

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный университет
культуры и искусств
Лаборатория теоретических и методических проблем
искусствоведения

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 8

Кемерово 2010

ББК 85
И86

Редакционная коллегия:

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

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

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

Ответственный секретарь: *А. И. Бураченко*

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств [Текст]: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – 315 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1.

Настоящее издание представляет собой восьмой выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств». Он состоит из полемического жеста, трех разделов и приложения.

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2010

ПРЕДИСЛОВИЕ

Новый выпуск сборника, восьмого по счету, продолжает ранее заявленные традиции. С первого выпуска редакционная коллегия сборника направляла свои усилия на решение ряда задач. Первостепенной из них являлась консолидация исследователей, интересующихся вопросами театрального, музыкального, изобразительного искусств.

Постепенно сформировались традиции. За восемь лет определились направления, которые можно было бы считать основными для сборника, например, сценическая педагогика. Именно из этого направления выросал сборник, и в каждом его выпуске статьи, посвященные воспитанию актеров, режиссеров, музыкантов, всегда присутствуют. Кроме того, представляемое издание характеризует и такое направление, как региональное искусство, работы которого включаются в содержание, начиная уже с третьего выпуска сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Кроме того, в нашем издании всегда имеются статьи, раскрывающие разные аспекты искусствоведческой проблематики, вопросы традиций и новаторства в искусстве. Основой структуры восьмого выпуска выступают *три раздела*. Также он обогащен *Полемическим жестом и Приложением*.

Представляемый восьмой выпуск открывает заявленный предыдущим изданием *Полемический жест*. Это особая территория сборника, где размещены статьи, вовлекающие читателя в дискуссию. Такова статья *В. В. Чепуриной*, поднимающая проблему эстетических и этических пределов текстов «новой драмы». Провокативный заряд содержит в себе работа *Ю. А. Васильева*, которую отличает высокая степень осведомленности и глубина проникновения в проблему педагогики сценической речи. Статья Ю. А. Васильева «Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок второй)» является продолжением работы, опубликованной в предыдущем сборнике. В диалог с Ю. А. Васильевым вступает *Н. Л. Прокопова*, заостряющая внимание на обусловленности методической вариативности педагогики сценической речи. Редакция сборника ожидает ответной реакции специалистов на опубликованные в *Полемическом жесте* материалы.

Выявление обусловленности и трансформации традиций в искусстве выступают существенными проблемами, исследуемыми в статьях сборника «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Результаты исследований, посвященных этому вопросу, образуют *раздел «Традиция в истории искусств»*. Вопросы формирования и преломления тра-

диций в музыкальном искусстве рассматриваются в статьях *Т. С. Стенюшкиной*, *Б. Б. Бородина*, *И. Г. Умновой*. Процесс функционирования и преодоления традиций в театральном и изобразительном искусствах подвергается анализу в размышлениях театроведов *А. Б. Хайбуллиной*, *Г. А. Жерновой*, *А. И. Бураченко*, сценографа *К. Тойбеловой*, искусствоведа *Н. И. Барсуковой*, культуролога *Л. И. Сорокиной*. Глубинная обусловленность действующих традиций научным знанием представлена в работах *Н. А. Латышевой*, *С. Н. Басалаева* и *Т. И. Мороз*.

В условиях развития современной науки об искусстве значимое место отводится вопросам формы. В предлагаемом сборнике ряд статей посвящен ее осмыслению. Эти работы собраны в *разделе «Опыты анализа художественной формы»*. Интересно, что проблема формы в искусстве рассматривается на принципиально разном материале. В статье *Г. А. Жерновой* осмысление художественной формы осуществляется на материале структуры характеров в поздних трагедиях Эсхила. О музыкальных формах в романе «Плаха» Чингиза Айтматова размышляет в своей статье *В. Е. Карпенко*. Вопросы пластической формы театрального спектакля исследует *Т. А. Григорьянц*. Знаковому коду постмодернизма в действенной сценографии посвящена работа *А. Е. Зубова*. На выявлении жанровых особенностей хоровой миниатюры современных петербургских композиторов сосредоточена статья *Р. Н. Слонимской*.

Искусство Сибири продолжает оставаться недостаточно изученной областью искусствоведческого и культурологического знания. В связи с этим одна из задач сборника связана с объединением исследователей искусства Сибири, а также ученых других регионов страны – Урала, Поволжья и т. д. Результатом работы коллектива редакции в этом направлении является раздел, посвященный региональному искусству. Можно считать, что к изданию восьмого выпуска этот раздел получил статус традиционного. *Раздел «Искусство регионов России»* представляют статьи, посвященные музыкальному искусству Сибири и театральному искусству Башкирии. Среди работ по проблемам музыкального искусства – статья *И. В. Белоносовой* «Коммуникационный потенциал музыкального краеведения» и статья *Н. В. Медведевой* «Развитие традиций хорового движения в Кемеровской области в 40–90-х годах XX в.». Вклад в осмысление тенденций развития театрального искусства регионов России вносит работа *А. С. Сагитовой*, посвященная государственному академическому театру драмы республики Башкортостан.

В «Приложении» представлена статья *М. Г. Ефремовой*, посвященная важным содержательным и методическим аспектам преподавания сольфеджио в ДМШ.

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

*В. В. Чепурина
Кемерово*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ЭТИЧЕСКИЕ ПРЕДЕЛЫ СОВРЕМЕННЫХ ТЕКСТОВ: ЗАМЕТКИ О «НОВОЙ ДРАМЕ»

Пожалуй, ни одно явление современной театральной культуры не вызывает столько споров, как феномен «новой драмы». Терминологически «новая драма» отсылает к художественному явлению рубежа XIX–XX веков (представителями которого стали Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг, А. П. Чехов и др.), но по своим идеологическим установкам и художественным параметрам категорически с ним не совпадает. Как определенное направление современного театрального искусства «новая драма» сформировалась в России в середине 1990-х гг. Инициатива в продвижении новых пьес на сцену принадлежит «Центру драматургии и режиссуры» (под руководством А. Казанцева и М. Рошина) и театру «DOC». Направление успешно развивалось благодаря фестивалю «Новая драма», с 2002 по 2009 гг. собиравшему лучшие спектакли по современной пьесе из России и Европы, проводящему презентации новых текстов. Лидерами направления являются Владимир и Олег Пресняковы, Василий Сигарев, Юрий Клавдиев, Максим Курочкин, Елена Гремина и др.

В суждениях драматургов, режиссеров, актеров и критиков тексты этого направления в одинаковой мере наделяются идеями миссионерства и грехопадения. Противоречивость оценок связана и с субъективностью пристрастий воспринимающих, и с отсутствием единых точек отсчета в анализе, и с неоднозначностью (подчас подменной) различных аспектов рассмотрения объекта – искусствоведческих, лингвистических, культурологических и др. Настоящая статья посвящена вопросам эстетической состоятельности «новой драмы» и ее этической адекватности устоявшимся нормам – вопросам, которые представляют наибольший интерес в отношении интересующего нас явления.

Связь этических и эстетических оценок имеет под собой онтологическое основание. «Как правило, любое общественное явление, поступок или мотив человеческой деятельности обладают одновременно эстетическим и этическим значением (ценностью) и могут быть оценены, с одной стороны, как прекрасное или безобразное, с другой – как добро

или зло» [1]. Прямо напрашивается, чтобы красота и добро, эстетическое и этическое (нравственное) совпадали в одном предмете. Однако такие совпадения происходят не всегда. Эстетические зрелища часто не согласуются с моральными принципами. Изображения катаклизмов, катастроф, гибели человека нередко пленяют, в буквальном смысле слова, завораживают. Напротив, поддержка, содействие, услуга, содержащие нравственное начало, иногда имеют непривлекательные внешние формы. Нравственно-положительные реакции и отклики могут оказаться снятыми в эстетических оценках, и наоборот. В искусстве такие диспропорции часто возникают как сложные взаимоотношения между выражением художественной идеи (эстетическим эффектом) и нравственно оправданными средствами этого выражения (их этической стороной).

Несмотря на то, что эстетические и этические оценки постоянно пересекаются, последовательно остановимся на основаниях каждой из них и выявим характер их связей в «новой драме».

Одна из исходных и основных в эстетике – категория «прекрасного», которая не имеет точного, законченного определения и в течение веков никогда не трактовалась однозначно [2]. С одной стороны, постоянно подчеркивается неоспоримая существенность красоты как одной из высших ценностей. С другой, говорится об относительности красоты, изменчивости ее критериев, субъективности оценок. Однако можно получить достаточно полное представление о «прекрасном», если признать, что оно возбуждает у человека положительные эмоции, высокое наслаждение, светлые чувства. Именно в этом, по мнению основоположника русского романтизма, поэта и критика В. А. Жуковского, заключается нравственная польза искусства [3].

Эмоции, которые должен испытывать читатель/зритель от соприкосновения с текстом «новой драмы», по мнению ее апологетов, призваны вызывать потрясение от негатива, поэтому имеют скорее отрицательный заряд и связываются с категорией «безобразного». Уродливость, чувство неудовольствия, отвращения и т. п. не являются ценностями, ибо ценность являет в себе лишь положительную значимость. Но «безобразное» – важнейший компонент мировой культуры, ее компенсаторный, очищающий признак. Общепризнано, что сюжеты произведений Иеронима Босха, Сальвадора Дали, Пабло Пикассо, Макса Эрнста, содержащие алогичные иррациональные образы, не укладываются в рамки возвышенно-красивого. Тем не менее, величественные в своем могучем протесте против зла, влекущие за пределы обыденного понимания пороков, изъянов жизни, они содержат в себе скрытое требование или желание возрождения идеала.

Эстетическая сфера, в пределах которой существует «новая драма», представляется антиподом «прекрасного». «Безобразное» в произведе-

ниях драматургов этого направления проявляется в облике социального неблагополучия, темных сторон жизни, ее неприглядных фактов – в «изнанке бытия». Молодые драматурги с документальной точностью фиксируют наиболее жесткие проявления действительности. Их привлекают аномальные, некогда запретные темы алкоголизма, наркомании, проституции, инцеста, гомосексуализма, всякого рода патологий. Необходимость, даже неизбежность «безобразного» в искусстве подпитывается изображением человеческого равнодушия.

Новое драматургическое поколение вызревает лишь в эпоху социальных разломов, перемен в общественном сознании. «Новая драма» как некое течение со своей идеологией возникла в театральном пространстве России благодаря влиянию на нашу культуру британского театра [4]. Однако она имеет и национальные корни, ее возникновение обусловлено социокультурными особенностями развития страны, находящейся сегодня в переходном времени. Современное общество не только распрощалось с советской идеологией, но и растеряло все свои «перестроечные» ценности, не выработав новых приоритетов. В текстах «новой драмы» весьма распространены мотивы поиска правды, разоблачения, пророчества, скуки, одиночества, но более всего – отчаяния, безысходности. В них слышатся отголоски социальной растерянности, что выражается, с одной стороны, в апатии и пассивности, с другой – в цинизме и пошлости. В целом эстетика «низа» выражается как осознание драматургами и их персонажами несовершенства мира – распада семейных связей, социальной неустроенности и искажения физиологической природы.

Новая драматургия продолжает традиции литературы протестной, пробивающейся в самые «болевы» зоны человеческого существования. Эта линия, сформированная в 1980-е гг. Л. Петрушевской, Н. Колядой, была прервана наметившейся тенденцией к облегчению репертуара. После того, как театр освоил «перестроечную», «чернушную» драматургию и расстался с нею, а заодно и с произведениями, запрещенными или нежелательными для эпохи застоя, образовавшийся вакуум заполнили не только лучшие образцы классики, но и развлекательные пьесы (чаще всего – зарубежные). Благодаря «новой драме» театр вновь вернулся к исследованию «острых углов» современности. По мнению современного режиссера К. Серебренникова, общее развитие этого направления связывается с театром «социального жеста» [5].

Социокультурная обусловленность проблематики была характерна и для драматургии «новой волны». Но, в отличие от последней, описывающей обычных людей и драматизм обычных историй, «новая драма» сконцентрировалась на героях, существующих на пределе возможностей, находящихся в крайних, пограничных состояниях. Место действия пьесы В. Сигарева «Божьи коровки возвращаются

на землю» – окраина города, выходящая на кладбище, – выражает суть общего неблагополучия, понимаемого новыми российскими авторами как существование между жизнью и смертью.

В каждой эпохе складывается свое представление о герое, от которого зависит будущее нации. В современной России надежды на изменения во всех сферах общественной жизни связываются с молодым поколением. Следовательно, представляется вполне закономерным обращение драмы к изображению человека молодого, в котором есть и наивная вера, и живые чувства, и способность к поиску новых ценностей, своего места в социуме. Но неопределенность мировоззрения, размытость идеалов не позволяют ему включиться в целенаправленную борьбу за совершенство жизни. А между тем, уровень активности и физической мощи нового героя очень высок. Поэтому он движим страстью к саморазрушению и разрушению окружающего мира, в результате чего возникает эффект эстетической агрессии, наблюдаемой в современных текстах.

Учитывая эти обстоятельства, так или иначе затронутые в современных пьесах, можно утверждать, что фиксация, а подчас смакование непристойностей, насилия, неустроенности не являются для драматургов самоцелью. В лучших своих образцах они являют то самое желание другой жизни, которое и расценивается как прорыв к идеалу, как очищающий момент искусства.

Так как в целом этические оценки направлены на формы и способы деятельности индивида, этические аспекты драматургических текстов связаны с выбором художественных средств, выражающих поведение персонажей. Поведенческие модели отчетливее всего проявляются в лингвистическом инструментарии, который используют авторы. Специальных исследований, посвященных языку «новой драмы», до сих пор не предпринималось. Однако, в отдельных высказываниях театральных критиков, режиссеров и драматургов [6] проявляются следующие его признаки:

- стремление к исповедальности (лирическое начало);
- распространенность ремарок, ориентирующая скорее на чтение, чем на использование постановочного приема;
- отсутствие в диалогах четко выраженной коммуникативной структуры (реплики не провоцируют друг друга и не цепляются друг за друга, замыкаясь в своей монологичности);
- стилистическая сниженность за счет введения реальных речевых конструкций, упрощенность языка до односложных, иногда примитивных фраз;
- языковая агрессия (использование обценной лексики, изобретение новых неприличных, непристойных слов и выражений, которые существуют под видом неологизмов или современного жаргона).

Остановимся подробнее на последней особенности, имеющей непосредственное отношение к этическим нормам. В «новой драме» главным ориентиром в творчестве и критерием новой искренности становится «язык улиц». Откровенная, неприкрытая грубость мирно сосуществует с пренебрежением к нормативным аспектам литературного языка. Драматург М. Курочкин очень точно выражает общую точку зрения на проблему, вкладывая в уста одного из своих героев фразу: «Способность к языкам – это первый устойчивый признак идиотизма» («Opus mixtum. Смешанная кладка»). Здесь нет жесткого, безусловного запрета по отношению к сквернословию, непечатному бранному слову. Самая распространенная точка зрения среди авторов на освобождение мата сводится к тому, что использование его в творчестве – это лишь вопрос меры и вкуса. Использование лексических нововведений, исковерканного, искаженного слова считается лишь необходимым художественным приемом для выражения экспрессии. При этом этический аспект этого выражения во внимание не принимается. В пьесе «Лаборатория этики» О. Кустова доктор чудословия Аванесян произносит фразу, которую можно вставить в качестве эпитафии почти к любой из пьес нового направления: «...Этика ...к черту этику, не осталось никакой этики».

Этика понимается как «учение о нравственности, морали» [7]. Одним из спорных в науке является вопрос об изменчивости нравственности и моральных норм. Одна из существующих позиций исходит из этического учения И. Канта, который отстаивает их объективность и незыблемость [8]. Согласно другой позиции, выразителем которой является, к примеру, Т. Гоббс, нормы морали и нравственности относительны, подвижны и зависят от развития общества. Философ утверждает, что мораль, являющаяся социальным образованием, предполагает некое целесообразное соглашение, договор между людьми. Но «...для того чтобы сделать это согласие постоянным и длительным, требуется еще кое-что (кроме соглашения), а именно общая власть, держащая людей в страхе и направляющая их действия к общему благу» [9]. По мнению Гоббса, подчинение авторитету государственной власти лишает систему нравственных норм абсолютного характера. Только государство, подчеркивает философ, в состоянии гарантировать соблюдение моральных законов, придавая им характер гражданских. Признавая различные формы существования государства (монархию, демократию и верховную власть аристократии), Гоббс усматривает возможность трансформации морали в зависимости от политической *организации* общества. В каждой более или менее стабильной культуре общество склоняется к первой точке зрения. Однако в переходные эпохи конституируется преодоление моральных границ, размывается представление о должном, безусловном, подвергается пересмотру общепризнанная система моральных постулатов.

Часто понятия нравственности и морали, предполагающие регуляцию действий человека во всех сферах жизни, употребляются синонимично. На самом деле, они имеют разные оттенки. Мораль, как правило, подразумевает наличие внешнего оценивающего субъекта (другой человек, *общество, церковь* и т. д.) и требует внешнего подчинения, исполнения вменяемых человеку требований. Нравственность в большей степени представляет собой ценностную структуру *сознания* и ориентирована на внутренний мир человека. В морали проявляются горизонтальные связи между членами общества, в нравственности сокрыта вертикальная ось, подразумевающая связь с силами иррационального характера (Богом, Космосом, Универсумом). Согласно воззрениям Канта, разработавшего содержание категорического императива (морального закона), человек подчинен своему собственному и одновременно всеобщему нравственному законодательству [10]. В «новой драме» недовольство формами бытия, которые становятся неприемлемыми и невыносимыми для персонажей, выражается в их речевом поведении, отрицающем не только моральные принципы, принятые в данном обществе и во многом обусловленные государственной идеологией, но и внутриличностные нравственные основания.

Нравственные нормы не могут быть социально и личностно дезорганизованы, а всегда связаны с представлениями о долге, чести, достоинстве, правдивости, справедливости, которые составляют содержание категорий «добро», «благо». Но что считать «добром»? Любые ценности – наслаждение, польза, слава, красота и т. д. – могут быть как «добром», так и «злом» в зависимости от того, как индивид переживает свой конкретный опыт освоения этих ценностей в отношении к идеалу. Бытийное основание «добра» определить, действительно, сложно. Однако ответ на этот вопрос можно найти в истории философско-религиозной мысли. В ходе исторического возникновения и развития моральные нормы формировались именно в рамках религии. Все этические проблемы – о происхождении и сущности нравственности, о моральных требованиях и оценках, о нравственном идеале и добродетелях человека – рассматриваются через призму христианской веры. Истинное «благо» – это соединение человека с Богом. Поэтому «добро» есть то, что направляет человека ко Всевышнему.

В русском сознании исток нравственности, определяющей поступки человека, всегда связывался со Словом. В Евангелии от Иоанна говорится: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Первые переводчики Священного Писания на славянский язык святые равноапостольные Константин-Кирилл Философ и его брат Мефодий

понятием «Слово» переводили знаменитое греческое понятие «Логос». В древнегреческом языке последнее отождествлялось и с законом всемирного развития, и с некой Высшей Силой, управляющей миром – Богом, а позднее, в трудах ранних христианских мыслителей, – с Сыном Божиим, Иисусом Христом. Однако многомерность значения «Логос» не отрицала божественной природы Слова как такового, служащего для выражения и проявления разумного начала. Когда человек почувствовал, что может жить без Бога (начиная примерно с XVIII в.), слово превратилось всего лишь в форму общения, утратив свой божественный смысл. «Разрушение» слова в «новой драме» не только свидетельствует о полной утрате его духовного смысла, но и означает потерю нравственных ориентиров его носителей.

Отказ от нравственных норм используется авторами новых текстов с целью этической провокации, демонстрации конфликтного противостояния героя окружающему миру. «...Использование мата, – говорит исследователь постмодернистской литературы И. С. Скоропанова, – не столько средство воссоздания реальности живого разговорного языка, составной частью которого является нецензурная лексика, сколько средство снижения, остранения и даже абсурдизации канонического, клишированного, авторитарного» [11]. Но будучи, самоценными, нравственные ориентиры не подразумевают никакой иной цели, кроме следования им. Другими словами, они не являются средством достижения какой-либо вне их лежащей цели. Таким образом, языковая агрессия, сквернословие в текстах «новой драмы» направлены не на формы бытия, которые, согласно эволюционным процессам, разумеется, могут и должны подвергаться переоценке со стороны общества, а на самую сущность человеческой природы, ее связь с божественным (мировым, космическим) разумом. Поэтому в категориях этики языковые структуры «новой драмы» нередко связываются с категориями «зла», «безнравственного». Отрицанию подвергается не только отношение человека к Божественному Началу Всего Сущего, но и непосредственно образ Всевышнего. В пьесе М. Курочкина «Цуриков» Бог – жалкий заика, который убирает мусор в аду. Причину, по которой он не имеет возможности вернуться на Небеса, персонаж объясняет так: «Нн-е имею м-морального п-пправа». Формально не отрицая существования запредельного мира, драматург отказывает ему в управлении земными помыслами и делами, не отыскивая, впрочем, иных идеалов и ориентиров.

В связи с изменением отношения современных авторов к морально-нравственным установкам актуальность приобретает еще один из важнейших аспектов этики. Он связан с ее мировоззренчески-

практической, нормативной составляющей, вводящей «моральную философию в действительность нравственной жизни», задающей ей «нормы и образцы» [12]. Современные авторы, преодолевая своими произведениями казавшиеся некогда незыблемыми границы языковой культуры, отстаивают возможность создания новой морали, согласно которой каждый человек в выборе модели поведения будет исходить из своего собственного представления о дозволенном, не обусловленном ни общественными установлениями, ни нравственными, имманентными человеку, ценностями. Следствием принятия такой морали обществом будет использование ненормативной лексики не только в повседневно-бытовой жизни и в искусстве, но во всех других сферах бытия. Действие правила «не хочешь читать – не покупай, не хочешь смотреть – не приходи на спектакли» может оставаться эффективным до тех пор, пока мощность информационных потоков невелика. Но интенсификация этих потоков может оставить одну только иллюзию свободного, произвольного выбора. При отсутствии прочной духовной основы снятие всех нравственных запретов и общественно-моральных условностей не может преодолеть грязь, цинизм, неурядицы, а, следовательно, не в состоянии реализовать ту социальную цель, которой задается «новая драма». Всякая попытка отдельного индивидуума реализовать свое естественное право на свободу абсолютно, то есть неограниченно, не принимая во внимание интересы других, является отрицанием не только государственной идеологии, но и принадлежности к обществу, а значит попыткой его разрушения. В пределах же ненарушенных общественных связей любая свобода будет относительной, частичной, управляемой – она просто не может быть другой. Ограничения, табу, каноны никогда не препятствовали творить высокое. Лучшее, что было создано в живописи, поэзии, драматургии, нередко относилось к эпохам, которые отличались достаточно строгими нравами.

Несмотря на открывавшиеся еще пятнадцать лет назад перспективы, «новая драма» так и не приобрела статус магистрального направления в театральном искусстве, а продолжает развиваться в его локальных очагах. Существует мнение, что театр и публика не созрели, чтобы говорить о болезненных проблемах современного мира. Внесем уточнение – не созрели, чтобы говорить на *таком* языке. К началу XXI в. театр сконцентрировал в себе богатый арсенал возможностей для передачи своих идей, а также сценической энергии на языке символов, метафор, способных вызывать в зрителях разнообразные эстетические реакции. Выявленное в «новой драме» совмещение категорий «безобразного» и «безнравственного» способствует снижению этого потенциала. В усложняющейся картине мира «безобразное» не характеризуется одномерностью и однозначностью. Следовательно, для локализации кон-

кретных его проявлений, выработки соответствующих способов борьбы с ним требуется очень тонкая работа ума и чувств. В связи с этим необходимость установки на шокирующий радикализм лексики, который являет язык «новой драмы», вызывает сомнения.

Было бы несправедливым весь поток текстов интересующего нас направления рассматривать в контексте «безобразного» и «безнравственного». Симптоматично, что наиболее высокий эстетический эффект достигается там, где драма в изображении несовершенства жизни не отступает от нравственных норм. Так, пьеса О. Богаева «Русская народная почта», являющая пример сознательного, мудрого и чуткого отношения к слову, завоевала безусловное признание читателей, зрителей, критиков. В 1998 г. она была удостоена премии «АнтиБукер», а в 2000 г. спектакль по этой пьесе под названием «Комната смеха» получил главную национальную театральную награду – премию «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль года» (Московский театр-студия под руководством О. Табакова, постановка К. Гинкаса). Пьеса широко и с успехом играет в различных театрах страны и за рубежом. Екатеринбургский драматург обходится и без модных лексических нововведений, и без расхожих ненормативных выражений, и даже без их эвфемистических замещений. А между тем, язык пьесы без натяжек современен, ироничен и одновременно бесхитростен и трогателен. Может быть, во многом благодаря этому история страдающего от одиночества пенсионера Ивана Жукова, который от безысходной тоски сам себе пишет письма, вызывает пронзительное и щемящее чувство сострадания.

Текст «Русской народной почты» свидетельствует о том, что поиск языка, адекватного времени, «новой драмой» еще не завершен. Само имя героя пьесы Богаева, напоминая о персонаже из хрестоматийного рассказа А. П. Чехова, свидетельствует об обращении автора к классическим литературным образцам. Такое тонкое отношение к языку, слову, речи в целом не показательно для современных текстов, однако, оно представляется чрезвычайно важным для понимания перспектив «новой драмы», развитие которой может быть плодотворным только на основе лучших традиций отечественной словесности.

Список литературы и примечания

1. Эстетическое и этическое // Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 426.
2. Основной инструмент эстетики – духовно-чувственное восприятие действительности человеком. Поэтому однозначной, общепринятой трактовки эстетических категорий (трагического, возвышенного, прекрасного, безобразного, комического, игрового) не существует.

3. См.: Жуковский В. А. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1985. – С. 180.
4. Давыдова М. Папа новой драмы. – Режим доступа: <http://www.bazaar.ru/diary/watch/theatre/181952/>
5. Богданова П., Серебренников К. Раз в месяц публика хочет быть раздражена / Беседу вела П. Богданова. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/inter/inter_ser_sd.htm
6. См.: Дмитриевская М. Угар-off, или изображая драму. Следственный эксперимент. – Режим доступа: <http://ptzh.theatre.ru/2004/38/20/>; Заславский Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой. – Режим доступа: <http://www.Zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm>; Турбанов И. Ирреальная реальность или Драма молодых. – Режим доступа: <http://book.uraic.ru/elib/theater/24/content06.htm>; Шахматова Т. С. Геопатогенная зона или театральный вирус? О фестивале современной драматургии «Новая драма» (г. Тольятти, 28–31 марта, 2007 г.). – Режим доступа: http://www.ksu.ru/f10/publications/newdrama/razdel_5/article_2.php; Заславский Г. По матушке. Драматурги разошлись в вопросе о языке. – Режим доступа: http://www.zaslavsky.ru/drama/newdrama2003_2409.htm
7. Краткий философский словарь / под ред. А. П. Алексеева. – М.: Проспект, 2000. – С. 387.
8. См.: Кант И. Соч. в 6 т. – Т. 4, ч. 1. – М.: Мысль, 1965. – С. 260–273.
9. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского. – Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/GOBBS/leviafan.txt>
10. См.: Кант И. Указ. соч.
11. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – 3-е изд., изд., и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – С. 337.
12. Краткий философский словарь... – С. 388.

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ПЕДАГОГИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ (НАБРОСОК ВТОРОЙ) [1]

Такой же комплексный анализ с 2005 по 2007 гг., какой был принят мной в конце «наброска первого» и касался кафедры сценической речи Театрального училища им. Б. В. Шукина, имеет смысл провести и с публикациями речевой кафедры ГИТИСа, и тоже в охвате трех лет. Именно в указанные три года москвичи затеяли издание сборников статей «Сценическая речь в театральном вузе» (2006 г., 2007 г.) [2], составивших в итоге совокупный труд «Искусство сценической речи» (2008 г.) [3], и предложили читателям любопытный проект – три выпуска «Методического пособия по сценической речи» (2007 г.) [4]. О них

теперь и речь. Не стану разбирать каждую статью, все материалы этих проектов – остановлюсь на некоторых проблемах педагогики сценической речи, освещаемых в них.

Оба выпуска «Сценической речи в театральном вузе» открываются статьями С. П. Серовой, но содержание их к «сценической-то речи» как учебной дисциплине театральной школы имеет отношение косвенное. В них рассматриваются актуальные вопросы чтецкого искусства: «От текста молчащего к речи звучащей» (Вып. 1, С. 7–32), «Автор. Рассказчик. Слушатель» (Вып. 2, С. 7–25). Статьи о художественном чтении, написанные Серовой, содержат много полезного, осовременивают подходы к одному из самых традиционных разделов в обучении актеров. И хотя использование «художественного слова» в нынешней структуре дисциплины «Сценическая речь» выглядит атрибутом прошлого, а исполнение литературных произведений не отражает творческую суть «сценической речи» [5], статьи Серовой помогают глубже и тоньше постигать параллельное актерскому творчеству искусство концертной эстрады.

Серова старательно выискивает точки (границы) соприкосновения актерского искусства и искусства художественного слова. Но никуда не деться автору от специфического поведения актера-чтеца на сцене. Поэтому в начале обеих статей определение «актер» относится, казалось бы, к речи драматической, театральной, диалогической. Но постепенно автор открыто переводит разговор в область чтецкого искусства. Да и не следует, как мне кажется, в принципе искать единство. Стоит в какой-то момент признать, что искусство драматического актера и искусство чтеца («художественного чтения») – параллельные виды актерского творчества, и нет нужды «подгонять» их под одни законы и заполнять художественным чтением уроки сценической речи.

В виде отступления приведу высказывание Я. М. Смоленского [6] о взаимоотношениях профессий актера и чтеца: «Многие авторы с разных сторон убедительно показывают, что при общности творческих позиций профессии актера и чтеца сохраняют полную автономность.

Главное различие между ними сводится к тому, что актер, играющий образ, должен создать на сцене иллюзию сиюминутной жизни, его герой действует так, как будто не знает, что произойдет с ним в следующую секунду, как это бывает с нами в настоящей жизни.

Актер, рассказывающий о герое или событии, – в другом положении. Непосредственное восприятие действия, обстоятельства, о которых он повествует, давно (или недавно) пережиты им. Начиная рассказ, он непременно должен знать все детали его развития и завершения, как это бывает при рассказывании в настоящей жизни. И вот это различие: *переживаю событие сейчас* или *рассказываю о событии, которое уже пережито*, – представляет собой водораздел, качественно отделяющий исполнительскую работу драматического актера от работы чтеца в момент исполнения» [7] [Курсив автора. – Ю. В.].

Развитие двух смежных видов искусства может и пересекаться в сценических произведениях, но без путаницы в законах одного и другого. Намного полезнее углубляться в каждое из искусств без оглядки на искусство параллельное. Все, что касается в статьях Серовой непосредственно художественного слова, следует признать серьезнейшим вкладом в разработку методики овладения техникой и выразительностью литературного чтения с эстрады. Написаны обе статьи образным языком, с множеством интересных примеров, наполнены советами для педагогов художественного чтения.

Изумительны две статьи А. М. Кузнецовой: «Ранняя Цветаева в театральной школе (“Моя душа теряет голову...”» (Вып. 1, С. 32–46) и «Одиночество – есть мироощущение (*по следам Марины Цветаевой и чеховской «Чайки»*)» (Вып. 2, С. 25–36). Обе они наполнены знанием – педагог ненавязчиво делится своими открытиями Цветаевой-поэта, Цветаевой-человека. Одновременно с анализом произведений Цветаевой и осознанием истоков и причин их возникновения, течет и длится разговор о студентах и их творчестве. Статьи начисто лишены методических рекомендаций, разговоров о значении слова в художественном чтении, подсказок, как работать над текстом. Чистота творчества, идеальная атмосфера общения учителя и ученика в совместном проникновении в миры художественного восприятия и выражения поэзии – вот ощущения, возникающие при погружении в статьи Кузнецовой. В одном абзаце первой статьи можно почуять глубину и значение «Сценической речи» в судьбе студента театральной школы. Воссоздавая свои тончайшие по построению, по мысли диалоги-беседы со студентами о стихах, прозе, письмах и личной жизни Цветаевой и ее окружения, Кузнецова делится с читателем своими открытиями:

«Вот обо всем об этом мы и беседуем со студентом. И нет здесь учителя и ученика: есть два взрослых человека, размышляющих о земном бытии и о Создателе. И о том, и о другом мы можем только догадываться, предполагать, надеяться на... Словом, сплошные многоточия. В данной ситуации Цветаева – повод прислушаться к себе, к своей душе. Именно на нашем предмете студент трудится над своей душой (развивает ее, открывает для самого себя – чтобы потом отдавать)» [8].

В одном этом абзаце содержатся, по крайней мере, три философские аксиомы современной педагогики сценической речи. Они принципиальны для самой Кузнецовой и важны для любого из нас – педагогов по речи: единотворчество педагога и студента; значение предчувствия, предположения, догадки в актерском искусстве; уроки «Сценической речи» в театральной школе – это уроки становления души. И хотя мысли о единении и равноправии учителя и ученика не новы для театральной

педагогике [9], и о таинственной ценности предчувствия, недоговоренности, *недозавершенности* в художественном творчестве мы слышаны [10], и о возможностях влияния на интеллектуально-душевное развитие ученика на уроках по речи мы знаем по своему опыту [11] – две статьи Кузнецовой кажутся мне поразительными. Они ошеломляют примером уважительного, искреннейшего диалога с учениками и талантливым описанием опосредованного, ненавязчивого овладения навыками творческой сценической речи.

Хочу привести слова искреннего волнения о судьбе учеников, которыми завершается вторая статья Кузнецовой:

«Мы выпускаем их в жизнь, желая им вслед только одного – УДАЧИ. Остальное (думаем мы) у них есть – талант, азарт... А потом видим, что гармония с миром не всегда зависит от карьеры, от удачи.

Не умею ставить точки и не верю в них.

Многоточие – любимый знак.

В нем и продолжение разговора,

и вера в...

и надежда на...» [12]

* * *

В издания кафедры сценической речи ГИТИСа – РАТИ юбилейного периода (не могу не напомнить читателям, что старейшая речевая кафедра страны в марте 2007 г. отметила свое 75-летие) ярко, оправданно, весомо вошла академическая наука. Очень ценно обращение к работам В. П. Морозова, особенно к его экспериментам последнего периода, в статьях И. А. Автушенко «Эмоциональный слух и эмпатия актера» (Вып. 1, С. 82–110), «Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи» (Вып. 2, С. 36–50) и В. П. Камышниковой «Резонирующее пространство» (Вып. 1, С. 1–121), «Образ звука и резонирование» (Вып. 2, С. 79–85).

В 1970-е гг. В. П. Морозов активно сотрудничал с кафедрой сценической речи ЛГИТМиКа, особенно плодотворным было его содружество с профессорами Б. Л. Муравьевым и В. И. Тарасовым. Преждевременный уход из жизни Б. Л. Муравьева в 1987 г. и В. И. Тарасова в 1993 г. на десять лет притормозил прямые научные контакты между Морозовым и речевыми педагогами. Между тем, внимание педагогов сценической речи к научным трудам и практической работе видного ученого не ослабевало. Стоило В. П. Морозову выпустить книгу «Искусство резонансного пения» [13] и презентовать ее 8 марта 2003 г. участникам Лаборатории по сценической речи, проводившейся СТД, речевые педагоги с радостью отозвались на призыв ученого к сотрудничеству, с увлечением

стали проводить опыты по его идеям и методикам. Увлечение распространилось, в первую очередь, на тех, кто искал актуальное для речевой педагогики в смежных науках (прежде всего, я имею в виду педагогов ГИТИСа И. А. Автушенко, В. П. Камышникову, Н. В. Гольяпину, хотя должен отметить, что «Основы резонансного пения» повлияли и на некоторых педагогов сценической речи других театральных школ, обращающихся к этой книге в своих публикациях). Мне довелось быть на выступлении В. П. Морозова в СТД и услышать историю создания книги и изложение ее основных идей. Действительно, эта книга – ценнейший подарок педагогике сценической речи, несмотря на то, что рассматривается в ней вокальный голос. Исследования В. П. Морозова, отражающие разнообразные эксперименты в области невербальной коммуникации, эстетики речи и пения, эмоционального слуха, его научные труды, такие как «Тайны вокальной речи» (Л., 1967) и «Биофизические основы вокальной речи» (Л., 1977), а теперь еще и «Искусство резонансного пения» (М., 2002) по праву являются одним из теоретических начал современной педагогики сценической речи. Можно только приветствовать тот факт, что связи В. П. Морозова с речевой педагогикой продолжают с новой энергией и в содружестве с кафедрой сценической речи ГИТИСа.

Ярким результатом содружества явились статьи И. А. Автушенко, в которых впервые в речевой педагогике рассматриваются значение и возможности развитого эмоционального слуха в творчестве актера. Ее статья «Эмоциональный слух и эмпатия актера» с первых же строк настраивает читателя на диалогический характер сценической речи:

«Диалог как основная форма сценической речи и потому – одна из главных методических установок предмета», – говорится в программе по сценической речи [14]. Таким образом, главная задача нашего предмета – «овладение законами и навыками диалогической речи на всех этапах обучения, включая тренинг» [15].

Приведя цитату из «Программы по сценической речи», составленной виднейшими речевыми педагогами России И. Ю. Промптовой, А. М. Кузнецовой, В. Н. Галендеевым, А. Д. Егоровой, Т. И. Васильевой и определяющей совершенно новый взгляд, новые установки на речевое обучение актеров, Автушенко на протяжении всей статьи ни разу не отходит от избранного принципа. Доминанта диалогического в сценической речи пронизывает все размышления Автушенко – теорию, методику, практику речевого обучения актера. Автушенко не берется за рассмотрение всего комплекса учебно-творческих задач и не затрагивает все этапы работы со студентами. Она исследует только вопросы воспитания речевого слуха драматического актера во всех его составляющих –

физический слух, фонематический слух, звуковысотный слух, чувство ритма и ощущение темпа. Она, подчеркивая, что «в живой диалогической речи всегда присутствует *эмоциональный* контекст, который определяется не предметным содержанием высказывания, а отношением говорящего либо к личности собеседника, либо к предмету разговора» [16], вводит в практику речевой педагогики понятие «эмоциональный слух», в свое время примененное В. П. Морозовым для определения эмоциональной восприимчивости и эмоциональной отзывчивости человека [17].

Автушенко обосновывает значение понятия «эмоциональный слух» в речевой педагогике. Приняв во внимание многолетние исследования В. П. Морозовым степени развитости эмоционального слуха у абитуриентов-вокалистов, поступающих в Московскую консерваторию, учитывая результаты разработанных В. П. Морозовым психоакустических тестов, она организует вместе с В. П. Морозовым специфический тест для исследования эмоционального слуха студентов-актеров ГИТИСа – 1 курс актеров драмы, 1 и 3 курсы актеров эстрады. Описание экспериментов дает серьезный толчок к осмыслению данных, связанных с актерской эмоциональностью и с уровнем активного эмоционального слуха у каждого из студентов, проходивших тестирование. Экспериментальные показатели Автушенко соизмеряет с комментариями педагогов – это можно признать важнейшим аспектом исследования и полезным сочетанием эмпирических наблюдений с фактами, полученными с помощью научного опыта.

В статье Автушенко возникает серьезный разговор об «эмпатии». В. П. Морозов и Б. Л. Муравьев в упомянутой выше статье писали, что, наряду с эмоциональностью речи и голоса,

«другим проявлением эмоциональности, важным для актерской деятельности, является способность человека улавливать и правильно воспринимать эмоциональные оттенки чужого голоса, т. е. в конечном смысле определять эмоциональное состояние говорящего по звуку его голоса. Эта способность является проявлением так называемой эмпатии, которая большинством современных исследователей понимается как способность одного человека откликаться на переживания другого, приобщаться тем самым к его эмоциональной жизни, т. е. сопереживать» [18].

В этой связи интересны мысли Автушенко об особых формах эмпатии – *сопереживании* и *сочувствии* [19], которые и должны, по ее мнению, лечь в основу парного тренинга на уроках сценической речи и в дальнейшем придать диалогический характер голосо-речевому тренингу, что, в свою очередь, напрямую согласуется с задачами актерского воспитания на уроках «актерского мастерства». Поучительны и полезны высказывания Автушенко о развитии эмпатических способностей студентов на уроках сценической речи. Вот, к примеру, одно из них:

«Часто настоящее знакомство с литературой происходит впервые на занятиях по сценической речи. Погружение в автора, в эпоху, в предлагаемые обстоятельства произведения и психологическую жизнь героя обогащает личностный опыт студента, «настраивает его душу» на *со-участие* к другому» [20].

В финале статьи содержится интереснейший материал по развитию эмпатических способностей студентов при работе над техникой речи, даются в качестве примеров упражнения автора и упражнения других театральных педагогов (К. Линклейтер, С. П. Серовой, И. Ю. Промптовой, Ю. А. Васильева). Эти упражнения подробно описаны, в них ясно просматриваются процессы овладения навыками речевого общения на уроках сценической речи.

В статьях В. П. Камышниковой последовательно разрабатывается тема резонансных возможностей актерских голосов. И хотя автор предупреждает читателя, что цель ее статей – рассказ о личном практическом опыте [21], вся работа, между тем, в каждом постулате, в изложении каждого упражнения пронизана теорией, имеющей ясные очертания. Главные из них – во-первых, резонансные проявления во всем теле, в каждой его клеточке (здесь автор ссылается на многочисленные зоны звучания резонаторов, выявленные Е. Гротовским [22], а так же на ощущения потока вибрации, проходящего сквозь все тело и разрывающегося в губах, предложенные К. Линклейтер, в московских семинарах которой в начале 1990-х гг. она участвовала) и, во-вторых, что очень привлекательно, – творческое использование различных пространств: реальных и воображаемых (здесь автор вновь адресует к опыту Е. Гротовского, обращая внимание читателя на его слова: «Все, что вызывает ассоциации и направлено в пространство, – все это высвобождает голос» [23]). Оригинальные упражнения, представленные Камышниковой (индивидуальные и парные), излагаются с большой убедительностью и подкрепляются образными рисунками. Я неоднократно проделал упражнения Камышниковой и могу засвидетельствовать, что они обеспечивают естественное звучание голоса, по крайней мере, мой голос они настраивали легко и быстро. Что особенно привлекает в заданиях к упражнениям, что все они до единого провоцируют работу воображения, а такие упражнения, как «Магнит» [24] и «Ночной лес» [25] являются еще и продуктивной тренировкой голосового резонирования в паре. Одно меня несколько смущало: некоторая статичность упражнений. В них пока не заложено единство телесного и голосового поведения, голосовые пробы не согласуются с движениями, тела, как правило, сидят-стоят-лежат – этот аспект, в чем я уверен, будет восполнен талантливым педагогом в будущем [26]. Без колебаний соглашусь со словами Камышниковой, завершающей

ми одну из статей: «Тема голосового резонирования неисчерпаема, так как таинственны, разнообразны проявления актера-человека. И поэтому тема эта всегда будет актуальна для практиков театра и театральной школы» [27].

Отмечу еще и практическую значимость статьи Ф. М. Белоноговой «Об устранении равновеликости в речи студентов» [28], впервые освещающей в печати метод «дирижирования», примененный ранее И. Ю. Промптовой. Статья сопровождается замечательными графическими композициями, отражающими движения кисти при исправлении равновеликости по методам «дирижирования» и «кругового дирижирования» [29]. Значимым мне показался и способ устранения говора с помощью «танцевальных шагов», описываемый Белоноговой [30]. Избран за основу современный танцевальный стиль «латино», Белоногова предлагает студентам ощутить, прежде всего, ритм танца, свободу в движении бедер и возможности импровизировать шаги в любых направлениях. Движения, предлагаемые ученикам, не могут не увлечь их раскрепощенностью, ритмом, пластической шаловливостью. Ритмическое задание относится к чередованию размеров шагов: широкий шаг – ударный слог, небольшой шаг – предударный слог, шаг на месте, то есть перемещение точки опоры с одной ноги на другую – предупредительные и заударные слоги. Вот и двигайся, постигая телом ритмику слова. Этот прием позволяет в коррекции говоров не ограничиваться произнесением слов, а произносить в танцевальных шагах целостную стихотворную строку, прозаическую фразу, реплику из пьесы.

* * *

Мне непременно следует обратить внимание читателей еще на один положительный аспект серии «Сценическая речь в театральной школе».

Для кафедры сценической речи ГИТИСа всегда были важны приглашения к участию в сборниках педагогов других творческих вузов. Все без исключения коллективные издания кафедры, начиная со сборника «Проблемы сценической речи» (1968 г.), в котором содержатся статьи ведущих педагогов Театрального училища им. М. С. Щепкина О. М. Головиной и В. В. Урновой и преподавателя (ныне профессора) Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского Э. М. Чарели, можно признать межвузовскими. Традиция не прекратилась – в первом выпуске «Сценической речи в театральном вузе» дана обширная статья петербургского профессора Н. А. Латышевой «Воображение актера на уроках сценической речи» [31], второй выпуск отмечен работами педагогов кафедры сценической речи Екатеринбургского государственного театрального ин-

ститута доцента О. Д. Крыжановской – «Звукопись стиха» и профессора А. В. Блиновой – «Освобождение дыхания, или биомеханика внешнего дыхания» [32].

Н. А. Латышева, как никто другой среди педагогов по речи, занимается проблемами актерского воображения. Занимается усиленно, долгие годы. Мне памятливы ее статьи в сборниках «Теория и практика сценической речи» [33], содержащие интересный анализ взглядов на «воображение» деятелей театра, известных физиологов и психологов, серьезное построение механизмов функционирования «фантазии» и «воображения». Двадцать с лишним лет назад Латышева обоснованно заявляла, что механизм актерского воображения к тому времени еще не был раскрыт и представлял для театральных педагогов и для ученых загадку. Определив, что актер откликается на воображаемую ситуацию сценического действия «всем комплексом психофизических сдвигов», Латышева выводит гипотезу: «Таким образом, на наш взгляд, работа воображения актера в спектакле в наибольшей степени отличается от сходных процессов, свойственных художникам других профессий» [34]. Для того, чтобы эта гипотеза «оживила», Латышева собрала богатейший научный материал, высказывания актеров и режиссеров, провела ряд экспериментов в содружестве с биологами и физиологами. В результате она предложила систему тончайших упражнений для настройки и активизации творческого воображения студентов на уроках сценической речи [35]. В упражнениях задействовались и механизмы наблюдения, и восприятие воспоминаний, и прислушивание, *вчувствование* в свои ощущения, и устройство актерского фантазирования. Тогда же Латышевой была выдвинута идея: при формировании слуховых ощущений на первом этапе речевого обучения студентов обращаться к представлению о «тональности». Под «тональностью» в данном случае понималось «соответствие звукового комплекса внутреннему, эмоциональному состоянию» и как пример приводились слова Щепкина: «Ты дай мне тон, и я буду знать, как мне играть нужно» [36]. Это я говорю о поисках Н. А. Латышевой середины 1980-х гг. Ныне же, в статье «Воображение актера на уроках сценической речи», она предлагает серьезную, хорошо разработанную и основанную на данных физиологии и психологии концепцию формирования специфического актерского воображения в условиях тренинга сценической речи и при работе над литературными произведениями. Она утверждает:

«Тесная связь воображения с процессами восприятия и с памятью дает возможность определить три основные типа воображения:

Зрительный тип, связанный со зрительными представлениями.

Слуховой тип, связанный со слуховыми представлениями.

Моторный тип, связанный с представлениями двигательных, пластических образов.

В “чистом” виде эти типы встречаются редко, чаще можно говорить о смешанном типе, но при преобладании (доминанте) одного из них» [37].

Далее автор исследует уровни деятельности творческого воображения актера и сопрягает их с работой над разнообразным литературным материалом. Подробно описываются эксперименты по выявлению индивидуальных особенностей воображения студента, основной теоретической базой которых явилась методика психометрического шкалирования. Предлагается апробированный автором в работе с несколькими актерскими курсами комплекс упражнений начального этапа тренинга сценической речи.

Интерес представляет определение «творческого воображения актера», данное Н. А. Латышевой:

«Творческое воображение актера – творческий процесс трансформации слова автора в систему чувственных образов, структурно опирающийся на элементы действия. Базируясь на работе фантазии, воображение создает долговременную установку на предлагаемые обстоятельства пьесы при безусловном осознании нереальности происходящего. Конкретизируя воображаемые представления, оно вызывает значительные изменения в деятельности нервной системы с включением вегетативных реакций.

Воображение актера подчиняет себе всю его органическую природу» [38].

Не менее значительны работы О. Д. Крыжановской и А. В. Блиновой, помещенные во втором выпуске «Сценической речи в театральном вузе».

В первой – «Звукопись стиха» – автор углубляется в значение аллитераций как одного из проявлений ритмической организации поэтического текста в овладении ритмикой звучащей речи студентом-актером. Основным материалом избраны так называемые лицейские послания Пушкина, в которых Крыжановскую, прежде всего, привлекает «полная гармония между общим замыслом, стилем и звуковым построением» [39]. Мягкий и подробный разбор стихотворений Пушкина сочетается с тонким раскрытием их звукописи. Выводы, к которым приходит автор статьи, напрямую связаны с процессами организации актерского тренинга. И правоту автора невозможно оспорить:

«Проведенные наблюдения показывают, что выявление звукового ритма стиха на базе анализа звукописи последнего эстетически и методически важно при подготовке актера. Этот процесс органически связан с необходимостью внутреннего психологического оправдания различных приемов в передаче стихотворной формы, адекватной содержанию. Назначение такого анализа состоит, в конечном счете, в достижении полной гармонии мастерства звукового воздействия и поэтических идей воплощаемого произведения. <...> Этот тренинг развивает внимание к смысловой нагрузке слова в тексте на основе глубокого прочтения его звуковой формы, профессиональную ответственность за то, как будут реализованы в словесном действии смысловые и эмоциональные акценты» [40].

Мне только не удалось понять из текста статьи связь звукописи (звуковых повторов) с прочими элементами ритмики стихотворного произведения (некоторые из них автором называются на с. 51, но намеренно в статье не рассматриваются). Как известно, стихотворный ритм осуществляется речевыми повторами: чередованием сильных и слабых слогов в стихе, чередованием стихов в стихотворении, системой пауз (межстиховых и внутрстиховых, т. е. цезур), синтаксическим членением речи, словоразделами, строфической организацией речи, звуковыми повторами (в особенности, рифмой) [41]. Крыжановская, обратившись к ритмике поэтической речи, остановилась только на последнем пункте – на звуковых повторах. Мне же было бы интересно увидеть систему звуковых повторов в лицейских посланиях Пушкина в сочетании с прочими речевыми повторами, составляющими стихотворный ритм. Не хватило мне и понимания словесной ткани произведений Пушкина – в привлекательном разборе Крыжановской слова, их значения и глубина их постижения студентом отступили на второй план. Обращусь к поучительному фрагменту рецензии выдающегося литературоведа Б. М. Эйхенбаума на книгу К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1916 г.):

«Кульг звука и буквы вне слова как целого организма, вне внутренней его формы, губит самую сущность словесной стихии. Если звук-буква сам по себе, отдельно взятый, есть «угадание», то слова не нужны, потому что тогда они – простые накопления этих звуков, умеющих жить и отдельно. Тогда слова можно и нужно составлять механически, комбинируя отдельные звуки вне традиций языка, вне его форм» [42].

Эти же слова можно отнести к тем современным изданиям по сценической речи, в которых слишком большое место отводится долговому «сидению» на звуках и звукосочетаниях в ущерб полновесной жизни сценического слова. Даже коррекция орфофонических нарушений в речи учащихся должна вестись прежде всего на материале слова и фразы, без увлечения звучным и беззвучным произнесением гласных и тем паче согласных звуков.

Во второй статье – «Освобождение дыхания, или биомеханика внешнего дыхания» – предлагается авторская программа А. В. Блиновой по воспитанию актерского дыхания. Множество наблюдений, описание собственных поисков, обращение к опыту известных специалистов в области фонационного дыхания (физиологов, речевых педагогов, певцов, фо尼亚тров) позволяют автору выстроить теоретически мотивированную систему дыхательного тренинга в театральной школе. Огромное внимание уделяется воздействию на диафрагму. Не буду подробно анализировать статью Блиновой. Отмечу только, что в ней представлена оригинальная концепция воспитания творческого дыхания актера с акцентом

на механику внешнего дыхания. Практические результаты дыхательного тренинга, предложенного Блиновой и, как полагаю, не чуждого другим екатеринбургским педагогам, мне довелось наблюдать на спектакле студентов ЕГТИ «Кукушата» по повести А. Приставкина. Звучание актерских голосов в этом спектакле: обаяние тембров, звучность, подвижность динамического и звуковысотного диапазонов, сила звука – все это, не боясь ошибиться, можно охарактеризовать самыми лестными эпитетами.

* * *

Большая часть материалов (10 статей) из сборников «Сценическая речь в театральном вузе» без изменений перебралась в книгу «Искусство сценической речи», вышедший из печати в конце 2007 г. [43]. Полезным дополнением к ранее издававшимся статьям явились четыре работы, опубликованные впервые: «Эмоциональная вариативность речи» И. А. Автушенко, «Звучание в движении» В. П. Камышниковой, «Об устранении южноуральского говора» Н. М. Одровой, «Роль внутриглоточной артикуляции в смене вокальной и речевой позиций» Н. В. Гольяпиной. Уже своими названиями эти статьи не могут не привлечь внимания. При углублении же в них даже педагог со стажем откроет для себя много нового и поучительного. Имеет смысл обратиться к некоторым положениям, содержащимся в указанных статьях.

«Звучание в движении» – тема далеко не новая в литературе по сценической речи. Ей посвящали свои работы З. В. Савкова, А. Н. Куницын и Б. Л. Муравьев, В. Н. Галендеев и Е. И. Кириллова, Е. И. Черная, Л. Л. Фомина, да и автор этих строк не однажды предлагал различные варианты сочетания речи и движения в процессе тренинга сценической речи [44]. Однако все упомянутые авторы принадлежат ленинградской-санкт-петербургской школе сценической речи. Статья В. П. Камышниковой «Звучание в движении» может быть признана первой гитисовской статьей, фундаментально рассматривающей место и значение физических движений в системе речевого обучения актера.

Говоря, что статья Камышниковой является первым опытом рассмотрения темы «речь и движение» на кафедре сценической речи ГИТИСа, я вовсе не имею в виду отсутствие практического опыта использования движений на уроках по речи педагогами этой кафедры. Напротив, смею утверждать, что гитисовской кафедрой разработаны десятки разнообразных комплексов упражнений, соединяющих речь и движение в одном актерском поступке [45]. Привлекательны, например, «Упражнения по дыханию, соединенные с движением и звучанием»,

предлагаемые Н. В. Гольяпиной для работы на факультете музыкального театра [46]. Я лишь хочу подчеркнуть, что Камышниковая написала фундаментальную теоретическую статью и снабдила ее описанием интересных упражнений, исходя из важного положения:

«Тема взаимодействия звучания и движения будет всегда актуальна среди практиков театра, так как это одна из основных особенностей существования актера в процессе сценического действия. В театре взаимосвязь этих компонентов определяется многими составляющими, в том числе эстетическими принципами, которые исповедует режиссер-постановщик, особенностями художественных приемов того или другого произведения, смысловой концепцией спектакля, решением роли того или иного персонажа, индивидуальными голосовыми и пластическими особенностями актера» [47].

Она также систематизировала процессы взаимодействия движения с голосом в практике речевых педагогов, посчитав основным критерием построения последовательность от простого – к сложному:

«На первом этапе используются упражнения, помогающие звучанию, базирующиеся на физиологических закономерностях тела и голоса. Тело и звук помогают друг другу в проявлениях, они едины. Ощущение естественности и свободы – цель первого этапа и для голоса, и для тела.

На втором этапе движение усложняется, активизируется. Тело не только помогает, но и «мешает» звучанию. Движение и тело становятся провокатором напряжения, но напряжения «разумного, экономного», которое тренирует голос. Это позволяет переводить свободное звучание в навык.

На третьем этапе возможности тела и голоса устремлены на создание художественного смысла. Движение и речь подчинены созданию образа на сценической площадке» [48].

Не могу не согласиться с означенной последовательностью. Единственное, что не учитывается Камышниковой при таком построении – наличие сценического партнера. Между тем, именно партнер является целью многих выразительных движений и жестов на сцене, только взаимодействие с партнером может влиять на осмысленность, эмоциональность и доходчивость движения, как раз поведение партнера и определяет действие актера и на сценической площадке, и в тренировочном упражнении. И мне представляется, что упускать из внимания триединство «восприятие – воображение – воздействие» не следовало бы. Но эту поправку я отношу к теоретическому построению последовательности использования движений в голосо-речевом тренинге, помещенной на с. 178. Практическую часть, предложенную Камышниковой в финале статьи, особенно девять упражнений для работы на **первом этапе** [49], следует признать ярким подтверждением одной из важнейших черт современной педагогики сценической речи – стремления использовать в овладении любыми голосо-речевыми, интонационными, дыхательными навыками сотрудничество с партнером.

Надо отметить также серьезную вводную часть статьи, в которой определяются базовые для современной театральной педагогики открытия режиссеров, актеров, балетмейстеров, теоретиков театра всего мира и в сжатом виде представляются истоки нового взгляда на возможности тела актера в театре XX века. Эти поучительные страницы похожи на калейдоскоп имен и новых течений в искусстве – кого здесь только нет: Далькроз, Дельсарт, Штайнер, Дункан, М. Чехов, Крэг, Вахтангов, Мейерхольд, Брехт, Гротовский и др. – но, между тем, они приводят читателя в мир современного актерского творчества, характеризуют круг требований к современному актеру, говорят не о приоритетах слова над движением или движения над словом, а о единстве всех выразительных средств актера на сцене и о необходимости союза движения и звучания в учебных аудиториях.

Аспирантка кафедры сценической речи ГИТИСа Н. М. Одрова в статье «Об устранении южноуральского говора» [50] предпринимает попытку изложить опыт работы по устранению говорных наслоений в речи учащихся, накопленный в последние годы речевыми педагогами Челябинской государственной академии культуры и искусства (ЧГАКИ). Немалое место отводится изложению приемов говорной коррекции, введенных в педагогическую практику и представителями других театральных школ, – автор статьи знакомит читателя с методическими приемами И. П. Козляниновой и Э. М. Чарели, И. Ю. Промптовой, В. Н. Галендеева и Е. И. Кирилловой, Л. Д. Алферовой. Но целостного впечатления о методах и приемах работы именно педагогов ЧГАКИ автору создать не удалось. Статья пестрит отсылками к тем-другим, в ней воспроизводятся упражнения московских и петербургских педагогов, объясняется, какие этапы следует пройти при коррекции говорных наслоений в речи студентов, но почувствовать, рассмотреть, осознать и в дальнейшем использовать опыт челябинских педагогов мне не удалось. Все методические приемы, вошедшие в статью, хорошо известны любому опытному речевому педагогу. И сведение воедино материалов из работ упомянутых выше авторов вовсе не означает, что это и есть опыт работы педагогов ЧГАКИ. Точно, со знанием дела воспроизведенные автором особенности южноуральского говора тонут во вторичности методических приемов. Эти приемы применимы в равной мере к исправлению любых говоров представителей всех регионов России. В чем же тогда состоит специфика исправления южноуральского говора? На этот вопрос статья ответа не дает. Я уверен, что какие-то своеобразные способы говорной коррекции имеются и в ЧГАКИ, но какие? Упоминается, например, введенный в программу обучения студентов ЧГАКИ «речевой хор» и кратко

говорится, что «в хоре «дирижируется» ритм, который устраняет говор, организует, создает необходимый объем звучания гласных» [51]. Такой информации читателю оказывается маловато для понимания механизмов влияния данного упражнения на говоры. Но при этом возникает (хоть и не реализованный) интерес к еще одному способу коррекции говорных отклонений. Если бы Одрова исследовала природу исправления южно-уральских говоров, психологические и физиологические особенности речевой, интонационно-мелодической культуры жителей Южного Урала, то статья имела бы большое значение. Но она остановилась на внешнем – на пересказе общепринятых приемов говорной коррекции – и не пришла поэтому ни к каким оригинальным выводам.

Отмечу в скобках одну неточность, прокрававшуюся в статью. Одрова не однажды ссылается на методическую разработку В. Н. Галендеева и Е. И. Кирилловой «Групповые занятия сценической речью» [52]. Как все мы знаем, авторов у этого труда двое, однако в тексте статьи фигурирует только фамилия Галендеева («В. Н. Галендеев предлагает в качестве тренировочного материала...», «Но более результативным Галендеев считает...», «В. Н. Галендеев предлагает упражнения...») – имя профессора Е. И. Кирилловой по какой-то необъяснимой причине из текста статьи выпадает. Слава Богу, оно хоть упоминается в сноске под номером 26. Предполагаю, что это случайность. Но невольно возникает вопрос: одна ли такая случайность проникла в текст статьи?

* * *

Любопытен и второй издательский проект, осуществленный кафедрой сценической речи ГИТИСа–РАТИ, – «Методическое пособие по сценической речи». Все три выпуска пособия были изданы одним махом в октябре 2007 г. У каждой книги три автора – В. П. Камышников, И. А. Автушенко, Н. В. Гольяпина, – и каждый из авторов сосредоточивается на проблемах речевой и голосовой подготовки актеров одной специализации. В. П. Камышников представляет материалы зачета и экзамена по сценической речи на 1 актерском курсе (мастерская С. В. Женовача); Н. В. Гольяпина знакомит с материалами зачета и экзамена, а также с материалами для работы над дыханием, дикцией, орфоэпией и текстами на 1 актерском курсе факультета музыкального театра; И. А. Автушенко, воспитывающая будущих актеров эстрады, описывает работу над «речевыми наблюдениями» (Вып. 1), «речеголосовыми имитациями» (Вып. 2) и воспроизводит обширные материалы заключительного экзамена по речи студентов факультета эстрады (вокальная группа).

Все три статьи В. П. Камышниковой можно считать весомым методическим дополнением к трем ее работам в «Сценической речи в театральном вузе» и в «Искусстве сценической речи». В них содержится практическое воплощение увлекательной идеи, отмеченной мною выше и выра-

женной в статье «Звучание в движении», о трехэтапном взаимодействии движения с голосом и речью. Напомню, что Камышникова определила три уровня применения движений в голосо-речевом тренинге: движения, помогающие звучанию – движения, «мешающие» звучанию – движение и речь подчиняются созданию сценического образа. Этот принцип ясно просматривается в предлагаемых циклах упражнений. Сравните хотя бы наиболее выразительные упражнения – «Булочник и тесто», «Змея», «Барабаны», «Игра в согласные» (Вып. 1); «Клубок – мяч», «Топали мы, топали...», «Космическая паутина», «Говорящие башмаки», «Озвучь партнера» (Вып. 2); «Драка с подушками», «Заклинание змей» (Вып. 3). В отмеченных упражнениях движения создаются педагогом, с одной стороны, исходя из определенных задач голосо-речевого тренинга, с другой стороны, они изначально связаны с ритмической структурой звукосочетаний – тренировочных фраз – текстов стихотворений. Кстати говоря, тренировочный материал, предлагаемый Камышниковой, и оригинален, и совпадает с целями упражнений, а стихи образны, их хочется произносить, их ритмы втягивают в игру.

