конструктивных идей своих сочинений. По его признанию, истоки пьесы «Восемь паттернов для восьми инструментов» – в декоративном искусстве. Создавая ее, он изучил несколько книг о дизайне и кафельных (черепичных, плиточных) паттернах, статьи о «твиле и атласе», в которых проанализирована структура различных вытканых паттернов. В ней также отразились его впечатления от изменяющегося английского колокольного звона. В Предисловии к циклу «Музыка с ошибками» он пишет: «В каждой пьесе одинаковые основные фразы повторяются семь раз, однако в шести случаях в них присутствует неправильная нота, ритмическая ошибка, какая-либо разновидность ошибки, и только один раз все исполняется верно. Можете ли вы услышать ошибки? Вы предпочитаете правильные или неправильные фразы?» [23].

В пьесе «Нараянские коровы» найден конкретный аналог одного из характерных для минимализма формообразующих принципов. Признанный классик минимализма С. Райх определил его выражением *gradual process* – «постепенно развивающийся (букв. *градуированный*) процесс» [24]. Медленное, почти незаметное преобразование исходного паттерна кладется в основу многих произведений С. Райха, выполненных в технике фазового сдвига (своеобразном претворении канонической имитации, обычно это бесконечные каноны). В творчестве другого классика минимализма Ф. Гласса расширение паттерна, имеющего гомофонную природу, происходит посредством аддиции – добавления новых звуков или ритмических фигур к исходному построению

Сочетание давних, освященных веками профессиональной композиторской традиции, контрапунктических приемов и вариантности типа

прорастания с новой техникой расширяющегося паттерна в музыке композиторов-минималистов несет особую выразительность. За ней стоят семантические комплексы, которые дают возможность воссоздавать в музыке аналоги естественных процессов. Набор элементов в риспосте, составляющих основной паттерн, воспроизводит поступательный, необратимый процесс рождения целого. Неоднократная имитация этого процесса соответствует обратимой цикличности, постоянно наблюдаемой человеком в природе. Логика необратимой обратимости, которая определяет биологический статус человека, его существование в окружающем мире, незримо стоит за описанной техникой «расширяющегося паттерна», будь то произведения с отвлеченным, абстрактным названием, либо с названием, указывающим на конкретные жизненные прототипы.

На примере, на первый взгляд, непритязательной пьесы Т. Джонсона можно осмыслить ассоциативно возникающие реальные аналоги, дотоле не попадавшие в поле зрения творцов музыки. Возрастающие числовые прогрессии – строгие и свободные – составляют основу многих процессов в природе и в жизнедеятельности человека. Такова, к примеру, процедура селекции. Из зерна вырастает колос, зернами колоса засеивается участок земли, урожай, собираемый из года в год, позволяет выводить новые сорта. Подобным образом – от учителя к поколениям учеников – создаются научные, литературные, художественные школы. В чем-то подобную закономерность можно усмотреть и в эволюции некоторых музыкальных жанров, представляющей результат устойчивого действия того или иного социокультурного контекста. Так возникают «жанровые точки», «пятна», «потoki» в периоды нарастания социокультурной функции такого жанра, как симфония, и «жанровые шлейфы-истаивания», которые отражают ослабление ее функции в эпохи дестабилизации привычного жизненного уклада, эпохи «перемен» [25].

«Специфика художественных форм, связанных с принципом нанизывания, вернее, специфика их целостности – весьма сложная проблема, требующая самостоятельного изучения», – писал Ю. Н. Плахов [26]. В настоящее время данное явление относительно изучено по отношению к традиционной культуре. В. Я. Пропп отмечал, что нанизывание есть особая форма архаического мышления, сказывающаяся в явлениях языка [27]. Как и В. Я. Пропп, И. И. Толстой считает, что кумулятивные структуры имеют аналоги в старинных обрядах (буффониях) и отражают древнейшие структуры сознания [28]. «Человечество в своем “младенческом” возрасте, очевидно, также нуждалось в познании окружающего мира посредством подобных простых, легко доступных художественных

форм, в которых много неизменно повторяющегося материала, помогающего быстро усваивать произведение» [29]. Вероятно, кумулятивные сказки и другие кумулятивные структуры фиксируют ранние шаги человека по упорядочению окружавшего хаоса. Условием такого упорядочения было, во-первых, удержание накопленного знания, а во-вторых, его приумножение.

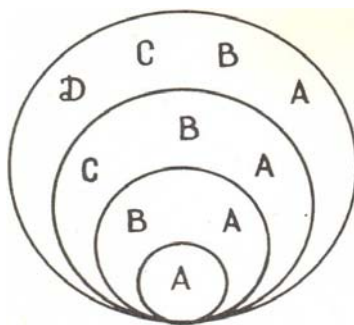
Существуют работы, в которых подобный способ организации текста исследован в профессиональной музыке устной традиции, в частности, в монодийных культурах. На таком принципе строятся импровизационные формы, как вокальные, так и инструментальные. Допустимо высказать предположение о том, что большую распространенность прямая кумулятивность получает в вокальной музыке, а обратная кумулятивность – в музыке инструментальной.

Черты формы, которая возникает при сочетании принципа «еще раз сначала» и принципа кумулятивности, очевидны в тирадных эпических композициях. Аналогами подобной вокальной формы могут служить, например, музыкально-поэтические импровизации в якутском тойуке. Лирико-эпическое повествование открывается в нем зачином «дье буо» – обращением к слушателям. В многотирадной композиции тойука запев неоднократно возвращается, отмечая начало новых этапов повествования. В этом смысле он выполняет одновременно функцию рефрена, являясь и стимулом к развитию и подведением итогов. Так, в «Тойуке о ступке» он проводится шесть раз, подобно основному рефрену. Функцию второго – конечного – рефрена выполняет повторение звука с кылыһахами, маркирующее завершения строк [30].

Обратная кумулятивность отмечена исследователями традиционных инструментальных культур Средней Азии, в частности, узбекской и казахской.

Аналоги рассматриваемых форм в традиционной инструментальной музыке можно усмотреть в казахских кюях. Исследователи указывают на типичную для кюев западного Казахстана композиционную схему *А В А С В А D С В А*, которая соответствует логике обратной кумулятивности. (Литерами обозначаются регистровые зоны домбры и соответствующий тематический материал.) «...Развитие в кюе можно уподобить магнитным силовым линиям, с их многократным перемещением, не меняющим цели, но совершаемым в каждом случае различным по длине путем» [31]. Графически картину развертывания кюя можно представить приблизительно так:

Схема 3



В схеме 3, которую предлагает Б. Аманов, наглядно виден не поступательно-линейный, но круговой характер повторности в кюе.

Подобное явление описывает Ю. Н. Плахов, рассматривая композицию узбекских макомов. В бухарском Шашмакоме, как и в казахском кюе, расширение основного интонационного построения, называемого *хона*, идет по принципу обратной кумулятивности. Оно сочетается с неуклонным высотным повышением регистра в каждом следующем проведении *хона*. Ю. Н. Плахов приводит следующую схему:

Схема 4

<u>Хона 1</u>	<u>Хона 2</u>	<u>Хона 3</u>	<u>Хона 4</u>	<u>Хона 5</u>
А	ВА	СВА	ДСВА	ЕДСВА

Линия развития *хона* дополняется рефреном, функцию которого выполняет неизменно повторяющееся построение *бозгуй*. «По этому принципу сконструированы семь пьес инструментальных разделов Шашмакома из 46» [32].

Новый элемент после возвращения предыдущих появляется в инструментальных импровизациях по разным причинам:

- как следствие сюжетной программы (неожиданное событие дает сдвиг в музыкально-образном и тематическом развитии, то есть обновление в музыкальном материале);
- как обращение к инструментальному приему из тех, что имеются в арсенале музыканта, но ранее не использовавшемуся;
- как результат поиска звуковых красок (например, когда инструменталист вслушивается в голоса и звуки природы и пытается их воспроизвести, используя звукоподражательные и звукоизобразительные приемы);

– кратковременные остановки помогают исполнителям сосредоточиться на мгновение, чтобы обдумать новый поворот в развитии пьесы.

Разумеется, соотношение прямой и обратной кумулятивности, обозначенное на схеме 1 (как и схемы, предлагаемые другими исследователями), является теоретической абстракцией. В реальности принципы прямой и обратной кумулятивности воплощаются довольно свободно. Динамика естественного развертывания формы предполагает возможность неточных – вариантных – повторений. Если цепи длинные, их трудно запомнить и воспроизвести в тождественном виде. Да эстетика традиционной культуры и не предполагает механического повторения. И в деталях, и в порядке следования деталей (мелодических формул) допустимы изменения. Отсюда вариантность и комбинаторика как неизбежные спутники кумулятивности в музыкальной форме.

С наибольшей вероятностью точным будет возвращение первого элемента. Он звучит чаще, чем другие, и потому лучше запоминается. И даже если появились его варианты, он почти обязательно (в данном типе форм) вернется снова и в первоначальном виде, и в виде производных вариантов. Отсюда – рефренность или рондальность в импровизациях, построенных на основе рассматриваемого принципа. Рефренный, рондальный, или рондо-вариационный принцип символизирует идею обратимости, возвращения к началу, «на круги своя»; принцип кумулятивности, присоединения нового к уже имевшему место, вносит поступательность и придает целому абрис спирали.

Обилие повторов – важная общая особенность разных жанров в этнических традициях. В условиях их устного бытования понятна мнемоническая функция повторности, поскольку для фиксации в памяти крупного произведения необходимо запомнить достаточно ограниченное число элементов. Например, молодой күйши с одного прослушивания должен запомнить и воспроизвести новый для него күй. Это возможно, так как он знаком с композиционной логикой целого и способен удерживать в памяти «чуть более двух десятков тактов» [33].

В рассматриваемых формах воплощается идея циклического времени, которая характерна для мифосознания, традиционного мышления. По мнению А. И. Мухамбетовой, своеобразие времени в казахской домбровой музыке можно определить «либо как растянутое мгновение, либо как фрагмент застывшей вечности» [34]. Вероятно, в немалой степени ощущение философичности кюев, отмеченное неоднократно разными исследователями, порождено этим специфическим претворением времени.

Актуальность и перспективность изучения кумулятивности в музыке несомненна, в частности, в связи с новой волной интенсивного воздействия традиционной культуры на композиторское творчество: оно приобретает системный характер, проникая в область музыкального мышления.

В настоящее время изучение кумулятивных форм, как и других рекурсивных структур, приобретает также и большую практическую ценность. «Рекурсивные структуры... могут применяться в методике преподавания иностранных языков, при обучении детей монологической речи, при компьютерном моделировании и автоматическом порождении текстов» [35]. Кумулятивный принцип и одно из его проявлений – техника расширяющегося паттерна – благодатное поле для музыкальной импровизации. Он используется в обучении народных музыкантов – кюйши, на семинарах по современной музыке в коллективных импровизациях (в практике интуитивной музыки), в академической музыкальной педагогике на уроках сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных произведений, в психотерапии. Он проникает во многие пласты современного композиторского творчества.

Список литературы и примечания

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. – Кн. 1–2. – С. 104.
2. *Barform* – «это генетически универсальная синтаксическая норма хоральной речи, свойственная напеву славления, аллилуйе» (Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 2: Григорианский хорал. – М., 2004. – С. 355). А. Прюньер приводит примеры напевов трубадуров и труверов, в которых данная форма достаточно ясно выражена (См.: Прюньер А. Новая история музыки. – М., 1937. – С. 54, 58). Широко известно значение ее в протестантском хорале и в музыке И. С. Баха.
3. «Тексты песен мейстерзингеров были многострофными – до 13 строф, до сотни стихов» (Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – С. 206).
4. Термин использует А. Лоренц. См.: Lorenz A. Das geheimnis der Form bei Richard Wagner. – Berlin, 1924–1933. – Bd. 1–4.
5. Цит. по: Плахов. Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). – Ташкент: Изд-во «ФАИ», 1988, – С. 88.
6. Там же. – С. 90.
7. Там же.
8. Там же. – С. 91.
9. См.: Кретов А. А. Рекурсивные структуры // www.ruthenia.ru/folklore/kretov1.htm – 51k

10. Кондаков Н. И. Рекурсивная последовательность // Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник / отв. ред. Д. П. Горский. – М., 1976. – С. 515.
11. См.: Кретов А. А. Указ. соч.
12. См.: Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVIII–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – С. 10–11.
13. Ахременко И. График пермутационных преобразований звуковысотной серии во второй пьесе из цикла «Четыре ритмических этюда» О. Мессиана. – Новосибирск, 2002. – Рукопись.
14. Понятие «момент формы» предложено в монографии И. В. Крапивиной «Проблемы формообразования в музыкальном минимализме». – Новосибирск, 2003. – С. 38–39.
15. Токун Е. А. Tintinabuli – техника Арво Пярта. Числовая структура tintinnabuli // Музыковедение. – 2008. – № 5. – С. 2.
16. Цит. по: Там же. – С. 3.
17. Там же.
18. Пелецис Г. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и зримой сложности // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Матер. науч. конф. – М., 2004. – С. 143, 153.
19. Том Джонсон (род. в 1939) – американский композитор, с 1983 года живущий в Париже, автор ряда музыкально-сценических и камерно-инструментальных произведений.
20. Перевод с англ. И. В. Крапивиной.
21. Фрагменты отделяются вертикальными линиями, но линии отделяют не такты, а музыку, соответствующую приплоду каждого года.
22. Т. Джонсон. Village Voice Magazine. – 13 июня 1977. – Перевод с английского Кобальт. – Впервые опубликовано на alterart.boom.ru. – Архив everMusic
23. Там же.
24. Reich S. Music as a gradual process // Perceptible Processes: Minimalism and the Baroque. – N-Y., 1997.
25. О специфике эволюции жанра симфонии подробнее см.: Гончаренко С. С. Творчество композиторов Новосибирска // Музыкальная культура Новосибирска. – Новосибирск, 2005.
26. Плахов Ю. Н. Указ. соч. – С. 99.
27. См.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность // Русская литература. – 1963. – № 3.
28. См.: Толстой И. И. Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса. – М.: Изд-во АН СССР, 1958.
29. Плахов Ю. Н. Указ. соч. – С. 99.
30. Расшифровка тойука помещена в диссертации канд. искусствоведения Е. Б. Покидько «Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии)» (Новосибирск, 2001).
31. Мухамбетова А. И. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (К проблеме каю) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. – Л., 1972. – С. 41, а также: Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа: статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 39–63.

32. Плахов Ю. Н. Указ. соч. – С. 108.
33. Сарыбаев Т. Кюй как коммуникативное явление // Казахская инструментальная музыка. – М., 1985. – С. 53.
34. Мухамбетова А. И. Указ. соч. – С. 42.
35. Кретов А. А. Указ. соч.

Л. Б. Фрейверт
Москва

АРХЕТИПЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ И РОДСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Сегодня по аналогии с шекспировским выражением «Весь мир – театр» можно сказать, что мир пронизан и охвачен дизайном. Последний не только охватывает собой все сферы жизни, но и является воплощением свойственной современной культуре проектности (эвристичности): человек нашего времени в очень ограниченной степени может полагаться на нормы, традиции и каноны, то есть предварительные установления. Многие решения он должен принимать самостоятельно, прогнозируя будущий ход событий. В случае дизайна планируются события в жизни других людей – пользователей. Таким образом, дизайнер на сегодняшний день играет роль, аналогичную мифологическому культурному герою, обучающему человечество тем или иным действиям. Далеко не случайно, что зарождение собственно промышленного дизайна как профессиональной деятельности хронологически параллельно зарождению так называемого «режиссерского театра». В силу этого рассмотрение параллелей театра и дизайна представляет особый интерес. Параллели между ними возможны потому, что они принадлежат общей сфере искусства и – шире – культуры. Архетипы художественного формообразования, свойственные театру и дизайну, можно разделить на три группы: 1) общехудожественные и даже общекультурные архетипы; 2) архетипы искусств, близко родственных театру и дизайну; 3) архетипы, общие театру и дизайну.

1) Все эти сферы погружены в обобщающую гиперсферу архетипа интерпретации – аранжировки – перевода. Он является универсалией, проявляющейся практически во всех искусствах и формах культуры. Не будучи собственно художественной, проблема интерпретации так или иначе отражена в художественном формообразовании. Иногда архетип интерпретации включается в создание материальной основы художественной формы. Ярче всего это проявляется во всех сценических искусствах, включая музыкальное исполнительство. В театре объектом интер-

претации служит, конечно, пьеса и косвенно – другие ее постановки. В дизайне соответствием пьесе служат утилитарные функции, технологические условия, а также аналоги и прототипы. Иначе говоря, и театр, и дизайн всегда связаны какими-либо предварительными условиями, что можно обозначить как архетип «следования за...». Распространенные в современном дизайне ретростили, эклектика и полистилистика, где прошлое заявлено как живущее в своей фиксированной форме и в настоящее время, – своего рода костюмированный бал и «тотальный театр».

Противоположный архетип имманентности, внутренней обусловленности и независимости от внешних обстоятельств, как будто не играющий большой роли в дизайне, имплицитно выражает идею художественности, идеала естественной и гармоничной формы.

Говоря об архетипах художественного формообразования, следует заметить, что театр сопоставим с дизайном еще и потому, что эти искусства «многослойны». Они включают в себя и другие предварительные данные составляющие: для театрального спектакля это сюжет или текст пьесы, особенности пространства, где проходит спектакль, психофизиологические свойства актеров и, наконец, свойства языка, на котором говорят персонажи. Для дизайна эти предварительные условия аналогичны: возможные действия с дизайн-объектом и их последовательность, учет эргономических требований, а также язык слов и жестов. В целом элементы сходства между театром и дизайном можно выразить в следующей таблице:

ТЕАТР	ДИЗАЙН
Сюжет и текст пьесы	Возможные действия с объектом и их последовательность
Особенности пространства, где проходит действие	Особенности пространства, где проходит действие
Психофизиологические свойства актеров	Психофизиологические свойства пользователей, эргономические и антропометрические требования
Особенности языка, на котором говорят и мыслят актеры и зрители	Особенности языка, на котором говорят и мыслят зрители, становящиеся «актерами»-пользователями
Особенности характерных жестов и движений, свойственных данной аудитории	Особенности характерных жестов и движений, свойственных данной группе пользователей

«Многослойность» театра выражается в том, что в этом искусстве воплощен ряд архетипов, восходящих еще к мифологии. К их числу относится архетип культурного героя – учителя. В театре выразителем этого архетипа является фигура режиссера. В дизайне аналогичную роль культурного героя выполняет дизайнер. Он посредством спроектированных им объектов воплощает и, можно сказать, диктует определенные нормы жизненного поведения и даже уклада.

При этом и театр, и дизайн – явления многоликие. Театр, будучи областью и «слова», и «жеста», находится как бы посередине между искусством слова и танцем. Аналогичным образом дизайн также активно задействует как мир слов и понятий (не только надписи и тексты в коммуникативном дизайне, но и сама принадлежность объекта к тому или иному классу вербализируема), так и мир жестов: форма средового объекта – результат движений проектировщика (рисование, макетирование) и побудитель движений пользователя.

Драматический театр, будучи связан с искусством слова, по большей части прозаического, зависим и от целого ряда архетипов прозы.

Во-первых, это использование материала языка, который обусловлен бытом, историей и целым рядом внехудожественных составляющих. Включенность бытового материала в художественную ткань свойственна также и дизайну.

Есть еще один аспект взаимосвязи театра и дизайна с бытом. Так, прозаическую пьесу в реалистическом ключе неразвитое эстетическое сознание может воспринимать как реальное воспроизведение жизни. Дизайн же действительно включен в жизнь и быт, и в его объектах пользователь может видеть сугубо утилитарный предмет, не осознавая в них свойств художественного произведения. В ряде ситуаций произведения дизайнера должны предельно нейтрально воздействовать на эмоции реципиента (рабочие помещения, профессиональная аппаратура и инструменты и т. п.), как бы вуалировать художественную составляющую, «построенность» формы. Данная ситуация моделирует «в режиме реального времени» эффект реалистического произведения «все как в жизни».

Одно из характерных свойств такого художественного жизнеподобия – сюжет как вязание-плетение последовательного повествования. В дизайне это явление имеет место в сценарном моделировании. При рассмотрении зримого облика дизайн-объекта последовательность как подобие сюжетности проявляется в самом процессе рассматривания, который обычно строится в соответствии с положениями гештальт-психологии: от крупного к мелкому, от определенного к неопределенно-

му, в соответствии с принципом «хорошего продолжения». Если же речь идет об аппарате, приборе и т. п., то здесь восприятие процессуально по определению, потому что к визуальным закономерностям присоединяются операциональные. Пользователь оказывается в положении актера (мима), а процесс работы – своего рода сюжетным спектаклем с экспозицией, завязкой, развитием и развязкой.

Основные компоненты этого сюжета те же, что выявлены О. М. Фрейденберг в книге «Поэтика сюжета и жанра»: шествие, борьба, еда, производительный акт [1]. В качестве универсального архетипа шествие функционирует как любое продвижение, борьба – как конфликт-противоречие, еда – как поглощение, производительный акт – как порождение, синтез. Любое перемещение целого или элементов – это движение; преобразования, трансформации – итог своего рода конфликта, борьбы; извлечение и упаковывание элемента или объекта – рождение и поглощение. Эти архетипы не являются собственно театральными, но именно в театре – и в театре дизайна – они проектируются-режиссируются и становятся видимыми.

Собственно театральными являются архетипы пространства и жеста. Эти вопросы освещались в предыдущих выпусках сборника. Напомним здесь основные положения в контексте данной темы. Архетип *жеста* – это основа выразительности. В дизайне форма его артефактов является результатом движений-жестов проектировщиков, а они в свою очередь косвенно проектируют жестикуляцию пользователей [2]. Архетип *театральности пространства* в дизайне [3] делает весьма плодотворным рассмотрение параллелей «театр и дизайн». Между этими многослойными явлениями существует разветвленная сеть аналогий. В дизайне мы сталкиваемся с полиморфной театральностью.

Дизайнер, проектируя тот или иной объект, выступает и как режиссер-сценарист, и как актер в нескольких ролях, перевоплощаясь и в вещь, и в ее пользователя, и одновременно оставаясь самим собой.

В современных дизайнерских методиках активно используется так называемое *сценарное моделирование*, когда проектировщик прогнозирует целостную ситуацию образа жизни потребителя, по возможности, конкретизируя его социально-психологический портрет. Нередко создаются не только макеты, но и действующие модели, своего рода «сцены», где имитируются условия потребления. Поэтому проектировщики должны «режиссировать» в первую очередь поведенческую стратегию и лишь затем – сами объекты. Спроектированное таким способом пространство приглашает человека к активности, помогает вписаться в среду.

Оно дружелюбно и одновременно «не вполне готово к употреблению» (своего рода *anti ready made*), выполняет как бы роль пьесы – основы для спектакля. Дизайнер проектирует не только комплекс движений, но и своего рода комбинацию – сюжет: открывание упаковки, извлечение прибора, соединение частей, включение и т. д. Если перед нами многофункциональный объект типа кухонного комбайна, процесс «общения» с ним подобен «нелинейной» повести в духе «Хазарского словаря» или «Последней любви в Константинополе» М. Павича.

При этом пространство воспринимается несколькими анализаторами. Визуальный опыт дополняется накопленным тактильным. Такие формы доставляют человеку приятные зрительные и кинестетические ощущения, пробуждают положительные эмоции, способствуют плавным, физиологически правильным движениям при работе с ними. Спроектированное таким способом пространство приглашает человека к активности, помогает вписаться в него.

Это позволяет говорить о действии в дизайне архетипа *многослойности* (пьеса+спектакль). Одним из его воплощений является двойная принадлежность объектов дизайна утилитарной и художественной сфере. Но театральность дизайна полиморфна. Художник-проектировщик выступает как сценарист, режиссер и как актер; вещь – как персонаж и как реквизит, косвенно воплощающий и передающий указания «режиссера»; потребитель выступает как актер. Помимо этого, все эти три компонента в разных комбинациях вступают в диалоги.