Немного странными видятся на фоне своеобразных упражнений Камышниковой вкрапления, заимствованные из голосового тренинга К. Линклейтер. Так, в упражнении «Жара» читаем: «Техническая цель упражнения – находить и удерживать свободный канал звучания, поверять свободу на усилении звука» [53]. Техническое в отрыве от творческого немыслимо. Не раз об этом говорил Станиславский, не раз в этом убеждаешься, изучая упражнения Камышниковой, содержащиеся в «Искусстве сценической речи», в выпусках «Методического пособия по сценической речи». И никакие не каналы являются целью упражнения, а воздействие на партнеров, творческое высказывание, напитанное образами и метафорами, заполнившими стихотворение Р. Кипплинга «Пыль (Пехотные колонны)», на котором строится все это упражнение. Камышникова хорошо понимает, что зарождение речи даже в начальных упражнениях может и должно опираться на законы театра, на законы актерского творчества. У Линклейтер это важнейшее обстоятельство современного тренинга сценической речи, как правило, отсутствует. Зато возникают «каналы», «трубы», прощупывания позвонков. Не считите за грубость, но мне кажется, что Камышниковой – педагогу замечательному, с множеством интереснейших идей, тонко чувствующему природу актерского творчества – лучше бесповоротно отрешиться от нетеатральности, от механистичности тренинга К. Линклейтер – тренинга, некогда прогрессивного, но ныне оставшегося в прошлом. Многие же наблюдения и советы К. Линклейтер, выдающегося театрального педагога, остаются заслуживающими внимания до сей поры.

Не буду останавливаться на увлекательных статьях Н. В. Гольяпиной и И. А. Автушенко, так как в них авторы подробно рассматривают специфику работы над речью актеров эстрады и музыкального театра, а анализ проблем, связанных с речевой подготовкой специалистов смежных актерских специализаций не входит в тематику настоящей статьи. Хотя отмечу, что, наряду с авторскими идеями и упражнениями, нет-нет да и возникают на страницах «Методического пособия по сценической речи» материалы традиционные, более чем хорошо известные в среде речевых педагогов («речевые портреты» [54], «орфоэпические билеты» [55], «логический анализ текста» [56] и др.).

В заключение отмечу, что все литературные начинания кафедры сценической речи ГИТИСа–РАТИ 2006–2007 гг. привлекательны тематической новизной и широтой рассмотрения насущных проблем по овладению сценической речью. Жаль только, что смелый проект доцентов кафедры В. П. Камышиниковой, И. А. Автушенко, Н. В. Гольяпиной (выпуски «Методического пособия по сценической речи») не получил продолжения в 2008 и 2009 гг., и нам пока не довелось ознакомиться с изложением зачетов и экзаменов этих любопытных педагогов на втором году обучения студентов-актеров драматического театра, эстрады и музыкального театра.

* * *

Два последних года, обсуждаемые в этой статье, оказались весьма несхожими между собой.

Год 2008 означился литературными экспериментами.

Год 2009 непреднамеренно оказался временем своеобразного подведения итогов: авторы учебных пособий, монографий, сборников статей обратились к переизданию своих работ, пусть иной раз ничего не меняя, но в некоторых случаях с заметными коррекциями и под другими названиями.

Однако опять соблюдаем порядок.

Двумя оригинальными по жанрам изданиями по сценической речи ознаменовался год 2008: *Штода Н. Н.* Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского: учеб. пособие. – М., 2008. – 240 с.; *Проконова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия. – Кемерово; М., 2008. – 263 с. Величая эти книги изданиями оригинальными, я не обманываюсь в определении. Они вызывают уважение своеобразием и первичностью. Каждая из них – творческий взгляд на теорию и методику преподавания сценической речи в театральной

школе, стремительное приближение насущных вопросов речевого обучения драматических актеров к театральной практике. Коль мы условились не обсуждать в этом наброске издания Санкт-Петербургских педагогов, то рассмотрим названные работы Н. Н. Штода и Н. Л. Прокоповой.

* * *

Впервые в литературе по сценической речи нормы литературного произношения обсуждаются, анализируются и преподносятся учащимся в широком контексте драматургии. И сразу «скучная», но важная часть речевого обучения актера преобразуется в живое общение с героями драматических произведений А. Н. Островского. «Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского» являет собой полезную орфоэпическую энциклопедию русского литературного произношения [57].

Краткая первая часть, озаглавленная традиционно – «Техника сценической речи» – и традиционно распадается на три подраздела – «дыхание», «голос», «дикция», – пробегается глазами молниеносно, так как ничего неожиданного она в себе не содержит, ее можно считать своеобразным «дайджестом» общепринятого. Обширная вторая часть, озаглавленная столь же традиционно – «Орфоэпия», оказывается в результате не совсем традиционной в силу замечательной творческой находки: весь тренировочный орфоэпический материал, согласно замыслу автора, становится серьезной методической базой для работы над звучащим словом Островского. Задумана вторая (основная) часть блистательно, и автором собран отличный материал, причем, для того чтобы к каждому орфоэпическому правилу, а их ни много ни мало 76, да еще ко всем вариантам правил подобрать соответствующие фразы из пьес Островского, Н. Н. Штода пришлось проделать баснословную работу. Удача здесь, несомненно, сопутствовала автору. Но приемы введения собранного и систематизированного литературного материала в практическую работу выглядят намного скромнее, эта сторона методики производит впечатление упрощенной.

Задав читателю вопрос: «В чем суть предлагаемой методики?» – Штода сама же подробно на этот вопрос отвечает:

«В комплексном подходе к освоению драматургического текста, в формировании с самого начала занятий по сценической речи навыков самостоятельной системной работы над всеми речевыми составляющими образа. В умении соединять все важные моменты, связанные со звучащим словом – дыхание, голосообразование, дикцию, орфоэпию, при необходимости работу над исправлением говора, логику речи с проникновением в авторскую стилистику, с мыслью, заложенной в тексте и с задачами действенного слова воплощаемого образа. Поэтому упражнения, которые включены в данное учебное пособие, формируют комплексный подход работы над словом и связаны с усвоением правильного произношения

по всем этим направлениям. Действенное драматургическое слово А. Н. Островского поможет с максимально эффективным результатом активизировать и систематизировать работу над технической стороной речи, придать необходимую творческую осмысленность упражнениям» [58].

Упор на самостоятельную работу студента нельзя не приветствовать. Только, как мне представляется, следует точно отметить границы самостоятельности. Сейчас, согласно приведенному абзацу, до всего, что в нем представлено, студенту придется «доходить» самому: вплоть до того, что он сам должен открыть все механизмы «комплексного подхода». Никаких наводящих подсказок при этом не дано.

Каким же именно образом студент должен, сообразно предположению автора, совмещать в упражнениях голосообразование, дыхание, дикцию, орфоэпию, исправление говора, логику речи, авторскую стилистику, мысль, да, к тому же, согласовать все это с «задачами действенного слова воплощаемого образа»? Все это для него грузно и невыполнимо, если учитывать, что каждое орфоэпическое правило при овладении им подразумевает произнесение нескольких реплик из разных произведений Островского. Где набрать таких студентов, которые «сходу» воплотят «действенное драматургическое слово Островского»? Само по себе «действенное слово воплощаемого образа» в орфоэпическом тренаже ничему помочь не в состоянии. Ведь в условиях урока нет возможности погружаться в обстоятельства пьесы, в ситуацию диалога, в «жизнь духа роли». Разве в состоянии студент выполнить такое, к примеру, задание преподавателя: «Произнесите фразы, обратив внимание на дыхание, свободное звучание, смысл и соответствующие виденья»? Здесь же даются и фразы – выберу одну: «Свой же брат [з’д’]елает [з’д’]елку по гривне за рубль, да и сидит в миллионе и плевать на тебя хочет» («Свои люди – сочтемся») [59]. Я не уверен и в том, что к орфоэпическому тренажу многочисленные пьесы Островского будут прочтены всеми студентами. Я не встречал пока ни одного студента, который бы «осилил» весь массив пьес выдающегося драматурга и при этом не запутался бы в хитросплетениях сюжетов, в именах и отчествах действующих лиц, да и просто во взаимоотношениях персонажей.

Словно предвидя мои мысли, далее во вводной части Штода очерчивает четыре (пусть и условных) этапа работы над словом Островского в сочетании с задачами предмета «сценическая речь»: первый этап, по ее мнению, «связан с освоением современных орфоэпических норм в сопоставлении с речевыми нормами XIX века»; второй этап «неразрывно связан с предыдущим и посвящен работе над говорами»; на третьем этапе предлагается «обратить внимание на особенности логического раз-

бора); четвертый этап связан с техникой речи [60]. К сожалению, все это только очерчено во вводной части. В тексте книги второй и третий этапы не реализованы – их попросту нет: нигде не представлена работа над говорной речью, нигде не объяснены «особенности логического разбора».

Произнося фразы, реплики действующих лиц пьес Островского, сумеет ли студент совместить их артикулирование со сценической ситуацией, в которой говорится эта фраза или реплика действующим лицом? Сможет ли он хотя бы осмыслить предлагаемый текстовый фрагмент? И каким образом он это выполнит? Каким психологическим путем пойдет? Мне, когда я вникаю в советы Штода, на подобные вопросы ответы не приходят. Советы-указания, аналогичные такому – «Вдумайтесь в смысл каждой фразы» [61] – сами выглядят лишёнными смысла, так как не связаны с процессом общения, с контактностью, с воздействием на партнера.

Я ни в коей мере не отрицаю: более чем полезно во время речевого тренинга обращаться к тренировочным текстам высочайшего литературного качества. Вводя студентов в процессы орфоэпической коррекции на текстах Островского, Штода бесконечно права – такие тексты, несомненно, ознакомят студентов с «другой» речью, с речью уходящей, если не ушедшей в далекое бытовое и театральное прошлое. Чему же научатся студенты, произнося фразы из незнакомых им пьес, да еще непривычного произносительного стиля? И к каким результатам следует вести обучающихся «старомосковским нормам сценического произношения»? И на эти вопросы в книге Штода (подчеркну еще раз: книги оригинальной) найти ответы мне не удалось.

Я очень надеялся на Заключение, носящее многообещающий подзаголовок «Культура сценической речи и значение языка Островского в режиссерском замысле», – куда там – кроме восторженных высказываний выдающихся актеров и режиссеров из Заключения ничего нельзя почерпнуть для методики овладения сценическим произношением. Вот несколько фрагментов восторженных слов о речи героев в пьесах Островского:

«Сваху (в пьесах Островского) может играть жизненно и правдиво лишь тот, кто будет исходить из речевого богатства роли» (Е. Д. Турчанинова);

«Для Островского речь была главным и первым средством выражения внутреннего облика героев» (Н. И. Рыжов);

«Язык Островского в широком смысле слова имеет, может быть, первостепенное значение во всем художественном богатстве его произведений» (Вл. И. Немирович-Данченко);

«Островский!.. Россия!.. Волга!.. <...> Это, прежде всего особая мелодия, музыка речи. Люди говорят, точно поют. Плавно, как сама Волга. Широко, раздольно» (Е. Б. Вахтангов) [62].

Золотые слова! Но это *слова*, и из них самостоятельно не «выжмешь» приемы работы над литературным произношением в театральной школе. Читатель не знает главного, к какому времени относятся правила, которые он вычитывает в учебном пособии Штода: к временам Островского? к началу XX века? к довоенному десятилетию? к 1950–1960-м гг.? ко времени развала СССР или к сегодняшнему дню?

Никуда нам не спрятаться от языковых изменений, языковых тенденций. Театр обязательно должен на них ориентироваться. Книга Штода словно замерла в ожидании, а, может быть, была изначально ориентирована на нормы произношения времен, отступивших в глубь веков.

В одном случае (при произнесении гласного «а» в первом предупредительном слоге после согласных «ж», «ш», «ц») дается сводная таблица: написание слова – современное произношение – старомосковское произношение:

жаргон – ж[а]ргон – ж[ыэ]ргон; жандарм – ж[а]ндарм – ж[ыэ]ндарм; шалун – ш[а]лун – ш[ыэ]лун; шаги – ш[а]ги – ш[ыэ]ги; царпина – ц[а]рапина – ц[ыэ]рапина и проч. [63].

В прочих случаях, когда приводятся примеры, автор ограничивается двумя позициями: «пишем – произносим». Какое отношение «*произносим*» имеет к старомосковским нормам и какое к современным – разъяснений не дается. В столь тонком деле, как «текучесть» произносительных норм, ничто не может держаться на доверии или на домыслах. Любой произносительный оттенок, реализация любого правила должны быть оговорены. Иначе обучающиеся остаются в неведении, как им нынче говорить. Придерживаться ли им правил, предложенных Штода, только в пьесах Островского, или так им следует говорить на сцене всегда? И кто объяснит различие в произносительных нормах по Гоголю, по Островскому, по Чехову, по Булгакову, по Розову, по Петрушевской, по Вырыпаеву? Такое различие «современное произношение» – «старомосковское произношение» указано только в одном случае, то есть в одном орфоэпическом правиле из 76-ти.

Приемы практического овладения орфоэпическими правилами в некоторых случаях содержат указания на жестикуляцию. Это, несомненно, вызывает интерес, хотя палитра жестов слишком скромна, отчего они многократно повторяются. Давайте проиграем задания Правила 10, помещенного на с. 60–61:

Правило 10. «Я» в первом предупредительном слоге произносится как средний между «Е» и «И», не йотированный звук [E^и].

Задание

1. Медленно выдохните на ладонь левой руки теплый воздух. Вдох носом на каждое слово и теплый беззвучный выдох на ударный слог.

2. Вдох перед каждым словом/фразой. Одновременно на вдохе соберите кисть правой руки в кулак, направляя его к плечу. Произнесите каждое слово/фразу с динамичным выдохом на ударный слог (к концу фразы) и движением руки ладонью вперед. Следите за правильной осанкой, артикуляцией и свободой мышц языка, глотки, шеи и плечевого пояса.

3. Сделайте орфоэпический разбор фраз. Вдумайтесь в смысл каждого слова/фразы. Какие виденья возникают у вас при произнесении каждой фразы?

Пишем	Произносим
лягушка	л[е ^н]гушка
лядина	л[е ^н]дина
наряжаться	нар[е ^н]жаться
горячиться	гор[[е ^н]читься
рядской	р[е ^н]дской
Кипяток	кип[е ^н]ток

Знали бы свое дело, резали бы собак да л[е^н]гушек, а то вздумали актрис просвещать.
«Таланты и поклонники»

Снега лежат в оврагах и л[е^н]динах.
«Снегурочка»

Нар[е^н]жусь, нар[е^н]жусь! Ай, батюшки, ай, ай, ай! Не гор[е^н]читесь, не гор[е^н]читесь, моя радость!
«Таланты и поклонники»

Полно ты р[е^н]дские-то учтивости разводить, слышали мы это.
«Не в свои сани не садись»

Да уж что говорить! Натура – кип[е^н]ток.
«На всякого мудреца довольно простоты» [64].

Прокомментирую два начальных пункта, иначе не все понятно:

1. Имеется в виду, вероятно, настройка дыхания для того, чтобы впоследствии добиваться объемного звучания голоса, то есть без излишних напряжений внутриглоточной мускулатуры; про ритмы вдохов/выдохов я ничего не уловил.

2. Жест, предполагаю, является неким физическим «буксиром» для вдоха-замаха на речевой поступок, а затем для укрупнения динамики речевого поступка. Но лишь *предполагаю*. Неуверенность возникает из-за тиражирования жестов: одни и те же жесты без изменений предлагается повторить при работе над словами/фразами, связанными с различными правилами. Так, например, приведенный мной «пункт 2» почти без изменений повторяется на страницах 54, 55, 56, 61, 63, 64, 65, 71, 76.

Не имею цели показаться прихотником. Мои краткие комментарии призваны передать, что иной раз в книгах по сценической речи (даже в таких серьезных, как пособие Штода) демонстрация тренировочного

материала увлекает авторов больше, чем практические приемы голосоречевой тренировки, то есть приемы использования предлагаемых звуко-сочетаний, слов, пословиц, скороговорок и чистоговорок, фраз, реплик, детских стишков чаще всего не даются. А именно в них-то и заключен интерес обучающихся. Можно десятки страниц пособия наполнить примерами звуко-сочетаний, даже напечатать их двадцать вторым келлем, чтобы было лучше видно, но это не коснется совершенствования (или новизны) методов голосовой или дикционной тренировки, это не «привяжет» тексты (их произнесение) к актерской пробе, к образной диалогической речи, не театрализует тренинг.

* * *

Одним из первых в моем анализе шел разговор о книге Н. Л. Прокоповой «На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску» (2002; 2-е изд. – 2005) [65]. Особо отмечалось тяготение автора к максимальной приближенности голосоречевого тренинга в театральной школе к творческим процессам создания сценического образа в границах драматического спектакля. Многие практические и теоретические положения этого оригинального пособия становятся еще более ясными в свете идей, изложенных автором в монографии «Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия» (2008) [66], явившейся первой работой, рассматривающей в совокупности вопросы философии и методологии сценической речи. Н. Л. Проколова избрала своеобразные ракурсы изучения сценической речевой культуры как одного из элементов интегрированной системы культуры. Избранный путь исследования позволил автору доказать, что на протяжении всего XX столетия сценическая речевая культура находилась под влиянием сенситивных ценностей и лишь в конце века переживала трансформацию под влиянием ценностей идеациональных. Опираясь на культурологическую концепцию Т. Куна [67], автор монографии подходит к изучению сценической речевой культуры XX столетия как к определённой совокупности парадигм. По мысли Прокоповой, сценическая речевая культура XX столетия презентует себя посредством двух парадигм – красноречия и драматизма, каждую из которых отличает определённая совокупность законов, ценностных установок, образовательных технологий, учреждающих каноны выразительности сценического слова. В монографии исследуются компоненты указанных парадигм, определяются три основных типа сценической речевой культуры XX столетия: «психолого-реалистический», «условно-театральный», «технологическая компонента парадигмы дра-

матизма». Это позволяет Прокоповой доказать неоднородность сценической речевой культуры XX столетия и приблизиться к её классификации. В этом состоит новизна и своеобразие данного исследования. Мне довелось быть рецензентом монографии Прокоповой, и я с уверенностью дал этой работе положительную оценку. Когда книга была уже опубликована, я с ней ознакомился вторично и почувствовал желание высказать несколько «неофициальных» слов вслед официальной рецензии. Вот несколько фрагментов из «Взгляда рецензента»:

Монография Натальи Леонидовны Прокоповой интересна широтой охвата проблемы. Выбрав в каждой главе, во всякой подглавке один ключевой аспект, автор монографии виртуозно обходит все рифы и успешно движется в избранном направлении. Привлекаемый в исследование культурологический, искусствоведческий, философский материал всегда оказывается к месту и удачно усиливает убедительность выдвигаемых автором гипотез.

Вся работа читается легко. В нее входишь, как в совершенно незнакомый город – таинственный и непредсказуемый, хотя ты о нем слышал, мог даже внимать рассказам других об этом городе. Но впечатление, производимое монографией, представляет город в свежести его красок, оттенков, неповторимостей. Действительно трудно найти приемы осознания искусства сценической речи за целое столетие, притом столетие революционное не только в бытии людей, но и в судьбе драматического театра. Одно то, что театр ведал в это столетие речевую культуру и приемы актерской игры предшествующих эпох, а наряду с этим познавал великие откровения режиссерского театра, а заодно вылился в завораживающие и непредсказуемые зигзаги постмодернизма – одно это и притягивает к изучаемому периоду, и устрашает. Действительно волнующе выглядит незнакомо-знакомое, как только вообразишь себе монументальное мозаичное панно переворотов и начинаний, экспериментов и потуг сохранения незапамятного, мелькающих в театральном кружении прошедшего столетия. То, что Н. Л. Прокопова устремилась в бой, и то, чего она сумела достигнуть, достойно уважения.

Правомерно обращение автора к истокам декламационного творчества актеров предшествующих эпох, пусть даже очень и очень древних. Это усиливает «исходное событие», от которого речевая культура XX века берет свое начало. Правомерно и завершение работы рассмотрением новаций рубежа XX–XXI столетий. Монография, несомненно, выигрывает от соотнесения высказанных автором гипотез с актуальными явлениями современной театральной практики, со спектаклями московских, петербургских, кемеровских режиссеров, с поисками различных «школ речевой педагогики» [68].

Несмотря на то, что основная направленность книги Прокоповой культурологическая, ряд ее положений представляет интерес и для нашей темы – для изучения тенденций, происходящих в современной педагогике сценической речи. Прокопова, опираясь на научные и методические труды педагогов ленинградской кафедры сценической речи, исследует этапы становления прогрессивных для 1960–1970-х гг. и не потерявших своей актуальности до настоящего времени методов и приемов речевого воспитания драматических актеров. Прежде всего, речь идет о разработке

различных аспектов комплексного метода, о воплощении идеи целостного совершенствования техники сценической речи [69]. Рассматриваются также методика опосредованного воздействия на формирование и совершенствование элементов техники речи, игровой метод, методика воспитания речи в движении, логико-интонационный тренаж, приемы парного тренинга, переходящего в тренинг диалогический, и пр. Проколова, опираясь на изучение большого числа печатных трудов педагогов ленинградской кафедры и благодаря возможности видеть множество «живых» уроков, берет на себя смелость утверждать:

«В 1970–1980-е годы комплексный метод становится предметом постоянного изучения. Накопление опыта приводит к тому, что уже в 1980-е годы принципы комплексного метода применяют не только при создании отдельных упражнений, но и к построению учебного процесса в целом. Комплексный метод становится основой всех современных технологий голосоречевого совершенствования актера. Если первоначально применение комплексного метода предполагало лишь единство в тренировке дыхания, звукообразования, произношения, словесного действия, то в 1980-е годы в педагогике сценической речи приобретает популярность принцип одновременного совершенствования всей сценической выразительности актера с акцентом на сценическое слово» [70].

Являясь действующим педагогом сценической речи, имеющим опыт двух десятилетий работы со студентами, Проколова вправе выражать свое профессиональное понимание сути «комплексного метода», что она и делает, изучая становление этого метода в пространстве четырех десятилетий:

«Сущность комплексного метода связывается с равнозначным, одновременным совершенствованием элементов внешней и внутренней техники, в тренировке, основанной на взаимосвязи систем (нервно-мышечной, дыхательной, звукообразующей, резонаторной). Базовым принципом комплексного метода выступает использование управляющей роли воображения в процессе одновременной отработки разных голосоречевых навыков в контексте целостного развития всей психофизической природы будущего актера. Кроме того, внимание уделяется применению максимума возможных средств опосредованного воздействия на органы голоса и речи в процессе их профессионального развития (использование всех видов тренинга – игрового, речи в движении, напевно-речевого, интонационно-логического). К технологическим особенностям комплексного метода относят взаимосвязь между эмоциональной, пластической, голосоречевой сферами, органическое перетекание тренингового процесса в работу над спектаклем» [71].

Приводя столь пространные фрагменты книги Проколовой, я, да не покажется читателю это надуманным, стремлюсь обратить внимание на одну принципиальную особенность современной литературы по сценической речи: постепенно отступают в тень работы, посвящаемые только одному какому-либо аспекту речевого обучения актера. Пособия, рассматривающие изолированно «логику речи», «дикцию», «постановку голоса», «дыхание», «орфоэпию», выглядят архаично, они словно «рас-

таскивают» на фрагменты целостную систему актерской речи, и шире – целостный акт актерского творчества. Смею предположить, что вне целостного методологического подхода рассмотрение отдельных, изъятых из структуры элементов не может быть продуктивным. Один элемент наличествует и проявляется только в сцепке с другими, сквозь один элемент структуры просматриваются и прочие. Обучение орфоэпическим нормам в отрыве от действенного слова, от творческих задач, от настройки голоса и дикции, от смысловой и эмоциональной нагрузки высказывания превращается в школьный урок. Придание фонационному дыханию действенности, семантической насыщенности, диалогической связности вне включения голоса и дикции, да вообще вне всей внутренней и внешней динамики высказывания – практически невысказуемо, это скорее следует признать «пыхтением на холостом ходу». Говорю в данном случае о тенденциях в развитии речевой педагогики. Именно в этой области находятся наиболее существенные поиски последнего десятилетия. И дело уже даже не в комплексном подходе, а в философском взгляде на «принцип одновременного совершенствования всей сценической выразительности актера с акцентом на сценическое слово» [72], да еще на слово в спектакле.

* * *

Случилось так, что все издания 2009 года явились на свет не в первый раз [73]. Читателю все эти труды полностью или фрагментарно известны по прежним публикациям. Подробно анализировать их нет, вероятно, необходимости, но некоторыми своими впечатлениями я все же поделюсь. Обращусь к двум изданиям: *Савкова З. В.* Удивительный дар природы. Голосо-речевой тренинг. – СПб., 2009. – 204 с.; *Оссовская М. П.* Как исправить говор? 10 основных произносительных ошибок (практикум для самостоятельной работы). – М., 2009. – 126 с. [74] [Напомню, что не касаюсь в этой статье работ педагогов СПбГАТИ, включая семь книг, изданных ими в нынешнем году.]

«Удивительный дар природы» З. В. Савковой – учебное пособие, очень хорошо известное и в нашей стране, и в зарубежье – ближнем и дальнем. В ближнем – потому, что это пособие дважды публиковалось в популярной когда-то серии материалов «Репертуар художественной самодеятельности» под названием «Как сделать голос сценическим» (1968 г., 1975 г.) и рассылалось по всем самодеятельным точкам Советского Союза. В дальнем зарубежье – потому, что болгарский аспирант кафедры сценической речи Ленинградского театрального института в конце 1960-х гг. Й. Ведер увлекся идеями Савковой и сумел убе-

дять партийные инстанции братской страны в необходимости издания этой книги в Болгарии. Что и произошло в 1971 г. [75]. Не могу судить о судьбе этого учебного пособия в зарубежье, но в России оно известно, и некоторые авторы ориентируются на его содержание даже в работах последнего времени – имею в виду хотя бы пособия Н. М. Почикаевой «Искусство речи» (2005. – С. 5), Е. В. Ласкавой «Речеголосовой тренинг» (2006. – С. 4), упоминавшиеся в «наброске первом» [76], или книгу М. П. Прониной «Тайны нашей речи и слуха» (2009), в которой, в частности, говорится: «Для того, чтобы естественнее мы могли ощутить работу всех дыхательных мышц, нужно проделать ряд полезных упражнений, предложенных З. В. Савковой в книге «Как сделать голос сценическим». Остановимся более подробно на первом “Спать хочется”» [77] – далее упражнение Савковой подробно пересказывается.

Никаких различий между «Удивительным даром природы» и «Как сделать голос сценическим» мне найти не удалось, если не считать небольшую перекомпоновку материала в ряде разделов. При всей значимости учебного пособия З. В. Савковой для становления новых направлений речевого обучения студентов в российских театральных школах и особенно в вузах искусства и культуры, есть в этом издании глава, вызывающая искреннее удивление. «Критический анализ приемов тренинга» (с. 14–26) – так она именуется. В предыдущих изданиях эта глава отсутствует, поэтому, я думаю, читателю будет интересно узнать мое мнение о взглядах Савковой на современные течения в педагогике сценической речи.

Верно отметив, что «сегодня в методике преподавания техники звучащего слова, одного из важнейших разделов сценической речи и риторики [78], царит эклектика» [79], Савкова справедливо указывает: «Педагоги берут упражнения из совершенно разных методик и пытаются соединить несоединимое» [80] [подтверждения, к сожалению, не даны. – Ю. В.]. «По-прежнему голосо-речевой тренинг насыщен чисто техническими упражнениями, от которых автор отказалась в 50–60-е гг. прошлого века [дана ссылка на книгу автора «Как сделать голос сценическим», изданную в 1968 г. – Ю. В.]. Но и сегодня тренируется вредный для речи длинный выдох, лицевая гимнастика, требующая вытягивать язык до кончика носа или подбородка, складывать его трубочкой и т. д. Дикция тренируется в отрыве от рефлекторной работы всех систем голосо-речевого аппарата» [81] [вполне справедливые слова. – Ю. В.]. Дальше посыпались упреки в адрес конкретных педагогов с отсылкой к источникам. Не буду пересказывать иронические уколы З. В. Савковой по отношению к автору американскому (К. Линклейтер), так как мы

условились к иностранной литературе не обращаться, но вот «ударчики» по педагогам российским отмечу.

«Проходясь» по книге К. Линклейтер «Освобождение голоса», Савкова возглашает: «А если автор пытается прибегать к воображению в тренинге, то тут уже без иронической улыбки не обойтись» [82] – и приводит соответствующую цитату. Вслед за «соответствующей цитатой» возникает следующий пассаж: «Не отстают и наши авторы: «Старайтесь как бы втянуть в себя через задний проход вишневую косточку» [следует сноска: *Моисеев Ч.* Дыхание и голос драматического актера. – М.: ГИТИС, 1964. – С. 106. – При этом год издания пособия Ч. Г. Моисеева не соответствует действительности, книга, о которой говорит Савкова, появилась на свет ровно на десять лет позже. – *Ю. В.*]. Или: «Воздух “втекает” в меня не через ноздри или рот, а незаметно “впитывается” ступнями ног» [и сноска: *Васильев Ю.* Сценическая речь. – СПб., 2005. – С. 74. – *Ю. В.*]] [83].

Оба примера из «не отстающих наших авторов» на проверку оказываются не вполне корректными. Ч. Г. Моисеев отмечает, что приводимая им «рекомендация, для того, чтобы понять ощущение подобранности нижнебрюшных мышц, чрезвычайно распространена среди педагогов западных театральных школ» [84] и не говорит об этой образной рекомендации, как о своем изобретении, на что упирает Савкова. Васильев же, вводя в обиход такое понятие, как «*вдох сквозь ступни*», специально посвящает ему обширное «отступление», в котором, в частности, мотивирует применение условных понятий:

«“Вдох сквозь ступни” – определение, конечно же, условное, оно вполне может быть отнесено к «расплывчатым образам». «**Расплывчатый образ**» – понятие, заимствованное из области психологии. Оценки и представления, связанные с «расплывчатыми образами», будучи субъективными, являются удобным средством изучения неосознаваемых реакций и позволяют использовать «расплывчатые образы» в процессах опосредованного воздействия на механизмы дыхания, голоса и речи во время тренинга, основанного на активности бес-сознательного.

Использование «расплывчатых образов» естественно для сценической педагогики. Не всегда уместно применение устойчивой общепринятой терминологии. Порой для более незаметного воздействия на тончайшие психофизические процессы творчества, на глубоко сокрытые механизмы функционирования технических средств актера полезно обращаться именно к «расплывчатым образам». Так и в случае вдыхания воздуха «сквозь ступни». Это обманчивое ощущение позволяет настраивать и развивать активность и эластичность мышц “**дыхательного пояса**”» [85].

Вполне внятное объяснение (точнее, фрагмент объяснения) Васильевым «расширения сознания» обучающихся. Если же его лишить контекста, то тут уж, действительно, «без иронической улыбки не обойтись» [86].

Мэтру такого уровня не следовало бы подтасовывать факты. Уважения со стороны педагогического корпуса Савковой не занимать. Современная педагогика сценической речи многим обязана ее идеям, починам, статьям и книгам – напомним хотя бы статью «К вопросу преподавания сценической речи» (1960) и книгу «Как сделать голос сценическим» (1968). Но между тем кое-какие факты передергиваются, цитаты, вынутые из контекста, обретают перевернутый смысл, слышатся облыжные заявления или иронические усмешки ради красного словца. «Авторы этих методик, – завершает Савкова свой *блистательный* пассаж, – предупреждают занимающихся о том, что от их упражнений «бывает головокружение, тошнота... вы можете почувствовать, что вот-вот упадете... но не бойтесь переутомлять голос» (и в сноске вновь читаем: *Линклейтер К.* Указ. соч. С. 36)» [87]. Что-то не доводилось мне ни у Ч. Г. Моисеева, ни у Васильева встречаться ни с чем подобным, ни с какими разговорами о тошноте и головокружении. Мне всегда казалось, что у этих авторов имеются заботы поважнее, чем намеки на физиологию, которыми так упивается Савкова.

На следующей странице автор «Удивительного дара природы» продолжает *погром* и использует для этого всё те же простенькие приемы – наветы и диффамации. Она доводит до сведения читателей: «Ложная наукообразность, сложность изложения, безапелляционное, бездоказательное утверждение целого ряда выводов, законов, суждений стало правилом для целого ряда специалистов» [88] и далее приводит выдержки из «целого ряда» (бывает ли ряд не целым?) специалистов в лице одного В. Н. Галендеева. «“На постановку голоса влияет все, – цитирует Савкова В. Н. Галендеева, – начиная от искусственного вскармливания. Изменяется конфигурация тканей, не такие челюсти, не такие зубы, упругость мускулатуры губ и щёк... У него слабенькие щечки, мускулатура подбородка, мускулатура мягкого нёба. Соответственно нервный импульс более слабый – человек *не отсосал свое*” (курсив наш. – З. С.)» [89] – двусмысленное (по мнению Савковой) пушено курсивчиком.

Следующее «суждение» В. Н. Галендеева особо взволновало Савкову, и она восторженно иронизирует:

«В. Галендеев считает, что, например, при исполнении Шекспира – “уже другая глубина дыхания, объем дыхания, на самом деле это даже другое кровообращение в момент произнесения его текста, другой газообмен. Чем длиннее речевой отрезок, тем реже вдох. И поскольку вдохов становится меньше, то характер газообмена изменяется. То же самое происходит с кровообращением. У многих начинающих заниматься сценическим дыханием, чтением часто случаются головокружения, такие полубормочные состояния, потому что резко изменяется кровообращение. И у неподготовленного человека случается сбой циркуляции крови и газов в организме... Отработка навыков – сама по себе вещь опасная, с точки зрения затормозить живой импульс”» [90].

Сложно уяснить, чем же высказывание В. Н. Галендеева так раззадорило Савкову? Думаю, явно не тем, что мысли В. Н. Галендеева близки высказываниям А. Д. Попова или Н. П. Хмелева, В. Э. Мейерхольда или П. Брука. Как же не близки! Порой почти дословно совпадают. Обратившись к стенограммам репетиций шекспировских пьес, проводимых А. Д. Поповым, услышим страстные, убедительные, образные слова выдающегося режиссера и театрального педагога.

На репетиции «Ромео и Джульетты»:

«В этой пьесе движения надо понимать широко и непрерывно, включая и слово. Слово появляется как новый вид движения, когда жест развернут до предела. <...> Проблема укрупнения – укрупнения всего, не только движения, мизансцен, образа, но и слова – одна из решающих в этой нашей работе (особенно серьезно это для нашего театра, не игравшего классического репертуара). <...> Вы сами замечаете, наверное, как актер сразу становится сильнее, когда он густо берет большие куски. И физиология имеет тут значение: извольте перед большим куском брать большое, полное дыхание, сажать звук на диафрагму. И если актер станет спокоен за то, что дыхания у него хватит, он будет увереннее говорить» (21 декабря 1934 г.) [91].

Из беседы с актерами при работе над «Королем Лиром»:

«Все события, которые происходят, протекают в атмосфере взбаламученных бедствием людей. Отсюда и чувства и страсти разговаривают полным голосом; отсюда актеры, играющие спектакль, волнуются на полном дыхании. Образно выражаясь, в шекспировском спектакле нельзя брать дыхание на половину грудной клетки, это, кстати сказать, и в буквальном, физическом смысле, нельзя играть Шекспира, беря половину дыхания грудью, не выйдет это дело. Нельзя играть Шекспира, не подчинивши себя максимальному и физическому и психическому. – Режиму. <...> Чувства и страсти разговаривают на полный голос» (22 января 1936 г.) [92].

И там же:

«Но, кто из актеров думает, что в технике волнения, в движениях с переходом на стих у актера ничего принципиально не меняется в его рабочем сценическом самочувствии, тот глубоким образом заблуждается. В технике его волнения, в технике его сценического движения с переходом на стих, конечно, происходят очень серьезные изменения, т. е. он все, если можно так выразиться, в своем психофизическом аппарате, все предельно рационализирует, т. е. у него все четко работает. Ему нужно заполнить соответствующее эмоциональное напряжение, брать соответствующее дыхание» [93].

Из беседы с актерами о постановке «Укрощения строптивой»:

«Прежде всего, монументальность, масштабность чувств, большое дыхание должны быть присущи шекспировскому спектаклю. Ритм в спектакле мы должны понимать как элемент и формы и содержания» (18 ноября 1936 г.) [94].

Оттуда же:

«Шекспировская комедия – это школа для театра, возникающая вокруг спектакля. Большая школа и по линии эмоциональной техники, и по линии речевого мастерства, и по линии пластики. Шекспир не дает отставать ни одному элементу актерской техники. Шекспир ведет к высокой театральности, действенности, зрелищности» [95].

Думаю, что высказываний А. Д. Попова вполне достаточно для того, чтобы убедиться в правоте В. Н. Галендеева. Кроме того, мы могли бы довериться педагогическому опыту работы В. Н. Галендеева над голосо-речевой партитурой спектаклей по произведениям Шекспира: от «Бесплодных усилий любви» (Учебный театр, 1978 г.) до «Короля Лира» (МДТ, 2007 г.).

Откуда же могли произрасти обозначенные Савковой «ложная наукообразность [? – Ю. В.], сложность изложения [? – Ю. В.], безапелляционное, бездоказательное утверждение [? – Ю. В.]», якобы увиденные ею в словах В. Н. Галендеева? Думаю, что я не ошибусь, предположив: Савкову раззадорила, в худшем случае, – собственная привязанность к напраслине, в лучшем, – неувядающее желание выразаться «ради *красного* словца».

Кстати о «красном словце». Следующий выпад был совершен Савковой в сторону выбора литературного материала для тренинга и, в частности, коснулся русской лексики:

«Тексты упражнений в учебных пособиях тоже не радуют:

– По губам бы бабу бы, по губам бы! По буграм бы бабу бы, по буграм бы! (за что ее бедную?)

– Глуп, как пуп (в чем же глупость пупа?)

– За дам по задам задам.

– Балтыва́лось, не ворачивалось, болтнё́тся, не воротится (открытие нового слова “балтыва́лось”!) Таковы тренировочные тексты из книги В. Васильева “Сценическая речь” (2005 г.)» [96] [? – почему мое имя указано неверно, ответить не могу, с Зинаидой Васильевной мы знакомы с конца 1960-х гг., и всегда во время наших общений мое имя называлось Зинаидой Васильевной безошибочно. – Ю. В.]

Ну, что ж, ответим и на претензии Савковой к Владимиру Далю и Даниилу Хармсу, благо, что их тексты многократно публиковались.

Начнем с последнего из текстов: «*Балтыва́лось, не ворачивалось, болтнё́тся, не воротится*» – взята эта поговорка из «Толкового словаря живого великорусского языка» Вл. Даля. (М., 1994. – Т. 1. – Ст. 271) – из словарной статьи «Болта́ть, болтну́ть, ба́лтывать» (ударения в словах расставлены Далем). При публикации этого текста Васильев ударения в словах не проставлял, это сделала за него Савкова, помещая поговорку в своей книге в несколько искаженном виде: «Балтыва́лось, не ворачивалось, болтнё́тся, не воротится». Приписочка З. Савковой к тексту В. Васильева: «Открытие нового слова балтыва́лось!» следует, скорее, отнести к нововведениям Савковой, чем адресовать его В. И. Далю. У Владимира-то Ивановича в указанной словарной статье все ударения расставлены согласно языковой логике.

Коли уж мы обратились к Далю, то дадим ему самому ответить на вопрос Савковой: «в чем же глупость пупа?». Выражение «Глуп,

как пуп» встречается в Словаре Даля дважды. Первый раз в словарной статье «Глупый» читаем: «Глуп, как пуп (как хлуп), как печка, как пробка, как пень, как надолба и пр.» (Т. 1. – Ст. 882). Вот Васильев и выбирает, исходя из тренировочных целей (они четко очерчены в упражнении), первый оборот этого текста: «глуп, как пуп», тем более что данный оборот публикуется Далем и в другом месте словаря (Т. 3. – Ст. 1413). Слово «хлуп» Васильев не использовал по причине совершенной его незнакомости подавляющему большинству как студентов, так и профессоров. У Даля же в словарной статье «Хлуп» написано следующее: «**Хлупъ** м. редко х л у п ь ж. кончикъ крестца у птицы, хвостецъ, кúприкъ, кардинальскій-кусочекъ. Глуп, как хлупъ» (Т. 4. – Ст. 1193). Так что вопрос «в чем же глупость пупа?» имеет вполне определенный ответ: каждый вправе понимать это по-своему.

В подобную путаницу (думаю, что намеренную, так как подозревать Савкову в совершении акцентной ошибки не могу) был вовлечен и «однострок» Д. Хармса: «*За дам по задам задам*». У Васильева оно помещено без расстановки ударений, так как и ритм стиха, и норма словесного ударения, известная любому из нас, в словосочетании «*по задам*» (часть тела человека ниже спины) не требовали «разжевывания» такого простого примера. Однако Савкова ударения расставила: «*За дам по за́дам зада́м*». Причем: зачем неверно? Мне трудно также угадать причину иронии Савковой по отношению ко всему тексту Хармса. Неужели (я только предполагаю) слово «зад» так сильно насторожило автора «Удивительного дара природы»? Не смею думать. Иначе не следует нам всем обращаться к роману Л. Толстого «Воскресение», в котором случайно можно наткнуться на «опасную» фразу: «Такие же сытые были кучера с огромными задами и пуговицами на спине» (Часть вторая, глава X).

И теперь о губах: «по губам бы бабу бы...». Родился этот текст как одна из студенческих речевых импровизаций, исходным ритмом которой являлись строки из стихотворения Иннокентия Анненского «Колокольчики»:

День.
Дан вам день...
Долго ли вы там?
Мало было вам?
Вам?
Дам
По губам.
По головам
Дам [97].

Вполне реальная свадебная история выдачи замуж бедной девушки за богатого старика рассказывается поддужными колокольчиками путнику на глухой дороге в зимнюю ночь. И выкрик-рык «молодожена», заждавшегося ответа родителей невесты, совершенно реален: «Долго ли вы там? / Мало было вам?.. / Дам / По губам. / По головам / Дам».

Не буду далее задерживаться на пассажах Савковой. Они не имеют никакого отношения к педагогике сценической речи, и обратился я к ним только для того, чтобы читатели могли удостовериться в достаточно серьезных намерениях авторов, по текстам которых проходит Савкова.

* * *

Вышла в нынешнем году и книга М. П. Оссовской «Как исправить говор?». В подзаголовке определено: «10 основных произносительных ошибок» и в скобках добавлено: «практикум для самостоятельной работы». Эта книжечка имеет некоторое отличие от рассматривавшихся мною ранее работ того же автора, созданных автономно или в соавторстве с А. М. Бруссер. Прежде всего, радуют в новой книге удачные начинания. Их три. И хоть это только наброски, не очень-то подробно разработанные рекомендации – их вкрапление в новую книгу автора немаловажно. Имею в виду три пункта:

1. Сведение обширной системы говорных отклонений от произносительной нормы к десяти важнейшим произносительным ошибкам. Эти десять отмеченных автором ошибок важны не только тем, что они наиболее часто встречаются в речи студентов первого года обучения, но, что существенно, изживание этих ошибок создает фундамент для более тонкой коррекции речи учащихся в сторону нормативности.

2. Использование определенных движений кистей рук с целью овладения точным ритмическим рисунком слова. Автором приводится фотоматериал, позволяющий наглядно вникнуть в предлагаемую им методику *отхлопывания* ритма при произнесении каждого слога. По придумке автора: ударный слог сопровождается звучным хлопком двух ладоней; первый предупредительный слог сопровождается ударом кисти, с пальцами, собранными в кулак, о раскрытую ладонь второй кисти; прочие слоги (безударные) сопровождаются ударами кончиков пальцев одной кисти о ладонь другой кисти. Вполне допустимая придумка, тем более что сходные рекомендации по использованию кистей или хлопков при исправлении говорков можно почерпнуть в работах других авторов (например, в статьях Н. А. Латышевой).

3. Автор обращается к необходимости овладения произносительными нормами русской речи в совокупности с процессами освоения профессиональных голосоречевых навыков и высказывает вполне разумное мнение, что

«к исправлению произносительных ошибок нужно подходить комплексно. В тренинг должны быть включены упражнения по дыханию, специально подобранные артикуляционные, дикционные упражнения по разработке голосоречевого аппарата, основанные на речевом действии» [98].

С таким взглядом на приемы исправления говорных отклонений в речи учащихся нельзя не согласиться. Здесь автор согласует свои поиски с серьезными открытиями и разработками комплексного подхода в обучении студентов сценической речи, предпринятыми еще в 1960–1970-е гг. прошлого столетия.

Взгляд на наброски

Рассматривая литературу по сценической речи последнего десятилетия, я старался придерживаться хронологической последовательности выхода изданий в свет. Однако не смог уберечься от отступлений в прошлое, от отсылок к изданиям прежних времен, от сопоставления изданий, касающихся одного тематического круга. Это произошло от моего желания видеть в педагогике сценической речи наряду с множеством индивидуальных взглядов и подходов нечто общее, объединяющее усилия всех без исключения педагогов в единый процесс совершенствования общей речевой культуры на драматическом театре, прилагающих усилия для создания истинных научных основ сложной учебной дисциплины театрального образования. Странное дело – так уж сложилось, что сценическая речь оказалась разделом театральной педагогики, в котором специалисты уходят от дискуссионности с научной точки зрения. Судя по обсуждавшимся изданиям, дискуссионность вовсе не входит в намерения авторов. То ли у них короткая память, то ли их попросту не волнуют искания предшественников, то ли авторы намеренно отходят от дискуссий и обсуждения спорных вопросов, то ли это происходит от привычки отмалчиваться. Так или иначе, но молчунами можно назвать и авторов обсуждаемых работ, ведь ни в одной из них не встречаются высказывания в адрес тех или иных изданий, не даются оценки идеям других, не предпринимаются попытки серьезного анализа современных научных и методических поисков. Да, что уж говорить: авторы некоторых диссертационных исследований последних лет и вовсе убеждены, что анализ предыдущих работ по теме диссертации не нужен, и поэтому

даже не упоминают их. Это, по меньшей мере, не уважительно, а по гамбургскому счету – не научно [99].

Для того чтобы портрет не получился смазанным, аляповатым, не поплыл при восприятии, расставляю некоторые акценты.

1. Публикационным бумом хочется охарактеризовать обсуждаемое десятилетие в жизни речевой педагогики. Такое количество изданий по различным аспектам сценической речи в одно десятилетие выходило разве что в 1910-е гг. Более шестидесяти отдельных изданий (монографий, учебных пособий, сборников научных статей, материалов для тренинга, методических разработок и рекомендаций, учебных программ), а сколько еще статей и материалов рассыпано по различным тематическим сборникам, касающимся вопросов театрального искусства и искусствоведения, воспитания актера и режиссера.

2. Погрузившись в мир вновь вышедшей литературы, я не могу не отметить, что наступило время отхода от описательности, от общих слов и рекомендаций, от общеэстетических обрисовок гипотетической актерской речи, эталоном которой видится ряду авторов речь актеров давно ушедших эпох, и приходит время создания литературы практического порядка, воссоздающей дикционно-голосовые, дыхательные, интонационно-логические, темпоритмические тренинги, которые на практике разрабатываются речевыми педагогами.

3. Нельзя не согласиться с некоторыми авторами (В. Н. Галендеев, Н. Л. Проколова, Е. И. Черная и др.), что «высокий уровень пластической и голосоречевой техники значительно облегчает актеру процесс создания театрального образа, способствует перевоплощению в персонаж без психического травмирования» [100], а единственным путем оптимизации актерской техники следует признать непрекращающийся, постоянно усложняющийся тренинг.

4. Продолжает пробивать себе дорогу диалогический характер тренинга. Значимо то, что возникает интерес к диалогической речи. Для некоторых педагогов (их число крайне небольшое) вопрос диалогического характера тренинга давно решен положительно, некоторые педагоги подступают к его разработке хотя бы для своих занятий, в некоторых материалах этот ракурс тренинга, речевого воспитания все же упоминается (что порой уже неплохо). Еще раз отмечу, что при обучении современных актеров невозможно не учитывать диалогический характер их творчества в театре. Диалог – суть драматического театра. «Диалог – это заражение друг другом! Какая степень увлеченности, быстрота и глубина проникновения! Какая высокая температура в таком общении» – восклицает доцент ГИТИСа–РАТИ И. А. Автушенко [101].

Не говорению реплик по очереди, а именно диалогу, единому высказыванию актеров в сцене, в спектакле должна отдать пальму первенства современная педагогика сценической речи. Диалогический характер тренинга обретает конкретные очертания.

5. Работа над авторским текстом проходит сейчас стадию постижения возможностей. Редко, но все же раздаются голоса, не признающие за художественным чтением права пребывания в рамках дисциплины «сценическая речь». Имею в виду, конечно же, доказательства этого утверждения, выдвинутые В. Н. Галендеевым в ряде работ последнего времени [102].

6. Сквозь тексты нет-нет да и просматривается забота речевых педагогов о междисциплинарных связях. Необходимость таких связей не только декларируется [103] – педагогами предлагаются специальные комплексы упражнений, в которых речь и движение, партнерское взаимодействие, элементы режиссуры и актерское мастерство сливаются воедино (см. работы В. П. Камышниковой, Н. Л. Прокоповой, Е. И. Черной). Для ряда педагогов сближение с «актерским мастерством» не означает увязывание процессов речевого обучения с «актерским искусством вообще». Конкретное видение законов (механизмов, системы) актерского творчества (индивидуальное у каждого, разумеется) позволяет создавать продуктивные методики и неординарные направления тренинга. Выход за рамки «сценической речи», точнее, расширение педагогики сценической речи до рамок творческой дисциплины актерского обучения, на равных сотрудничающей с педагогикой актерского мастерства, можно признать одним из ценнейших направлений речевой педагогики.

7. По анализируемым мною изданиям можно наблюдать еще две тенденции в поступательном движении педагогики сценической речи: во-первых, постепенно уступает свои позиции «логика речи» и, во-вторых, набирает обороты овладение навыками и законами диалогической речи.

«Логика речи» отметилась в это десятилетие лишь четырьмя изданиями [104]. И хотя на смену ей еще не пришли новые, подробно разработанные направления логико-интонационной работы над авторскими текстами и текстами ролей, со временем логико-интонационный тренинг [105], несомненно, будет осмыслен и методически развит.

Порой мне кажется, что мы, воспитывая сценическую речь драматических актеров, мечтаем все законы речи, голоса, дыхания, интонации, содержательного высказывания разложить по полочкам, по пунктам. Цепляемся за катехизацию, опираемся на догматы, на уложения. «Логика речи» в том виде, в каком она подается в пособиях прошлого и нынешнего времени, по сути своей ничем не отличается от катехизиса.

Возвышая значимость «логики речи», авторы непременно ссылаются на К. С. Станиславского. Но между тем, Станиславский, говоря о логическом произнесении текста, об интонации, параллельно, скорее всего, был заинтересован в «живой речи» актера. При знакомстве с материалами, посвящаемыми «логике речи», невольно приходишь к выводу, что живое, сиюминутное высказывание, речевое воздействие авторов не интересуют, они даже, по их мнению, опасны, так как входят в разрез с общепринятым. И все же, если количественно сравнить издания, представляющие «логику речи», с одной стороны, и издания, обращающие внимание на речевую интонацию в ее живом проявлении без учета правил произнесения текста, с другой стороны, то вторых изданий окажется несколько больше. Такая тенденция обнадеживает.

8. Обольщаться, однако, не следует. На смену одному катехизису неминуемо явится другой. Стала «таять» от душевного потепления «логика речи» (наиболее одиозный из разделов «сценической речи») – ей на смену выступили и сомкнули строй догматичные пособия по орфоэпии и коррекции говорного произношения. Свято место пусто не бывает. Пособия по орфоэпии и по коррекции говорных форм носят описательный характер – это явные справочники по *наговариванию* слов, фраз, фольклорных текстов малых форм.

В пособиях по «орфоэпии» приводятся правила произношения раздельно для гласных звуков и для согласных звуков, отдельно расписываются правила произнесения сочетаний согласных звуков и рекомендуются «упражнения» (точнее, слова, фразы, фрагменты детских стихотворений) для проговаривания. Такая методика явно ничем не разнится с методикой обучения русскому языку как иностранному. Как поступать при этом с дыханием (сценическим), с дикцией (сценической), с интонацией (сценической) – всецело зависящими от восприятия, от диалогического характера речи? Вопросы, носящие в себе сослагательное наклонение. Ответов не дается. В пособиях по «говорам» основной листаж публикаций заполняется бесконечным изложением наречий и говорных форм. До мельчайших подробностей доходят авторы, растолковывая, на какие зоны делятся говоры и чем различаются, в каких местах какие особенности произнесения гласных и согласных определены диалектологами. Авторы некоторых материалов добираются до городов и улиц, до уездов и деревень (см. работы Н. М. Одровой, Л. Д. Алферовой). Вот, мол, в такой-то волости южноуральские говоры идут чересполосицей, а в таком-то орске и вовсе говорных нарушений нет. Читатель воспринимает грандиозную массу говорных особенностей русской речи, удивляется

громадной работе, проделанной диалектологами, потрясается объему заимствованного педагогами по речи у лингвистов, кропотливости перенесения фактов из научных изданий в учебную литературу. И что дальше?

К счастью, появляются и полезные материалы: фонопособие Л. Д. Алферовой; методические идеи Н. А. Латышевой; опыты А. Б. Зиминой [106]; рекомендации М. П. Оссовской; описания приемов устранения остаточных диалектных особенностей в речи студентов Ф. М. Белоноговой.

9. Как совместить задачи дикционной и говорной коррекции с воспитанием речи театральной? Имеются ли в предлагаемых методических приемах нюансы, отличающие воспитание у актера речи сценической от обучения диктора или оратора культуре речи? Разобраться трудно. Вероятно, могло бы помочь аудиторное наблюдение за работой преподавателя со студентами. Однако вероятность такого познания отсутствует. Приходится вчувствоваться, вникать в пособия. Но они перегружены тренировочными таблицами, столбиками слов-примеров, да те же пословицы, поговорки, скороговорки, стихи для ребятишек. Как заклинание, рекомендуется, устанавливается: сначала занимайтесь ударными слогами – потом принимайтесь за слоги заударные – переходите к первым предупредительным слогам – и заканчивайте предупредительными прочими. То есть опять произносите-наговаривайте, снова учитесь говорить.

* * *

Озаглавив статью «Педагогика сценической речи: штрихи к портрету», пересмотрев всю проанализированную литературу заново, привыкнув к педагогам пишущим, к их творениям (говорю это без иронии), чувствуя и в своей практической работе, и при теоретическом изложении собственных поисков в речевой педагогике «миллион терзаний», я пришел к выводу, что зритель-знаток, всмотревшись в мои наброски, найдет много изъянов. Что же поделаешь, мы не идеальны – ни современная педагогика сценической речи, ни любой, кто взялся бы высказать мнение о поистине подвижническом труде педагогов, преподающих скромную учебную дисциплину в театральных школах и мечтающих создать идеальный театр с идеально говорящими, звучащими, думающими актерами. Хоть малым, но оправданием, надеюсь, послужат слова Юрия Олеши: «Трудно литературными средствами создавать портрет. Получается накопление отдельных черт, и читатель, запоминая их в механическом порядке – одну за другой, как они предложены писателем, – не получает того краткого впечатления, которое дает живой образ» [107].

Список литературы и примечания

1. Начало этой статьи опубликовано в: Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление: сб. науч. трудов / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово, 2009. – Вып. 7. – С. 19–62. Материалы, касающиеся анализа изданий, подготовленных педагогами кафедры сценической речи СПбГАТИ, содержатся в статье: *Васильев Ю. А.* О сценичности актерской речи (по материалам публикаций кафедры последних лет) // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / науч. ред. В. Н. Галендеев. – СПб., 2009. – С. 336–392.
2. Имеются в виду следующие издания: Сценическая речь в театральном вузе: сб. статей / сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – М., 2006. – Вып. 1. – 187 с.; М., 2007. – Вып. II. – 126 с.
3. Искусство сценической речи / сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – М., 2007. – 340 с.
4. Методическое пособие по сценической речи: Для студентов театральных вузов. Вып. 1 / под общ. ред. И. Ю. Промптовой. – М., 2007. – 52 с.; То же: Вып. 2. – 52 с.; Вып. 3 – 56 с.
5. См. принципиальную статью В. Н. Галендеева «Зачем нужен предмет “Сценическая речь”?» в коллективной монографии: Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды... – С. 393–399.
6. Яков Михайлович Смоленский (1920–1996 гг.) – народный артист РСФСР, действительный член Академии гуманитарных наук, профессор. Долгие годы возглавлял кафедру сценической речи Театрального училища (вуза) им. Б. В. Шукина.
7. *Смоленский Я. М.* Чтец-актер // *Смоленский Я. М.* Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства: учеб.-метод. пособие. – М., 2009. – С. 129.
8. *Кузнецова А. М.* Ранняя Цветаева в театральной школе («Моя душа теряет голову...») // Сценическая речь в театральном вузе. – М., 2006. – Вып. 1. – С. 40.
9. Вспомним хотя бы слова великолепного французского актера и крупнейшего режиссера-новатора Фирмена Жемье, обращенные к ученикам: «Прошу вас, – говорит Жемье, – никогда не верить мне на слово. Здесь повинуются не учителю, а только правде. Если она говорит моими устами, слушайте ее. Но вы всегда сможете мне возразить. Мы поспорим все вместе, и я уступлю вам, если вы будете правы. Точно так же поступите и вы, если буду прав я» (*Жемье Ф.* Театр. Беседы, собранные Полем Гзеллем. – М., 1958. – С. 92).
10. Первая статья А. М. Кузнецовой заканчивается цитатой из Цветаевой: «...Я по первому дуновению ветра – другая!» – это ли не отражение нашего педагогического стремления видеть учеников на сцене не «сделанными», но живыми, нервными, отзывчивыми, действующими сиюминутным восприятием обстоятельств и партнеров?
11. Слова А. М. Кузнецовой «Именно на нашем предмете студент трудится над своей душой...» перекликаются с мыслями на этот счет другого известно-

- го педагога сценической речи В. Н. Галендеева, содержащимися в его «Диалогах о сценической речи» (*Алферова Л. Д., Галендеев В. Н.* Диалоги о сценической речи. – СПб., 2008. – 121 с.).
12. *Кузнецова А. М.* Одиночество – есть мироощущение (*по следам Марины Цветаевой и чеховской «Чайки»*) // Сценическая речь в театральной школе. – М., 2007. – Вып. 2. – С. 35.
 13. См.: *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения: Основы резонансной теории и техники. – М., 2002. – 496 с. Изд. 2-е. – 2008. – 592 с.
 14. См.: Сценическая речь: Программа для студентов театральных вузов / сост.: И. Ю. Промптова, А. М. Кузнецова, В. Н. Галендеев, А. Д. Егорова, Т. И. Васильева. – М., 2002. – 11 с.
 15. *Автушенко И. А.* Эмоциональный слух и эмпатия актера // Сценическая речь в театральной школе. Вып. 1... – С. 82.
 16. Там же. – С. 85.
 17. Пионерами исследования чувствительности к эмоциональному контексту голоса и изучения эмоциональной выразительности драматического актера можно считать В. П. Морозова и Б. Л. Муравьева, проводивших в начале 1980-х гг. серию экспериментов, изложенных ими в: *Морозов В. П., Муравьев Б. Л.* Восприятие эмоционального контекста голоса как один из критериев профотбора актеров мюзикомедии // Теория и практика сценической речи: сб. науч. трудов. – Л., 1985. – С. 52–61.
 18. *Морозов В. П., Муравьев Б. Л.* Восприятие эмоционального контекста голоса как один из критериев профотбора актеров мюзикомедии... – С. 54.
 19. Укажу, кстати, на то, что в этом же сборнике в статье С. П. Серовой частице «со» тоже придается большое психологическое значение: «Вы замечали, что частица – префикс «со», – пишет С. П. Серова, – обладает великим свойством объединять, заставляет созвучать (соединять в созвучие) души через сопереживание, созидать нечто общее, освещающее изнутри жизненные устремления» (*Серова С. П.* От текста молчащего к речи звучащей // Сценическая речь в театральной школе. Вып. 1... – С. 17).
 20. *Автушенко И. А.* Эмоциональный слух и эмпатия актера // Сценическая речь в театральной школе. Вып. 1... – С. 101.
 21. См.: *Камышникова В. П.* Резонирующее пространство // Сценическая речь в театральной школе. Вып. 1... – С. 112.
 22. Нельзя не отметить, что «наше представление о возможностях резонаторов, даже об их количестве» (Вып. 1. С. 111) расширил не только Е. Гротовский (В. П. Камышникова отдает ему пальму первенства). Существенными следуют считать работы на эту тему 1950-х гг. французского ученого Р. Юссона и исследования, проведенные болгарским фониатром И. Максимовым, установившим, согласно открытиям Р. Юссона, девять сенситивных зон «телесной вокальной схемы», формирующих проприоцептивные кинестетические ощущения (*Максимов И.* Фониатрия. – М., 1987. – С. 62), и категорично заявлявшим, что подтверждает и догадки Е. Гротовского, и убеждения В. П. Ка-

- мышниковой: «Следует решительно принять, что так называемого грудного и головного резонатора на практике не существует» (Там же. – С. 92).
23. Цит. по: *Камышникова В. П.* Резонирующее пространство // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1... – С. 113.
 24. Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1... – С. 119–120.
 25. Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 2... – С. 85.
 26. Моя догадка оправдалась быстро. В конце 2007 г. В. П. Камышникова опубликовала принципиальную, этапную для московской педагогики сценической речи статью: *Камышникова В. П.* Звучание в движении // Искусство сценической речи. – С. 177–200.
 27. *Камышникова В. П.* Резонирующее пространство... – С. 120.
 28. См.: Искусство сценической речи: сб. статей / сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – М., 2007. – С. 235–241.
 29. См.: Искусство сценической речи... – С. 242–243.
 30. См.: Там же. – С. 240–241.
 31. См.: *Латышева Н. А.* Воображение актера на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1... – С. 47–81.
 32. См.: Крыжановская О. Д. Звукопись стиха // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 2... – С. 50–59; Блинова А. В. Освобождение дыхания, или биомеханика внешнего дыхания // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 2... – С. 60–79.
 33. См.: *Латышева Н. А.* О механизмах актерского воображения // Теория и практика сценической речи. – Л., 1985. – С. 89–99; *Латышева Н. А.* Роль воображения в голосо-речевом воспитании актера // Теория и практика сценической речи: сб. науч. трудов. – СПб., 1992. – Вып. 2. – С. 92–105.
 34. *Латышева Н. А.* О механизмах актерского воображения... – С. 91.
 35. *Латышева Н. А.* Тренировка воображения на занятиях по сценической речи (начальный этап – I семестр) // В профессиональной школе кукольника: сб. науч. трудов. – Л., 1987. – Вып. III. – С. 100–108.
 36. Цит. по: *Латышева Н. А.* О механизмах актерского воображения... – С. 98.
 37. *Латышева Н. А.* Воображение актера на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1... – С. 53–54.
 38. Там же. – С. 52–53.
 39. *Крыжановская О. Д.* Звукопись стиха // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 2... – С. 53.
 40. Там же. – С. 59.
 41. См. об этом, например в: *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. – Л., 1962. – С. 37–43; *Гаспаров М. Л.* Ритмика // *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. – М., 2001. – С. 70–111.
 42. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. Работы разных лет. – М., 1987. – С. 324.
 43. См.: Искусство сценической речи: сб. ст. / сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. – М., 2007. – 340 с.

44. См. работы принципиально важные для разработки темы «звучание в движении»: *Савкова З. В.* Как сделать голос сценическим. – М., 1968; *Кунницын А. Н., Муравьев Б. Л.* Принцип тренировки фонационного дыхания в движении // *Сценическая педагогика: сб. трудов.* – Л., 1973. – С. 147–158; *Галендеев В. Н., Кириллова Е. И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. – Л., 1983; *Черная Е. И.* Курс тренинга фонационного дыхания и фонации на основе упражнений Востока. – СПб., 1997; *Фомина Л. Л.* Из опыта преподавания сценической речи в движении // *Теория и практика сценической речи: сб. науч. ст.* – СПб., 1992. – Вып. 2. – С. 106–116; *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга. – СПб., 2005; *Черная Е. И.* Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги». – М., 2009.
45. Еще 21 апреля 1981 г. мне довелось побывать на уроке сценической речи в Марийской студии ГИТИСа. В. П. Горенкова предложила студентам во время разминки шесть упражнений с гимнастическими палками для организации активного фонационного дыхания и исправления осанки. Студенты выполняли довольно активные движения, в которых педагог стремился «задействовать» все тело каждого ученика. Выдвигались ли палки вперед на вытянутых руках, заносились ли они резко назад без сгибания локтей, выполнялись ли приседания с палкой над головой – в любом движении, а, следовательно, и голосоречевом звучании участвовало все тело.
46. См.: *Гольяпина Н. В.* Материалы для работы над дыханием, дикцией, орфоэпией и текстом на факультете музыкального театра (1 курс) // *Методическое пособие по сценической речи.* – Вып. 3. – М., 2007. – С. 14–18.
47. *Камышиникова В. П.* Звучание в движении // *Искусство сценической речи...* – С. 177–178.
48. Там же. – С. 178.
49. Там же. – С. 188–194.
50. См.: *Одрова Н. М.* Об устранении южноуральского говора // *Искусство сценической речи...* – С. 245–265.
51. Там же. – С. 257.
52. См.: *Галендеев В. Н., Кириллова Е. И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс: методическая разработка. – Л., 1983. – 60 с.
53. Методическое пособие по сценической речи. – М., 2007. – Вып. 3. – С. 8.
54. См.: Методическое пособие по сценической речи. – М., 2007. – Вып. 1. – С. 34–43.
55. Об «орфоэпических билетах» говорится: Методическое пособие по сценической речи... Вып. 3. – С. 19.
56. Обращаю внимание на следующую рекомендацию: «Логический анализ текста производится студентами в письменном виде, а затем зачитывается на групповых занятиях» (Методическое пособие по сценической речи... – Вып. 3. – С. 24).
57. *Штода Н. Н.* Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского: учеб. пособие. – М., 2008. – 240 с.

58. Там же. – С. 36.
59. Там же. – С. 131.
60. Там же. – С. 36–37.
61. Там же. – С. 63.
62. Там же. – С. 222–223.
63. Там же. – С. 48.
64. Там же. – С. 60–61.
65. См.: *Проконова Н. Л.* На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску: учеб. пособие. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 91 с. (2-е изд. – 2005).
66. См.: *Проконова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: монография. – Кемерово; М., 2008. – 264 с.
67. См.: *Кун Т.* Дополнение 1969 года. Логика и методология науки. Структура научных революций. – М., 1975. – 288 с. Т. Кун ввел в научный обиход термин «парадигма».
68. *Васильев Ю. А.* [Рецензия]: Н. Л. Проконова. Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: монография. – Кемерово; М., 2008. – 263 с. // Ученые записки НИИ прикладной культурологии: научный журнал / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово, [2009]. – Т. 2 (4). – С. 239.
69. Н. Л. Проконова, в частности, отмечает, что первой крупной работой, посвященной комплексному методу, явилась статья В. Н. Галендеева, Е. И. Кирилловой «Комплексный метод воздействия на голосо-речевой аппарат актера. Первый этап обучения» (Проблемы сценической речи: сб. науч. трудов. – Л., 1979. – С. 3–40).
70. *Проконова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия... – С. 141.
71. Там же. – С. 141–142.
72. Там же. – С. 141.
73. Прежде всего имену в виду работы педагогов кафедры сценической речи СПбГАТИ, которые я анализировал в статье «О сценичности актерской речи», упоминавшейся на первой странице «наброска второго»: *Пронина М. П.* Тайны нашей речи и слуха: монография. – СПб., 2009. – 136 с.; *Смирнова М. В.* Скороговорки в речевом тренинге / 2-е изд. – СПб., 2009. – 107 с.; *Кириллова Е. И., Латышева Н. А.* Сценическая речь в театре кукол: учеб. пособие. – СПб., 2009. – 158 с.; *Черная Е. И.* Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги». – М., 2009. – 146 с.
74. См.: *Савкова З. В.* Удивительный дар природы. Голосо-речевой тренинг. – СПб., 2009. – 204 с.; *Оссовская М. П.* Как исправить говор? 10 основных произносительных ошибок (практикум для самостоятельной работы). – М., 2009. – 126 с.
75. См.: *Савкова З. В.* Как сделать голос сценическим. – София, 1971. – 168 с.

76. См.: *Почикаева Н. М.* Искусство речи: учеб. пособие. – М., Ростов на/Д: МарТ, 2005. – 352 с.; *Ласкавая Е. В.* Речеголосовой тренинг. – М., 2006. – 102 с. Напомню читателю, что Н. М. Почикаева в Предисловии к «Искусству речи» (2005) объявила, что упражнения для разделов, посвященных технике речи, 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 пособии Е. В. Ласкавой содержится следующий абзац: «Более ста упражнений с методическими советами и указаниями содержатся в книге З. В. Савковой “Как сделать голос сценическим”. Эта программа основана на «единственно верном понимании комплексной деятельности всех систем организма в процессе речи»» (*Ласкавая Е. В.* Речеголосовой тренинг. – М., 2006. – С. 4) – в конце абзаца цитируется книга Савковой.
77. *Пронина М. П.* Тайны нашей речи и слуха... – С. 85.
78. О несоединимости задач, которые стоят перед педагогом сценической речи и преподавателем риторики (для З. В. Савковой преподавание того и другого ни в чем не различается) не приходится говорить. Однако обратимся к выдержкам из книги Ю. Э. Озаровского «Музыка живого слова» (1914). Отмечая, что у таких искусств, как драматическое, вокальное и ораторское, есть «свой общий элемент – слово, произносимое, звучащее и потому ж и в о е слово», Озаровский, между тем, резко разграничивает функциональное значение слова в «сродственных» искусствах. Приведу противопоставление: слово в «драматическом искусстве» и слово в «ораторском искусстве»: «Драматическое искусство заключается в художественном, согласно замыслу драматурга, перевоплощении актера в изображаемое лицо, причем материалом для подобного перевоплощения, помимо самого актера с его душой и телом, является еще и роль, т. е. слово, которое влагается в его уста автором и которое по воле актера становится “живым” словом» <...> «Ораторское искусство состоит в художественном произнесении того «живого» слова, которое в виде того или иного суждения сложилось в голове данного общественного деятеля или проповедника» (*Озаровский Ю. Э.* Музыка живого слова. – СПб., 1914. – С. 288). Думаю, что комментарии излишни.
79. *Савкова З. В.* Удивительный дар природы... – С. 21.
80. Там же.
81. Там же.
82. Там же.
83. Там же. – С. 21–22.
84. *Моисеев Ч.* Дыхание и голос драматического актера. – М.: ГИТИС, 1974. – С. 106.
85. *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: воображение – движение – звучание. Вариации для тренинга. – СПб., 2005. – С. 35–36.
86. Коли на то пошло, нетрудно провести эксперимент и с оценкой системы голосового тренинга, предлагаемой самой З. В. Савковой, – допустим, вынуть крохотный фрагмент объяснений педагога из упражнения «Регистры», напри-

мер, и сопроводить его комментарием. Попробуем: «“Сложность изложения”, путаность содержания, “безапелляционное утверждение”, окрик присутствующих в “целом ряде” упражнений наших авторов: “Не сердиться! Не зажимать звук! В разговорно-утвердительно-интонации перед “потолком” и “дном” не забывайте о “подлаивании”. Оно позволяет проверить “рабочие” высокие и низкие тона голоса” (Савкова З. В. Удивительный дар природы. – СПб., 2009. – С. 98)». Ну, каково? Получилось у меня? Явно, получилось. Да только подобным критическим анализом можно разрушить любые благие намерения любого театрального педагога.

87. Савкова З. В. Удивительный дар природы... – С. 22.
88. Там же. – С. 23.
89. Там же.
90. Там же.
91. Попов А. Д. В работе над Шекспиром // Попов А. Д. Творческое наследие: [в 3 т.]. – М., 1986. – Т. 3. – С. 69.
92. Там же. – С. 82.
93. Там же. – С. 87.
94. Там же. – С. 138.
95. Там же. – С. 139.
96. Савкова З. В. Удивительный дар природы... – С. 23.
97. Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. – С. 160. [Выделено мной. – Ю. В.]
98. Оссовская М. П. Как исправить говор? 10 основных произносительных ошибок (практикум для самостоятельной работы). – М., 2009. – С. 10.
99. Речь идет о диссертации «Проблема говор в сценической речи», защищенной в Петербурге в 2006 г., в которой не нашлось места для анализа и рассмотрения таких известных работ по проблемам говор в театральной школе, как: Шокорева Л. Д. Диалектное произношение на сцене. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: ГИТИС, 1948. – 137 с.; Минасьян С. Г. Об устранении диалектных произносительных явлений в речи актеров и учащихся театральных школ. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: ГИТИС, 1968. – 183 с.; Масалова В. Г. Специфика преподавания сценической речи в окружении региональных говор (на материале пермских говор). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: ГИТИС, 1979. – 180 с. Обойдено вниманием и учебное пособие Л. П. Чекмаревой «Слово – речевой образ (виды речевой характерности на сцене)», обсуждавшееся мной в начале статьи и содержащее большой объем данных об использовании говор в драматических спектаклях.
100. Проколова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности... – С. 3.
101. Автушенко И. А. Эмоциональный слух и эмпатия актера // Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1... – С. 100.
102. См. хотя бы его последнюю статью: Галендеев В. Н. Зачем нужен предмет «Сценическая речь»? // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды... – С. 393–399. Я так же высказывался о художественном чтении

- в театральной школе: *Васильев Ю. А.* О синтетизме в сценической речи (комментарий к проблеме) // *Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. трудов / отв. ред. Г. А. Жерновая.* – Кемерово, 2007. – Вып. 5. – С. 8–25.
103. Н. Л. Проконова, характеризуя одно из упражнений «Тренинга голосоречевой борьбы», отмечает, в частности: «Поэтому достоинством упражнения «Я в драке» следует считать опору на межпредметные связи, что крайне важно в процессе овладения актерской профессией. Одновременность тренировки навыков актерского мастерства, сценической речи, пластики, указывает на комплексный характер упражнения. Воспитание голосоречевых навыков при помощи сценического движения свидетельствует об использовании принципов опосредованного воздействия на голос и речь в процессе их тренировки» (*Проконова Н. Л.* На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску: учеб. пособие. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – С. 69).
104. Сценическая речь: учебник. – 3-е изд. – М., 2002 (глава «Логический анализ текста»); *Егорова А. Д., Радченко А. М.* Логика сценической речи: учеб. пособие для студентов актерского и режиссерского факультетов. – М., 2001. – 78 с.; *Калинина Н. И.* Логично мыслить – логично говорить (Правила русской устной речи). – М., 2003. – 32 с.; *Почикаева Н. М.* Искусство речи: учеб. пособие. – М.; Ростов на/Д., 2005.
105. Первой и до сей поры самой серьезной работой в этом направлении следует признать статью: *Галендеев В. Н.* Об интонационно-логическом тренинге // *Сценическая педагогика: сб. трудов.* – Л., 1976. – Вып. 2. – С. 130–141. А времени-то со дня ее публикации прошло ровно 33 года! Эта статья была недавно переиздана: *Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды...* – С. 175–183.
106. Разбор работ Л. Д. Алферовой, Н. А. Латышевой и А. Б. Зиминной см. в статье: *Васильев Ю. А.* О сценичности актерской речи (по материалам публикаций кафедры последних лет) // *Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды...* – С. 336–392.
107. *Олеша Ю. К.* О Маяковском // *Олеша Ю. К.* Избранное. – М., 1999. – С. 515.

Н. Л. Проконова
Кемерово

ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ МЕТОДИЧЕСКОЙ ВАРИАТИВНОСТИ В ПРЕПОДАВАНИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Основополагающие принципы современных учебно-методических материалов в области сценической речи подчас очень несхожи. Этот факт замечен авторитетным педагогом сценической речи, профес-

сором Ю. А. Васильевым. В своих статьях он доказывает наличие методического разнобоя в преподавании сценической речи и несоответствие ряда учебно-методических работ требованиям современного театрального искусства [1]. Соглашаясь с мнением Ю. А. Васильева, заметим, что абсолютным методическим единством не отличался, пожалуй, ни один из периодов XX столетия. Однако к концу 1990-х гг. методическая вариативность, действительно, выразилась особенно отчетливо. Во многом это связано с разрушением классических традиций и отсутствием единых ценностных установок в сценической речевой культуре. Предпримем попытку осмысления обусловленности методической вариативности с позиций культурологии. Такой подход закономерен, потому что сценическая речевая культура не существует изолированно, представляет собой сектор духовной культуры, выраженный в звучащем слове и зависимый от культурных процессов общества. К тому же в пространстве научного поля культурологии сценическая речевая культура почти не изучена. Предпринятое нами исследование [2] убедило в том, что она является вербальным выражением сознания и реализуется в условиях искусственной коммуникации и в условиях художественного эксперимента.

Термины «условия искусственной коммуникации» и «коммуникация в условиях художественного эксперимента» встречаем у М. С. Кагана [3], считающего, что познание целостности бытия человека требует осмысления его поведения в разных обстоятельствах. Использование этих терминов правомерно в нашей работе, потому что условия сценического общения смоделированы режиссером (а значит – искусственны) и относятся к сфере театрального творчества (а значит – художественного эксперимента). Указанные условия коммуникации характерны для сценического общения в театральном спектакле и игровом кино. М. С. Каган отмечает: «Искусство отличается от науки не только образной формой познания <...>, но прежде всего тем, что воссоздает жизнь, конструируя “искусственных человекoв”, которые сущностно подобны реальным людям и поставлены в определенные жизненные ситуации, в которых они должны так и или иначе действовать. Это значит, что искусство выполняет по отношению к наукам, изучающим человека, ту функцию, которую они сами выполнить не способны и которую в познании природы выполняет *эксперимент*, – оно и ставит своеобразные “эксперименты” над человеком, вскрывая закономерности его поведения в конкретных “предлагаемых обстоятельствах” (К. Станиславский), придуманных писателем, живописцем, драматургом, режиссером» [4]. Развивая эту мысль, отметим, что речь «искусственных человекoв» не может быть

абсолютно естественной. Звучащая в спектакле речь, рождающаяся в сценических условиях, безусловно, отличается от речи, проявляющейся в условиях естественной коммуникации. Естественность разговорной, официально-деловой, научной речи, соответствующей функциональным стилям языка, определяется потребностями реального общения. В то время как у сценической речи совершенно иная обусловленность. Она реализуется в присутствии публики и предполагает обязательное воздействие не только на партнера (как это происходит в условиях естественной коммуникации), но и на зрителя. Казалось бы, двое (или более) актеров, вступающих в диалог на сцене, добиваются чего-либо друг от друга, и главная цель в таких условиях коммуникации – партнерское взаимодействие. Однако это всего лишь иллюзия: в процессе сценического общения все усилия актеров связаны с воздействием на третье лицо – зрителя. При этом, как правило, актеры и зрители не имеют друг с другом прямого контакта. К тому же актеры, косвенно взаимодействующие со зрителем (провоцирующие его реакции), – это искусственно созданные субъекты: они действуют на сцене от имени того или иного персонажа. Все психофизические реакции актеров на сцене (совершаемые поступки, разворачивающаяся на глазах у зрителей схватка и т. д.) смоделированы и спровоцированы режиссером. Такие условия коммуникации искусственны, а сценическая речевая культура реализуется в предлагаемых обстоятельствах художественного эксперимента.

В связи с обусловленностью сценической речевой культуры культурными процессами общества, единые стандарты могут действовать в ней лишь при условии единых ценностных установок культуры в целом. Однако в современной культуре актуальны подчас крайне противоположные ценности, что и предопределяет неоднородность рассматриваемого нами объекта [5]. Указанная характеристика проявляется уже в том, что внутри вида «сценическая речевая культура» имеется разделение на подвиды: 1) явления, не модифицированные техническими средствами (это театральная речь), и 2) явления, модифицированные при помощи технических средств (это экранная речь и киноречь). Правда, строго говоря, экранную речь и киноречь редко рассматривают в качестве сценической речи. Однако условия коммуникации, в которых реализуются эти подвиды (а именно – искусственно созданная реальность и художественный эксперимент), позволяют отнести их к сценической речевой культуре. Это обстоятельство дает основание рассматривать сценическую речевую культуру как классифицирующуюся на два подвида, а значит – неоднородную.

Названные подвиды (в отличие от подвидов речевой культуры, относящихся к условиям естественной коммуникации) практически не рассматривались как часть общей системы речевой культуры, не исследовались их ценностные установки. В то время как системный и аксиологический подходы открывают возможности для аргументации указанного факта неоднородности, вскрывают причину методического разнобоя в преподавании сценической речи. Используя названные подходы, выявим факты, доказывающие отсутствие единства внутри вышеуказанных подвидов сценической речевой культуры. Для оформления этих фактов мы воспользовались концепцией парадигм Т. Куна [6].

Указанная концепция позволила формализовать эмпирический материал, связанный со сценической речевой культурой, распределить его на группы, соответствующие разным системам стандартов – парадигмам. В качестве парадигмы сценической речевой культуры (под углом системного подхода и концепции Т. Куна) мы определили такую совокупность компонентов, как: 1) тип (или концептуальная модель), 2) общие принципы выразительности, 3) предпочтительные акустические свойства, 4) образовательные технологии. Содержание этих компонентов определяет художественно-эстетические каноны звучащего слова определенного культурно-исторического периода. Вскроем содержание названных компонентов в целях детальной аргументации невозможности действия единых методических стандартов в преподавании сценической речи новейшего времени.

Определяющим компонентом парадигмы выступает тип сценической речевой культуры, который играет роль концептуальной модели. Он представляет собой совокупность действующих художественно-эстетических и театральных воззрений. При этом роль общих художественно-эстетических воззрений играют категории классической и/или неклассической эстетики, а в качестве театральных – выступают декламационная, реалистическая, нереалистическая концепции мастерства актера. Тип сценической речевой культуры связан с общими принципами выразительности, предпочтительными акустическими свойствами, образовательными технологиями.

Следующий компонент парадигмы сценической речевой культуры – общие принципы выразительности. У каждой парадигмы (то есть у каждой системы стандартов) имеется свой свод таких общих принципов. Они являются общими, потому что распространяются в целом на всю систему стандартов и определяют частные законы и правила для каждого аспекта сценической речевой культуры. Например, в аспекте «Логика сценической речи» на протяжении последних десятилетий на-

блюдается методический разнобой. Мнения специалистов не совпадают при выборе частных законов логико-интонационной выразительности. Одни отдают предпочтение законам и правилам логики речи, а другие – методу действенного анализа [7]. В данном случае объяснение разногласий связано с тем, что названные частные законы подчинены совершенно разным общим принципам. Законы и правила логики речи соотносятся с общими принципами, принадлежащими парадигме красноречия, а метод действенного анализа (выступающий в качестве частного закона) следует из общих принципов парадигмы драматизма. Необходимо отметить, что общие принципы, регулирующие частные законы, вытекают из интонационно-речевых и языковых тенденций каждой конкретной эпохи и поэтому подвержены изменениям.

Третий компонент парадигмы – это акустические (орфоэпические и орфофонические) свойства, предпочтительные для сценической речи в тот или иной культурно-исторический период. В связи с тем, что акустические свойства речи представляют собой своеобразную голосо-речевую «фотографию» времени, их можно рассматривать в качестве общепринятых (сознательно или бессознательно) основных ценностных установок в сфере внешней выразительности речи и, одновременно, критерия, позволяющего безошибочно определять хронологическую принадлежность явлений сценической речевой культуры.

Четвертый компонент парадигмы сценической речевой культуры связан с образовательными технологиями. Его можно назвать технологической компонентой, потому что он включает в себя свойственные сценической речевой культуре определенного культурно-исторического периода способы и приемы обучения.

Содержание названных компонентов меняется в зависимости от общих тенденций культуры общества: доминирующих художественно-эстетических и театральных воззрений, действующих языковых норм. На протяжении XX столетия их трансформация наблюдалась неоднократно. Знание специфики содержательного наполнения компонентов раскрывает причины актуальности того или иного явления сценической речевой культуры и применения в педагогике сценической речи тех или иных учебно-методических установок. При этом под актуальностью мы понимаем соответствие определенного явления сценической речевой культуры доминирующей системе стандартов – парадигме. В зависимости от названного фактора то или иное явление сценической речевой культуры может быть воспринято: 1) как актуальное (созвучное времени), 2) как локально существующее, 3) как архаичное. Актуальным (созвучным времени) оно воспринимается при условии соответствия

парадигме, господствующей в данный культурно-исторический период, при условии отсутствия диссонанса с типом культуры общества и действующими художественно-эстетическими и театральными воззрениями. Отсутствие диссонанса указывает на срабатывание идентификации – то есть установления тождественности свойств речевой культуры и культуры общества. Это своего рода процесс совмещения установившихся в художественной культуре параметров правды и неправды с содержанием компонентов доминирующей парадигмы сценической речевой культуры. О действии той или иной парадигмы (той или иной установившейся системы стандартов) свидетельствуют публикации специалистов. При этом если все специалисты в своей практической и теоретической деятельности опираются на один установленный образец, то это указывает на однородность сценической речевой культуры. В свою очередь, отсутствие единых взглядов на методику обучения подтверждает ориентацию на разные ценностные установки и удостоверяет действие нескольких парадигм (нескольких систем стандартов). Как показало проведенное нами исследование, сценическая речевая культура XX и начала XXI столетий опирается на две основные системы стандартов – на две парадигмы.

В качестве системы стандарта, установившейся хронологически первой, следует назвать парадигму красноречия [8], которая своим оформлением обязана ораторскому искусству. Термин «ораторское искусство» античного происхождения и имеет синонимы – «риторика» и «красноречие». Выбор последнего термина для обозначения парадигмы сценической речевой культуры продиктован необходимостью подчеркнуть установку этой системы стандартов на внешнее благозвучие речи. Время формирования парадигмы красноречия относится к периоду античности, а теоретическое осмысление – к эпохе французского классицизма. Особенностью этой парадигмы является ее целостность, потому что она опирается на одну концептуальную модель – риторический тип. Мировоззренческая основа риторического типа – классическая эстетика, а его методическое ядро – совокупность приемов и способов античной риторики и декламации. Второй компонент парадигмы красноречия – общие принципы выразительности. К ним относятся рациональность, нормативность, иллюстративность, самодостаточность звучащего слова. Предпочтительные акустические свойства системы стандартов «Парадигма красноречия» – это ясность (однозначность) мысли, благозвучие, пафос (воодушевленность гражданского характера). Наконец, содержание технологической составляющей этой системы стандартов отличается предпочтительностью метода фрагментарного (раздельного) обучения и методик прямого воздействия.

Интересно отметить, что содержание компонентов парадигмы красноречия (несмотря на ее исторически раннее формирование) довольно длительный период оставалось почти неизменным. При этом названная система стандартов сохраняла за собой не только доминантные позиции, но и положение единственного образца в сценической речевой культуре. Однако на протяжении XX столетия позиции парадигмы красноречия заметно ослабились, а художественно-эстетические сферы ее действия ограничились. Возникновение тенденций неклассической эстетики, развитие художественных направлений реализма, а впоследствии модернизма и постмодернизма, ограничило влияние парадигмы красноречия на сценическую речевую культуру в целом, а значит, поставили под сомнение и ее функции управления в области учебно-методических стандартов. В большей степени парадигма красноречия как система стандартов сохранила свое влияние в таких подвидах, как речевая культура чтеца и речевая культура автора-исполнителя. В современной сценической речевой культуре ее обуславливающее действие можно наблюдать в искусстве художественного чтения. Разумеется, и в учебных программах, опирающихся на это искусство, работает, как правило, система стандартов «Парадигма красноречия». В таких творческих состязаниях, как конкурсы чтецов (утрачивающих свою популярность в новейшее время), безусловно, просматривается опора на указанную парадигму. Вместе с тем, витальная сила парадигмы красноречия служит в новейшее время сохранению традиционных ценностей сценической речевой культуры.

В свою очередь, роль инновационной системы стандартов призвана играть парадигма драматизма. Она начала свое формирование в контексте социально-политических изменений и театральных экспериментов первой половины XX столетия. Свойственное указанному периоду доминирование ценностей материализма в области культуры и искусства не могло не повлиять и на изменение канонов сценической речевой культуры. Сосредоточенность художественной культуры на «обыкновенных людях» (П. А. Сорокин) привела к тому, что установка на красоту сменилась практически директивой на простоту, естественность звучания. Развитие новых художественных направлений в литературе и искусстве, актуализация драмы как театрального жанра, а также стремление искусства к воспроизведению на сцене процесса внутреннего напряженного проживания действительности обусловили соотнесение новой парадигмы сценической речевой культуры с термином «драматизм». Это нашло свое отражение в эволюционных процессах сценической речевой культу-

ры: 1) смене концептуальной модели, 2) трансформации общих принципов выразительности речи, 3) пересмотру предпочтительных акустических свойств, 4) диверсификации технологических принципов обучения. Расцвет театральной культуры начала XX века создал художественно-эстетический контекст, в котором риторика уже не могла оказывать решающего воздействия на сценическую речевую культуру. Размежевание риторики и речевой культуры театрального искусства оказалось неизбежным. Ценностные ориентации театрального искусства (развитие режиссерского театра и реформирование основ актерского искусства) выплавляли для сценической речевой культуры новую систему стандартов. Ценности сместились в сторону довербального содержания речи, в сторону ее внутреннего эмоционального напряжения. В связи с этим звучащее слово постепенно утратило свою прежнюю самодостаточность. Его рассматривали уже как некую пластичную форму, обязанную вмещать в себя интеллектуально-чувственное содержание и способную к мобильным изменениям под воздействием предлагаемых обстоятельств. Поэтому в сценической речевой культуре принцип верности автору сменился принципом авторского режиссерского и/или актерского прочтения, принцип самодостаточности слова уступил место принципу его паритетного положения в ряду выразительных средств (а впоследствии и принципу приоритетного положения движения над словом) [9]. Больше внимание уделялось уже не лексическому значению слова, а его ритмической (ритмомелодической) опоре. Все названное определило формирование новой системы стандартов, в роли которой выступила парадигма драматизма. В системе ценностей парадигмы драматизма идеал звучащего слова соотносился уже не с иллюстративностью (внешней изобразительностью) и повествовательностью, а с внутренним напряжением, интеллектуально-чувственной концентрацией.

Укрепление парадигмы драматизма в качестве новой системы стандартов осуществлялось в русской сценической речевой культуре на протяжении всего XX столетия. Действовавшая в советском государстве идеологическая цензура замедлила естественный ход развития сценической речевой культуры. Это приостановило вступление в действие новой системы стандартов (парадигмы драматизма), помешало быстрому укреплению ее позиций. Принципиальное отличие новой системы стандартов заключено в ее бинарной природе – в ее опоре на две концептуальные модели: 1) психолого-реалистический тип; 2) условно-театральный тип. Эти два типа сценической речевой культуры закономерно вырастают из одновременно действующих в искусстве психолого-реалистических

и условно-театральных направлений. У названных типов разные мировоззренческие и методические основы. Мировоззренческой основой первого из них выступает психологический реализм, а его методической основой – совокупность приемов и способов психологического реализма в искусстве актера. Условно-театральный тип (вторая концептуальная модель парадигмы драматизма) формировался под влиянием авангардных экспериментов театральной культуры первой половины XX столетия (под влиянием экспериментов В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова). Мировоззренческую основу этой концептуальной модели составляют нереалистические художественные направления. Его методическую основу формируют приемы и способы актерского мастерства, свойственные нереалистическим направлениям.

Бинарная природа парадигмы драматизма проявляется не только в типе сценической речевой культуры (т. е. в концептуальной модели), но и в других ее компонентах. Так, содержание второго компонента парадигмы драматизма, а именно – общих принципов выразительности, различно для явлений сценической речевой культуры, соотносящихся с психолого-реалистическим и условно-театральным типами. Это различие обнаруживается в отношении к слову, к его позициям в ряду выразительных средств. В явлениях сценической речевой культуры, соотносящихся с психолого-реалистическим типом, слово доминирует в ряду выразительных средств. В то время как в явлениях сценической речевой культуры, соотносящихся с условно-театральным типом, слово занимает паритетное положение в ряду выразительных средств. Однако, в связи с тем, что обе концептуальные модели принадлежат к одной системе стандартов (парадигме драматизма), они имеют не только характерные принципы выразительности, но и совпадающие (т. е. такие, которые объединяют их в одну систему стандартов). Совпадающими принципами выразительности, то есть действующими в равной мере в обеих концептуальных моделях, выступают: 1) сочетание рациональности и иррациональности, 2) драматизм, 3) импровизация.

Безусловно, бинарная природа парадигмы драматизма проявляется и в акустических свойствах (третьем компоненте) явлений сценической речевой культуры, ориентированных на эту систему стандартов. Здесь (как и в содержании прежних компонентов) у обеих концептуальных моделей имеются два типа свойств (характерные и совпадающие). Таким совпадающим свойством явлений сценической речевой культуры, принадлежащим разным концептуальным моделям парадигмы драматизма, является мыследействие. Это акустическое свойство обусловлено прин-

ципальной для парадигмы драматизма задачей тотального (интеллектуального, чувственного, эстетического) воздействия на зрителя. Кроме того, явления сценической речевой культуры, опирающиеся на систему стандартов «Парадигма драматизма», отличаются тяготением к диалогической форме речи. При этом опора парадигмы драматизма на две концептуальные модели предопределяет еще и акустические свойства, характерные для каждой группы явлений сценической речевой культуры. Например, явлениям сценической речевой культуры, соотносящимся с психолого-реалистическим типом, присущи такие акустические свойства, как разговорность и естественность (реалистически-житейская мелодика, бытовая характерность). В то время как для явлений сценической речевой культуры, соотносящихся с условно-театральным типом, характерны прозрачность (легкость) и музыкальность звучания.

Отсутствие единых ценностных установок в явлениях сценической речевой культуры, ориентированных на систему стандартов «Парадигма драматизма», обнаруживает себя и в технологической компоненте. Содержание технологических компонент обеих концептуальных моделей парадигмы драматизма в целом совпадает: и в той, и в другой имеются метод комплексного обучения и методики опосредованного (косвенного) воздействия. Однако различие заключено в том, что названные технологии формировались в лоне разных концептуальных моделей [10]. В связи с этим из указанных технологий для психолого-реалистического типа предпочтительны одни, а для условно-театрального типа – другие. Предпочтение той или иной комплектации содержания технологической компоненты (т. е. комплектации методов, методик и их вариаций) зависит от ориентации театральной школы на психолого-реалистические или условно-театральные течения.

Уже две названные системы стандартов (парадигма красноречия и парадигма драматизма), опирающиеся на три типа (риторический, психолого-реалистический, условно-театральный), достаточно убедительно доказывают неоднородность сценической речевой культуры. Однако названными концептуальными моделями не исчерпывается типология сценической речевой культуры, потому что процесс ее деления на типы (на концептуальные модели) продолжается. Новые концептуальные модели возникают на почве указанных парадигм под влиянием сенситивных и идеациональных ценностей. Термины «сенситивные ценности» и «идеациональные ценности» впервые использованы в работах П. А. Сорокина. Согласно его концепции этими понятиями обозначены два глубоко различных типа, составляющих интегрированную культуру.

При этом каждый тип культуры «обладает собственной ментальностью, собственной системой истины и знания, имеет собственную философию и *Weltanschauung*; особый тип религии и образцы «святости»; свое собственное представление о правильном и неправильном: особые формы искусства и литературы; нравы, законы, правила поведения; собственную экономическую и политическую организацию; наконец, специфический тип *человеческой личности* с особым складом ума и манерами поведения» [11]. В современной сценической речевой культуре действуют не только те основные концептуальные модели, которые мы назвали, но и их модифицированные варианты.

Например, под влиянием ценностей чувствительной суперсистемы оформилось такое художественное движение, как постмодернизм, определившее активизацию чувственной природы звучащего слова. Это нашло свое отражение в контаминации (переплетении) названных типов сценической речевой культуры. В соответствующем театральному постмодернизму типе сценической речевой культуры соединились характеристики психолого-реалистической и условно-театральной моделей. В подобных явлениях довольно трудно разграничить свойства, принадлежащие ранее рассмотренным концептуальным моделям. Особенность этих типов заключена в том, что свойства названных концептуальных моделей в них не только переплелись между собой (т. е. претерпели контаминацию), но и видоизменились. Поэтому тип сценической речевой культуры, свойственный явлениям театрального постмодернизма и транслирующий ценности чувствительной суперсистемы, выступает как модифицированный. Мировоззренческой основой такого модифицированного типа служит одновременно и классическая эстетика, и неклассика.

Под влиянием ценностей чувствительной суперсистемы, под воздействием постмодернизма также модифицировались общие принципы выразительности сценической речевой культуры новейшего времени. Их основу составили многомерность мышления, гибридность эстетики, сочетаемость рациональности и иррациональности, приоритет движения над словом. Предпочтительными акустическими свойствами указанного модифицированного типа явились такие параметры, как степень энергетической наполненности звука (т. е. его возможности провоцировать интеллектуально-чувственный резонанс в зрительном зале). Кроме того, в качестве предпочтительных акустических свойств определились и такие, как интонационно-мелодические модели иронии, агрессии, эротизма. Специфические черты таких явлений сценической речевой культуры определяют их главные носители. «В преимущественно чувственный

период объектами становятся “обычные люди”, “трудящиеся классы” и особенно отрицательные типы: преступники, проститутки, умственно ненормальные и прочие отбросы общества. Здесь мы имеем точную копию того, с чем уже встречались в сфере искусства, особенно в области портрета и жанра. Мы видели там, что с прогрессом чувственной ментальности “героями” живописи, скульптуры и литературы все чаще и чаще становятся “обыкновенные люди”, посредственности, трудящиеся классы и особенно социально-патологические типы» [12]. Например, в «новой драме» социальный статус персонажей – маргиналы. Они являются главными носителями сценической речевой культуры, что и обусловливает доминирование интонационно-мелодических моделей агрессии, названных нами в ряду предпочтительных акустических свойств. Сценическая речевая культура, свойственная постановкам «новой драмы», не принадлежит ни риторической, ни психолого-реалистической, ни условно-театральной концептуальным моделям. Явления этой части сценической речевой культуры представляют собой тот самый модифицированный тип с особым вниманием к раскрытию и воплощению чувствительных ценностей. И эта концептуальная модель расширяет типологию сценической речевой культуры и, конечно, увеличивает степень ее неоднородности.

Кроме того, степень неоднородности сценической речевой культуры возрастает также под влиянием ценностей идеациональной суперсистемы, то есть в связи с действием второго модифицированного варианта. Если чувствительная суперсистема адекватна восприятию наших органов чувств, то идеациональная имеет сверхчувственную природу, божественное начало. Лексема «идеациональные» берет свое начало из английского слова «ideation», означающего способность формирования и восприятия идей. По мысли П. А. Сорокина, идеациональные ценности связаны с тем, что «1) реальность понимается как не воспринимаемое чувственно, нематериальное, непреходящее Бытие (Sein); 2) цели и потребности в основном духовные; 3) степень их удовлетворения – максимальная и на высочайшем уровне; 4) способом их удовлетворения и реализации является добровольная минимализация большинства физических потребностей, причем в максимальной степени, вплоть до полного отказа от них» [13]. Идеациональные ценности нашли свое выражение в метафизических тенденциях театральной культуры. Метафизический (атмосферный) театр сконцентрирован на раскрытии и излучении глубинных смыслов слова. Эксперименты в области мистериального театра повлияли на модификацию параметров парадигмы драматизма сценической речевой культуры. В сценической речевой культуре новей-

шего времени наблюдается интерес к идеациональным ценностям, что проявляется в сценическом воплощении Богослужбных церковных текстов (молитвословий, канонов, акафистов, псалмов), а также текстов классической и современной поэзии, содержащей библейские мотивы и образы. Кроме того, идеациональные ценности обнаруживаются в устремленности к репетиционному и учебному процессу, так или иначе соотносящемуся с религиозной ментальностью актера/студента. Если голосо-речевой постмодернизм отражает черты чувственной (или чувствительной) культурной суперсистемы, то голосоречевая метафизика – черты идеациональной культурной суперсистемы. В этом контексте акцент общих принципов выразительности речевой культуры пришелся на иррациональность и приоритет слова над движением. Концептуальная модель явлений речевой культуры метафизического театра представляет собой смешанную (гибридную) разновидность соединения психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей. Функции слова связываются с возможностями трансляции духовных смыслов. На первый план выразительности выступают не чувственные (плотские) интонации, а внешний монотон речевого звучания.

Таким образом, за счет переплетения психолого-реалистического и условно-театрального типов оформились две (ранее не действующие) концептуальные модели. Первая из них – это концептуальная модель, представляющая собой модификацию на основе соединения психолого-реалистического и условно-театрального типов сценической речевой культуры с особым вниманием к раскрытию и воплощению чувственных ценностей. Вторая – это концептуальная модель, представляющая собой модификацию на основе соединения психолого-реалистического и условно-театрального типов сценической речевой культуры с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей.

Действие этих модифицированных типов мы не могли не учесть при выявлении типологии сценической речевой культуры. Она оформлена на основе группировки явлений, имеющих место в современной сценической речевой культуре. Вышеназванные типы выступают как синхроническое (т. е. сосуществующее), гомогенное множество. Все явления сценической речевой культуры связаны между собой одним архетипом, в качестве которого выступает речевое искусство античности. Инвариантами служат две системы стандартов: парадигма красноречия и парадигма драматизма. Синхронические модификационные ряды формируются из трех основных типов и двух модифицированных типов. К основным типам (концептуальным моделям) относятся: 1) риторический, 2) психолого-

реалистический, 3) условно-театральный. К модифицированным типам (концептуальным моделям) относятся: 1) модификация психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей; 2) модификация психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей. Таким образом, типология сценической речевой культуры опирается на три основных и два модифицированных типа.

Представленная типология служит аргументацией неоднородности сценической речевой культуры. При этом указанная неоднородность обусловлена как внешними, так и внутренними факторами. Таким внешним фактором является зависимость сценической речевой культуры от сложной системы «Речевая культура», ее статус одного из видов этой системы. К указанному внешнему фактору неоднородности добавляется два внутренних фактора. Первым выступает разделение сценической речевой культуры на подвиды в зависимости от модификации техническими средствами: 1) театральная речь, 2) экранная речь и киноречь. Вторым фактором является то, что собственная структура названных подвидов не целостна. У каждого подвида она формируется из пяти типов (то есть из трех основных и двух модифицированных концептуальных моделей). Безусловно, любая концептуальная модель неизбежно влияет на технологическую компоненту, что и определяет отсутствие методического единства в преподавании сценической речи. Таким образом, действие в современной сценической речевой культуре пяти концептуальных моделей располагает к сосуществованию несопадающих ценностных установок и закономерно обуславливает методическую вариативность учебно-методических материалов.

Наряду с аргументацией обусловленности методической вариативности учебно-методических материалов, мы ставили перед собой задачу обнаружения доминирующей системы стандартов. Ее решение требует наложения предложенной нами типологии на содержание учебно-методических материалов по сценической речи, опубликованных в последнее десятилетие. Однако такой обширный анализ вряд ли возможен в пределах данной статьи. В связи с этим ограничимся лишь высказыванием о том, что преобладающее влияние на сценическую речевую культуру новейшего времени оказывают сенситивные ценности. Их доминирование на современном этапе определяет трансформацию парадигмы драматизма в соответствии с установкой на удовлетворение чувственных потребностей. В свою очередь, влияние идеациональных ценностей

на видоизменение названной системы стандартов можно рассматривать как незначительное и ставшее заметным лишь в конце XX столетия. Разная степень влияния sensitивных и идеациональных ценностей вполне объяснима. Преобладающее воздействие sensitивных ценностей обусловлено давлением массовой культуры. Культура повседневности, получившая карт-бланш, легализует самые радикальные лексические, интонационные проявления в сценической речевой культуре новейшего времени.

Список литературы и примечания

1. См.: *Васильев Ю. А.* Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок первый) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Вып. 7. – С. 19–62.
2. См.: *Проконова Н. Л.* Эволюция речевой культуры в культурном континууме: дис. ... доктор. культурологии: 24.00.01: защищена 10.04.09: утв. 19.02.10 / Проконова Наталья Леонидовна. – Кемерово, 2009. – 418 с.
3. См.: *Каган М. С.* Избранные труды: в 7 т. Т. 1. Проблемы методологии. – СПб.: Петрополис, 2006. – С. 131.
4. Там же.
5. В одной из своих работ мы подробно исследовали причины расслоения сценической речевой культуры, утраты ее единства. См.: *Проконова Н. Л.* Расслоение искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Слово в системе искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2008. – Вып. 6. – С. 7–23.
6. См.: *Кун Т.* Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.
7. Подробно аспект логики сценической речи и действия несовпадающих принципов в явлениях речевой культуры, относящихся к разным системам стандартов см.: *Проконова 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. – Вып. 3. – С. 193–218.
8. См.: *Проконова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: монография. – Кемерово; М.: Издательское объединение «Российские университеты»: Кузбассвузиздат – АСТШ, 2008. – 263 с.
9. См.: *Проконова Н. Л.* Эволюция речевой культуры в культурном континууме...
10. Об этом подробнее см.: *Проконова Н. Л.* Эволюция речевой культуры в культурном континууме...
11. *Сорокин П. А.* Социальная и культурная динамика. – М.: Астрель, 2006. – С. 61.
12. Там же. – С. 513.
13. Там же. – С. 64–65.

Раздел I. ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Т. С. Стенюшкина

Кемерово

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Пение – одна из самых древних и многообразных областей музыкального искусства. Певческая деятельность всегда была и до настоящего времени остается одним из самых доступных видов творческой деятельности многих поколений людей, однако много столетий эта деятельность была тесно сплетена с процессом их материальной жизни и функционировала на уровне крестьянского быта. Но необходимо заметить, что, зарождаясь на бытовом уровне и оставаясь много веков принадлежностью трудовой жизни, насущной необходимостью, древнерусское пение стало тем началом, из которого вырос огромный пласт русской хоровой культуры с ее традициями и национальными особенностями.

Истоки русского певческого искусства находятся в далеком историческом прошлом. Они тесно связаны с жизнью и бытом восточных славян, которые впоследствии образовали древнерусскую народность. По мнению ученых-историков, наиболее ранние сведения о славянах относятся к началу нашей эры, когда существовал некий этнос, говоривший на языке, «который мы условно называем праславянским, предке нынешних славянских языков» [1]. Племена древних славян расселились от Нижнего и Среднего Приднепровья до Чудского и Ладожского озер и от верхнего течения Волги и Дона до склонов Карпатских гор и низовьев Дуная. «Повесть временных лет» указывает, что «разошлись славяне по земле и прозвались именами своими от мест, на которых сели» [2]. Здесь же называются следующие восточнославянские объединения: поляне, северяне, древляне, радимичи, вятичи, кривичи, словене ильменские, дреговичи, волыняне, белые хорваты, тиверцы и уличи.

Мировоззрение древних славян было мифологическим. Человек обожествлял природу и жил по ее законам. Окружающий мир воспринимался ими в конкретных одушевленных образах, которым приписывались человеческие свойства. Вся природа в представлении древних славян была населена множеством духов, которых нужно было умилостивить и задобрить, чтобы они помогали в труде и в повседневной жизни.

Древние славяне были зависимы от природы, поэтому их искусство преследовало цель магического воздействия на стихийные силы природы. В язычестве восточных славян сохранялось поклонение Матери-сырой земле, огню, животным, солнцу, воде и другим силам, от которых они зависели, но перед которыми были бессильны. Славянская обрядность представляла собой организованную и упорядоченную систему магических действий, производящих сильное эмоциональное напряжение, практическая цель и назначение которых заключались в том, чтобы воздействовать на явления природы и заставить их служить человеку. Языческий обряд включал в себя разные виды искусств. Это заговоры, заклинания, пение, пляска, игра на инструментах, элементы театрализованного действия. И весь этот синтез искусств имел прикладное значение, так как был тесно связан с бытом и трудом славянина. Заклички, зовы, плачи, причитания, колыбельные сопровождали повседневную жизнь человека. Их исполнение происходило без сопровождения инструментов, но иногда, видимо, использовались ударные (бубны, барабаны) или духовые (рожки, гудки). Позже появились струнные инструменты (гусли, балалайка).

Как известно из истории, в IX в. складывается первое древнерусское государство – Киевская Русь. Высокого политического и культурного расцвета оно достигло в XI столетии, при князьях **Владимире и Ярославе**. В это время были заложены основы развития русской литературы, зодчества, профессиональных форм музыкального искусства. Художественные традиции Киевской Руси, видоизменяясь и обогащаясь, продолжали жить на протяжении нескольких столетий. Объединение восточнославянских племен в феодальном государстве сыграло важную роль в образовании древнерусской народности, которая была первой исторической ступенью развития трех родственных славянских народов: русского, украинского и белорусского [3].

Одним из важных факторов объединения древнерусской народности был общий язык. Одновременно с ним складывалась и культурная общность древнерусской народности. Выражением этой общности являлось искусство Киевской Руси. Возникновение певческого искусства, по мнению этнографа Д. В. Разумовского, можно отнести ко времени княжения в Киеве Владимира Святославича, а потом его сына Ярослава Мудрого [4].

В 988 г. произошло крещение Руси, т. е. введение христианства в качестве официальной государственной религии. Киевский князь Владимир задумался над необходимостью принять монотеистическую религию, по своей сути укреплявшую власть единого государства. Принятие

христианства Древней Русью было, видимо, значительным шагом в развитии восточнославянской цивилизации. Следствием его стали существенные изменения в этническом, социально-экономическом, политическом и культурном развитии Руси. К XI в. почти исчезают славянские племена, а древнее государство называется Русь, Русская земля, а ее обитатели именуются русичи, русины, а в иностранных источниках – русы, росы, рутены. Этому, конечно, способствовало создание единой государственности и единой церковной организации, заменившей разнообразные местные культы.

Огромную роль принятие христианства сыграло в развитии и формировании единой древнерусской культуры. Прежде всего, это распространение письменности и литературы. «Повесть временных лет» отмечает, что на Руси «не слышали они раньше учения книжного, но по божьему устроению и по милости своей помиловал их бог. <...> Благословен господь Иисус Христос, возлюбивший Русскую землю и просветивший ее крещением святым» [5]. В распространении славянского письма и появлении древнерусской литературы несомненна ведущая роль христианства и ранних деятелей русской церкви.

Принятие христианства, конечно, способствовало укреплению связей Киевского государства с Византией, которая в то время была одним из крупнейших центров мировой культуры. Вместе с церковной организацией и богослужением Киевская Русь переняла и некоторые стороны византийской образованности, византийский календарь вместе со связанной с ним системой «осмогласия» («восьмигласия»). Оно представляет собой единство определенным образом соотнесенных друг с другом песнопений восьми гласов (текстов и напевов). Князь Владимир привез из Херсонеса в Киев учителей богослужебного пения – регентов. Они организовывали церковные хоры и певческие школы, так как пение, согласно византийскому уставу, было неотъемлемой частью богослужения. Таким образом, возникло культовое пение, вошедшее в ритуал церковной службы. Пение стало важной частью богослужения, которое проводилось на церковнославянском языке и исключало всякое употребление музыкальных инструментов. Но заимствование не было буквальным и механическим, выражалось не в форме подражания и копирования более высокой по уровню развития культуры. Взятые от Византии формы видоизменялись, вступая во взаимодействие с коренными местными традициями, перерождаясь под их влиянием. Самые ранние формы церковной музыки развивались под влиянием бытующих жанров, народного пения. Византийское церковное искусство на Руси испытало на себе всю мощь русской народной культуры и народных эстетических представлений.

И по-другому, видимо, быть не могло, так как на тот момент на Руси уже сложились, пусть в примитивных формах, но свои песенные жанры, с характерной музыкальной интонацией, соответствующей национальному музыкальному мышлению. Область функционирования этих жанров ограничивалась бытом, но, как нам кажется, на тот момент уже присутствовала некая характерность музыкальной интонации, которая соответствовала интонации русской речи, национальная самобытность. Таким образом, своеобразие древнерусской хоровой культуры заключалось в сочетании нового, взятого извне, с коренными самобытными традициями славянского народа.

Известно, что самой древней формой русской культовой хоровой музыки было знаменное пение, которое излагалось особыми знаками – «крюками» или «знаменами» и было одноголосным в своей основе. Знаки имели условное значение и служили средством для того, чтобы восстановить в памяти заученные на слух мелодии. Напевы исполнялись в примарной зоне, поэтому были удобны для голоса, отличались плавным, спокойным движением, без скачков, и несимметричным ритмом. Знаменные мелодии были строго диатоничны. Они основывались на системе восьми гласов, где каждый глас имеет свои характерные попевокки-погласицы, лежащие в основе напева. Песнопения создавались распевщиками путем свободной вариационной разработки погласиц. Для знаменного пения было характерно многократное повторение одного и того же звука («псалмодирование»). Так как запись напевов была условной, в них допускались отступления, видоизменения, что было естественно. Этому способствовали и традиции народного исполнительства, основанные на свободном варьировании голосов. Греческие напевы были основой, на которой русские распевщики создавали мелодический рисунок с близкими им интонациями. Для управления хором применялась специальная система жестов, которая называлась «хирономия». С ее помощью указывался темп, направление движения мелодии, обращалось внимание певцов на сложные мелодические ходы, которые не были зафиксированы в силу несовершенства крюковой записи. Греческие мастера богослужебного пения (деместики) обучали русских певчих управлять хором, выполнять функции певца-солиста и учителя культового пения. Позже их стали называть «головщиками».

В первое время после официального принятия христианство имело небольшое число приверженцев, оставаясь религией аристократических верхов. Распространение на Руси византийского церковного пения шло вместе с проникновением христианской религии во все слои населения, с укреплением церковной организации, строительством храмов и мона-

стырей. В богослужении в христианских храмах принимали участие греческие и болгарские певцы, которые выписывались ко дворам русских князей. Прибытие на русскую землю образованных музыкантов было, конечно, большим событием. Это было продиктовано необходимостью иметь свои певческие кадры и книги, по которым русские певцы могли бы учиться петь под руководством опытного мастера. При крупнейших храмах началась подготовка профессиональных певцов, которых набирали из крестьян. Профессионализация церковно-певческого дела была связана с зачатками музыкального образования, со становлением первых певческих школ. Центрами образования стали монастыри, храмы, где были грамотные люди.

К концу XI – началу XII вв. относятся первые рукописные певческие книги, созданные, конечно, для нужд богослужения. По содержанию они близки к византийским церковно-певческим рукописям, но имеют свои отличительные признаки. Вместе с заимствованными песнопениями обязательного круга богослужения православной церкви в книгах встречаются песни и гимны, сложенные в честь своих русских святых или знаменательных событий русской жизни. Церковное пение в древней Руси, как и во всей восточнославянской церкви, оставалось одногласным мужским пением, как бы воплощающим идею единства верующих и бесстрастного погружения в божественное откровение.

В это же время в Киевской Руси широкое распространение получают различные виды бытового музицирования. Можно говорить о расширении функций народно-певческого исполнительства, так как оно стало своеобразным средством проведения досуга. Народные праздники сопровождалась песнями, плясками, театрализацией, игрой на инструментах. Неизменными участниками народных игр, обрядов, гуляний были скоморохи. Это древнерусские актеры, соединившие в себе черты музыкантов, певцов, танцоров, акробатов, потешников. В их искусстве была сильна комедийная, шутовская сторона, иногда приобретающая сатирическую окраску. Разнообразным был набор музыкальных инструментов скоморохов. Они использовали гудки, свирели, кувиклы, бубны, скоморошьи трубы и т. д. Но, несмотря на большую популярность скоморохов среди народных масс, их искусство шло вразрез с церковной традицией.

Если бытующие прикладные жанры сопровождали трудовую деятельность древнего славянина, а народные праздники играли роль увеселения, то появившиеся во времена расцвета Киевской Руси былины воспевали богатырей, князей, их подвиги и силу. Как известно, былины – это эпический жанр русского музыкально-поэтического фольклора, ис-

полнявшийся сказителями сольно под аккомпанемент гуслей. Они относятся к героическому эпосу, имеют развернутый сюжет, используют элементы фантастики, мифологии. Сочетая реальное и фантастическое, былины отражали исторический идеал народа, сохраняли нравственные и философские идеи, воплощенные в художественные образы.

XII век – время возвышения Владимиро-Суздальского княжества. Во Владимире в это время высокого развития достигло церковно-певческое искусство. Сложилась своя певческая школа, которая пользовалась высоким признанием. Кроме этого, особым искусством отличалась школа новгородских «роспевщиков», которая распространяла свое влияние далеко за пределы Новгорода. На Руси появились «мастера пения», которые обучали певческому искусству. Разнообразие вариантов церковных «роспевов» объясняется, видимо, не только существованием вариантов самих мелодий, но и различной манерой пения местных певческих школ, которые складывались в местах с ярко выраженной народной традицией. Русские «роспевщики» имели крестьянское происхождение, были носителями определенной традиции, и, поэтому, создавая новые напевы по церковному канону, привносили в них черты близкого им музыкального мышления. Таким образом, русское культовое пение все более отдалялось от византийских образцов и вырабатывало свои особые национальные черты. Влияние народной певческой культуры, народной традиции становилось более очевидным.

Известный исторический факт, что в период феодальной раздробленности центром древнерусской культуры стал Новгород, второй по значению город Киевской Руси. В XIII и XIV вв., когда многие русские города были разграблены и сожжены монголо-татарами, именно Новгород оказался главным хранителем древнерусской культурной традиции. Из Новгорода вышли крупнейшие деятели русского певческого искусства. В Новгороде до степени высокого искусства были доведены колокольные звоны. Кроме того, здесь активно развивались письменность, литература, былинный эпос.

В XIV в. начинается процесс объединения русских земель, в результате которого было создано единое централизованное государство. Это было связано с возвышением Московского княжества. В конце XV в. наступило полное освобождение от монголо-татарского ига. Москва стала центром политического единства Русского государства и средоточием лучших культурных сил страны. В Москву выписывались зодчие, мастера художественных ремесел, иконописцы, музыканты из разных городов, вошедших в состав единого русского государства. На основе синтеза и переработки местных школ и традиций складывалась и развивалась

русская культура. Большое внимание уделялось и развитию певческого искусства. В исторических источниках подчеркивается значение Поместного собора русской церкви 1551 г., на котором при активном участии царя Ивана Грозного и бояр был принят Стоглав (Стоглавник), утвердивший кодекс церковных и светских правил. В ряде статей содержатся указания, относящиеся к церковному пению. В частности, было узаконено обучение пению детей, наряду с законом Божьим, чтением и письмом. Заниматься этим должны были священники и дьяки. Организация таких школ способствовала развитию народной певческой культуры и создавала возможность подготовки кадров для церковных хоров. Иван Грозный учредил в Александровской слободе школу певческого искусства, куда приглашали лучших мастеров пения, которые впоследствии основали Московскую певческую школу

Расширение связей Русского государства с западными странами, конечно, способствовало проникновению новых, европейских, форм развлечения. Русские князья содержали при своих дворах певцов, актеров, танцоров, исполнителей на музыкальных инструментах, которые участвовали в дворцовых развлечениях и праздниках.

Период образования и укрепления Русского централизованного государства имел огромное значение для развития церковно-певческого искусства. В это время проводилась большая работа по осмыслению, систематизации всего накопленного за многие годы материала. Постановления Стоглавника запрещали пользоваться «неисправленными» певческими книгами, указывали, что песнопения должны исполняться спокойно и очень сдержанно.

В XVI в. появилась многоголосная лирическая песня – яркое и уникальное явление русского фольклора, русской народно-певческой культуры. Ее характерной чертой стал подголосочный склад, то есть склад, который состоит из основного голоса и его вариантов – подголосков, которые могли варьироваться и в количестве, и в качестве, и в уровне сложности. Лирическая песня уже не имела отношения ни к трудовой, ни к бытовой стороне жизни крестьянина, и функционирование русской певческой культуры переместилось в эстетическую сферу. Лирическая песня стала выразителем душевных переживаний человека, его внутренней жизни. Это был эмоциональный отклик на происходящие или прошедшие события из жизни конкретного человека, семьи, деревни или государства в целом. Любовь как счастливая, так и несчастная, тоска по родной земле, смерть на чужой стороне, разлука с близкими людьми, исторические события стали темами появившегося жанра. Лирическая песня исполнялась уже не когда нужно или необходимо, а когда хотелось

излить душу, когда был настрой и желание. Мелодия лирической песни отличалась распевностью, широтой дыхания, большим количеством вариантов распева, многоголосным импровизационным исполнением. По словам академика Б. Асафьева, «область русской протяжной песни действительно является одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубоких душевных помыслов, на несколько веков вперед сохраняя силу воздействия. Ведь почти каждый отдельный звук протяжной песни облюбывается, осязается. Вы не можете не чувствовать, что на звуке сосредотачивается душа...» [6].

Параллельно с народной песенностью, конечно, развивалась церковная музыка, так как христианство все глубже входило в жизнь русского человека. Многоголосие, появившееся в народном ансамблевом пении, нашло свое отражение и в служебных песнопениях. В XVI в. появилось строчное пение, основоположником которого считается Василий Рогов – глава школы московских распевщиков. В таком пении нашли свое отражение принципы народного многоголосия. Строчное пение широко распространилось и с конца XVII в. **развивалось параллельно с партесным пением**, которое было характерно для светской музыки. Строчное пение – это двух-трехголосие, где каждый голос образует варианты и эпизодически проявляет самостоятельность. Последующее усложнение фактуры строчного пения было, конечно, результатом накопленного певческого опыта, развития певческого искусства, серьезного отношения к хоровой культуре со стороны государственной власти. Какой-то теоретической разработки строчное пение не получило, не изучались законы композиции. Впоследствии оно, как известно, было вытеснено партесным пением, которое имело более развитую хоровую фактуру, более сложные формы, было основано на гармонической вертикали и более свободном изложении. Именно с появлением партесного пения и «с усвоением западноевропейской системы линейного нотописания», по мнению Б. Асафьева, можно наблюдать эволюцию русской хоровой культуры, как культовой, так и светской, «более или менее последовательно» [7].

Таким образом, первые появившиеся в древней Руси песенные жанры имели утилитарное значение, сфера их функционирования была ограничена крестьянским бытом, и они были призваны помочь человеку выжить в нелегкой борьбе с природой. Человек был бессилен перед ней, и поэтому искал доступные ему способы выживания. Заклиная, задабривая силы природы, прося у них милости, он всеми доступными силами и способами пытался выжить, сохранить и продлить свой род. Пришедшее на

Русь христианство дало толчок к появлению профессионального пения и образования, но оно всегда испытывало на себе влияние народной традиции. Много веков, развиваясь параллельно, эти два пласта русской хоровой культуры обогащали и дополняли друг друга, функционируя каждая в своей области.

Церковь выступила в роли своеобразного хранителя самосознания. Религия несла культуру, образованность, государственное единство. Крестьянская хоровая культура очень долгое время развивалась только в плане устной традиции. В культовом пении появилась письменная фиксация, но устная народная традиция оказалась устойчивой еще много веков.

В древней Руси народная песня, ее исполнение было одной из важнейших областей музыкального искусства. Песня являлась неотъемлемой частью жизни человека и сопровождала все происходившие события, как радостные, так и печальные. Она организовывала трудовую деятельность, а в дальнейшем – и свободное от тяжелого крестьянского труда время. Влияние народной песенности проявляется во многих жанрах древнерусского искусства, в том числе в мелодиях знаменного распева.

С появлением лирических песен проявилось эстетическое начало хорового пения. Расширилась его область функционирования, усложнились фактура многоголосия, форма, стал многообразнее круг художественных образов, обогащались и развивались музыкальные интонации. Образ жизни и коллективный характер труда русского человека, несомненно, повлиял на развитие многоголосия, импровизации, многообразия жанров и вариантов распевов. Со временем, конечно, расширялась сфера применения и функции народного хорового исполнительства. Но, несомненно, древнерусское певческое искусство было истоком, из которого сформировалась многообразная русская хоровая культура, с ее характерными средствами выразительности, национальными особенностями, многообразием жанров и исполнительских форм. Пение – один из самых ранних видов музыкального исполнительства, и бытующие песенные жанры представляют собой правдивый образ русского национального характера с его мировоззрением и особенностями жизни.

Список литературы

1. История России с древнейших времен до конца XVII века / отв. ред. А. Н. Сахаров, А. П. Новосельцев. – М.: АСТ, 2000. – С. 39.
2. Повесть временных лет // Изборник: Повести древней Руси / сост. и примеч. Л. Дмитриева и Н. Поньрко; вступит. статья Д. Лихачева. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 24.
3. См.: История России с древнейших времен...

4. См.: *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. – М., 1967. – 325 с.
5. Повесть временных лет... – С. 44.
6. *Асафьев Б.* О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – С. 28.
7. *Асафьев Б.* Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979. – С. 118.

А. Б. Хайбуллина
Москва

ТЕАТР ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ. «ГАМЛЕТ» И «МАКБЕТ» ГЕНРИ ИРВИНГА

*Может быть, он и был прав, считая, что Макбета
он сыграл лучше, чем Гамлета, но, по-моему,
самой удачной его ролью все-таки остался Гамлет.*
Эллен Терри

Имя Генри Ирвинга в истории английского театра неразрывно связано с викторианским искусством. Долгие годы он руководил театром Лицеум, который определял художественное лицо театрального искусства Англии. Ведущей актрисой этого театра стала Эллен Терри, мать известного режиссера и реформатора театрального искусства Эдварда Гордона Крэга.

«Каждый персонаж – характер», – говорил Генри Ирвинг. Этот принцип он старался осуществлять на материале трагедий Шекспира и поэтических драм. В то время среди антрепренеров ходила поговорка: «Шекспир означает разорение». Поэтому сначала никто не поверил, что Ирвинг решил ставить «Гамлета» [1].

Когда в 1874 г. Ирвинг впервые объявил о своем намерении сыграть Гамлета, все поняли, что он претендует на часть великой славы прошлого вместе с Гарриком, Кэмблом, Кином, Макриди и Фелпсом.

К тому времени известный английский актер Чарльз Фехтер достиг сенсационного успеха, дав 115 представлений в театре «Прицесс» в 1861 г., рекорд, который намеренно был побит Ирвингом. Главным соперником Фехтера был Эдвин Бут, который также появился в Лондоне в 1861. Америка уже была под властью Бута: его «Гамлет» игрался сто вечеров в Нью-Йоркском Зимнем Саду. В Лондоне, тем не менее,

репутация Фехтера оставалась непоколебимой даже после того, как он покинул Англию в 1870 г., до тех пор пока он не совершил ошибку, вернувшись для краткого ангажемента в 1872 г.. Ирвинг оказался самым успешным из пяти актеров, которые играли эту роль в последующие три сезона.