Существенный для театральной драматургии архетип *прерывности отдельных линий*, при связности целого, имеет место и в дизайне. Когда в старых классических пьесах выход на сцену и уход персонажа служил границей «явлений», исчезновение из поля зрения зрителя не прерывало логическую нить жизни героя и жизни пьесы. Дизайн-объекты, подобно слугам или помощникам героя в пьесе, должны «уметь» вовремя появиться в жизни пользователя, «сослужить службу», по-дружески попрощаться с ним и возобновить общение как со «старым знакомым». Яркий пример этого – объекты бытовой техники, спроектированные дизайнерами группы «Браун»: они были призваны включаться в ход жизни пользователя в нужный момент, исчезая из поля зрения после выполнения задачи.

Напомним здесь, что существенное и одномоментное изменение художественной ткани, в данном случае ситуации «приход/уход персонажа», является одним из активных факторов членения. Он мотивирован как частным развитием его индивидуальной линии, так и общим ходом

действия. Эти процессы параллельны, но не совпадают вполне. В дизайне этот архетип действует на двух уровнях: гиперспектакля и миниатюры. Применительно к предметам и приборам длительного пользования можно говорить о подобии многосерийного гиперспектакля, состоящего из отдельных «новелл». Он начинается с появления в жизненном пространстве пользователя данного объекта, а заканчивается с его износом (физическим или моральным). Между отдельными «новеллами» может проходить достаточно много времени (вещи сезонного или редкого применения). В перерывах между «сериями» эти объекты могут постоянно находиться в поле зрения пользователя и «напоминать» о себе, будучи компонентами среды (праздничный сервиз за стеклом, видеомагнитофон, крупные элементы рабочего оборудования и т. п.). Парадная посуда как бы хранит воспоминания о прошедших праздниках и предчувствия будущих, визуально напоминая о наличии торжеств и досуга в жизни, являясь «знаком» членения в драматургии жизни. Элементы рабочего оборудования и их модификации, использующиеся не постоянно, а в особых ситуациях, играют аналогичную роль в драматургии процесса работы, выявляя его неоднородность.

Объекты и предметы, помещаемые в какие-либо закрытые непрозрачные емкости или разбираемые, формируют иной тип драматургической линии. Исчезая из поля зрения и вновь появляясь, они, подобно персонажам пьесы-спектакля или голосам симфонического оркестра, сохраняют идентифицирующий комплекс черт. Но, в отличие от персонажа драматургии, они обычно не имеют однонаправленной линии развития. Собственно относительно замкнутым циклом развития является процесс контакта человека и вещи. Если имеется определенный выбор возможностей развития сценария, но реализуется только часть их, образуется нечто подобное «момент-форме» Штокхаузена.

Обратимся далее к архетипу *коммуникативности*, прямого или косвенного контакта с публикой (замкнутое общение и а парте). Подобно театральным персонажам, дизайн-объекты «общаются» с пользователями и между собой. Поэтому два вышеперечисленных архетипа в дизайне иногда совмещаются. Форма «приглашает» пользователя к сотрудничеству, побуждая его к определенным действиям и задавая ему отнюдь не риторические вопросы.

Этот архетип тесно связан с «*превращением невидимого в видимое*» (принцип, сформулированный П. Бруком [4]), или, иными словами, выражением внутреннего через внешнее. Подобно актеру, дизайнер здесь может выступать в роли такого экстрасенса-ясновидящего [5]. Материа-

лизованными следами своих жестов проектировщик побуждает пользователя-зрителя к жестикуляции, которую предвидит и провоцирует.

Но проблема жеста и движения в театре решается разными способами в различных сценических искусствах. Если в драматическом театре жест связан явно выраженными узами родства с бытовым движением, то в хореографии двигательная стратегия почти не содержит в себе связей с утилитарностью. Но и с хореографией дизайн имеет много общего в целеполагании.

Далеко не случайно, что идеи реформаторов современного танца созвучны, в частности, основным установкам И. Иттена, одного из крупнейших художников-педагогов XX века, стоящего у истоков Баухауза: «В художнике... следует развивать и координировать его физические, чувственные, духовные и интеллектуальные силы в их гармонии...». «Тренировка тела как инструмента духа очень важна для творческих личностей» [6].

Эти установки и позволяют дизайну и танцу одновременно и при этом органично включать в себя утилитарные компоненты, заботу о физическом и психическом здоровье человека, о развитии его личности. Но, помимо общности в духовных основах и целях, свободный танец и дизайн решают сходные задачи и имеют аналогичные подходы к их решению.

Имеется ряд универсальных архетипов художественного формообразования, которые изначально имманентны танцу как сценическому искусству. Это:

- 1) *каноничность ситуаций*, наличие поведенческого ритуала;
- 2) *архетип па* – отточенного, формализованного жеста – своего рода слова (ярче всего он выражен в классическом балете);
- 3) *принцип «словаря»*, построения высказывания из готовых элементов (этот архетип связан и с искусством слова);
- 4) *архетип ожившей скульптуры*;
- 5) *архетип движущейся геометрии*.

Рассмотрим каждый из них применительно к дизайну.

1. *Архетип каноничности ситуаций* в хореографии включает в себя комплекс таких ситуаций, в первую очередь пространственно-пластических. Этот комплекс правильностей представляет собой не только и не столько своего рода «правила хорошего тона», поведенческого ритуала, но, в конечном счете, способ вписать себя и свои модели поведения в гармоничное устройство мира.

Ярко выраженная в этом нормативность определяет не только круг движений, но в первую очередь – способы их выполнения, то есть, повторимся, стиль поведения, что очень рельефно воплощено, в частности, в классическом балете. Нормативность здесь – не застывшая статика, а диапазон возможностей.

В свою очередь авангардный танец XX века, отказавшись от следования классицистским стереотипам, не стал и не мог стать натуралистической пантомимой. Его широкий, хотя и достаточно определенный круг движений коренится в изменившейся культурной ситуации.

Научно-технический прогресс породил ряд принципиально новых промышленных объектов и соответственно способов действий с ними, новую пластику массового пользователя. В хореографических константах поведения наглядно отсутствие утилитарно-бытовых целей, что, казалось бы, затрудняет проведение аналогий с дизайном. Однако в них заключена кантовская «целесообразность без цели», которая все же хранит «воспоминания» о возможных целях, в том числе и «воспоминания о будущем». В использовании дизайн-изделий, в отличие от собственно танца, мы имеем дело с движениями утилитарными, но их смысл не сводим к бытовым нуждам. Последовательность действий и их форма заданы весьма точно, то есть они эстетизированы и в известном смысле ритуализованы. И здесь есть ритуалы будней и праздников.

Каждодневные ритуалы с повседневными объектами могут почти не осознаваться, но при этом давать человеку ощущение комфорта, «правильно устроенной» размеренности жизни и уверенности в себе.

Ритуалы общения с редко используемыми предметами и приборами условно можно назвать «праздничными», потому что торжественность или наличие приподнятого эмоционального состояния для них почти обязательны. По крайней мере такие предметы требуют от пользователя особого внимания. Это может быть подчеркнуто цветовым решением, более явными «подсказками», как должно с ними обращаться, и т. п. Если это, предположим, праздничная посуда из тонкого фарфора, она провоцирует нежные и осторожные движения. К тому же более богатый декор предполагает насыщенный визуальный контакт и, следовательно, известную замедленность действий, их «торжественность».

Собственно, номенклатура изделий является для дизайнера аналогом перечня балетных ритуалов. В данной ситуации назначение объекта выступает как аналог «жанра». Согласно О. Фрейденберг, «сюжет» и «жанр» имеют единую поэтику [7], частью которой является человеческая пластика и ритм. Это справедливо не только для произведений литературы, но – в еще большей степени – для дизайн-объектов. Поэтому

жанр может рассматриваться применительно к дизайну и театру как проектно-культурная, «режиссирующая» категория.

Система жанров формализует перечень жизненных ситуаций и практико-эргономических требований как для пользования, так и для изготовления. И здесь специфика форм материальных объектов известным образом определяет возможность действий для человека – физическую, психологическую, мировоззренческую.

Здесь следует отметить: смысловая соприродность дизайна и хореографии, чтобы выявиться наиболее полно, требует обращения к третьей составляющей – архитектуре. «Застывшая внутренняя среда этой «второй природы» есть в буквальном смысле инерциальная система отсчета для всей нашей... двигательности. Реальный пространственный активизм субъекта художественных актов роднит архитектуру и танец. Но в искусстве архитектуры мы двигаемся *относительно* ее неживых, внешних нам тел и структур... В то время как в движениях танца диктат... находится *внутри нас*» [8]. В этом смысле дизайн-объект занимает как бы промежуточное положение между архитектурным сооружением и хореографией. С одной стороны, он внеположен человеку, а с другой – вступает с ним в наиболее тесный контакт, одновременно являясь и средой для индивида, и его продолжением.

2. Хореография немыслима без системы формализованных, отточенных движений – *па*. Общей их основой является правильно образованная или просто строгая *пространственная регулярность*. Дизайнер строже, чем балетмейстер, диктует потребителю не только круг возможных движений, но и их амплитуду, меру физических усилий, а иногда и скорость.

Структурные элементы дизайн-объекта тем самым порождают пластику своего рода потребительских «па». Не только в своих конфигурациях, но и в параметрах они определяются достаточно четко. Например, амплитуда открывания дверцы шкафа не только обуславливает возможные линейные параметры этого жеста, но косвенно – и его скорость, а также размер и вес содержащихся внутри и извлекаемых предметов. Кнопка или клавиша на панели прибора определяют не только возможные положения руки и отдельных пальцев, но и меру физических усилий, требуемую глубину нажатия и его мягкость или, напротив, сопротивляемость. Таким образом, она косвенно характеризует возможного пользователя: взрослого или ребенка, человека, свободно или затрудненно, в силу хронической болезни или травмы, совершающего физические действия.

В отличие от хореографических па, которые часто требуют напряженного обучения и высокого уровня владения и только тогда позволяют исполнителю выявить свою художественную индивидуальность, па пользователя дизайн-объекта доступны широкому кругу людей. В роли виртуоза-индивида здесь выступает дизайнер, который, разрабатывая объекты, затем предписывает поведенчески-двигательные модели потребителю.

Иными словами, дизайнер уподобляется здесь педагогу по движению, научая пользователя ощущать гармонию, меру и соразмерность. Источник этих ощущений – эстетическое совершенство не только зрительно воспринимаемой формы, но и тех материальных качеств, что определяют поведенчески-двигательную стратегию и тактику пользователя.

Каждое такое движение – па – подобно слову. Но, в отличие от последнего, для него не обязательна строгая определенность чисто пластического смысла и в то же время маловероятно, если не вовсе невозможно, наличие синонимов.

Как и в мире слов, в дизайн-объектах содержатся свои «части речи» и «члены предложения». Это могут быть «жанровые элементы»: например, футляр-оболочка, замок, побудитель к действию, преобразователь внешнего материала, будь то лезвие ножа или клавиатура пишущей машинки. Каждый из этих элементов предполагает определенный набор движений – па, на которые он способен адекватно реагировать. И здесь назначение «пространственного слова» соотнесено со «словом пластическим» и, конечно, с вербализуемым утилитарным смыслом.

3. Как и литератор, балетмейстер работает не просто с отдельным «словом», а со «словарем». Если продолжить аналогию дальше – перед нами не только «грамматический», но и «фразеологический» словарь. «Слова», содержащиеся в нем, обладают большей или меньшей совместимостью.

Семантика дизайн-объекта не ограничена утилитарностью, а включает в эту сферу эстетико-художественную, то есть стилистическую и ритмическую согласованность в сценарии движений. Но выражена она не словесными указаниями, а положением, формой и другими конструктивными свойствами объекта и его частей.

Так же, как и в словесной речи (бытовой и сценической), здесь перед нами материал, утилитарность которого несомненна; поэтому его художественно-эстетические потенции часто раскрываются не «благодаря», а «вопреки».

4. Хореографический по происхождению *архетип «ожившей скульптуры»* весьма актуален для дизайна. Начиная с дев-прислужниц Гефеста, описанных Гомером, и Галатеи до современных мобильных скульптур, творческая мысль желает преодолеть барьер между подвижным и неподвижным. Таким образом, архетип движущейся скульптуры соприроден человеку.

В воплощение этого архетипа созидание дизайн-объектов вносит свой весомый вклад. Для большинства этих объектов аналогии со скульптурой являются самоочевидными. В еще большей степени, чем собственно скульптура, они контактируют с человеком, диктуют ему модели поведения. Но, в отличие от произведений «чистого искусства», они живут в пространстве, где нет «охранной зоны» для них, где зрительный зал и сцена – одно синкретическое целое. Облик дизайн-объекта может ассоциироваться с фигурами живых существ. Так, например, форма фотоаппарата ЕСх1 фирмы «Самсунг» представляет собой «некий симбиоз образа головы слона с “умными” глазами и собственно фотографического устройства» [9].

Трансформируясь в процессе работы, эти изделия одновременно контактируют с человеком и проявляют свою собственную пластичность, уподобляясь «танцующей» – мобильной – скульптуре. При этом они одновременно провозглашают определенные пластические идеалы для целостного человека. Но данный смысл должен восприниматься и воплощаться определенным образом. Сущность этого процесса сформулирована Иттенom как «принцип последовательности: почувствовать – понять – сделать» [10].

Чтобы спроектированная дизайнером форма находила отклик и в душе, и во всем физико-психологическом аппарате пользователя, создатель этой формы должен стремиться к такому результату и развивать свою восприимчивость. Именно поэтому Иттен, подобно педагогу по сценическому движению и танцу, «начинал свои утренние занятия с упражнений на расслабление, задержку дыхания и концентрацию внимания, чтобы умственно и физически настроить учеников на интенсивную работу» [11].

5. Рассмотрим *архетип движущейся геометрии*. Он тесно связан с архетипом ожившей скульптуры. Но здесь речь идет уже не о пластике отдельного тела, а о его вписанности в пространственную среду, с которой оно обязано считаться. Здесь уже геометрическая упорядоченность включает в себя выразительно-динамическую компоненту, оттенок музыкальности.

Иначе говоря, эпоха машинного производства с его механизмами и приспособлениями дала иное, более универсальное, ощущение пространства и движения. Это тем более справедливо для времени «Русских сезонов» С. Дягилева – поры блестящего расцвета изысканно-рафинированного искусства хореографии и зарождения собственно промышленного искусства, пришедшейся на драматичнейший период в мировой истории.

Парадоксальный для «эстетики машин» расцвет искусства балета был и косвенным выражением протеста против механизации жизни. Но, общаясь с машинами, человек многое подглядел у них и передал им немало своих черт [12]. Одновременно он почувствовал свою власть над пространством, превосходящую его собственные физические силы.

Одной из форм этой власти над пространством стала возможность передачи результатов своего труда на расстояния, ранее физически недостижимые. Дизайнер помещает плоды своего творчества, опосредованные машиной, в бесконечной дали от себя. В пределе спроектированное им «геометрическое движение» может охватить этим «сверхтанцем» и «сверхспектаклем» весь земной шар.

Для отдельного человека или группы дизайнер проектирует возможные варианты размещения в пространстве своего объекта, его элементов и трансформаций. В целом действие архетипа движущейся геометрии также можно представить себе в рамках сценарного моделирования, для которого разработка системы действий индивиду-созидателя является системообразующей.

Требования, которые предъявляются к человеку, формулируются в дизайне и в хореографии аналогичным образом. Они обращены к его духовности и физико-психологии как к неразъемным сторонам целостной личности. Перед этой личностью ставятся задачи «не только уметь видеть, но и уметь прочувствовать. Я всегда считал особенно ценным именно *чувственное осмысление* (курсив мой. – Л. Ф.) наиболее характерных особенностей любых вещей» [13].

Методы, которыми Иттен обучал своих учеников закономерностям ритма, очень близки к применяемым в хореографии. Наглядный пример этому – его «способ научить студентов ритму в их работе с пластическими формами... Чтобы студенты ощутили ритмику кругового движения, они должны были встать неподвижно, взять в руки булавы или бутылки и, отсчитывая такт вслух, описывать руками круги и восьмерки. Во время движения полагалось запоминать ритм. Потому что все это нужно было потом изобразить» [14].

Провозглашенная Иттенom и признанная гештальтпсихологией взаимосвязь рисунка и движения особенно актуальна для дизайна, где движения пользователя – производное от движений дизайнера. Следовательно, прочувствованность линии и формы, то есть их телесно-духовной сущности, – важный фактор в работе проектировщика. Далеко не случайно, что свое описание работы над геометрическими фигурами Иттен начинает именно с круга и уделяет ему больше внимания. Ведь художник – не безличный механизм по воспроизводству и созиданию форм. Дизайнер, как и балетмейстер, общается с другими людьми, выражая свою сущность в пластике, сквозь которую «просвечивает» его фенотип: «Существует изначальная взаимозависимость между конституцией человека и художественными формами, которые он создает. ... Если человек искренен, все, что он делает, становится зеркальным отражением заложенной в нем способности трактовать форму согласно своему “я”... Любое субъективное формоизъявление предмета истинно, если оно соответствует человеческой конституции и темпераменту» [15].

Обратимся к примерам из области промышленного дизайна. Косвенными проявлениями выражения себя в вещи и через вещь служат многие дизайн-объекты, в силуэтах которых явно ощущается сходство с внешним обликом их авторов. Примеров можно привести множество. В частности, это элегантные механизмы Р. Лоуи, улыбчиво-округлые формы изделий Ж. Нельсона, напоминающие овал его лица. Асимметричная поза и взгляд, направленный в сторону, на фотографии Джавьера Марискала, повторяют изысканно-парадоксальные формы кресла «Alessandra». Линии удивленно вскинутых бровей Филиппа Старка видны в «щупальцах» его лимоновыжималки.

Одна из сущностных задач, решаемых дизайном, – попытка преодолеть разрыв, некогда ставший катастрофическим, между искусством и жизнью, художником (элитой) и толпой. Именно с этих позиций нужно отметить ряд явлений в современной художественной культуре. И здесь дизайну принадлежит особая роль. Будучи сценарным моделированием и режиссированием жизни, дизайн, уподобляясь синтетическому театру, объединяет целый ряд формальных архетипов: общехудожественных и общекультурных, литературных, собственно театрально-драматических и хореографически-сценических, рассмотрение которых и было целью данной работы.

Список литературы и примечания

1. См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
2. Более подробно этот вопрос рассмотрен в: Фрейверт Л. Б. Жест и движение как универсальные понятия художественного формообразования // Искусство

- и искусствознание: теория и опыт. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3. – С. 156–164.
3. См.: Жердев Е. В., Фрейверт Л. Б. Театральность пространства в дизайне // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 287–298.
 4. См.: Брук П. Пустое пространство. – М., 1976.
 5. См.: Федоров М. В. Дизайн и бизнес: Как создать конкурентоспособный товар. – М.: ВНИИТЭ, 1997. – С. 52.
 6. Иттен И. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаузе и других школах. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – С. 10–11.
 7. См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра...
 8. Тасалов В. И. Искусство танца и «космологическая парадигма» эпохи // Теория художественной культуры. – М.: Государственный ин-т искусствознания, 2003. – Вып. 7. – С. 86.
 9. Жердев Е. В. Метафорическая образность в дизайне. – М.: Изд-во МСХА, 2004. – С. 115–116, ил. 72.
 10. Иттен И. Искусство формы... – С. 11.
 11. Там же.
 12. Жердев Е. В. Метафорическая образность в дизайне... – Ил. 20, 23, 28, 32–33.
 13. Иттен И. Искусство формы... – С. 36.
 14. Там же. – С. 100.
 15. Там же. – С. 134.

***Н. И. Барсукова**
Сочи*

ИГРОВАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Современный этап художественно-эстетической культуры, куда вошел теперь и средовой дизайн, дает ощущение и осознание бытия и культуры как игры, в чем и проявляется исключительно эстетический подход ко всему и вся в цивилизованно-культурных сферах. Ирония, игра – типичная черта эстетики постмодернизма. В специальной литературе неоднократно подчеркивалось, что постмодернизм «вырос» из поп-арта и концептуализма со всеми их персонажами и приемами. Это прежде всего выдвижение на первый план игрового принципа. Еще недавно считалось, что постмодернизм не стал влиятельным или во всяком случае долговременным движением в искусстве. Однако игра с культурно-художественным наследием часто под маской серьезнейшей, почти

сакральной, деятельности заставляет рассмотреть этот феномен именно в контексте постмодернистской эстетики.

Проблему игры в искусстве разрабатывали многие исследователи: игровое начало, заложенное в структуру карнавальности, народной смеховой культуры, вскрыто М. Бахтиным, значение игрового принципа в искусстве и структуру игры исследует А. Гулыга [1]. В целом же концепция игры как радостного приятия «игры мира» является ницшеанской культурной традицией. Наиболее ярким представителем культурологической концепции игры является Й. Хейзинга. В своем известном труде «Homo Ludens» – «Человек играющий» – Й. Хейзинга пишет о сущности и значении игры как источника культуры [2]. Игра, по его определению, – это культурно-историческая универсалия. Признаки игры, по Й. Хейзинге: свободный дух, самоценность, театральность, повторяемость, ставка на случайность, риск, шанс и тайна результата, агональный характер и, наконец, элемент забавы, веселья, остроумия – складываются в модель культуры современности.

В концепции игры Й. Хейзинги подхвачена известная мысль Ф. Шиллера об игре как идеале самовыявления человека: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человек лишь тогда, когда играет» [3]. Однако впервые вопрос о соотношении игры и искусства был поставлен И. Кантом. Й. Хейзинга опирается на исходящую от И. Канта и продолженную Ф. Шиллером и романтиками традицию истолкования искусства из игры как спонтанной, незаинтересованной деятельности, которая приятна сама по себе и независима от какой-либо цели. Но Й. Хейзинга рассматривает игровое начало шире – не только как свойство художественной деятельности, но и как основание всей культуры.

Различные версии культурологической концепции Й. Хейзинги обнаруживаются в творчестве Е. Финка, Х. Ортеги-и-Гассета, Х.-Г. Гадамера и других культурологов. Игровой принцип используется современными исследователями не только при рассмотрении общетеоретических вопросов культуры, но и для анализа частных явлений культурной практики и ее различных форм, особенно важно в данном случае использование игрового принципа в теории постмодернизма у Ж. Деррида [4].

Философский стиль самого Ж. Деррида стремится свести воедино игру языка и игру мысли. Тем самым во многом стирается оппозиция между литературой и философией, между логическим рассуждением и

художественным воображением. «Подобный синтетический стиль – отличительная черта авторов постмодернизма, людей не просто играющих, но и людей деконструирующих» [5]. Непрерывные каламбуры в деконструктивных текстах, с одной стороны, вносят элемент забавы и развлечения, напоминают об игровой природе мышления и языка, а с другой – приучают думать не отдельными единицами, а пучками отношений, держать в уме целые группы смыслов и в результате напоминают «игру в бисер». При этом язык общения выступает как модель, мысль порождающая и задающая первые комбинации – шифры в игре.

Считается, что культуuroобразующее свойство игры связано с тем, что для изменения окружающей среды посредством любой материальной деятельности человек должен совершить предварительно аналогичную работу в собственном воображении, то есть как бы «проиграть» деятельностный процесс. Игра – это свободная деятельность, совершающаяся не по принуждению. В своей основе она бескорыстна, отмечена качеством импровизации, неожиданности, парадоксальности, направлена против автоматизма окружающей жизни. Игра нередко выполняет функции тренировки способностей, необходимых для реализации в серьезном деле, упражнения в самообладании. Важен и такой аспект потребности в игре, как компенсация того, чего человек не обнаруживает в реальной жизни. Таким образом, игра всегда в той или иной мере дистанцируется от повседневности, игровое состояние всегда есть преобразование окружающего мира.

Философско-антропологическое обоснование теории игры, идущее от Ф. Шиллера, получило в культуре постмодернизма художественную направленность, отличительной чертой которой является установка на научно обоснованный игровой принцип, на свободную игру активной интерпретации. Игровое начало можно проследить во всех видах художественной деятельности конца XX – начала XXI века: в архитектуре, живописи, музыке, литературе. Достаточно вспомнить известные произведения постмодернистской литературы: «Имя розы» У. Эко, «Радуга гравитации» Т. Пинчона, «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза, «Жизнь: способ употребления» Ж. Перека. Игровое начало в них проявляется в бесконечном перекодировании значений, насыщенности текста ссылками, аллюзиями. Игра была особенностью художественного мышления и таких значительных авторов XX века, как Г. Гессе, В. Набоков, Х.-Л. Борхес, Х. Кортасар.

Вслед за художественной практикой постмодернистской ориентации гуманитарные науки все более всерьез настраиваются на игровой характер в духе «игры в бисер», подготавливают почву для возникновения одной из ее модификаций. «Игра как эстетический феномен обретает в современной культуре и цивилизации в целом статус одного из наиболее значимых компонентов», – считает В. Бычков [6]. Ироническая игра с культурно-художественным наследием стала нормой для постмодернистской художественной практики. Интересно в данном случае высказывание, в котором дается объяснение феномена постмодернизма через понятие игры: «Если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход – отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно» [7].

Важной особенностью этой реальности становится у современного художника и дизайнера прием «интеллектуальной игры». При этом игра мысли, сочетаясь с установкой на иронию, обязательную для эстетики постмодернизма, порождает обязательную игру художественного языка, которую 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.

Принцип игры становится основополагающим в постмодернизме за счет включения в игровое поле не только приемов иронии, гротеска, но и деформации, парадокса. Пестрый, иронично-гротескный мир постмодернистского культурного пространства не укладывается в традиционные нормы, он превосходит в своей парадоксальности и насущное бытие, создавая реальность иного – интеллектуализированного – порядка.

Игровое начало можно проследить во всех видах современного искусства и дизайна, где под воздействием парадоксального приема сочетания несочетаемого сам игровой метод претерпевает значительные изменения:

- с одной стороны, игра становится «серьезным» занятием, рационализируется, проникает на все уровни художественной формы;
- с другой, – еще более насыщается ироничностью, гротеском, обнажая противоречия.

Так, например, во многих видах искусств заметны изменения структурной иерархии, жанрово-стилевой, жанрово-композиционной, композиционно-стилевой, что вызывает перемещения стиля и жанра

по иерархической лестнице и вниз, и вверх. Это неизменно сближает их с техникой письма – применение стилевых и жанровых цитат, аллюзий (надо отметить, что этимология слова «аллюзия» имеет также самое прямое отношение к «игре»: от слова *allusion* – шутка, намек, лат. *alludere-adludere* – играть с чем-либо).

Известно, что жанр – «один из существенных компонентов стиля» – является особым способом осмысления действительности. Указывая, что жанр в искусстве является представителем творческой памяти, Бахтин писал: «Жанр живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало» [8]. В искусствознании есть мнение о существовании трех периодов, необходимых в жизни жанра: формирование, стабилизация (или детерминированность) и дестабилизация. Таким образом, существование всякого жанра исторически ограничено определенным периодом развития искусства и сменами стилей, а поэтому и стиль не существует вне тех или иных жанров, через которые он реализуется. Общеизвестно, что каждая историческая и художественная культура характеризуется не только предпочтением определенных жанровых типов, но и доминирующим жанровым модусом, который для современного эстетического мышления является и традицией, и объектом для игры с ней. Являясь основным жанровым модусом эпохи, страны, например, готический собор европейского средневековья, «заглавный» жанр служит не только психологической установкой, но и репрезентантом определенного художественного стиля. Модельные признаки жанра здесь перерастают в стиль.

В художественной практике постмодернизма игра жанровыми моделями прошлого и настоящего часто приводит к такому явлению, когда стиль и жанр сливаются в одно недифференцированное целое, причем характерно размытие границ не только между жанрами, но и видами искусств и слияние их всех в образе среды. Жизнь жанра в условиях эстетики постмодернизма носит довольно противоречивый характер – в жанровой традиции проявляются такие черты, как универсальность функции и уникальность функционирования, нормативность и одновременно невозможность однозначного определения жанра, обусловленность историческим опытом и вместе с тем потребностью в развитии, то есть преодолении, осмыслении этого опыта.

Новое использование жанра, прямо противоположного его назначению, в условиях игровой эстетики вызывает ситуацию – *жанр против жанра*, как бы отрицающую его сущность. Возникают такие жанровые феномены, в которых первичный жанр как бы «размывается» в результа-

те его ироничного обыгрывания и появляется парадоксальный по сути его антипод. Так, например, в музыкальном искусстве – *опера без слов, концерт без концертирования*. В проектной культуре – *архитектура без здания, дизайн интерьера без мебели*.

Третий и Четвертый скрипичные концерты, а также Виолончельный концерт А. Шнитке представляют собой концертный жанр без присущего этому жанру принципа концертирования. Пантомимическая опера-вокализ с субтитрами «Кому вы звоните?» московского композитора Б. Франкштейна не имеет текстового либретто. В обоих случаях наблюдается нарушение сущностных жанровых признаков – в опере нет слов, а в концерте, который означает состязание, а сам музыкальный жанр – соревнование солиста и оркестра или нескольких солистов, нет концертирования. Появление таких необычных драматургических образцов в творчестве А. Шнитке вызвано опять же парадоксальной трактовкой самого жанра концерта – не как диалога, соревнования, а как внутреннего монолога, передающего раздвоение человеческого сознания.

Будучи проявлением логического алогизма, такой прием несоответствий позволяет передать в опере Б. Франкштейна, тем не менее, глубокую идею освобождения вокального голоса как голоса музыкальной ткани от диктата структуры ограниченного конкретного языка. В этом случае не слова становятся носителями мысли и выражения чувств, а то, что за ними прячется, контрастирует им, живет под их прикрытием, – понимание, переживание, впечатление, избавленное от декларации и констатации.

Жанровые парадоксы и парадоксальные идеи становятся основой творчества Б. Франкштейна, сочетающего в себе сложные (доходящие порой до сюрреалистических) эксперименты в области жанров, форм, музыкального языка. При этом композитор затрагивает «простые» вечные темы – нравственности, долга, любви и верности (вокальный цикл «Этюды о влюбленных», камерная опера «Пьеса для двоих или Вечер без гостей», опера для баритона, скрипки и фортепиано «Разговор с Александром Сергеевичем»).

Игровые художественные принципы не только значительно изменяют содержание, трактовку образов, сущность конфликта, но и влияют на стилистику, композицию произведений, вызывают к жизни иные типы композиционных и драматургических решений. Уже с новой для искусства эстетической позиции в творчестве многих художников реализуется идея непонятости, духовного одиночества, происходят поиски идеала и гармонии.

Например, возникновение таких необычных, на первый взгляд, жанров в музыкальном искусстве возможно лишь в условиях игровой эстетики постмодернизма, предполагающей одновременное существование *взаимоисключающих* элементов художественного целого. Это:

- *созерцательно-трагическое* (кантата А. Головина «Простые песни»);
- *медитативно-конфликтное* (Третий и Четвертый скрипичные концерты А. Шнитке);
- *медитативно-экстатическое* (виолончельный концерт А. Шнитке).

Несоответствие, обман, ирония, мистификация и игра заключены уже в самих названиях многих сочинений: «Героическая колыбельная» А. Вустина, «Две русские песни» на стихи Р. М. Рильке, «Вариации на обретение жилища» Л. Десятникова (на темы из «Прощальной симфонии» Гайдна), где в данном случае интересно обыгрывание современным композитором самой истории создания симфонии: проститься для того, чтобы вернуться домой.

Интерес представляют и проектные образцы современной художественной культуры. Бруклинский детский музей (Нью-Йорк) собственно здания не имеет – его помещения скрыты под поверхностью игровой площадки, трактованной как метафора американского промышленного ландшафта. Игровая площадка включает в себя нехитрые экспонаты, которые вместе с обнаженными конструкциями, ярко окрашенными трубами систем кондиционирования воздуха в стиле хай-тек и нагромождениями нефункциональных атрибутов техники складываются в своеобразный средовой коллаж. Его многозначные намеки рассчитаны на активизацию воображения детей и вовлечение их в игровые ситуации. Особенно интересна с позиции эстетики постмодернизма концепция музея, вызывающая не пассивное созерцание детей, а их активное игровое действие, что увеличивает роль игровой обстановки – своеобразной сценографии.

Подобным объектом иронии и мистификации стало и знаковое произведение хай-тека, построенное в 70-х годах XX века в историческом центре Парижа по проекту архитекторов Р. Пиано и Р. Роджерса, – Центр искусств им. Ж. Помпиду на площади Бобур. Почти религиозное поклонение технике, существовавшее до этого в интернациональной архитектуре, сменилось здесь игрой атрибутов технического века, игрой подчас парадоксальной, полной двусмысленных намеков и не рассчитан-

ной на почтительное восприятие. Заряд иронии, отрицания переводит архитектуру Центра искусств в антиархитектуру, так как фактически происходит *визуальное разрушение архитектурной формы*. Монументальность классической архитектуры как искусства сменилась здесь нейтральностью пространственного каркаса для постоянно меняющейся информации.

Парадоксальна жизнь и самой художественной практики: искусство постмодернизма развивается в направлении рациональности и практичности, а дизайн – образности. Это в какой-то степени отражает особенности творческого процесса в условиях постмодернизма – уменьшение функции интуиции и возрастание роли сознательных операций при освобождении от традиционного языка.

В дизайне парадоксально-игровые приемы появились также в 70-е годы XX века в рамках движения «антидизайн» – итальянские дизайнеры этого движения искали новые альтернативные формы и стремились делать *дизайн без предметов*. Возник парадоксальный по сути *дизайн поведения*, в основу которого был положен принцип игры вместо канонических методов проектирования. Здесь и появление своеобразных «жилых ландшафтов», и иронические предметы – кресло-«мешок», кресло-скульптура в виде огромной бейсбольной перчатки, названное «Джо» в честь легендарного бейсболиста Joe DiMaggio.

Один из ярких представителей постмодернизма дизайнер Джавьер Марискал, для творчества которого характерен дерзкий юмор, даже выдвигал свои проекты под девизом «Форма следует за игрой». Во многих случаях так и происходит в эстетике постмодернизма – игровая составляющая предмета определяет его функцию. Особенно много таких розыгрышей в предметном дизайне. Это и огромная, круглой формы, кровать «Свобода» английского дизайнера П. Харвея, и кресло японца Ш. Курамата под названием «Как высока луна», а также кровати «Одинокий экипаж» М. Грэйвза и «Боксерский ринг» Э. Сотсасса и др.

Мистификация и обман как художественный прием породили в эстетике постмодернизма самостоятельный жанр с названием – «tromp l'œil» (обман зрения). Так стали называть в Европе стеновые росписи и фрески на фасадах домов с целью создания иллюзии их подлинности при восприятии с любой точки. Возможностей у оптической иллюзии оказалось много – это и завершение видовых перспектив, и оживление унылых фабричных районов, а главное – создание игровой, эмоционально-комфортной городской среды.

Концепция игрового проектирования реализуется, на наш взгляд, не только в контексте повышенной интеллектуальности. Можно предположить, что игровая конструктивность проектной культуры возникает и как реакция на социальные процессы и технизацию современного мира, создающие ощущение дискомфорта. Искусственная среда современного мегаполиса, как известно, с возрастающим дисбалансом природной и социальной среды, высоким уровнем дифференциации социальных связей и функций человека в социуме, с механическим ритмом обыденной жизни нарушает целостность существования человека. Как реакция на эти процессы, возникает установка современной проектной деятельности на гуманизацию среды обитания человека, что существенно «смягчает» конфликт между техникой и гуманитарной культурой. Можно провести аналогию со смеховой культурой Средневековья М. Бахтина, также возникшей как реакция – реакция на аскетизм, строгость и официальность религиозной культуры того времени, как отторжение и протест.

Вероятно, это вызвано и другими причинами – у современного человека возникла потребность не только познать мир, но и утвердить в нем себя, проявить свои творческие силы и насладиться их свободной игрой, добившись при этом состояния целостности, адекватности, душевной гармонии и отсутствия внутреннего конфликта.

В этом видится причина изменения концепции городской среды в целом как системного объекта, где теперь есть место и для отдыха. Это принципиально меняет методологию проектной деятельности. Направленная на человека, она стала включать такие средовые объекты, которые могут снять напряжение, психологически расслабить, вызвать улыбку. Типично постмодернистское размывание границ между культурными формами проявилось и здесь. Надо отметить, что сами по себе «доступность», отсутствие дистанции между средовыми игровыми объектами и пешеходом открывают *перспективу контакта*, вовлекают в игровое пространство, насыщают коммуникативными свойствами среду в целом (скульптурная композиция «Ночной дозор» как аллюзия на известную картину Рембрандта на площади Амстердама).

Такое формирование игровой среды неизбежно ведет к конгруэнтности человека, к такому динамическому состоянию, в котором он наиболее свободен и аутентичен в качестве самого себя. Способность человека входить в контакт с собственными чувствами, а также способность искреннего самовыражения в создаваемом проектной культурой игровом

поле приводят к предположению, что, сформировав предметно-пространственную среду, соответствующую устройству человека, можно добиться достижения конгруэнтности, отражающейся в поведении человека, свидетельствующем о том, каков он есть на самом деле. Такие проектные разработки можно наблюдать в европейской городской среде на современном этапе – идея игры заложена во многие средовые объекты и композиции (следы босых ног, «взбегающие» по каменному столбу в парке «Ситроен» в Париже).

В постмодернистской критике стало хрестоматийным упоминание «Игры в бисер» Г. Гессе, где дается модель общества, увлеченного игрой, понятной лишь немногим [9]. Однако феномен восприятия ироничной архитектуры или скульптуры постмодернизма прямо противоположен литературному аналогу – пока произвольные искажения идут под знаком юмора, никто не находит их трудными для восприятия, они понятны абсолютно всем. Сама по себе «доступность», отсутствие дистанции между арт-объектом и зрителем (пешеходом, туристом) приглашают к контакту, делают прогулку или знакомство с городом увлекательным приключением.

Так, например, в Стокгольме, в историческом центре города, в реке «плавает великан», у которого из воды «выглядывают» лицо и рука. Указательным пальцем он показывает куда-то в небо. Там же, на старинной улочке, рядом с подъездом одного из домов «прозаично» стоит скульптура прохожего, приподнимающего очки и вглядывающегося вдаль. Это невольно заставляет прохожих вовлекаться в игру – пытаться понять, куда показывает палец, куда смотрит дальнозоркий прохожий, то есть стремиться «прочесть» ту идею, которую имел в виду автор. Во время остановки пешеходы «сбиваются» с делового ритма, что способствует их кратковременному отдыху.

В Берлине – фонтаны с *открытой формой* (открыты для вхождения в эту художественную форму извне), со скульптурными фигурами, напоминающими людей, присевших отдохнуть (рядом действительно кто-нибудь да и присядет). Взгляд вырывает «картинку», и в первый момент не понимаешь, кто где, такие визуальные иллюзии вызывают улыбку. Игра заключается и в копировании поведения «персонажей», в проигрывании заданных ролей и ситуаций. Постмодернистские архитектура, скульптура и дизайн, благодаря своей установке на гуманизацию среды обитания, смогли таким образом смягчить конфликт между техникой и культурой.

Учитывая трактовку игры как структуры, то есть застывшей модели, выделяемой благодаря повторению [10], можно сделать еще один вывод – в эстетике постмодернизма *игра как бы становится производением, произведение – игрой*.

В дизайне такая игра осуществляется часто через игру формы предмета. Ш. Курамата, известный дизайнер Японии, добивался таким образом функциональности формы. Его кресла «Как высока луна», «Начало начал» и другие вырываются из серьезности в мир иронии, теряют присущие предметам ощущения прочности, устойчивости, мягкости и комфорта. Ключом формообразования в постмодернистской игровой эстетике становятся новые пространственные парадигмы, такие как легкость и прозрачность. Интересны в данном случае формально-пространственные трансформации Ф. Старка, выводящие предмет за рамки жанра: стул, теряющий свою функциональность, но вызывающий улыбку, абсолютно прозрачное кресло из пластика под названием «Людовик XIV».

Ирония изменила и уровни языкового осмысления дизайна: над языком дизайна появился рефлектирующий его метаязык. Примерами могут служить офисный сейф «Диана» в виде женской фигуры фирмы «Биоинъектор» (90-е годы, Россия); лимоновжималка на ножках Филиппа Старка; книжная полка Рона Арада; пробка для раковины «Help!», из которой торчит рука «тонущего» в воде человека (причем – оранжевого цвета!); торшер в виде спички (Propaganda); низкий журнальный столик Сильвии Филлер и Франсуа Динжиан с прозрачной стеклянной столешницей, на которой изображен автомобильный знак «Въезд запрещен» (на самом деле предупреждение нельзя понимать буквально – это просто шутка, забава, так как стекло очень прочное).

Приемы игры, иронии, гротеска довольно популярны и в тематическом и концептуальном интерьере, что подтверждает вовлеченность современного дизайна в общий поток постмодернистской игровой эстетики. Это проявляется и в цитировании исторических стилей, многочисленных аллюзиях, что создает сложный ассоциативный визуальный ряд. Концептуальный дизайн создает метафизику пространства значимого, отягощенного контекстами и идеями, наполненного происшествиями и воспоминаниями. В средовом дизайне используются приемы театрализации, одним из распространенных подходов в организации предметно-пространственной среды становится сценарный подход. Игровой метод современных архитекторов и дизайнеров вызвал к жизни ряд абсолютно

непохожих по замыслу дизайнерских решений, в которых можно выделить две тенденции: среда как театр и среда как приключение или путешествие.

Концепция игровой культуры на сегодняшний день одна из самых распространенных: игра становится почти универсальным свойством не только художественного мышления. Но если на раннем этапе ирония воспринималась как усталость, отрицание, то сейчас ирония, шутка, остроумная реплика служат созидательному игровому формообразованию, без отрицающего пародирования и гипертрофированности форм.

Список литературы

1. См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худ. лит., 1990; Гулыга А. Эстетика в свете аксиологии. – СПб.: Алетейя, 2000.
2. См.: Хейзинга Й. *Homo Ludens* / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.
3. Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худ. лит., 1957. – Т. 6: Статьи по эстетике. – С. 302.
4. См.: Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. – М., 2000.
5. Вайнштейн О. *Homo deconstructivus*: философские игры постмодернизма // Апокриф. – М.: Лабиринт, 1991. – № 2. – С. 14.
6. Бычков В. В. Эстетика: учебник. – М.: Гардарики, 2002. – С. 222.
7. Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность // Эко У. *Имя розы*: роман / пер. с итал. Е. А. Костюкович. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 461.
8. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. пис., 1963. – С. 142.
9. См.: Гессе Г. *Игра в бисер*. – М.: АСТ, 2003.
10. См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 149, 163.

Раздел 3. РЕГИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА И СИБИРИ

*Т. А. Григорьянц
Кемерово*

«ИГРА» ОЗНАЧАЕМЫХ И ОЗНАЧАЮЩИХ В СЦЕНИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ СПЕКТАКЛЯ, ИЛИ АВТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ОДНОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ПАРТИТУРЕ («ПЕР ГЮНТ» Г. ИБСЕНА – Э. ГРИГА, КЕМЕРОВО, 2002) [1]

Сценический текст спектакля складывается из трех самостоятельно существующих текстов: литературного, режиссерского и пластического. Литературный текст играет роль основы, сюжетного каркаса, который вбирает в себя режиссерские идеи и воплощается в режиссерском решении, которое в свою очередь выражается посредством многих художественных средств. Необходимо отметить, что главным выразительным средством режиссера, безусловно, всегда являлся и является актер.

Режиссерский текст можно рассматривать как драматургию, обогащенную жанровым видением, с помощью которого раскрываются взгляды режиссера на проблемы, заявленные в пьесе. Этот вариант текста есть сложная многоплановая конструкция, в которой роль внешнего каркаса играет литературная основа, «тело», заключенное в этот каркас, – режиссерское решение, жизнь же «тела» обеспечена пластическими партитурами исполнителей.

Пластический текст спектакля – это телесно организованное действие каждого сыгранного спектакля. Он отличается от литературного и режиссерского текстов большей нестабильностью, вариативностью, в некоторой степени непредсказуемостью. Это связано с тем, что жизнь тела человека (исполнителя) есть постоянное, непрекращающееся ни на минуту движение. Тело человека влито в общий жизненный континуум; тело актера, исполняющего роль, вливается в поток сценического действия, который, представляя собой «искусственно созданную» жизнь, является в то же время частью существования вообще.

Все три текста представляют собой самостоятельно существующие структуры, слияние которых рождает спектакль.

Являясь частью огромного мира культуры, театральное искусство представляет собой вид художественного творчества, который в большей степени, чем другие виды (музыка, живопись, танец, скульптура и т. д.), по своей форме и реализации совпадает с самой жизнью человека. Процесс театрализации можно представить как своеобразный перевод литературного текста, также представляющего часть культурного мира, на язык сцены, дающий в результате сценический текст, основой которого является действие как движение, решенное в пространстве и времени. В этой трансформации естественный язык из литературного (письменного) преобразуется в естественную же речь и живое действие, не требующее слов. Происходит «трансформация» литературы в сценическое действие, в котором естественный язык не всегда играет решающую роль. Здесь важным становится другой язык, способный передавать гораздо большее, вбирающий в себя не только сознание человека, но и область «невывражаемого».

Анализируя процесс рождения сценического текста, мы сталкиваемся с вопросами рождения и существования художественных знаков — проблемой художественного семиозиса. По сути, «превращение» литературного материала в «живое» действие, во фрагмент реальности (пусть вымышленной, но существующей здесь и сейчас) представляет собой «перевод» знаков одной природы в знаки, имеющие другой способ воплощения. В этой ситуации, наверное, можно говорить о своеобразной «эквивалентизации». Происходит поиск эквивалента драматургического произведения в художественных выразительных средствах режиссуры. Знаки естественного языка, несущие определенную художественную информацию, замещаются знаковой системой театра. Необходимо отметить, что если естественный язык представляет собой достаточно однородную и стабильную систему, то театральный язык нестабилен и вбирает в себя непредсказуемое количество комбинаций и вариантов художественных выразительных средств, существующих и представленных в знаках разной природы. «Качество» этих «средств» являет собой очень разнообразную картину. Естественный язык, язык тела человека, язык музыки, живописи, скульптуры, попадая в другие условия существования — на сценическую площадку, странным образом преображаются. По-прежнему обладая всеми характеристиками и функциями, присущими им в их обычных проявлениях, они сказочно меняются, приобретая больше полномочий, возможностей для реализации своей многогранности в мире сценического художественного творчества. Отчего это происходит?

Что способствует приобретению новых характеристик, что является стимулом для обнаружения новых свойств и качеств внутри традиционных сценических знаковых систем?

Ответы на эти вопросы можно найти в сути самой сценической реальности, которая, воплощаясь в сценическом тексте, представляет собой процесс, который можно сравнить с процессом формирования тропа в литературе. В его основе «лежит сопоставление двух понятий, которые представляются нашему сознанию близкими в каком-либо отношении» [2]. Современные исследователи в области семиотики считают, что сам естественный язык «является... порождением человеческой способности к постоянной, непрерывной метафоризации, к обозначению одного через другое» [3]. Поскольку театральное искусство – это своеобразная знаковая система, то есть мы можем говорить о существовании особенного сценического языка, то само воплощение сценического текста можно рассматривать как метафоризацию, где одно передается через другое. По нашему мнению, уместно говорить даже о многоуровневом переводе, в котором на поверхности находится трансформация описанных в драматургии действия и внешних характеристик персонажей в живое «телесное» действие, существующее в пространстве и во времени, воплощающееся «не воображаемыми», а настоящими *действующими* лицами. Следующий уровень связан с передачей атмосферы пьесы, которая может существовать у драматурга, но точное ее определение принадлежит режиссеру. Так, созданный воображением автора-постановщика дух времени, места, события материализуется в конкретных вещах: костюмах, внешнем поведении героев, их манерах.

Думается, что создание сценического текста предполагает и другие уровни «перевода», более тонкие и сложные как в плане означаемого, так и в плане означающего. Поэтому сценическое произведение можно рассматривать как сложную метафору, предполагающую несколько планов и складывающуюся из них, в которой уровень художественного воображения режиссера играет первостепенную роль. От профессионального опыта автора сценического произведения, от его мироощущения, способности чувствовать и умения вчувствоваться не только в реально существующее, но и в несуществующее (в придуманный мир) зависят и степень определенности означаемого, и точность подобранных означающих.