Дэниель Бэндман был слишком грузным и старомодным, кроме того, он говорил с немецким акцентом. Шестидесятиднoлетний Уильям Чезвик был слишком стар. Томмазо Сальвини появился в Друри-Лэйн в мае 1875 г. в представлении, которое сделало Ирвингу своеобразный комплимент, так как заимствовало некоторые его сценические приемы. Менее известный итальянец Эрнесто Росси, играя Гамлета, остался в тени своего соотечественника.

Трудно оценивать влияние, произведенное на Ирвинга другими Гамлетами. Как и многие актеры Викторианской эпохи, он был хорошо осведомлен о многочисленных традициях в исполнении этой роли. Ирвинг играл с Бутом и Фехтером, каждый раз в роли Лаэрта, когда гастротроли приводили их в провинциальные театры, где он работал в составе труппы – в Манчестере в 1861 г., в Бирмингеме в 1865 г. Без сомнения, он отчетливо разглядел их; и, конечно, он что-то позаимствовал и у Фелпса, которого он впервые увидел в возрасте 12 лет. Первый Гамлет навсегда остается в памяти актера.

Афиша выглядела так:

HAMLET		Гамлет	
Revived at the Lyceum on 31st October, 1874		Премьера состоялась в Лицеуме 31 октября 1874 года	
HAMLET	Mr. HENRY IRVING.	Гамлет	М-р Генри Ирвинг
KING	Mr. THOMAS SWINBOURNE.	Король	М-р Томас Свинбурн
POLONIUS	Mr. CHIPPENDALE.	Полоний	М-р Чиппендейл
LAERTES	Mr. E. LEATHES.	Лаэрт	М-р Е. Литес
HORATIO	Mr. G. NEVILLE.	Горацио	М-р Г. Невил
GHOST	Mr. THOMAS MEAD.	Призрак	М-р Томас Мид
OSRIC	Mr. H. B. CONWAY.	Озрик	М-р Конвей
ROSENCRANTZ	Mr. WEBBER.	Розенкранц	М-р Веббер
GUILDENSTERN	Mr. BEAUMONT.	Гильденстерн	М-р Бомонт
MARCELLUS	Mr. F. CLEMENTS.	Марцелл	М-р Клементс
BERNARDO	Mr. TAPPING.	Бернардо	М-р Таппинг
FRANCISCO	Mr. HARWOOD.	Франциск	М-р Гарвуд
1st ACTOR	Mr. BEVERIDGE.	1-ый актер	М-р Беверидж
2nd ACTOR	Mr. NORMAN.	2-ой актер	М-р Норман

PRIEST	Mr. COLLETT.	Священник	М-р Коллет
MESSINGER	Mr. BRANSCOMBE.	Посол	М-р Брейнскомби
1st GRAVEDIGGER	Mr. COMPTON.	1-ый могильщик	М-р Комптон
2nd GRAVEDIGGER	Mr. CHAPMAN.	2-ой могильщик	М-р Чепмен
GERTRUDE	Miss G. PAUNCEFORT.	Гертруда	Мисс Паунсфорт
PLAYER QUEEN	Miss HAMPDEN.	Актриса, играющая Королеву	Мисс Хампден
OPHELIA	Miss ISABEL BATE-	Офелия	Мисс Изабель Бейтман
MAN.			
ACT I		Акт 1	
SCENE 1. Elsinore. A platform before the Castle.		Сцена 1. Эльсинор. Площадь перед замком.	
SCENE 2. A Room of State in the Castle.		Сцена 2. Парадная зала в замке.	
SCENE 3. A Room in Polonius's House.		Сцена 3. Комната в доме Полония.	
SCENE 4. The platform.		Сцена 4. Площадь.	
ACT II		Акт 2	
SCENE 1. A Room in Polonius's House.		Сцена 1. Комната в доме Полония.	
SCENE 2. A Room of State in the Castle.		Сцена 2. Парадная зала в замке.	
ACT III		Акт 3	
SCENE 1. The same.		Сцена 1. Там же.	
SCENE 2. A Room in the Castle.		Сцена 2. Комната в замке.	
SCENE 3. Another Room in the same.		Сцена 3. Другая комната замка.	
ACT IV		Акт 4	
SCENE 1. A Room in the Castle.		Сцена 1. Комната в замке.	
ACT V		Акт 5	
SCENE 1. A Churchyard.		Сцена 1. Часовня.	
SCENE 2. Outside the Castle.		Сцена 2. За стенами замка.	
SCENE 3. A Hall in the Castle.		Сцена 3. Зала в замке.	

Представление «Гамлета» к тому времени стало довольно традиционным зрелищем. Даже в премьерный вечер публика была хорошо осведомлена о приемах игры и стандартах постановки. Прежде всего, она знала «оценки (точки)». С Эдмуна Кина начинается традиция актеров-«звезд». Они не очень заботились о спектакле в целом, который строился лишь так, чтобы предоставить герою возможность продемонстрировать мощь трагических переживаний. В каждом представлении актеры использовали все богатство красок своей актерской палитры, иногда даже несколько перегружая исполнение излишней мимикой, жестикуляцией, впечатляющими позами, движениями, модуляцией голоса. Выразительные средства не всегда согласовывались с психологической

правдой характера. Это были моменты, когда актер создавал сенсацию через озарение, одним ярким жестом, передающим смысл сцены, речи или действия. Как писал поэт-романтик С.- Т. Кольридж, смотреть Кина на сцене – все равно что «читать Шекспира при блеске молний».

Публика заранее предвидела эти «точки», быстро распознавая их и реагируя на то, как они были сыграны. Один из наиболее знаменитых «штампов» – окончание монолога Гамлета во втором акте –

Поставлю драму я,
Чтоб уловить в ней совесть короля.

Суть сцены – в изображении внезапного изменения настроения героя, как будто замысел «мышеловки» только что зародился в его сознании. Этот момент можно было проиллюстрировать «двойным взмахом руки» Кина, но суть заключалась не в жестах, а в слове. Хорошо сыгранный, этот момент действительно захватывал, но, тем не менее, ему был присущ мелодраматизм. Этот показ виртуозной декламационной манеры передавал только поверхностный, очевидный смысл, который в то же время мог противоречить характеру самого Гамлета или сути общего действия. Монологи были полны таких «точек», и стало традицией разделять и декламировать их, как оперные партии, наполненные сложными трелями и высокими нотами, говорившие об умении певца, но мало передававшие суть «либретто». Любой актер, конечно, всегда был свободен в открытии новых штампов, но горе тому, кто пропуская многие из старых и общепризнанных.

Традиционная постановка настолько была всем известна, что мельчайшее изменение или внесение чего-то нового рождало сенсацию. Инновация сама по себе чаще обескураживала, но если новая идея приходилась по душе зрителю, то она приравнивалась к гениальности. Так был признан Макриди со своей трактовкой гамлетовского безумия; «с быстрой и характерной походкой по краю сцены, взмахивающий платком, как будто в праздном безразличии ко всему, но болезненно скрывающийся... ощущение приближающегося триумфа» [2].

Таким образом, лишь одна перемена в Гамлете была важна – это актер-звезда, который частенько сокращал свою роль ради багажа новых «находок».

Ирвинг изменил такой ход событий. Он «стремился к созданию ярких зрелищных воплощений пьес Шекспира. Он также проявлял большую любовь к исторической точности воспроизведения обстановки действия, но по сравнению с предшествующими режиссерами уделял

несравненно больше внимания работе с персоналом труппы и был, пожалуй, первым английским режиссером с целостными концепциями сценического воплощения пьес Шекспира» [3].

Он был ограничен в средствах в обеих своих постановках. В 1874 г. он еще не был полноправным владельцем «Лицеума». Даже в 1878 г. он еще не собрал цельного ансамбля, который поддерживал его в поздних представлениях. Тем не менее, ему удалось представить наиболее правдивую и реалистичную версию. Он взглянул свежим взглядом на текст, отбросив традиционную трактовку, представил новую постановку и постепенно поставил раскрытие смысла произведения на лидирующее место. Без сомнения, он «редактировал» текст автора, который всецело подчинил характеру. Хотя он старался определить и донести смысл каждого слова, а не декламировать красивый стих, но неизбежно его собственная партия была перенасыщена пропусками, упрощениями и явно сфокусированным вниманием на актере, однако само представление от этого не стало более упрощенным и облегченным. Гамлет Ирвинга был натурой целостной, сложной, мистической, но в то же время близким и живым человеком.

Принц Гамлет больше не был одет в пышную дворцовую одежду. Простой костюм из черного шелка, короткий камзол, тяжелая золотая цепь на груди и открытое лицо. Все монологи героя – это мучительные и смятенные раздумья. Зал видел бледное, утомленное лицо с глазами, полными боли. Из-за природных недостатков голос Гамлета порой срывался на неприятные пронзительные ноты, а походка становилась странной, нервически подергивающейся. Но все это лишь придавало герою человеческое лицо и собственную индивидуальность. Он перестал быть просто «трагическим датским принцем».

В самом деле, герой Ирвинга был настолько свободен от театральных штампов, настолько натуралистичен и не приближен к стандарту, что премьера 1874 г. поставила публику в тупик, и настороженное молчание в зале продлилось вплоть до третьего акта.

После торжественного появления короля и королевы музыка стихала, и на сцену являлась практически прозрачная и бестелесная фигура Гамлета. Ирвинг никак не демонстрировал горе своего персонажа. Все переживания оставались внутри и ничто внешне не выдавало их. Но уже в этой сцене принц был одержим навязчивой идеей, и от того вдумчив и статичен.

В современных постановках призрака отца Гамлета часто заменяют техническими приемами – тенью, мерцающим светом, отражением Гамлета в зеркале. И публика не знает, как ей воспринимать этого персона-

жа – реален он или только плод воспаленного воображения Гамлета. Герой, конечно, близок к галлюцинациям, но почему тогда и его друзья разделяют с ним эту участь. В театре викторианской эпохи такой проблемы не стояло. Призрак всегда был видимым, игрался актером, с величавым выражением лица и при полном костюме, как и описано в тексте пьесы: в доспехах, с открытым забралом, обнаруживающим смертельную бледность лица.

Ирвинг не отошел от этой традиции. Но, в отличие от многих прославленных Гамлетов, призрак отца не приводил его в ужас. Он будто предвидел эту встречу и лишь на мгновение замирал, а затем решительно следовал за отцом. Появление призрака для Ирвинга было одним из важнейших моментов пьесы. Это был настоящий дух отца, посланный божественным провидением, чтобы помочь Гамлету освободить Данию от Клавдия и его преступления.

Весь первый акт прошел в полнейшей тишине. Второй тоже. Герой продолжал размышлять, вести напряженную борьбу с разъедающими душу сомнениями и отчаянием. Он был склонен усугублять свое душевное состояние. Отсюда его истерический взрыв в монологе о Гекубе, который сменяется еще большим отчаянием [4].

Во имя выполнения Гамлетом своего призвания принц отказывается от счастья, от Офелии. Но он страстно любит ее, и ему все сложнее бороться с собой.

Ирвинг долго обдумывал возможность стать хозяином театра Лицеум. И, наконец, решился. Он пригласил в свой театр актрису Эллен Терри, ставшую ему неоценимым помощником. Имя Ирвинга как «единственного съемщика и антрепренера Королевского театра “Лицеум”» впервые появилось в программке спектакля «Гамлет» 30 декабря 1878 г. Эллен Терри дебютировала на сцене «Лицеума» в роли Офелии и оживила своим появлением весь спектакль. Ей шел 31 год, но она была столь очаровательна, что не возникало и сомнения, что ее Офелия – девочка 15–16 лет. Все отметили слаженность ансамбля. Ирвинг и Терри образовали редкое единство. Две темы контрастировали, спорили, переплетались, дополняя и обогащая друг друга: тревожная, мрачная, экспрессивная, иногда доходящая до зловещего гротеска тема Ирвинга и нежная, светлая, гармоничная даже в скорби тема Терри.

«Мышеловка». Герой болезненно взволнован, но после появления короля и королевы со свитой он берет себя в руки. С 1735 г. существовала традиция, в соответствии с которой Гамлет использует веер Офелии как прикрытие, чтобы наблюдать за королем. Ирвинг не отхо-

дит от общепринятых норм. Только на этот раз веер из павлиньих перьев. Но вскоре смысл такой находки становится ясен. После ухода короля принц бросается к трону:

Ты должен знать, о Демон мой,
Юпитер правил здесь.
Теперь царит уж надо мной
Обыденный... павлин.

Последнее слово и подсказал веер Офелии, который Гамлет с отращением отшвыривает прочь. Многие Гамлеты до Ирвинга вскакивали со своего места в кульминационный момент представления, когда брат вливал отраву в ухо спящего короля. Но герой Ирвинга не сдвигался со своего места до того момента, пока король и королева не покидали залу. После этого он занимал освободившийся трон, будто напоминая, кому по праву он должен принадлежать. Ирвинг концентрировал внимание зрителя на том, что Клавдий убил брата не ради любви к его жене, а ради жажды власти. Больше сомнений и терзаний для принца не было.

Розенкранц и Гильденстерн находили Гамлета в весьма возбужденном состоянии. Также Ирвинг восстановил обычно не исполнявшуюся сцену, в которой Гамлет застаёт короля безоружным за молитвой, но не убивает его: смерть во время молитвы отправила бы короля на небо, а не в ад. Месть Гамлета была бы не удовлетворена.

Многие критики того времени восторгались исторической достоверностью в постановках Ирвинга. Это проявлялось даже в мельчайших деталях. После представления Гамлет покидал залу, освещая себе путь факелом. Но в спальню матери он входил со светильником. В то время в коридорах замков пользовались факелами, а у дверей комнат сменяли их на светильники.

Обычно кульминацией сцены в спальне королевы становилось убийство Полония. Для Ирвинга же главным стало объяснение с матерью. Актерам викторианской эпохи было свойственно романтическое восприятие мира. В разговоре с матерью у Гамлета исчезала резкость и жесткость поведения, в нем оставалась лишь глубокая чувствительность и скорбь. Предательство Гертруды было источником горя для ее сына, и когда они оставались наедине, между ними происходило частичное примирение. Прошлое не воротишь, но в конце концов Гертруда раскаивается. Одним из основных мотивов трагедии Гамлета для Ирвинга было потерянное семейное единство. Предательство матери, жены короля и его родного брата – это осквернение королевского дома, осквернение семьи. Именно такое противоречие рождает в нем эти «вспышки истерии».

Последний приступ истерии постигнет Гамлета по возвращении в Англию. Сцена с Лаэртом в могиле Офелии. Потом с Горацио Гамлет становится абсолютно спокоен, и теперь для него уже все предрешено.

Дуэль Гамлета и Лаэрта преподносилась как дворцовая церемония, на которую был приглашен весь двор. В 1874 г. все происходило в тронном зале дворца, но в 1878 г. Ирвинг переносит действие на площадку с колоннадой, открывающей вид на дворцовый парк, где был убит отец Гамлета. Викторианскому театру свойственна некоторая иллюстративность. Все было наготове, когда Гамлет входил вместе с Горацио: на сцене люди и вещи были расположены каждый на своем месте, в ожидании последующей развязки. Стол с кубками находился справа от короля и королевы, восседавших на тронах. По левую сторону – симметрично – располагался стол с рапирами, приготовленными для дуэлянтов. Из этого становилось абсолютно явным, что Лаэрт отравил свою рапиру до церемонии. Не оставалось сомнения, что и Озрик – его соучастник.

Ирвинг, несмотря на все свои физические недостатки, был великолепным фехтовальщиком. Меланхолию Гамлета как рукой снимало. Он был виртуозен в бою и очаровательно нежен с ребенком-служгой. Рука героя на минуту нежно застывала над белокурой головкой мальчику-служги, предлагавшего ему вино. Такой ход был придуман Ирвингом, чтобы завоевать внимание и симпатию публики. В ту же секунду, когда Гамлет отказывается от отравленного вина, Озрик бросается к королю.

Все последующие события у Шекспира молниеносно проносятся за время диалога героя с Лаэртом:

Гамлет. На этот раз, Лаэрт, без баловства.
Я попрошу вас нападать, как надо.
Боюсь, вы лишь играли до сих пор.

Лаэрт. Вы думаете? Ладно.

Бьются.

Озрик. Оба мимо.

Лаэрт. Так вот же вам.

Лаэрт ранит Гамлета, затем, в схватке, они меняются рапирами и Гамлет ранит Лаэрта.

Король. Разнять их! Так нельзя.

Гамлет. Нет, сызнова!

Королева падает.

Озрик. На помощь королеве!

Горацио. Тот и другой в крови. – Ну как, милорд?

Озрик. Ну как, Лаэрт?

В начале этого диалога Гамлет еще изящен и спортивен – в конце и Лаэрт, и главный герой на грани смерти. Мать принца мертва. В горячке схватки Гамлет Ирвинга даже не замечает ранения, для столь искусного мастера фехтования это всего лишь царапина, на которую не стоит обращать внимание. Но как только он ранит Лаэрта, ему открывается смертельный секрет ранения. Теперь нет времени для промедления. Гамлет бросается к королевскому трону; в абсолютно четком расчетливом спокойствии насквозь пронзает короля и отшвыривает его тело от трона, как падаль, оскверняющую это место. Визуально Ирвингом проведена параллель между итогом сцены «мышеловки» и финальной сценой пьесы. В постановке Ирвинга не было торжественной похоронной процессии. Гамлет тихо умирал на руках у Горацио.

Ирвинг не раз повторял, что подлинная цель искусства – красота, а правда – необходимая часть красоты. Его Гамлет был, в первую очередь, живым человеком, со своими истерическими вспышками, меланхолией, безумием и со своим долгом перед попорченной честью семьи. Он не был идеален, как не идеален любой человек. В своих воспоминаниях Эллен Терри говорила об этой роли Генри Ирвинга так: «Из всех ролей, сыгранных Генри в этот период, Гамлета я считаю высшим достижением. Быть может, громадный успех Ирвинга в этой роли основывался на том, что по своей сложности этот шекспировский образ, больше чем какой-либо другой, подходил ему. Он является самым трудным и дает наибольший материал для поисков и размышлений. Если бы у Шекспира существовал еще более сложный герой, чем Гамлет, он стал бы лучшей ролью Ирвинга» [5].

«Гамлетовская лихорадка» началась 31 октября 1874 г. и длилась несколько месяцев. «Гамлет» прошел более 200 раз в течение одного театрального сезона.

После своего триумфа в роли Гамлета Генри Ирвинг нуждался в постановке другой трагедии, чтобы подтвердить свой успех трагического актера, а не только зажатого в амплу мелодраматического героя, который дурачит толпу своими трюками. «Макбет» был идеальным выбором: пьеса была популярна, но уже около двадцати лет не было успешных постановок. Макриди до сих пор царствовал в памяти зрителей, несмотря на все усилия Чарльза Дилона, Чарльза Кина и Сэмюэля Фелпса вытеснить его. Начиная с 1850-х гг. и целая плеяда Леди Макбет, в которую входили Эллен Три, Миссис Ворнер, Изабелла Глин, Фанни Кэмбл и Эллен Фоссит, была бессильна поколебать репутацию Миссис Сиддонс.

Существует некое театральное суеверие, что «Макбет» – несчастливая пьеса. Так и премьера в «Лицеуме», которая была запланирована на 18 сентября 1875 г. была отсрочена на неделю «по техническим причинам», как было указано в извещении публике от Миссис Бейтман, являющейся на тот момент антрепренером и арендатором театра. Скорее всего, на самом деле Миссис Бейтман понимала, что спектакль вряд ли будет иметь триумфальный успех, из-за конфликта между Генри Ирвингом и Кейт Бейтман. Нетрадиционный взгляд Ирвинга на пьесу абсолютно не соответствовал обывательскому восприятию роли Леди Макбет старшей дочерью Бейтман. Несмотря на это, спектакль был выпущен и сыгран 80 раз.

Афиша гласила:

MACBETH		Макбет	
Revived at the Lyceum,		Премьера состоялась в Лицеуме,	
18th September, 1875		18 сентября 1875	
DUNCAN	Mr. HUNTLEY.	Дункан	М-р Хантли
MALCOLM	Mr. BROOKE.	Малькольм	М-р Брук
DONALBAIN	Miss CLAIR.	Дональбайн	Мисс Клэр
MACBETH	Mr. HENRY IRVING.	Макбет	М-р Генри Ирвинг
BANQUO	Mr. FORRESTER.	Банко	М-р Форрестер
MACDUFF	Mr. SWINBOURNE.	Макдуф	М-р Свинбурн
LENNOX	Mr. STUART.	Ленокс	М-р Стюарт
ROSS	Mr. G. NEVILLE.	Росс	М-р Невил
MENTEITH	Mr. MORDAUNT.	Ментит	М-р Мордаунт
CAITHNESS	Mr. SEYMOUR.	Кетнес	М-р Сеймур
FLEANCE	Miss W. BROWN.	Флинс	Мисс Браун
SIWARD	Mr. HENRY.	Сивард	М-р Генри
YOUNG SIWARD	Mr. SARGENT.	Молодой Сивард	М-р Сарджент
SEYTON	Mr. NORMAN.	Сейтон	М-р Норман
DOCTOR	Mr. DEAUMONT.	Доктор	М-р Дюмонт
AN ATTENDANT	Mr. BRANSCOMBE.	Привратник	М-р Брейнскомби
MURDERERS	Messrs. BUTLER	Убийцы	М-р Батлер и
and TAPPING.	Miss BROWN.	Таппинг, Мисс Браун	
APPARITIONS	Mr. HARWOOD.	Призраки	М-р Гарвуд,
	Miss K. BROWN.		Мисс Браун
LADY MACBETH	Miss BATEMAN	Леди Макбет	Мисс Бейтман (Миссис
(Mrs. CROWE).		Кроув)	
WITCHES	Mr. ARCHER.	Ведьмы	М-р Арчер
	Mrs. HUNTLEY.		Миссис Хантли

ACT I	Акт 1
SCENE 1. A Desert Place;	Сцена 1. Пустынное место.
SCENE 2. Place at Forres;	Сцена 2. Лагерь около Форреса.
SCENE 3. Place at Forres;	Сцена 3. Лагерь около Форреса.
SCENE 4. Macbeth's Castle;	Сцена 4. Замок Макбета.
SCENE 5. Exterior of Macbeth's Castle;	Сцена 5. Внутри замка.
SCENE 6. Macbeth's Castle.	Сцена 6. Замок Макбета.
ACT II	Акт 2
SCENE. Court of Macbeth's Castle.	Сцена. Двор замка Макбета.
ACT III	Акт 3
SCENE 1. Place at Forres;	Сцена 1. Лагерь около Форреса.
SCENE 2. Park near the Palace;	Сцена 2. Парк рядом с дворцом.
SCENE 3. Palace at Forres.	Сцена 3. Дворец в Форресе.
ACT IV	Акт 4
SCENE 1. The Pit of Acheron;	Сцена 1. Пещера.
SCENE 2. England;	Сцена 2. Англия.
SCENE 3. Dunsinane: Ante-room in the Castle.	Сцена 3. Дунсинан. Комната в замке.
ACT V	Акт 5
SCENE 1. Country near Dunsinane;	Сцена 1. Предместье Дунсинана.
SCENE 2. Dunsinane: Room in the Castle;	Сцена 2. Дунсинан. Комната в замке.
SCENE 3. Birnam Wood;	Сцена 3. Бирнамский лес.
SCENE 4. Dunsinane Castle;	Сцена 4. Замок Дунсинанский.
SCENE 5. Dunsinane Hill;	Сцена 5. Дунсинанский холм.
SCENE 6. Outer Court of the Castle.	Сцена 6. Дунсинан. Перед замком.

Традиционно образ Макбета трактовали как величавого горца, бравого героя, такого как Роб Рой. Провинциальная звезда Барри Салливан являлся идеальным воплощением такого представления о герое: «У него был громкий голос и он был физически развит: хорошо сложенный, с сильными руками, широкими плечами и спиной борца-профессионала» [6]. Узкие плечи, худоба и аскетичность фигуры Ирвинга заведомо отрицали такое следование стереотипу. Та же история происходила и с главной женской ролью в этом спектакле. «Леди Макбет обладает железными мускулами и стальными нервами. Она из тех женщин, которые заставляют мужчин дрожать, а женщин и детей терять сознание» [7]. И если тяжеловесная и имеющая грубые черты лица Кейт Бейтман и подходила под это описание, то никоим образом не соответствовала ему хрупкая и женственная Эллиен Терри. Для Генри Ирвинга

традиционная трактовка была неприемлема не только из-за внешнего решения образа, но и из-за внутреннего переосмысления персонажа. Именно поэтому спектакль 1875 г. был дисгармоничен: герой и героиня существовали в различных театральных стилистиках. И только став полноправным руководителем «Лицеума» и пригласив в труппу Эллен Терри, Генри Ирвингу удалось полноценно воплотить свой замысел.

После первого же показа спектакля на Генри Ирвинга обрушился шквал критических статей. Здесь нужно отдать должное невероятной силе характера и убежденности актера в своей идее. Даже после двухсот триумфальных представлений «Гамлета» он не стал подстраиваться под традиционный лад, а имел смелость предложить новое решение образа главного героя. Заведомо понимая, что это лишь набросок к целостному спектаклю (который будет-таки поставлен в 1888 г.), где все актеры будут придерживаться его решения пьесы.

И все же Генри Ирвинг отказывался от привычного образа Макбета не потому, что он был неспособен (даже с такой неподходящей психофизикой) сыграть его, а потому что сама трактовка внутреннего мира героя, мотивов поведения была чужда ему. По классической версии предполагалось, что Макбет до встречи с ведьмами не задумывается о преступлении, их сверхъестественная сила побуждает и искушает его совершить этот грех. Кроме того его жена, которую он ненавидит, подталкивает его к преступлению, убеждая, что такова предначертанная судьба героя. Конечно же, бедный Макбет, свершив убийство, словно под гипнозом, испытывает угрызения совести и раскаивается в содеянном.

Альтернативный вариант интерпретации пьесы принадлежал соавтору «Лирических баллад» Сэмюэлю Кольриджу. Ответственность за содеянное полностью возлагалась на самого Макбета. Из-за мрака в его собственной душе он соблазняется на убийства. Ведьмы не подстрекают героя, тот уже заражен преступной мыслью. Такое решение пьесы можно назвать романтическим. Остальные романтики развили идею Кольриджа. Макбет уже обсуждал план убийства со своей женой, и ведьмы являются ему как олицетворение задуманного им преступления. Совесть беспокоит его страшными видениями, которые он склонен воспринимать как страх возможной неудачи. Он испуган этими видениями, и страх подталкивает его к тому, чтобы раскаяться в свершенном. Трагедия Макбета заключается в его неспособности прийти в согласие с самим собой: ведьмы и жена здесь всего лишь обрамление главного героя, олицетворение его преступных замыслов.

Это было неминуемо для Генри Ирвинга – избрать для себя именно такую трактовку пьесы: его самого можно назвать романтическим

героем. Сложные характеры, склонные к странностям и несущие в себе личную драму, были столь же естественны для таланта Ирвинга, сколь статичные роли возвышенных героев для классических актеров, как Сиддонс.

А в 1888 г. Ирвинг обращается также к трактовке роли, переданной в эссе Джорджа Флетчера: «Макбет не задумывает убийство Дункана, потому что сталкивается с ведьмами, а ведьмы являются Макбету, потому что он задумывает убийство» [8]. Встреча с ведьмами-сестрами происходила из-за тяги зла ко злу, а также чтобы направить его на тот фатальный путь, на который он уже вступил. Он неспособен сопротивляться их искушению, но его трусость заставляет его сомневаться. Хотя после встречи с Леди Макбет последние сомнения отпадают. Его бедствия после убийства являются результатом презренного преступления, а не раскаяния.

Такая трактовка лишает героя романтического ореола. В нем нет сомнений и нет раскаяния. И видения приходят к нему не от раскаяния и мучений совести, а от страха расплаты в этой, земной, жизни. Несмотря на всю свою физическую мощь и смелость, Макбет оказывается духовно слабым и трусливым. Подводя итог своим размышлениям над ролью, Ирвинг назовет Макбета «одним из самых кровавых и лицемерных злодеев Шекспира» [9].

Не меньшие изменения должны были произойти и с трактовкой образа Леди Макбет. Но Кейт Бейтман была известна как актриса, знающая ремесло своей профессии и не обладающая особой силой страстей. В основном, она играла в мелодрамах и полагала, что такой подход приемлем и для шекспировских ролей. Мало кто из критиков считал, что это срабатывало. Чаще говорили о том, что она лишена актерского и женского обаяния, и «если не возникнет нового типа актрисы, то можно говорить о банкротстве английской сцены» [10]. Неудивительно, что Макбет Ирвинга настолько затмил Леди Макбет Бейтман, что даже в кульминационных сценах она не привлекала к себе никакого внимания зрителей.

И лишь в 1888 г. Эллен Терри удалось полностью передать всю значимость этого персонажа для развития пьесы. В письме, посланном актрисе после генеральной репетиции, Ирвинг написал: «Вы будете великолепны в этой роли. Впервые за много лет она будет сыграна по-настоящему» [11].

Ее Леди Макбет заключала в себе пугающее и поражающее несоответствие внешнего облика и внутренней силы. Бледное нежное лицо, обрамленное длинными рыжими локонами, спадающими на экзотический

наряд, который подошел скорее бы царице Савской, нежели королеве Шотландской. Сколь она была нежна, обращаясь к миниатюрному портрету ожидаемого ею мужа, столь страшную искушающую и порочную силу заключали в себе ее слова:

Гламис ты и Кавдор, и будешь тем,
Что предрекли. Боюсь твоей природы –
Ты вскормлен милосердья молоком:
Не выберешь кратчайший путь; хотел бы
Величья ты, и честолюбье есть,
Но злобы нет в тебе. Высоко хочешь
Взойти, но лишь погою дорогой;
Играя чисто – выиграть бесчестно.
Гламису свойственна такая мысль:
«Беру свое, но действия боюсь
Сильней, чем я бездействия хочу».
Спеш! Свой дух тебе вдохну я в уши,
Отважным языком очищу всё,
Что на пути твоём лежит к венцу,
Которым рок и силы тьмы тебя
Уже венчали.

Такой конфликт внутреннего и внешнего был присущ романтизму, который остается важным течением в искусстве того времени. Поэтому одновременно появляется еще одно произведение искусства, которое по праву займет свое место в истории викторианской эпохи. Джон Сингер Сарджент пишет портрет Эллен Терри в роли Леди Макбет, который будет иметь большой успех.

Но вернемся на сцену. 29 декабря 1888 г. занавес открывался в темноте, под отдаленное урчание грома и шелест дождя. Но это лишь внешнее предвестие внутренней бури. Эдвард Гордон Крэг так писал о способности Генри Ирвинга создавать атмосферу на сцене: «Ирвинг удивлял нас всегда; в трагедии он наводил на публику ужас: источником этого чувства был не испуг, как от внезапного удара грома, а то мучительное оцепенение, в которое погружается вся притихшая природа перед грозой. Подобную предгрозовую атмосферу создавал Ирвинг. И вот вспышка – удар – вы чувствуете: в тишине, без треска и грохота, произошло что-то жуткое. Треск, гром и грохот будут потом; вот тогда-то тучи, подобно толпе актеров на сцене, произведут страшный шум; но трагедия, вызвавшая у нас ужас, уже свершилась. Сила, которая нанесла удар и ослепила нас, исчезла, вновь укрывшись в своем тайном святилище. Ирвинг в трагедии был подобен не бушующей грозе, а грозе, которая собирается и затем, разразившись, обрушивает всю свою мощь в одном раз-

ряде. Зная о том, мы с замиранием сердца ждали этого момента» [12].

Эллен Терри уже много лет работала с Ирвингом и поэтому его желание вновь сыграть роль Макбета не стала для нее неожиданным событием: «Сверхъестественное и непонятное всегда подстегивало воображение Генри. Поэтому его так и привлекала эта трагедия, в которой действуют таинственные силы» [13].

Чарльз Каттермоул, известный акварелист, создал для спектакля археологически и исторически приближенные тому времени костюмы и бутафорию, привлекая к работе и Хьюза Крейвена. Андре Антуан видел «Макбета» и был потрясен бесподобным оформлением спектакля. Кроме того, считается, что в этой постановке Генри Ирвинг довел до совершенства свое умение ставить массовые сцены. Оригинальная музыка к спектаклю была написана Артуром Сюзливаном.

Постановка 1888 г. имела успех, спектакль был отыгран 151 раз и был возобновлен и включен в программу американских гастролей театра Лицеум в 1895 г.

Список литературы

1. *Brereton A.* The Life of Henry Irving. Volume: 1. Longmans, Green, and Co., London, 1908.
2. *Downer Alan S.* The Eminent Tragedian: William Charles Macready. Cambridge, Mass., London, 1966. – P. 279.
3. *Аникст А.* Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира // *Шекспир У.* Полное собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М.: Искусство, 1960. – Т. 8. – С. 612.
4. См.: *Hughes A.* Henry Irving, Shakespearean \ with a Foreword by John Russel Brown\, Cambridge University Press, London, 1981.
5. *Терри Э.* История моей жизни. – Л. – М., 1963. – С. 177.
6. *Stoker Bram.* Personal Reminiscences of Henry Irving. Vol. 1, 1906. – P. 23.
7. *St. James's Gazette.* Quoted Charles Hiatt «Ellen Terry and Her Impersonation: An Appreciation», 1898. – P. 200.
8. *Fletcher G.* The Westminster Review. «Macbeth: Knight's Cabinet Edition of Shakespere». XLI, 1843. – P. 72.
9. *Irving H.* address, The Character of Macbeth, in H. H. Furness (ed.), *New Variorum Macbeth*, 5th edn, Philadelphia, 1903. – P. 270.
10. *Saturday Review*, 2/10/75.
11. Цит. по: *Терри Э.* История моей жизни... С. 289.
12. *Крэг Э. Г.* Воспоминания. Статьи. Письма. – М., 1988. – С. 122–123.
13. *Терри Э.* История моей жизни... С. 288–289.

*Г. А. Жерновая
Кемерово*

**ХРОНИКА ШЕКСПИРА КАК ТРАГЕДИЯ:
М. Н. ЕРМОЛОВА В «КОРОЛЕ ГЕНРИХЕ VIII»
(ЕКАТЕРИНА, 1903)**

*На каждом ее сценическом создании лежит
поэтический налет возвышенного идеализма.*

А. А. Кизеветтер

Шекспировская хроника «Король Генрих VIII» не самая репертуарная пьеса как в веке XIX, так и в XX. Написанная в конце творческого пути драматурга – вероятно, последнее его создание, – она примыкает к поздним пьесам, и в ней с трудом можно узнать автора раннего цикла исторических хроник. Авторство Шекспира ставится под сомнение, исследователи предполагают его сотворчество с Дж. Флетчером, спорят о том, чего в пьесе больше – гражданской смелости или придворной лести, писана ли пьеса во славу Елизаветы или в пику Якову I, сыну Марии Стюарт, занявшему после смерти Елизаветы престол.

Спектакль Малого театра был осуществлен в 1903 г. Публику он привлек, с одной стороны, новизной пьесы («Генриха VIII» в России прежде не ставили), а с другой стороны, постановочным искусством режиссера. Императорские актеры, не торопясь, двигались в сторону режиссерского театра, но при этом они не хотели терять прошлых своих достижений. Режиссером «Генриха VIII» был актер Малого театра, партнер Ермоловой по многим спектаклям А. И. Южин-Сумбатов. На сей раз свое актерское участие в спектакле он ограничил пространственным стихотворным Прологом. Для Ермоловой же роль Екатерины в «Генрихе VIII» – последняя шекспировская роль.

Сюжет хроники создается событиями той или иной исторической эпохи, в данном случае эпохи правления Генриха VIII, повернутой к зрителю своей кровавой стороной. Здесь показывают, как судят, приговаривают и казнят лорда Бэкингема, ведут процесс против королевы Екатерины, низвергают с властных высот и отправляют в изгнание кардинала Вольсея. За пределами действия пьесы состоится казнь новой королевы – Анны Болейн, на которую Генрих отважится вскоре после рождения дочери Елизаветы. Казнь ожидает и других участников этого исторического действия, «созидателей эпохи», явившихся в пьесе в эпизодических ролях: канцлера-философа Томаса Мора и преуспевшего в злодеяниях

Томаса Кромвеля. Хотя о чередѣ надвигающихся казней в пьесе до времени не говорят, но жертвы и палачи уже в сборе, и зрители с интересом следят за ними.

Картины эпохи, рожденные воображением драматурга, имеют подтверждение в исторических исследованиях: «Шекспир тонко передал действительный характер государственной власти при Генрихе VIII. Генрих умеет искусно оправдать все свои капризы и придать самым незаконным поступкам видимость законности и заботы о государстве. Это умная, хитрая, прикрытая возвышенными рассуждениями тирания. Лесть и покорность создают деспоту ореол доброго и милосердного государя. Генрих умеет вовремя выказать сочувствие страданиям народа, уменьшить налоги, развлечь народ пышными зрелищами и убедить парламент в том, что король превыше всего ставит интересы государства. Своеобразие абсолютизма Генриха VIII передано исторически верно» [1].

Именно этот Генрих объявил себя главой новой англиканской церкви, порвав все связи с римским католицизмом. Именно этого Генриха в народе называли «король-свинья». В его психологическом портрете преобладают мрачные тона и зловещая одноцветность. По словам исследователя шекспировских хроник Ю. Ф. Шведова, «исторический Генрих VIII – это, пожалуй, самая отвратительная личность из всех, пребывавших на английском престоле. Среди самых кровавых английских королей он выделялся своей тиранической жестокостью, циничным вероломством, ненасытной жадностью и наглым расточительством, беспредельным сластолюбием и развращенностью» [2].

В пьесе Шекспира король вместе со своим двором и парламентом разыгрывают однообразный, непрерывный церемониал. Вся жизнь – церемониал, подходящая рама для страстей и преступлений века, и пьеса – церемониал, эффектный зрелищный жанр, в котором величавость сочетается с проповедью удобных идеологем. Если от правосудия, церкви, государства осталась одна видимость, то официозная пышность, их обставляющая, как бы возмещает утраченное. Пьеса построена как последовательность общественных церемоний, тщательно обдуманых и разработанных: суд над Бэкингом, бал во дворце кардинала Йоркского, суд над Екатериной, коронация Анны, крестины Елизаветы. Церемониальный обряд подробно прописан в ремарках. Сцена суда над Екатериной, например, предваряется следующей ремаркой: «Трубы и рога. Входят два констебля с короткими серебряными жезлами, за ними два писца в докторской одежде; потом архиепископ кентерберийский один; епископы линкольнский, элийский, рочестерский и сент-асафский; в некотором расстоянии от них джентльмен с кошельком, большою печатью

и кардинальской шляпой; два священника с серебряными крестами; два маршала с непокрытой головой, в сопровождении герольда с серебряным скипетром; два джентльмена с большими серебряными столбами; за ними рядом кардиналы *Вольсей* и *Кампеюс*; два лорда, каждый с копьем и жезлом, наконец, *Король* и *Королева* со свитой. Король садится под балдахин; кардиналы – ниже его, как судьи; Королева – в некотором расстоянии от Короля. Епископы помещаются по обеим сторонам судилища; ниже их – писцы. Лорды садятся подле епископов. Глашатай и остальная свита размещаются на сцене в приличном порядке» (II, 4. Перевод П. И. Вейнберга).

За роскошью и помпезностью ритуала прячется беззаконие. Ермоловская героиня обречена, но она борется со злом тем, что противопоставит ему. Живет среди людей тихо, почти незаметно, одиноко. Идеальная «тихая» героиня Ермоловой, но именно в этой роли актриса раскрыла до конца возможности сочетания лиризма с трагедией. К середине 1920-х гг. московский историк и театровед А. А. Кизеветтер описал духовную сущность и психологию «тихой» героини Ермоловой: «Это – чистые и нежные женские натуры, наделенные душой изящной и самоотверженной, влекущиеся к добру и свету, светящиеся среди житейской пошлости и грязи, словно тонкие свечечки в угрюмой тьме. Они – скромны и тихи; шумный героизм и торжествующий пафос совершенно чужды им. Но никогда ни в чем не поступятся они благородными побуждениями своего сердца. Они чувствуют горячо и глубоко и не выдадут ни за что своей духовной святости. Конечно, они далеко не всегда выходят победительницами из неравной борьбы. Всего чаще на их долю выпадает безысходное страдание. Иной раз горячность их сердца и чистота всей их духовной природы доставляет им торжество над жизненной тьмой. Но так или иначе победившие или побежденные, они одинаково украшают людскую жизнь нравственно привлекательностью своего существа» [3]. Не случайно Екатерина-Ермолова заняла место главного лица в спектакле, потеснив на второй план все интриги и перипетии эпохи Генриха VIII и его самого.

К началу XX в. режиссерский театр уже выработал некоторые стандартные приемы внешней зрелищности, которыми пренебрегали режиссеры-«звезды», великие таланты, но пользовались режиссеры средней руки, стремясь, чтобы их спектакли не выпадали из общего уровня. Таким спектаклем общего уровня и был «Король Генрих VIII» А. И. Южина. О нем писали, что шекспировская трагедия поставлена по мизансценам Г. Ирвинга, великого английского актера рубежа веков, выступавшего и в качестве постановщика. В случае же с Г. Ирвингом

речь идет о своеобразной актерской режиссуре, опыты которой театроведением почти не изучены. Здесь актер, выступая в главной роли, обнаруживает еще и умение построить спектакль, в некотором роде «обслуживающий» эту роль, то есть спектакль для великого актера, соединяя тем самым традиции актерского театра с новым искусством – режиссурой. Такая компромиссная режиссура очень подходила на рубеже веков актерам Малого театра. У Г. Ирвинга декорации и мизансцена обеспечивали актеру выгодное положение, усиливали выразительность его сценического поведения. Г. Ирвинг обратился к режиссуре как к продолжению актерских поисков отшлифованной формы, чеканки внешнего рисунка.

И спектакль А. И. Южина был близок к постановкам такого рода: его стиль создавался пышной зрелищностью, при этом в деталях оформления и костюмах отмечены историческая конкретность и достоверность. Декорации и атмосфера, ими созданная, описаны в книге Н. Г. Зографа: «Витражи и гобелены, тяжелые готические кресла, троны и балдахины, пышная орнаментика стен, каминов, ковров передавали торжественную суровость дворцовых покоев. Некоторой декоративной новинкой было оформление сцены на улице, в которой воссоздавалась в натуральную величину деталь собора, неясно выступающие в перспективе силуэты далеких зданий» [4]. Современникам это нравилось, Н. Е. Эфрос отметил, что «от всех декораций веет мрачной английской стариной. Все до мелочей точно. Это дает большое и непосредственное впечатление, отдает нужной атмосферой» [5]. Если бы в спектакле не было Ермоловой, то по оформлению и построению своему он мог соответствовать эффектному высказыванию Р. Роллана об этой последней шекспировской хронике: «Утонченная придворная драма, в которой страсти скрывают свои когти под бархатной перчаткой» [6].

Об удивительной способности актрисы – умении передавать национальный темперамент своих героинь – критики вспоминают всегда, когда говорят о ее Екатерине. Зрители, видевшие Ермолову, не нуждались в исторической справке: ее Екатерина была подлинной испанкой, дочерью короля Фердинанда Католика и Изабеллы Арагонской. В этом образе актриса сочетала испанскую кровь героини с жертвенностью, пропитывая все грустной покорностью нелегкой женской доле. В. И. Немирович-Данченко видел в грусти лирическую стихию ее дарования: «Другой стороной ее таланта была необыкновенная по искренности элегия. Грусть – как бы в самой природе ее голоса. Сочетание замкнутости, грусти, элегии с порывами героического энтузиазма и составляли красоту ее артистической индивидуальности» [7]. Продолжая любить Генриха, сознавая свою правоту, склонная к пафосу, Екатерина-Ермолова вынужде-

на была сдаться под натиском несправедливых обстоятельств, когда они оказались сильнее ее.

Первый выход ермоловской героини на сцену совпал со слушанием дела Бэкингема в зале государственного совета. Бэкингема арестовали в предыдущей сцене, предъявив заведомо сфабрикованные улики. Его беда в том, что он оказался на пути кардинала Вольсея и не сразу оценил опасность своего положения. Зрители имели все основания полагать, что суд окажется спектаклем, в котором роли заранее распределены. Выход королевы также был частью дворцовой церемонии: «За сценой крик: “Место королеве!”. Входит *Королева*, ведомая герцогами *Норфольком* и *Соффольком*. Она становится на колени. *Король* встает со своего места, поднимает ее, целует и сажает подле себя» (I, 2. Перевод П. И. Вейнберга). На фоне этого «декоративного» суда король демонстрирует свою любовь к королеве, которая, в свою очередь, обязана принять позу счастливой супруги Генриха. Но она не позирует, когда публично встает на колени перед мужем-королем и произносит свою первую реплику:

Нет, я должна остаться на коленях
Затем, что я просительница... (I, 2)

От имени страдающего народа, в ермоловском исполнении это был мотив первостепенной важности, она просит об отмене налогов, выказывая поразительную в этой ситуации естественность, умение оставлять без внимания узаконенные саном почести и добивается своего. Генриху-К. Н. Рыбакову ничего иного не остается, как пойти на уступку.

Ермоловская Екатерина вмешивалась в государственные дела с решительностью человека, которому они под силу. Поистине королева с головы до пят, она старается активно влиять на жизнь страны и народа, видя в этом свое предназначение. Бремя власти несет непринужденно и грациозно. Женщина с умом государственным, способная к точной оценке происходящего, Екатерина-Ермолова знает, что рискует жизнью, когда вступает в поединок с Вольсеем-А. П. Ленским. Зрители, затаив дыхание, внимали, когда во время допроса свидетелей она обращалась с вопросом к доносчику на Бэкингема, бывшему управляющему его владений:

Коль не ошиблась я,
У герцога вы были управитель
И должности лишились своей
По жалобам от ваших подчиненных?
Подумайте! не злоба ли виной,
Что обвинять вы стали человека

Достойного и благородный дух
В себе пятнать? Подумайте, я снова
Вам говорю и даже от души
Прошу о том... (I, 2).

Зрительское внимание С. Н. Дурьлин объяснял тем, что ермоловская Екатерина обращалась «не к шпиону, не к доносчику, а к *человеку*, который живет где-то вот в этом же доносчике-управителе, стоящем перед королем и лордами. И обращение это было исполнено такой любви к этому человеку, оскверняемому доносом, такой веры в силу человеческой совести и во власть слова, что, казалось, вот еще миг – и управитель падет к ногам этой женщины, защищающей в нем человека, и разразится потоком слез» [8]. Во взгляде Короля была нескрываемая злоба, ибо он в полной мере ощутил силу ее слабости. Но человека, упавшего под тяжестью обстоятельств, спасти не удалось. В личности Екатерины уже с первой сцены проступила черта, характерная для многих других ермоловских героинь, – уверенность, что добро – это единственная сила в мире. «И в “героическом” и в “будничном”, – писал А. А. Кизветтер, – и в великом, и в малом артистка открывает одну и ту же основу жизни: жиздительную силу добра и душевной красоты» [9].

Во втором акте появление Екатерины задержано Шекспиром до четвертой сцены. Ее на сцене нет, но слухами о ее несчастьях движется действие: придворные обсуждают предстоящий развод Генриха с Екатериной. Уже «подготовлены» оправдательные мотивы Генриха – как политические, так и моральные. По дворцу услужливо распространяется версия о страданиях короля, вынужденного из государственных соображений расторгнуть брак с любимой женой. А заместительница ей уже найдена и готовится к захвату власти. Затем двор и парламент в предвкушении нового общественного ритуала: объявлен суд над королевой, которую так и не удалось опорочить. Церемониал вступает в свои права, подчиняя себе людей, и остановить этот набирающий обороты маховик не всем дано, разве что ермоловской Екатерине:

П и с е ц (*Глашатаю*). Провозглашая: Екатерина, королева Англии, явись к суду.
Г л а ш а т а й. Екатерина, королева Англии, явись к суду!

Королева не отвечает, но встает со своего места, обходит судилище, подходит к королю и, преклонив перед ним колени, начинает говорить.

Я, государь, молю о правосудье
И в жалости молю не отказать
Мне, женщине беднейшей, чужестранке,
Родившейся не в вашем государстве... (II, 4)

Повторяется мизансцена первого акта. Но в первом акте король поднялся ей навстречу, обещал выполнить любую просьбу. Теперь же Екатерина произносит свою речь на коленях, и никто не намерен помочь ей. Король не удостоил ее ответом, перепоручив его Вольсею. Королева просит отложить разбирательство, поскольку аргументы ее защиты не подготовлены. Кардинал Вольсей настаивает на слушании дела.

Королева

Лорд, я почти готова плакать, только
Та мысль одна – что королева *мы*
(Иль, может быть, все это были грезы),
Что, наконец, *мы* государя дочь
(А это уж не грезы), – обращают
В струи огня потоки слез моих.

Вольсей

Терпение, монархия, терпение!

Королева

Да, буду я терпеть, когда и вы
Смиритесь, – но не прежде, – пусть иначе
Меня накажет Бог... Я твердо знаю,
На сильные причины опираясь,
Что вы мой враг, и объявляю здесь,
Что вам нельзя моим судьею быть
Затем, что вы раздули это пламя
Меж мной и повелителем моим (II, 4).

Все знали, что на стороне Екатерины нет никакой реальной силы, что она одна, что ее дело – безропотно пойти на заклание. Суд нужен был для проформы, для юридического оформления свершившегося, чему Екатерина помешать уже не может. Но она предъявила суду поступок, неожиданный по смелости и внутренней мощи. Опешивший Вольсей-Ленский демагогически долго рассуждал потом о кротком нраве и редкостном уме своей жертвы. Он обижался, позировал, играл оскорбленно. С этого момента во главе контрдействия оказывался кардинал Вольсей-Ленский, отношения же Екатерины с Генрихом-Рыбаковым, казалось, становились не столь существенными. Вольсей вызывал негодование ермоловской героини тем, что оскорблял Бога, потакая порокам и преступлениям короля. Для русской публики критика церкви воспринималась в те годы однозначно – как «гнев праведный», и Екатерина-Ермолова имела сочувствующих «в духе времени» [10].

И вдруг она, не дожидаясь, когда пройдет ошеломление у собравшихся, покидала залу судебного заседания. Она уходила из ловушки, а Генрих-Рыбаков и Вольсей-Ленский не могли этого предотвратить.

К о р о л ь. Зовите вновь ее.
Г л а ш а т а й. Екатерина, королева Англии, явись к суду!
Г р и ф ф и т. Монархиня, зовут вас.
К о р о л е в а

Вам-то что?
Ступайте вы дорогою своей,
И если позовут *вас*, возвратитесь.
Пусть Бог теперь поможет мне... они
Меня совсем выводят из терпенья!
Прошу я вас, идите... не останусь
Я дольше здесь, и никогда вперед
И ни в одном из этих всех судилищ
Не появлюсь по делу моему...
(*Уходит с Гриффитом и всей свитой.*) (II, 4)

В этой сцене трагический ермоловский темперамент проявлялся в полную силу. А вот описаний и свидетельств почти не сохранилось. Словесно оформленное позднее впечатление С. Н. Дурылина имеет важную «погрешность»: оно проходило через советскую идеологическую цензуру, что сказалось и на подборе слов, и на самой интонации высказывания: «Как забыть уход Ермоловой-королевы после этой сцены? С гордо поднятой головой, с лицом, которое помолодело от гнева, просияло от пламени негодования, она покидает зал суда» [11]. Газетный рецензент, опубликовавший свой материал через день после премьеры, говорит о том же самом, но по-иному: «Скорбное, исполненное истинного благородства величие в сцене суда» [12].

В третьем акте действие развивается в покоях Екатерины, куда явились кардиналы Вольсей и Кампеюс, чтобы принудить ее к отказу от борьбы и сопротивления. Критик В. П. Преображенский считал эту сцену кульминацией спектакля. Перед искренностью и естественностью поведения ермоловской героини блекли все иные персонажи и события. Ермолова играла момент осознания своей героиней того непреложного факта, что в ее положении достойнее уступить, чем продолжать поединок, что бездействие, к которому ее привели обстоятельства, – это уже не ее выбор.

В этой сцене камерная тональность, нет никаких церемоний и общественных ритуалов. Королева в своей комнате, в окружении слуг и ближайших придворных. Она скорбна, одинока, всеми покинута. Действие идет, по воспоминаниям С. Н. Дурылина, в элегических тонах: «По лицу королевы струятся тихие слезы... Она их не замечает, не стирает их» [13]. Кардиналы пришли с «дружеским» советом – отдаться под защиту государя, не противоречить ему. И такой совет она воспринимает поначалу как новое оскорбление. Она все твердит, что и Вольсей

может оказаться в ее положении. Однако смысл происходящего открывается, и она принимает условия капитуляции.

Прошу вас передать
Его величеству мою покорность;
Моя душа принадлежит ему
До этих пор; ему – мои молитвы,
Пока во мне не прекратится жизнь.
Пойдем теперь, почтенные отцы;
Советами меня не оставляйте.
У вас теперь советов просит та,
Которая, когда на берег сей вступала,
Так дорого купить корону не мечтала! (III, 1)

Ермолова произносила этот текст с легкой издевкой над кардиналами, здесь проступала горечь разочарования в людях, сердечная мука и бесстрашие человека, знающего, что правда на его стороне. С. Н. Дурьлин полагал, что из смеси боли и достоинства получается обличение, он писал: «Ее обличение росло, а между тем она говорила голосом больной, близкой к смерти женщины, сокрушенной печалью. Ни одной ноты «декламируемого» негодования, – вся сила обличения исходила из сердца, умудренного опытом страданий, своих и чужих» [14]. Такого рода элегически-печальные сцены в ее исполнении описаны и А. А. Кизеветтером: «"Ермоловские женщины" это прекрасные, чистые существа, приносящие с собой в бестолковую, неопрятную сутолоку жизни веяние беззаветного идеализма. Это не трагические героини. Они скромны, даже робки. Но, сами того не сознавая, они обладают силой, которая заключается в их душевной чистоте. Нередко они оказываются внешним образом побежденными торжествующими в жизни грубыми насильниками. Но и становясь жертвою грубой силы, они оставляют по себе в окружающей среде светлый след своей нравственной красоты» [15].

Итак, ермоловская Екатерина выбыла из действия пьесы о Генрихе VIII, но пьеса-то продолжается – впереди еще четвертый и пятый акты. Последний эпизод роли – смерть Екатерины в следующем четвертом акте. Умирает Екатерина на фоне грандиозного торжества ее врагов – коронации Анны Буллен. Она уже не королева, она неизлечимо больна и вся в ожидании смерти. Ей только что сообщили, что кардинал Вольсей смиренно скончался в изгнании. Играли грустную музыку, она впадала в забытие, открывалось видение целого сонма серафимов. Надо полагать, что перед нами сценическая метафора, а не «прелестное» бесовское наваждение. Музыка останавливали, и королева начинала отходить: иные

миры представляли ее внутреннему взору. На пути «туда» ее задерживал посол из Испании, прибывший от короля Карла V. Он успел застать ее последнее мгновение «здесь» и помог сделать необходимые земные распоряжения: определить судьбу дочери и слуг.

Зрители того времени любили в страдающей Екатерине-Ермоловой еще и защитницу народных интересов. Для многих из них народ, народное счастье, народный заступник – слова, определяющие смысл жизни. Этот смысл внятен был и актрисе. Роль начиналась ею с того, что Екатерина являлась перед королем просительницей за народ, заканчивалась тем, что перед смертью она не забыла о слугах. Так что С. Н. Дурьлин не преувеличивал, когда утверждал, что в этой заботе о слугах «в последний раз вспыхивала любовь королевы Екатерины к народу, который она научилась тем более уважать, чем меньше сохранила уважения к духовенству, богачам и знати» [16].

В скорбной элегии «ухода» был один тревожащий диссонанс: она уступила обстоятельствам, но не смирилась. Ее душа не согласилась с утратой королевского сана.

Усыпьте гроб мой девственниц цветами,
Чтоб целый мир узнал, что я была
До гроба целомудренной супругой...
Набальзамируйте меня, потом
Поставьте напоказ перед народом.
Хоть нет на мне венца, но я прошу
Меня похоронить, как королеву,
Как дочь царей... Ах, не могу я больше!
(*Ее уводят.*) (IV, 2)

Актриса окрасила сцену скорбной эмоциональностью и элегической тишиной. Она не изображала процесс умирания, а как бы внушала зрителю представление о возвышенном значении «героической» смерти. Недаром зрители, пережив потрясение, считали сцену смерти королевы завершением спектакля. Н. Е. Эфрос в рецензии для журнала «Театр и искусство» подбирал слова, чтобы очертить, пусть эскизно, границы безграничного, сказавшегося в сценическом создании актрисы: «Душа ее уже не земле принадлежит, уже открыты ей великие тайны иного мира. Мы так привыкли в исполнении современных артистов к патологии смерти, к реальному изображению того, что и в реальном мире важно и велико своим нереальным, надъестественным смыслом, что поэзия смерти, какую дает тут госпожа Ермолова, захватывает особенно властно, оставляет грозное, какое-то белоснежное впечатление. Я не декадентствую и не хочу играть в отождествление звуков красками. Но все

в этой сцене сливается для меня во что-то безусловно белое. Это был единственный момент за весь долгий спектакль, когда зрительная зала встепенулась» [17].

В том же 1903 г., когда она уже играла Екатерину, Ермолова написала письмо о скорби. Письмо было адресовано драматургу М. И. Чайковскому, брату великого композитора. Поводом к письму стали впечатления актрисы от предсмертного творения П. И. Чайковского – Шестой симфонии: «Она мрачная и скорбная, но это не тот мрак, который заставляет вас корчиться в судорогах, который издегает все ваши нервы, это великая скорбь, которой открываются небеса! Боже мой, это был чудный подъем вдохновения, когда он писал эту симфонию!» [18].

Чем актрисе удалось объединить все эти разнородные проявления своей Екатерины: защиту народа и человека от гнета, силу противостояния власти, неспособность примириться со своим положением, печальную поэзию смерти? Любовью к Генриху. Ермолова акцентировала в Екатерине не достоинство королевы, как можно было предполагать, а любовь, сделав ее основой характера героини и тем самым примирив все противоречия ее души, все эти несовместимые контрасты и сплавы королевской гордости и демократизма, воли и уступчивости, горячей любви и нравственной силы, религиозности и сословных притязаний. Близкое актрисе понимание характера Екатерины отстаивал Г. Брандес: «Но она тает, как воск, перед своим коронованным повелителем, которого любит после 24-летнего брака так искренно горячо, как в первый день» [19].

Офелия, Гермиона, Екатерина принадлежат к тому типу «ермоловских женщин», которых современники актрисы называли «тихими». В их усложненной психологии сочетались порывы «подвижниц» и «героинь», но преобладало первое. Душевно-психологическая органика «подвижницы» не противоречила стремлению актрисы оценивать и мотивировать поступки героинь гуманистическими критериями. «Тихие» героини Ермоловой поэтому имеют прямое отношение к проблеме трагического, в то время как у Шекспира ни Гермиона, ни Екатерина не являются персонажами трагедии.

Список литературы

1. *Комарова В. П.* Личность и государство в исторических драмах Шекспира. – Л.: ЛГУ, 1977. – С. 195.
2. *Шведов Ю. Ф.* Вильям Шекспир. Исследования / под ред. Я. Н. Засурского. – М.: МГУ, 1977. – С. 248.
3. *Кизеветтер А. А.* Героическое и будничное в творчестве М. Н. Ермоловой // Мария Николаевна Ермолова: сб. ст. – Л.: Б. и., 1925. – С. 131.

4. *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX – начале XX века. – М.: Наука, 1966. – С. 217.
5. Цит. по: там же.
6. *Роллан Р.* Шекспир. Четыре очерка // *Роллан Р.* Собр. соч.: в 14 т. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 14. – С. 340.
7. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: в 2 т. / ред.-сост. В. Я. Виленкин. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1. – С. 355.
8. *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова: Очерк жизни и творчества. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – С. 331.
9. *Кизеветтер А. А.* Героическое и будничное в творчестве М. Н. Ермоловой... – С. 137.
10. См.: *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова: Очерк жизни и творчества... – С. 331.
11. Там же.
12. *В. П.* [Преображенский В. П.] «Король Генрих VIII». Театр и музыка // *Новости дня.* – 1903. – № 7033. – 6 (19) янв.
13. *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова: Очерк жизни и творчества... – С. 332.
14. Там же.
15. *Кизеветтер А. А.* Театр: Театральные очерки. Размышления. Заметки. – М.: Задруга, 1922. – С. 80.
16. *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова: Очерк жизни и творчества... – С. 333.
17. Н. Э-сь [Эфрос Н. Е.] Из Москвы // *Театр и искусство.* – 1903. – № 4. – С. 92.
18. М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников / сост. С. Н. Дурылин. – М.: Искусство, 1955. – С. 191.
19. *Брандес Г.* Шекспир, его жизнь и произведения: в 2 т. – М.: К. Т. Солдатенков, 1899. – Т. 1. – С. 325.

Б. Б. Бородин
Екатеринбург

БУЗОНИ И ГОДОВСКИЙ: ЭСКИЗ ДВОЙНОГО ПОРТРЕТА

В давнем фильме «Золотая лихорадка» бесстрашный Чарли пробирается по дебрям Аляски, время от времени сверяясь с картой. Крупный план позволяет разглядеть, что на ней изображена только стрелка, один конец которой обозначает север, а другой – юг.

Наше сознание дихотомично. Мы, вольно или невольно, создаем вокруг себя системы координат, управляемые сопряженными парными категориями: верх – низ, право – лево, горячо – холодно, добро – зло, истина – ложь. Может быть, следуя этому же фатальному правилу, так

часто прибегают к парным сопоставлениям, обращаясь к миру искусства: Рафаэль и Микеланджело, Толстой и Достоевский, Моцарт и Бетховен, Шопен и Лист, Рахманинов и Скрябин, Рихтер и Гилельс.

Жанр двойного портрета – своеобразная «карта Чарли», указующая ориентиры в духовном пространстве, пронизывающая весь его объем. Вспомним один из самых известных образцов жанра – картину М. В. Нестерова «Философы» (1917 г.), где на фоне русского пейзажа отец Павел Флоренский и отец Сергей Булгаков ведут неслышимый спор-диалог о судьбах России, об упорстве и смирении. В отечественной науке об исполнительстве к упомянутому жанру нередко прибегал Г. М. Коган, рассматривавший тенденции в фортепианном искусстве, сопоставляя Боровского и Петри, Рихтера и Гилельса [1], сравнивая «Риголетто» Ф. Листа в интерпретациях А. Есиповой и Ф. Бузони [2].

Бузони и Годовский... Выбор персонажей портрета отнюдь не случаен. Г. Г. Нейгауз в своем докладе «Воспоминания о Леопольде Годовском», прочитанном 13 марта 1964 г. на кафедре истории и теории исполнительского искусства МГК, произнес парадоксальную в контексте *воспоминаний о Годовском* фразу: «...учась у Годовского, я все чаще думаю о Бузони, иногда больше, чем о Годовском» [3]. Д. А. Рабинович видит Годовского и Бузони в первых рядах среди тех, кто, по его мнению, создавал «современное пианистическое искусство» [4]. Действительно, в перспективе прошедшего XX столетия все яснее проступают некие «силовые линии», идущие именно от Бузони и Годовского к современности. Поэтому фигуры портретируемых мы попытаемся рассмотреть при помощи нехитрого методологического обеспечения собственного производства: (1) концепции трех тенденций в инструментальном искусстве и (2) типологии виртуозности.

Вкратце остановимся на трех тенденциях. Они достаточно рельефно обозначились ещё на ранних стадиях развития инструментализма. Это: (1) *тенденция к относительной инструментальной нейтральности*; (2) *центростремительная тенденция*, исходящая из имманентных возможностей инструмента; (3) *центробежная тенденция*, пытающаяся вырваться за пределы этих возможностей.

Тенденция к относительной инструментальной нейтральности просматривается, когда формальная структура произведения оказывается важнее его инструментального «наряда». При смене инструмента или инструментального состава эстетическое качество подобных опусов в основном сохраняется. *Центростремительная тенденция обуславливается нерасторжимостью свойств инструмента и композиционной структуры*. Произведения в этом случае создаются в симбиозе с определенным инструментом и не могут быть исполнены на другом инструмен-

те без кардинальной трансформации своей образной сферы. *Центробежная тенденция направлена за пределы возможностей конкретного инструмента*; здесь берутся за образец и адаптируются звуковые и технические параметры различного происхождения – вокальное начало становится идеалом инструментальной кантилены, рояль имитирует скрипку, орган и т. д.

Перейдем к виртуозности. Это понятие – результат *абстрагирования исполнительской стороны созидательного деяния от идеального единства замысла и его осуществления*. Совершенное исполнительское мастерство обладает определённой эстетической автономией и может быть оценено независимо от объекта применения.

Типология виртуозности рождена самой историей исполнительства. *Этический тип виртуозности*, предпосылки которого сформировались в Средневековье, характеризуется сугубо подчинённым положением исполнительской стороны, понимаемой как смиренное и стремящееся к объективности служение некоему Высшему началу. *Эстетический тип виртуозности*, возникший в эпоху Возрождения, стремится к гармонии художественного замысла, исторически понимаемых границ искусства, естественных возможностей исполнителя и имманентной природы инструмента. *Универсальный тип виртуозности* сложился в эпоху Барокко. Он предполагает наличие у виртуоза разностороннего и целостного комплекса знаний и умений, необходимых музыканту для осуществления широкого круга обязанностей. *Трансцендентный тип виртуозности* связан с эстетикой Романтизма и характеризуется стремлением к выходу за пределы возможностей конкретного инструмента и отдельного вида искусства. Одна из главных примет трансцендентности – интерес к миру *стихийного и демонического*, воплощающего иррациональную ипостась бытия. В исполнительстве это наиболее заметно в появлении нового художественного типа – *демонического виртуоза*. Определения «демонический», «инфернальный» носят, естественно, метафорический характер. Это лишь наивное, приблизительное обозначение того ошеломляющего впечатления, которое подобные музыканты оказывали на аудиторию. *Архетипом демонического виртуоза* стала мифологизированная фигура Паганини.

Теперь попробуем в обозначенных рамках портрета представить фигуры Бузони и Годовского. Будучи почти ровесниками (Бузони всего на четыре года старше Годовского), они вполне могли бы прогуливаться так же, как Флоренский с Булгаковым. В области фортепианной игры оба были по сути дела автодидактами, что не мешало им достигнуть в этом деле заоблачных высот. В педагогике оба следовали принципу разумной

экономии сил, не позволяющему безрассудно растрачивать жизненную энергию на малоодаренных учеников. Оба слыли апологетами и мастерами фортепианной транскрипции, темпераментно защищая этот вид творчества от критических нападков. Оба обладали высокоорганизованным интеллектом, строжайшей творческой дисциплиной и бесконечным трудолюбием. Достаточно бросить беглый взгляд на нотный лист, заполненный рукой Годовского, где почти над каждой нотой «многоэтажной» фактуры обозначены штрихи и несколько вариантов аппликатуры, и все это опутано тянущимися во всех направлениях лигами и связками, снабжено подробнейшими указаниями динамики и характера, чтобы почувствовать глубочайшее уважение к ювелирному мастерству пианистической выделки. Огромный пиетет вызывает строгая систематичность Бузони, с которой он в своих редакциях выстраивает грандиозную школу воспитания пианиста, музыканта и интерпретатора: от баховских «Инвенций» до второго тома «Хорошо темперированного клавира», где проблемы музыкального мышления, «умозрения в звуках» полностью вытесняют пианистическую «кухню».

Бузони – музыкант-философ. Для него характерны единство и последовательность эстетических взглядов, выраженных в великолепной литературной форме, и художественной практики (как композиторской, так и исполнительской) [5]. В эстетической концепции Бузони даже понятие транскрипции трактуется очень широко, как *любая материализация абстрактной идеи*: «Зародившаяся мечта теряет свой оригинальный образ в тот момент, когда перо завладевает ею. Мысль станет сонатой или концертом; человек – солдатом или священником. Это аранжировка оригинала» [6].

Искусство Бузони в полной мере представляет центробежную тенденцию инструментализма, которая является у него ведущей, хотя, несомненно, здесь имеются точки соприкосновения и с другими тенденциями. Культ Баха определяет пристрастие Бузони к имманентной музыкальной логике, относительно независимой от инструментального фактора – здесь его творчество соприкасается с тенденцией к инструментальной нейтральности в её высшем выражении. Признаки центростремительной тенденции проявляются весьма своеобразно и связаны с глубоко индивидуальной трактовкой Бузони имманентной природы фортепиано, как инструмента по преимуществу нонлегатного. В русле центростремительной тенденции генезис этой традиции прослеживается от клавирной пассажной техники, через «молоточковую» чёткость Клементи, «*jeu perlé*» блестящего стиля к этюдным и токкатным фактурным моделям романтизма, к листовским мартеллатным комплексам.

Феноменальная техническая оснащённость Бузони, «извлечённая», как он сам признавался, из фактуры Листа, была трансцендентна не только в инструментальном плане. Согласно наблюдению М. Бариновой, «Бузони полностью воспринял идеи Листа, в силу которых виртуозность являлась лишь средством передачи глубоких философских мыслей» [7]. Именно в этом аспекте современники воспринимали его прочтения Бетховена (особенно ор. 106 и ор. 111), отмеченные глубиной понимания замысла и магнетизмом передачи. О. Клемперер считал исполнение сонаты ор. 106 «самой замечательной» из всех интерпретаций Бузони [8].

Бузониевская попытка утвердить новый «звучащий образ» фортепиано, в наибольшей степени, как он считал, соответствующий природе инструмента, противопоставить вокальной связности инструментальную расчлененность объясняется преобладанием в его художественном мышлении интеллектуального начала над конкретно-чувственным. Траектория его развития была направлена от традиций романтизма в сторону «новой классичности», поэтому акустический мир его интерпретаций постепенно освобождался от импозантных и масштабных квазиорганых и квазиоркестровых построений, стремился в сферу чистой духовности, к лёгким, бесплотным, дематериализованным звучностям. Г. Нейгауз, которому в разное время посчастливилось услышать две бузониевские интерпретации Сонаты ор. 106 Бетховена, сравнивает: «Между обоими исполнениями прошло около четырёх лет. Здесь вдаваться в подробности невозможно: скажу лишь, что в моей памяти навсегда осталось почти непостижимое различие между этими двумя исполнениями. Первое исполнение показалось мне гораздо более убедительным, особенно скерцо (вторая часть) и fuga (четвёртая часть); я гораздо непосредственнее воспринял его. Второе исполнение показалось мне чрезмерно интеллектуальным (говоря грубо, вульгарно надуманным), предельно изощрённым; в общем Бузони заслонил автора. В первый раз фугу он играл «как полагается» *forte energico*, во второй раз – почти всю на левой педали: не fuga, а видение фуги! *Geisterhaft* (призрачно)» [9].

«Влюблённость в форму», интеллектуальная насыщенность трактовок, свойственные Бузони, находят полное соответствие во многих явлениях искусства рубежа XIX–XX вв.: поэзия символистов, театр Метерлинка и Пиранделло, режиссёрские новации М. Рейнхардта, Г. Крэга, В.с. Мейерхольда. Особенно следует подчеркнуть здесь театральные ассоциации из области «искусства представления», которые приводит исследователь творчества Бузони Г. Коган, сравнивая интерпретации листовской парафразы «Риголетто» Есиповой и Бузони [10].

В инструментализме Бузони в той или иной степени прослеживаются все три тенденции инструментального искусства. Его виртуозность также невозможно отнести к какому-либо одному типу. В ней, несомненно, присутствует идея ревностного служения, исполнения долга, культ мастерства, подчинённого высокой миссии возрождения шедевров прошлого, что характерно для виртуозности этического типа. С другой стороны, виртуозность Бузони последовательно придерживается идеи наиболее целесообразного и органичного, с его точки зрения, контакта с инструментом, что даёт основания причислять её отчасти и к виртуозности эстетического типа. Бузони – «Доктор Фаустус за клавиатурой», как его назвал Г. Шонберг [11] – был не только пианистом, но и композитором, литератором, философом, педагогом, – словом, подлинным универсальным виртуозом. Также несомненна и трансцендентная направленность бузониевской виртуозности, которая с инструментальной стороны отличается фантастическим уровнем фортепианного техницизма, а в интерпретационном плане способна выходить, как говорил Л. Сабанеев, из физического тела произведения в «астрал творения». Далеко не случайно, что К. Мартинсен, определяя особенности экспансивной звукотворческой воли, к которой, как он считает, принадлежит Бузони, видит в ней снятие противоречий первых двух типов – классического и романтического, – их своеобразный синтез. Что же касается демонических ассоциаций, которые вызывала игра Бузони у некоторых рецензентов, то это обстоятельство объясняется скорее инерцией восприятия, выработанной концертной практикой романтических виртуозов. Как пишет Мартинсен, «слушали внешнее, – не замечая творческой силы; удивлялись неслыханному совершенству технических средств, – не видя, что они являются лишь выражением неслыханны сконцентрированных душевных выразительных побуждений» [12].

Масштаб искусства Бузони, его огромный, поражающий воображение технический потенциал, давали лишь внешние основания для такой трактовки, но сокровенная суть его творчества была чужда демонической стихийности как светлой, так и тёмной части спектра и организовывалась мощным, склонным к последовательной систематичности интеллектом. Таким образом, виртуозность Бузони представляет собой явление интегрирующего порядка, что становится типичным для искусства XX в. В ней осязательно преобладает трансцендентная направленность (но без демонического компонента) в сочетании с отдельными чертами этического, эстетического и универсального типов.

Искусство Леопольда Годовского представляет собой сложный феномен, в котором – как и у Бузони, но в другой пропорции – сочетаются

различные тенденции инструментализма. Ведущей среди них является *центростремительная тенденция*. Вся жизнь Годовского может быть определена как ревностное *служение музыке средствами пианистического искусства* в различных его ипостасях – в композиторском творчестве и в транскрипторской работе, в педагогике и в исполнительстве. Его несомненный *универсализм* ограничен пределами любимого инструмента. Рояль для Годовского – полноправный представитель *всего* музыкального искусства, неиссякаемый источник вдохновения, объект трепетного поклонения и самозабвенного служения. Основные сочинения мастера предназначены для фортепиано и рождены в содружестве с фортепиано, его транскрипции нередко основаны именно на фортепианных произведениях, ученики стремились к нему, чтобы постичь секреты фортепианной игры, его «мудрый пианизм» в полной мере по достоинству могли оценить только профессионалы-пианисты. Но уникальное мастерство Годовского, являемое во всех упомянутых сферах, несмотря на высочайший уровень, словно стремилось быть незаметным; его отличала, как пронизательно заметил Б. Шоу, «некая застенчивость» [13]. По свидетельству Г. Нейгауза, «все его замечания во время урока были исключительно направлены на музыку, на исправление музыкальных недочётов исполнения, на достижение максимальной логики, точности слуха, ясности, пластики на основе точнейшего соблюдения нотного текста и пространного толкования его» [14]. Здесь нельзя не заметить близости творческих установок Годовского к *этическому типу* виртуозности.

Годовский и фортепиано были словно предназначены друг для друга. Его общение с инструментом отличалось невероятной органичностью. Г. Нейгауз вспоминает: «Было восхитительно смотреть на эти очень небольшие (сам он был маленький), как бы выточенные из мрамора, удивительно красивые руки (как бывает красивой хорошая скаковая лошадь или тело великолепного физкультурника) и наблюдать, с какой «простотой», лёгкостью, гибкостью, логикой, я бы сказал “мудростью” они выполняли сверхакробатические задачи. Главное впечатление: всё страшно просто, естественно, красиво и не стоит никакого труда» [15]. Внешняя лёгкость, красота, естественность, полная гармония с инструментом – это приметы подлинной виртуозности *эстетического типа*.

Подходя к границам физических возможностей приспособления к инструменту, виртуозность Годовского – именно в этом, *инструментальном* плане – приобретала некий *трансцендентный* оттенок. Ещё раз подчеркну: *только в сугубо специфическом инструментальном* плане его виртуозность приближалась к области трансцендентного. Но при этом

пианист всегда оставался в рамках *имманентных* звуковых и технических возможностей фортепиано [16]. В близких его творческой индивидуальности сферах он использовал эти возможности с дотоле недоступной, исчерпывающей полнотой и совершенством. Это относится, прежде всего, не ко всему спектру фортепианных звучаний, а преимущественно к области *piano*, в которой филигранное мастерство Годовского проявлялось в наибольшей степени. Масштабное, мощное, объёмное *forte*, словно раздвигающее стены концертного зала и увлекающее своей стихийной силой аудиторию, не характерно для его звуковой палитры. Г. Нейгауз, всегда трепетно относящийся к фортепианному звуку, отмечал: «У него чудесное *piano*, но *forte* такое рубленое и острое, что половина публики помимо воли корчится» [17].

Виртуозность Годовского скорее рациональна, чем стихийна. Вновь обратимся к свидетельству Г. Нейгауза: «Но переведите ваш взгляд с рук на его лицо. Невероятная сосредоточенность, напряжённейшее внимание; глаза с опущенными веками, в рисунке бровей, в очертаниях лба выражение мысли, мысли огромной сосредоточенности – и больше ничего! Тут вы сразу соображали, как дорого стоит эта кажущаяся лёгкость, простота; какая громадная духовная энергия нужна была для её создания» [18]. Юный Нейгауз в письме к родителям был более критичен, резюмируя свои впечатления от концерта Годовского: «Всего лишь: *Verstand, Verstand, Verstand* [интеллект, интеллект и ещё раз интеллект]. Аналитика и дробление на куски. Нет на свете человека, который умел бы так мыслить, как Годовский, и так превращать свои мысли в действие, но это как у Канта «*die «reine» Vernunft*» [чистый разум]. Прошу прощения за глупое сравнение. У меня всегда впечатление, что это искусственный суррогат искусства, как в магазинах бывают искусственные суррогаты мяса, молока, овощей и т. д.» [19].

Конечно, в этой оценке присутствует свойственный молодости максимализм, но, видимо, концертные выступления Годовского давали к ней повод. Спонтанный артистизм, эмоциональная открытость, высоко ценимые публикой в эпоху романтического пианизма, ему были мало свойственны. В воспоминаниях слушателей мы не найдём сравнений его искусства с явлениями природы, оно не пробуждало ярких поэтических ассоциаций. Поражала строгая ясность архитектоники, прозрачность, прослушанность, детальная проработка фактуры, холодноватое совершенство и экономная пластика пианистического воплощения.

Есть поэты для поэтов, художники для художников, которые считаются каждый в своём творческом цеху *эталоном мастерства*. Го-

довский приобрёл репутацию «пианиста для пианистов» [20]. Действительно, степень воздействия искусства Годовского на широкую публику не вполне соответствовала масштабу его профессиональных достижений. Пианист не обладал *полным* комплексом демонического виртуоза в романтическом понимании. Его виртуозность была лишена броскости, наступательной активности, она чуждалась крайностей, избегала яркой театральности, эксцентризма. Она, несомненно, была содержательна, но это имманентное музыкальное содержание передавалось ровным, внешне спокойным, объективным тоном, чуждающимся ораторского пафоса и эстрадного тщеславия. *Это была виртуозность, отчётливо сознающая свою подчинённую, служебную функцию.* Ситуация публичного выступления не могла здесь служить дополнительным стимулом, способствующим полному раскрепощению творческих способностей исполнителя, а напротив, в отличие от домашней обстановки, многократно увеличивала меру его ответственности, склоняла к большей осторожности, рефлексии, самоконтролю и, как результат, приводила к излишней эмоциональной скованности пианиста. Поэтому клавирабенды Годовского порой разочаровывали даже горячих поклонников. По воспоминаниям А. Чейсинса, Иосиф Гофман говорил ему, уходя от Годовского: «Никогда не забывайте того, что мы сегодня услышали, сохраните в своей памяти эти звуки навсегда. Ничего подобного в мире больше нет. Какая трагедия, что публика не знает, как может играть Попси!» [21].

Суммируя сказанное, подчеркнём: виртуозность Годовского, развиваясь в русле центростремительной тенденции, интегрирует признаки эстетической виртуозности (которые являются доминирующими), некоторые черты этического и универсального типов.

Эскиз предполагает незавершенность. «Хорошее название, “эскиз”! – иронизировал С. Прокофьев. – Оно всегда сумеет прикрыть недостатки пьесы. Например: слушатель находит, что пьеса обрывчата, не отделана, – “но ведь это же эскиз”, – отвечает автор» [22]. Поэтому и наш эскиз двойного портрета мы не будем завершать академическими выводами, а через шум времени, вопреки несовершенству записи, попробуем ещё раз вслушаться в сохранившиеся интерпретации Бузони и Годовского.

Список литературы и примечания

1. См: Коган Г. М. Вопросы пианизма. – М., 1968. – С. 337–339; 375–380.
2. См.: Коган Г. М. Ферруччо Бузони. – М., 1971. – С. 82–94.
3. Нейгауз Г. Г. Доклады и выступления. – М., 2008. – С. 50.
4. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. – М., 1979. – С. 152.

5. См.: *Busoni F.* Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. – В., 1907; *Busoni F.* Von der Einheit der Musik. – Berlin, 1922; *Busoni, Ferruccio.* *The Essence of Music* / Translated by Rosamond Ley. – London: Rockliff, 1957.
6. *Бузони Ферручио.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства. – СПб., 1912. – С. 28–29.
7. *Барينوва М.* Воспоминания о Гофмане и Бузони. – М., 2000. – С. 110.
8. *Klemperer O.* Erinnerungen an Gustav Mahler. – Zürich: Atlantis-Verlag, 1960. – S. 46.
9. *Нейгауз Г.* Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1975. – С. 292.
10. См.: *Коган Г. М.* Ферруччо Бузони... – С. 93–94.
11. *Шонберг Г.* Великие пианисты... – С. 323.
12. *Мартинсен К.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М., 1966. – С. 116.
13. Цит. по: *Шонберг Г.* Великие пианисты... – С. 300.
14. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – С. 25.
15. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры... – С. 123.
16. Редким случаем воплощения на фортепиано звучаний иной инструментальной природы является «Яванская сюита» (1923 г.), в которой имитируются тембры индонезийского оркестра гамелан.
17. *Нейгауз Г.* Автобиографические записки... – С. 407.
18. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры... – С. 123–124.
19. *Нейгауз Г.* Автобиографические записки... – С. 407.
20. Книга Джереми Николаса так и называется «*Godowsky – The Pianist’s Pianist*» (Appian Publications and Recordings, 1989).
21. *Шонберг Г.* Великие пианисты... – С. 300. «*Popsy*» – шутивное прозвище Годовского, бытовавшее среди его близких.
22. *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. – М., 1956. – С. 80.

Н. А. Латышева
Санкт-Петербург

ПРЕЛОМЛЕНИЕ УЧЕНИЯ А. А. УХТОМСКОГО О ДОМИНАНТЕ В ПРАКТИКЕ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА ШКОЛЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Современная научная теория реалистического драматического театра, в первую очередь, русского, и повседневная практика театральной педагогики опирается на совокупность идейно-художественных и эстетических принципов – «систему Станиславского». Развитие взглядов Станиславского на театр во всем многообразии происходило в течение всей его жизни и нашло свое выражение в создании системы и творческого метода физического и словесного действия.

Станиславский был, в первую очередь, крупнейшим практиком русского театра, прошедшим долгий и насыщенный творческий путь. Имея за плечами отличную школу любительских кружков, сыграв огромное количество ролей разнообразнейшего репертуара, основав совместно с В. И. Немировичем-Данченко Московский Художественный Театр (1898 г.), он двигался вместе с этим театром в поисках нового пути через победы и, увы, неизбежные неудачи. Довольно скоро Станиславский почувствовал, осознал потребность и право осмыслить, обобщить свой опыт актера и режиссера, сконцентрировав и направив свои усилия на проблемы воспитания, становления и дальнейшего развития творческой личности актера.

Уже в начале 1890-х гг. из отдельных записей начинает складываться «Настольная книга драматического артиста» – своего рода «грамматика», как он ее называл, актерского творчества. В этой своей работе Станиславский ищет все: форму изложения, терминологию, определяет круг вопросов, требующих освещения. Со временем он делает вывод: сущность таланта драматического актера – в счастливой комбинации многих способностей человека в соединении с творческой волей. Как большинство человеческих способностей, они могут развиваться, подчиняясь определенной логике тренинга, совершенствоваться в течение всей жизни.

Искусство актера всегда вторично. Толчком к творчеству служит литературный драматургический материал пьесы. Активно поддерживает, направляет актера режиссер спектакля, особенно в период освоения роли, создания спектакля. Ведь творчество актера драматического театра может быть подразделено на два этапа: подготовка роли, длительный репетиционный процесс – и многократное исполнение, проживание ее в спектакле.

Артист создает художественный образ на материале драматургии в рамках повторяющегося спектакля. «Инструментом» же служит сам организм артиста. Душа и внутренний образ роли создаются с помощью элементов, которые угадывает и находит в себе артист.

Все, естественно, начинается с периода ученичества, с овладения «школой», азбукой профессии. Театральная педагогика занимается как внутренней психотехникой, совершенствуя воображение, внимание, чувство правды и веры, и все то, что в системе Станиславского называется «элементами», составляющими психотехнические приемы, развиваемые для осуществления процесса переживания, так и воспитанием средств внешней выразительности: сценической речью со всеми ее составляющими – голосом, дыханием, дикцией и т. д., музыкальным обра-

зованием и разнообразными тренировками пластики тела через обучение танцу, сценическому движению, ритмике, фехтованию, акробатике и т. п.

На творческом пути Станиславский предостерегал будущих артистов от имитации, копирования внешних признаков поведения человека, использования ремесленных технических приемов, настаивая на поиске в самом артисте и его роли естественных потребностей, желаний, ответных реакций, могущих привести к целенаправленному органическому сценическому действию.

Одной из самых важных творческих способностей, свойств, дарований – элементов актерской профессии – называл Станиславский актерское воображение.

При создании сценического образа в соответствии с методом физических действий К. С. Станиславского деятельность воображения протекает на основе механизмов целенаправленного поведения. Активно постигая причинно-следственные связи между фактами, сопоставляя поступки человека с обстоятельствами, которыми эти поступки вызваны, добираясь до самого смысла наблюдаемых явлений, как подчеркивает Станиславский, актер обогащает свой жизненный опыт и обеспечивает пищу для своего творческого воображения.

Особое значение приобретают наблюдения за эмоциональными переживаниями не только своими собственными, но и других людей. Однако лишь внешнее проявление эмоций – мимика, выражение глаз, движения головы, рук, всего тела, интонации, – скорее могут спровоцировать актерский штамп, «обозначение», показ. Гораздо важнее попытаться сохранить в памяти само переживание, комплекс ощущений, возникающих в нас в разных эмоциональных состояниях. Станиславский называл этот вид памяти «аффективной» и считал, что из следов именно такого рода актер может выстраивать внутренний мир своего сценического образа.

Волны, распространяющиеся в интеллектуально-временном пространстве, идеи тех, кого мы считаем своими Учителями, Основоположниками, приводят в движение и нашу мысль.

Когда-то, выбирая тему для исследования, мы неизбежно ограничивали свои интересы определенной сферой. Проблема воображения в голосо-речевом воспитании актера в театральной школе изначально интересовала нас в свете творческого наследия Станиславского.

Обращаясь ко взглядам К. С. Станиславского на проблемы актерского воображения, прослеживая их формирование, развитие, становится очевидным, что на определенном этапе им были глубоко проанализированы данные естественнонаучных знаний того времени. В первую очередь, это относится к обосновывающему рефлексорную природу сознательной и бессознательной деятельности труда И. М. Сеченова

«Рефлексы головного мозга» и в равной степени – к фундаментальным исследованиям И. П. Павлова по физиологии высшей нервной деятельности человека, к его учению о взаимодействии Первой и Второй сигнальных систем.

Методы исследований, используемые великими русскими учеными, многое подсказали Станиславскому, искавшему возможность решения сформулированной им главной творческой задачи артиста – «создания на сцене жизни человеческого духа роли». В первую очередь – возможность использования сознательного пути к актерскому подсознанию. Категории – «сознательное – подсознательное (бессознательное) и даже сверхсознательное» – в практике театральной педагогики Станиславским были употреблены впервые.

Сегодня мы уверенно говорим, что система Станиславского, в частности его взгляды на проблемы актерского воображения, нашли и дальнейшее научное обоснование в свете учений о доминанте А. А. Ухтомского, теории установки Д. Н. Узнадзе, информационной теории эмоций П. В. Симонова.

Воображение актера – психический процесс, организующий не только психическую, но и телесную жизнь артиста – побуждает его к целенаправленному поведению в условиях сценического вымысла.

Однако наступает момент, когда нас начинает беспокоить нечто, так сказать, «извне», когда мы начинаем ощущать иной, непривычный ритм, иной голос. Увлекаясь, мы подчиняемся иному, часто неожиданному, влиянию, сопоставляем, проверяем.

Нет данных, позволяющих предполагать, что при развитии своей системы Станиславский знакомился с трудами А. А. Ухтомского, в частности с его учением о доминанте. Очевиден разрыв во времени, когда зарождались и утверждались их взгляды.

Первая статья Ухтомского на эту тему «Доминанта как рабочий принцип нервных центров» была напечатана в 1923 г. в Русском физиологическом журнале [1], следующая – «Инстинкт и доминанта» – в Научных известиях Смоленского государственного университета также в 1923 г. [2].

Рассеянные по специальным изданиям, эти статьи, особенно ранние, посвященные лабораторным исследованиям, проводимым на лягушках, а также и на беспозвоночных, безусловно, могли пройти мимо интересов Станиславского. Однако в дальнейшем сближение, можно бы даже позволить себе сказать, «параллельность» некоторых, далеко не второстепенных, моментов их исследований становятся очевидными, особенно сейчас, по прошествии времени.

Великий русский ученый, академик Алексей Алексеевич Ухтомский (1875–1942 гг.) с середины 20-х г. XX в. был признанным, подлинным главой университетской (ЛГУ) физиологической школы. Ученик и продолжатель дела Н. Е. Введенского (1852–1922 гг.), он после смерти последнего возглавил там кафедру физиологии, при поддержке, в частности, академика И. П. Павлова.

Центром исследовательской деятельности Ухтомского стала детальная разработка принципа доминанты.

По мере формирования Учения о доминанте Ухтомский вскрывает многие закономерности как физиологических, так и психических процессов живых организмов, в том числе и человека (что он неоднократно подчеркивает), его интересуют создающиеся очаги возбуждения, определенно обладающие некими свойствами. К этим свойствам ученый относит:

- само возникновение состояния повышенной возбудимости;
- способность накапливать возбуждение, активность;
- способность использовать, т. е. подчинять себе импульс, направленный в иной центр, суммировать возбуждение; – способность возобновляться при повторении даже не всего комплекса возбуждающих стимулов, сформировавшего прежнюю доминанту, а лишь одного, либо даже части раздражителей [3].

Доминанта оставляет за собой в ЦНС прочный, иногда неизгладимый след. Ухтомский пишет: «В высших этажах и в коре полушарий принцип доминанты является физиологической основой акта *внимания и предметного мышления*» [4].

В системе Станиславского внимание – по существу, один из основополагающих элементов сценического действия наряду с воображением, эмоциональной памятью, логикой, чувством правды, веры, – задействовано с начальных этапов репетиционного процесса. В дальнейшем оно должно будет воплотиться в сценическом слове, движении, мизансцене.

«Творчество, есть, прежде всего – *полная сосредоточенность всей духовной и физической природы*», – писал Станиславский [5].

Удерживать внимание актера на объекте помогают ему вымыслы воображения. Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь с ним, создает крепкую связь с объектом. Внимание актера, преобразующее объект на сцене привлекательным вымыслом воображения, из интеллектуального, рассудочного перерождается в теплое, согретое, чувственное.

В своем творчестве драматический актер обращается и, так сказать, с внутренним вниманием, направленным на объект воображаемой жизни,

создает себе сначала, чаще всего, более подвижное зрительное представление, фиксируя на нем свое внимание. При этом к объекту воображаемой жизни подходят не прямым, а косвенным путем.

Один из приемов, помогающих актеру сосредоточиться на том, что происходит на сцене, – это выработка навыка так называемых «кругов внимания»: от 1 – самого большого, через 2 – большой, 3 – средний, 4 – малый круг, вплоть до возможности достижения сценического состояния «публичного одиночества». Изменчивость, подвижность внутреннего пространства круга внимания на сцене диктуется либо следует за ходом сценического действия.

«Пушкинский афоризм», как называл фразу из статьи о драме М. Погодина «Марфа Посадница» Станиславский: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя» [6], – был включен им в фундамент «системы». Соответственно с заменой слов: «писателя» на «актера» и «предполагаемых» на «предлагаемые» обстоятельства.

Следование пушкинскому афоризму ведет к созданию в процессе репетиционной работы и повторяющегося от спектакля к спектаклю определенного феномена существования актера на сцене. Это некая двойственная линия ощущений и целенаправленного поведения. С одной стороны, актер, безусловно, осознает нереальность, иллюзорность того мира, в котором находится на сцене театра, видит условность декораций (частично с «изнаночной», скрытой от зрителей стороны) и костюмов партнеров, бутафорию предметов быта и т. д.

Но, подчиняясь предложенному Станиславским магическому «если бы», актер относится ко всем предлагаемым ситуацией спектакля обстоятельствам и деталям сценического пространства как к реальности.

Станиславский определяет это состояние как «я есть»: «...я поставил себя в центр вымышленных условий, <...> я существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени...» [7]; а также: «...я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, “я есть” приводит к эмоции, к чувству, к переживанию. “Я есть” – это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене» [8].

Мы приходим к выводу, что в свете учения А. А. Ухтомского путь к раскрытию сценического образа и созданию на сцене подлинной жизни человеческого духа роли в состоянии «я есть» может быть рассмотрен как путь создания устойчивых доминант, но доминант, базирующихся на так сказать воображаемых предпосылках, охватывающих все предлагаемые обстоятельства пьесы в сочетании с реальностями сцены (партнерами, декорациями, реквизитом, музыкой спектакля, сценически-

ми шумами и т. д.). Эти доминанты – сценические, ролевые – должны, безусловно, обладать всеми качественными признаками реальных, жизненных доминант, всеми признаками, сформулированными в работе А. А. Ухтомского «Доминанта как фактор поведения», в которой он пишет: «Всякий раз, как будут повторены прежние условия, необходимые для возникновения доминанты, будут даны и доминантные реакции, будет ли это в среднем мозгу, или в спинном, или в коре» [9].

В следующей своей работе «Парабиоз и доминанта» ученый отмечает: «Будучи по существу консервативным началом подкрепления наличного насчет всевозможных поводов и впечатлений (“настаивание на своем”), доминанта в следующий же момент своей жизни оказывается прогрессивным началом, поскольку из множества новых “не идущих к делу” подкрепляющих впечатлений в следующий же момент происходит подбор и отметка “пригодного”, “нужного”, “имеющего непосредственную связь”» [10]. По нашему мнению, здесь, безусловно, просматривается близость, параллельность еще одному из приемов творческой работы актера над ролью из арсенала Станиславского – так называемому «отвлечению признаков». Это прием подбора, обработки и накопления актером реальных и воображаемых впечатлений, наиболее подходящих к конкретному сценическому образу. В подготовительном, репетиционном процессе работы с режиссером актер многое черпает из обсуждения, проговаривания обстоятельств пьесы и словесных формулировок, возникающих во время этих разговоров. По Станиславскому – это связано со способностями эмоциональной, «аффективной», памяти. Ухтомский же несколько раз подчеркивает, что «после оживленного переживания доминанты соответствующий образ оказывается вновь переработанным и уходит в склады памяти более или менее глубоко переинтегрированным» [11].

И впоследствии, уже касаясь вопросов, связанных с памятью человека, он замечает: «Память следует считать подвижным фондом, от которого открывается, которым руководствуется и на котором строится текущая нервная жизнедеятельность и животного и человека» [12].

Подчеркивая управляемый характер интересующих нас процессов, Ухтомский утверждает: «Если нужно выработать в человеке продуктивное поведение с определенной направленностью действия, это достигается ежеминутным, неусыпным культивированием требующихся доминант» [13]. Управляющую роль в этом процессе при разработке роли актером играет слово.

Раскрывая роль доминанты в предметном мышлении, Ухтомский впервые в своей работе приводит пример из художественной литературы. С усмешкой отвергая возможное обвинение «в кошунстве» за прикосновение чисто с физиологической стороны к поэтическому образу,

он вспоминает чуть ли не о самом тонком, лирическом эпизоде из романа Льва Толстого «Война и мир» – первом бале Наташи Ростовской. Ученый характеризует ее возбуждение, ощущение внутреннего счастья, то, что она похорошела, что всеми там замечено, как первую фазу, стадию «укрепления наличной доминанты по преимуществу». Позднее, через некоторое время, встреча с князем Андреем вновь преобразила ее, но это вторая фаза. «Ранее Наташа возбуждена, красива и счастлива для всех, изнутри, экстенсивно. Теперь она хороша, и возбуждена, и счастлива только для одного князя Андрея; доминанта нашла своего адекватного раздражителя» [14]. В третьей фазе уже одно только имя князя Андрея способно вызвать в Наташе ту, единственную посреди прочих, доминанту, которая создала для нее князя Андрея. «Между доминантой (внутренним состоянием) и данным рецептивным содержанием (комплексом раздражителей) устанавливается прочная (“адекватная”) связь, так что каждый из контрагентов (внутреннее состояние и внешний образ) будет вызывать и подкреплять исключительно друг друга, тогда как прочая душевная жизнь перейдет к новым текущим задачам и новообразованиям» [15].

Очень важным для нас представляется замечание Ухтомского, сделанное во время непосредственного общения со слушателями доклада на XV Международном Конгрессе физиологов: «Бесплодная задача бороться <...>, атакуя доминанты в лоб» [16]. Не правда ли, как близко это к неоднократным напоминаниям Станиславского, что только «вымыслы воображения» способны оказать организующее действие на «бессознательное» поведение актера в условиях сценического вымысла?

На основании вышеизложенного представляется возможным признать возникновение у актера, воспитанного в традициях театра переживания, доминант, основывающихся на воображаемых, сценических, «предлагаемых» автором, ситуаций пьесы обстоятельствах. При этом необходимо различать доминанты, присущие человеку-артисту – реальные, жизненные, и сценические – принадлежащие человеку-роли, человеку-персонажу.

Развивая эту мысль, среди творческих способностей артиста мы должны выявить и в процессе обучения развить следующие:

1 – способность во время репетиционного процесса сформировать, создать, закрепить в себе доминанту, соответствующую роли, персонажу, т. е. замыслу пьесы, в трактовке режиссера-постановщика. Доминанту, формирующую поведение актера для достижения главной цели в данном спектакле.

Такую главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения сценические задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-

роли, Станиславский называет «сверхзадачей роли», подчеркивая, что стремление к ней должно быть у актера сплошным, непрерывным.

В процессе поисков, определения доминанты для своего персонажа-роли артист должен обозначить ее словесно, назвать. (Словесное обозначение, частично меняющееся, уточняющееся в процессе репетиции, Станиславский полагал чрезвычайно важным моментом в работе над ролью, в построении диалога, сцены. Точно найденный глагол или существительное способны, как удар кремня, высечь искру и воспламенить воображение артиста).

2 – способность удерживать эту доминанту в течение всего спектакля в полном объеме, привлекая все новые вымыслы воображения, и реагировать на изменяющуюся ситуацию сценического действия в соответствии с ней.

3 – способность сосредоточиться, сконцентрироваться на том, что формирует доминанту творческую, сценическую, отличать и сводить к затуханию очаги возбуждения, на нее не работающие (к ним мы относим, например, телесные и психические зажимы, внимание к зрительному залу и т. д.). С благодарностью принимаем совет А. А. Ухтомского: «...все время... *воспитывать данную доминанту, тщательным образом обихаживать ее*» [17].

4 – способность произвольно вызывать ранее сформированную сценическую, ролевую доминанту в определенное время, а именно в тот день и час, когда назначен спектакль. Путь к этому лежит через особенности работы активизированного, развитого специальными упражнениями актерского воображения. Оно опирается на сложное взаимодействие всех психических процессов восприятия, памяти, внимания, мышления, эмоций, воли, использует и, так сказать, «воображаемые представления» – и снова при обязательном участии вербального, словесного фактора. Все это должно быть подчинено сверхзадаче спектакля.

Воображение актера формирует творческую доминанту и через нее – творческое поведение на сцене точно так же, как объективная реальность формирует доминанту и поведение человека в жизни. Метод физических действий К. С. Станиславского дает актеру возможность контролировать свое сценическое поведение.

Видовое отличие воображения актера заключается в том, что позволяет откликнуться на воображаемую ситуацию спектакля его телу и духу всем комплексом психофизических сдвигов. Наблюдения за творческим процессом сценической игры крупных актеров, а также специальные исследования ученых (П. В. Симонова, М. Н. Валуевой, П. М. Ершова, Р. Г. Натадзе, Ц. П. Короленко, Г. В. Фроловой и других) говорят, что зачастую непосредственная физиологическая реакция орга-

низма актера на воображаемые представления может оказаться гораздо интенсивнее, нежели реакция во время реального восприятия предмета, явления. Чем ярче воображаемые представления, тем сильнее реакция организма.

В зависимости от личностных индивидуальных особенностей образования воображаемых представлений, связанных с органами чувств, одни из них бывают ярче, чем другие. Серии экспериментов, проведенных нами на актерских курсах в рамках предмета «сценическая речь», дали результаты – оценки испытуемыми специально составленных описательных текстов, особо подобранных отрывков из рассказов А. П. Чехова, отдельных слов. Весь предлагаемый испытуемым материал был скомпонован в разделы, обращенные поочередно к какому-либо из органов чувств. Заранее проинструктированные участники экспериментов оценивали свои ощущения по методике психометрического шкалирования В. И. Галунова.

Эксперимент выявил индивидуальные особенности работы воображения студентов – вполне удовлетворительное у всех развитие вкусового и тактильного воображения, характерное для нескольких человек затруднение, связанное со слуховым воображением, и самое активное и яркое у большинства включение – при обращении к обонянию.

По результатам исследования в речевую работу со студентами были добавлены виды тренинга, через который мы пытались сбалансировать, активизировать формирование менее отзывчивых воображаемых представлений, в частности, слуховых [18].

Подчеркнутое внимание, интерес к развитию способностей создавать воображаемые представления, связанные с индивидуальной работой органов чувств, не покажутся странными, если вспомнить, что ко многим пьесам А. П. Чехова в МХТ разрабатывалась тончайшая звуковая партитура. А на упреки в излишнем натурализме Станиславский отвечал, что делается это не для зрителей, а для актеров. Примеры можно было бы продолжить.

И в уже упоминаемой работе А. А. Ухтомского «Парабиоз и доминанта» неоднократно приводятся примеры усиливающего, активизирующего воздействия чувственного восприятия через зрение или слух окружающего мира на творческий процесс художников (Лев Толстой) и их героев (Пьер Безухов), а также и ученых (Кант, Гельмгольц, Кекуле и Авенариус) [19].

В нашем эксперименте особо отмечалась способность испытуемых студентов к синестезии, как наиболее плодотворного залога возможности переходить от одного типа воображаемых представлений к другому, а затем и ко всему комплексу восприятия в целом.

Сегодня представляется, что знание особенностей типа своего воображения способно помочь актеру и на пути создания воображаемой творческой доминанты роли.

Во время подготовки роли и во время сценического действия можно предположить изменение соотношения активности, силы доминанты человека-артиста – жизненной, реальной и доминанты человека-роли – творческой, воображаемой. Важно, чтобы они совпадали по так сказать «векторной» направленности, и тогда возбуждение одной, жизненной, может перейти во вторую, расширить, усилить ее.

Нередки примеры, когда доминанта человека-артиста бывает связана с желанием нравиться, демонстрировать свои внешние данные (фигуру, лицо, жесты, мимику, манеры), достичь своего, личного, человеческого успеха. Такое проявление самолюбования, нарциссизма, многожды осуждал Станиславский, употребляя граничащее с вульгарностью слово «каботинство» в адрес некоторых актеров. Такую жизненную доминанту следует признать ложной, искусственной. К сожалению, и сегодня мы вынуждены говорить об этом.

В тех случаях, когда в творческой доминанте человека-артиста преобладает потребность проникнуться, пропитаться замыслом автора, зажить жизнью своего персонажа, приготовить себя к естественным реакциям на внешние, в значительной мере воображаемые раздражители, быть технически оснащенным к моменту творчества, – можно говорить с созданием истинного «предрабочего состояния», первым условием для создания которого будет выполнение девиза: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве».

Список литературы

1. См.: *Ухтомский А. А.* Доминанта как рабочий принцип нервных центров // Русский физиологический журнал. – 1923. – Т. 6. – Вып. 1–3. – С. 31–45.
2. *Ухтомский А. А.* Инстинкт и доминанта // Научные известия Смоленского государственного университета. – 1923. – Т. 1. – С. 99–101. Далее последовали статьи: *Ухтомский А. А.* Доминанта и интегральный образ // Врачебная газета. – 1924. – № 2. – С. 26–29; *Ухтомский А. А.* Об инерции доминанты // Сборник, посвященный 75-летию академика И. П. Павлова. – Л., 1924. – С. 47–53; *Ухтомский А. А.* Принцип доминанты // Новое в рефлексологии и физиологии нервной системы. – Л., 1925. – Сб. 1. – С. 60–65; *Ухтомский А. А.* Парабиоз и доминанта // *Ухтомский А., Васильев Л., Виноградов М.* Учение о парабиозе. – М., 1927. – С. 5–85; *Ухтомский А. А.* Доминанта как фактор поведения // Вестник Комкадемии. – 1927. – Кн. 22. – С. 215–242. Вплоть до статьи: *Ухтомский А. А.* Доминанта // БСЭ. – Т. 23. – Изд. 1-е. – М., 1936. – Ст. 130–140.

3. Изложено по: *Ухтомский А. А.* Доминанта как фактор поведения // *Ухтомский А. А.* Избранные труды. – Л., 1978. – С. 70.
4. *Ухтомский А. А.* Доминанта как рабочий принцип нервных центров // *Ухтомский А. А.* Избранные труды... – С. 15.
5. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. – М., 1988. – Т. 1. – С. 378.
6. *Пушкин А. С.* О народной драме и драме «Марфа Посадница» // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. – М., 1964. – Т. VII. – С. 213.
7. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 124.
8. Там же. – С. 266.
9. *Ухтомский А. А.* Доминанта как фактор поведения... – С. 74.
10. *Ухтомский А. А.* Парабиоз и доминанта // *Ухтомский А. А.* Избранные труды. – Л., 1978. – С. 100–101.
11. Там же. – С. 47, 101.
12. *Ухтомский А.* Доминанта. – СПб.; М.; Харьков; Минск, 2002. – С. 210.
13. *Ухтомский А. А.* Парабиоз и доминанта... – С. 106.
14. *Ухтомский А. А.* Доминанта как рабочий принцип нервных центров... – С. 16.
15. Там же.
16. *Ухтомский А. А.* Доминанта... – С. 109.
17. *Ухтомский А. А.* Доминанта как фактор поведения... – С. 89.
18. См.: *Латышева Н. А.* Роль воображения в голосоречевом воспитании актера-кукольника: дисс. ... канд. иск. – Л., 1987.
19. См.: *Ухтомский А. А.* Парабиоз и доминанта ... – С. 100.

С. Н. Басалаев, Т. И. Мороз
Кемерово

К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ НА ДОВЕРБАЛЬНОМ УРОВНЕ

«До сих пор мы имели дело с процессом внешнего, видимого, телесного общения на сцене, <...> но существует и иной, притом более важный вид: внутреннего, невидимого, душевного общения».

К. С. Станиславский [1]

Предметом театрального искусства является преимущественно внутренний мир человека, его душевная жизнь, переживания, а также те связи и отношения, которые в этом мире рождаются в напряженных противоречивых ситуациях в процессе со-бытия с внутренним миром другого. В жизни вообще и в общении в частности у человека есть сферы, где он играет одновременно множество социальных, зачастую противо-

речащих друг другу ролей, которые созданы и востребованы обществом. Театральное искусство, подражая данному социальному феномену, использует театральность как свойство социальной жизни, поэтому отношения в общении сценическом выходят на первый план. Русский философ Ф. А. Степун рассматривал актерствование, прежде всего, как мастерство изживания событий внутреннего плана, что изначально является функцией человеческой души, а затем уже искусства сценического [2]. Сходным образом рассуждал и русский театральный мыслитель Н. Н. Евреинов. Под театральностью он подразумевал явление природное, досоциальное и доэстетическое, которое является сначала свойством человеческой души, а потом уже источником театра. Создатель влиятельной идеи полагал, что для человека в жизни самое важное – стать другим и делать другое, поэтому ему свойствен инстинкт преобразования – «инстинкт трансформации видимостей природы» [3]. «Евреиновской театральности, – по мнению доктора искусствоведения, профессора Ю. М. Барбоя, – вообще нельзя “подражать”, ее можно (и должно) только реализовывать – и в жизни, и в искусстве» [4]. Тогда театр будет оставаться «театром живого человека» (В. И. Немирович-Данченко), с его внутренней подвижностью сценической жизни роли.

Интенции как религиозного мыслителя Ф. А. Степуна, так и модерниста Н. Н. Евреинова, не противоречащие концепции сценического существования «жизни человеческого духа» К. С. Станиславского, намного позже получили свое методологическое обоснование в работах Й. Хейзинги, М. Бахтина и других. Мысли исследователей начала XX в. очень важны для понимания сложного и необычного феномена актерской игры, посредством которого зритель *видит, слышит и чувствует* происходящее на сцене. Актер, общаясь с партнером, взаимодействуя с декорациями, реквизитом, создает своей верой в предлагаемые обстоятельства, данные автором, режиссером и зрителем, особую реальность, особый мир, где он относится к объектам своего внимания совершенно иначе, чем в жизненной ситуации. Помня постоянно, что перед ним его коллега – актер, он относится к нему, как к персонажу. Причем данное отношение устанавливает в процессе общения не сам актер, а играемый им персонаж. При этом сценическое событие происходит как с персонажем, так и с актером, который его играет. В любой момент сценического существования в одном актере «здесь и сейчас» на глазах у зрителя присутствуют трое: тот, *кто играет*, тот, *кого играют*, и тот, *кто наблюдает* за этим. То есть актер видит и слышит одно, а относится к нему как к другому, ни на миг не забывая, что это всего лишь игра, но игра сценическая.

Внутренняя подвижность актера и способность сознательно изменять свое психофизическое состояние в процессе сценического существования открывают пути к актерскому мастерству. При этом особую значимость обретает «внутреннее состояние актера». Оно подготавливает, раскрывает внутреннее пространство для «душевных переживаний и духовных откровений» (Н. В. Демидов). В рамках системы воспитания актера К. С. Станиславского понятия «внутреннее сценическое самочувствие» и «внутреннее состояние актера» используются как синонимы и часто взаимозаменяемы. Состояние, согласно мысли М. Хайдеггера, является действующей в человеке настроенностью (настроением), на которую он сам не может оказывать воздействия, но которая определяет в данный момент все его чувства, мысли и желания [5]. Конечно, самочувствие, в отличие от состояния, осознаваемо. Но актер должен осознавать и свое внутреннее состояние во время игры, точнее сказать, на этапе становления актерского восприятия в процессе обучения актера состояние должно постоянно осознаваться. Когда актер привыкает к правильному сценическому самочувствию, оно становится автоматическим и не требует постоянного контроля. Лишь тогда, когда в правильном, нужном по роли, состоянии возникает сбой из-за неверно «взятого» внутреннего элемента актерской психотехники, в сознание актера мгновенно поступает сигнал об этом, и актер сознательно корректирует свое состояние. Рабочее сценическое самочувствие складывается из внешнего и внутреннего самочувствия актера. В системе К. С. Станиславского к элементам внешнего относят мимику, речь, голос, интонацию, движения, пластику, жест и другие средства внешней актерской выразительности. Под внутренними элементами актерской психотехники подразумевают воображение, внимание, эмоциональную память, веру, наивность и другие элементы психической жизни актера [6]. Характеристиками внутреннего самочувствия К. С. Станиславский называет силу, качество, крепость, стойкость, углубленность, проникновенность и продолжительность [7].

Таким образом, под внутренним состоянием актера будем понимать творческое сценическое состояние, которое складывается из слияния внутренних элементов актерской психотехники и предполагает активную готовность к внутреннему сценическому действию (переживанию, по К. С. Станиславскому) от имени персонажа по линии жизни его роли перед зрителем. Внутреннее состояние зависит от природной индивидуальности творящего и тренированности элементов внутренней психотехники актера. В жизни внутреннее душевное состояние образуется естественно и редко кем контролируется. На сцене актер должен сознательно «войти» в естественное состояние играемого им персонажа и дей-

ственно переживать его чувства как свои. Его самочувствие должно быть почти таким же, какое мы испытываем в действительности. Актерская психотехника помогает создать правильное и уничтожить неправильное самочувствие. К. С. Станиславский, добываясь абсолютной правды жизни актера на сцене, обращал внимание учеников на создаваемое на сцене состояние «я есмь», которое является «результатом свойства желать все большей правды, вплоть до абсолюта. Там, где правда, вера и “я есмь”, там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание» [8].

В сценическом существовании актера присутствует процесс непрерывного взаимодействия, то есть общения как с объектами внешнего порядка, так и объектами внутреннего внимания. К. С. Станиславский, по сути, понимал сценическое общение [9] как внутреннее состояние актера, во время которого он вступает в связь с партнером, предметами, внешним миром и внутренними образами. Данное состояние складывается из отдачи и восприятия внимания, мыслей, чувств. В процессе общения происходит установление и проявление отношения к объекту внимания. Под отношением следует понимать определенную чувственно-эмоциональную реакцию, некую психологическую установку, диспозицию к поведению. Отношение имеет чувственный и интеллектуальный аспекты. Установление отношения к обстоятельствам каждый человек совершает, исходя из личного опыта, в зависимости от психологической установки. Под установкой сознания в психологии понимают неосознанную «готовность человека определенным привычным образом воспринимать и оценивать каких-либо людей и реагировать определенным, заранее сформированным образом без полного анализа конкретной ситуации» [10], то есть готовность положительно или отрицательно реагировать на те или иные события, факты. Театральный деятель XX столетия Г. А. Товстоногов вычленяет следующие этапы в процессе установления отношения: смена объекта внимания; сбор признаков (от низшего к высшему); в момент установления высшего признака рождается отношение [11]. Данный процесс, который в актерском мастерстве называется сценической оценкой, может протекать почти мгновенно, но может быть и длительным. Время, требующееся для установления отношения, зависит от многих причин, в частности, от нервной готовности, сверенной с опытом индивида, и многих других обстоятельств. В жизни отношение вырабатывается естественно, на сцене же каждый объект, каждое обстоятельство требует установления к себе нужного по роли отношения. Сценическое общение как процесс двухсторонний, предполагает непрерывное удерживание в плоскости внимания внутренних

и внешних действий партнера и установление необходимого отношения к ним. Если под внешними действиями принято понимать все *видимые* и *слышимые* выражения душевной деятельности актера по отношению к объекту общения, то под внутренними действиями понимают *невидимые*, но чувствуемые и понимаемые переживания актера, связанные с процессом изменения сознания и поведения партнера по общению. Изменение поведения одного из партнеров по общению, в свою очередь, влияет на поведение другого партнера, поэтому без отдачи и восприятия акт общения состояться не может.

При рассмотрении специфики актерского существования на сцене как процесса непрерывного общения возможно провести аналогию с речевым общением и общением в целом. В психологии мы не найдем ни одного общепринятого определения понятия «общение». Как правило, используются определения (А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский, Р. С. Немов, Л. Д. Столяренко, Е. И. Рогов, В. Г. Крысько), указывающие на основные стороны, функции общения. Например, Б. Д. Парыгин определяет общение как «сложный и многогранный процесс, который может выступать в одно и то же время и как процесс взаимодействия индивидов, и как информационный процесс, и как отношение людей друг к другу, и как процесс их взаимовлияния друг на друга, и как процесс сопереживания и взаимного понимания друг друга» [12]. В отечественной психологии предпринимались попытки рассмотреть структуру общения, выйти на полноту психологической реальности человека (В. П. Зинченко, Б. С. Братусь, Б. В. Ничипоров, Ф. Е. Василюк, В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев) и заложить основы подлинно духовной психологии как особой формы рационального знания. А. Н. Леонтьев назвал «личность “сверхчувствительным” образованием именно за то, что связи и отношения с другими людьми составляют особого рода реальность, не доступную непосредственному восприятию, предполагающую для своего понимания использование познавательных возможностей мышления, разума человека» [13]. Личностный аспект характеризует человека со стороны его общественных связей и отношений, то есть взаимосвязей с другими людьми, поэтому общение рассматривают как намеренное влияние и воздействие на поведение, состояние, установки партнера. В процессе общения происходит обмен информацией, взаимовлияние, взаимооценка, сопереживание, формирование убеждений, взглядов, интеллекта, происходит рост личности и становление характера человека.

Помимо структурного сходства, между процессом общения в целом и художественным, а в данном случае – сценическим общением, явно

обнаруживаются качественные различия. И прежде всего это огромная значимость невербальной компоненты. Конечно, и в обычной речевой коммуникации мы нередко пользуемся невербальными средствами передачи информации. Психологи считают, что в процессе взаимодействия людей 60–80 % коммуникаций осуществляются за счет невербальных и только 20–40 % за счет вербальных средств. Если средствами вербального общения считают «словесные, речевые, выраженные словами» [14], то невербальными средствами общения принято считать дыхание (речевое), голос и его модуляции, дикцию и артикулирование звуков, их сочетания, которые подразделяют на смысловые и связанные со структурой предложения; тон, мелодику речи, тембр голоса, темп речи и голос; особо рассматриваются паузы: смысловые и фразовые, психологические и артистические, то есть все неречевые знаки общения. Так же к невербалике относят жест, пластику, взгляд, нахождение в пространстве и другие. На сегодняшний день к осмыслению невербального пласта коммуникаций обращены такие науки, как паралингвистика, кинесика, окулесика, проксемика, системология, актоника и другие.

Таким образом, условно в структуре сценического общения можно выделить две компоненты: вербальную и невербальную. Все вышеперечисленные невербальные средства общения напрямую относятся к арсеналу актерской выразительности, но не исчерпывают ее. При рассмотрении феномена сценического общения оправданным видится выделение невербальной компоненты в качестве особого пласта и усмотрение в нем еще одного глубинного, скрытого уровня – довербального. Именно здесь проявляются такие, присущие актерской игре способы воздействия на сцене, как заражение, увлечение, внушение, подражание и другие, активно включаются в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, наработанные в актерской психотехнике. Данный уровень выступает основанием актерской игры, ее базовой составляющей и, конечно же, требует своего рассмотрения и осмысления как феномена самостоятельного.

В актерской игре всегда присутствует некий слой или пласт *не-сказуемого*, где проявляется то, что *не видимо* и *не слышимо*, но всегда *чувствуемо* зрителем. Этот пласт являет зрителю истину сценического существования и подлинность актерского бытия, особо прослеживаясь в сценических паузах, так называемых зонах молчания. Под зонами молчания (англ., франц. – *silence*, нем. – *das schweigen*) понимают «специфические моменты в сценическом существовании актера, когда действительная природа его искусства выражена подспудно, вне слов и поступков» [снят авторский курсив. – С. Б. и Т. М.] [15], а значит на совершенно ином, бо-

лее глубинном уровне общения, чем вербальный и невербальный. Зоны молчания, как указывает отечественный театровед Н. А. Таршис, занимают большую часть сценического времени артиста в роли, их целью является обеспечить непрерывность жизни роли, цельность сценического образа. Исследователь считает, что термин был введен А. Д. Поповым, который указывал, что зоны молчания являются наименее разработанной областью в актерском искусстве, он признавал их важнейшими в процессе актерского восприятия, накопления эмоциональной энергии [16]. Н. А. Таршис также акцентирует, что Г. А. Товстоногов делал упор на интеллектуальной значимости зон молчания. По его мнению, именно в них актер может выразить свой неповторимый индивидуальный стиль мышления. Г. А. Товстоногов считал, что «без этого умения напряженно мыслить на сцене искусство артиста современным быть не может» [снят авторский курсив. – С. Б. и Т. М.] [17]. Коллега К. С. Станиславского, выдающийся театральный педагог, основатель своей системы воспитания актера Н. В. Демидов верно заметил, что игра должна предшествовать речи [18]. По его мнению, прежде чем ответить на услышанные слова, актер должен игрою изобразить то, что хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас понять, что происходит в душе актера и что он скажет затем словами. Как птица сначала встрепенется, а потом только полетит, первый момент намерения важнее следующего – исполнения, т. е. повторения. Н. В. Демидов считал, что «зона молчания» есть один из важных и неотъемлемых законов сценического взаимодействия, общения. Именно в «зонах молчания», наполненных напряженной мыслью и внутренними видениями, заключается суть сценического общения. В них слышна истинная «музыка актёрской игры». Н. В. Демидов подчеркивает важность встречного тока, проходящего между актёрами в период молчания, который содержит два одновременных потока информации. Причём эта одновременность подобна пению дуэтом, она сохраняется и в ситуации обоюдного молчания. Н. В. Демидов обращал внимание на то, что именно в актерской паузе происходят загадочные психологические процессы, ради которых стоит наблюдать за сценическим общением. Очевидно, что данные процессы обмена информацией совершаются на довербальном уровне сценического общения, минуя не только вербальный, но и невербальный уровень с его особым языком жеста, пластики, а также такими неречевыми знаками общения, как тон, тембр, темп, дыхание, артикуляция. Затем они находят свое проявление на невербальном и вербальном уровне.

Современный отечественный психоаналитик А. Шторм, разбирая структуру коммуникативного процесса [19], выделяет алгоритм,

включающий в себя две компоненты коммуникации: знаковую и беззнаковую. К знаковой информации относятся речь, жесты, мимика, позы и т. п., в общем, все то, что является предметом конкретного значения и психологического смысла, то есть процессы, протекающие на вербальном и невербальном уровнях. Беззнаковая компонента информации, по автору, – это непосредственно психический потенциал, включающий в себя, прежде всего, либидо и психические сообщения, передаваемые посредством визуального контакта. Автор указывает, что наглядно мы можем почувствовать влияние психической энергии в общении с другим человеком посредством визуального канала передачи информации, то есть при контакте глаза в глаза. При этом психические сообщения, передаваемые посредством контакта глаза в глаза, являются дополняющим фактором вербальной и невербальной коммуникации. А. Шторм отмечает, что особо значимой психической коммуникацией является в постнатальном периоде развития, когда у младенца еще не существует никаких других значимых способов коммуникации, так как способность осознавать знаковую информацию отсутствует. Ребенок находится в чисто психическом, беззнаковом коммуникативном пространстве. Мать смотрит в глаза своего ребенка, пытаясь понять, что он чувствует, «мыслит» и т. п. Автор акцентирует внимание, что данный непосредственный психический контакт, наряду со всеми инстинктивными влечениями, является одним из самых значимых для дальнейшего формирования психики. А. Шторм, рассматривая психические коммуникации, осуществляющиеся, на наш взгляд, на довербальном уровне общения, указывает на наличие некоего организующего, понятного для младенца языка, которым он пользуется для обеспечения себя тем психическим опытом, которым обладает мать. По мнению автора, данный способ общения является единственным, пока младенец не освоит коммуникативные стереотипы, обусловленные и фиксирующие внимание человека на знаковых источниках информации, то есть словах, мимике, жестах и прочих. А. Шторм делает вывод о соотношении психической коммуникации с первичным процессом и, соответственно, коммуникации на уровне знаковых сообщений с вторичным.

Психическая коммуникация – вот те загадочные процессы, ради которых, как говорил Н. В. Демидов, стоит наблюдать за сценическим общением. В это время осуществляется «хватка», «сцепка» между актерами, интенсивность в общении, по мысли К. С. Станиславского. Данные моменты в общении возможны при полной правде, подлинности сценического существования. Подобное взаимодействие на глу-

бинном, довербальном уровне общения, где проявляются скрытые механизмы восприятия, в рамках системы воспитания актера, созданной К. С. Станиславским и его последователями, получило название «лучеиспускание» и «лучевосприятие». Терминология была заимствована, как известно, из книги Т. Рибо «Психология внимания» [20]. Исследуя внеязычные компоненты сценического взаимодействия, К. С. Станиславский обращал внимание актеров на физическое ощущение исходящего из нас волевого душевного тока в процессе общения. В объяснении такого испытанного им на практике феномена он указывал на трудности, которые связаны с отсутствием теоретической формулы его выражения и невозможности практического измерения душевных переживаний, поэтому объяснить его можно не напрямую, а лишь косвенно и опосредованно. Автор сравнивал свои физические ощущения, испытанные в паузах во время сценического общения, с ощущением, которое возникло у него, когда он стоял на краю ожившего вулкана, из которого поднимался жар. По мнению К. С. Станиславского, данное ощущение едва уловимо, и сравнить его можно с ароматом, исходящим из цветка. Автор предполагал, что магнит, притягивающий железо, испытывал бы те же физические ощущения лучевосприятия. Внутренние чувства и желания, по мысли основателя системы актерского мастерства, «испускают лучи, которые просачиваются через наши глаза, через тело и обливают других людей своим потоком» [21]. Данную способность человека К. С. Станиславский называет лучеиспусканием. «Это – прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий» [22]. Автор отмечал, что «лучеиспускание» досказывает то, что недоступно слову и нередко действует «гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь» [23]. Под обратным процессом лучевосприятия следует понимать «вбирание в себя чужих чувств и ощущений» [24]. К. С. Станиславский призывал актёров искать в себе во время общения невидимые токи для того, чтобы путём личного опыта познать их.

На сегодняшний день в исследованиях по психологии искусства и философской эстетике Е. Я. Басин и В. П. Крутоус предлагают энергетический подход к изучению процессов художественного творчества. Обобщив имеющийся опыт, авторы предпринимают попытку адекватной теоретической интерпретации таких понятий, как энергия, напряжение, сила, используя их не в переносном, метафорическом, а в прямом и самом широком смысле. В работе исследователей энергетический аспект художественного творчества рассматривается на примере сценической

игры как наиболее показательной модели, а также через обращение к наследию К. С. Станиславского. «Режиссер считает, – пишут авторы, – что имеется особый, еще не познанный наукой вид энергии, которая движется внутри человека. Посредством ее передается и воспринимается информация. Для обозначения данной энергии Станиславский использует такие термины, как «ток», «лучи», «волны», «вибрация» [25]. Е. Я. Басин и В. П. Крутоус указывают на существование духовной, художественной энергии, которая движется в человеке и может быть направлена в творческом акте как на внешний объект или другого человека, так и на внутренний. Сила воздействия данной энергии напрямую зависит от интенсивности внутренних переживаний. Рассуждая о каналах движения этого вида информации, исследователи указывают на необходимость изучения электромагнитных полей организма. В начале XX в. научная мысль уже подходила к физическим органам восприятия данного вида информации. Опираясь на исследования И. М. Сеченова, психолог музыкального творчества Б. Л. Яворский [26], рассматривал механизмы восприятия музыкальных образов. Автор обращал внимание на то, что в процессе музыкального восприятия полукружные каналы используются как конструктивно-ритмические орудия, а слуховой орган, проецирующий конструктивно-ритмические процессы во внутреннюю слуховую настройку, – как музыкальные образы. Полукружные каналы, по Б. Л. Яворскому, – шестой воспринимающий объективную действительность чувственный орган. Вернее сказать, автор, перечисляя все центры ощущений, которые свойственны физической конструкции человека, называет полукружные каналы первыми.