При этом, по мнению исследователей, «само появление языка – первая и, вероятно, наиболее значительная победа тотального перевода,

перевода отраженных в сознании действий, состояний, объектов и т. д. (то есть определенных представлений) в звуки, переводение образов восприятия и памяти в звуковой (графический) ряд» [4]. Однако процесс метафоризации не прекратился с появлением языка. Движение как внутри системы естественного языка, так и за ее пределами продолжалось и продолжается до сих пор – «означаемое не застывает в своем статусе, но тут же оказывается означающим иного означаемого и т. д.» [5]. Непрерывное течение означивания, поиска и нахождения новых означающих, превращение означаемого в означающее и т. д. – все это позволяет говорить о постоянном, непрерывно двигающемся и развивающемся процессе, который существует не только в естественном языке, но и в других знаковых системах, в языке сценических искусств в том числе.

Причиной этой «игры» и постоянной трансформации является, по мнению ученых, то, что «количество означаемых в окружающем человека мире конечно, хоть и огромно, означающие же – неисчислимы» [6]. Следуя этой мысли, мы можем заключить, что бесконечное «превращение одного в другое» свойственно всем процессам, сопутствующим жизни человека, более того, оно становится для него жизненно необходимым, поскольку является частью познания и способом фиксации знаний.

Подобное «означивание означивания» имеет место в мире искусства. В театре, в сценической реальности спектакля «игра» этих двух понятий (означаемого и означающего) проявляется, на наш взгляд, особенно ярко. Означаемое как режиссерская идея воплощается в означающих самой разной природы. Сам же замысел автора сценического произведения, существующий как означаемое, становится означающим другого означаемого, например, атмосферы реальных событий, духа времени, ощущения этого времени конкретным художником и отношения этого художника к происходящему и т. д. Если рассмотреть схему игры означаемого в означающее в спектакле, то есть ограничить анализ одной работой, то цепь этих превращений будет также бесконечной.

По нашему мнению, в связи с этим интересным может быть анализ конкретной сценической постановки, исследование в ней ряда магических трансформаций, «игры» означаемых и означающих в рамках одного сценического текста.

«Удачной» моделью для подобного рассмотрения представляется наша пластическая партитура в спектакле Кемеровского областного театра кукол им. Арк. Гайдара «Пер Гюнт» (режиссер Д. С. Вихрецкий).

Эта постановка была осуществлена в 2002 году, но до сих пор с каждым новым сезоном спектакль вызывает все больший интерес у публики и критики. Неоднократно представленный на фестивалях разных уровней, он пользуется популярностью как у совсем юных, так и у взрослых зрителей. Можно долго рассуждать о природе успеха этой работы, о слиянии сложности великолепной музыки Грига и, на первый взгляд, незамысловатой простоты актерских партитур, о проникновении «живого» исполнительства в мир кукол и т. д. – все это лишь внешние стороны работы. Существуют более глубокие аспекты спектакля, здесь нужен анализ не составляющих спектакля, а способов соединения этих составляющих, а также уровней их проявления в конкретных сценах.

Жанр режиссером определен как пластическая сюита для актеров с куклами. Прием, по словам Д. С. Вихрецкого, заявленный в спектакле, не нов; синтез телесной «жизни» исполнителя и реальности кукольного мира не раз встречался и в других постановках, созданных другими авторами. Здесь же, в исследуемой работе, на наш взгляд, этот синтез прозвучал полно и ярко, с использованием всего «веера возможностей» художественного тела. Важно отметить, что если план куклы в данном спектакле (в том числе) статичен и представляет собой монолит, то живое действующее тело исполнителей не имеет одного плана; телесность актеров постоянно трансформируется, существует в нескольких планах одновременно или перетекает из одних «функциональных обязанностей» в другие.

Анализ сценического «живого присутствия» показывает, что спектакль начинается обычными людьми, которые спокойно и сосредоточенно выполняют свою работу – один за другим они поднимаются на небольшой вертящийся круг, представляющий собой площадку для развертывания сценического действия. «Обычные люди» станут актерами чуть позже, когда сольются в одно «тело» спектакля; заняв свое место на круге, они трансформируются в исполнителей, от которых, по условиям игры, зритель уже ждет интересно развивающихся событий, неожиданных ходов и театральных сюрпризов. Здесь происходит первая метаморфоза художественного тела – публика в зале видит уже не группу актеров, а материализованное понятие – «начала новой жизни», жизни просыпающейся, набирающей сил, ликующей и пульсирующей, дающей импульс к новой истории – истории Пера Гюнта.

Вращается круг-сцена, исчезает – стирается в пространстве – только что появившийся образ всемогущей и жизнеутверждающей природы, и возникает почти бытовая картинка прогулки маленького мальчика-

мечтателя со своей матерью. Телесность исполнителей «выливается» в новые формы, приобретает иные функции: функцию кукловодов, вливающих в кукол жизнь, функцию «живых» декораций, определяющих место и фон событий, функцию опредмечивания внутреннего мира героя, овеществления его желаний и фантазий. И так круг за кругом: тела исполнителей переплавляются то в горы, то в лес, то в воображаемую реку, в птиц, в пещеру, в море, в жизненную ситуацию Пера. Все разное, живое, пластичное, меняющееся каждую секунду, обладающее своей энергетикой, к тому же точно соответствующее реальности, окружающей человека в течение всей его жизни. Движения актеров сосредоточенны и спокойны, здесь нет ни суеты, ни пластической «тавтологии», создается ощущение, что только природа обладает мудростью и истинным знанием. Она и помогает, и молча, наблюдает за происходящим, она сочувствует и направляет главного героя, организует его жизненное пространство. Пер Гюнт парит в руках «жизни». Зритель видит кукол, буквально перелетающих из одного события в другое, при этом актеры, их ведущие, – «невидимы».

Ландшафт родных мест Пера трансформируется сначала в горы, затем в заколдованный лес, который вначале «не принимает» молодого человека, но, следуя развитию событий и видя симпатию, возникающую между «женщиной в зеленом» (дочерью хозяина загадочного леса) и Пером, хозяин-лес нехотя впускает его в свой волшебный мир. «Лес» тает в пространстве и превращается в многоликого монстра, который намерен «исследовать» и «проверить» на прочность новую игрушку дочери. Перу повезло – только по воле случая он остался жив. Так одно превращение следует за другим, постоянная трансформация телесной «формы» и ее функций становится принципиальной для этой работы и представляет собой, пожалуй, главное выразительное средство, ставшее основой режиссерского решения.

На фоне постоянного внешнего движения куклы выглядят несколько неуклюже, они очень похожи на самих людей, таких же нелепых и несуразных, внутренне неподвижных по сравнению с активным, пластичным, мудрым и спокойным миром природы. Зрители быстро осваивают способ существования исполнителей, они перестают видеть в актерах кукловодов – куклы для них действуют сами, органично сливаясь со всем существующим. Сценическую реальность здесь можно представить как вкрапление искусственного (куклы) в мир естественного (человек), либо как «заполнение пустот» в жестком рисунке кукол животворящей силой и плотью естества (телесность человека).

Рассматривая художественный континуум спектакля с позиций семиотики, мы отмечаем, как наглядно здесь проявляется «игра» означаемых и означающих, которая сама также становится выразительным средством. Возможности же этой игры в реализации художественного образа спектакля безграничны.

Так, если вновь вернуться к началу спектакля, то в означаемом «актер» – тело является его означающим. Далее, означаемое само становится означающим в структуре знака «естественной природы», где природа – означаемое, которое материализуется телами исполнителей, становящимися в этом случае означающим. Следующие за этим пластические знаки: море, шторм, горы, лес и т. д. – организуются по тому же принципу. Означаемое «лес», «шторм» материализуются в означающем телесности исполнителей, то есть не просто в присутствии тел, а в пластике движений этих тел. И даже такие означаемые, как карьерный рост героя, постигшая Пера болезнь, представлены телесностью актеров.

Здесь можно проследить целую цепочку трансформаций, следующих одна за другой: кукла как означающее означаемого «человек»; означаемое «человек» превращается в означающее означаемого «явления природы», которые в свою очередь превращаются в означающее реальности, окружающей человека и т. д. Главным в этой игре означаемых и означающих является человек, вернее, его телесность. Возможно, история Пера Гюнта, рассказанная режиссером Д. С. Вихрецким, изначально задумывалась как одна из многих историй о том, что человек ищет счастье в мире фантазий и иллюзий, а находит его в естественности человеческих отношений, которые представляют важный элемент гармонии природного мира. Главный герой, миновав целый ряд невероятных приключений и жизненных коллизий, вернулся к Сольвейг, которая посвятила жизнь только одной любви – любви к Перу. Простота и вместе с тем естественность неразделенного, но очень сильного чувства вернули ей любимого человека (пусть в конце жизни). Круг замкнулся – главный герой наконец-то обрел настоящее счастье, которое оказалось ближе, чем он мог представить.

Таким образом, перед зрителем развернута история человека, повествование которой организовано при помощи одной из главных характеристик того же человека – способности быть пластичным, то есть изменяться, не меняясь по сути.

По нашему мнению, актеров, создающих каждый раз заново весь сценический текст этого произведения, трудно назвать кукловодами. Исполнители заставляют дышать и жить само тело спектакля, своей

энергетикой они создают сферу, в которой жесткая «пластика» движений куклы, ее застывшая мимика кажутся естественными, более того, оправданными. Актеры своей телесностью согревают весь спектакль. Режиссеру удалось уловить тонкую грань между живым и неживым и, наверное, найти самый оптимальный для этой работы способ их сочетания и взаимодействия: куклы не кажутся маленькими и неподвижными, а актеры не «перебивают» их своими «огромными» телами и движениями.

Темпо-ритмическую структуру спектакля также можно рассматривать как своеобразный художественный знак. Обращает на себя внимание способ его организации, в сценическом тексте произведения переплетаются два ритмических рисунка: на фоне непрерывно струящейся пластики актеров, воплощающих естественное окружение, существует жесткая пластика кукол, которые живут в своем «рваном» и «жестком» ритме. Сочетание непрерывности, которая является главной характеристикой природного мира, и дискретности, реализующей особенности существования человека, раскрывает, на наш взгляд, некоторый трагизм человека вообще – его оригинальность и вместе с тем неспособность и невозможность в полной мере вписаться в мир природы, в мир естественного. Не случайно режиссер спектакля показал реальное и воображаемое с помощью одного выразительного средства – телесности исполнителей, которая уже по определению не может быть не пластичной. На наш взгляд, неслучайной является и существенная разница в размерах: маленькие, малоподвижные куклы с застывшим выражением лица и кажущиеся огромными на их фоне, постоянно «переплавляющиеся» в разные картины тела актеров. Необходимо заметить, что собственно они (тела) вообще иногда трудно различимы, поскольку постоянно находятся в движении; куклы же, наоборот, чаще статичны. Значительную роль в организации «говорящего» сочетания статики и динамики играет принцип организации сценической площадки – непрерывно вращающийся круг, на котором находятся исполнители и куклы.

Стоит отметить, что существенным моментом в организации сценического текста спектакля «Пер Гюнт» является чередование разных по форме картин. Одни наполнены телесностью исполнителей, а куклы «существуют» внутри этого постоянно меняющегося мира; в других же актеры почти отсутствуют, они здесь выступают своеобразной природной силой, помогающей «жить» куклам.

Самая яркая сцена, решенная предельно лаконично, но вместе с тем по атмосфере настоящий эмоциональный взрыв – сцена прощания Пера с умирающей матерью. Вращается практически пустой круг, в цен-

тре которого находится кровать с больной матерью; для главного героя как бы все сосредоточено сейчас на одной мысли. С каждым очередным поворотом сценической поверхности, что ассоциируется со стремительно летящим временем, меняются мизансцены, в которых главные действующие «лица» – куклы: мать и сын. Для них все отходит на задний план, остаются только они со своими воспоминаниями и чувствами, объединенные и выделенные из общего мира той ситуацией, которую не дано ни осознать до конца, ни пережить в полной мере ни одному человеку, – они прощаются навсегда. Звучит музыка Грига, куклы почти не двигаются, меняются лишь их позы, причем сын с каждым витком сцены становится ближе к центру, где находится мать. И вот финал: Пер Гюнт простерт в ногах скончавшейся матери. Еще секунда, и зритель видит главного героя уже одного, лежащего в центре круга. Нет пластического рисунка, так как весь мир перестал существовать для героя – все остановилось, он один на один со своим горем, со своей невосполнимой утратой. Сама немногословность в выразительных средствах, можно сказать, отсутствие особых художественных приемов стала своего рода означающим в системе знака, означаемым которого является факт потери близкого человека. Таким образом, отсутствие знака или предельная лаконичность, но при этом достаточно большой объем означающего представляют собой, как мы видим, не менее выразительный знак. Необходимо отметить, что таких сцен в спектакле немного; все они, по сути, иллюстрируют ситуации, в которых главный персонаж переживает эмоциональное потрясение.

Также предельно скупо решены сцены первой встречи с Сольвейг и возвращения к ней Пера. В первой сцене девушка появляется из тьмы и шума свадьбы, проплывает, как видение, и буквально растворяется в пространстве. Несколько «движений» и «взглядов», которые Пер запомнит навсегда и постоянно в своих мыслях будет к ним возвращаться. Вторая сцена по форме организации похожа на сцену прощания с матерью. Пер с каждым очередным витком становится ближе к постаревшей Сольвейг, встреча с которой теперь для героя является главным событием жизни (кукла – Сольвейг находится в центре круга). В финальной мизансцене Пер стоит на коленях перед любимой, уткнувшись лицом в ее колени, она же невидящими глазами смотрит прямо перед собой (вероятно, видя его молодым), а руки обнимают голову единственного и навсегда любимого человека. По нашему мнению, чередование сцен с разными принципами организации позволяет темпо-ритму спектакля стать точно подобранным художественным знаком.

Следует сказать, что в спектакле «Пер Гюнт» отношения, в которые вступают выразительные средства и виды организации этих отношений, обнажены в такой мере, что существуют не только как принцип организации сценической реальности, но и как своеобразный знак, имеющий свое означаемое и означающее. В семиозисе этого знака означаемым считаются отношения природы и человека как элемента этой природы, правда, принадлежащего ей (природе) не полностью. Открытость или обнаженность в организации отношений двух основных выразительных средств – неподвижной куклы и пластичного человека, тело которого в спектакле, кажется, не имеет границ, – особенно ярко существуют в финальной сцене: замерли куклы, сцена продолжает вращаться, и на круг так же, как и в начале спектакля, вновь входят актеры. Через секунду мы видим этих же кукол, но уже в «обрамлении природы», которая, как мать, держит их, покачивая, на руках. Еще один виток, и сцена пуста – закончилась история человека. Пер Гюнт обрел долгожданный покой и счастье.

Возвращаясь к семиотическому анализу спектакля, хочется отметить, какое колоссальное значение имеет не просто точно найденный знак, а определение места этого знака и мера его участия, то есть сам способ организации сценического текста. В данной работе используемые знаковые системы имеют огромный смысловой объем. При этом не возникает разночтений, а наоборот, сценический текст, трансформируясь в дискурс, становится богаче и интереснее.

Список литературы и примечания

1. Кемеровский областной театр кукол им. Арк. Гайдара, сезон 2002–2003 годов. Г. Ибсен. Пер Гюнт – пластическая сюита для актеров с куклами на музыку Э. Грига. Идея, постановка, музыкальное оформление – Д. Вихрецкий. Сценография, куклы, костюмы – В. Чутков. Художник-ассистент – Е. Наполова. Пластика – **Т. Григорьянц**. В спектакле заняты артисты театра: Т. Земляная, Н. Краснова, Е. Лопухинская, Ю. Подгорная, Е. Попова, А. Попов, Д. Суханов, К. Черепанов. Спектакль ведет помощник режиссера – С. Лопина. Продолжительность спектакля – 1 час.
2. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1976. – С. 496.
3. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. – М.: Гнозис, 2007. – С. 15.
4. Там же. – С. 15–16.
5. Там же. – С. 16.
6. Там же. (При цитировании исправлена опечатка).

ДВА ЭТЮДА ОБ ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ КОМПОЗИТОРЕ МАКСИМЕ БАСКЕ

Этюд первый: биографический

Судьба творческого человека очень часто полна случайностей. Но во временной перспективе они, подобно кусочкам мозаики, постепенно выстраиваются в целостную картину, где разрозненные события вдруг обретают «избирательное сродство», и линия судьбы неожиданно предстает необычайно последовательной и закономерной.

Майским днем 1963 года в школе-десятилетке при Уральской консерватории имени М. П. Мусоргского царил оживление. На премьеру своей кантаты «Песня утра, весны и мира», в исполнении которой принимал участие школьный хор, прибыл *сам автор* – *Д. Б. Кабалевский*. Свою встречу с учащимися он завершил вопросом: «А может, здесь кто-то тоже музыку сочиняет?». И тут на сцену выпрыгнул мальчик, неловко наступивший при этом на лакированные штилеты живого классика. Благоклонно выслушав в исполнении двенадцатилетнего школьника отрывки из его неоконченной оперы «Гензель и Гретель» (по сказке братьев Гримм), известный композитор предложил присылать ему все последующие сочинения, собственноручно записав юному коллеге свой московский адрес. Вскоре, после того как новые фрагменты оперы были отправлены в Москву, начинающий автор получил письмо от маэстро, где наряду с замечаниями давался совет непременно продолжать заниматься сочинительством.

Смельчаком, вышедшим на сцену в том далеком 1963 году, был будущий композитор, заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор и многолетний декан Уральской консерватории Максим Андреевич Басок. И в этой счастливой случайности – встрече с корифеем отечественной музыки для детей – с течением времени все более и более отчетливо проглядывают знаки судьбы, надолго определившие его творческий путь. Большая, а может быть, и лучшая часть произведений Баска адресована именно детям.

Максим Андреевич Басок родился в Свердловске 26 октября 1951 года в семье инженера. В 1959 году он поступает в среднюю специальную музыкальную школу-десятилетку при Уральской консерватории, где обучается вначале по классу виолончели, а затем – фортепиано,

пытаясь одновременно сочинять музыку. Таким образом, к случайной встрече с Д. Б. Кабалевским он уже был готов, а случай, как известно, помогает лишь тем, кто к нему готов. Дмитрий Борисович посоветовал заниматься композицией систематически, и Максим Басок обращается к известному уральскому музыканту Н. М. Хлопкову, чья квалифицированная помощь и доброжелательность оставили у него благодарную память.

Новая, принципиально важная встреча с Д. Б. Кабалевским произошла у юноши в 1970 году, незадолго до окончания школы. Познакомившись с вокальным циклом М. Баска на стихи Р. Бернса, Дмитрий Борисович предложил юному автору поступать в Московскую консерваторию. Но житейские обстоятельства диктовали иное развитие событий. После смерти отца семья оказалась в тяжелом материальном положении. И Максим Басок, не имея возможности уехать в другой город, поступает в Уральскую консерваторию, которая надолго станет для него родным домом, в класс композиции Л. Б. Никольской. Впоследствии девятнадцать лет композиторского, да и жизненного, пути Максима были связаны с этим прекрасным музыкантом и человеком. Будучи увлеченной работой с детьми, воспитанием у них интереса к сочинению музыки, Никольская организовала и возглавила композиторский кружок в специальной музыкальной школе-десятилетке. Это дело после смерти учителя продолжает ее ученик – Максим Андреевич Басок.

Дипломной консерваторской работой М. Баска явился Концерт для фортепиано с оркестром, который был представлен государственной комиссией под председательством С. А. Баласаняна в исполнении автора этих строк (фортепиано) и симфонического оркестра Свердловской филармонии под управлением А. Г. Фридлендера. Произведение привлекало прочной конструкцией формы, драматическим масштабом кульминаций и каким-то терпким, суровым колоритом. В ту пору М. Басок очень увлекался музыкой Б. Бартока (это и сейчас один из любимейших его композиторов), и гармонический строй его концерта, где последовательно избегались аккорды терцового строения, а мелодия побочной партии первой части сопровождалась хрупкими параллельными квинтами, свидетельствовал об этом пристрастии. Напряженная медитация медленной части сменялась энергичным финалом, в разработку которого, как дань традиции, было «вмонтировано» фугато. Экзамен, прошедший успешно, положил начало сотворчеству композитора и пианиста.

По окончании консерватории Басок служит в рядах Советской армии – сначала пехотинцем, затем оркестрантом и, наконец, в Ансамбле

песни и пляски Уральского военного округа, где находили временное профессиональное пристанище многие выпускники консерватории. В это время он пишет песни, делает оркестровки, овладевает духовыми инструментами – трубой и тенором, – словом, становится, как он сам говорит, «ближе к жизни». Отслужив, он возвращается на работу в Уральскую консерваторию, с которой связан весь его дальнейший творческий путь.

С 1977 года постепенно все яснее и отчетливее начинает складываться мозаика судьбы М. Баска. Первые детские попытки сочинить оперу обернулись стойкой приверженностью к этому жанру, любовью к музыкальному театру. В 1977–78 годах М. Басок создает камерную оперу «Последний лист» по новелле О. Генри (либретто самого композитора в соавторстве с талантливым режиссером Ю. Федосеевым). В этой партитуре впервые полно раскрылось его лирическое дарование. В 1979 году опера была с успехом поставлена в оперной студии консерватории.

Закономерности музыкального театра интересуют Баска и в научном плане. С 1977 по 1981 год он обучается в аспирантуре Московского государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки), а в 1984 году в Киеве защищает кандидатскую диссертацию на тему «Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра» (научный руководитель – профессор Ю. Н. Рагс).

В 1982 году Максим Басок становится членом Союза композиторов СССР. Восьмидесятые годы, когда он начинает активно писать для детей, показали, насколько символична была его встреча с Д. Б. Кабалевским. В 1987 году уральский автор знакомится с Г. А. Струве (кстати, выпускником Московской консерватории по классу Д. Б. Кабалевского) – известным хоровым дирижером, композитором и педагогом-музыкантом. И еще один «камешек из мозаики судьбы» становится на свое место: Максим вспоминает свое школьное «хоровое прошлое», и в результате возникают многочисленные произведения для детских хоров, крепнет творческое содружество с различными коллективами. Так, в 1987 году в свердловской ДМШ № 2, по инициативе ее тогдашнего директора Р. А. Николаева, прошел первый большой авторский концерт детской музыки композитора М. Баска. С этих пор подобные концерты в различных залах страны становятся его творческой потребностью. В 1989 году вместе с хором «Аврора» (руководители Н. Г. Буланова и В. Г. Буланов) он выступает на заседании клуба «Камертон»

во Всесоюзном Доме композиторов и в столичном Концертном зале имени П. И. Чайковского. Появляются первые записи: на пластинке (еще виниловой) хора «Аврора», вышедшей в 1990 году, два номера – сочинения Баска.

В это же время устанавливается прочный контакт композитора со Свердловской государственной филармонией. В качестве автора, солиста-инструменталиста, пианиста-аккомпаниатора и даже режиссера на протяжении полутора десятилетий он знакомил со своей музыкой самые различные аудитории в ансамбле с ведущими солистами этой концертной организации (заслуженными артистами России Т. Радченко, Ю. Яковлевым, с лауреатом международного конкурса П. Зверевым, М. Молчановой, О. Шмаковой, С. Леонтовским). Наконец в сезонах 2000–2005 им были проведены циклы авторских абонементов в Камерном зале филармонии «Тайны композиторского ремесла», в котором участвовали и его ученики по композиторскому кружку Уральского музыкального колледжа (как теперь стала называться специальная музыкальная школа-десятилетка). Благодаря счастливому дару общения, открытости характера выступления Баска никогда не оставляют слушателей равнодушными. Недаром его «полнометражные» авторские концерты в Свердловской филармонии (сезоны 1998–2006) проходили с неизменным успехом.