Размышляя о технологии искусственного порождения лучеиспускания и лучевосприятия, К. С. Станиславский обращает внимание на необходимость возбуждения внутренних переживаний с помощью внешних манков. Под внешними манками понимаются такие раздражители окружающего мира, которые ассоциируются или напоминают о конкретных событиях и возбуждают связанные с данными событиями внутренние переживания. Чтобы возникало излучение, необходимо, как поясняет К. С. Станиславский, начать взаимный процесс общения с партнером, увлечься им, а потом, не прекращая общения, обратить внимание на свои физические ощущения того, что чувствуешь от партнера. Это возможно при концентрации и сосредоточении внимания на партнере, при вчувствовании в него [27]. «Излучения и влучения производятся непременно легко, свободно, естественно, без всякой затраты физической энергии» [28], а интенсивность излучения напрямую зависит от интен-

сивности переживаний. К. С. Станиславский указывал, что физическое напряжение закрепощает ненужные для органического существования группы мышц и мешает процессу лучеиспускания и лучевосприятия, что немедленно отражается на внутреннем состоянии актера.

Отметим те черты, на которые указывал К. С. Станиславский, характеризуя столь необычные феномены. Прежде всего, это возбуждение внутренних переживаний и особая их интенсивность. Налицо процесс аффицирования, который помогает нейтрализации комплекса логических структур и способствует преодолению порога сознания, выходу в сферу бессознательного, к глубинным структурам. Как известно, аффекты отличаются большой силой и способны тормозить другие психические процессы. Последующая концентрация внимания и сосредоточение на объекте восприятия приводят к изменению характера восприятия и переработки информации. В результате в сферу сознания начинают проникать некие содержания, предоставляя данные, пребывающие в сфере бессознательного. К. С. Станиславский определял и способ овладения – через личный опыт, путем переживания человека во всей его психофизической целостности. Следует подчеркнуть, что данные процессы, проявляясь на довербальном уровне сценического общения, не являются дорефлективными. Мыслительная активность присутствует, но иного рода. Скорее это мышление-переживание, согласно И. А. Герасимовой, современного отечественного философа, автора концепции *проникновенного понимания*. Мышление-переживание или *чувствующее мышление*, по мысли автора, отличается от привычного для нас мышления рационализированного типа, опирающегося на схемы и категории рационального ума без участия эмоций и чувств. «Мысль чувствующая в разворачивании своего логического содержания непосредственно сопровождается душевно-телесными движениями, как бы “прощупывающими изнутри” любые малейшие изменения в предмете» [29]. Подобная динамика, будучи сопряженной с динамикой глубинных слоев сознания, а также его тонко-чувствительных аспектов позволяет все трансформации в объекте ощущать как изменения собственного состояния [30]. Уже не вызывает сомнения, что чувственно-мыслительные акты имеют выражения в телесных движениях. Это еще раз подтверждает мысль о том, что процессы, протекающие на довербальном уровне общения, находят, а вернее сказать, реализуют себя в конкретных знаковых выражениях на невербальном и вербальном уровнях. В актерской игре это проявлено через точный подбор актерских приспособлений. Под актерским приспособлением принято понимать совокупность индивидуальных приемов

настройки психики для преобразования сознания своего или партнера при воздействии на объект в процессе общения.

В сфере гуманитарных наук давно наблюдается обращение к исследованию различных структур человеческого опыта, причем, прежде всего, внутреннего опыта, намечается интерес к изучению неречевых актов, предпринимается анализ невербальных структур сознания, невербального мышления. В современной отечественной философии познания складывается «парадигма несловесности» (И. П. Меркулов, И. Т. Касавин, Н. Т. Абрамова, И. А. Герасимова, И. А. Бескова и другие). Под *несловесностью* понимаются пути к более глубокому осмыслению реальности, опираясь на «несловесное мышление, вызревающее в глубинных слоях сознания вместе с изменением видения объекта исследования» [31]. Данные исследования получили свое осмысление в контексте обсуждения проблемы неявной формы знания. Впервые проблема неявного знания была поднята в работе М. Полани «Личностное знание» [32]. В поисках равновесия между личностным и безличностным знанием М. Полани приходит к выводу, что интеллектуальное превосходство человека перед животным следует из преимущества в неартикулируемых неречевых способностях. Под артикуляцией М. Полани подразумевает более широкий смысл, чем в лингвистике, опираясь на определение Э. Д. Шеффилда: «Психологически простое утвердительное предложение выражает артикуляцию некоего концептуального целого в таких его элементах, которые соответствуют интересу, руководящему данным направлением мысли» [33]. Любой смысл, который достигает нашего восприятия, намного шире, чем формальная фиксация воспроизводимых сторон опыта. М. Полани указывает, что артикуляция всегда остается не полной, что наши словесные высказывания никогда не могут целиком заменить немые интеллектуальные акты [34]. Любые определения, считает автор, только сдвигают область неявного, но не могут выявить ее. Для адекватного понимания смысла любого термина необходимо реконструировать теоретический контекст его употребления, чтобы проникнуть сквозь форму к скрытому за ней содержанию. Можно механически заучивать математические формулы, но образное понимание их смысла происходит, как указывает автор, на *доречевом* уровне мышления.

Рассуждая о роли неявного, молчаливого фактора в формировании членораздельного отчетливого выражения знания, М. Полани обозначает область невыразимого, в которой «компонент молчаливого неявного знания доминирует до такой степени, что его артикулированное выражение здесь, по существу, невозможно» [35]. Сказанное М. Полани о не-

выразимом знании не следует интерпретировать как мистический опыт, автор данным понятием пытается обозначить «просто нечто такое, что я знаю и могу описать лишь еще менее точно, чем обычно, или вообще только очень смутно» [36]. Мерой ограниченности артикулированного знания М. Полани считает лишь степень умственных усилий для превращения своего неартикулированного знания и использования его в качестве интерпретативной схемы через навык, полученный с помощью моторных способностей. Автор указывает на то, что «приобретая моторный или интеллектуальный навык, мы достигнем молчаливого понимания, родственного тому внеязыковому пониманию, с которым мы сталкиваемся у животных» [37]. Основной способностью постижения невыразимого М. Полани называет молчаливое понимание. Под данным понятием автор подразумевает некий «аспект “невидимого” знания в противоположность основанному на этом знании видимым действиям» [38]. «Понимание» у автора охватывает область концептов и схем, включающих в себя сложные моторные способности. К актам молчаливого понимания М. Полани также относит интуитивные прозрения и инсайты.

Анализируя труд М. Полани, современный отечественный философ В. А. Лекторский [39] отмечает, что основным стержнем концепции М. Полани является положение о существовании двух видов знания: явного, центрального, артикулируемого, эксплицируемого и неявного, скрытого, периферийного, неартикулируемого, имплицитного. Имплицитный элемент познавательной активности трактуется не просто как неформализуемый избыток информации, а как необходимое основание логических форм знания. Как указывает В. А. Лекторский, неявное знание выступает у М. Полани в качестве некоего глубинного слоя, на базе которого возвышается знание явное, артикулируемое, попавшее в фокус сознания. На наш взгляд, М. Полани не отрицает возможности экспликации неявного знания, но считает ее поверхностной, не способной проникнуть в подлинные глубины «неизреченного». Акцентируя внимание на невозможности полной алгоритмизации и формализации процесса познания, автор не ставил задачей исследовать диалектику перехода неявного знания в явное и порождения явным знанием неявного. «Человек знает больше, чем может сказать», – утверждает он своим трудом. Получаемая через органы чувств информация намного больше и богаче той, что проходит через наше сознание. По мнению М. Полани, именно неосознанные ощущения образуют эмпирический базис неявного знания.

Считаем важным, что в мышлении М. Полани выделяет *речевой* уровень – формальный, артикулируемый и *доречевой* – неартикулируемый

уровень, на котором происходит процесс молчаливого понимания. Также и в общении, кроме речевого – вербального и невербального, то есть невербального, возможно выделение доречевого – довербального уровня. На данном уровне общения происходит прямой обмен психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также осуществляется незнаковое психическое воздействие на сознание партнера, которое может быть перекодировано в уже известные субъекту знаки и выявлено далее на невербальном и вербальном уровнях.

Анализируя структуру общения, данную отечественными психологами В. И. Слободчиковым и Е. И. Исаевым [40], можно вычленировать три взаимосвязанные функции общения, не существующие отдельно в реальной действительности. Коммуникативность, интерактивность и третья (в большей степени нас интересующая) – перцептивность. Коммуникативная функция состоит в обмене информацией, а интерактивная – в организации взаимодействия и обмена не только идеями, но и действиями. В данных функциях можно выделить вербальную и невербальную коммуникации. Перцептивная функция заключается в восприятии реальности партнера по общению и установлении взаимопонимания с ним через понимание целей, мотивов, установок партнера и их принятие в процессе взаимодействия. В данном аспекте общение протекает на более глубоком уровне, чем вербальный и невербальный, включающем неречевые знаки общения. Этот уровень возможно обозначить как довербальный. Можно говорить и о способах взаимодействия на данном уровне. В перцептивной стороне общения В. И. Слободчиков и Е. И. Исаев [41] выделяют такие способы воздействия: заражение как бессознательная подверженность психическим состояниям; внушение как целенаправленное, неаргументированное воздействие; подражание как следование примеру. Заражение, согласно А. П. Варламовой и А. В. Сергееву, «термин, существующий на стыке эстетики и психологии восприятия искусства и означающий акт сотворчества художника и зрителя в процессе исполнения и восприятия художественного произведения» [снят авторский курсив. – С. Б. и Т. М.] [42]. В отличие от инсайта (озарение, мгновенное постижение), «заражение – процесс продолжительный во времени, частично поддающийся рефлексии и допускающий наслаждение творимыми и воспринимаемыми образами» [43]. Восприятие в данном процессе требует идентификации и рефлексии. Если при идентификации продумывается сопоставление «себя» на месте другого, то при эмоциональном понимании другого, вживании в него – эмпатии как механизме понимания – происходит вчувствование, нерациональное постижение-осмысление проблем другого.

То, что эмпатические процессы имеют место в искусстве, на сегодняшний день уже не вызывает сомнения. Начиная с XVIII в., предпринимались попытки объяснения природы эстетических и художественных явлений, опираясь на принцип эмпатии. Традиционное понимание эмпатии представляется как вчувствование, проникновение во внутренний мир другого. В начале XXI в., Е. Я. Басин и В. П. Крутоус [44], обобщая уже имеющиеся исследования и теории, раскрывают как сам феномен, так и его значение в художественном творчестве. Авторы отмечают, что термин *эмпатия* имеет множество модифицированных терминологических обозначений, отражая сложную, многоаспектную природу данного явления [45]. На сегодняшний день изучение эмпатических процессов осуществляется в русле психологии личности, психологии искусства, современной философии и методологии гуманитарного знания. Важно отметить, что эмпатия во многих исследованиях предстает не только в качестве психологической теории, но и рассматривается в контексте современной философско-культурной парадигмы.

Как внутренний механизм психологического перемещения, идентификации и сопричастности, эмпатия напрямую соотносима со спецификой сценического существования актера. В исследовании И. М. Юсупова [46] эмпатия предстает в качестве многоуровневой структуры, проявление которой наблюдаемо на психофизическом, психологическом и социально-психологическом уровнях. Изучая проявление эмпатии на социально-психологическом уровне, автор выдвигает предположение о существовании некоего механизма приобщения к состоянию другого человека, стимулирующего субъекта к переживанию выражаемой эмоции. В качестве такового исследователем рассматривается *проникновение* как субъективный процесс извлечения информации о скрытых состояниях объекта по открытым для наблюдения переменным. Проникновение сопряжено с *эмоциональным резонансом* на состояние другого лица. Таким образом, эмпатия рассматривается как «произвольный процесс эмоционально-когнитивной децентрации субъекта, сопровождающийся проникновением-вчувствованием в эмпатируемый объект. В результате резонансного взаимодействия создается представление о состояниях и мотивах поведения эмпатируемого объекта» [47]. Е. Я. Басиным акт эмпатии рассматривается как смена точки зрения, когда субъект осуществляет воображаемое «перемещение», становясь на новую точку зрения – воображаемого «Я», либо предмет (образ предмета – «Я-образ»), осуществляет «мысленный», воображаемый «поворот», представая новой стороной [48]. Это, в свою очередь, дает неординарное восприятие и здает иное видение объекта или проблемы.

Данные психические механизмы эмпатии (проекции-интроекции, идентификации, резонанса) на основе эмоциональных со-переживаний активизируют внутренний мир человека, его внутреннее состояние, в том числе и глубинные пласты и структуры психического. В сферу сознания начинают проникать «запороговые» импульсы, происходит осознание информации, пребывающей в сфере бессознательного. К. С. Станиславский говорил, что у актера важно «выманить» из подсознания те или иные чувства, эмоции. Вся система тренировки психотехники актера направлена на сознательное влияние на природу бессознательного. Наиболее ярко элементы внутренней психотехники актера проявляют себя на довербальном уровне сценического общения. Но, как отмечают Е. Я. Басин и В. П. Крутоус, со стороны субъекта необходимо наличие установки на идентификацию, проекцию и интроекцию, обуславливающей протекание психического процесса в нужном русле, хотя сами психические механизмы срабатывают в сфере неосознаваемого.

Реальность сценической игры, обусловленная внутренними мотивациями, создает мощную веру в условия игры, что делает игровое переживание жизненным. Зачастую игра сценическая обращает зрителя к особому пласту, где архетипы как частицы самой жизни, образы, неразрывно соединенные с эмоциями живых людей (архетипические представления), служат неким мостом, проводником Идеи или Образа. Будучи заряжен эмоциями, образ, согласно К. Г. Юнгу, обретает трепетность или психическую энергию, динамизм, значимость. Архетипы, воздействуя на наши ощущения, чувствуются по особому очарованию, сопровождающему их проявление, они завораживают. Глубокие переживания данных пластов сознания делают чужую ситуацию реально воспринимаемой, как бы своей. Е. Я. Басин и В. П. Крутоус, выводя антиномии восприятия искусства, указывали на одновременность личностного и сверхличностного характера как самого процесса художественного восприятия, так и его результатов [49]. Сфера художественного, по мнению К. Г. Юнга, есть место сведения двух реальностей – сознательной и бессознательной, место опосредованного символического перевода в наш мир непознаваемых мифологических образов [50]. Энергетическая составляющая образа и другие информации пребывают в сфере подсознательного или бессознательного. Именно с этими пластами нашей психики связано происхождение творческих процессов, что для нас особенно важно. И. А. Герасимова напоминает, что состоянию повышенной психической активности предшествует несколько периодов: сосредоточение на предстоящем действе, «вхождение» в образ, концентрация воли, «освобождение» от привычных,

механически захватывающих чувств и дум, целенаправленное достижение, насколько это возможно, состояния душевно-сосредоточенного покоя [51]. При концентрации внимания на объекте могут состояться акты эмпатии, идентификации, представления, отождествления и другие подобные им виды «проникновения» в объект общения. Казалось бы, что данные процессы происходят случайно за счет озарений интуиции, так как они бессознательны и не подлежат овладению. Но современная научная мысль подходит к выявлению способов сознательного воздействия на природу бессознательного.

Довербальное общение отличается континуальностью, поэтому познавать данный процесс труднее, чем дискретный, где каждый элемент-знак имеет четкие границы (речь – звук, пластика – жест). На довербальном уровне общения происходит прямой непосредственный (без участия обычных сенсорных каналов) обмен беззнаковыми и неартикулируемыми психическими сообщениями. Информация, воспринятая на данном уровне, входит в сферу неявного знания. Смысл передаваемого и воспринимаемого сообщения проявляется на невербальном уровне в качестве поступков, интонаций, жестов, взглядов и окончательно выявляется на вербальном уровне общения в словах и фразах. Включающаяся ассоциативно-образная стратегия обработки информации приводит к рождению своей живой, образной, рождаемой «здесь и сейчас» системе чувственных знаков-символов. Данная система устанавливается и функционирует только в конкретном процессе взаимодействия и недействительна для других актов общения. Допустима постановка вопроса о наличии некоего первоэлемента на довербальном уровне общения, который уже в процессе восприятия обретает статус психической информации. На наш взгляд, в качестве первоэлемента психической коммуникации возможно рассматривать чувственную вибрацию. Возникновение чувственной вибрации обусловлено внутренними переживаниями актера. Ее амплитуда и частота напрямую зависят от волевого намерения и интенсивности переживаний, адекватно выраженных через телесные движения. Чувственная вибрация вызывает эмоциональный резонанс. На уровне психологических процессов эмоциональный резонанс обязательно приводит к резонансу в психофизической системе человека.

Занимаясь неразрешенными вопросами системы К. С. Станиславского, Н. В. Демидов исследовал отличия правды переживаний сценических и жизненных. Опираясь на исследования физиологов И. П. Павлова и И. М. Сеченова, автор указывал, что слова и мысли (вторая сигнальная система) воспроизводятся и в жизни и на сцене примерно одинаково. Разница состоит в первой сигнальной системе, на уровне восприятия

органов чувств: человек в жизни воспринимает реальные для него факты и явления, а актер как реальные воспринимает воображаемые, предлагаемые пьесой и ролью обстоятельства и переживает их реально. Все реакции и их выражения на уровне второй сигнальной системы у актера как в жизни – настоящие, подлинные. Отсюда Н. В. Демидов, создавая свою систему, одним из основных принципов воспитания актера считал обучение правильному восприятию, тогда и сценическое самочувствие, и органическое действие, и все остальные элементы актерской психотехники будут также верными, так как они будут исходить из правильно воспринятых предлагаемых обстоятельств. Н. В. Демидов вводит понятие энергичного восприятия [52], под ним автор понимает такое актерское восприятие, в результате которого все воображаемое становится ощутительным до физиологичности.

Для исследования процессов восприятия на довербальном уровне общения рассмотрим выявленные К. С. Станиславским пять стадий общения. Первая – ориентирование в окружающих условиях и выбор объекта. Вторая – привлечение внимания объекта с помощью действия. Третья стадия органического процесса общения подразумевает, по мысли К. С. Станиславского, «моменты зондирования души объекта шупальцами глаз, подготовка этой чужой души для <...> восприятия мыслей, чувств и видений субъекта» [53]. Четвертую стадию создает непосредственная передача информации – «своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, что и как видит передаваемое сам общающийся субъект. <...> Моменты отклика объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия душевных токов создают пятую стадию органического процесса общения» [54]. К. С. Станиславский обращает внимание на то, что в каждом акте сценического общения должны быть обязательно соблюдены все пять стадий. На наш взгляд, на довербальном уровне полностью протекают первая, третья и в большей или меньшей степени, в зависимости от выбора выразительных средств и приспособлений, – оставшиеся три стадии. Считаем важным, что довербальное общение проявляется как «прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий» [55]. Но что же происходит с чувствами актера и его восприятием? Как должен актер сознательно настроить установки сознания, чтобы видеть одно, понимать это, а принимать как другое?

Отличительной особенностью художественной коммуникации в целом и сценического существования в особенности является повышенная, по сравнению с обычным существованием, активность восприятия. Можно говорить о том, что в процессе воспитания актера ставится первоочередной задачей по изменению характера восприятия. В настоящее время появляется возможность говорить о технологических моментах изменения характера восприятия в процессе воспитания актёра. В театральной педагогике для достижения более фиксированного и устойчивого осознанного восприятия на довербальном уровне в сценическом общении необходимо тренировать концентрацию, сосредоточение, бдительность, полноту внимания и развивать воображение, чтобы уверенно отличать реальные продукты восприятия от иллюзорных. Как показывает педагогическая практика, при периодических занятиях упражнениями по изменению характера актерского восприятия в течение длительного времени осознание сути происходящего взаимодействия на довербальном уровне сценического общения становится более фиксированным, устойчивым и адекватным.

Так как восприятие зависит от совокупности жизненного опыта, имеваемой в психологии апперцепцией, то можно утверждать, что адекватность, полнота осмысленности восприятия и глубина понимания происходящего на довербальном уровне сценического общения, так же как манкость и сценическое обаяние актера напрямую зависят от его культуры. Профессиональная культура актера – это, прежде всего, непрерывная внутренняя работа, духовная активность, стремление к самосовершенствованию. Культура актера влияет на характер восприятия и взаимодействия на довербальном уровне сценического общения. Одним из главных принципов воспитания актера Н. В. Демидов считал воспитание свободы актера, культуры этой свободы и ответственности за нее. Под свободой автор понимает умение «здесь и сейчас», на глазах у зрителя, органично переживать нужные по роли предлагаемые обстоятельства, вкладывая в эти переживания столько душевных и физических сил, сколько необходимо, не больше и не меньше. «Я делаю ставку на гениальность, сидящую в глубине каждого человека и появляющуюся только при *абсолютной* свободе и чувстве *абсолютной* же ответственности» [56]. Фундаментом системы К. С. Станиславского являлась артистическая этика.

Игра актера, способы его существования на сцене, актерская психотехника являются богатым материалом для осмысления человеческого бытия во всей его полноте. С появлением новых парадигм научного мышления становится возможным поиск методологических оснований для адекватной интерпретации процессов, протекающих во время сценического существования актера,

его взаимодействия и общения. Прежде всего, это связано с обращением к изучению внутреннего мира человека, того «неуловимого» пласта глубинных и потаенных слоев его сознания, где включаются скрытые механизмы восприятия и взаимодействия с миром. Исследования в данном направлении должны осуществляться на стыке таких научных областей, как культурология, искусствоведение, театроведение, сценическая педагогика, философия, психология, физика, нейрофизиология.

Список литературы

1. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – С. 338.
2. См.: *Степун Ф. А.* Основные проблемы театра // *Степун Ф. А.* Соч. – М.: РОССПЭН, 2000. – С. 185–189.
3. Цит. по: *Барбой Ю. М.* К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – С. 20–24.
4. *Барбой Ю. М.* К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – С. 20.
5. См.: Краткая философская энциклопедия. – М.: Прогресс-Энциклопедия, 1994. – С. 427.
6. См.: *Новицкая Л. П.* Уроки вдохновения. – М.: ВТО, 1984. – С. 223.
7. См.: *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – С. 409.
8. Там же. – С. 266.
9. См.: там же. – С. 318–352.
10. *Столяренко Л. Д.* Основы психологии. – Ростов н/Д.: Феникс, 2000. – С. 420.
11. См.: *Малочевская И. Б.* Режиссерская школа Товстоногова. – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – С. 39.
12. *Парыгин Б. Д.* Основы социально-психологической теории. – М., 1971. – С. 178.
13. Цит. по: *Слободчиков В. И., Исаев Е. И.* Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности. Учебное пособие для вузов. – М.: Школа-экспресс, 1995. – С. 345.
14. Словарь психологических терминов. – Режим доступа: <http://laiko.narod.ru/slovar.html>
15. *Таршиц Н. А.* Зоны молчания // Театральные термины и понятия: материалы к словарю. – СПб.: РИИИ, 2005. – Вып. 1. – С. 100.
16. См.: там же. – С. 100.
17. Цит. по: там же. – С. 100.
18. См.: *Демидов Н. В.* Творческое наследие: в 3 т. / под ред. М. Н. Ласкиной. – СПб.: Гиперион, 2004. – Т. 2. Искусство жить на сцене.
19. *Шторм А.* Тезисы по теории психической коммуникации. – Режим доступа: <http://freud.by.ru/pages/storm.shtml>
20. См. об этом: *Кристи Г. В., Дыбовский В. В.* Комментарии // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 506.; *Басин Е. Я.*,

- Крутоус В. П.* Философская эстетика и психология искусства: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2007. – С. 174.
21. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой... – С. 344.
 22. Там же. – С. 340.
 23. Цит. по: *Басин Е. Я., Крутоус В. П.* Философская эстетика и психология искусства... – С. 178.
 24. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой... – С. 344.
 25. *Басин Е. Я., Крутоус В. П.* Философская эстетика и психология искусства... – С. 174.
 26. См.: *Яворский Б. Л.* Избранные труды / ред. Д. Д. Шостакович. – М., 1987.
 27. См.: *Станиславский К. С.* Работа актера над собой... – С. 344–350.
 28. Там же. – С. 352.
 29. *Герасимова И. А.* Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. – 1997. – № 8. – С. 130.
 30. См.: *Герасимова И. А.* Человек в мире сознания: эволюция сознания. – М.: Альтекст, 1998. – С. 12.
 31. *Абрамова Н. Т.* Несловесное мышление. – М.: ИФРАН, 2002. – С. 167.
 32. См.: *Полани М.* Личностное знание. – М.: Прогресс, 1985.
 33. Цит. по: там же. – С. 105.
 34. См.: там же. – С. 122–128.
 35. Там же. – С. 128.
 36. Там же. – С. 129.
 37. Там же. – С. 133.
 38. Там же. – С. 133.
 39. См.: *Лекторский В. А.* Предисловие к русскому изданию // *Полани М.* Личностное знание. – М.: Прогресс, 1985. – С. 5–15.
 40. См.: *Слободчиков В. И., Исаев Е. И.* Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности... – С. 137–151.
 41. См.: там же. – С. 150.
 42. *Варламова А. П., Сергеев А. В.* Заражение // Театральные термины и понятия: материалы к словарю / под ред. А. П. Варламовой и А. В. Сергеева. – СПб.: РИИИ, 2005. – Вып. 1. – С. 96.
 43. Там же. – С. 97.
 44. *Басин Е. Я., Крутоус В. П.* Философская эстетика и психология искусства... – С. 97.
 45. См. там же. – С. 97.
 46. См.: *Юсупов И. М.* Психология эмпатии. Технические и прикладные аспекты: автореф. дис. ... док. психол. наук. – СПб., 1995. – 34 с.
 47. Там же. – С. 13.
 48. См.: *Басин Е. Я.* Творчество и эмпатия // Вопросы философии. – 1987. – № 2. – С. 62.
 49. См.: *Басин Е. Я., Крутоус В. П.* Философская эстетика и психология искусства... – С. 230.
 50. См.: *Юнг К. Г.* Психология бессознательного / пер. с нем. – М.: Канон, 1996.

51. См.: *Герасимова И. А.* Философское понимание танца // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 62–63.
52. См.: *Ласкина М. Н. В. Демидов.* Новые материалы // *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. – СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – С. 345–362.
53. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой... – С. 481.
54. Там же. – С. 481.
55. Там же. – С. 340.
56. *Ласкина М. Н. В. Демидов.* Новые материалы... – С. 357.

А. И. Бураченко
Кемерово

ОТ ПРОЕКТА К РЕАЛЬНОСТИ. ЭСКИЗ К ОСОБЕННОСТЯМ СОВЕТСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Изучение советской театральной критики имеет определенную традицию, которая связана с рассмотрением критики в контексте ситуации несвободы, в которой оказалась страна в советский период. Эту особенность выразил В. Дмитриевский в своей диссертации, посвященной именно советской критике. В 1930–50-е годы, как он пишет, «организованное единомыслие, возведенное в ранг идеологии и целиком ориентированное на обслуживание государства, вынуждало искусство художественно возвышать, одухотворять, эмоционально насыщать санкционированную пропагандистскую мифологию. Пресс идеологического монополизма выхолащивал эстетику театра, упрощал его выразительные, образные возможности. Ангажированная драматургия, режиссура, критика интерпретировали сюжет прежде всего в плане событийно-оценочном, характер героя раскрывался преимущественно как социально-производственная функция, как носитель однозначного положительного или отрицательного заряда, примитивно понимаемого новаторства или консерватизма. Не поступки героя, выражающие его личностное своеобразие, определяли суть драматического произведения, а идея, тема, сконструированные обстоятельства, профессионально-должностные, социально-ролевые функции обуславливали действия персонажа, его сценическое существование в целом» [1]. Результатом всего советского периода станет то, что А. Смелянский обозначил как показатель неправильного устройства театрального процесса, театральной критики, в частности: «у нас уже просто путают жанры: жанр критической статьи и жанр публичного доноса» [2]. То есть критика получилась выхолащенной идеологией, именно идеологическая составляющая оказалась, по мнению не только А. Смелянского, доминирующей в критике.

Отдавая дань историческому фону, на котором были высказаны данные соображения, рискуем предположить, что феномен советской театральной критики является еще не исследованной сферой. Именно размышление о критике как особом полицейском тоталитарной культуры заслоняет объективное восприятие феномена советской театральной критики.

Перед попыткой внести иное определенное представление о специфике советской критической деятельности необходимо выработать не менее определенное представление о роли критики в театральном процессе. Как свидетельствует статья отечественного словаря по театру, театральная критика – это «обсуждение современного театрального процесса в средствах массовой информации, на публичных собраниях, в театральных коллективах, в письменной и устной форме театроведами или журналистами, специализирующимися на театральной тематике» [3]. Другими словами, критика – это профессиональный (театроведческий) взгляд со стороны зрителя.

В одной из моих предыдущих публикаций уже подчеркивалось, что театр после распада СССР оказался в ситуации, диаметрально противоположной сложившейся за семидесятилетнее функционирование [4].

Феномен советской критики, как нам кажется, необходимо рассматривать как воплощение некоторого проекта, инициированного культурными процессами, достигшими кульминационного развития в России к концу первой трети XX в., но имевшими исходную точку на рубеже XIX–XX вв. Данный проект, связанный с формированием новой культурной парадигмы, разрабатывался и воплощался советской властью; в данном проекте критике отводилась существенная роль. В качестве причин выдвижения критики в авангард художественной жизни на рубеже XIX–XX вв., а также ее участия в данном проекте можно назвать следующие:

- 1) произошла смена театральной парадигмы, когда «появился режиссер-постановщик, режиссер-автор спектакля, возник современный режиссерский театр. С этого времени можно говорить о современной театральной критике, о критике как об особом интеллектуальном жанре» [5]. Это отразилось и на структуре рецензии. Как отмечает Г. Черменская, «в центре внимания постепенно, но неуклонно становится сама постановка; возникает и укрепляется идея трактовки пьесы, а идея трактовки роли укрепляется и переосмысливается в связи с работой режиссера. Рецензия учится воспринимать “настроение” спектакля, его “атмосферу”, анализировать его форму, расчленяя ее на отдельные элементы; она начинает постигать значение декорационного решения, и разговор

о художнике, прежде ей безразличном, становится почти обязательной составной частью рассуждений критика; рецензенты замечают и световую и звуковую партитуру спектакля, улавливают его темп и ритм, интересуются пластическим решением, рисунком мизансцен» [6];

2) произошла стратификация зрителя; И. Петровская, изучая период рубежа XIX–XX вв., на основании критерия «отношение к театру» обозначила три основные зрительские страты. «Первая – это теоретики театра, критики (критики-теоретики), практики его (в том числе драматурги), а также не поддающийся каким-либо измерениям слой духовно активной интеллигенции, традиционно соотносившей явления искусства с главными вопросами жизни – о ее смысле и о ее совершенствовании. Они рассматривали деятельность театра в связи с направлениями общественной мысли, течениями в литературе, поисками в самом театральном искусстве, судили его с позиций театральных и общеэстетических теорий, общественных потребностей и т. д., на основе признания за театром важного места среди искусств и в социальной жизни в целом. Вторая – это “большая публика”, как ее называли, в основном буржуазно-мещанская (все остальные “господа в шляпах и шляпках”), главная масса посетителей театра. Третья – “простой народ”. Это необразованная или малообразованная часть городского населения: рабочие, ремесленники, домашняя прислуга, мелкие торговцы, солдаты и т. п.» [7]. «Требования и оценки первой группы несомненно сказались в развитии театра. Со своей стороны, она наиболее живо откликалась на театральные новшества. “Большая публика” определяла коммерческую состоятельность театра, от нее главным образом зависело наполнение театрального зала и театральной кассы. Степень поддержки этой частью зрителей нового репертуара, новшеств в режиссуре и актерском искусстве также существенно влияла на состояние театрального дела. Весьма значительная часть этой группы тянулась за первой – и из искреннего желания приобщиться к высокой культуре, и стараясь “не отстать”, следуя моде. Статьи в печати помогают установить потребности и вкусы не только первой группы, но и второй. Одни критики характеризуют их, отмежевываясь, другие солидаризируются с этой частью зала. Появлялись и непосредственные голоса из публики» [8];

3) расширился информационный ареал, что связано «с появлением постоянной трибуны для выступлений: с развитием прессы, периодических изданий, журналов и газет, характерных главным образом для нового и новейшего времени» [9];

4) достигло апогея «обострение идеологической борьбы, являющееся родовым признаком нашего столетия» [10], что, по сути, требо-

вало новой управленческой модели в области культуры. Как отметила И. Петровская, «театральная периодика и театральная критика развивались в определенной зависимости от системы цензурирования печати» [11]. Как известно, на рубеже веков складывание плюралистичного общества привело к определенной свободе выражения, в том числе, и в критике. Иная по сути тенденция, которая всегда располагается параллельно всякой свободной организации, была связана со стабилизацией, традиционностью – тактика запрета (с нюансами, характерными для XX в.). Как отмечает М. Каган, критика была «порождена общественной необходимостью выработки новых способов воздействия на направление художественного творчества, поскольку в условиях буржуазной цивилизации исчезала былая зависимость художника от церкви, государства, от знатных покровителей, заказчиков, меценатов. Идеологические интересы различных социальных групп определяли стремление каждой из них влиять на ход развития искусства, и делать это нужно было именно демократическим путем, т. е. силой убеждения, а не принуждения» [12];

5) одной из важных тенденций в театральной культуре после отмены монополии (вторая половина XIX в.), как мы уже указывали выше, стало складывание и утверждение режиссерского театра как новой художественной системы; параллельно с этим возникает и занимает главенствующее место в театральном ассортименте коммерческий театр. Это рождало специфику и рецензирования. Как отмечает Э. Готард, с появлением МХТ для критиков была важна именно функция аналитическая: «Происшедшую перемену в критике можно обозначить одной фразой: от стремления оценить – к стремлению понять» [13]. С другой стороны, как подчеркивает В. Дмитриевский, публика коммерческого театра, который «расцвел» в этот же период, «самодостаточна, она отторгает сложность художественного языка, эстетические новации, ориентирована на узнаваемое, вторичное, “удобное” искусство, не затрудняющее восприятие усложненными метафорами. Такой театр соответственно порождает и свою критику, которая не столько рассматривает движение художественного процесса, сколько рекламирует успехи и регистрирует провалы. Отсюда вытеснение со страниц массовой периодики критиков-аналитиков, критиков-посредников между зрителем и театром и появление целой генерации театральных репортеров, фельетонистов, закулисных интервьюеров кумиров и звезд, юмористов, карикатуристов, мастеров сенсационной скандальной хроники и пр.» [14].

Таковы предпосылки укрепления критики в начале XX века. Другими словами, критика того периода представляла особый подинститут, роль которого в художественном процессе была значительна и многооб-

разна. И театральную критику советского периода (как особую наследницу критического плюрализма рубежа веков) необходимо рассматривать как часть реализации некоторого проекта, который в своих общих чертах сложился в 20-е – первую половину 30-х гг. XX в. Важнейшие из причин, которые нами отмечались выше, ставшие толчком к формированию данного проекта, – тенденция к общедоступности культуры, выдвижение зрителя в качестве доминирующей части художественной коммуникации. Именно забота о зрителе становится главной в процессе выстраивания модели управления культурой при советской власти (не принципиально сейчас, что помимо просвещенческих реализовывались и идеологические интенции того периода, они так или иначе были направлены на зрителя; как верно заметила И. Вишневская о ситуации 30-х годов, когда оказалось, что «театральная рецензия – не тихая кабинетная работа, но оружие, направленное либо на духовный рост самых широких масс, либо на их эстетически-государственное оболванивание» [15]).

«Театр – искусство массовое» – такой лозунг в общем виде мог бы представить тот идеал, к которому стремились хозяева новой власти. При всей идеологической направленности данного лозунга, а также результатах, которых старались достичь большевики, этот лозунг достиг своей цели, при этом по существу результаты не носили негативных последствий для культуры в целом. В одном из последних изданий, где анализируется массовая культура советского общества, подчеркивается, что она «отражает не столько особенности общественного сознания, сколько идеологию партийно-государственного аппарата, точнее, ту идеологию, которую этот аппарат стремился навязать обществу» [16]. Однако в сравнении с современной культурной парадигмой (связанной с утверждением рыночной стихии и в общественной жизни) советская массовая культура характеризуется следующим набором качеств: «пропаганда чувства патриотизма, коллективизма, самопожертвования, культ интересов общества, под которыми, впрочем, подразумевались прежде всего интересы партии», поэтому авторы цитируемого издания делают следующий вывод: «Массовая культура советского общества, при всех ее очевидных недостатках, была нацелена на формирование творческой, созидательной осмысленности жизни» [17].

Одним из важных институтов по воплощению этого лозунга в жизнь была критика. Критика в системе советской печати всегда находилась в рядах «отстающих» («представляет собой явление обозного, тылового порядка» [18]; или: «еще в большей степени, чем критика литературная, отстаёт от общего развития советского искусства, она

особенно слаба перед лицом тех задач, которые ставит перед нею жизнь» [19] и др.). Такое к ней отношение было вызвано теми ожиданиями, которые к критике предъявляла власть, самым частым обвинением было «преобладание критики формального характера без оценки социально-политического и идеологического содержания произведения» [20]. Критика нужна была преимущественно для того, чтобы выполнять контролирующие функции, ибо имманентно критика, как отмечает Н. Ястребова, представляет себя в виде фиксируемого текста: «Критик, описывая спектакль, думая вместе со зрительным залом и всеми создателями сценического театрального события, поневоле реализует, помимо авторского, режиссерского и других замыслов, неумовимые смысловые “тексты” актерской игры, соединившейся с настроением и пониманием зала. Все это обретает “твердую” форму литературно-критического текста, статьи, печатного подсудного слова. В зале, на спектакле – то ли было, то ли не было. А в газете, журнале – вот он текст и вот он смысл. Истолкование смысла. Часто в сговоре с еще одним виноватым – драматургом. Это уже не гуманитарно-психологические флюиды зрительного зала (было – не было). Это материя, улики, доказательства вины. И поэтому все тексты и подтексты спектаклей, актерских открытий, поэтаенного сотворчества с залом, к которым не подобрешься и которые обрели теперь форму печатного слова, критической статьи, можно черным по белому прочесть, посчитать созданием крамолы, выдумкой и сочинительством дурного критика-антипатриота. Вот она статья, и вот он – виновник статьи...» [21].

Если говорить о советской театральной критике, то ее функционирование в чистом виде имело некий конфликт, который можно определить как противостояние двух тенденций: динамической (творческой) и стереотипной (традиционной). В рамках существования двух типов культур – традиционной и динамической – Б. Бернштейном предложено два типа критики – стереотипная и динамичная. Для первого типа характерно «постоянное воспроизведение канонических решений», «повторение стереотипа полагается ценным, а отклонение оценивается отрицательно», задача регуляции как специфики критики в данном случае «сводится к тому, чтобы возвращать систему – в случае отклонения – к постоянным параметрам» [22]; для культур же с творческо-преобразовательной ориентацией (динамический тип) необходим механизм регулирования, который «обеспечивал бы развитие, связанное с инвенцией, с выдвиганием новых художественных идей, методов, возникновением новых направлений и т. д. и сохранял бы одновременно функцию социального контро-

ля» [23]. Именно этот переход – от стереотипной к динамической – и составляет суть изменений театральной критики в советское время. Торжество стереотипной культуры – в 30–50-е гг.; в 60-е гг. начала выдвигаться на первый план именно творческая направленность критики.

По сути, критика советского периода в своем составе не была однородна. Именно эта неоднородность и рождала то драматическое напряжение, которое сделало театральную критику одним из главных действующих лиц театрального процесса XX в. Теоретики РАППа подразделяли деятелей критической сферы на три группы: критики-формальные социологи (форсоцы), критики-эстеты и дилетантствующие публицисты. Несмотря на специфическую лексику, данное разделение отражает явление. В разные периоды критики различно именовались, но суть оставалась прежней: форсоцы, по сути, основа для формирования официальной критики, «эстетствующая» – художественной критики, «дилетантствующие публицисты» – рабкоровское движение (которое не стало доминирующим на весь советский период). Своеобразна рапповская характеристика этих направлений. «Для форсоцов характерен поверхностный социологический анализ спектакля без диалектического марксистского анализа театрального явления. Такого рода методология неизбежно ведет к ошибочным, механистическим вульгарным оценкам, при которых реакционный спектакль причисляется к революционным и наоборот. <...> Критика эстетствующая, имеющая своих представителей и среди коммунистов, подходит к спектаклю с точки зрения его самодовлеющей театральности, технологических приемов театрального мастерства, совершенно абстрагируясь от социально-политического и идейного значения спектакля. <...> Дилетантствующие же публицисты подходят к оценке спектакля исключительно с точки зрения его примитивно-агитационного значения, механически отрывая художественное значение спектакля от его общественно-политической весомости» [24]. Ставка новой власти была сделана на форсоцов, именно из их стана начали выращивать представителей «официальной» критики.

Уже в 1920-е гг. был сформирован определенный взгляд на роли и задачи «официальной» критики. Критик – это ответственный работник, который, анализируя работу театра, от имени партии ставил оценку соответствия художественной реальности злобе дня. Мысль, что критика должна в общем-то заниматься анализом театральной жизни как таковой, никому в голову не приходила. Вот, например, А. Луначарский заявлял, что «критик должен являться важным помощником театра. Только после того, как партия даст свои указания, после того, как будет признана общественная полезность театра, только после этого мы сможем требовать, чтобы

наша советская пресса стала на точку зрения обслуживания театра» [25]. То есть театр – это не важный участник художественной коммуникации, ему еще, дескать, нужно заслужить право быть в центре внимания, доказать свою ценность с общественной позиции. При этом оценка деятельности формируется не сообразно художественным достижениям (или недостижениям), а исходя из положений, разработанных партией. См., например, в 1927 г. (начало завершения активной деятельности по приручению искусства): «По существу дела, задача театральной критики в том и заключается, чтобы следить за выполнением решений, принятых партией в области театральной политики» [26]; в 1949 г. (уничтожение критики как таковой): «Что касается теории, то ее глубокие основы и принципы даны в учении марксизма-ленинизма, в исторических постановлениях ЦК партии по идеологическим вопросам, в статьях и высказываниях Ленина и Сталина, в выступлениях товарища Жданова. Все эти документы, статьи и речи помогают у с т а н о в и т ь подлинно научные критерии и принципы театральной критики. От ученых-специалистов требуется лишь честное, до конца последовательное усвоение этой большевистской программы искусства, овладение принципом большевистской партийности» [27]. Другими словами, эта максима, сформировавшись еще в относительно свободные времена, становилась универсальной формулой проверки деятельности критиков. В такой ситуации критик становился обладателем единственно правильной точки зрения, на которую ориентировались власть предрежащие.

В иной ситуации оказалась критика художественная, или «эстетская», как ее определили рапповцы. Особое бытование «критики по большому счету» (взросшей на дрожжах молодой науки «театроведение»), ее непригодность для управления культурой, тотального контроля за искусством, сделали ее основной мишенью власти. Травля «эстетствующей» критики началась еще в 1920-е гг., причем негодна данная критика была всем: и государству, и журналистской братии. Один из крупнейших театроведов советского периода Б. Алперс, проведя исследование критики того периода, высказал следующее: «Если профессиональная критика перестает выражать общественную оценку того или иного спектакля, если в этом ее с успехом заменят рабкоровские рецензии и анкетные опросы, то, хотя бы, в специальной области, в анализе технических приемов критика должна быть грамотной и квалифицированной, что, к сожалению, не наблюдается в нашей критической практике. Профессиональная критика в области сценической грамоты так же беспомощна, как и в оценке социальной полезности спектакля» [28]. Художественной критике вообще отказывали в будущем. Один из руко-

водителей журнала «На посту», С. Родов писал: «Эстетическая критика есть специфическое орудие самозащиты обреченного класса. И *только* самозащиты, ибо ни для творчества, ни для нападения она не годится. Опирается она главным образом на авторитет прошлого, на представления, привитые обществу еще в период силы класса, которому она служит, на каноны, которые она сама устанавливала или устанавливает, исходя из классовых интересов той литературы, которую она защищает» [29]. Театральной критике (художественного толка) отказывали и в связи с жизнью: «теакритики варятся в своем собственном соку, вращаются в замкнутом театральном кругу, в кругу, так называемых, жрецов искусства, в силу чего наша теакритика приобретает жреческий характер» [30].

Низведение «художественной» критики не уничтожило ее, наоборот, у нее обнаружилась особенная способность выживать, несмотря даже на открытую борьбу с ней (советская критика в своем багаже имеет несколько постановлений, в которых явно указывается на ненужность такой критики, проговариваются способы борьбы с ней). Если 20-е гг. можно определить как период организационных мероприятий, поисков в области театральной критики, своеобразной подготовки почвы, то следующее десятилетие решало вопросы реализации проекта коммунистической критики в «живом» культурном процессе. Процесс упрочения официальной (партийной) критики в реалиях театральной жизни 30-х гг. рассмотрен Н. Песочинским. В своей статье «“Великий перелом” в театральной критике (1930)» данный автор определяет 1930 г. как «год активной работы по созданию симбиоза идеологического нормирования культуры и теории драмы» в театроведении [31], когда руководство театральной сферы концентрирует свое внимание на укреплении истинно советского типа критики: проводятся чистки рядов не только театра, но и критики. Внимание власти начинает сосредоточиваться на идеологической стороне деятельности театров и критиков, и, как следствие, главным объектом анализа театрального искусства становится драма: «в отличие от 20-х гг., когда критика исследовала прежде всего режиссуру и творческие методы сценического искусства, теперь основное внимание переносится на тематику драматургии» [32]. Также, отмечает Н. Песочинский, общая тенденция в культуре приводила к снижению художественного уровня спектаклей, в которых «выражение идей теперь должно было стать еще более прямолинейным и, следовательно, более легко контролируемым» [33]. Представительство критики (в ее истинном значении) в печатных изданиях резко сокращается. В 40-е гг. критика обретает изустный статус, лишь это помогло ей выжить в сталинское средневековье. Как отмечает

Н. Ястребова, в то время «идеи распространяются на уровнях очевидцев, непубликуемых стенограмм, пересказов, семинаров, частных суждений, импровизированных споров» [34], «критика пробует самосохраниться в формах своего иного реального пребывания, “нефиксируемого” адаптивного существования» [35].

С наступлением «оттепели» эта критика становится властителем дум, именно в этот период возникает критический кодекс, который негласно соблюдается представителями данной «субкультуры». Несмотря на различные государственные акции [36], направленные на обуздание этой критики, после 1960-х, имея прививку 30–40-х гг., она научилась обходить препоны официоза. Как отмечает А. Шалашова, «искусство вступает в активный диалог с публикой, оно аллюзионно, наполнено социальными мотивами и проблемами, оно ищет ответов на современные вопросы, занято поисками нравственных ориентиров. Однако манифестация идей рождала противодействие власти, усиление надзора за искусством. Именно в 60-е гг. вновь возникает феномен “эзопова языка”» [37]. Уже по-иному рассматривались отношения критика с театром; вот идеал «художественной» критики, заявленный в 60-е гг.: «Рецензия есть духовная встреча двух людей. Встреча двух личностей: того, кто пишет, и того, о ком пишется. Это не рабское растворение в объекте и не субъективистское растворение объекта в себе, это не он и не я, это что-то третье, что-то совершенно новое, это наша встреча, наше со-бытие. В чем тут сложность? В том, что это “со-бытие” раскрывает одновременно духовный мир двух разных людей.... Это соединение двух начал в третьем очень остро» [38].

В критических публикациях того периода для власть предержащих важна была не только оригинальная художественная система воззрений того или иного критика, его «настроенность» на театр, но и ситуация вытекающего из этого положения, которое противоречило единственно заданному. Так, в 60-е гг. это было прописано в одном из главных журналов по идеологическим вопросам: «...Мы исходим из того, что, поскольку дело касается идейно-эстетических принципов, критик должен выступать объективно, стоять выше каких-либо групповых соображений. Только такой критик и имеет право называться критиком, то есть бойцом партии в сфере художественного творчества. Согласиться и принять так называемый “широкий подход” к искусству, более “терпимое” отношение к чуждым явлениям – значит пойти на уступки идеологического порядка. О каком “расширительном” подходе к искусству заботятся отдельные критики и театроведы? Если обнажить их мысль до конца,

то станет очевидным, что речь идет не больше, не меньше, как о попытке утвердить право на *множественность* мировоззренческих, идейных позиций в художественном творчестве» [39].

В 1970-е художественная критика завоевала главенствующее положение, и связано это было, в первую очередь, с тем, что в этот период укрепляется недоверие общественности к официальной критике. «Официальная критика в передовицах “Правды” и “Литературной газеты” вместо эффективного разгрома занималась запоздалым осуждением уже после появления “идейно вредного” произведения» [40]. «Сами же художники все чаще рассматривали официальную критику как некомпетентную идеологическую инстанцию, не умеющую или не желающую беспристрастно анализировать художественную сторону произведений. <...> В результате официальная критика все более превращалась в собрание панегириков» [41].

Именно после 1960-х «эстетическая» критика вернула себе ведущие позиции. Как отмечала Е. Пульхритудова, театральное многообразие, сложность театрального языка «настоятельно требуют от поколения критиков, пишущих о театре в 70-е, владения навыками описания сценического текста» [42]. Ибо «преодолев надуманный и неоправданный “литературоцентризм”, навязанный театру и кинематографу на рубеже 40-х и 50-х, обогатившись духовным и эстетическим опытом 60-х гг., критика 70-х совершенно по-новому открыла непреходящую ценность искусства слова для искусства театра» [43]. «Критик-оппонент» (20-е гг.), «критик-энтузиаст» (30–40-е гг.), «критик-заступник» (50–80-е гг.) – вот тот путь, которая прошла данная критика (которую можно определить «критикой по большому счету») в советский период [44].

Такова была магистральная линия развития критики: в противоборстве официальной и художественной критики рождалось осмысление театра XX в.

Вернемся к воплощению особого проекта, связанного с театром. Как нам кажется, данный проект (под лозунгом «Театр – искусство массовое») воплотился, но ...без участия критики. Еще в 20-е гг. Б. Алперс, исследуя природу современного ему театра, обозначил, что «приговор зрительного зала является окончательным и не подлежит “обжалованию”, и никто в будущем не сумеет проверить его правильности» [45]. Не случайно, уже в газетах конца XIX в. «ссылки на зрительскую оценку, на реакцию публики становятся непременной составной частью критического отзыва» [46]. В советское же время зритель... *исчезает* из публикаций, он становится неважной фигурой в серьезной рефлексии относительно театрального процесса. В 1950-е гг. А. Свободин, анализируя

бешеный зрительский успех средней драматургии, среднего спектакля, по ней поставленного, констатировал: «В театроведении и в рецензировании слишком процветает анализ с узкотеатральных позиций. Критики слишком часто ссылаются ныне на ту истину, что театр формирует своего зрителя, и слишком редко на ту, что зритель формирует свой театр. Происходит крен. В анализе сцены достигнута большая изощренность, в анализе зрительского зала господствует примитив. Зритель стандартно делится на “самого передового” и на “мещан”. Первым клянутся, второго темпераментно разносят. Продолжаются статьи, где авторы с легкостью необыкновенной отождествляют себя со зрителем или просто выдумывают последнего. ...Когда рецензенты часто заканчивали свои отчеты, написанные в ночь после премьеры, словами: “Спектакль несомненно будет иметь успех у публики”, – а бывало и добавляли и у какой именно публики. Теперь никто (кроме разве театральных администраторов) не берет на себя смелость предсказать судьбу спектакля. Не потому ли, что у пишущих исчезла привычка смотреть не только на сцену?» [47]. (Или, например, мнение М. Туровской «Критика пока еще не научилась – не только анализировать черты массового вкуса, но хотя бы быть к ним внимательной» [48]). Это обвинение – не дань «оттепели» и связанным с ней процессам демократизации, это – черта той критики, которая, находясь в оппозиции к официальному пониманию искусства, становилась лишь заступницей художника.

С другой стороны, официальная критика, клявшаяся верностью зрителю, была от него еще дальше, чем критика художественная: приверженность идеологии не давала возможности исследовать коммуникацию «театр – зритель».

Иная ситуация сложилась в постсоветский период. Геополитические, а следовательно и культурные изменения коснулись и театральной критики. Уже в 1993 г. театральные деятели почувствовали «лапы» рыночной экономики. Вот как писал В. Семеновский, главный редактор «Московского наблюдателя»: в советскую эпоху «в обмен на цензурованную душу, периодическому изданию гарантировалась бессрочная жизнь. А свобода не гарантирует ничего: ни зарплату, ни редакционное помещение, ни типографские мощи» [49]. Основания для критики как особого института самосознания стали исчезать, начал пробиваться запрос на людей с бойким пером, но решающих другие, внеположные отечественной традиции задачи. Как отмечает И. Вишневская, «театральная рецензия, только освободившись от идеологической опеки, немедленно повязала себя новой зависимостью, зависимостью от де-

нежного мешка, от тех или иных крепко завязанных связей с корифеями нынешней сцены» [50]. Отсюда у именитого театроведа возникла рефлексия по поводу самоустранения с критического поля брани: «Мне расхотелось писать рецензии, потому что театроведческий анализ никому теперь и не нужен – постоянно просят “поменьше театроведения”, “побольше клубнички” – таков сегодня “товарный лозунг” текущей прессы. Мне расхотелось писать рецензии, потому что слова “скандал”, “шок”, “сенсация”, “криминал” стали главными в рассуждениях о жизни театра. Мне расхотелось писать рецензии еще и потому, что, по сложившейся писательской судьбе, уже и не умею пользоваться письмом открыто-физиологическим, ощущениями сугубо эротическими, сведениями – исключительно пиратскими. Мне расхотелось писать рецензии и оттого, что если они не комплиментарны, то попросту и не нужны театру, критиков называют критиканами, врагами подлинного искусства и все теми же неудавшимися практиками сцены» [51].

Ей вторят коллеги по критическому цеху. Г. Заславский: «Главная проблема сегодня в том, что театральная критика как профессия умирает и уступает место даже не театральной журналистике, а заметкам рекламных агентов, этаких театральных коммивояжеров» [52]. Н. Казьмина: «В общем, причин говорить сегодня о критике много. Одни из очевидных, на мой взгляд, – вкусовщина, агрессивное дилетантство, бесцеремонность (а то и просто хамство) и всевозрастающее косноязычие» [53]. А. Карась: «...Роль театрального критика изменилась в обществе. Сама среда, в которой критик был порой раздражающей, но почти всегда необходимой, родственной частью целого, распалась. Разобщение людей в капиталистической России затронуло (хотя все еще не так сильно) и людей театра. Нет больше единых для всех авторитетов. Мы стали от всего свободны. Сегодня критика плотно срослась с газетным репортерством и стала частью разнообразных рыночных сфер обслуживания» [54]. Е. Тропп: «Наша профессия – уходящая натура, вот и весь ответ» [55]. И др.

В общем, статус критики в художественной среде изменился. Как точно обобщает С. Грачева, «в рыночной ситуации критика часто оказывается не на стороне художника, искусства или высоких гуманистических идей, а на стороне заказчика. Современная критика зачастую превращается из явления, родственного искусству, в технологию, а сам критик из носителя высоких нравственных идеалов – в некоего PR-менеджера, действующего в интересах потребителя, покупателя товара, которым становится искусство в условиях рынка. Эта метамор-

фо́за критики происходит на фоне всеобщих перемен в области художественной культуры, когда меняется сам принцип репрезентации художественного произведения, а наибольшую ценность приобретает не артефакт, а брэнд, созданный на имени художника и зачастую на скандалах вокруг его биографии» [56]. Изменения, произошедшие в плане функционирования системы «театр – критика – зритель», были также подытожены в работе Л. Закса: «Замечательная черта нашей современности: она лишила критику и критиков малейшей возможности практически, управленчески влиять на творцов искусства» [57].

С другой стороны, А. Соколянский выступил в защиту нового статуса критика. Он считает, что в 90-е г. ее «адресатом все очевиднее становился не театр и не присяжные театралы, а широкая публика – читатели газет, к которым больше нельзя было относиться с великодушным цветаевским презрением. Критик постепенно перенимал повадки журналиста и учился писать так, чтобы это нравилось людям, интересующимся политикой, модой или спортом куда больше, чем театром. Прежде всего это значит: учился писать много, быстро и коротко. <...> Периодика первой половины 90-х искореняла в критике не только многословие и медлительность, но и трепетное отношение к театру» [58]. И далее исследователь оглашает результаты 90-х: «Доказав свою товарную ценность, театр заставил относиться к себе серьезно. <...> Означает ли это, что критике предстоит пойти на творческий компромисс и отчасти взять на себя обязанности рекламы, выбрав в качестве адресата не присяжных театралов, а публику в целом – покупателей билетов? Да, означает. Во-первых, у нее нет другого способа исправить отношения с театром и доказать ему свою полезность. Во-вторых, компромисс с рекламой, в отличие от компромисса с пропагандой, не унизителен. В-третьих, естественная задача критики, анализ смысла и качества театральной работы, от этого не страдает – она лишь перестает быть единственной задачей. И, наконец, главное: это, может быть, нужно публике» [59]. По-иному, критик перестал быть своеобразным медиумом, его функции с элитарных сменились на утилитарные. Отсюда иное видение критики у театральных деятелей. К примеру, П. Руднев считает, что «теперь нужно дело критика. Критик сегодня – единственный независимый деятель театра. Он в идеале всесторонне образован. <...> Критик мобилен и коммуникабелен. Именно критику сегодня доступны функции, которые перестали выполнять общественные организации и союзы: обмен, сбор и дистрибуция театральной информации, связывание художников между собой, различная экспертная

и консультационная работа, распространение пьес, поездки, культурные связи, агентская работа. Критик как никогда нужен в качестве помощника театра, по большей части сегодня оставленного государством и обществом» [60].

Другими словами, художественная критика обрела пристанище в академических кругах, «официальная» критика попросту прекратила свое существование, сменившись критикой для массового зрителя, или, как определила И. Петровская, для «большого» зрителя.

Список литературы

1. *Дмитриевский В. Н.* Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: автореф. доктора искусствоведения / ЛГИТМиК. – Л., 1990. – С. 12–13.
2. Омские разговоры: Сокр. стенограмма совещания «Театр и критика сегодня», г. Омск, 1988 г. // Зеркало: Театральная Россия. Альманах / сост. А. Заславская и В. Калиш. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1991. – С. 146.
3. *Песочинский Н. В.* Критика театральная // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / сост. С. К. Бушуева и др. – СПб.: РИИИ, 2005. – Вып. 1. – С. 122.
4. См.: *Бураченко А. И.* Советский театр: опыт построения модели // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: сб. науч. тр. / редкол.: Г. А. Жерновая (гл. ред.) и др. – Кемерово, 2008. – Вып. 6.
5. *Гаевский В.* Театр и его двойник // Театр. – 2003. – № 5. – С. 77.
6. *Черменская Г. В.* Развитие театральной критики в общеполитической прессе начала XX в. // Вестник Московского университета. – Сер. 10. Журналистика. – 1985. – № 6. – С. 29.
7. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. – Л.: Искусство, 1990. – С. 46–47.
8. Там же. – С. 47.
9. *Смирнов Б. А.* Театральная критика в истории зарубежного театра // Проблемы зарубежной театральной критики: сб. науч. тр. / редкол.: В. В. Чистякова (отв. ред.) и др. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 4.
10. Там же.
11. *Петровская И. Ф.* Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра. – Л.: Искусство, 1971. – С. 96.
12. *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1971. – С. 518.
13. *Готард Э.* Заметки о театральной критике начала XX века // Вопросы театрального искусства: сб. статей / редкол.: Р. Афанасьев (отв. ред.) и др. – М.: ВТО, 1975. – С. 154.
14. *Дмитриевский В. Н.* Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – С. 302.

15. *Вишневская И.* Рецензия – былая любовь и нынешняя боль // Театральная жизнь. – 1999. – № 10. – С. 47.
16. Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / под общ. ред. А. К. Соколова. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 665.
17. Там же. – С. 667.
18. Теакритика – перед лицом съезда // Рабочий и театр. – 1934. – № 23. – С. 1.
19. За боевую критику // Театр. – 1950. – № 2. – С. 6.
20. Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б), май 1927 г. / под ред. С. Н. Крылова. – М.; Л.: Кинопечать, 1927. – С. 364.
21. *Ястребова Н. А.* Власть и сцена 30-х годов // Между обществом и властью: Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века: сб. статей / ред.-сост. Е. В. Дуков. – М.: Индрик, 2002. – С. 104–105.
22. *Бернштейн Б. М.* О месте художественной критики в системе художественной культуры // Советское искусствознание, 76 / редкол.: М. П. Полевой и др. – М.: Советский художник, 1976. – С. 272.
23. Там же.
24. О задачах РАПП на театральном фронте: Постановление секретариата РАПП // Советский театр. – 1931. – № 10–11. – С. 15.
25. *Луначарский А. В.* О нашем театральном строительстве // Политпросветрбота и театр: ст. – М.: Долой неграмотность, 1927. – С. 14.
26. Пути развития театра... – С. 363.
27. *Залеский В.* Некоторые вопросы театральной критики // Театр. – 1949. – № 12. – С. 59.
28. *Алперс Б.* К итогам анкеты о критике // Новый зритель. – 1925. – № 20. – С. 10.
29. *Родов С. А.* Эстетическая критика как орудие классовой самозащиты // Критика 1917–1932 годов: хрестоматия / сост. Е. А. Добренко. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – С. 87.
30. Пути развития театра... – С. 366.
31. *Песочинский Н. В.* «Великий перелом» в театральной критике (1930) // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / редкол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) и др. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 102.
32. Там же. – С. 101.
33. Там же. – С. 106.
34. *Ястребова Н. А.* Театральная пресса 30–40-х годов // Художественная критика и общественное мнение: сб. статей / редкол.: А. Я. Зись (отв. ред.) и др. – М.: Б. и., 1992. – С. 147.
35. Там же. – С. 148.
36. См. подробнее: *Кузнецова Е. И.* Государство и театр: экономика, организация, творчество: Середина 1960-х – начало 1980-х гг. / Рос. терминологическое общество РоссТерм. – М.: Тривант, 2000. – 154 с.
37. *Шалашова А. В.* Текст спектакля и контекст эпохи: советский театр 60-х годов читает русскую классику: автореф. дис. ... канд. искусствознания /

- ГИТИС. – М., 2009 // http://www.gitis.ru/rus/rostgrduate/notices/shalashova_auto.shtml от 29.06.2009.
38. *Аннинский Л.* Самый странный жанр // Литературная газета. – 1966. – 16 июня. – С. 3.
 39. *Ильичев Л.* Искусство, вдохновляющее народы на подвиг // Коммунист. – 1964. – № 4. – С. 64.
 40. *Соколов К. Б.* Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985 гг.). – СПб.: Нестор-История, 2007. – С. 360.
 41. Там же. – С. 361.
 42. *Пульхритудова Е. М.* Театральный процесс 70-х годов и его отражение в театральной критике (по материалам журнала «Театр» и «Литературной газеты») // Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики: сб. ст. / под ред. А. Г. Бочарова. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 32.
 43. Там же. – С. 34.
 44. См.: *Гаевский В.* Указ. соч. – С. 75–81.
 45. *Алперс Б.* Как смотреть и оценивать спектакль. – М.; Л.: Молодая гвардия, 1928. – С. 9.
 46. *Дмитриевский В. Н.* Театр и зрители... – С. 165.
 47. *Свободин А.* Двести оборотов «Колеса счастья» // Театр. – 1957. – № 5. – С. 77.
 48. *Туровская М.* О некоторых проблемах критики зрелищных искусств // Вопросы эффективности литературно-художественной критики: материалы науч.-практ. конф., Москва, 17–18 апреля 1980 г. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 30.
 49. *Семеновский В.* Кому мы нужны // Московский наблюдатель. – 1993. – № 2–3. – С. 3.
 50. *Вишневская И.* Указ. соч. – С. 47.
 51. Там же.
 52. *Заславский Г., Ажгихина Н.* Есть ли будущее у театральной критики? / Беседу вела Н. Ажгихина // Журналист. – 2006. – № 3. – С. 58.
 53. *Казьмина Н.* Театр, который мы потеряли. И критика, которую мы приобрели // Труд. – 2001. – № 195. – 20 окт. – С. 5.
 54. Взгляд сверху. На вопросы молодежной редакции отвечают театральные критики и театроведы. О профессии и о себе... // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 2 [52]. – С. 22.
 55. Там же. – С. 23.
 56. *Грачева С. М.* Современная журнальная художественная критика в условиях арт-рынка // Художественный рынок как объект гуманитарного знания: материалы ежегодной межвуз. науч. – практ. конф., 21–23 января 2004 г. / редкол.: Т. Е. Шехтер (председатель) и др. – СПб.: СПбГУП, 2004. – С. 114.
 57. *Закс Л.* Российский театр рубежа веков: штрихи к социокультурному портрету // Театр. – 2006. – № 2. – С. 3.
 58. *Соколянский А.* Театр и критика. Переход к рыночным отношениям // Театр. – 2000. – № 2. – С. 68.
 59. Там же. – С. 69.
 60. Взгляд сверху... – С. 21.