Девяностые годы кладут на место еще один «камешек мозаики жизни». Работа с детьми и для детей, любовь к музыкальному театру приводят композитора к мысли о создании детских спектаклей. В 1992 году он заканчивает мюзикл по мотивам «Денискиных рассказов» В. Драгунского, либретто которого принадлежит перу автора данного очерка. Сочинение задумано так, чтобы его можно было исполнять как отдельными фрагментами, так и целиком. Более 200 раз мюзикл прозвучал в концертах Свердловской филармонии и более 150 – в Белгородской. Он был также поставлен в студенческом театре музыкально-педагогического училища № 2 («Театр на Академической») и в этом же исполнении показан в Московском детском музыкальном театре имени Н. Сац. В екатеринбургской ДМШ № 11 специально для постановки «Денискиных рассказов» были организованы оркестр и хор учащихся, подобрана группа солистов. Спектакль с успехом прошел в концертном зале Свердловской филармонии и был записан на компакт-диск (дирижер О. Зворыгина, руководитель вокального ансамбля Л. Скорынина).

Все говорит о том, что именно в области детского музыкального театра композитор нашел себя – свой голос, своих исполнителей, своих

слушателей. Не случайно одна за другой появляются оперы, адресованные детям: «Цветное молоко» (1995, либретто В. Орлова), «Аленушкины сказки» по мотивам произведений Д. Мамина-Сибиряка, «Калиф-аист» по сказкам В. Гауфа (1997, 2001, либретто Б. Бородина). Заботясь о музыкальном воспитании подрастающего поколения, Басок, при финансовой поддержке Уральской горно-металлургической компании (генеральный директор А. Козицын), осуществляет уникальный проект – музыкальный самодеятельный театр «Слоненок» в Верхнепышминском детском доме. Этот театр просуществовал около пяти лет (сентябрь 2000 – май 2005), и специально для него были написаны музыкальные сказки по мотивам пьес известного поэта и драматурга Давида Самойлова: «Слоненок пошел учиться», «У Слоненка день рождения», «У Слоненка режется клык», «Слоненок-турист». Спектакли были показаны зрителям Свердловской (Верхотурье, Полевской, Ирбит, Екатеринбург) и Челябинской (Карабаш) областей. Коллектив театра стал лауреатом международной выставки-форума «Школа – 2002» (Москва, Сокольники). Премьерные показы оперы «У Слоненка режется клык» прошли в Санкт-Петербурге (Дом-музей А. С. Пушкина на Мойке, Дом композиторов), был выпущен компакт-диск с записью одного из спектаклей. Следующий театральный проект был воплощен в жизнь в екатеринбургской гимназии № 47, где неутомимый Максим Андреевич также организовал детскую труппу для постановки своей новой детской оперы «Дудочка и кувшинчик» по сказке В. Катаева (либретто и стихи М. Баска, премьера – май 2007 года).

Счастливо найдя свою «творческую нишу» и будучи востребованным, композитор все же не останавливается на достигнутом и стремится к «новым берегам», к воплощению новых, масштабных замыслов. После длительного перерыва в 2005 году он обращается к жанру «взрослой» камерной оперы – пишет одноактную партитуру «Галочка» (либретто автора по рассказу А. Аверченко). И вновь, как и в начале творческого пути, опера была поставлена силами кафедры оперной подготовки УГК (художественный руководитель и дирижер – заслуженный деятель искусств России Б. Нодельман, режиссер С. Ключко). Будучи любителем и прекрасным знатоком отечественной словесности, М. Басок обращается к живительному источнику русской поэзии. Так появляются хоровой цикл на стихи Н. Рубцова «Зимние песни», премьера которого состоялась в сентябре 2003 года в Вологде в рамках рубцовского фестиваля, кантаты «Фейные сказки» на стихи К. Бальмонта (2004) и «Венок поэту» на стихи

К. Батюшкова (2006), Три хора на стихи Н. Ключева (2006). Расширяется география творческих контактов. Премьеры новых сочинений звучат в исполнении хора и камерного оркестра Вологодской филармонии, в интерпретации хоровых коллективов Омска (дирижер Ю. Краевский, хормейстер Н. Якуничев, концертмейстер В. Васильев). Важным этапом композиторской биографии М. Баска явилось соприкосновение с традициями православной культуры – создание цикла хоров на канонические тексты православных молитв (2005), отдельные номера которого вошли в репертуар студенческого хора Уральской консерватории (дирижер В. Завадский).

Музыка М. А. Баска узнаваема – ее отличает «открытое выражение лица». Тончайший рельеф чувства, зыбкий мир рефлексии, душевная смута редко находят резонанс в его партитурах. Многозначности, многослойности образа он предпочитает цельные характеристики, пишет чистыми, прозрачными красками, дает ясно очерченный выразительный рисунок. Обладая завидным зарядом творческой энергии, сочиняет быстро, нередко предпочитая непосредственность высказывания ювелирной отделке. Поэтому его лучшие мелодии обладают замечательной искренностью, поэтому их с таким удовольствием поют дети, да и взрослые. Но порой быстрота творческого процесса оборачивается некоторой инерционностью композиторской мысли, проявляющейся в склонности к остигнутым аккомпанеентам и «формульности» фактуры.

Творчество М. А. Баска прочно укоренено в традиции. Он не пытается поразить слушателя поиском необычных интонаций, нарочито усложненных гармонических комплексов. Его партитуры практичны, их технические сложности мудро соразмерены с возможностями исполнителей. При всей непосредственности в них чувствуется созидательный педагогический дух, направляющее и воспитывающее начало, выраженное не прямо, с дидактической безапелляционностью, а в тактичной художественной форме. Его музыкальной речи присуща определенная театральность, которая проявляется в точных «интонационных жестах». Так, в мюзикле «Денискины рассказы» мечтательно-романтический характер главного героя – Дениса Кораблева раскрывается в песенно-лирическом мелосе, а прагматичность, независимость и некоторая приземленность Мишки Слонова рисуется при помощи интонационно-ритмических моделей раннего джаза. Театральностью наполнена не только оперная и вокальная, но и инструментальная музыка композитора. Не случайно ряд его инструментальных сочинений возник по мотивам

вам вокальных или театральных прообразов. Так случилось с «Пятью кошачьими историями» на стихи Р. Сефа, превратившимися в четырехручный фортепианный цикл, который получил в 1997 году Почетный приз на композиторском конкурсе в Японии; так произошло с «Увертюрой», «Жестоким романсом» и «Счастливой развязкой» для фортепиано в четыре руки, родившимися из музыки к водевилю В. Соллогуба «Беда от нежного сердца».

Мозаика судьбы, мозаика творчества... Она продолжает складываться день за днем, от партитуры к партитуре. И, может быть, новые сочинения М. А. Баска раскроют нам тайный смысл каких-либо других, не затронутых в этой статье «случайностей» его биографии. Это предположение подтверждают произведения последних лет, в которых, несмотря на глубинный оптимизм, отчетливо ощущается значительный жизненный опыт композитора, познавшего не только «солнечную сторону» бытия. Милые и привычные «мультяшные» детские образы здесь нередко соседствуют с серьезным, а иногда и просветленным (как в цикле на литургические тексты) тоном высказывания.

Этюд второй: Максим Басок и «наше счастливое детство»

«Времена не выбирают – в них живут...». На этом я позволю себе оборвать известную цитату. Ведь человек не только живет во времени, но и время живет в человеке. Оно становится его личным, субъективным временем. А если этот человек еще и художник, писатель или композитор, то прожитое им время, преображенное творческой памятью, оказывается открытым для других.

Человек не выбирает для себя свое «главное время», в которое он, может быть, и неосознанно возвращается снова и снова. Это время постоянно живет в нем, несмотря на все внешние перемены.

Время Максима Баска – детство. Городское детство 50–60-х годов, когда еще чувствовалось, что война «была вчера»: в каждом дворе можно было увидеть инвалида, по большим праздникам надевавшего кургузый пиджак с боевыми медалями, время от времени город оглашался тревожным воем сирены, оповещавшей об учебной воздушной тревоге, и дисциплинированные граждане выключали электричество и сидели по домам при романтическом свете свечи или невесть откуда вытасченной керосиновой коптилки. Это время, когда не запирались подъезды, когда газоны были окружены аккуратно выкрашенным штакетником, а бордюры тротуаров и прикорневая часть тополиных стволов выбелива-

лись известкой; когда на перекрестках стояли не гаишники, а постовые – в белом кителе, в форменной белой фуражке – и дирижировали дорожным движением при помощи полосатого жезла; когда весть о том, что в дощатый киоск около гастронома завезли куриные яйца, вызывало бурную реакцию домохозяек, моментально выстраивающихся в очередь за вожделенным продуктом, когда оконные стекла содрогались от стука костяшек домино, и на весь двор разносился победный и радостный клич: «Р-р-рыба!»).

Это время, когда в магазинах появились первые автоматы, торгующие запретными для детей спичками по 15 копеек коробок («Не оставляйте детей одних, – призывал плакат стихами Маяковского, – дети балуют – пожар от них!»). В галантерейных магазинах на уровне среднего роста висело другое чудо техники – автомат, опрыскивающий за 20 копеек любого желающего одеколоном «Шипр», после чего освеженный клиент удовлетворенно удалялся, унося с собой долго неистребимый тошнотворно-приторный аромат «красивой жизни». Да, техника развивалась. И вот уже дородные продавщицы газированной воды в кружевных чепчиках и несвежих клеенчатых фартуках, проворно колдовавшие у колб с вишневым сиропом, начали испытывать нешуточную конкуренцию трехкопеечных автоматов, которые, при умелом обращении, могли выдать желаемую порцию напитка вполне бесплатно.

В 9, а иногда и в 8 утра в кинотеатрах начинались детские сеансы, на которые билет стоил 1 рубль, а после денежной реформы 1961 года – 10 копеек, что было поначалу очень странно и непривычно. (Старшее поколение еще лет десять после реформы пересчитывало все цены на «старые деньги», и на лавочках около подъезда можно было услышать уважительную реплику: «У него зарплата – тыща двести старыми деньгами».) На дневные сеансы у касс кинотеатров всегда толпилась очередь учившихся «во вторую смену». В очереди шныряла шпана, раздавая подзатыльники и «сшибая» у мелюзги «десятки», опрометчиво выданные родителями на мороженое (7 коп. – фруктовое, 11 коп. – эскимо, некогда поразившее воображение Хоттабыча, 13 коп. – сливочное). После киножурнала «Новости дня», с восторгом повествующего о посещении Никитой Сергеевичем новой свинофермы и гневно осуждающего коварные замыслы НАТО, шли неизменные «Чапаев», «Семеро смелых», «Остров сокровищ», «Александр Невский», «Подвиг разведчика», «Овод», ну а если повезет, то трофейные «Багдадский вор», «Тарзан» или «Маугли». Изношенная и исцарапанная пленка часто рвалась, зал погружался

во тьму и оглашался возмущенными криками и разбойничьим свистом. Но вот экран начинал мерцать, мелькали какие-то таинственные надписи и знаки, и на притихший зал вновь надвигалась «психическая атака» юн-керов, Николай Охлопков продолжал безжалостно крушить надменных «псов-рыцарей», с гордо поднятой головой шел на расстрел Овод-Олег Стриженов, раздавался дикий и призывный клич Тарзана, с обезьяньей легкостью перепрыгивающего с лианы на лиану, актер Павел Кадочников – «свой среди чужих» во вражеском застолье – поднимал многозначительный тост: «За *нашу* победу!»).

Позднее появились широкоэкранные французские, как бы сейчас сказали, «блокбастеры»: «Три мушкетера» с Милен Демонжо в роли коварной Миледи, «Железная маска», «Парижские тайны», «Граф Монте-Кристо» с неотразимым Жаном Маре. Редко в каком дворе не играли «в мушкетеров». Шпаги обычно делали из выпрямленных обручей селедочных бочек, добываемых на задворках продуктовых магазинов. Действительно, «важнейшим из искусств» тогда «являлось кино». Высшим шиком было прошмыгнуть на сеанс «дети до шестнадцати», где показывались просочившиеся во времена хрущевской «оттепели» фильмы итальянского неореализма: Софи Лорен, Марчелло Мاستрояни, эротические сцены, поражавшие тогда своей откровенностью, но сейчас не смутившие бы и первоклассника... Да! Ну как же я мог забыть: а «Фанфан-Тюльпан» с Жераром Филиппом и Джиной Лолобриджидой? Его первые демонстрации на советских экранах также сопровождались суровым запретом «дети до шестнадцати», как, кстати, и показы «Собора Парижской богородицы» с Энтони Куином (уж не знаю, какие растлевающие мотивы обнаружило в этих фильмах кинематографическое начальство).

Кино... Это был яркий и, несмотря на черно-белую пленку, захватывающе-интересный, многокрасочный мир. Там не было очередей, талонов на хлеб, дворовой шпаны, поджидавшей в подворотнях легкую добычу: «А ну, парень, подпрыгни» (при прыжке мелочь в кармане предательски звенела). Там сила была доброй, дружба – верной, чувства – простыми и искренними. Фильмы, специально адресованные детям, смотрели снисходительно и с недоверием (кроме фильмов-сказок – их любили). Советские же фильмы «из школьной жизни» имели с этой жизнью очень мало общего, разве что их персонажи ходили в той же форме, что и реальные школьники: мальчики – в суконных кителях полувоенного образца, подпоясанных ремнем с блестящей латунной пряжкой, с подшитым белым (далеко не всегда) воротничком и в фуражке с кокардой; девочки – в коричневых сиротских платьях и черных передничках,

по праздникам заменяемых на белые. Киношные школьники были на редкость послушными, правильными, похожими на картинки из букваря, разговаривали звонко, уверенно и выразительно, словно выступали с литмонтажом на пионерской линейке.

Но в 60-е годы и в детском кино началась «оттепель». Появились фильмы, отличавшиеся от сусальной «Первоклассницы»: «Друг мой Колька», «Летите, голуби», «Дикая собака Динго», герои которых были взрослее, сложнее, драматические ситуации в их жизни стали более реальными, узнаваемыми и уже не ограничивались «опять двойкой». Именно в это время школьники начинают читать не только сказочные повести Н. Носова с его «коротышками», но и рассказы В. Драгунского, чуть позднее – повести В. Железнякова. Это литература, выросшая из реальной действительности, но литература, словно не замечавшая ее теневых сторон, от которых детей надо охранять. Да, охранять, водить в цирк, дарить велосипеды, кормить витаминами и мороженым, – баловать.

Детская музыка Максима Баска родом из его детства. Откуда эти забавные, милые, наивные, бесхитростные персонажи его песен? Из детства, «нашего счастливого детства» 50–60-х. «Дядя Коля с фотоаппаратом», на фотографиях которого «Юля похожа на кастрюлю», – это не Колян с мобильником. Кот-радуга, Галка, купившая иголку, Слононок, который пошел учиться, – это не черепашки-ниндзя и не Бивис и Батхэд, а персонажи мультфильмов «дочебурашкиной эпохи». Откуда эти общительные, сразу запоминающиеся интонации? Опять же из детства. Из немолкающих репродукторов пионерских лагерей, из разноголосицы первомайских демонстраций, из портативных проигрывателей, выставленных на подоконник. Конечно, все это переплавлено консерваторской выучкой, тронуту рукой профессионала, знающего и Б. Бартока, и А. Веберна, и К. Пендерецкого, но суть от этого не меняется.

Басок объясняет детям, «что такое весна», рассказывает, «о чем мечтает котенок», угощает «цветным молоком», призывает: «Берегите красоту». Он охраняет детей от «свинцовых мерзостей жизни», балует. Потому что, как замечательно сказал В. Набоков, «балуите ваших детей, господа, – вы не знаете, что их ожидает». И мы не знаем, что ожидает наших детей. Поэтому Максим Басок в своей детской музыке балует своих слушателей: дарит им велосипеды, кормит их мороженым – когда по 7 копеек, когда по 11, а когда и по 13. Мороженым своего детства, сделанным из натуральных продуктов по соответствующим ГОСТам. И «поколению пепси» оно нравится.

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КУЗБАССА
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ
XX ВЕКА: ДАТЫ, ТЕНДЕНЦИИ, ИМЕНА**

В условиях современного переходного этапа развития российской культуры остро стоит проблема ее сохранения и продвижения как целостной системы. Решить эту проблему успешно возможно только на основе глубокого изучения исторического прошлого, анализа опыта развития российской культуры в XX веке. Подобный анализ особенно важен для разработки модели развития художественной культуры и изобразительного искусства в условиях Сибирского региона на современном этапе. Все это актуализирует тему данного исследования.

Художественная жизнь Кузбасса представлена в литературе фрагментарно, и чаще всего не в научной, а популярной, краеведческой интерпретации, в местной периодической печати. Можно назвать лишь труд В. А. Откидач «Художники Кузбасса» (1983), в котором дан обзор основных эволюционных этапов истории кузбасского искусства. Монография основана на широком историографическом материале в рамках 1960 – начала 1980-х годов. Анализируя становление Кемеровского отделения Союза художников РФ, В. А. Откидач пишет: «Процесс роста организации совпал с напряженным этапом развития советского искусства. Расширившееся понимание традиций, публицистическая и полемическая заостренность суждений о проблемах искусства, стремление к монументально-значимому высказыванию требуют от каждого художника самостоятельности решений» [1].

З. Н. Естамонова в научно-популярной книге «Сотворение рябины» (1979) рассказывает о творчестве кузбасских живописцев старшего поколения: А. Кирчанова, П. Чернова, В. Зевакина, Н. Бачинина, И. Филичева, Н. Шемарова, графика А. Ананьина и др. [2] В книге этого же автора «Судьба художника Ганса-Юргиса Прейсса» (1990) описана непростая жизнь мастера, волею судьбы заброшенного в Сибирь и оставившего в искусстве Кузбасса неповторимый след, обозначенный влиянием западноевропейского искусства начала XX века [3]. В пособии для учителей «Советское изобразительное искусство Кузбасса» (1993) Л. В. Оленич рассматривает современное искусство Кузбасса как часть сибирской художественной культуры [4].

Большой интерес представляет труд Л. И. Даниловой «Из истории художественной жизни Новокузнецка 1930–1990 годов: справочники» (1999) [5]. В ней содержится информационно-справочный словарь, включающий сведения о выставках и краткие биографии художников. Аналогичное издание «Художники Кемерово. 1930-е – 2003» подготовила в 2003 году М. Ю. Чертогова. Своей концепцией справочник близок книге памяти, раскрывающей историю в лицах. «Необходимость подобного издания особенно ощутима сегодня, когда умирают ветераны, унося с собой бесценные свидетельства прошлого, многие художники разъезжаются по разным городам страны – их имена забываются, появляются молодые, не учтенные ни в одном из справочных изданий. Еще несколько лет – и отдельные судьбы затеряются во времени навсегда, а история, как известно, не терпит белых пятен» [6].

Важными источниками изучения художественной жизни Кузбасса стали материалы персональных, групповых художественных выставок, отраженные в каталогах и буклетах, публикациях в местной и центральной периодической печати, а также записи встреч с художниками.

Показать многообразие форм художественной жизни, выявить факторы, влияющие на их развитие, – все это насущные задачи создания единой исторической ткани для сохранения художественных традиций Сибири.

Закономерным этапом художественного развития Кузнецкого края 1960–1980-х годов стал социалистический реализм, через который прошли и литература, и изобразительное искусство, и театр. В изобразительном искусстве той поры определилась основная тема – индустриальный Кузбасс. Жанровым воплощением этой темы стали пейзаж, портрет, но чаще всего жанровая картина, претендующая на особую историко-тематическую значимость.

Этапной в истории развития изобразительного искусства Кузбасса стала областная выставка «Художники Кузбасса» (1959). Она продемонстрировала панораму развития кузбасского искусства, дающую возможность делать определенные выводы. Выставка не только была идейно содержательна, но органически связана с жизнью народа, отличалась плодотворными поисками новой изобразительной формы, новых пластических решений в разных жанрах искусства. В работах таких художников, как А. Н. Кирчанов, И. П. Кузнецов, П. А. Чернов, обозначились тенденции, связанные с понятием «суровый стиль». В выставке приняло уча-

стие и поколение молодых художников, получивших образование в послевоенное время и связавших свою творческую судьбу с Кузнецким краем. Среди них В. А. Алексеев, В. А. Селиванов, Н. М. Шемаров, В. С. Зевакин – выпускники Пензенского художественного училища.

В 1960 году произошло событие, сыгравшее значительную роль в развитии искусства страны, – был создан Союз художников РСФСР. В этом же году состоялась первая республиканская выставка «Советская Россия», ее участниками стали и кузбасские художники А. Н. Кирчанов, А. М. Ананьин, П. А. Чернов. Это время характеризуется переустройством структуры художественной практики, осуществляемым Союзом художников РСФСР: создание систем Домов творчества; организация зональных выставок «Сибирь социалистическая», которые начиная с 1964 года стали проводиться систематически, раз в четыре года; организация выездных творческих бригад с целью освоения искусством полноты социалистического строительства. Сибирские художники в своих картинах раскрывают героику трудовых будней, созидательный пафос в отображении действительности. Широко распространившееся в то время направление «сурового стиля» можно представить «зеркалом» культурного быта эпохи. Он очень точно фиксировал наступательную позицию в столкновениях различных общественных вкусов, борьбу духовных и материальных потребностей. Не удивительно, что в эти годы среди художников Кузбасса выявились зрелые мастера, которые стремились определить свое место в историческом процессе развития изобразительного искусства Сибирского региона. В их творчестве обозначился существенный объективно-тематический ракурс, выражающийся в тех многообразных повседневных проявлениях, которые и составляют в совокупности специфику художественной жизни региона, – история индустриализации края, труд сибиряков, их суровый и цельный характер.

Примером такого подхода в искусстве является творчество народного художника РФ Александра Николаевича Кирчанова (1919–1987). Художник прошел три этапа творческого развития. Ранний период заканчивается в 1940–1950-е годы. Для этой поры характерны его пейзажные этюды, зарисовки, картины с явно выраженной зависимостью от художников-передвижников – «На сельском радиоузле» (1950), «У больной подруги» (1954). Второй период – это Кирчанов, активно входящий в искусство новой стилистики, нового образного мышления, так называемого «сурового стиля» – «Совхозный конюх» (1968), «Дочь Салаирского

края» (1968). Особенностью третьего периода, начавшегося в 1970-х годах, стало желание охватить весь окружающий его предметно-пространственный мир в жанровой картине, портрете, пейзаже, натюрморте. Одна из ведущих тем А. Н. Кирчанова посвящена малому народу Сибири – телеутам, издавна населяющим ее территорию. Главные работы этого цикла – «Телеутка с трубкой» (1959), «Художник приехал» (1979–1980), «Телеутская свадьба» (1985), «Телеутка с кувшином» (1986). Здесь явно сказались стремление к свободному самовыражению, потребность в целостности духовного и материального бытия.

К ведущим мастерам живописи Кузбасса принадлежит народный художник РФ Павел Афанасьевич Чернов (1918–2003). Он первый в Кузбассе получил профессиональное образование в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Его лучшие картины – «Георгины» (1957), «У окна. Портрет жены Л. А. Пономаревой» (1966), «Весна» (1968), «Золотая осень» (1990), «Автопортрет» (1992), «Виолетта Петрищева» (1993), натюрморт «Золотые шары и флоксы» (1994) и др. Художник, отдавая дань производственной теме, эстетически обобщая комплекс впечатлений, связанных с конкретной ситуацией, подошел к созданию картины через личное сопереживание; именно так возник «Групповой портрет овощеводов совхоза “Береговой”» (1972).