СТИЛЕВЫЕ ПРОЦЕССЫ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

В теории искусства и дизайна стилевые заимствования получили название эклектики или метода историзма. Постмодернизм полностью реабилитировал эклектизм как творческий метод. Мера традиционализма и новаторства получила фундаментальное обоснование и подтверждение в проектно-художественной практике. Постмодернистская тактика средоформирования неизбежно поднимает проблему стилеобразования – переход от проблем образа жизни к средовой проблематике через стиль жизни и, соответственно, стиль формообразования фактически отражает постмодернистскую эстетику с её стремлением к многостилью, полифоничности и симультанности. Постепенное расширение стилевых ориентиров и проблематики постмодернистской проектной практики, изменение роли средового дизайна в современном обществе с его гуманистической направленностью вносят изменения и в теорию. Поскольку практически все эстетические дискуссии в последнее время ведутся в целом в контексте постмодернистской ситуации, возникла необходимость пересмотра многих ключевых понятий, таких как хаос, эклектика, шизофренизм и т. п.

Художественная ориентация, усиление внимания к образной выразительности формообразования, метафоричности вызвали к жизни принципиально новые приёмы проектной практики – опору на исторические стили прошлого, использование архитектурных и декоративных деталей как отдельных элементов художественных стилей, сочетающихся с современными материалами и технологиями. Такие изменения в проектной культуре, как стремление к парадоксальности и стилевой множественности, были замечены теоретиками, но непосредственно с эстетикой постмодернизма они не были связаны: «Главное завоевание дизайна среды – легализация в художественном творчестве права на любые, самые экстравагантные, непредсказуемые, отрицаемые здравым смыслом и “традиционной” эстетикой сочетания предметно-пространственных форм» [1].

В современной проектной практике основное внимание уделяется полистилистическим проявлениям. Впервые термин «полистилистика» ввёл А. Шнитке в 1977 г. для определения музыкальных стилевых

процессов. Обострение в последние десятилетия проблемы культурной коммуникации, возросшая полифонизация художественного сознания, появление нового художественно-проектного синтаксиса подготовили ситуацию полистилистики и в других видах искусства в ее полном выражении. Похожими характеристиками обладают и формулировки полистилистической культурной модели Л. Ионина [2] и «мозаичной» культуры А. Моля [3].

Можно предположить, что стилевые заимствования стали своеобразной реакцией уже не только на техницизм модернизма и движения «современной архитектуры», но и реакцией на брутальные комбинации эклектического приёма раннего постмодернизма, который принёс в проектную культуру ощущение хаоса, беспорядка, китча и пошлости. Условиями возникновения полистилистики как проектного метода явились, на наш взгляд, следующие процессы современной культуры: тяга к эксперименту; поиск универсализма, всеохватности; дискретный характер восприятия современного человека, нарушение последовательности изложения и внезапные переключения; множественность, информативность (высокая скорость передачи информации); многомерность и полифоничность самого информационно-визуального ряда современной культуры.

Чтобы понять разницу в подходе к обработке первичного материала в эклектике и полистилистике, необходимо вспомнить о генезисе самого термина «эклектика». Он происходит от греческого слова *eklektikos* (выбирающий) и буквально означает механическое соединение разнородных, часто противоположных художественных элементов.

В искусствознании эта дефиниция всегда существовала в двух значениях: в узком смысле она определяла отсутствие стилистического единства художественного произведения и представляла собой диалектическую пару противоположностей с категорией стиль. Второе значение использовалось для характеристики определённого периода в истории отечественной и западноевропейской архитектуры (между поздним классицизмом и ар нуво, то есть вторая треть XIX в.), заменённое в современном искусствознании на более корректный термин «историзм». Сам факт замены термина и пересмотра сущности данного художественного направления в искусствознании указывает на то, что в архитектуре этого периода сочетание разнородных стилевых элементов и механическое их смешивание являлось отражением поиска нового большого стиля, стремлением достижения качественно иного смысла и назначения.

Заимствование художественных стилей прошлых эпох присуще и проектной практике постмодернизма. Однако необходимо отметить, что цитирование исторических стилей в постмодернизме возникает как ре-

акция на стерильность модернизма через обращённость к известному, знакомому, а следовательно – простому и ясному. Не случайно поэтому идейная платформа постмодернизма наиболее зримо проявилась в формально-образной сфере. Это – открытый ретроспективизм, отказ от стремления к непрерывному обновлению как самостоятельной ценности модернистов и призыв к возвращению к старым эстетическим формам, привычным знакам и метафорам.

На наш взгляд, наряду с эклектичным соединением материала как композиционного приёма постмодернистской проектной культуры, существует принципиально иное обращение к первоисточнику. В основе эклектики – механическое смешение стилей, слом, разрушение художественной формы. На принципе сталкивания разнородных слагаемых средовой ситуации, их эпатажности и гротескно-парадоксальной заострённости как раз и строится эклектика. Если полистилистика с её тонким владением всеми стилями воспринимается как диалог культур, то для эклектики больше характерен такой приём, как коллаж (сталкивание прямых необработанных цитат или нарочито грубых, гротескных). В этом и заключается, на наш взгляд, её принципиальное отличие от полистилистики.

В проектном мышлении произошёл поворот в сторону синтеза конкретных вещественных свойств жизненного мира и прошлого опыта, что нашло отражение в культурном диалоге и полистилистике как формообразующем методе и что позволяет концептуально решать средовые проблемы. Мы называем этот формообразующий метод полистилистикой и вкладываем в это понятие следующее.

Пользуясь метафорическим сравнением, полистилистика представляет, на наш взгляд, многогранный кристалл, каждая грань которого отражает различные художественные миры. Под полистилистикой как проектным методом мы понимаем не излом, не разрушение, не произвольное смешение источников, а соединение разрозненных отдельных художественных стилей по законам гармонии и для достижения гармонии. Особо отметим, что при этом важен сам процесс соединения художественных стилей как отдельных элементов – методом осмысленного поиска и тщательного отбора лучших художественно-стилистических образцов, адекватных для выражения данной проектно-средовой ситуации.

При этом современный дизайнер остаётся достаточно свободным при выборе выразительных средств, отбирая лишь те, которые легко подключаются к его стилевым пристрастиям. Видение среды через отдельные грани этого кристалла, сквозь совокупность всех граней позволяет и человеку, включённому в эту среду, отбирать те, которые соответ-

ствуют его художественным вкусам и мировоззренческим установкам. Это предоставляет своеобразную эстетическую свободу (но не произвол) не только самому автору проекта, но и средовому субъекту – человеку, находящемуся в среде. Сама возможность выбора гармонических стилистических моделей, сопряжённая с рефлексией, с эмоционально-эстетическим восприятием, делает среду гуманистически ориентированной. Чуткое отношение к средовому субъекту глубоко присуще современной западноевропейской проектной культуре. Различия в мере цитирования исторического материала в современной проектной культуре вызвали необходимость анализа их основных приёмов и смыслового уточнения.

В дизайне использование подлинной цитаты в силу известных причин – довольно редкий приём, чаще встречаются аллюзия, обобщение через стиль, реминисценции. В предметном дизайне, однако, есть уникальные примеры такого феномена, появившиеся в 80-х гг., в самом начале становления постмодернизма в художественном проектировании. Их автор – итальянский архитектор и дизайнер Алессандро Мендини – называл такие эксперименты ре-дизайном. В его основе лежит цитирование широко известных объектов формообразования, уже ставших знаковыми для истории дизайна, – это кресло «Василий» Марселя Брейера и знаменитый венский стул Михаэля Тонета.

Заимствование из оригинала отдельных элементов в современной проектной практике возможно с разными целями. Так, например, остроконечные крыши национальной немецкой строительной традиции используются в постройках исторической части Любека не как конструктивный, а как декоративный элемент для деликатного «вписывания» новых средовых объектов в уже сложившуюся городскую застройку. Примером смешения стилей в предметном дизайне является творчество группы «Мемфис», которая использовала смелую игру с материалами, формами, фактурами. Это сделало их дизайн остроумным, ироничным и ярким.

Выстраивание ассоциативного ряда через аллюзию, тонкая ирония при безупречном владении стилем характерна для проекта Р. Пиано, выполненном в 1998 г., – Канакский культурный центр в Нумеа (Новая Каледония). Средовой комплекс решён в виде протяжённой линейной структуры с пристроенными к нему многочисленными раковинообразными апсидами-хижинами, как бы не имеющими завершения. Форма пронизанных воздухом, кружевных, «летающих» коконов-парусов, покрывающих «хижины» (аудитории центра), соединяет традиционные для канаков культурные прототипы и управляемую электроникой техноло-

гию вентиляции помещений и защиты от внешних факторов. Таким образом создаётся символ канадской цивилизации с сохранением местной средовой атмосферы, с учетом древних обрядов и традиций коренного населения, который понятен и иностранцам. Здесь проявились и другие принципы средового подхода постмодернизма: оригинальность идеи, контекстуальность, органичность и экологичность концепции – каркас здания сделан из местного дерева, способного противостоять циклонам, а окна при увеличении силы ветра начинают постепенно, снизу вверх, закрываться, защищая помещения от муссонов и циклонов.

В нашем представлении, основой полистилистики становится «сложный порядок», который предполагает и другие конструктивные приёмы дизайна: ироническое обыгрывание цитат и свободу обращения с ними, гибкость, неподчинение жёстким догмам, вариабельность и тягу к метаморфозам, использование конструктивно-игровой комбинаторики, выстраивание ассоциативного ряда через тонкие аллюзии.

Сам характер аллюзий связан с особенностями образного сообщения, более с семантикой, чем с формой, в которую оно воплощено. Вариабельность игровой структуры средового объекта при этом проявляется прежде всего через ассоциативный ряд, через выстраивание зыбких, едва уловимых ассоциаций.

Однако полистилистика, на наш взгляд, принципиально отличается и от стилизации. Вызревшая в ходе всей европейской культуры XX в., полистилистика становится в средовом дизайне постмодернизма определённой системой координат и, в отличие от эклектики и стилизации, новым целостным стилем. Через различные грани «кристалла» указывает на качественно новый метод организации материала, подчёркивает единство и равноправие всех стилистических заимствований на уровне выразительного языка. Действие полистилистической композиции несёт в себе смысл целенаправленного переустройства мира человеком: соединения, прилаживания, примирения или сталкивания того, что в естественном природном контексте несоединимо, но обязательно по законам гармонии.

Существенную разницу в мере цитирования материала отметили исследователи, так, например, В. Глазычев: «“Постмодернизм” тем существенно отличается от эклектики 70-х гг. прошлого столетия, что та была вполне серьёзна, а этот проникнут иронией, весьма тонкой эстетикой забавы» [4]. А. Иконников также подчёркивает, что отличие намёков от прямых цитат, к которым прибегала, например, эклектика конца XIX в., заключается в ироничном отношении постмодернистов к источнику, предполагающему свободу обращения с его признаками,

и в самом характере намёков, связанных скорее с характером образного сообщения, чем с формой, в которую оно воплощено [5].

Духовный диалог современности с художественным прошлым в эстетике постмодернизма является общей тенденцией, получившей название диалога культур. Причём проблемы культурной коммуникации, полифонизации художественного сознания современного дизайнера решаемы, на наш взгляд, в двух аспектах: 1) традиция выступает как возможность взаимодействия, как источник для вполне серьёзного «диалога времён» (по Бахтину); 2) традиция превращается в объект игры, при которой «собеседники» не стремятся ни отречься от самих себя, ни замкнуться в изоляции.

Однако и в том, и в другом случае традиция воспринимается как вторая реальность, равная самой реальности. Новая концепция диалога, понимаемая не просто как источник информации, но и как способ, ведущий к более глубокому пониманию других культур, и, что особенно важно, для постмодернистского культурного пространства в целом – к самопониманию и осознанию себя в мировом космосе. Таким образом, объектом для проектной культуры становится и окружающий мир, и художественные стили прошлых эпох. Фактически весь слой культуры в концепции постмодернизма становится достоянием рефлектирующего ума.

И, наконец, стиль – основная категория средового проектирования, которая фиксирует в комплексе предметно-пространственные признаки и особенности наполняющего среду образа жизни. Стиль в средовом дизайне включает впечатления обо всех слагаемых параметрах и настроениях среды – функциональных технологиях, технических устройствах, произведениях декоративного искусства, габаритах пространства, нормах его понимания, психологических и эстетических установках его использования. Причём отражение в стиле содержания образа жизни означает реализацию и эмоционально-чувственных характеристик среды.

Склонность к цитированию историко-архитектурных мотивов придаёт постмодернистской архитектуре и дизайну повествовательность, информативность. В постмодернизме широко применяются различные формы полистилистики и трактуются как диалог культур. Тотальная полистилистика как проектный метод в средовом дизайне и архитектуре проявляется, например, в разномодальных «срезах» симультанной культуры города – интерпретация архетипов архитектуры в средовом проектировании воспринимается как актуализация реликтовых пластов культуры и их проекция в сегодняшний день. В этом состоит притягательная сила, обаяние городского образа жизни и городской культуры.

Одним из самых показательных в этом отношении, на наш взгляд, примеров может служить проект «Музея Азии, Африки и Океании» на набережной Бранли (Париж), принадлежащий Ж. Нувелю. Фасад представляет собой наложенные друг на друга кубические объёмы ярких цветов, вызывающие аллюзии с супрематическими находками К. Малевича. Это не единственный полистилистический приём – в главный зал ведёт белый пандус, напоминающий о спирали Ф. Л. Райта, применённой им в «Музее Гуггенхайма» (Нью-Йорк). Комплекс музея из четырех корпусов вписан в традиционную застройку из жилых зданий эпохи барона Османа. От набережной его отделяет стеклянная стена и ландшафтные композиции. Напомним, что выходящая на набережную Бранли торцовая стена музея представляет собой «вертикальный сад» площадью 800 кв. м, где высажены растения 150 различных видов, укрепленные в нетканом материале из полиамида. И окружающий музей сад, и зелёная стена, парадоксальные в респектабельном районе Парижа, воспринимаются, тем не менее, как органичное средовое образование.

Очевидно, что основное свойство постмодернистского средового дизайна состоит в том, что он не сводим к фиксированной стилиевой доминанте, это обязательно цитирование исторических стилей, активное взаимодействие различных художественных систем. Динамическое соприкосновение стилей порождает общее интертекстуальное пространство, в котором невозможно «чистое» переживание изолированного смысла или эстетического импульса. Значение и сопутствующая ему эстетическая эмоция высекаются на пересечении различных знаковых потоков. Тем более, что в средовых комплексах использование полистилистики на современном этапе развития культуры почти неизбежно. При этом отметим, что круг стилиевых ориентаций в проектной культуре современного этапа постмодернизма достаточно широк: архитекторами и дизайнерами используются цитаты не только из прошлых стилей – классицизма, ар-деко, конструктивизма, но и из сюрреализма, китча, компьютерной графики.

Для выявления сущности полистилистики необходимо проследить подобные проектные идеи в момент их становления и развития. Постмодернизм ввёл в оборот важные термины, вошедшие не только в архитектурно-дизайнерскую практику, но и в искусствоведческий аппарат. Так, например, в 1977 г. американский архитектор Роберт Стерн назвал три принципа постмодернизма: контекстуализм, аллюзианизм и орнаментализм. Первый принцип – подчинение архитектуры факторам, исходящим из конкретной среды и контекстов культуры, в который он входит; второй – введение в объект аллюзий, отсылающих к историческим стилям. При этом аллюзии отличаются от прямых цитат ирониче-

ским отношением к источнику. Третий принцип связан с более широким использованием архитектурных элементов, которые выходят за пределы утилитарно необходимых. При этом возможно сохранение авторской, индивидуальной позиции дизайнера.

В трудах теоретиков и практиков раннего этапа архитектурного постмодернизма (Р. Вентури, М. Кюло, Л. Крие, А. Росси, Р. Стерна, А. Грюмбако) были отмечены постулаты архитектуры, которые фактически являются проявлением принципа полистилистики:

- «подражание» историческим памятникам и «образцам»;
- «ссылки» на широко известный памятник архитектуры в общей композиции или её деталях;
- работа в «стилях» (историко-архитектурных);
- принцип «обратной археологии», то есть приведение нового объёма в соответствие со старой строительной техникой;
- принцип «повседневности реализма и античности», осуществляемый путём известного «принижения» или упрощения применяемых классических форм.

Анализ показывает, что все эти принципы проявились и в современной проектной средовой практике, для которой особенно характерно осознанное желание увязать новые постройки с историческим городским окружением, почувствовать городской контекст будущих построек. В дизайнерских проектах полистилистика проявляется в широком разнообразии стилистических выражений, возрождении исторических архитектурных систем и декора всех видов – широко используются декоративная кладка, облицовка, рельеф, орнамент, росписи, контекстуализм, охранительная, бережная реконструкция, множественность подходов, плюрализм.

Соответственно возрождаемым историческим формам восстанавливаются принципы исторического построения композиции – симметрия, пропорциональность, перспектива. Также архитекторы и дизайнеры обращаются к выразительности стенового массива за счёт возрождения активного силуэта зданий с отказом от плоских крыш и ленточных окон. Разнообразны поверхности глухих участков стен, на которых сочетаются различные фактуры, цвет, рельеф.

Так, например, одна из ранних работ Р. Бофилла – квартал «Антигона» в Монпелье – построена по принципу аллюзий на тему сюжетов эпохи Возрождения, барокко и неоклассики. Четыре площади, связанные единой осью: полуциркулярная - «Эспланада Европы», овальные – «Фессалийская» и «Тысячелетия» и площадь «Золотого сечения» – квадратная с полуциркулярными нишами по осям квадрата, возрождают город как

художественное целое. Но приём полистилистики не является в данном случае самоцелью, он выводит средовой проект на общекультурный уровень – Р. Бофилл прибегает к метафоре о городе как комфортабельном доме и превращает город в художественную композицию, где пространства структурируются как ансамбль располагающихся рядом и как бы наложенных друг на друга площадей. Художественный язык архитектурных форм Р. Бофилла – смелая интерпретация классики, которая требует глубокого понимания сути знаковых систем, используемых эстетически. Он изменяет традиционный синтаксис, применяя преувеличения, деформации, что помогает не только обогатить язык, но и сохранить преемственность. Особенностью использования постмодернистского приёма полистилистики в данном случае является и наличие двойного кода элементов интегрированного классицистического языка.

Так, например, применив метод обобщения через стиль и жанр древнегреческого античного храма (Национальный театр Каталонии в Барселоне), Р. Бофилл добился устойчивой ассоциации театра как священнодействия. Использование в одном проекте классических колонн с металлическими конструкциями и сверкающими стеклянными поверхностями в стиле хай-тек, на первый взгляд, приводит к сочетанию несочетаемого. Ситуация полистилистики предполагает свободное оперирование стилевыми категориями. Исторический стиль, стиль конкретной исторической эпохи, выступает в данном случае как ценностная категория, как модель, которая свидетельствует о существовании устойчивого конструктивного принципа в менталитете любого типа.

В результате главным завоеванием дизайна среды постмодернизма стала легализация права на любые, самые экстравагантные, непредсказуемые, отрицаемые здравым смыслом и «традиционной» эстетикой сочетания предметно-пространственных форм. Такой динамичный живой процесс стилеобразования становится самостоятельной задачей средового дизайна. Реальную возможность для адаптации и восприятия стилевой множественности как единого целого, как новой целостности создаёт само изменившееся мышление современного человека. Под воздействием скоростных видов транспорта и увеличения темпа потребляемой информации восприятие человека (особенно в условиях мегаполиса) стало носить дискретный характер («клиповое» мышление). Целостное представление о городе как едином пространственном ансамбле сегодня уже утрачено.

Организация таких дискретных пространств возможна полистилистическим методом, что помогает преодолеть схематичность новых городских образований. Обращение к историческим стилям прошлого семантически усложняет и обогащает средовые композиции, насыщает

коммуникативными функциями. Так как все они находятся во взаимосвязи со стилем – управляют или подчиняются ему, – важно знать круг проблем, решение которых способствует формированию профессионального чувства стиля. Эти проблемы большей частью связаны с семантикой художественного стиля и отбором тех композиционных приёмов, которые и придают любому художественному стилю единство.

Результатом деятельности современного дизайнера в условиях полистилистики становится достижение целостности и нового качества окружающего мира. Дизайн может быть не только проектированием жизненных процессов, но и средством общения в эпоху глобализации. Мыслить системно, целостно для создания интегрированного, всеобъемлющего дизайна – одна из важнейших проектных задач.

Всё вышеизложенное позволяет сделать вывод, что среда есть явление принципиально многостилевое, рождённое эстетикой постмодернизма с её тотальным принципом полистилистики, где процесс средоформирования протекает вне стилевых ограничений. В связи этим необходимо отметить, что названные принципы отвечают требованиям «полицентричности» и «многополярности» самой постмодернистской эстетики. Однако идея связности, отношение к связям как главному инструменту проектной культуры формируется именно в системе комплексного подхода к среде обитания человека.

Список литературы

1. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. – М.: Архитектура-С, 2004. – С. 287.
2. См.: Ионин Л. Г. Социология культуры. – М., 1996. – 527 с.
3. См.: Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1974.
4. Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – С. 392.
5. См.: Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – С. 211.

К. Тойбелова
(Чехия, Прага)

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ТЕАТРАЛЬНОЙ ГРУППЫ АХЕ

Основатели «Инженерного театра» АХЕ, прежде всего Максим Исаев и Павел Семченко, обращают особое внимание на значимость изобразительной компоненты. Истоки этого лежат в том, что оба они – художники. Это важный мотив моего обращения к творчеству оригинального

«Инженерного театра», потому что я сценограф, и для меня изобразительная компонента является неотъемлемой частью любой театральной постановки. Она – средство моего личного художественного выражения.

В начале следует ответить на вопрос, что, собственно, приводит художника к созданию авторских театральных форм. Демонстрируемые произведения разных направлений изобразительного искусства вызывают у зрителя определенные чувственные впечатления (визуальные, слуховые, тактильные и прочие или их комбинации). Художник предвидит возможные реакции зрителя, просчитывает их, но произведение искусства интерактивно и способно самостоятельно вступать в диалог со зрителем как с партнером. Выставленное художественное изделие – готовый продукт, который может возбуждать зрительские эмоции. Однако эти эмоциональные волны уже никак не влияют на произведение искусства (разве только зритель его разрушит или украдет, но такой поворот событий обычно не предполагается). Изобразительное искусство – это визуализированная мысль, чувство, слово, фраза, стихотворение и прочее, оно создает континуальную сюжетную линию. Присутствие актера – одно из условий создания сценического произведения. Без актера сцена стала бы изобразительной инсталляцией или застывшим кинозалом.

Но в настоящее время очень сложно определить, где точно лежит граница между изобразительным искусством и театром, концертом и театром, фильмом и театром и т. д., потому что грани между этими художественными отраслями сознательно стираются. Художники пытаются перешагнуть рубеж своей специальности и придать ей новые значения, чем определяют ее дальнейшее развитие. Поэтому скульптура предстает как кинетический объект. Роспись и графика уже не реализуют лишь функцию репродукции реальности, а перетекают в более абстрактные плоскости, трансформируются, и порой начинают просматриваться реальные предметы (ассамбляж) [1]. Живопись перемещается с холста на человеческое тело и создает в определенном пространстве художественные композиции. Пространственные инсталляции превращаются в музыкальные инструменты и наоборот. Изображение картины оживает, обретает иллюзию движения, видео становится еще одним инструментом прикладных художников и т. д.

Но вернемся к исходному вопросу. Мне кажется, что некоторых художников не удовлетворяет статическая картина как продукт их творчества. Они стремятся к тому, чтобы их картины возникали, жили и менялись прямо на глазах зрителей, и поэтому обращаются к выразительным средствам, которые употребляются только в театре. Им хочется, чтобы

их картины могли существовать во времени и пространстве, а главное – вступали бы в диалог со зрителем. Этот мотив, я предполагаю, притянул к театру и группу АХЕ, и многих других художников.

Название группы АХЕ исходит из слова «ахе», которое на английском означает «топор». Уже это название служит предвестием направления группы: оно включает в себе смысл некоего орудия, необходимого средства – реквизита. АХЕ – это игра с картиной, звуком и содержанием. АХЕ характеризует себя как оптический или «инженерный театр», потому что обильно употребляет технику и технические процессы. Вместе с тем, наименование группы в латинице воспринимается как нонсенс. Спектакли превращаются в эксперимент, в «попытку» всех участвующих в нем «инженеров» работать с пространством, которое оформляется светом и звуком.

Ядро группы АХЕ – Максим Исаев и Павел Семченко. Они познакомились в театре «ДА-НЕТ» Бориса Понизовского, мистификатора и театрального теоретика. Вместе с Вадимом Васильевым они основали в 1989 г. группу под названием «АХЕ», с местонахождением в знаковом Арт-доме «Пушкинская-10» – центре независимого искусства начала 1990-х. Их совместная работа началась небольшими перформансами [2] на Пушкинской 10, выставками, росписями на заказ интерьеров (Пушкинская 10, разные кафе Петербурга) или совместным написанием картин «First row» в Kiasma музей в Хельсинки. В середине 1990-х гг. Павел Семченко и Максим Исаев (уже без Вадима Васильева) все больше используют в своих экспериментах классическое театральное пространство и законы театра, приглашают в перформансы профессиональных актеров. С этого времени театр АХЕ постоянно участвует в театральных фестивалях в Эдинбурге, Авиньоне, Мадриде. Также АХЕ выступает на международных фестивалях в Германии, Венгрии, Голландии, Франции, Польше, Чехии, Бельгии, Бразилии и других. АХЕ – партнер многих российских (творческая группа Вячеслава Полунина, авангардный театр «Дерево», «Формальный Театр») и зарубежных (Lantaaren, Голландия; Toihous, Австрия; Project Teatr, Германия) коллективов. Совместный проект АХЕ и ARENA (Erlangen, Германия) «Sine Loco» был осуществлен в 2001 г. А в 2003 г. создатели спектакля получили за него «Золотой софит» в Санкт-Петербурге.

Корни их искусства можно найти в иконах, сюрреализме и, прежде всего, в движении ДАДА и у Обэриутов. Как несколько десятилетий назад Обэриуты, так и АХЕ живут и творят в Санкт-Петербурге. Творческий потенциал обеих групп проявляется в послереволюционное время. Обэриу формируется в 1920-х гг., вырастает из русского авангарда и

реагирует на творческие тенденции того времени. Также и АХЕ. Группа формируется в атмосфере перестроечного СССР и демократической России (в каком-то смысле тоже в послереволюционное время). Наконец, можно сослаться на созданную русским авангардом солидную основу современного искусства в России. Но воплотить эти новые тенденции в современной России не так-то легко. В российском прикладном искусстве и в сценографии пока преобладает академизм, поэтому нелегко научить зрителей, привыкших к реализму, воспринять абстрактное произведение искусства.

Следует отметить идейное сходство манифеста группы Обэриу с проектами АХЕ. Обэриуты призывали к непосредственному овладению реальностью, видимой глазами ребенка, не загруженного установками и признающего только свои собственные понятия: «Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину “переживаний” и “эмоций”, – ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. <...> В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства? Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что вопреки анатомической логике, художник вывернул лопату своей героини и отвел ее в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать. Мы расширяем смысл предмета, слова и действия» [3]. Так же и АХЕ не соблюдают в своих картинах, например, законы анатомии и создают многозначительные композиции из антропоморфных фигур, имеющих разным образом извращенные руки или ноги.

Фрески и иконография влияли не только на АХЕ, но и на большинство русских (и советских) художников. Они были несколько веков каким-то каноном и считаются, в сущности, основным истоком русской живописи. Как в большинстве культур западной и средней Европы, современное искусство черпает инспирацию из примитивного африкан-

ского искусства, так и русское современное искусство проистекает из росписей храмов и соборов, из иконографии. Духовное содержание икон, опосредствованное символами, геометрическими образцами и расцветкой (их религиозный или мистический символизм влиял также на армянского режиссера Сергея Параджанова), – главный источник инспирации АХЕ. Они не считают сюрреализм своим выразительным средством, но бесспорная связь с ним в творчестве АХЕ просматривается. Марсель Дюшан первый в истории выставляет реди-мейд (ready-made) – писсуар или сушилку для бутылок [4]. Он создает из обычного предмета суточной потребности объект, наделенный художественным значением. То же самое делают и основатели АХЕ, когда жарят мясо утюгом, а из кухонной утвари и других вещей, используемых в быту, составляют ассамбляжи.

«SINE LOCO». В июне 2001 г. в сотрудничестве с группой Arena (Германия) в Erlangen, в течение двух недель был создан спектакль «Sine Loco» (лат. – «без места») по мотивам мифа о Дедале и Икаре. Шесть представлений можно было посетить в нетеатральном пространстве Grossenhallen в Erlangen. Спектакль состоял из 15 сцен, напоминающих «живые картины». АХЕ работали с разными версиями мифа. Разрабатывали, например, тему совместного отцовства – Посейдона, Тезея и Минотавра. История Ариадны во всех версиях мифа заканчивается по-разному. АХЕ представляют Ариадну в трех вариантах: Ариадна Печальная, Ариадна Счастливая и Ариадна Безнадежная, причем каждую играет другая актриса.

Принцип сценического разделения пространства

Переходы от одной картины к другой осуществляются не сменой декораций, а передвижением трибуны со зрителями. Такое сценическое решение дает художникам возможность подготовить картины заранее. Комнаты-картины располагаются в пространстве последовательно. Движение начинается справа налево, цепочка «картин» размещена в пространстве 60-ти метров. Эта художественная концепция стала возможна в условиях старого фабричного цеха. Классическое театральное помещение не позволило бы привести в исполнение такое сценическое решение. С этой точки зрения очень выгодно использовать нетеатральные пространства, открывающие иные возможности художественного выражения в искусстве. Параллель такому разделению пространства на одиночные комнаты, когда каждая из них представляет собой специфическое место действия, можно найти, например, в средневековом театре, где отдельные части действия показывались на телегах, расставленных

вокруг площади. В те времена спектакли проходили в пространствах, которые сегодня можно было бы назвать «sitespecific». Это были церкви, соборы, улицы или площади. Однако сходство в решении пространства чисто эстетическое. Средневековой театр пытался передать реалистическое, иллюстративное изображение истории и иллюзию реальности с помощью христианской символики. Основатели АХЕ тоже стремятся к иллюзии реальности. Но не средствами реализма, не иллюстрацией, не христианской символикой, а при помощи абстракции. АХЕ использует разные размеры и глубины комнат и достигает, таким образом, впечатляющих эффектов. Примером служит картина 6 («Нить Ариадны»), в которой акция происходит в маленьком замкнутом пространстве, окруженном тремя стенками. В финале этой картины Дедал поднимает стены комнаты вверх, и зрителям открывается большее пространство Лабиринта. Или в картине 11 («Сон Ариадны»): когда Ариадна засыпает, Тезей убегает – он очень долго бежит в глубину сцены, видна его постепенно уменьшающаяся фигура, и слышны удаляющиеся шаги. Это, конечно, усиливает впечатление от картины и внушительность самого сообщения. Такие приемы, как опускание предметов, скрытых под потолком сцены, или появление частей человеческого тела в вырезах стен также поддерживают впечатление объемности сценического пространства картин.

Основой сценографического решения послужили материалы, найденные непосредственно на месте представления спектакля: разные куски дерева, изоляционные ленты, пленки, бумага, фанера и т. д. С помощью первоклассного использования их свойств в сочетании со специфическим освещением достигались потрясающие художественные эффекты. Например, в сцене порождения Минотавра впечатляюще действуют микротоновые пакетики, наполненные водой, которые актеры бросают на металлическую клетку и растаптывают.

Вода используется в нескольких картинах. Визуальные эффекты присутствуют в картине 1 («Порождение Минотавра»). В картине 3 («Ссора семей») сквозь постепенно краснеющую прозрачную воду на спину Минотавра (лежащего под столиком со стеклянной доской, покрытой водой) проектируется рисунок Лабиринта. В картине 4 («Встреча первая») постоянно идет дождь, и пол постепенно преобразуется в озеро, вода передает исключительную атмосферу этой картины. В картине 12 («Прощание с Ариадной») вода также тушит огонь, сжигающий Ариадну Безнадежную. Водой пишет Дедал план Лабиринта во вступительной картине спектакля. Вода, превращенная в вино, появляется и в картине 5 («Путь внутри и снаружи»), где Ариадна Счастливая

опускает лампочку в стакан с вином. При этом свет лампочки меняется с желтоватого до кроваво-красного, что принципиально меняет атмосферу картины.

Следующей сценографической компонентой, которая очень заметно проникает как в художественную, так и в сюжетную структуру спектакля, является огонь и провоцируемое им горение. Речь идет и об огне, возникающем из привычных источников (свеча, зажигалка, факел), и из источников необыкновенных. Таких, например, как проволока, раскаленная постоянным током, с помощью которой прокаливаются и сгорают предметы и материалы, приложенные к ней. Огонь выполняет не только задачу визуального воздействия, но содержит и значение символа: в картине 1 («Порождение Минотавра») он связан с возникновением идеи Лабиринта – расплавленный свинец, резко охлажденный водой, производит выплеск пара, тем самым увеличивая впечатление от алхимической мастерской. В картине 3 («Ссора семей») горят фитили игровых камней, символизирующих жизнь людей. В картине 6 («Нить Ариадны»), когда Ариадну вводят в тайну Лабиринта, используется мотив огненного круга. Дедал наливает напиток для Тезея через огненный круг. Тезей подает напиток Ариадне также через этот огненный круг. Таким образом, все очищено и освящено огнем. Огонь созданного круга зажигает нить Ариадны (круг с факелом), которая выводит Тезея обратно из Лабиринта. В этой картине огонь становится чрезвычайно эффектным слагаемым светового дизайна, подчеркивающего драматичность ситуации. Огонь используется как символ очищения. Это усилено магическим смыслом круга – знака повторения, вечности, бесконечности. При этом он одновременно понят и как защита от злых сил.

Сценографическое решение спектакля «Sine Loco» основано на геометрических формах и их символике. Очень часто используется круг (или колесо). Он символизирует небо, он отражает динамический аспект центра. В обрядовой магии круг является защитной границей от враждебного влияния. Колесо символизирует мир, постоянный цикл возобновления. «Тот, кто в центре раскручивает колесо, есть или Универсальный человек, или Правитель...» [5].

Очень важным сценографическим элементом становится цвет (в виде используемой материи, сценического света, грима), являющий собой символический уровень спектакля. Основными выразительными средствами выступают красный, зеленый, синий и желтый цвета, а также соединение черного и белого цветов. Красный – цвет крови, войны, мести, в этом смысле его и используют в спектакле. Зеленый – цвет све-

жести, очищения и природы, он преобладает в картине 11 («Сон Ариадны»). Синий – цвет чистоты, воздуха и пустоты – символизирует небо. Желтый цвет – символ молодости и силы, иногда замещает огонь. Соединение черного и белого цветов появляется в разных комбинациях и пропорциях. Черный возникает как символ смерти, пассивности и траура. Белый цвет – это синтез всех красок, символ смеси, перехода между двумя состояниями.

В гриме лиц доминируют белый, красный и черный цвета. Переход цветов – от белого к красному и затем к черному – символизирует внутреннее развитие, перерождение. Дедал, например, имеет на верхней части лица накрашенный белый прямоугольник. Его руки красные, а костюм черный. У Минотавра лицо наполовину белое, а наполовину красное. Каждая из трех исполнительниц Ариадны имеет свой грим. Ариадна Печальная использует только черно-белый грим, у сластолюбивой Ариадны Счастливой особенно подчеркнуты глаза и рот, Ариадна Безнадёжная своим гримом напоминает учительницу в стрессе и т. д.

Но грим касается не только лица. Он распространяется и на тело. Важным элементом является красная расцветка рук Дедала. Рук, которые отражают завидное трудолюбие, но которые также и убивают. В картине 10 («Красная комната») грим тел и лиц соединяется со сценографией, и возникает исключительная картина, полная скрытых смыслов. В ней стекаются на сцене все лица истории, кто-то из них больше, кто-то меньше оказывается вымокшим в «кровавой воде», в преступных событиях. Но Дедал не проходит бродом эту багровую воду. Он шагает на котурнах по «кровавому океану» незапятнанным. Но его красные руки предостерегают: вот он тот, кто начал, кто всегда нависал над каждым кровопролитием этой истории.

Следует сказать, что в основе спектакля – традиционно используемые в театре компоненты: актерский, художественно-визуальный и звуковой. Все актерские акции в данном случае выступают как конкретные реальные действия, влияющие на художественную и одновременно сюжетную динамику каждой картины.

Свет становится очень важным слагаемым художественно-визуальной компоненты. Он дает пространственно-временным картинам настроение, глубину, таинственность, яркость. Нередко свет выделяет материалы и производит с ними интересные эффекты: свечение воды сквозь пленку, отсвет алюминиевых плоскостей, игра теней и т. д. Причем свет в этом спектакле исходит не только из театральных световых приборов, но также от огня, который влияет и на изменения в пространстве, и на его восприятие.

Спектакль наполнен не только музыкой, специально сочиненной для отдельных сцен, но также и звуками музыкальных инструментов, индустриальными звуками, голосами зверей. Кроме того, в сцене порождения Минотавра музыку, исходящую из динамиков, дополняют топтание быка по металлической решетке, звук плещущей воды и т. д. В некоторых картинах доминирует музыка в записи. Например, в картине 2 («Почти близнецы») и картине 11 («Сон Ариадны»). В других картинах музыку составляют только разные модулированные звуковые движения, дополняемые реальными звуками, воспроизводимыми актерами. К ним относится картина 9 («Белая комната») и картина 12 («Прощание с Ариадной»).

О костюмах следует говорить в соединении с общим прикладным замыслом постановки. В спектакле «Sine Loco» можно найти отсылку к античности, готике, ренессансу, барокко и к современности. Эти отсылки проявляются больше всего в решении костюмов. Костюм Пасифаи, матери Минотавра, напоминает традиционную одежду критских жриц – длинная юбка колокольной формы, обнаженные груди, головной убор с вуалью на макушке. Дедал своей одеждой напоминает более ренессансного алхимика. Но большая часть костюмов игнорирует историческую связь с античностью. Эти костюмы выглядят вполне современно. У мужчин белые рубашки с брюками из нетрадиционного для брюк необыкновенно жесткого материала, который влияет на движения актера. В некоторых мужских костюмах появляется юбка. Характер костюмов в значительной мере определяют дополнения (головные уборы, очки и шарфы), но в основном – грим и прически. Волосы очень часто используются как компонент маски, характеризующей персонаж (Бык в картине «Порождение Минотавра» или волосы Дедала во второй половине спектакля). Некоторые актеры работают с лысой головой, которая часто загримирована.

Взаимный симбиоз грима, костюма, прически создает идеальное и гармоничное единство. Иными словами, костюм выигрывает за счет грима, сценография обретает законченность благодаря костюму. В свою очередь, спектакль становится действенным вследствие единства света, музыки (звука), сценографии и актерского мастерства. Важно помнить, что авторы этого проекта более всего художники. И они создавали свои пространственно-временные картины с помощью всех указанных компонентов, через них предлагали зрителям миф о Дедале и Икаре. Но он являл собой не позабытую, утратившую актуальность историю, а вневременное послание. Это послание содержало в себе мудрость веков, сконцентрированную в картинах полных символов, понятных всем, потому что эти

символы были заключены в нашем подсознании как часть культурного наследия. Этот вид театра не обращается к зрителям посредством слова, но пробуждает в них эмоции и даже какие-то сверхглубинные ощущения.

Таким образом, мы могли бы проанализировать и другие знаковые постановки АХЕ. Например «Белую кабину», в которой авторы спектакля борются с классическим театральным пространством. Или «Плаг и Плей», где зритель попадает в некое подобие кабаре, а актеры по очереди выступают в бессюжетном действии. Это набор одиночных выступлений обоих актеров перформанса, дополненный музыкой диджея, «вживую» возникающей прямо на сцене. Принципиально, что в то время, когда один из актеров показывает свой номер, другой пишет большого размера картину в глубине сцены. Но и на примере одного спектакля мы готовы сделать некоторые выводы.

По моему мнению, АХЕ нашли и постоянно совершенствуют способ своего творческого самовыражения. Это способ самовыражения художников, которые стремятся перешагнуть границы между дисциплинами. Они часто становятся авторами пространственно-временного действия. В этот момент можно говорить лишь о хеппенинге. Но если представление АХЕ опирается на хорошую драматургическую основу, то это уже театр. Вышеописанная инсценировка является именно таким примером. При этом отмечу, что первой концептуальной установкой основателей АХЕ было утверждение: мы не занимаемся театром. Этот период был для инженерного театра АХЕ временем поиска способов своего художественного самовыражения. Постепенно его основатели перешагнули границу росписей и отправились в долгий путь через хеппенинг и перформанс к театральному действию. Они, по сути, бессознательно выработали собственный способ актерской игры и создали необычные и жизнеспособные работы.

Этот вид творчества, конечно, следует считать одним из многих подходов к созданию авангардного театра. Некоторые сценографы его не признают, или очень скептически по отношению к нему. Они уважают текст и считают его неотъемлемой частью спектакля [6]. Вместе с тем, другие специалисты в области сценографии приветствуют такие тенденции в театральном искусстве. Цель статьи состоит не в обсуждении правильности или неправильности этих или других процессов и не в поиске единственно верного пути, в соответствии с которым должна развиваться сценография и создаваться авторские спектакли, а в осмыслении имеющейся тенденции. Существует неоспоримый факт: не только компоненты, традиционно формирующие театральный спектакль, но и другие художественные отрасли начинают прорастать друг в друга. В связи

с этим в заключение приведу слова Ханса-Йоахима Рукхеберле из статьи «Сценография между искусствами»: «Нельзя говорить ни о театре, ни о сценографии без того чтобы не говорить обо всех театральных формах, которые стали и весомой частью прикладного искусства, и определенной мерой, и формирующим элементом новой музыки» [7].

Эти тенденции не принадлежность последних лет. Они просматриваются в экспериментах А. Аппиа, Г. Крэга, А. Арто, проявляются в творчестве движения Флюксус [8], по-особому их развивают Е. Гротовский, П. Брук и другие. Дело группы АХЕ сознательно или подсознательно опирается на эту основу. Есть лишь вопросы: как будут эти тенденции развиваться и что они принесут для дальнейшего развития театра?

Список литературы и примечания

1. Ассамбляж в изобразительном искусстве – произведение, составленное из необычных материалов или случайно найденных объектов. Термин был впервые применен французским художником Ж. Дюбюффе для описания его коллажей и фигур из кусочков дерева, губки, бумаги, скрепленных клеем [примеч. переводчика].
2. Искусство перформанса – сценическое художественное представление, временами включающее в себя музыку, живопись, скульптуру. В течение XX в. перформанс представлялся как часть нескольких художественных направлений, в частности футуризм, дадаизм, Баухауз (нем. Bauhaus – Высшая школа строительства и художественного конструирования, или Staatliches Bauhaus – учебное заведение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933 гг., а также художественное объединение, возникшее в рамках этого заведения, и соответствующее направление в архитектуре). Расцвет перформанса в 1960-х проявился в хепенинге, бодиарте и концептуальном искусстве и с тех пор широко используется в поп-музыке.
3. ОБЭРИУ <Декларация> // Ванна Архимеда: сборник / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова. – Л.: Худож. лит., 1991. – С. 457–458.
4. Реди-мейд (англ. ready-made – готовый). Термин, впервые введенный в искусствоведческий лексикон художником Марселем Дюшаном для обозначения своих произведений, представляющих собой предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования и без каких-либо изменений выставленные на художественной выставке в качестве произведений искусства. Реди-мейд утверждал новый взгляд на вещь и вещьность. Предмет, переставший выполнять свои утилитарные функции и включенный в контекст пространства искусства, то есть ставший объектом неутилитарного созерцания, начинал выявлять какие-то новые смыслы и ассоциативные ходы, неизвестные ни традиционному искусству, ни обиходно-утилитарной сфере бытия. Остро всплыла проблема релятивности эстетического и утилитарного. Первые экспонаты Марсель Дюшан выставил в Нью-Йорке в 1913 г. Наиболее скандально известными из его реди-мейд стали «Колесо от велосипеда»

- (1913), «Сушилка для бутылок» (1914), «Фонтан» (1917) – так был обозначен обычный писсуар.
5. Luc Benoist, *Znaky, symboly a mýty*. – Praha, 1995. – S. 62. (Беноаст Л. Знаки, символы и мифы. – Прага, 1995. – С. 62).
 6. В этом случае я имею в виду текст Волкера Пфилера (Volker Pfüller, *Bild und text- eine unglückliche Liebe?*, *vydané ve sborníku Das Bild der Bühne – Arbeitsbuch*, hrsg. Volker Pfüller – Joachim Rückhäberle, Berlin, Theater der Zeit. – 1998. – С. 38), в котором автор размышляет о функции текста в отношении к сценографии, об образе работы молодых сценографов и режиссеров, имеющих тенденции компенсировать слово картиной, о том как люди вообще мало читают, об использовании новых приемов в театре, о перешагивании границ дисциплин и продуктивности этих новых тенденций.
 7. Rückhäberle H.-J. *Scenographie zwischen den Künsten // Das Bild der Bühne – Arbeitsbuch*, hrsg. Volker Pfüller – Joachim Rückhäberle, Berlin, Theater der Zeit, 1998 [русский перевод автора статьи. – К. Т.]
 8. Флуксус – международное движение авангардизма 1950–1960-х гг., ставившее своей целью слияние различных способов художественного выражения и средств коммуникации: конкретной и электронной музыки, визуальной поэзии, символических жестов и т. п.

Перевод Ю. А. Васильева

*И. Г. Умнова
Кемерово*

КУЛЬТУРНЫЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

На протяжении ряда столетий никакое другое искусство не привлекает столь живого внимания творцов, каким является искусство слова. Так, Микеланджело Буонарроти, знаменитый скульптор, живописец, архитектор выразил глубоко человеческие идеалы Высокого Возрождения не только в росписях Сикстинской капеллы в Ватикане или в архитектурном ансамбле Капитолия в Риме, но и в поэтических образцах, отличающихся высоким трагизмом. Обширные знания, результаты исследований и наблюдений изложены в «Четырех книгах о пропорциях человека» Альбрехта Дюрера, основоположника немецкого Возрождения. Традиции интроспективного самоанализа и своеобразных исповедей зафиксированы в «Дневнике» Эжена Делакруа и «Дневнике одного гения» Сальвадора Дали. А сколь велик список произведений изобразительного искусства, вдохновленных библейскими и евангельскими текстами, воплощающих

античные сюжеты, представляющих былинных и сказочных героев! В этот свод должны быть включены и не менее многочисленные музыкальные сочинения: оперы и балеты, хоровые и вокальные циклы, в той или иной мере опирающиеся на литературные первоисточники.

Возможно, некая автономность художественной системы музыки, «непереводимость» ее образного строя в литературный план не столько инициирует словесные описания своих сочинений композиторами, сколько приводит их к мысли заявлять и отстаивать свое творческое *stredo* как в музыкальной, так и в словесной форме. Стремление быть не только популяризаторами, комментаторами, истолкователями, но и своеобразными законодателями эстетических взглядов современников обусловило блестящее владение многими музыкантами литературным пером. Своеобычное, безусловно, не связанное формой какой-либо системы «литературное философствование» композиторов, адресованное современникам, свойственно, однако, не всем. Так, даже в наследии И. Стравинского – композитора, который меньше всего был склонен комментировать содержание музыки, – присутствуют образцы литературного творчества: «Хроника моей жизни», «Диалоги» и другие опусы. А среди творцов, оставшихся равнодушными к литературной деятельности, – Шуберт, Брамс.

Аспекты литературного творчества музыкантов как феномен композиторской поэтики в каждом отдельном случае требуют индивидуального подхода. Кроме того, необходимо рассмотрение контекстных факторов, более широких историко-культурных предпосылок, влияющих на эстетические тенденции времени, систему образов, традиции определенной национальной культуры, принципы формообразования, общие черты стиля. В этом отношении важно проанализировать взаимодействие «слова и музыки» на примере творчества личности выдающейся, намеренно ориентированной в искусстве на поиски непредсказуемого результата. Таковым по праву можно считать Сергея Слонимского, признанного лидера общероссийской композиторской школы, снискавшего авторитет среди элиты европейских и мировых творцов, поражающего неустанными поисками и неповторимостью индивидуальных завоеваний. Наиболее изученная исследователями, не имеющая временной завершенности музыкальная составляющая художественного мира Мастера на сегодняшний день представлена новаторскими стилевыми трактовками восьми опер, трех балетов, двадцати семи симфоний, монументальных хоровых циклов, концертных форм для оригинальных составов, а также сочинениями для оркестра и солирующих инструментов, музыкой для драматиче-

ских спектаклей и кинофильмов, романсами и песнями, произведениями для детей и юношества, другими жанрами.

Однако самобытность композиторского стиля Слонимского проявляется не только в его умении воплотить творческие идеи, представить собственные замыслы в пределах категорий системы индивидуально-музыкального языка. Но и в артистически своеобразных трактовках образно-сюжетного содержания произведений коллег, в оригинальных литературно-критических толкованиях фактов музыкальной жизни, в живом непосредственном общении, диалогах, интервью, беседах с журналистами, учениками, друзьями, современниками о назначении искусства, а также в искрометных стихотворных посвящениях. Иначе говоря, в умении беспредельно свободно владеть не только «мелодией струны», но и «мелодией стиха» (А. Городницкий). Поэтому не случайно свои мысли о композиторском ремесле Слонимский завершает следующим утверждением: «Композитор должен уметь все, что требуется от него в общественной жизни: дать интервью и строго проверить его текст, составленный журналистом; <...> выступить с докладом о любимом им классике; организовать и вести музыкальное собрание, посвященное творчеству крупного, несправедливо забытого музыканта; <...> лучше других музыкантов знать драматургию, поэзию, художественную прозу, живопись, драматический театр, хореографию, вокальное искусство, а также философию, историю, некоторые точные науки» [1].

Объективность воззрений, точность фиксации мысли, лаконичность суждений, наконец, безукоризненность вкуса – вот те качества, которые присущи содержанию статей и рецензий, опубликованных Сергеем Слонимским в исследовательских сборниках, на страницах периодических изданий и адресованных профессионалам и широкому кругу читателей. Внушительный масштаб и концентрированная научная плотность самобытного литературного дарования вызывает интерес с точки зрения его генезиса, причин интенсивного развития. В указанном ракурсе важно также определить имена «...учителей, всех тех, общение с которыми формировало его душевный и духовный мир, пробуждало в нем художника, оттачивало его профессиональное сознание музыканта, композитора» [2].

Показательно, что жанр собственных критических и публицистических работ сам Слонимский определяет как «...заметки», «размышления», «полемиические эссе», так как понимаю, что композитор не равноценен музыковеду. Композитор ограничен своей невеликой творческой индивидуальностью» [3]. Кроме того, «...непроизвольно связан своими творческими возможностями, стилевыми, жанровыми

пристрастиями, увлечениями и антипатиями» [4]. Но более существенной причиной Слонимский называет другое обстоятельство: «Увы, о музыке писать словами вообще очень, очень сложно. Лады, тональности, полифонические приемы, музыкальные формы, темы, аккорды, ритмы, тембры, мелодические обороты – как промолчать о них музыканту, как упомянуть о них без сугубо музыкантских слов, утяжеляющих речь? ...О поэзии и прозе словами писать естественно и приятно, о музыке – проблемно» [5].

Частым стимулом для написания очерка или статьи, по признанию Слонимского, является полемический момент, связанный «не с желанием спорить, а со стремлением опровергнуть, преодолеть запретительную или ограничительную позицию власти или власть имущих» [6]. Продолжим цитирование: «Если у меня нет своей какой-то общей мысли, то я не берусь за статью. Если я буду переизлагать то, что уже известно, может получиться учебник, а учебник писать я не буду. Только если у меня есть, не скажу оригинальный, но свой самостоятельный взгляд на личность, на проблему, тогда это меня греет, заряжает, питает» [7].

В Предисловии к «Свободному диссонансу» Слонимский пишет: «Меня смущало, что в последних очерках этого сборника я позволяю себе иногда от первого лица вспоминать ряд забытых событий, критиковать те или иные явления музыкальной жизни, вводить в сюжет собственную личность и брать на себя полную ответственность за эту полемику, за эти воспоминания» [8]. Представляется возможным прокомментировать оценки Слонимским собственного музыкально-писательского творчества в свете некоторых идей М. Бахтина. Так, литературовед уверен: «Даже если он (автор. – *И. У.*) создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира» [9]. И далее – «автор изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями, к а к е с л и б ы он видел и наблюдал его, к а к е с л и б ы он был вездесущим свидетелем его» [10]. Думается, что Слонимскому-писателю свойственны все указанные позиции, поэтому его вербальным сочинениям о музыке и музыкантах, классиках и современниках присущи одновременно и документальная точность, и творческий полет воображения. В исследовательской или критической статье, в публицистических или педагогических наблюдениях, в воспоминаниях или размышлениях всегда присутствует Автор, ко-

торый рельефно очерчивает характеры своих героев, сплавляет в единое целое подлинное и воображаемое, иначе говоря, организует материал.

Размышляя о причинах литературного творчества композитора-современника, необходимо сказать и об особенностях социокультурного контекста и тенденциях, свойственных художественной культуре и русскому музыкальному искусству второй половины XX в. Так, общий мировой музыкальный процесс прошлого столетия широко раздвинул рамки искусства, создал новые зоны концепционного содержания и разработал новые языковые средства. Но, несмотря на это, в стилевых поисках поколения отечественных композиторов, начинавших в 50-х гг. (а именно к этому поколению и относится Слонимский), упрочилась национальная традиция, в которой искусству присуща исповедальность, а музыка воспринимается живой речью. Об этом пишет М. Арановский: «В музыке этой группы композиторов есть «глубинное течение», которое иногда поднимается на поверхность, но чаще прячется во внутренних слоях звуковых концепций. Оно тесно связано с традициями европейской и в том числе, а иногда, прежде всего русской культуры. <...> Объектом искусства вновь, как это было и тысячу лет назад, становится исследование жизни духа» [11]. Охарактеризуем некоторые грани указанного явления.

Прошедшее столетие планетарным масштабом своих злодеяний, национальными трагедиями, гуманитарными катастрофами, массовым уничтожением людей закрепило в сознании человечества представление о смерти как явлении будничном, повседневном. Поэтому тема конца человеческой жизни оказалась близка многим художникам, а образ Смерти (мифологизированный, метафорический, символический) приобрел вселенские, апокалиптические масштабы. Достаточно вспомнить, что эта тема стала заглавной для творчества Шостаковича, гения XX в., композитора, которого по праву считают подлинной совестью своего времени (М. Арановский).

Важно и другое: в условиях тоталитарного режима общественные противоречия маскировались, умалчивались факты гибели целых народов и государств, а грандиозные социальные катаклизмы оправдывались мнимыми причинами и псевдоидеалами. Чувство неуверенности в завтрашнем дне, страх перед выбором между жизнью в тисках тоталитарной системы или гибелью за идею, постоянная тревога о самосохранении способствовали временному затемнению сознания в массовом масштабе. «В силу этого проблема ответственности человека за совершаемое в мире зло обрела <...> особую остроту и актуальность. Распадение единого, целостного сознания личности на Я и Анти-Я

в действительности являлось лишь проекцией в духовную сферу реального расчленения общества...» [12]. Поэтому проблема самоопределения личности, проблема этического выбора – участия или неучастия в совершении зла – стала общезначимой. Ее художественное воплощение присутствует, например, в романах-антиутопиях О. Хаксли и Дж. Оруэлла, Е. Замятина и А. Платонова, в концепциях инструментальных и вокально-инструментальных сочинений Д. Шостаковича и А. Шнитке, в цикле «Быть» А. Караманова.

Проблема жизни и смерти, а также тема этических оснований существования человека, тема ответственности личности не менее важны и для художественного мира Слонимского. Однако композитору не свойственна обличительная позиция, ему близок «трагедийный ракурс отражения мира – мир в кризисном состоянии разрушенного равновесия...» [13]. Так, Слонимский пишет на страницах эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы» в небольшом разделе «Смерть»: «...никогда не покидал меня грозный призрак смерти, небытия. Я проклинал его, когда уходили навеки хорошие люди. Узнавал в стихах Блока и Есенина, в повести «Перед восходом солнца» Зошенко, в романах и драмах, а главное, в себе самом. Разве не ясно, что кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы, а коды – умирание, тихое отпевание, исчезающая память и лишь изредка таинственный свет вечной жизни человеческого духа? <...> Финалы Первой симфонии, «Песен вольницы», Скрипичной и Фортепианной сонат, «Голоса из хора», «Виринеи», «Икара», «Мастера и Маргариты», «Марии Стюарт», «Гамлета», Четвертой и Девятой симфоний – смерть, «тоска небытия». Музыка «Прощания с другом» (из Эпоса о Гильгамеше) плачет, рыдает о бездонном конце человеческой жизни, о тщете поисков бессмертия, о том, что грядущее Ничто тянется во веки веков. Возможно, среди «советских» композиторов своего поколения я чуть ли не первым начал писать откровенные печальные минорные, проще сказать, пессимистические финалы. И это как раз одно из индивидуальных свойств моей музыки» [14].

Пытаясь обобщить концептуальную направленность трагедийного содержания ряда сочинений Слонимского, музыковеды Л. Гаврилова и Л. Скафтымова предлагают своеобразные универсальные триады. У первого исследователя это «Грех – Страдание – Искупление через покаяние»; у второго – «Грех – Страдание – Смерть и искупление через катарсис» [15]. Несколько иной вариант присутствует в точке зрения О. Девятовой: Жизнь – Смерть – Бессмертие [16]. Не ставя задачи определить единственно верное мнение среди представленных, отметим следующее: драматическое образное содержание характерно для боль-

шинства сочинений Слонимского. Тема унижений, страданий, гибели людей в разные исторические периоды присутствовала и в ранних сочинениях, и волновала композитора на протяжении всего творчества. Показательны в этом отношении эпитафии к Десятой симфонии и русской трагедии «Видения Иоанна Грозного». Так, посвящение «Всем живущим и умирающим в России...» предваряет нотный текст монументального оркестрового произведения, которое не столько иллюстрирует адские мучения, сколько отражает болевые точки современности, поскольку связано с ощущением Слонимского, что «вместе с дантовскими персонажами все проходят по кругам ада еще при жизни» [17].

Тема жизни и смерти получает свое воплощение и в «Реквиеме», появление которого в своем творчестве в начале нового XXI в. Слонимский объясняет так: «Мой «Реквием» писался не обо мне. В нем не страх смерти, а думы о невинно убиенных детях и взрослых, число которых последнее время умножается, чуть ли не каждый день. Эти жертвы вызывают мысли об их праведности, достойной вечного света. Одновременно каждый человек греховен, и ему нужно покаяние. Вот эти две стороны, внешняя и внутренняя, и вызвали к жизни “Реквием”» [18].

Представляется, что причиной бурной эволюции для литературной составляющей художественного мира Слонимского также стало подспудное стремление творца воплотить вечную тему – Жизнь и Смерть, но в несколько ином ракурсе. Так, в разделе «Стоит ли писать свою биографию?» книги-эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы» композитор пишет: «Безусловно, не стоит. <...> На моем пути встретились незаурядные люди, чья известность должна быть большей, а память о них доброй и благородной. К тому же каждый человек – и я в том числе – чем-то отличается от других, и мне близка мысль Лермонтова: история каждой души человеческой по-своему не менее увлекательна, чем история целого народа. Поэтому попробую писать не автобиографию, <...> не исповедь, а некое воспоминание о том, что тронуло, задело душу, повлияло на работу» [19]. И далее: «Читатель..., вероятно, уже разозлился: зачем подробно писать не о знаменитых людях, а о малоизвестных или забытых? Да, именно о них и о забытых произведениях я написал и буду писать статьи, воспоминания. <...> не дать умереть лучшему, живому и благотворному в каждом талантливом и добром человеке – это и есть практически возможная борьба со Смертью. И я веду ее не за себя» [20]. «Жизнью жизнь продолжить» или «Жизнями живущих продолжить ушедшую жизнь, а собственной жизнью продолжить ушедшие жизни» – этот духовный девиз Слонимского, думается, и является тем импульсом, который дает рождение и новым музыкальным, и новым литературным произведени-

ям. Напомним в этой связи и мысль Шумана, который считал, что бесследно исчезают люди приспособившиеся, быстро отказавшиеся от более высоких идеалов, те, кто вместе с сотнями других плыли по течению.

Таким образом, этическая позиция Слонимского-композитора определяет и генеральную линию для литературного творчества Слонимского-писателя. Так, в Предисловии к книге очерков «Свободный диссонанс» читаем: «...Я перестал сомневаться в праве на свободу личных мыслей и воспоминаний, на свободу отстаивать большую музыку и правдиво вспоминать реальные факты. Разные по жанрам и ракурсу очерки продиктованы и объединены лишь одним – неостывающей любовью к русской музыке. Это попытки разобраться в том, что, на мой взгляд, в ней недооценено или не до конца изучено» [21]. Свобода личных мыслей и воспоминаний, благодарная память о незаурядных людях, благородных музыкантах, коллегам по цеху и современникам, а также скромная попытка «доброжелательно и незлобиво, скорее самоиронично вспомнить и оценить былое, воздать справедливую благодарность тем музыкантам, чьи труды я старался возродить...» [22]. Эти слова самого Слонимского конкретизируют его *credo*, уточняют корневые принципы его литературного творчества, но не являются единственными.