В 1960-е годы, после «хрущевской оттепели», в советском искусстве произошел подлинный рывок самобытности художественных поисков, особенно в национальных регионах страны. На московских выставках появляются произведения Т. Яблонской (Украина), Э. Илтнера (Латвия), Т. Салахова (Азербайджан), Б. Берзиня (Латвия), М. Греку (Молдавия) и других талантливых художников. Иное качественное состояние искусства Кузбасса этого периода олицетворено творчеством Юргиса Ионасовича Прейсса (1904–1984), искусство которого по духовной силе прорывает горизонты местных кузбасских стандартов. Художник родился в Каунасе, закончил Кенигсбергскую академию художеств (1925–1930), разделил трагедию немецкой интеллигенции, покинувшей Германию в годы нацистского режима. С 1939 года Прейсс – гражданин советского государства. С 1946 года – член СХ СССР. Его творчество духовно сформировано идеалами западноевропейского искусства начала XX века, оно характеризуется потребностью найти решение проблем, связанных с ощущением гармонии мира, остроты чувства его красоты. Много лет живя и работая в Кузбассе (с 1956 года), художник обращался к образам

современников и природе Кузнецкого края – «Забойщик Б. А. Пятак», «Доктор биологических наук Е. Д. Логачев» (1959), «Шахтер Нагорный» (1969), «Горнорабочий» (1969), серия пейзажей и портретов колхозников Промышленновского района. Однако, отдавая дань времени и выполняя социальный заказ на изображение людей рабочей профессии, Ю. Прейсс не изменил своему творческому видению натуры, не пошел по пути трактовки образов в соцреалистической манере. Если раньше искусство данного художника часто игнорировалось, то в последние годы XX века, когда перед художниками Кузбасса остро встали проблемы совершенствования мастерства, творчество Ю. Прейсса заново открылось для его коллег и зрителей, приобрело новую притягательность.

Взаимосвязь качественных изменений в искусстве и новых потребностей общества ярко проявилась в пейзажном жанре живописи. Наряду с высокой, утонченной культурой пейзажного этюда, крепнет тенденция к созданию обобщенных, философских пейзажей-картин широкого эпического характера, ярко выраженного в индустриальном пейзаже. Новый взгляд на сибирскую природу выразили Н. И. Бачинина «Просторы Кузбасса» (1950), «Ранняя весна» (1954), «Голубые ставенки» (1963) и др.; Н. М. Шемаров «Багряный вечер» (1975), «Русская зима» (1970); В. С. Зевакин «Северная Венеция» (1973), «Вечер. Рябина» (1974).

Развитие станковой и монументальной скульптуры в Кузбассе начинается с творчества самодельных художников Г. С. Трофимова (1917–1993) и Г. Н. Баранова (1917–1994). Благодаря правительственному постановлению «О мерах по дальнейшей работе с молодыми художниками» (1976) Кемеровская организация Союза художников пополнилась скульпторами – выпускниками московских и ленинградских вузов: в 1971 году приезжает Р. И. Корягин, 1972 году – В. Н. Петухов, 1974 году – А. П. Хмелевской, 1978 году – В. Ф. Нестеров, 1979 году – В. В. Треска. Так складывался отряд скульпторов Кузбасса. Начиная с 1970-х годов в скульптуре на смену патристическому звучанию приходит повествовательно-документальное начало – образы рабочего, интеллигента, исторических личностей и др. Произведения этих лет значительно отличаются от ранних смелостью и индивидуальностью композиционных замыслов, красотой пластической формы. Один из первых значительных памятников монументальной скульптуры в Кузбассе – памятник рудознатцу, первооткрывателю каменного угля Михайле Волкову скульптора Григория Николаевича Баранова. Памятник был открыт

23 августа 1974 года и, согласно постановлению Совета Министров СССР, получил республиканское значение. В 1980 году на улице Весенней в Кемерове была установлена монументальная композиция Алексея Павловича Хмелевского «Дружба народов», посвященная содружеству венгерского шахтерского города Шалготарьяна и Кузбасса.

Графика как вид искусства с 1950 по 1960 год не носила самостоятельного характера, выступала либо в качестве подготовительной работы к живописным полотнам, либо как документальное изображение виденного художником. Наибольшее распространение при этом имела оригинальная графика – рисунок карандашом или акварель. К ведущим мастерам графики принадлежат художники старшего поколения: А. М. Ананьин (1918–1998), С. А. Бачевский (1909–2005), А. С. Гордеев (1915–2003), А. С. Холодов (1928–1994). Они стали первыми мастерами станковой графики как самостоятельного вида искусства. С 1970 года, активно работая на творческой даче «Челюснинская», графики В. Сотников, А. Ротовский осваивают техники печатной графики и достойно представляют Кузбасс на российских выставках.

В это же время в Кузбассе сформировался отряд дизайнеров, вышедших из рядов художников-оформителей. Новое современное понимание задач художника-дизайнера, формирование визуальной пространственной среды сложилось на экспериментальной студии творческой дачи «Сенеж». В. А. Селиванов и В. А. Алексеев первыми в Кузбассе поняли необходимость профессионализма в массовом пропагандистском искусстве и пошли дальше в постижении основ проектирования пространственной архитектурной среды.

В 1983–1988 годы в Кузбасс приехали по направлению несколько перспективных молодых специалистов – живописцы А. Казанцев, Е. Щербинин, А. Чумашвили, скульпторы В. Воинов, Л. Каменева, Е. Корягин, В. Треска, монументалисты А. Суслов, А. Кирпичев, А. Дрозд. Одним из важных факторов правительственного Постановления 1972 года «О мерах по дальнейшему улучшению материальных условий для развития изобразительного искусства» стало введение социального заказа для отображения мастерами искусств оптимизации производства в промышленных центрах, колхозах и изображение лучших людей труда. Введение социального заказа явилось началом такого направления в советском изобразительном искусстве, как создание творческих бригад и возникновение новых форм взаимоотношений между ху-

дожником и зрителем. В 1978 году Союзом художников РФ была создана «Выездная творческая группа акварели и рисунка “Кузбасс”». Спустя два года, в 1980 году, создается уже Всесоюзная творческая группа акварелистов «Кузбасс». Результатом этих и других мероприятий по усилению значимости в изобразительном искусстве определенной идейно-тематической программы стали подготовка и проведение больших выставок – «Металл Кузбасса» (1981), «Уголь Кузбасса» (1983), «Земля и люди Кузбасса» (1984). Эта программа, с одной стороны, дала бесспорные результаты – возникла серия картин, где виден пристальный и серьезный интерес художников к истории, людям, природе родного края. С другой стороны, при таком грандиозном масштабе тематических выставок стал появляться шаблон, тиражирование сюжетов, игнорирование поисков новых художественных форм, что привело к очевидному снижению посещения выставок зрителями, а это является первым признаком кризисного состояния в искусстве.

Огромное значение для художественной и культурной жизни Кузбасса имело открытие 20 июня 1985 года в Кемерове VI зональной выставки «Сибирь социалистическая». На ней было представлено две тысячи работ 700 авторов из регионов Сибири, в том числе 100 кузбасских художников. Анализ выставки (степень ее популярности, место в художественной жизни города) достаточно объективно давала региональная и местная пресса. Искусствоведы отмечали творческое соревнование между коллективами союзов художников, стимулирующее профессиональный рост. Выставка выявила ряд проблем, связанных прежде всего с заорганизованностью внутри союза художников и слабым привлечением в его ряды творческой молодежи. На фоне этих дискуссий в феврале 1986 года в Кемерове была открыта выставка «Объединение творческого актива», которая стала событием в художественной жизни Кузбасса, так как объединила новое поколение художников, представлявших кузбасский регион в последующие годы. В 1988 году из состава Кемеровского отделения Союза художников РСФСР вышли 17 художников и организовали в Новокузнецке самостоятельный творческий союз.

Первостепенным фактом художественной жизни Кузбасса стало открытие в 1969 году в областном центре картинной галереи, столь необходимой для хранения культурно-исторических и художественных ценностей, что является одной из множества других функций современного музея (с 1985 года – Областной музей изобразительного искусства).

Современный музей – это учреждение культуры, которое формирует культурное поле человека, влияет на общество.

Коллекции музея отражают следующие направления:

- 1) Искусство Москвы и Петербурга – ведущих художественных центров страны, определяющих этапы развития отечественного искусства;
- 2) Искусство Сибири – обширного региона, частью которого является Кузбасс;
- 3) Искусство Кузбасса – приоритетное направление собирательской деятельности музея.

Выставочная палитра музея разнообразна: наряду с произведениями из собственной коллекции, музей активно представляет знаменитые музеи страны – Государственную Третьяковскую галерею (ГТГ), Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей (ГРМ), Музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, а также творчество современных русских и зарубежных художников.

Ярким событием было открытие в 1972 году в Кемерове областного художественного училища (КОХУ), которое стало важным составляющим художественной жизни Кузбасса. Основной задачей художественного училища явилась подготовка грамотных высококвалифицированных специалистов – художников-живописцев (преподавателей для детских художественных и общеобразовательных школ), художников-оформителей (дизайнеров), художников-декораторов (сценографов), мастеров декоративно-прикладного искусства (керамистов).

Из первых педагогов неоспоримым авторитетом среди студентов пользовались заслуженный художник РФ М. Т. Ривин, живописец А. И. Артемьев – выпускник института им. И. Е. Репина. Многие преподаватели пришли работать в училище по направлению художественных вузов. Это были молодые, энергичные и талантливые живописцы, графики, дизайнеры: А. С. Работнов, В. А. Бурмакин, С. Н. Аристов, А. Ф. Капорушкин, Л. Г. Аксенова. Позже талантливые выпускники училища, окончив художественные вузы Москвы, Ленинграда, Красноярска, дополнили педагогический состав училища, среди них Н. В. Грачева, С. Н. Тарханов, Е. Н. Балаганская, С. И. Глухов, Е. Е. Носова, В. В. Марчук, О. А. Помыткина, Е. Н. Юманова, Н. В. Перкова и др.

Несомненную роль в деле укрепления престижа профессионального искусства Сибири играют творческие мастерские Российской академии художеств отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток». Они кон-

солидируют творческие и учебные силы художественных училищ и института Сибирского региона по ориентации методик преподавания на классическое обучение и лучшие традиции академической школы. Однако следует отметить, что огромные усилия, положенные в систему художественного образования, не дают пропорциональную отдачу в развитии художественной жизни региона. Анализ движения выпускников КОХУ за 20 лет (1985–2005) обнаруживает, сколько специалистов-художников остается в регионе, и результаты эти неутешительны. Из общего числа выпускников данного периода 25 % уезжают в Москву и Санкт-Петербург, 32,1 % остаются в области и работают по специальности, 42 % выпускников не работают по избранной специальности. Таким образом, регион, имея мощную профессиональную систему художественного образования, в итоге получает только ремесленников, не способных решать сложные творческие задачи, а талантливая молодежь уезжает продолжать образование в центральные районы России и не возвращается. Высшее художественное образование не сложилось в полноценном варианте, есть лишь отделения дизайнерского образования в Кемеровском университете культуры и искусств и филиале в Кемерове Российского государственного профессионально-педагогического университета.

Целью первого в Кузбассе коммерческого художественного объединения «Сибирской салон», созданного Р. И. Корягиным, было объединить под его крышей талантливых молодых художников Сибирского региона, доказать, что, помимо официального искусства, существует мощный слой невостребованных, ярких, полнокровных произведений, и на примере этих работ поднять творческих потенциал молодых кузбасских художников. Был определен первый состав участников принципиально новой выставки, которая осуществилась под эгидой «Сибирского салона», получив название «Периферия–89». В ее состав вошли 9 известных в своих регионах художников из 5 городов, участников различных выставок. Это Н. Грицюк (посмертно, Новосибирск), Г. Кичигин (Омск), М. Обныш-Кузнецов, А. Беляев (Новосибирск), Ю. Фатеев (Томск), А. Бобкин (Новокузнецк), С. Теряев, Рыбаков (Красноярск), Р. Корягин (Кемерово).

В сентябре 1991 года состоялось открытие первой частной художественной галереи Сибири Рудольфа Корягина под одноименным названием «Сибирский салон». Перспективу развития галереи Корягин видел в выставках различных направлений – художественных, коммерческих, потребительских и промышленных товаров зарубежных и отечественных

фирм. Здесь зрители имели бы возможность не только познакомиться с коллекциями живописи, графики, фотоискусства и предметами декоративно-прикладного направления, но и приобрести работы из этих коллекций, участвовать в аукционах, семинарах, мастер-классах, форумах, конференциях. К сожалению, не все проекты были осуществлены. Причины распада «Сибирского салона» надо искать, с одной стороны, в условиях локального и неразвитого в то время российского художественного рынка, с другой – в неподготовленности к новому восприятию искусства провинциального зрителя. Тем не менее значение деятельности «Сибирского салона» для художественной жизни Кузбасса бесспорно, так как оно все же дало нового зрителя, восприимчивого к радикальным изменениям в изобразительном искусстве. Образование молодежных творческих группировок следует рассматривать как явление в художественной жизни Кузбасса, как приход в искусство следующего поколения художников, в основном выпускников Кемеровского художественного училища, которые принесли зрителю свой взгляд на жизнь, свой подход к привычному и устоявшемуся, свои темы и образы. Они стали объединяться в различные группировки, основанные более на личных, чем творческих привязанностях. В 1989–1993 годах состоялось несколько молодежных выставок: «Да!», «Художник и религия», «Выставка “Без повода”», «Трамвай» и другие, менее значительные. Эти выставки, несмотря на общий низкий профессиональный уровень, привлекали молодого зрителя эпатажем, в них было много выдумки и желания по-новому представить свое видение и место в изобразительном искусстве. Постепенно определилась группа художников среднего поколения, близких к молодым по своему устремлению бороться за право говорить на любых языках творчества. Они и объединились в группу «Бедная Лиза», просуществовавшую пять лет (1992–1997). Ее организатором и идейным вдохновителем стал Юрий Юрасов, творческим кредо которого были новизна и актуальность в изображении действительности.

Современное мироощущение кемеровских художников выражено в произведениях мастеров старшего и среднего поколения, а также молодых художников, успешно представленных на региональной выставке «Сибирь» (Красноярск, 1998). Примером служат работы В. Е. Сотникова «50 лет спустя» (1995), С. В. Зевакина «Русский дом» (1995), В. В. Ардашкина «Пейзаж с лодками» (1995), И. И. Филичева «Черемуха» (1997), Е. И. Щербинина «У кузницы» (1994), А. С. Макеева «Русь. Святые Феофан и Андрей» (1996), А. Ф. Капорушкина «Краски осени» (1997),

А. Н. Дрозда «После праздника» (1997) и др. Заметными мастерами портретной живописи стали А. М. Осипов «Андрей с Кингом» (1997), Н. В. Перкова «Автопортрет» (1998), Е. Н. Юманова «Мениса» (1997). Лиризмом проникнуты деревенские виды и окраины города в работах Н. М. Шемарова «Томь у Писаных скал» (1997), А. А. Тарнавской «Ивановка» (1996), А. С. Чернова «Весеннее утро» (1995). Масштабы городских проспектов и новых кварталов отражены в творчестве В. М. Сви-стунова «Зима» (1997) и других талантливых художников. Если в 1970-е годы в работах монументалистов старшего поколения отмечалась некоторая плакатность и повествовательность, то в 1990-х годах ведущие художники – Е. Тищенко «История почты» – роспись в холле кемеровской ГТС (1989), А. Суслов «Игра» – декоративная роспись в вестибюле театра оперетты Кузбасса (1990), Р. Корягин «Сказка» – оформление областного театра кукол (1987) – утвердили принципиально новый этап в монументальном искусстве. В одном произведении они сопоставили документальные события и факты с обобщенными художественными образами, широко используя аллегорию и символику.

На выставке «Сибирь» заметным явлением стало творчество кемеровского скульптора А. П. Хмелевского «Прорыв пространства» (1997), «Богоматерь» (1997). Оригинальной пластикой малых скульптурных форм отличаются работы В. В. Трески «Успение» (1995), «Торс» (1997). Сегодня можно говорить о двух памятниках шахтерской славы, существующих в Кемерове, – открытом еще в 1974 году памятнике М. Волкову скульптора Г. Баранова и монументе «Память шахтерам Кузбасса» всемирно признанного скульптора Эрнста Неизвестного (2003).

Кемеровское отделение Союза художников имеет ограниченное число художников-графиков. А. С. Ротовский («Гнездо перепелки», 1997) остался единственным художником, работающим в технике печатной графики – офорте. С. М. Юрков (триптих «Память гор», «Груз войны», «Реквием», 1997) и В. П. Кравчук (серия «Кемерово», 1997) предпочитают оригинальную графику – тушь, перо.

Конец XX века стал новым этапом и для развития декоративно-прикладного искусства в Кузбассе. В начале 1980-х годов в Кемерове появилась плеяда замечательных художников-керамистов, способных создавать декоративные изделия из шамота с использованием глазури. Они заявили о себе как самобытные мастера, по-новому раскрывающие древний материал. Широкому распространению этого вида искусства способствовали открытие керамического отделения в художественном

училище и получение выпускниками училища высшего образования по этому профилю в Красноярском художественном институте. Это С. Глухов, С. Чертков, Е. Балаганская, В. Свистунов, Г. Свистунов, которые получили заслуженно высокие оценки на художественных выставках. Современное искусство текстиля наиболее яркое отражение нашло в гобелене и связано с деятельностью художников И. Акимовой, В. Фаломкина и А. Кирпичева. Их произведения можно увидеть в качестве сценических занавесов и декоративных панно в общественных зданиях. Работы выделяются своей масштабностью, отточенной техникой исполнения, продуманностью композиционного и цветового решения. В Кемерове на базе предприятия «Весна» успешно развивалась лаковая роспись по металлу. Создан особый тип двухцветного мазка, состоящего из последовательно набранных красок – основной и моделирующей. Эти приемы легли в основу исполнения цветочной и пейзажной росписи у мастериц В. Пантелеевой, Т. Макулик, Н. Спекторовой. Активизация декоративно-прикладного направления стала возможна благодаря выпускникам областного художественного училища.

Список литературы

1. Откидач В. А. Художники Кузбасса. – Л.: Художники РСФСР, 1984. – С. 167.
2. См.: Естамонова З. Н. Сотворение рябины: рассказы о художниках Кузбасса. – Кемерово, 1979.
3. См.: Естамонова З. Н. Судьба художника Ганса-Юргиса Прейсса. – Кемерово, 1990.
4. См.: Оленич Л. В. Советское изобразительное искусство Кузбасса. – Кемерово, 1993.
5. См.: Данилова Л. И. Из истории художественной жизни Новокузнецка 1930–1990 годов: справочники. – Кемерово, 1999.
6. Чертогова М. Ю. Художники Кемерова. 1930-е – 2003. – Кемерово, 2003. – С. 4.

ПРИЛОЖЕНИЕ

П. Д. Муратов
Новосибирск

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ НОВОСИБИРСКА 1920-х годов. ОБЩЕСТВА

Художественных обществ в Новосибирске 1920-х годов было всего два: «Новая Сибирь» и Ассоциация художников революционной России (АХРР). Новосибирский филиал АХРР и Общество художников «Новая Сибирь» родились практически одновременно. У них разные поводы к объединению и разные точки опоры, глубинный же мотив – преодоление губительной разобщенности художников Сибири – един. 2 января 1926 года группа Воцакина (А. В. Воцакин, В. Н. Гуляев, А. П. Лекаренко, С. Н. Липин, В. М. Макаров, Н. Н. Нагорская, Н. А. Надольская, А. Н. Никулин, П. П. Подосенов, Полежаев, К. Г. Поляшев, Ю. М. Попова, В. И. Ромов) провела собрание художников Новосибирска для юридического оформления Общества «Новая Сибирь». Собрание создало комиссию в составе Воцакина, Гуляева, Подосенова для разработки устава и декларации Общества. К концу месяца устав, декларация, положение о филиалах уже были сданы для утверждения в Сибирский административный отдел. И тогда же, в январе 1926-го, Московская АХРР утвердила в качестве филиала группу Иванова.

Новосибирская АХРР не имела нужды составлять документы, очерчивающие поле ее деятельности. Она пользовалась готовыми, присланными из Москвы. Декларацию, устав, положение о филиалах группа Иванова получила вместе с уведомлением о регистрации.

Общий тон деклараций АХРР и «Новой Сибири» един. Как в одной, так и в другой провозглашены преданность революции, работа с массами и для масс, реализм как метод художественного творчества. Единство тона документов создавало иллюзию тождества намерений и наводило на мысль о дублировании творческих организаций, о чем в 1920-х годах говорилось не раз. Однако, вникая в конкретные тезисы деклараций, нетрудно заметить и явное несходство между ними. «Новая Сибирь» декларировала: «...подлинный советский художник должен в первую очередь искать для нового содержания новую форму», что, по понятиям АХРР, непременно вело к формализму, так как содержание,

с их точки зрения, само автоматически создает себе форму; «он должен использовать необъятные богатства культурного наследия всего человечества», то есть формироваться на основе широко понимаемых традиций, не только передвижных; «изучать, использовать искусство туземных народностей», а это применительно к Сибири означало и продолжение художественного краеведения, каким оно сложилось еще до революции, и поддержку алтайцев, бурят, хакасов и других народов в их стремлении к творчеству, и обогащение европейской стилистики русских художников азиатским элементом. АХРР в своей декларации обещала средствами «героического реализма» «запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве», подчеркивала основополагающую роль сюжетно-тематического содержания в искусстве, вмещая при этом героiku истории со стилистикой героического образа. Не слишком далеко отходя от истины, можно сказать: позиция АХРР – позиция общественных деятелей, позиция «Новой Сибири» – позиция художников, стремящихся внести свой вклад в художественную культуру России.

Практическая деятельность художнических групп при явном сходстве стремлений создавать произведения и устраивать выставки тоже имела различия. Вступление Иванова и его товарищей в ряды всероссийской ассоциации с центром в Москве потянуло и их в Москву на представительные выставки АХРР, туда, где делалась художественная политика страны, причастными к которой становились и члены филиалов ассоциации. На весну 1926 года как раз планировалась грандиозная Восьмая выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР», о подготовке которой новосибирцы узнали еще полгода назад от Н. Г. Котова. Утверждение группы Иванова в качестве филиала АХРР теперь обязывало ее принять участие в выставке. Иванову его соратники собрали деньги на дорогу, упаковали приготовленные картины в багаж; Иванов уехал вливаться в ряды творческой организации, получившей от Совета народных комиссаров СССР «права деятельности и открытия отделений на всей территории СССР».

В Москве, в АХРР, тогда насчитывалось до десятка недавних сибиряков. Иванова приняли хорошо. 27 апреля на заседании Президиума ассоциации Иванов выступил с докладом. В нем он обрисовал историю возникновения Новосибирского филиала, рассказал о его деятельности, о планах дальнейшей работы. Президиум долго аплодировал Иванову, приветствуя его эмоциональный доклад и его самого как представителя Сибири. При обсуждении доклада члены Президиума постановили

создать в Новосибирске краевой центр АХРР, рекомендовали филиалу установить тесную связь с партийными и профсоюзными организациями Сибири, с рабочими корреспондентами газет. Иванов мог чувствовать себя именинником. Однако в состав выставки привезенные Ивановым картины не включили. Иванову порекомендовали оставить картины в АХРР для использования их в подходящий момент. Подходящий момент не наступил, картины в Москве потерялись. Вряд ли все произведения живописи, графики, скульптуры, составлявшие выставку «Жизнь и быт народов СССР», были много лучше того, что предлагали новосибирцы. Просто и без них было на что посмотреть. Так, Сибирь была представлена на выставке переселившимися в Москву сибиряками, Котовым например. Он показал на выставке двадцать написанных по алтайским мотивам произведений. От тех, кто продолжал жить в Сибири, на выставку прошли только давно заслуживший художнический авторитет алтаец Г. И. Гуркин и тремя этюдами томич Н. Ф. Смолин. Надежда Иванова на материальную помощь холстами, красками, кистями тоже не оправдалась. Отказа не было и помощи не было. Филиалов АХРР к весне 1926 года образовалось более тридцати, все просили помощи, а москвичи и сами нуждались в холстах и в красках в продолжение всего периода 20-х годов.

Правление «Новой Сибири» направилось прямо в противоположную сторону. Устав Общества Сибирским краевым административным отделом зарегистрирован 5 августа 1926 года, но временное правление с января начало рассылать по городам Сибири нечто в роде бюллетеня, уведомляя художников о создании Общества, о планах совместной работы. Бюллетень печатала на музейной пишущей машинке Нагорская. С февраля начались и поездки организаторов «Новой Сибири» по городам обширного края. Первым поехал Подосенов. Он съездил в родной ему Томск, где, кажется, не был с 1923 года, овеял живших там художников романтическими планами грядущей творческой деятельности в Сибири, чем вызвал неудовольствие не желавших конкуренции филиалов АХРР и в Томске, и в Новосибирске. Председатель томского филиала АХРР Смолин публично заявил: «Нужна ли нам еще другая группировка в Сибири, кроме АХРР...» (Красное знамя. 1926. 5 декабря). Не вошедшие в Томский филиал АХРР живописцы и графики «сибирских Афин», не раздумывая, примкнули к Обществу.

Соединяя экспедиционную собирательскую работу краеведческого музея с обязанностями секретаря «Новой Сибири», летом поехала в Барнаул, в Бийск и далее к старообрядцам Верхнего Уймона Нагорская.

Города Алтая уже опустели. Процветавшие иконописные мастерские Бийска исчезли. Наполовину растворился в неизвестности бесхозный музей живописной культуры – недавняя гордость Барнаула. Остатки музея Нагорская пыталась переместить в новосибирский краеведческий или в омский музей, где уже разрастался художественный отдел, однако не смогла преодолеть вязкую бюрократическую инертность. От прежних разнообразных и деятельных групп художников Барнаула и Бийска остались считанные единицы: А. Н. Борисов, Д. И. Кузнецов, А. В. Худяшев... Весь Алтай теперь был представлен именами Гуркина и Чевалкова.

Воцакин (возможно, вместе с другом Лекаренко) взял на себя организационную работу в Красноярске и Минусинске. В Красноярске жили его родители, братья, сестра, однокашники по художественной школе и их общий учитель Д. И. Каратанов. Красноярцы и в Новосибирске составляли инициативное окружение Воцакина. Здесь агитировать никого не приходилось, надо было договариваться только о конкретных организационных делах. В Минусинске, в Хакасии, происходило примерно то же самое, что и в Красноярске. Друзья и родственники здесь отсутствовали, легче совмещались миссионерские задачи художника и работа над этюдами к задуманным картинам. В Минусинске он встретился с даровитейшим самоучкой графиком А. Г. Заковряшиным и его соратником живописцем, бухгалтером по профессии, А. П. Моисеенко. Ради пополнения Общества только названными двумя стоило ехать в хакасскую даль. Кроме того было и другое. Учителя красноярских и минусинских школ, узнав о готовящейся выставке, запланировали поездку с учениками в Новосибирск на выставку. Всесибирская выставка им представлялась событием большого культурного значения, в чем они, конечно же, не ошибались, приобщить к нему учеников они считали своим долгом. При таком отношении к искусству неведомых миру сибирских учителей организаторам «Новой Сибири» оставалось только идти до конца в избранном направлении.

Обретение единомышленников сопровождалось обсуждением планов работы Общества на ближайшее время. Планы просты и кажутся легко выполнимыми: надо собрать в Новосибирске Всесибирскую выставку, чтобы увидеть состояние искусства в крае на данное время, и провести съезд художников, который утвердит устав и декларацию Общества, изберет его правление (избранное в январе считалось временным) и разработает стратегию художественной жизни Сибири. До открытия в Новосибирске выставки и съезда в городах Сибири от Омска

до Иркутска следовало провести собрания местных художников, выбрать на собраниях представителей на съезд, по одному от каждой художественной группировки, если таковые в городе существуют, избранным на собраниях же выставочным комитетам вменить в обязанность отбор художественных произведений на выставку и найти способы доставки их в нужное время в Новосибирск. При отсутствии у Общества иных средств, кроме членских взносов, по 50 копеек в месяц с человека, при неясных видах на помещение, где могла бы разместиться представительная художественная выставка, простые планы становились очень сложными. Намечаемые сроки сбора и открытия Всесибирской выставки скользили по календарю 1926 года от майских праздников до новогодних. При очередном переносе сроков не было уверенности в том, что этот перенос последний.

Пока созревали условия проведения выставки и съезда, Вожакин затевал то производственную выставку с демонстрацией инструментов и материалов графики, живописи, разных состояний работы и разного ее назначения: этюдов, эскизов, пробных оттисков гравюр и вариантов графики для печати в периодических изданиях – пусть зрители знают, как работает художник, – то организовывал вечер памяти В. И. Сурикова с приглашением из Красноярска на собранные вскладчину деньги краеведа М. В. Красноженовой, знавшей жизнь Суриковых и условия создания его картин, таких как «Покорение Сибири», «Взятие снежного городка». Ивакин на специально купленной рогоже написал большие фрагменты картин («Утро стрелецкой казни», «Меньшиков в Березове», «Боярыня Морозова»), устроил на сцене театрализованное присутствие суриковского наследия, чем вызвал всеобщее одобрение. Нагорская «сухой кистью» на белом холсте в контраст утяжеленности копий Ивакина выполнила портрет Сурикова. Она же выступила с докладом о творчестве художника. Красноженова по слайдам и дореволюционным фотографиям рассказала о жизни Сурикова в Красноярске. Вечер завершился концертом, закрепившим праздничное настроение слушателей. Не всем собравшимся на вечер заранее было известно, что Суриков был незаурядным гитаристом, способным играть на гитаре и слушать гитару до бесконечности, что Париж для него был сосредоточен не только в Лувре, но и в храме Нотр Дам де Пари с его великолепным органом.

Вслед за «Новой Сибирью» и новосибирская АХРР решила провести художественный вечер. В составе филиала были супруги Русиновы. Они окончили Омский художественно-промышленный техникум

имени М. А. Врубеля. Памяти Врубеля и решено было провести вечер силами филиала.

Не известно, был ли вечер проведен. Отчетов о нем нет. Будем считать, что проведен, потому что АХРР старалась не упускать возможности проявить себя тем или иным способом. И тогда мы неизбежно удивимся. Ведь при любой трактовке творчества Врубеля нельзя в нем пройти мимо темы Демона, мимо его эскизов росписей киевских церквей, таких как «Надгробный плач», «Сошествие Святого Духа». На вечере памяти не может прозвучать сокрушительная критика поэтического мистицизма Врубеля, составлявшего душу свойственного художнику символизма. Сочувственное рассматривание репродукций картин «Фауст», «К ночи», «Пан», «Царевна-Лебедь», «Принцесса Греза» способно отодвинуть злобу дня, агитационные картины АХРР, трудолюбиво выполняемые ими портреты рабфаковок и рабфаковцев очень и очень далеко. Вот если бы вознесенному над бытовыми проблемами Врубелю поклонилась «Новая Сибирь», а Сурикову и его народным эпопеям – АХРР, тогда созданный публицистикой образ той и другой творческой организации реальными деяниями их только бы подтвердился. Но в tomto и дело, что в действительности все произошло как раз наоборот. Конечно, включиться в систему живописи Врубеля ни АХРР, у которой по декларации сюда хода нет, ни «Новая Сибирь» с ее безграничными горизонтами художественного наследия не могли. Слишком своеобразна система. Вечер памяти Врубеля даже на стадии одного только планирования его обнаруживает многозначный смысл. Он подводит к мысли о том, что политизация искусства, по всей видимости принимаемая художниками новосибирской АХРР с энтузиазмом – недаром Иванову аплодировали в Москве, – на самом деле оказывалась шубой с чужого плеча, от которой нет возможности освободиться, но которая временами распахивается, обнаруживая светский костюм и галстук бабочкой.

Если описывать деятельность новосибирской АХРР, не дополняя ее сведениями об АХРР в целом, описание выйдет очень скромным. Их ведь было всего десять человек со средними дарованиями, постоянно занятых заботой о хлебе насущном. Они делали, что могли, надеясь при этом на одобрение и поддержку Московской АХРР. Московская поддержка приняла форму почти исключительно теоретическую и, как мы видели на примере поездки Иванова в Москву, больше походила на обещание поддержки, чем на поддержку как таковую. Затмеваемые всесибирским размахом деятельности «Новой Сибири», у себя дома они успеха не имели. Они ходатайствовали перед Сибирским отделом народного

образования (СибОНО), предлагая открыть в Новосибирске Центральную художественную студию с дальнейшим развитием ее до художественного училища. В СибОНО ответили: несвоевременно. Взамен финансируемой студии с оплатой труда преподавателя им предложили проводить бескорыстные консультации по художественной работе в городских рабочих клубах. «Новая Сибирь» водила дружбу с писателями, с журналистами. Собрания она проводила в редакции газеты «Советская Сибирь», там же при случае открывала выставки. АХРР, стремясь к «пролетарским» слоям населения Новосибирска, получала на короткое время, на день-два, помещения в клубах города или в казармах военного городка, к художественным программам не приспособленные. Утром они вешали картины на указанные стены, вечером их снимали. Понятно, что результативность подобных выставок при их скороспелости и скоротечности, как ее потом ни описывай в отчетах, невелика.

По принятому в АХРР обычаю ее члены имели право участвовать в выставках или в каких-либо иных мероприятиях других творческих объединений только как члены АХРР. Неслиянность их с другими деятелями искусства, их особость постоянно подчеркивалась. В Сибири этот обычай вел к противостоянию малочисленных городских групп художников, к своего рода партийной борьбе, иногда заканчивавшейся плачевно для всех участников противостояния. «Новая Сибирь», имея целью объединение художников вне зависимости от их пристрастий, приглашала под свои знамена всех любящих искусство сибиряков. Ее собрания проходили открытыми. Трудоемкость осуществления планов, рассчитанных на то, чтобы всколыхнуть всю художественную Сибирь, требовала расширения круга организаторов и рядовых работников, поэтому 3 ноября 1926 года группой Воцакина было созвано специальное общегородское собрание художников. Приглашены были все члены АХРР и те, кто не входил ни в какие объединения. К тому времени уже были напечатаны в виде памятных книжечек членские билеты, в которых помещены Устав «Новой Сибири», ее декларация, выписка из протокола организационного собрания 2 января 1926 года, список членов-учредителей. Вчерне уже был готов каталог Всесибирской выставки, составленный по присланным из городов спискам. После необходимых предварительных объяснений сути дела собрание избрало комиссию для подготовки Всесибирской выставки и съезда. От «Новой Сибири» в комиссию вошли Воцакин, Подосенов, Нагорская, от АХРР – Иванов, С. Р. Надольский, Русинов, от внегрупповых художников – Поляшов. В комиссию, как видим, на равных вошли полностью правление «Новой Сибири» и правле-

ние АХРР. Открытие выставки собрание наметило на конец декабря. Раньше не получалось из-за съезда сибирских ученых, из-за краевого совещания по просвещению. Учитывалось и наступление зимних школьных каникул. Многие художники Сибири работали учителями, приехать в Новосибирск они могли только в каникулярное время. Комиссии предстояло срочно найти две тысячи рублей, по тем временам деньги немалые, завершить организационные дела, к числу которых относилось печатание афиш-листовок, мандатов для делегатов съезда и подготовка основных выступлений на съезде. «Новая Сибирь», предложив на собрании убедительную программу общего дела, выявила далеко продвинутый уже за девять месяцев работы процесс объединения разобщенных художников Сибири. Группе Иванова ничего иного не оставалось делать, как только присоединиться к трудам группы Воцакина. Речи о присоединении произносились в присутствии журналистов. Появились соответствующие публикации в газетах Новосибирска. Московская АХРР следила за печатью в России. Обласканный москвичами Иванов кончил карьеру члена АХРР как «изменщик коварный». Через месяц после упомянутого собрания новосибирская АХРР постановила самоликвидироваться и целиком войти в состав «Новой Сибири», чтобы не распылять и без того невеликие силы местных художников. Решение было оформлено юридически – случай, кажется, единственный за всю историю АХРР. В Новосибирске осталась одна художественная группировка. Одна, зато поддерживаемая всей Сибирью.

Первую половину программы – обеспечение выставки помещением – комиссия решила домашним, так сказать, способом. Нагорская уговорила сотрудников краеведческого музея, в число которых входила и она сама, всех разом взять с 1 января 1927 года двухнедельный отпуск, экспозицию музея на первом этаже разобрать, экспонаты переместить в фонды. На освободившихся местах развернется выставка. И сотрудники музея с Нагорской согласились, хотя морозный январь не самое лучшее время для отпуска, единственного в году. Официальное оформление в СибОНО самоотверженного поступка работников музея затруднений не вызвало. Выставочные залы найдены, осталось получить картины из близких и далеких городов Сибири.

Деньги на проведение выставки и съезда, хотя и недостаточные (800 рублей при потребности в 2000), выделил Крайисполком. Предстояло добирать недостающее. И тут пришли на выручку писатели.

Летом, когда Нагорская путешествовала по Алтаю, ее попутчиком некоторое время был В. Я. Зазубрин. Они весело ехали на телеге от Бийска к Улале, распевая на два голоса сочиненные Нагорской частушки:

С милым в голубой Алтай
Ехала давно ли я?
Разлучила нас с тобой
Желтая Монголия.

На Алтае они разошлись каждый в свою сторону: путь Нагорской лежал в Верхний Уймон, Зазубрин отправился в Монголию.

К декабрю краеведческий музей подготовил большую отчетную после летних сборов выставку. Часть ее составляла коллекция одежды, утвари старообрядцев, зарисовок их домов с резными наличниками, крыльцами, коньками на крыше, привезенные с Алтая Нагорской, часть – этнографические сборы в промышленном Тельбесе. Тут же демонстрировалась и собранная Зазубриным за четыре месяца пребывания в Монголии коллекция амулетов, скульптуры малых форм. Союз сибирских писателей организовал платное выступление Зазубрина в Большом зале Дома Ленина с очерками «Новая Монголия», весь сбор от которого пошел на нужды художников.

Вторая половина программы – организация съезда – решалась при участии партийных работников, что, конечно, было неизбежно при сложившейся к середине 20-х годов системе общественных отношений. Список членов-учредителей «Новой Сибири» открывало имя не художника, вместе с другими готовившего учреждение Общества, но историка партии РСДРП(б) – ВКП(б), авторитетного в те годы большевика В. Д. Вегмана, а съезд художников являлся вторым этапом учреждения Общества. Лично Вегман в работе съезда не участвовал, его имени в протоколах съезда нет, вероятно, не участвовал он и в подготовительной к нему работе. На данном этапе его заменил заведующий Сибполитпросветом А. А. Ансон. С ним и согласовывались тематика докладов, их число, тезисы докладов.

Основных докладчиков выставили организаторы Общества и съезда. Недавний председатель новосибирской АХРР Иванов взял тему «Роль художника в современных условиях». Председатель «Новой Сибири» Воцакин, как ему и полагалось по штату, должен был наметить «Перспективы развития искусства в Сибири». Подосенов оказался способным выступить на тему «Материальное и правовое положение художника». Из иногородних художников развернутый доклад поручался

только художнику-педагогу из Иркутска И. Л. Копылову. Ему предстояло сделать «Обзор современного искусства в СССР». Официальных докладов намечилось два: «Советская власть и искусство» (докладчик Ансон) и «Художественное образование в Сибири и его ближайшие перспективы» (к нему готовился заведующий Крайпрофобром Мемнонов).

Художнические съезды всегда проходят на фоне соответствующих моменту выставок. Одно дополняет другое. Картины Всесибирской выставки доставлялись в Новосибирск делегатами съезда как личный багаж, чтобы не платить лишнего за пересылку и не тревожиться потом за сохранность и своевременность получения их в Новосибирске. Развеска картин и расстановка скульптуры в краеведческом музее происходила ночью с 31 декабря 1926 года на 1 января 1927-го. Тянуть с открытием выставки нельзя, начать ее строить загодя невозможно из-за сложностей подготовки музейного помещения. После окончания ночных работ 1 января в десять часов утра по выставке уже пошли экскурсии. С шести часов вечера на выставке играл квартет. 3 января началась работа съезда, продолжавшаяся до 6 января.

Точное число выставленных в краеведческом музее художественных произведений установить невозможно. По стационарному каталогу (есть еще каталог передвижного варианта выставки) их 597. Но в каталоге встречаются странности. В списке работ минусинского художника Г. Л. Лисовского рядом с названием одной из картин в скобках стоит краткое «нет», возле другого названия из того же списка в скобках стоит знак вопроса, что уместно было бы в черновике каталога, когда идет сверка заявленных и наличных произведений, в опубликованном виде вопросительный знак адресуется уже зрителю. Спешка тому виной. Были на выставке упомянутые в каталоге произведения или не были? В каталоге передвижного варианта выставки появляется целая группа художников Бурятии, в стационарном их нет, но они присутствовали в экспозиции краеведческого музея. Их походя упоминает Копылов в обзоре «О чем говорит выставка» (Советская Сибирь. 1927. 11 января).

Царицей выставки была живопись. Не столько числом относительно других видов искусства, сколько солидностью. Тематическая картина издавна была в центре внимания и художников, и зрителей. В критических статьях речь прежде всего шла о ней. На графику у рецензента, как правило, не оставалось пыла и жара, хотя по художественным достоинствам графика могла и не уступать живописи. Так, кстати, обстояло дело и на Всесибирской выставке.

Скульптура в Сибири корней еще не имела, в составе выставки она выглядела случайным экзотическим элементом. Кактус в букете полевых цветов. Города Сибири состояли из небольших групп каменных строений среди разливанного моря деревянных домов и домиков. Монументальную скульптуру в их среде не найдешь где поставить. В комнатах скульптуру тоже негде пристроить, разве что фарфоровую статуэтку на комод. Выставка знакомила зрителей только с двумя скульпторами от всей Сибири: С. Р. Надольским и А. Г. Гомулиным. В поездку выставки по другим городам Сибири взяли одного Надольского. Он там был один на шестьдесят пять живописцев и графиков.

Восточная и Западная Сибирь числом показанных работ равны. Но это было случайное равенство. Иркутяне привезли в Новосибирск двести двадцать шесть полотен и графических листов, Омск представлен был только сорока работами В. И. Уфимцева. Делегаты съезда от Иркутска Н. А. Андреев, И. Л. Копылов и Б. И. Лебединский привезли с собой живопись и графику учеников. Копылов и Лебединский вели, каждый свою, художественные студии. Студия Копылова заменяла Иркутску художественное училище. Он отобрал лучшее из ученических рисунков и живописи последних лет. В Омске же существовал единственный на всю Сибирь государственный художественно-промышленный техникум (Худпром) с пятью факультетами, со штатом преподавателей живописи, графики, станковой и книжной, прикладных искусств, архитектуры. Поскольку в группе Вожакина не было ни одного омича, связанного с Худпромом, – они появились среди организаторов только с приходом в «Новую Сибирь» новосибирской АХРР, – то и связи с ним не было. Только личная связь Б. В. Мирковича с далеким от Худпрома Уфимцевым. Омский Худпром уведомили о Всесибирской выставке слишком поздно, оттуда не успели послать в Новосибирск ни единой акварельки, хотя могли бы перекрыть иркутян числом, разнообразием видов искусства и, пожалуй, профессионализмом ученических произведений. Омский Худпром участвовал даже в Международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже 1925 года. Мог бы поучаствовать и во Всесибирской. Он и поучаствовал, когда Всесибирская стала передвижной и прибыла в Омск.

Профессиональная подготовка участников выставки имеет широкий диапазон. С одной стороны, мы видим учеников студий, с другой стороны – выпускников Московского Училища Живописи, Ваяния и Зодчества (МУЖВЗ), ставшего после революции ВХУТЕМАСом, и петербургских школ. МУЖВЗ окончила Надольская, ВХУТЕМАС дал об-

разование Воцакину, Лекаренко, Нагорской. Копылов учился в Академии Жульена в Париже, но он своих работ не выставял.

Новосибирцы на общем фоне выставки выглядели вполне достойно. Только они показали эскизы монументальной скульптуры: два варианта памятника В. И. Ленину работы Надольского, рельеф на постаменте одного из них. Только они представили архитектурные проекты, выполненные акварелью или гуашью подобно этюдам с существующих объектов. Живопись, графика новосибирцев в числе лучших на выставке. Но кто такие новосибирцы и сколько их здесь? Городу всего-то набиралось тридцать лет. Ни одного местного уроженца среди художников Новосибирска пока еще нет. Все прибыли сюда из других мест, каждый – в свое время. Поэтому кажется правомерным причислить к новосибирцам тех, кто скоро здесь поселится, но в январе 1927 года живет еще в другом месте. Первым среди них упомянем графика Заковряшина, после выставки переселившегося в наш город, во время выставки он еще житель Минусинска. Далее пойдут имена скульптора Гомулина, живописцев И. И. Тютикова, Моисеенко. Без них участников Всесибирской выставки от Новосибирска насчитывается пятнадцать человек.

Бывшие члены АХРР по неизвестным причинам выступили ниже своих возможностей. Ни одной работы не дал Иванов, год назад показывавший плакаты, политсатиры на международные темы, портреты. Не появились среди авторов Дорогов, Захаров, Русинова, Якубовский. Об АХРР после ее самоликвидации уже речи нет. Приходится отметить малый запас прочности группы Иванова и его самого, упустившей возможность творчеством подтвердить исповедуемые принципы и наряду с другими художниками города поучаствовать в небывалом для Сибири событии.

Самыми солидными картинами новосибирцев на выставке были «Шаманство над больным ребенком» Воцакина и «С октябрин» Надольской, очень разные и благодаря разности показательные. Воцакин дал подчеркнута сибирский мотив. Его не спутаешь со среднеазиатским. Он не известен европейской части России.

Надольская отозвалась на новизну быта. Октябринами в 1920-х годах называли то, что столетиями прежде называлось крестинами, отсюда и созвучие в терминах. Однако смысл их и процедура выполнения разошлись далеко. Крестили ребенка или взрослого в церкви, октябрины совершались в советских учреждениях, со временем получивших наименование ЗАГС. У Надольской столь важное для семьи событие к конкретному месту не привязано. Она показала идущих по пустынной рав-

нине веселых родителей с ребенком и таких же веселых кума с кумой. Сибирская долина под ногами довольных жизнью людей или какая-либо иная – неизвестно. Картина до нас не дошла. Ее закупили с выставки, показали всей Сибири, после чего она исчезла. Судя по воспроизведениям ее в периодической печати, Надольской удались занимающие центр композиции две женские фигуры. В целом же картина производит впечатление доморощенного произведения, в частности потому, что по недостатку обозначающих действие атрибутов ее можно назвать и «Возвращение с гулянки». Зная творчество Надольской, можно предположить в ее картине полновесную живопись, цветную и светлую.

Судя по всему, Воцакин «подводил» сюжет шаманства над больным ребенком к расхожей тогда формуле: «Шаман не лечит, а калечит» – и не смог «подвести». Его давняя глубокая заинтересованность Хакассией оказалась сильнее отрицающей традиционный быт публицистики. Художник основывался на наблюдении, а не на умозрении. Шаман в его картине не злодей, не изувер. Он не кружится в экстазе, звеня металлическими подвесками. Он неподвижно сидит возле костра в окружении сородичей. У него строгое красивое лицо. Если заменить в руках шамана бубен на струнный музыкальный инструмент, возникнет образ сказителя, самопогруженно поющего предания «старины глубокой». Известно, что Воцакин написал и другой вариант картины на шорском, не на хакасском материале. Было бы полезно их сравнить и выяснить, всегда ли общественное мнение, утвердившееся в отрицании религиозных обрядов всех видов верований, подчиняло себе живописца, сбивая его с многомерной трактовки образов на агитационную плоскостность. Котов не устоял. Воцакин устоял, но покачнулся.

Меньше всего раздумий и сомнений испытывали художники, изначально нацеленные на сотворение сюжета, не образа. На их долю и успех выпал самый громкий. Таков Тютиков. Его картины «Партизаны» и «Ленпалатка» написаны деревянной рукой, но в них нет противоречий. Позиция автора в них заявлена отчетливо. Партизаны у Тютикова – племя дикарей, и они уж точно разорвут на клочки тех, кого высматривают впереди себя.