Так, в качестве причины, определяемой как заглавной для литературной стези музыканта практически всеми исследователями, укажем широко известный факт особого влияния на композитора его отца, Михаила Леонидовича Слонимского, писателя, основателя литературного объединения «Серапионовы братья», наставника начинающих литераторов, автора рассказов и романов о жесткой, суровой современной действительности. Сергей Слонимский всегда обращает на это внимание во многих интервью, беседах, статьях, биографическом эссе, подчеркивая: «Я, прежде всего, сын писателя». Думается, что в смысле этой фразы заключено нечто большее, чем самоопределение. Прочитаем показательные, с нашей точки зрения, фрагменты из книги Сергея Слонимского «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе». Так, повествуя об отце, Слонимский отмечает: «Он более чем кто-либо, повлиял на мою жизнь и натуру, передал свои навыки и привычки. И больше всех сделал для меня доброго и необходимого» [23]. Без сомнения, велико было воздействие личности отца и при выборе Слонимским собственных эстетических принципов. Подтверждают это следующие строки из книги: «Он был воспитан на русской культуре, прекрасно владел русским литературным языком, другого не знал и преданно любил русскую литературу. Я точно так же был воспитан на русской музыке и литературе, учился наследовать их традиции» [24].

Однако следует указать и другие, не менее важные обстоятельства. Напомним, что журналистом в «Вестнике Европы» работал Леонид Слонимский, дед композитора. Как вспоминает Сергей Слонимский, «...все дети Леонида Зиновьевича, каждый по-своему, унаследовали творческую одаренность деда... Александр стал интересным, незаурядным литературоведом, пушкинистом... Его жена Лидия, писательница, была правнучкой Пушкина» [25]. Родственником Осипа Мандельштама по линии матери был дядя отца Семен Афанасьевич Венгеров [26]. Присутствует необычный факт литературных увлечений и в судьбе жены Леонида Слонимского Фаины Венгеровой, в молодости страстно почитавшей Ф. М. Достоевского и его творчество, однажды даже ходившей в гости к писателю за советом. Об этом с некоторой долей иронии пишет в своей книге «Абсолютный слух» музыковед и лексикограф Николай Леонидович Слонимский, сын Леонида Слонимского, родной брат Михаила Леонидовича, дядя композитора [27]. Не претендуя на детальную разработку личностной биографии композитора, зафиксированной в эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы», укажем также на солидную монографию М. Рыцаревой [28], где подробно и обстоятельно излагаются многочисленные факты из истории семьи Михаила Слонимского.

Благотворное влияние на развитие художественного мира композитора оказал особый уклад быта литературно-писательского круга в доме отца: «Мое воспитание шло, бесспорно, под большим воздействием всей атмосферы, в которой протекала жизнь нашей семьи. У отца бывали К. Федин, Н. Тихонов, Е. Шварц, М. Зошенко, В. Рождественский, В. Каверин, Н. Чуковский. Еще мальчишкой я многое слышал, ко многому прислушивался и запоминал, хотя с некоторыми друзьями и добрыми знакомыми родителей даже и позднее стеснялся заговаривать». Этими воспоминаниями композитор делится в беседе с В. Гуревичем, опубликованной на страницах «Музыкальной жизни» [29]. Среди друзей отца Слонимский выделяет Евгения Львовича Шварца, который «был для меня самым понятным и близким волшебником из писателей. Его мягкий юмор (скрытой колкости и глубинной горечи я еще не замечал), мелко трясущиеся пальцы (их трепет вызывал у меня музыкальные ощущения), вся его крупная и нестрашная фигура излучали физиотерапевтическое тепло» [30].

Особенными являются и впечатления о Зошенко, которого «в нашей семье чтили безоговорочно» [31]. Композитор вспоминает: «Сатирические рассказы Зошенко я обожал, но не помню, когда начал их читать – до или во время войны. <...> Весь быт, с которым наша семья столкнулась в эвакуации, в Москве, а затем и в послевоенном Ленинграде, был

узнаваем по ...книгам Зощенко. Это очень облегчило мне лично адаптацию к повседневному советскому аду, установило ироническую дистанцию по отношению к нему. Отец помогал мне понять связь этой анекдотической и гиньольной жизни с зощенковской литературой... Сам язык Зощенко, его короткие резкие фразы, впоследствии сильно повлиял на меня» [32]. Дополним воспоминания словами, высказанными в 1999 г. в интервью Е. Литовченко для газеты «Вечерняя Москва»: «Книга «Перед восходом солнца» и сама личность Михаила Зощенко, его неулыбчивый и очень всегда серьезный настрой и сдержанный, если угодно, обидчивый характер оставили сильнейшее впечатление. И его потрясающее мужество. Ведь он не признал своих «ошибок»» [33]. Думается, что детское восприятие столь разных писателей, их творчества и личностей косвенно оставило свой след и в композиторском творчестве: вспомним образы Веселого и Грустного скальдов из оперы «Мария Стюарт».

Как показательное отметим и то, что традиция в тесном кругу друзей обсуждать проблемы искусства, говорить о лучших достижениях в музыке, литературе, живописи как авангардной зарубежной, так и отечественной классической, о русской культуре Серебряного века поддерживается Сергеем Слонимским на протяжении многих лет. В период «оттепели» вместе с молодыми Б. Тищенко, Г. Баншиковым он посещал мастерскую художника М. Шемякина, где в атмосфере живого общения велись «споры о новой музыке, живописи, поэзии, философии... молодых творцов, бесконечно преданных своему призванию» [34]. Более того, была и своя Академия, как образно называет Слонимский встречи у Игоря Белецкого: «Мы начали собираться ...и слушать зарубежную музыку двадцатого века. <...> У архитектора Юрия Цехновицера собирались талантливые новые поэты, художники, писатели: Евгений Рейн, Михаил Зеленин, Олег Григорьев, Борис Шварцман, Михаил Мейлах, позже Яков Гордин, Иосиф Бродский, Яков Виньковецкий. Создалась волнующая атмосфера содружества муз» [35]. Возможно, именно в те годы в дискуссиях с друзьями и коллегами оттачивалось живое и образное устное слово маэстро. В новом столетии Слонимский выступает на Музыкальных собраниях, на собраниях Петербургского Рахманиновского общества, общается с молодежной аудиторией не только в родном городе, но и в Москве, Самаре. А среди хоровых произведений можно заметить приветственные канты Самарскому педагогическому университету (1997 г.) и Всемирному клубу Петербуржцев (2000 г.), где воспевается как бы омузыкаленная идея содружества.

Осмысливая глубинные причины литературного творчества Сергея Слонимского, необходимо вспомнить и о других талантливых и

незаурядных представителях семьи Слонимских. Об этом вспоминает композитор: «Определенное влияние на меня оказало и последовавшее позднее знакомство и общение с братьями отца – крупным американским музыкальным ученым Николаем Леонидовичем Слонимским и двоюродным братом отца, выдающимся польским поэтом Антонием Слонимским, на чьи слова я сочинил вокальный цикл “Польские строфы”» [36]. Дядя Николай Леонидович окончил Петербургскую консерваторию, был секретарем Кусевицкого, первым начал исполнять сочинения Ч. Айвза, Г. Кауэлла. Особенно значительной была его роль в пропаганде творчества Э. Вареза. Как музыкант он поражал не только разносторонностью (пианист, дирижер, композитор), но и феноменальной памятью музыковеда, блестящим владением литературным пером: «...его жизнь неподражаемо описана в автобиографии» [37].

Обратим внимание и на эмоционально-возвышенную, но одновременно по-родственному сердечную характеристику Антония Слонимского, зафиксированную на страницах «Бурлесок, элегий и дифирамбов»: «Польский поэт Антоний Слонимский был двоюродным братом отца... Антоний – одновременно тонкий лирический поэт, соратник Юлиана Тувима из группы «Молодая Польша», и колкий, бескомпромиссно задиристый политический памфлетист, храбрый оппонент коммунистическому. – Режиму при Беруте, Гомулке и так далее. Это был дивный, трогательно беззащитный польский интеллигент высшей пробы, человек редкой доброты и преданности по отношению к друзьям» [38]. Важность преемственных связей очевидна в следующих строках: «...сколько дружелюбия и отцовского, братского тепла лилось именно от них, наших польских старших коллег и родственников! Я глубоко ценю эти контакты...» [39]. Представляется уместным некоторый итог вышесказанному подвести словами музыковеда и лексикографа, автора многочисленных музыкально-исторических и теоретических трудов и словарей Николая Леонидовича Слонимского: «Среди наших предков как по материнской, так и по отцовской линии потрясает распространенность занятий литературой и мудреными науками» [40].

Вместе с тем необходимо напомнить еще один немаловажный факт: Сергей Слонимский принадлежит к знаменитому роду, издавна известному своими заслугами в просветительском направлении развития культуры. Об этом пишет исследователь Я. Куманецкая: «Видные представители этого рода участвовали в формировании культуры многих стран и двух континентов. <...> Ведущими деятелями еврейского просветительского движения в Варшаве были Авраам Штерн, прадед Антония Слонимского, и его зять, дед поэта Хаим (Зиновий) Зелинг Слонимский.

Они стали родоначальниками целого ряда ученых, к которым поэт Антоний Слонимский всегда относился с большим уважением, с некоторой долей самоиронии задаваясь вопросом: не изменил ли он ненароком традиции своих предков?» [41]. Прочитируем также строки из статьи Адама Михника, посвященные памяти Антония Слонимского: «Здесь, на польской земле сформировалась непокорная интеллигенция, по духу близкая идеям Просвещения, но в то же время романтическая и патриотически настроенная, сочетавшая «разум и глаз» братьев Снядецких с «чувством и верой» Мицкевича, мудрую иронию Болеслава Пруса со страстью Жеромского» [42]. Думается, что смысл этого высказывания может быть отнесен и к творческой деятельности Сергея Слонимского, более полувека интеллектуально воздействующего на процессы развития культуры в России и за ее рубежами и определяющего духовные критерии и профессиональный уровень мирового музыкального искусства.

Обратим также внимание на ту особенность, что практически все свои литературные работы (будь то исследовательские статьи или отзывы на премьерные исполнения) композитор объединяет именно просветительскими и популяризаторскими целями. Он глубоко убежден в необходимости пропагандистской деятельности. В одном из интервью достаточно категорично прозвучало его заявление: «Заниматься пропагандой чьей-то музыки, организацией ее исполнения, говорить о ней – это композиторская деятельность. Это как раз композиторская черта, унаследованная от больших композиторов» [43]. Но не только идеи просвещения и пропаганды созвучны Сергею Слонимскому: «Я считаю своим долгом воскрешать из небытия труды, музыку, личность тех талантливых людей, с которыми был связан. Если каждый поступит так же – лучшее в ушедших сохранится и будет передано по живой цепи следующим поколениям» [44]. Идеи подобного возрождения, а по определению Слонимского, Нового Ренессанса, Русского Ренессанса, Ренессанса самого человека, – определяют и композиторское, и литературное творчество автора «Славянского концерта».

Еще одна немаловажная деталь для понимания своеобразной писательской эволюции композитора связана с фольклорными экспедициями под руководством Натальи Львовны Котиковой, которая «научила меня записывать тексты, расспрашивать певцов, успокаивать и настраивать их. <...> Я ездил не за «музыкальными грибами» (напевами), а узнать, каково людям живется, что происходит в глубинке. Конечно, впитывал... живую и непредсказуемую музыкальную речь. Эти тетради – и ноты, и запись нравов, словечек, текстов, правдивых случаев из жизни – в моем письменном столе» [45]. Думается, Слонимский запомнил и усво-

ил не только терпкие натуральные лады и прихотливые ритмы, но и приобрел писательский навык фиксировать и реалистично описывать мир живущих непростой жизнью людей. Опыт возмужавшего в годы военного детства литературного мальчика, практика записи философских размышлений сформировали художественную позицию композитора: создавать живые, подвижные характеры героев музыкальных произведений, раскрывая их психологию, представляя личные качества. Это не только персонажи опер и балетов, оркестровых, ансамблевых и инструментально-сольных пьес (например, в непрограммных Первой-Четвертой симфониях, в программных симфониях «Аполлон и Марсий» и «Круги Ада», в квартете «Антифоны» и «Симфониетте», других). В дальнейшем используемый уже в музыкальном творчестве художественный метод, который кратко можно было бы сформулировать как «человек в обстоятельствах», ощутим будет и в литературно-критическом творчестве Слонимского.

Выскажем предположение, что усвоенное в детстве органичное единство музыкального искусства и литературы, ощущение сопряженности мелодического и поэтического, столь свойственных русской художественной традиции, позволят Слонимскому-критику в своих аналитических статьях, посвященных творчеству коллег, современников и соотечественников, настойчиво отстаивать мысль о глубинном взаимовлиянии закономерностей двух искусств. Об этом, например, говорится в статье о Н. А. Римском-Корсакове «Искусство живое, современное»: «Мне кажется чем-то особенно самобытным и, пожалуй, недооцененным драматургия корсаковских опер. Она <...> глубокими корнями связана с теми прихотливыми сюжетными разветвлениями, описаниями природы и обрядовыми вторжениями, с той подробнейшей психологической, метафорической, аллегорической детализацией, которые присущи не только былинам, но и протяжным песням русским. Явление это своеобразно преломилось ... и в русском «большом романе» Л. Толстого, Ф. Достоевского, с его сложной многоплановостью, резкими сменами темпа и планов повествования, реальнейшей психологической детализацией» [46].

Думается, что «глубинное взаимовлияние» во многом объясняется тем постоянным пристальным вниманием представителей творческого Петербурга к искусству слова, литературным произведениям, в которых всегда остро поставлен вопрос о судьбе соотечественников, сограждан, неординарных личностей, часто людей благородных и деятельно добрых. Не случайно именно петербургская критика – многоликая, порой полярная в суждениях, представленная такими выдающимися личностями, как В. Одоевский, А. Серов, В. Стасов, Г. Ларош, другие, – полемизировала не

только о народности русского искусства, но и о патриотизме и гражданском пафосе творцов. Мысль о сохранении самобытного русского начала, самобытного русского характера всегда проходила красной нитью в произведениях петербургских художников, композиторов, артистов, через критические статьи и научные исследования искусствоведов. Не менее актуальной темой была и проблема сохранения особой культурной ауры родного города. В связи с изложенным процитируем высказывание Слонимского из интервью, опубликованного в газете «Ленинградская правда» в 1991 г.: «Наш город всегда был оплотом новаторских сил. «Могучая кучка» во времена возникновения почиталась «якобинским клубом», в котором провозглашались еще не вошедшие в музыкальный оборот концепции, формы, выразительные средства. А позднее эти новации преодолевались Стравинским, Прокофьевым, Шостаковичем. Преодолевались, но сначала тщательнейшим образом осваивались. Наследие мастеров не может быть окостеневшей догмой. <...> Необходимо объединение мыслящих людей (ничего общего не имеющих с окололитературными, околмузыкальными кругами). Необходим контакт внутри культуры (некогда были «Могучая кучка», «Мир искусства», «Серапионовы братья»). Важно только, чтобы не возникли новые бюрократические формы» [47].

Следует также обратить внимание на особое отношение композиторов, представителей петербургской школы, к традициям: будь то глубокое почитание древних культурных национальных пластов или заинтересованное внимание к творчеству основоположников классического искусства. Приверженность Слонимского таким принципам обнаруживается не только в бережном отношении к русскому фольклору. Слонимский уточняет: «Мне и в наследии прошлого дорого прежде всего то, что наименее «заиграно» и «запето» – ричеркары Андреа Габриели или совершенно незаслуженно забытая опера «Геновева» Шумана – я считаю свои долгом способствовать ее постановке в России». И далее: «...мы проводим в Петербурге концерты из произведений таких композиторов, как Щербачев, Шебалин, Кочуров, Клюзнер...» [48].

Об этом же личном, как считает Т. Зайцева, качестве Слонимского упоминает музыковед, когда называет его прямым наследником великих петербуржцев Римского-Корсакова и Глазунова, давших жизнь операм Мусоргского, Бородина, а также воспитавшего кучкистов Балакирева, для которого забота о судьбах отечественной культуры была сердцевинной всей его многогранной деятельности. Прочитируем: «Мужество и отстаивание своих эстетических позиций, зачастую переплетающихся с этическими, обусловило рождение еще одной ветви в творчестве: борьбу за жизнь чужой музыки. Поэтому Слонимский досочинил Пятую

сонату Арапова, сделал доброй традицией проведение музыкальных собраний в Фонде культуры и Консерватории, где звучат забытые и полузабытые сочинения Глазунова, Лядова, Пригожина, Клюзнера, Пушкина... С главой «Могучей кучки» связана еще одна ипостась творчества Слонимского – педагогика. Вероятно, для музыканта-петербуржца эта стезя неминуема» [49].

Подчеркнем, резюмируя предпринятую характеристику своеобразных «культурно-литературных инъекций»: они позволили композитору определить как в музыкальном, так и в литературном творчестве свой круг художественных интересов и пристрастий, а также выработать свой музыкальный и литературный язык. Несомненно, велико влияние культурной ауры семьи, рода, дома, Петербурга на формирование поэтического сознания Слонимского. Существуют и другие обстоятельства, также стимулирующие литературное творчество композитора. Однако масштаб данной статьи не позволяет указать все причины, способствующие развитию музыкально-критической деятельности композитора.

Сначала заострим внимание на нижеследующих воспоминаниях Слонимского. Так, в книге «Бурлески, элегии, дифирамбы...» композитор характеризует особенности своего «книжного» воспитания как «опасность «засушиться», зачахнуть блеклым литературным мальчиком» [50]. Говоря о юношеском периоде своего творческого становления, композитор отмечает: «Самоопределиться мне было не так просто. <...> В юности же мне хуже всего давалась практика – пианизм и композиция. Рассуждения, близкие к литературным жанрам, складывались легче» [51]. И далее: «Затрудняла экспозицию моего развития и ранняя склонность к перенятому из литературы бесплодному самоанализу, сомнениям в искренности, а, следовательно, законности сочиняемой музыки, каждой ее фразы. <...> Зато как оратор я уже блистал и в Москве на обсуждении итогов смотра, и на студенческих и аспирантских экзаменах. Говорил бойко, а своих творческих мыслей, свежей стилевой позиции-то и не было!» [52]. Эти высказывания показательны, поскольку сам композитор отмечает первоначальную бесплодность имеющихся у него литературных задатков, объясняему, в первую очередь, отсутствием индивидуально-стилевых композиторских особенностей.

Новой ступенью для формирования творческих интересов стал период обучения в аспирантуре как музыковеда. Вероятно, «предпочтение» было отдано музыковедению, а не композиции, потому что, по словам Слонимского, «пианисты не забывали, что я – играющий композитор, а композиторы видели во мне сочиняющего пианиста и, возможно, будущего критика. Лишь теоретики и историки быстро и охотно при-

знали во мне своего, музыковеда...» [53]. Стремление усовершенствовать такой профессиональный навык, как умение толковать или разъяснять смысл невербальных произведений, принесло результат. Слонимский подчеркивает: «Позже эта склонность вникать в суть чужого Я дала сдвиг более плодотворный: помогала перевоплощаться в людей, о которых шла речь в моих операх, вокальных циклах, а также видеть и слышать реальных исполнителей, для которых я сочинял многие инструментальные вещи» [54].

Думается, что творческое общение на протяжении продолжительного времени с замечательными педагогами и самобытными пианистами повлияло на развитие не только композиторского, но и литературного дара Слонимского.

Список литературы

1. *Слонимский С. М.* Мысли о композиторском ремесле. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 22.
2. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 9.
3. Цит. по: *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве. – М., 2005. – С. 34.
4. *Слонимский С. М.* Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 4.
5. Там же. – С. 5.
6. Цит. по: *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский... – С. 34.
7. Цит. по: Там же. – С. 36.
8. *Слонимский С. М.* Свободный диссонанс... – С. 5–6.
9. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – С. 405.
10. Там же.
11. Русская музыка и XX век. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. – С. 20.
12. Там же. – С. 230.
13. *Гаврилова Л. В.* Музыкально-драматическая поэтика Сергея Слонимского (парадигмы метатекста): автореф. дис. д-ра искусствоведения. – СПб., 2001. – С. 12.
14. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 36–37.
15. См.: Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 157.
16. См.: *Девятова О. Л.* Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского: автореф. д-ра культурологии / О. Л. Девятова. – Екатеринбург, 2004. – 44 с.
17. *Зайцева Т.* Динамическая реприза (О творчестве С. Слонимского 90-х годов) // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 19.

18. *Слонимский С. М.* Музыка и антимузыка // Российская газета. – 2004. – 1 ноября. – С. 3.
19. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 18–19.
20. Там же. – С. 74.
21. *Слонимский С. М.* Свободный диссонанс... – С. 6.
22. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 150.
23. Там же. – С. 25.
24. Там же. – С. 64.
25. Там же. – С. 21.
26. См.: Там же. С. 23.
27. См.: *Слонимский Н. Л.* Абсолютный слух: История жизни. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 21.
28. См.: *Рыцарева М. Г.* Композитор Сергей Слонимский: монография. – Л.: Сов. композитор, 1991. – 256 с.
29. Цит. по: *Гуревич В.* Быть в общении со слушателем // Музыкальная жизнь. – 1980. – № 22. – С. 15.
30. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 44.
31. Там же. – С. 43.
32. Там же.
33. *Литовченко Е.* «Не можешь сочинить “Чижика-пыжика” – не берись за симфонию». – Вечерняя Москва. – 1999. – № 190. – 5 октября.
34. Вольные мысли... – С. 188.
35. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 121–122.
36. Цит. по: *Гуревич В.* Быть в общении со слушателем... – С. 15.
37. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 21.
38. Там же. С. 23.
39. Там же. С. 25.
40. *Слонимский Н. Л.* Абсолютный слух... – С. 46.
41. *Куманецкая Я.* Сага рода Слонимских // Новая Польша. – 2003. – № 11. – С. 29.
42. Там же.
43. *Зайцева Т. А.* Сергей Слонимский о музыке и о себе // Музыкальная жизнь. – 1997. – № 10. – С. 9.
44. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 125.
45. Там же. – С. 140.
46. *Слонимский С. М.* Искусство живое, современное // Советская музыка. – 1969. – № 3. – С. 35.
47. Язык, внятный всем / беседовала Е. Холшевникова // Ленинградская правда. – 1991. – № 142–143. – 22 июня. – С. 7.
48. *Слонимский С. М.* О прошлом, настоящем и будущем [монолог после фестиваля музыки С. Слонимского]. – Музыкальное обозрение. – 1994. – № 122. – Декабрь. – С. 11.
49. Вольные мысли... – С. 172.

50. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... – С. 42.
51. Там же. С. 111.
52. Там же. С. 112; 116.
53. Там же. С. 111.
54. Там же.

Л. И. Сорокина
Лупецк

ТРАДИЦИЯ И ВЕЧНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

Современный мир представляет собой результат взаимодействия традиций, возникших в различные исторические периоды. Художественное сознание как вид общественного сознания испытывает влияние различных традиций как социальных, так и художественных.

Формирующиеся традиции в художественном сознании обуславливают процесс создания произведений искусства и восприятие их зрителем. Ортега-и-Гассет отмечал: «Художник никогда не остается с миром наедине, художественная традиция – в качестве посредника – всегда вмешивается в его связи с миром» [1].

Существенными свойствами традиции в художественном сознании являются стремление к сохранению художественного опыта и необходимость его творческой интерпретации. В связи с этим, можно обратиться к исследованию Х.-Г. Гадамера, который рассматривает явление художественной традиции на примере театра. Именно в театре существует необходимость следовать образцам, в результате чего формируется традиция. Актер, режиссер и музыкант творят внутри традиции. «Традиция, созданная великим актером, режиссером или музыкантом, пример которого продолжает быть образцом, – это не оковы для свободного изображения», – подчеркивает Гадамер [2]. Здесь речь идет не о простом подражании, а о творческой интерпретации исполнителя. Возможность творческой интерпретации создает основу для жизнеспособности художественной традиции. Интерпретация в данном случае выступает в качестве индивидуального осмысления традиционного опыта и поэтому имеет непосредственное отношение к творчеству.

Существенно, что именно традиция играет главенствующую роль в формировании художественного сознания независимо от того, создает ли художник собственную интерпретацию традиционных основ или, отвергая их, находит свой путь в искусстве. Освоив опыт предшественников, талантливый художник начинает создавать новое. Знакомство

с историей развития художественного сознания позволяет использовать традиционные формы для решения новых задач. Не случайно Р. Генон говорит о человеке, освоившем традицию, что он находится на вершине горы. «В действительности тот, кто рассматривает все традиционные формы в их единстве, приобретает тем самым синтетический, в строгом смысле этого слова, взгляд на вещи; он имеет возможность поставить себя в центр мироздания, в средоточие всех вещей», – отмечает философ [3]. Думается, что данная мысль вполне справедлива и для области художественного сознания.

На основе обращения к произведениям мастеров прошлого происходит воспитание художественного вкуса. Так как традиция представляет собой опыт, накопленный многими поколениями, то в ней содержится представление о гармонии, целостности произведения искусства. Выработанный многими поколениями художественный язык также передается как традиция.

Процесс создания нового в художественном сознании всегда достаточно сложен. Чтобы создать новое, необходимо подняться над традицией, осмыслить её содержание. Как правило, в области художественного сознания подобная рефлексия возможна лишь для небольшого числа художников. Это может быть связано с тем, что нередко существующие традиции в художественном сознании выступают в качестве авторитета для творца. Гадамер рассматривает традицию как форму авторитета. Авторитет может быть источником истины [4]. Уважение к авторитету складывается исходя из его достоинств, за которые он и получает признание.

Однако восприятие традиции в качестве авторитета несет в себе не только положительные моменты, но и может выступать в качестве тормоза, мешающего созданию нового. Связано это с тем, что в традиции, как в художественной, так и в социальной, опыт прошлого возводится «в ранг вневременной нормы». Нет традиции – без увлечения прошлым [5]. Поэтому опыт, накопленный в традиции, произведения предшественников настолько восхищают художника, что он руководствуется только традицией, отказавшись от собственных творческих решений. Такой художник только подражает предшественникам, но не создает, не творит.

Несомненно, способность к интерпретации традиционного опыта связана с личностными особенностями художника, его талантом. Однако необходимо учитывать также характер развития художественного сознания эпохи. В истории культуры наблюдается различная степень ориентации на традицию как в социальной жизни, так и в художествен-

ном сознании. Так, например, известны общества с традиционной культурой, в жизни которых опыт предков играл существенную роль. Ориентация на традицию в искусстве, существующая в условиях традиционной культуры, связана с доминированием коллективного художественного сознания над индивидуальным. Необходимость следования сложившимся формам, канону не воспринимается художником как ограничение его творческой свободы, поскольку традиция в художественном сознании поддерживается благодаря определенному типу мышления, характерному для данного общества. Традиция выступает в этом случае как способ сохранения коллективного художественного опыта, на основе которого художник и человек, воспринимающий произведения искусства, может раскрыть свое понимание проблемы.

Ярким примером подобного главенства традиции в художественном сознании является следование канону в средневековом искусстве и, в частности, в иконописи. В создании иконографического канона принимали участие несколько поколений иконописцев, каждое из которых занималось поиском наиболее удачных схем, способных отразить философско-религиозное содержание. Со временем эти схемы закрепились традицией. Художник, пишущий икону, в каноне обретал почву, которая позволяла ему приблизиться к истине. Этой почвой являлось коллективное художественное сознание. Существенно, что иконографический канон не был препятствием для художника в творчестве. Талантливый художник вносил в свою работу небольшие изменения, которые не касались схемы в целом.

Ориентация на доминирование новаторских идей в художественном творчестве, в свою очередь, связана с такими изменениями социокультурной реальности, при которых значительную роль в развитии художественного сознания играет субъективный мир художника, его индивидуальная творческая деятельность. Но и в этих условиях проблема обращения мастеров к художественному наследию прошлого оставалась актуальной. Нередко художники вели спор о возможности заимствования идей у великих предшественников (например, «спор о древних и новых», начавшийся в 1687 г. во Франции [6]). Большинство из мастеров говорили о возможности обращения к наследию лишь в том случае, если при создании произведения заимствуется не только форма, а, прежде всего, присутствует единство устремлений, внутреннее сходство, сходство «всей духовно-моральной атмосферы, устремленность к целям, которые в основном и главном уже ставились, но впоследствии были забыты» [7].

Накопленный опыт создает возможности для дальнейшего развития художественного сознания, выступая в качестве источника новаторских

идей. Таким образом, традиция – это «не охрана памятников в смысле их консервации, а постоянное взаимодействие современности и ее целей с минувшими временами, которым мы также принадлежим» [8]. Кроме того, именно в традиции происходит слияние старого и нового, прошлого и современного, «причем ни то, ни другое вообще не отделяется друг от друга с полной определенностью» [9]. По мнению Е. Шацкого, в интерпретируемом традиционном опыте «граница между “раньше” и “теперь” практически перестает существовать – прежние добродетели и пороки, добро и зло, красота и уродство, мудрость и глупость вспоминаются потому, что, говоря о них, мы в то же время высказываем свое суждение о современности» [10]. Обращаясь к традиционным ценностям, мы стремимся с их помощью осмыслить современное состояние мира, искусства.

Несомненно, любая традиция в художественном сознании имеет начальную точку отсчета, т. е. она связана с историческим временем в период формирования. Однако дальнейшее существование традиции не связано временными рамками. Ее ядро, основа остается неизменной для многих поколений. Таким образом, традиция в художественном сознании способствует сохранению накопленного опыта. В результате благодаря традиции осуществляется связь различных поколений. Существенно, что традиция в данном случае не теряет своей актуальности, несмотря ни на какие социокультурные изменения.

Осуществляя связь поколений, оставаясь неизменной и при этом всегда актуальной, традиция обнаруживает свою принадлежность к вечности. Традиция принадлежит вечности еще и потому, что в ней в нераздельном единстве находятся прошлое и настоящее.

Искусство стремится увековечить настоящее, временное, состояние души художника. В. Брюсов отмечал, что если умерший человек «был художник, если он затаил свою жизнь в звуках, красках или словах, – душа его, все та же, жива и для земли, для человечества» [11]. Однако известно множество примеров, когда созданные художниками произведения вызывают интерес лишь у современников. Какие условия позволяют произведениям искусства оставаться незабываемыми, вечными?

Приобщение к вечности может происходить в результате обращения к вечным общечеловеческим ценностям. Поэтому произведение искусства получает бессмертие в том случае, если в нем автор обращается к вечным ценностям человеческой жизни, которые остаются актуальными для различных поколений людей. А. Я. Зись, рассматривая эту проблему, пишет о том, что «неповторимость какой-либо эпохи эстети-

чески значима для человека за счет ее художественной трансформации, обнаруживающей в ценностях эпохи... панисторические “вечные” смыслы» [12].

Эти «вечные темы» могут рассматриваться под разным углом зрения в зависимости от представлений эпохи и индивидуального видения художника. Например, в изобразительном искусстве подобной «вечной темой» является тема материнства. Обращение к ней встречается в средневековой живописи, в произведениях мастеров эпохи Возрождения эта тема трактуется уже по-иному. В «Сикстинской мадонне» Рафаэля традиционная тема «была освобождена великим живописцем и от столь характерного для средневековья религиозного мистицизма, и от не менее характерного для ренессансного искусства идиллического воспевания материнского счастья. Рафаэль претворяет эту тему в высокую оптимистическую трагедию: мать несет своего сына человечеству, предчувствуя вместе с ним трагическую его судьбу и одновременно осознавая необходимость и оправданность этой жертвы» [13].

Данная тема остается актуальной и в дальнейшем, приобретая каждый раз новую трактовку. Значительное место тема матери и младенца занимает в творческом наследии Петрова-Водкина. В созданном мастером в 1913 г. произведении «Мать» прослеживается обращение к традициям иконописи, а также ренессансному наследию. Эти традиции автор по-своему интерпретирует, изображая образ крестьянки на фоне приволжских степей. По мнению М. Г. Неклюдовой, образ женщины в этом произведении «по-своему многозначен: он ассоциируется с образом матери-Родины, матери-Земли, повышая емкость содержания произведения, “вневременность” его звучания» [14]. Эта тема раскрывается художником также в произведении «1918 год в Петрограде». На полотне на фоне улицы, заполненной группами людей, изображается женщина с ребенком, стоящая на балконе дома. Тем самым, автор соединяет здесь события русской истории начала двадцатого века с вечной темой.

Тема материнства лишь одна из многих тем, рассматриваемых художниками различных поколений. Вечными для художников также являются проблема конечности, быстротечности человеческого существования и связанные с ней темы Бога и смысла жизни. Обращение к вечной теме всегда связано в художественном сознании с определенной исторической ситуацией.

Как правило, у зрителя вызывают интерес те произведения, в которых совмещается определенный колорит эпохи и общечеловеческие ценности. Поэтому можно заключить, что в развитии художественно-

го сознания большую роль играет синтез общезначимого и конкретно-исторического. Вечные темы, повторяющиеся в искусстве различных эпох, являются традицией художественного сознания, вневременным его основанием.

Вечным основанием художественного сознания, а, следовательно, и его традиций, на наш взгляд, является также стремление к красоте. Это стремление находит отражение в искусстве. По мнению С. Н. Булгакова, «свободное искусство признает одну задачу – служение красоте, знает над собой один закон – веления красоты, верность художественному такту» [15].

Красота, являющаяся основой и главной потребностью искусства, позволяет художественным произведениям оставаться вне времени. Произведения искусства сохраняют способность восхищать разных людей, потому что «к искусству, через вдохновение Красотой и причастность к ней, призвано все человечество» [16].

Стремление к красоте в произведении не является стремлением только к прекрасной форме. Форма в искусстве всегда неотделима от содержания. Стремление художника только к эффектной форме всегда приводит к возникновению произведений, остающихся интересными лишь современникам, т. е. к созданию временного.

Таким образом, благодаря обозначенным здесь традициям в художественном сознании, прошлое в искусстве выступает в качестве объекта переживания для современного зрителя.

Итак, художественная традиция, соединяя прошлое и настоящее, обнаруживает свою принадлежность к вечности, поскольку именно вечность есть «одновременность всех времен» [17]. Вечное связано и со временем, так как формируется на его почве [18], «время оказывается чревато вечностью и рождает ее плод» [19]. Поэтому новаторское, отражающее современное состояние мира, связанное с временным, в дальнейшем может стать основой художественной традиции, обрести сверхвременный характер. Традиция в художественном сознании может содержать и временное, особенно в момент становления, когда в ней синтезируется временное и вечное.

Список литературы

1. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 254–255.
2. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики / пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – С. 165.

3. *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 50.
4. См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод... – С. 329–337.
5. См.: *Шацкий Е.* Утопия и традиция. – М.: Прогресс, 1990.
6. Спор о древних и новых / сост. В. Я. Бахмутский – М.: Искусство, 1985. – 471 с.
7. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. – М., 1992. – С. 10.
8. *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 319.
9. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод... – С. 362–363.
10. *Шацкий Е.* Утопия и традиция. – М.: Прогресс, 1990. – С. 427–428.
11. *Брюсов В.* О искусстве // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 6. – С. 45.
12. *Зись А. Я.* Преемственность искусства и искусствоведческая традиция // *Зись А. Я.* На подступах к общей теории искусства. – М.: ГИТИС, 1995. – С. 210.
13. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – С. 174.
14. *Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – С. 312.
15. *Булгаков С. Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – С. 329.
16. Там же. – С. 333.
17. *Борхес Х. Л.* Письмена Бога. – М.: Республика, 1994. – С. 77.
18. См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод... – С. 167.
19. *Булгаков С. Н.* Указ. соч. – С. 179.

Раздел II. ОПЫТЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Г. А. Жерновая
Кемерово

СИСТЕМА ХАРАКТЕРОВ В ПОЗДНИХ ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА («АГАМЕМНОН»)

Система характеров в античной трагедии (у каждого драматурга – своя) начала складываться, надо полагать, одновременно с тем, как в театральные постановки Эсхилом был введен второй актер. Собственно потребность во втором актере явилась вместе с трагическим сюжетом, предполагавшим борьбу героя, как минимум, с двумя противниками. С двумя, непременно. Для изображения в театре двух персонажей, противостоящих герою в том или ином отношении, и возникла надобность в дополнительном актере. Герой и два его оппонента составили ядро первоначальной системы характеров. Эсхилевские трагедии позволяют наметить ее общую схему и проследить некоторые вариации. Не ставя своей целью детальное изучение структуры и системы характеров в античной трагедии, О. М. Фрейденберг сделала важное наблюдение, которое может стать отправным моментом нашего исследования. По ее впечатлению, у трагических героев древности «нет ни внутреннего мира, ни типических характеров, ни взаимодействия с окружающей сложной средой: они имеют одну-две черты “нрава” да известную поляризацию отношений с двумя-тремя героями той же трагедии» [1].

Хор приходит на оркестру, чтобы остаться на ней до конца трагедии: у него один приход – и один уход. Актер приходит и уходит два-четыре раза, причем приходит в разных масках, поскольку играет несколько ролей. Второй актер позволял увеличить число действующих лиц и при этом освобождал главного героя от «вынужденных» уходов (или хотя бы сокращал их число). Постоянно находясь на сцене, герой без затруднений вступал в диалоги с представавшими перед ним лицами. По мысли И. М. Тронского, «система двух актеров открывала также возможность усилить драматическое действие, противопоставляя друг другу борющиеся силы, и характеризовать одно действующее лицо его реакцией на сообщения или поступки другого» [2].

В. Н. Ярхо в свое время отметил примечательную синхронность появления второго актера в театре и группы в древнегреческой скульптуре, причем идея группы первоначально тоже была реализована соединением двух персонажей, как, например, в памятнике тираноубийцам, выполненном Антенором и восстановленном в эсхиловские времена (477 г. до н. э.) Критием и Несиотом: «Как в этой скульптурной композиции представлена одна из первых попыток создать *группу*, связанную не только сюжетным, но и формальным единством, так и у Эсхила в целом ряде случаев участие двух актеров уже служит непосредственно драматическому нарастанию конфликта или углублению образов» [3] [курсив автора. – Г. Ж.]. Эпизодий с двумя действующими персонажами (Клитемнестра – Вестник, Клитемнестра – Агамемнон, Клитемнестра – Кассандра, Эгисф – Хор – Клитемнестра) можно рассматривать не только как пример введения второго актера, но и как группу, отразившую в себе связи функционирующей в данной трагедии системы характеров. Т. е. можно говорить о параллельном возникновении в искусстве древней Греции скульптурной группы и системы трагических характеров.

Факт приоритетного положения скульптуры среди других древнегреческих искусств никогда не оспаривался, но был особо подчеркнут в начале XX в. О. Шпенглером, создателем оригинальной концепции античной культуры, построенной на сопоставлениях с культурой новоевропейской, в основе которой, по убеждению автора «Заката Европы», лежат тяготения пространственные, а не временные, как у древних греков, воля причинности, а не судьбы: «Статуя есть экстракт *близкого, беспространственного*, оптически исчерпываемого. Она знаменует центр тяжести античного искусства» [4] [курсив автора. – Г. Ж.]. Русский исследователь античности А. Ф. Лосев говорил позднее о скульптурной интуиции древнегреческого мышления [5], видя смысл нового понятия в том, что скульптура рассматривалась в античной ментальности «не только как специфическое искусство, но и как общий метод построения художественного образа во всех областях греческого искусства, литературы, философии и науки» [6]. Так вот эта скульптурная интуиция, опиравшаяся на параллелизм и синхронность в развитии искусств сценических и изобразительных, направляла и процесс выработки драматических форм (системы характеров, в частности), и становления театра как самостоятельного искусства.

В период своего рождения театр воспринимался и осуществлялся как «ожившая скульптура» (принцип хореографический по происхождению). Мало того, «причиной» актерского искусства, а также его начальной формой была именно статуя. Долгое господство в театре одного

актера, окруженного хором, имеет в своих обоснованиях, помимо прочих, и скульптурную интуицию. Статуи доэсхилловских и раннеэсхилловских времен – «курсы» и «коры» – изображали отдельного бога (богиню) в статике и состоянии блаженства, выраженном «архаической улыбкой» и соразмерностью пластических форм. Скульптурная группа – это две статуи на одном постаменте, объединенные ситуацией – сюжетом, связанные мизансценой – позой, имеющие конкретные отношения между собой и занимающие определенное положение друг относительно друга; они представляют собой цельность как в смысловом, так и формальном аспектах.

Центральной «статуей» в системе характеров Эсхила является герой, сопровождаемый хором. Характер трагического героя, состоящий из двух контрастных моментов – этоса и патоса (условные термины, принятые автором данной статьи [7]), – несет на себе печать скульптурного метода. Статуя способна показать в характере только одно из его проявлений – либо этос, либо патос. Во времена Эсхила статуя изображала преимущественно этос, так как для патоса требовалось умение передавать движение, а такого рода навыки скульпторам давались с трудом. Примечательно, что современник Эсхила, живописец Полигнот, как отмечено в исследовании М. Гранта, пользовался терминами *этос-патос* в сходных с нашими значениях. Под этосом он понимал «сильные качества личности и высокие моральные устремления», а под патосом – «непосредственный ответ на происходящее, выраженный чувствами» [8]. Поскольку статуя изображает прежде всего этос бога или человека, то и трагический поэт свою первоочередную задачу видит в передаче именно этоса, соединяя с высокой нравственностью и силой личности своего персонажа еще и представление о некоторой совокупности человеческих свойств и качеств, постоянно себя воспроизводящих, контролируемых и направляемых сознанием, оформленных целью героя, путь к достижению которой складывается в сюжет трагедии.

При этом некоторые свои качества герою нелегко в себе поддерживать: обстоятельства иногда с неумолимой жестокостью требуют отказаться от них, изменить себя. Однако герой, претерпевая муку, не позволяет себе никаких отклонений от собственной сущности, хотя едва заметные уступки могли бы облегчить его страдания. Агамемнону, например, непросто сохранить верность и послушание богам после жертвоприношения Ифигении. Десятилетние страдания оказались столь мучительными, что этос героя – «царь-человекобог» – пора было бы заменить другим – «несчастный отец» [9]. Но, несмотря на свои страдания, Агамемнон живет по принципам, раз и навсегда для себя принятым,

хотя тем самым провоцирует усиление страданий. Поэтому его претензия на человекобожество имеет под собой основания. И публике явлен по-прежнему триумфатор на колеснице, величественный монумент победителя.

Патос – противоположная этосу грань характера, открывающая себя в результате сильных внешних воздействий на героя. Этос при любых воздействиях остается неизменным, однако, до тех пор, пока не случится катастрофа, итоговым потрясением которой станет перемена характера героя, являющая себя уже в патосе. Перемена характера обнаруживает новую черту, которая в этосе не принималась в расчет, ее существование не предполагалось и не прогнозировалось. Этос – это характер в целом, состоящий из многих граней и оттенков. Патос – всего одна черта, на поверку оказавшаяся главной. Выходит, что характер только по видимости скреплен целью героя, а по сути – патосом, явившимся в финале трагедии, в момент смерти. Поступок патоса – это последнее волевое движение, которое успевает сознательно сделать человек перед смертью. В патосе всегда опровержение этоса, полное или неполное.

Агамемнон, царь и герой, воин и жрец, победитель Трои, по возвращении домой не устоял перед натиском жены и уступил ей. И это не случайная слабость, а последний жест, сделанный им в жизни по своей воле. Он мог вести поединок до победного конца, но предпочел уступить. И пройти по пурпурному ковру без сандалий. Какие бы мотивировки ни предлагала театральная практика предсмертному поступку Агамемнона, в его характере важен контраст частного, уставшего от жизни человека (жителя Аргоса, супруга Клитемнестры, «несчастливого отца» Ифигении, мужчины перед женщиной) предшествовавшей официальной монументальности.

В этосе преобладает статика, в патосе – динамика. Статика, по понятиям древних, выше динамики, но динамика разрушает статику. Патос как переход души в динамическое состояние означает уничтожение этоса, приближение или даже момент смерти. Самый поступок патоса совершался героем быстро, а затем долгое время оплакивался хором, так как непосредственно соприкасался в трагедии со стихией тrena, плача по мертвым. У Эсхила патос, еще не получивший окончательного оформления, мог выполнять разнообразные дополнительные функции, усиливающие его значение. Патос Агамемнона, например, подан драматургом как трагическая ошибка героя: можно ли было так доверять женщине? Этот мотив вводит в трагедию Кассандра своими видениями, чтобы передать затем Хору, оплакивающему убийство Агамемнона.

В системе характеров герой как центральная фигура трагедии соединяет к себе еще двух персонажей по принципу противоположно-

стей тем или иным своим свойствам (качествам). Пифагорейцы, влиятельнейшее философско-религиозное движение доэсхилового периода, разработали первое из известных учений о противоположностях, на которое А. Ф. Лосев указывал, как «на самое неоспоримое, самое центральное и самое ясное» [10] среди их доктрин. Противоположностей у трагического героя теоретически может быть много – на каждое проявление характера, но драматург избирает две, которые и делает инструментами обнаружения его человеческой сущности. Причем одна из этих противоположностей своей враждебностью герою провоцирует формы открытой борьбы, созидает конфликт трагедии в его внешних аспектах. Другая противоположность олицетворяет внутреннюю коллизию героя, чаще всего это сниженный вариант его возвышенной страсти или какая-нибудь резко выдающаяся слабость, которую он постоянно старается в себе преодолеть. С первым персонажем герой с начала трагедии находится в разладе, постепенно развивающемся в непримиримость. Со вторым персонажем он в дружбе и не всегда осознает противоречия в отношениях, тем более что персонаж этот – его сторонник, к нему благоволит хор. По отношению к ним хора предлагаю называть первого – персонажем «вне хора», а второго – персонажем «из хора».

Персонаж «вне хора» ведет борьбу с героем не на жизнь, а на смерть, между ними не может быть примирения, их противостояние разрешается устранением одной из враждующих сторон, то есть гибелью героя. Таковы отношения Агамемнона и Клитемнестры. В отсутствие царя противостояние ей осуществляет Хор, поэтому Клитемнестра всегда «вне хора». Так же, как и Вестник в «Персах» – олицетворение чуждой Ксерксу греческой стихии. Или Глашатай сынов Египта перед Царем Аргоса и Данаидами в «Просительницах». Поскольку трагическое искусство античности не связывало своих художественных целей с характером как таковым, то вместо одного персонажа «вне хора» у Эсхила являлось несколько лиц, противостоящих, как и первый, герою, но имеющих и с первым существенные различия. Они выходили на оркестру не все вместе (этому мешало возведенное в принцип ограничение числа говорящих актеров двумя), а поочередно, один после другого. Если героя преследует судьба, что характерно для поздних трагедий Эсхила, то превращение персонажа «вне хора» в ряд таких персонажей только способствует более адекватному выражению мысли. Поэтому за Клитемнестрой в трагедии «Агамемнон» стоит Эгисф. В «Прометее прикованном» ряд персонажей «вне хора» представлен четырьмя фигурами: Власть Зевса – Сила Зевса – Гефест – Гермес.

Персонажа «из хора» должно сразу отличить от самого Хора: Дана от его дочерей («Просительницы»), Атоссу от персидских старейшин («Персы»), Антигону и Исмену от фиванских девушек («Семеро против Фив»), Океана от Океанид («Прометей прикованный»), Электру от рабынь-плакальщиц («Хоэфоры»), Клитемнестру от Эриний («Эвмениды»), Вестника Талфибия от аргосских старцев («Агамемнон»). Хор является выражением душевной конфликтности героя в целом, сфера хора обширна и многопланова. Персонаж «из хора» – явление локальное, выражение конкретного внутреннего противоречия, здесь противоположность герою в одном только, хотя и важном, аспекте, при том что ни герой, ни персонаж «из хора» своего рокового противоречия не осознают. Этот персонаж ближе всего к герою, но он и опаснее всех, активность такого персонажа может внушить герою невольный страх.

Непримиримая вражда тем не менее не позволяет персонажу «вне хора» расторгнуть родственные отношения с героем, которые их изначально связывают в некое семейно-родовое или социальное целое, напоминая о прошлой гармонии и намекая на возможность новой. Однако прежняя гармония уже разрушена, целое распалось на части, которые идут войной друг на друга. Нерасторжимое стало непримиримым. Мифы об убийствах и преступлениях в среде родственников, по мнению Аристотеля, больше всего подходят для трагедии: «Но когда страдание возникает среди близких – например, если брат брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает, намеревается убить или делает что-то подобное, – то этого как раз и следует искать» [11]. В перечне близких родственников нет мужа и жены (ибо таковые кровного родства не имеют), поэтому Клитемнестра, убив Агамемнона, совершила беззаконие не перед мужем, а перед сыном, лишив его отца.

Агамемнон и Клитемнестра объединены *супружеством*, которое своим уставом предполагает взаимную любовь. Но из их супружества при распаде высвободилась такой силы ненависть жены к мужу, что не может найти утоления до тех пор, пока не убьет.

Характер Клитемнестры, как и должно, состоит из двух разделов – этоса и патоса, начала и конца роли, составляющих необходимый психологический контраст. Но Клитемнестра – женщина, и это существенно влияет на способ построения ее характера. Женщина в дионисийской религиозной культуре – менада, воплощение земной двойственности, диада по своей психологической природе. Если это перевести с языка дионисизма на язык технологии драмы, то окажется, что женщине в трагедии драматург «строит» два плана ее действенно-психологического существования, и, соответственно, характер раскрывается двумя этосами и двумя патосами.

Мужской характер – монада, которая в определенных обстоятельствах распадается на диаду (этос и патос), чтобы иметь возможность вновь восстановить свое единство или погибнуть. Диада в мужском характере – чаще всего знак смерти. В женском образе диада символизирует момент стабильности и постоянства. Потому что в любой временной точке жизни женщина имеет два характера, которые никогда не сливаются в одно целое. Не создавая ни цельности, ни целостности, два характера женщины удерживаются в некоторой стадии оптимального равновесия, постоянно вступая в противоречие и постоянно соглашаясь друг с другом за счет единства ее психической жизни. Душа как некая универсальная гармония примиряет непримиримое в рамках индивидуальности. Таким образом, диада становится выражением того реального единства земной жизни, которое в античности принято было называть становлением и символами которого были Дионис, женщина и трагедия.

По Вяч. Иванову, «понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность. Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое. <...> Силы, которые оно представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии. Это бытие должно изначально таить в себе некую двойственность – не как противоречие внутри себя, но как внутреннюю полноту. <...> В распрю вступают те основные его начала, которые своим соединением обосновывали его целостность» [12]. Как указывает исследователь, самое олицетворение трагедии на античных изображениях было двух видов: во-первых, менада – Трагедия, во-вторых, муза – менада Мельпомена [13].

Два плана внутренней жизни Клитемнестры, пересекаясь между собой, создают единство ее характера. В одном измерении она – царица Аргоса, супруга Агамемнона, мать малолетнего Ореста и принесенной в жертву Ифигении (об Электре в «Агамемноне» не упоминается), и ведет она себя сообразно своему общественному статусу и семейному положению. В другом измерении она – любовница Эгисфа, готовит убийство мужа, если он все же посмеет вернуться с войны, и убивает его в день возвращения. Для нее два эти измерения не имеют противоречий, поскольку рождены одной и той же женской психикой, объединены ее живой человеческой индивидуальностью и органично в ней сосуществуют. В известном античном высказывании уже Аристотель усматривал древнее происхождение (по А. Ф. Лосеву – «чистейший пифагореизм»): «Душа есть некая гармония, ибо гармония есть смесь и соединение противоположностей, и тело состоит из противоположностей» [14]. Поэтому нет психологических нестыковок в том, что Клитемнестра, приго-

товившая в бане халат – сеть для уловления Агамемнона, двойной топор и другие принадлежности жертвоприношения, в форму которого она намерена облечь убийство, выходит на площадь, чтобы рассказать Агамемнону о своей верности, о тяготах военных лет и вынужденном отъезде Ореста. Для мужчины такое лицемерие было бы признаком психической деградации, Клитемнестра же здесь – в полноте своих разнонаправленных проявлений. «Из глубин пола, из темного, стародавнего прошлого борьбы полов возникает это зияние и раздвоение женской души, в котором женщина впервые обретает полноту и подлинную целостность своего женского сознания», – пишет Вяч. Иванов [15]. В творчестве Эсхила женщина занимает центральное положение, а в «Орестее» ее сущность и значение становятся даже предметом религиозно-философского рассмотрения.

Как уже было сказано, у Клитемнестры два этоса. Цель первого этоса – дожидаться возвращения мужа с войны: здесь она верная жена, идеальная мать, добрая госпожа. Хозяйка царского дома в Аргосе, правительница города, глава старейшин, которые по утрам сходятся на площадь для бесед с нею, она обнаруживает незаурядные способности к государственной деятельности, большую волю и мужской ум. Не важно, что цель эта не единственная, важно, что в ней сосредоточен личностный потенциал героини. Если бы по какой-либо причине ей не удалось убить Агамемнона, она, воспользовавшись выгодами своего положения, пошла бы далее по проторенной дороге, и в этом не было бы ни лжи, ни притворства, ни надуманности. Она упрочивала в глазах народа и ближайшего окружения (сообщение Хору о падении Трои, торжественная речь при встрече с Агамемноном, выход к Кассандре, чтобы пригласить ее в дом) именно такое представление о себе, действительное и неповерхностное, над которым ей приходилось ежедневно трудиться.

Второй этос Клитемнестры нацелен на убийство Агамемнона (отказ принять Вестника, пурпурный ковер-ловушка у дверей дома, попытка хитростью заманить в дом Кассандру). Действие трагедии началось с того момента, когда Клитемнестра (год назад) приняла решение убить, овеществленным знаком чего стало появление ночного сторожа на крыше дворца, следящего за эстафетой огней из Трои: ведь не могла же она допустить внезапной высадки Агамемнона в Аргосе. Обстановка и детали убийства были тщательно продуманы, орудия заранее приготовлены. Ее дальновидность, предприимчивость, энергия, умение с достоинством играть любую роль, предложенную обстоятельствами, чтобы в нужный момент снять маску, азарт в достижении поставленных целей – все эти качества Клитемнестры создают образ преступной жены,

изменившей мужу, ушедшему на войну, плетущей против него сети коварства и предательства. А. Ф. Лосев считает, что Эсхил создал свою героиню «злой, бездушной преступницей, игнорирующей все подвиги и победы Агамемнона» [16] и что, хотя Клитемнестра «предопределена к своему преступлению роком, но она у Эсхила самая настоящая преступница» [17]. Швейцарский культуролог А. Боннар видит в ней «ужасное воплощение супружеской ненависти» [18].

Двум разноречивым этосам Клитемнестры свойственно в любой момент стать противоречивыми, хотя в душе героини никакого противоречия нет, как нет борьбы или выбора между ними. И то и другое для нее свойственно и необходимо. По словам Вяч. Иванова, «менада любит – и яростно защищается от любовного преследования; любит – и убивает» [19].

Патосов в характере Клитемнестры тоже два, они поданы Эсхилом один за другим в эксоде и имеют в качестве дополнительной функции – обнаружение мотивов преступления героини. Сама Клитемнестра в объяснении причин убийства Агамемнона подчеркивает две: отмщение за Ифигению, во-первых, и за супружеские измены Агамемнона на войне, во-вторых. Подобно тому, как Агамемнон принес в жертву богам дочь, теперь принесут в жертву его самого. Однако упоминание Ифигении в деле убийства Агамемнона – не больше чем соблюдение приличий, благородное обрамление непристойности. Ифигения – событие жизни Агамемнона, но не Клитемнестры, которая менее всего мать, что видно по ее отношению к младшим детям. Появление же рабыни-пленницы Кассандры не могло задеть самолюбие Клитемнестры настолько, чтобы стать причиной мужеубийства.

Первый патос Клитемнестры и действительная причина убийства Агамемнона – ее страсть к Эгисфу, ради которого она готова на любые жертвы. Клитемнестре дорог слабый, ничтожный, трусливый, подлый Эгисф, она оберегает его (без страха бросается под мечи Хора, чтобы заслонить от опасности), предпочитает своему мужу-герою. Сильная, умная, красивая Клитемнестра зависит от Эгисфа – и этого ни объяснить, ни изменить нельзя. Убивая Агамемнона, она открывает путь к власти своему любовнику. Исследователь творчества Эсхила В. Н. Ярхо, разбираясь в соотношениях личной воли героини с божественной, приходит к следующему выводу: «Клитемнестра (так пишется имя героини в трудах В. Н. Ярхо. – Г. Ж.) убивает мужа не по внушению божества, а потому, что в отсутствие царя сошлась с его двоюродным братом Эгисфом и теперь, одержимая плотским влечением, замыслила убийство Агамемнона. Перед силой ее преступной страсти отступает на второй план

даже гораздо более основательная причина ее ненависти к царю – месть за принесенную в жертву дочь. Таким образом, побудительные мотивы поступка Клитемestры совершенно личные, индивидуальные, несколько не обусловленные божественной волей» [20]. В измене мужу Эсхил находит определяющую характеристику героини, в ней же видит психологическую основу феноменальной преступности Клитемestры.

С Эгисфом ее связывает страсть, а также боязнь мести Агамемнона, но главное – ненасытное желание власти. Вернувшемуся с войны Агамемнону власть надо будет уступить, а при Эгисфе она по-прежнему будет править – городом, народом и им самим. Безудержность ее властолюбия – второй патос Клитемestры. Остановив вооруженный народ, двинувшийся на Эгисфа, она затем выгоняет Хор с площади. Обнаруживается последний смысл происшедшего: по словам С. И. Радцига, «властвовать будет она, а не он» [21].

Властолюбие изменившей мужу женщины делает Клитемestру демоном зла: она не только спланировала убийство, но подготовила его на глазах многих ни о чем не догадывающихся людей и, наконец, собственноручно убила знаменитого героя и полководца, уцелевшего под мечами и стрелами на полях десятилетней войны. По А. Ф. Лосеву, «это чрезвычайно в л а с т н а я ж е н щ и н а и даже разумная наподобие мужчины, умеющая быть сдержанной и рассудительной в опасную минуту» [22] [разрядка автора. – Г. Ж.]. Различия между Агамемноном и Клитемestрой доведены до крайних противоположностей: его уступчивость и ее натиск, его настроенность на примирение и ее самодовлеющая воинственность, его готовность жить в согласии с волей богов и ее умысел вероломного убийства, его почитание семейного очага и ее измена.

Преступнейший из людей, Агамемнон к тому же принадлежал еще и к роду Атридов, проклятому богами за бесчинства, и потому не имел возможностей выйти за пределы порочного круга, означенного судьбой, но в момент встречи с Клитемestрой у пурпурного ковра по нравственному достоинству оказался выше ее. Он победитель рокового мгновения. Победа не отменила предначертанного от века приговора судьбы, но изменила в этот момент вселенский расклад сил добра и зла. Эсхил выдвигает в центр мировой жизни богиню Справедливости – Дику. А его Агамемнон, олицетворяющий запачканное преступлениями человечество, лишенный поддержки богов, на свой страх и риск являет на краю мрачной бездны луч пробудившегося в нем нравственного сознания и становится поэтому подлинным трагическим героем.

Хор вышел на оркестру, когда ночь падения Трои заметно склонилась к рассвету – начинался день возвращения Агамемнона в Аргос. Корабль, отплывший от троянской пристани, понес к дверям родного дома героя, не знавшего еще, что эти двери для него станут воротами Аида. Хору тоже ничего о том не было известно. Но Хор вышел на оркестру, как только Агамемнон сделал первый шаг навстречу смерти.

В первом эпизоде Хор вступает в действенные отношения со своим главным противником – Клитемнестрой. Но поскольку Агамемнону о враждебном настрое Клитемнестры неизвестно, а сам он стремится к примирению с нею, то и Хор, при всех своих подозрениях, пока не обнаруживает неприязни к царице. Действенные отношения персонажей (Хор – Клитемнестра) не имеют реально-психологического содержания. Хор спрашивает Клитемнестру, почему она в такое раннее время приносит возлияния богам. Клитемнестра в ответ сообщает Хору радостную весть о конце войны и рассказывает об эстафете огней, устроенной ею еще год назад. Хор удовлетворен ответом. Главное здесь – благосклонность, с которой Хор принимает известие. Если бы Хор отверг сказанное Клитемнестрой, на все ее «да» твердил бы свое «нет», тогда это означало бы борьбу между ними. Такой вариант можно обнаружить во втором эпизоде, где Хор, как будто забыв о согласии с нею в первом, не верит ни единому слову Клитемнестры, в том числе и эстафете огней, хотя царица говорит о том же самом. Смысл имеют только позиции, когда все доводы друг друга или принимаются, или все отрицаются.

Персонаж «из хора» представлен в трагедии Вестником Талфибием. В поздних трагедиях Эсхила Талфибий – единственный вестник. В «Хоэфорах» Орест сыграет роль мнимого вестника, в «Прометее прикованном» функции вестника перейдут опять к главному герою – провидцу и предсказателю будущего. Однако в ранних трагедиях вестник присутствовал постоянно, причем чаще всего им становился персонаж «вне хора» («Персы», «Семеро против Фив», «Просительницы»). Вестник – не актерское амплуа и не литературный канон. Это особым образом сконструированная роль, в которой действенное начало сочетается с повествовательным, а повествование, в свою очередь, имеет настолько активный в своей выразительности характер, что его «зримая динамичность» как бы становится действием. В «Агамемноне» Вестник – персонаж «из хора», носитель внутреннего конфликта Агамемнона. Вестник похож на Агамемнона и ситуацией, в которой он оказался, и своей реакцией на эту ситуацию. Он, между прочим, один из вестников Эсхила, кто имеет имя: Талфибий.

Вестник в данном случае – лицо официальное, представитель того, кем послан с вестью. Талфибий – посол Агамемнона к царице и народу, глас победы, предварение возвращения героев из похода. Этот Вестника – в должностном усердии, в желании безусловно выполнить почетное задание, радостный смысл которого определен в словах:

Воззрите светлым оком, праздник празднуйте!

Другого нет такого: после долгих лет

Приходит, свет неся в ночи, на радость вам

И всем, во граде сущим, Агамемнон царь (Аг. 520–523) [23].

(Мотив человекобожества Агамемнона непосредственно заявлен в процитированном фрагменте торжественной речи Вестника. Вяч. Иванов при переводе усиливает этот мотив введением церковнославянской лексики). В патосе Вестник – частное лицо, воин, вернувшийся с войны, где пережил напряжение, превышающее пределы возможного, не способный в ликовании победы забыть о крови и утратах. У Талфибия в роли три монолога-повествования: в первом – гимническое прославление победы, во втором – сопряжение радости с горестными воспоминаниями, в третьем – рассказ о морской буре, в которой погибло победоносное греческое войско, и был потерян корабль Менелая. Так постепенно горе перевешивает радость, и миссия Вестника остается не выполненной, частное лицо берет верх над царским послом.

Очевидно, что контраст этоса и патоса у Вестника напоминает коллизию Агамемнона, но велика дистанция между царем и вестником в должностном измерении, как и между Агамемноном и Талфибием – в человеческом. Несостоявшийся человекобог Агамемнон отражается в несостоявшемся посланнике Талфибии. Однако нельзя полагать, что они дублируют друг друга: Эсхил дал им по эпизоду для выявления душевной проблемы каждого с целью разграничить их, подчеркнуть сходство в различии. То, что Агамемнона привело к слову души, для Талфибия оказалось досадной неувязкой.

Трагическая ирония, характерная для стиля «Агамемнона