Нагорская картин не писала уже давно, вполне удовлетворяясь художественными возможностями станковой графики. Особенно удавались ей портреты. Реже пейзажи. Еще реже экслибрисы. Отвлеченное мышление, символика, эмблематичность ей не свойственны. В этом качестве они с Воцакиным едины. Время от времени она показывала высокую культуру гравюры, не утраченную за время разрыва с В. А. Фаворским,

и тогда друзья-товарищи смотрели на нее любовно-уважительно. Сибирская критика проходила мимо небольших листочков черно-белой графики Нагорской. Она прошла бы и мимо Фаворского, потому что была настроена на прямую агитационность искусства. Тонкости, деликатности, глубины искусства ей, пытающейся говорить грубым голосом рабочего кузнечного цеха («Мы кузнецы, и дух наш молод...»), понимать даже и не к лицу. Не случайно и среди художников, большей частью среди правоверных членов АХРР, проявлялось презрительное отношение к «эстетизму». Может быть, под влиянием простецких толкований социально значимого в искусстве и сама художница не слишком трепетно относилась к созданным ею произведениям.

Нагорскую дополнял график Липин, склонный к повествовательным бытовым сюжетам. Он жил и работал в Нахаловке, то есть в районе самовольной застройки вдоль крутого берега Оби на протяжении от железнодорожного моста до речки Ельцовки. Есть некоторое сходство между тем, как относился Воцакин к укладу жизни Хакасии и как Липин к будням, драмам, лирике Нахаловки, с той, впрочем, разницей, что Липин мелкие картинки мелкого быта городской окраины мог не возводить в степень многомерных художественных произведений. Признаков строительства новой жизни в Нахаловке Липин не искал. Когда ему надо было показать революционные преобразования, он шел к Дому Ленина, туда, где по праздникам строилась трибуна, мимо которой шли демонстрации. Он работал увлеченно. Гравюр печатал много. Совокупностью сюжетов и образов гравюры Липина давали ту самую многомерность темы, на которую художник как будто не нацеливался.

За время работы выставки в Новосибирске ее посетило более десяти тысяч человек. Число всех жителей города составляло примерно сто тысяч. Каждый десятый новосибирец побывал на выставке. Три небольших зала краеведческого музея каждый день заполнялись до предела. Как вспоминал впоследствии участник выставки Лебединский, «яблоку негде было упасть». «Во время выставки художники получили несколько предложений от посещавших выставку иностранцев продать свои картины, но, имея в виду, что наиболее ценные экспонаты выставки намеревались купить местные советские общественные организации и учреждения, — художники от этих предложений отказались» (Советская Сибирь. 1927. 19 января).

Первый съезд художников Сибири длился четыре дня. В день делались один-два доклада, доклады оживленно обсуждались, после обсуждения по каждому докладу составлялась резолюция. В работе съезда

кроме Ансона участвовали Т. И. Черемных от Общества по изучению производительных сил Сибири, заведующий Крайпрофобра Мемнонов, председатель Крайсовнацменьшинств Сибири Гайсин и, конечно же, писатели: В. А. Итин от Союза сибирских писателей, Зазубрин от журнала «Сибирские огни» и Сибкрайиздата. Зазубрина художники тут же возвели в звание почетного члена съезда.

Уже в торжественной части съезда, когда произносились приветствия присутствовавших на съезде представителей общественных организаций и делегатов от других городов Сибири, зачитывались телеграммы, посылавшиеся А. В. Луначарскому, члену-учредителю «Новой Сибири» В. Н. Гуляеву, переселившемуся в Ташкент, Г. И. Гуркину, секретарю Московской АХРР Н. Г. Котову и другим уважаемым людям, выявились и главные темы, прорабатываемые несколько позже в докладах и прениях по докладам. Вошакин, например, первым грядущий расцвет искусства в Сибири назвал эпохой Возрождения. Он не был наивным человеком. Он был человеком, верящим в светлое будущее. Без этой веры, перекрывшей трагизм реалий XX века, ни съезд, ни выставка, ни индустриализация Сибири, проходившая в неимоверно трудных условиях, были бы невозможны.

На съезде сразу же зазвучали две основные темы искусства того времени: революционность как содержание и форма художественных произведений и местный колорит в творчестве сибиряков. Итин высказал крамольную для 1920-х годов мысль: «Классовое сознание и классовое происхождение не дают еще патента на революционное содержание <...> революция в искусстве не явится сама собой с приходом к власти новых классов, революцию надо делать...» (Сибирские огни. 1927. № 3. С. 206). Вслед за Итиным можно прийти к выводу, что П. Гоген, А. Матисс – революционеры, а бытописатели революции – нет; пролетариат – отнюдь не светоч нового искусства.

Съезд открывал Ансон, он же докладом «Советская власть и искусство» начал его рабочую часть. Осторожный Ансон, сказав, что «у партии нет постановлений (о задачах искусства. – П. М.), нет и у Соввласти специальных декретов о направлении в изобразительном искусстве», о предпочтениях в художественном творчестве все-таки высказался: «Вспоминая последнюю выставку АХРРа, думаю, что если нет у них художественных достижений, мастерства, то есть понятный подход к массе» (Там же. С. 209). Находчивый Вошакин, когда пришла его очередь

говорить вслух, пассаж об АХРР опустил, а равное отношение советской власти к разным художественным группировкам подчеркнул, вставив этот тезис в резолюцию по докладу.

Не менее находчивый Иванов, услышав доброе слово в адрес АХРР, в своем докладе «Искусство, художник и революция» (заявленная тема формулировалась иначе – «Роль художника в современных условиях») начал утверждать, что «...единственно “понятным” для масс направлением является реализм и что единственной организацией, отражающей чаяния пролетариата, является АХРР» (Там же. С. 212). Раскаляясь в совершении самоликвидации новосибирской АХРР? На другой день съезда Иванов, бросивший в докладе лозунг: «Форма – это только кухня для работы», заявил совершенно противоположное: «Напрасно только отрицать влияние Запада. Увлекаться “Парижем” не вредно, форма тоже важна нам» (Там же. С. 215). Крутой поворот он совершил, конечно, не без влияния обсуждения его доклада. Против тезисов Иванова выступило более десяти человек, в том числе Зазубрин, отчетливо и неоднократно выразивший на съезде неприятие теории и практики АХРР. Возмущение легкостью суждений Иванова привело к тому, что его доклад, единственный из прозвучавших на съезде, не помещен в опубликованную «Сибирскими огнями» стенограмму съезда. Мы знаем о нем по краткому изложению и по ответным репликам делегатов съезда.

Совершенно иное отношение у Зазубрина было к выступлению Копылова «Обзор современного искусства в СССР». Этого доклада тоже нет в стенограмме съезда. Доклад напечатан в журнале раньше стенограммы (Сибирские огни. 1927. № 1), да еще дополнительно выпущен Сибкрайиздатом в виде отдельной брошюры «На перевале». Копылов неожиданно для всех свернул с обзора современного искусства в СССР в сторону близких ему проблем. Ему не терпелось развернуть картину скорого расцвета искусства в Сибири, перед которым померкнут Венеции, Мюнхены, Парижи. Если бы Гоген жил в Сибири, ему, по словам Копылова, не надо было бы ездить на Таити, он все имел бы под рукой. Золотые россыпи нетронутой цивилизацией разнообразнейшего искусства Сибири ждут сибирских гениев. Признаки названных россыпей Копылов видел в картинах алтайца Чевалкова, бурятских самоучек Эрденийна, Дадужева, Мердыгеева, Хангалова, Сампилуна, выявленных и доставленных в Новосибирск самим Копыловым.

Эмоциональное выступление Копылова полемики не вызвало, хотя его система доказательств пришествия в мир через Сибирь эпохи Возрождения, казалось, просто напрашивалась на возражения и уточне-

ния. Но случилось как раз наоборот. «Доклад Копылова построен прекрасно», – отозвался Зазубрин. «В общем доклад построен мастерски, даже почти марксистски», – подтвердил Итин. Пафос доклада, развернувшего перспективу великого будущего искусства Сибири с ее самобытным художественным творчеством, сообщился всем делегатам съезда. Возражать ему значило бы возражать собственным надеждам. Однако обсуждение доклада сдвинуло акцент на основы самобытности искусства Сибири. О наследии прошлого в культуре сибиряков говорилось сдержанно, гораздо больше – о новом культурном строительстве. Оно у сибиряков и у художников европейской части СССР едино. Стало быть, местное своеобразие обеспечивается тем же, чем и своеобразие отечественной культуры в целом: высоким уровнем творческого развития и чуткостью художника к окружающим его явлениям жизни.

Против такой постановки вопроса Копылов не возражал. В докладе же его «занесло». Он понимал не хуже других, что Гоген стал художником не на Таити, а в Париже, в среде выдающихся художников Франции, что Сибирь без хорошей художественной школы, без музеев, без традиции профессионального искусства не вырастит гениев. Своих лучших учеников он неизменно отправлял доучиваться в Ленинград, в Академию художеств. Никто из них, получив высшее художественное образование, в Сибирь не вернулся.

Весомо и разумно прозвучал на съезде доклад Воцакина. Он рассмотрел ситуацию в художественном мире Сибири как она сложилась ко времени съезда и предложил на будущее, – а оно начиналось прямо на съезде, – системный, плановый подход к разрешению вопросов деятельности Общества. Съезд принял его позицию, веря в реальную возможность ее осуществления. Разрешать надо было многое, в первую очередь, вопрос взаимоотношений художников и госучреждений, от которых зависела материальная сторона деятельности «Новой Сибири». Надо налаживать художественное образование в Сибири, начиная с постановки рисования в общеобразовательных школах, кончая же специальными художественными учебными заведениями, средними и высшими. Надо создавать художественные музеи. На то время в Сибири не было ни одного. Надо регулярно устраивать Всесибирские выставки и показывать их во всех крупных городах края. Надо иметь специализированную периодическую печать. Много чего было надо, что можно и нужно было исподволь нацеленно и системно осуществлять в Сибири.

На съезде же были сделаны и первые шаги к выполнению намечаемых планов. Ансон от имени СибОНО пообещал средства на пере-

движение выставки по городам Сибири. Он поддержал идею создания художественного музея в Новосибирске, основой которого должна стать закупка лучших произведений Всесибирской выставки. Делегаты съезда настояли на возвращении Гуркину конфискованной у него, пока он был в Монголии, усадьбы с домом и мастерской. Выходит, съезд – большая сила, многое может.

Оговоренный во всех официальных инстанциях и обозначенный на афишах срок работы Всесибирской выставки в краеведческом музее заканчивался 15 января. Сотрудникам музея пора выходить из отпуска. Однако поток зрителей не иссякал. СибОНО сразу после съезда разослал по учреждениям города письма с вопросом о нужности (или ненужности) городу художественного музея. Ответы пришли положительные, подкрепленные обещанием участвовать в покупке художественных произведений. Сформировалась закупочная комиссия. Удобнее всего выбирать лучшее и оценивать относительную стоимость каждой вещи, имея их все перед глазами. Пока не закончилась работа закупочной комиссии и не определился передвижной вариант выставки, не следовало разбирать экспозицию. Выставку продлили на четыре дня. Ради столь исключительного события – создания начальной коллекции художественного музея Новосибирска – не жаль и недели простоя всего коллектива краеведов.

Первыми вложили деньги в закупку картин журналисты газет «Советская Сибирь» и «Сельская правда». Они купили за 500 рублей, за самую большую сумму оценки одного произведения на выставке, картину Тютикова «Партизаны». «Ленпалатка» куплена отдельно за 200 рублей. Сибкрайиздат купил «Шаманство над больным ребенком», «Поминки», «Карлыган» Воцакина за 350 рублей, работы Ивакина, красноярца Каратанова, томича В. М. Мизерова, стремясь оставить за собой цикл работ, отражающих Сибирь. В закупку включились Сибкрайисполком, СибОНО и другие государственные и общественные учреждения. По первоначальному плану предполагалось закупленные той или иной организацией вещи у покупателей же и оставлять. Такое намерение продержалось недолго. Возобладала идея неделимой коллекции художественного музея. Почти все закупленное осталось на временном хранении в краеведческом музее с надеждой на скорое выделение художественного музея в отдельную самостоятельную структуру. Всего было закуплено более пятидесяти произведений тридцати одного автора на сумму 4085 рублей – редкий, единственный случай не только в Сибири 1920-х годов. Тут и скептик среди художников воодушевится.

Сгоряча правление «Новой Сибири», а в него теперь после съезда входили представители всех сибирских городов, запланировало провести вторую Всесибирскую выставку осенью 1927 года. Опрометчивость планов стала очевидной не сразу. Графики за восемь месяцев могли приготовить серии гравюр и рисунков под стать показанным на Всесибирской выставке, но с новыми мотивами. Легко и многообразно работали неутомимые Заковряшин, Ивакин, Липин. Они сотрудничали с редакциями газет и журналов, с издательствами Сибири. Выполняемое по заданию могло пойти и на выставку. У них и сверх заданий накапливались десятки гравюр и рисунков в разных техниках. Есть из чего выбирать на выставку. Иной темп работы у живописцев, в частности у тех, кто по необходимости медленно, через эскизы, этюды, проработку холста вырастил сюжетно-тематическую картину. Чтобы она не получилась полупонятной скороспелкой или того хуже – понятной с полувзгляда агиткой, – на нее нужно время. Может быть, еще длительнее создается скульптура, если она не этюд, переведенный в гипс, а выполненный в дереве, в камне, в металле художественный образ. Как показывает история дореволюционных художественных обществ, периодичность больших общих выставок устанавливается не чаще одной в год.

Передвижной вариант выставки правление «Новой Сибири» готовило к последним дням января. В первых числах февраля сопровождавший ее Вошакин повез выставку в Омск. Дальнейший маршрут проходил через Томск, Красноярск в Иркутск, где в начале мая выставка закрылась, отмеченная новыми приобретениями из нее в художественный отдел иркутского краеведческого музея.

До отъезда из Новосибирска с выставкой Вошакин успел поучаствовать в закупочной комиссии, в подготовке ряда организационных мероприятий. Он еще год назад начал искать удобный случай, чтобы создать нечто похожее на художественно-производственный комбинат. Для него надо было заполучить помещение, где бы члены «Новой Сибири» могли принимать заказы на все виды художественных работ и там же их выполнять. Индивидуальных творческих мастерских в Новосибирске не было до 1948 года. В составе производственного бюро – так называли общую для всех мастерскую – намечалась декоративная мастерская, ориентированная на оформление спектаклей в рабочих клубах и вообще на любой сцене, литографская, пригодная для выполнения всех видов графических работ, скульптурная, фотомонтажа, начавшего выходить на первый план репортерской работы, увеличения портретов. С помощью производственного бюро художники надеялись отойти от утоми-

тельной и часто унижительной беготни по городу в поисках заработка. Чтобы производственное бюро пользовалось авторитетом, в нем создали художественный Совет в составе Нагорской, Надольского, Пакшина, Поляшова и архитектора Бурлакова. Первое помещение для бюро нашлось на Красном проспекте. Недолгое время спустя оно переместилось к Сибгосопере (сейчас театр «Красный факел»). Через дорогу от нее находился городской каток. При катке существовала раздевалка. Эту раздевалку и заняли художники.

Путешествуя с выставкой, Воцакин писал правлению длинные письма, полуотчеты, полурепортажи. Правление и без него работало как надо, выполняя совместно намеченное. Конец июня, весь июль и август Нагорская и Воцакин провели на Алтае. Нагорская занималась этнографическими сборами у старообрядцев, Воцакин пытался увидеть особенности Алтая, отличающие его от Саян, от Хакассии. Много позже вспоминая о том времени, Нагорская говорила: «Казалось, что впереди еще неразмотанная катушка лет, что мы еще зарисуем и изучим всю Сибирь»...

Источники

1. Устав и Декларация «Новой Сибири». Выписка из протокола организационного собрания // Членский билет «Новой Сибири». – Новосибирск, 1926.
2. Ассоциация художников революционной России. АХРР: сборник воспоминаний, статей, документов. – М.: Изобразительное искусство, 1973.
3. Каталоги Всесибирской выставки (1–15 янв. 1927). – Новосибирск, 1926.
4. Красное знамя. – 1926. – 5 дек.
5. Копылов И. Л. О чем говорит выставка // Советская Сибирь. – 1927. – 11 янв.
6. Советская Сибирь. – 1927. – 19 янв.
7. Копылов И. Л. Обзор современного искусства в СССР // Сибирские огни. – 1927. – № 1.
8. Первый съезд художников // Сибирские огни. – 1927. – № 3. – С. 205–216.
9. Беседы автора статьи с художницей Н. Н. Нагорской.
10. Архивные материалы.

НАШИ АВТОРЫ

Барбой Юрий Михайлович, заслуженный деятель искусств России, действительный член Академии гуманитарных наук, заведующий кафедрой русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства, доктор искусствоведения, профессор (*Санкт-Петербург, Россия*)

Барсукова Наталия Ивановна, член АИС (Ассоциация искусствоведов) – творческого союза искусствоведов и критиков стран СНГ; член Союза дизайнеров России; доктор искусствоведения, доцент кафедры архитектуры и дизайна Сочинского государственного университета туризма и курортного дела (*Сочи, Россия*)

Библиева Оксана Владимировна, преподаватель кафедры иностранных языков Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Бородин Борис Борисович, член Союза композиторов РФ, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета, доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Уральской государственной консерватории (*Екатеринбург, Россия*)

Васильев Юрий Андреевич, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства (*Санкт-Петербург, Россия*)

Гаврилова Людмила Владимировна, член Союза композиторов России, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, заведующая кафедрой истории музыки Красноярской государственной академии музыки и театра, доктор искусствоведения, профессор (*Красноярск, Россия*)

Ганхуяг Найдангийн, сотрудник научно-исследовательского института культуры и искусств Монгольского государственного университета культуры и искусств (*Улан-Батор, Монголия*)

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (*Новосибирск, Россия*)

Григорьянц Татьяна Александровна, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат культурологии, профессор кафедры актерского искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Жерновая Галина Александровна, внештатный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, доцент (*Кемерово, Россия*)

Муратов Павел Дмитриевич, член Союза художников России, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной архитектурно-строительной академии (*Новосибирск, Россия*).

Носова Ирина Петровна, старший преподаватель кафедры академического хора Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Паршин Михаил Викторович, доцент Тольяттинского института искусств (*Тольятти, Россия*)

Праздников Георгий Александрович, действительный член Академии гуманитарных наук, заведующий кафедрой философии и эстетики Санкт-Петербургской академии театрального искусства, кандидат философских наук, профессор (*Санкт-Петербург, Россия*)

Рысаева Татьяна Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Умнова Ирина Геннадьевна, член Союза композиторов России, заведующая кафедрой теории и истории искусств, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, профессор (*Кемерово, Россия*)

Фрейверт Людмила Борисовна, кандидат философских наук, научный сотрудник Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (*Москва, Россия*)

Херманн-Реттген Марион, директор Штутгартской логопедической академии, доктор филологии (*Штутгарт, Германия*)

Чепурина Вера Владимировна, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат культурологии, доцент (*Кемерово, Россия*)

КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Лаборатория теоретических и методических проблем искусствоведения

Уважаемые коллеги!

В июне 2010 года планируется издание VIII выпуска сборника статей «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». В предыдущих выпусках приняло участие свыше 50 ученых не только России (гг. Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Кемерово, Красноярск и др.), но и зарубежья (Германия, Чехия, Китай).

Предлагаемая проблематика формируемого выпуска:

- Сценическая педагогика
- История и теория театра. Театр и драма. Театр и критика
- Направление и жанр в искусстве прошлого и настоящего
- Искусство регионов РФ: история, теория, современный опыт
- Искусство в контексте культуры
- Методологические аспекты современной науки об искусстве

Приглашаем принять участие в сборнике

Статьи следует представлять в одном экземпляре в распечатанном и электронном виде (в случае отправки электронной почтой распечатанный вариант не требуется). Требования к технической стороне статьи: объем – не более 1 авторского листа (около 40 000 знаков с пробелами), в текстовом редакторе Microsoft Word 97-2003. Размер бумаги: формат А4, ориентация листа – книжная, все поля – по 2 см. Шрифт Times New Roman, размер 14, отступ – 1,25, межстрочный интервал: полуторный. Инициалы, фамилия автора статьи указываются по правому краю, курсивным шрифтом, название статьи – по центру, прописными буквами, жирным курсивом. Литература и примечания указываются в конце статьи по мере упоминания. Библиографическое описание оформляется в соответствии с ГОСТ 7.1-84. Таблицы следует оформлять

в текстовом редакторе Microsoft Word 97-2003 в автоматическом режиме, рисунки представлять отдельным файлом в формате *tiff или *jpg (подпись к рисункам указывается снизу), ноты отдельным файлом в любом редакторе набора музыкальных знаков.

Дополнительно к тексту следует приложить сведения об авторе: ФИО полностью, место работы, должность (-ти), звание (-я), ученая степень, сфера научных интересов, контактный адрес (почтовый и электронный) и телефон.

Статьи принимаются до **15 января 2010 года**. Рукописи авторам не возвращаются. Редколлегия сборника оставляет за собой право не принять статью к публикации, исходя из концепции формируемого сборника, уровня представленного исследования, соответствия предъявляемым техническим требованиям. Стоимость публикации – 500 руб.

Координаты:

650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, научная часть (с пометкой «Сборник “Искусство и искусствоведение”»)

e-mail: aleksbur@mail.ru

Ответственный за выпуск: Алексей Иванович Бураченко.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ	9
<i>Умнова И. Г.</i> Педагогические принципы композитора Сергея Слонимского	9
<i>Васильев Ю. А.</i> Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок первый)	19
<i>Барбой Ю. М.</i> По жизни плывут не синхронно	62
<i>Праздников Г. А.</i> Тренинг и творчество: противоречия и взаимообусловленность	65
Раздел 1. ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ В ИСКУССТВЕ	
<i>Жерновая Г. А.</i> Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон»)	85
<i>Херманн-Реттген М.</i> Феномен голоса в литературе XIX века (доклад на конгрессе «Феномен голоса», Штутгарт, 2002) (перевод <i>О. В. Библиевой</i>)	105
<i>Чепурина В. В.</i> Условно-театральная характерность сценического образа: голосоречевой аспект	119
<i>Паршин М. В.</i> Роль искусства транскрипции в развитии балалаечного исполнительства	134
<i>Ганхуяг Н.</i> Формирование актерского и режиссерского мастерства в драматическом искусстве Монголии (на примере Национального академического театра драмы 1921–1965 годов)	138
<i>Григорьянц Т. А.</i> Трюковая пластика в структуре пластического воспитания актера	153
<i>Васильев Ю. А.</i> Ритмические импровизации на уроках сценической речи	166

Раздел 2. ЖАНР – ФОРМА – НАПРАВЛЕНИЕ

<i>Носова И. П.</i> Жанр искусства: к трактовке понятия.....	183
<i>Жерновая Г. А.</i> Трагические шедевры Шекспира в творческой биографии М. Н. Ермоловой – 2: Волумния	197
<i>Паршин М. В.</i> Транскрипторское творчество Н. П. Осипова на примере транскрипций фортепианных произведений.....	205
<i>Гаврилова Л. В.</i> «Реквием» Сергея Слонимского в контексте традиций жанра.....	212
<i>Гончаренко С. С.</i> Структурные и семантические аналоги техники «расширяющегося паттерна»	221
<i>Фрейверт Л. Б.</i> Архетипы театральности и родственные аспекты формообразования в дизайне.....	239
<i>Барсукова Н. И.</i> Игровая традиция в современной художественной культуре	252

Раздел 3. РЕГИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА И СИБИРИ

<i>Григорьянц Т. А.</i> «Игра» означаемых и означающих в сценическом тексте спектакля, или авторский комментарий к одной пластической партитуре («Пер Гюнт» Г. Ибсена – Э. Грига, Кемерово, 2002)	264
<i>Бородин Б. Б.</i> Два этюда об екатеринбургском композиторе Максими Баске.....	274
<i>Рысаева Т. Д.</i> Изобразительное искусство Кузбасса во второй половине XX века: даты, тенденции, имена.....	284

ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>Муратов П. Д.</i> Художественная жизнь Новосибирска 1920-х годов. Общества	296
НАШИ АВТОРЫ	316

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
ЖАНР – ФОРМА – НАПРАВЛЕНИЕ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 7

Редактор ***В. А. Шамарданов***
Дизайн обложки и компьютерная верстка
М. Б. Сорокиной

Подписано к печати 27.08.09. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 18,6. Тираж 500 экз. Заказ № 409.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru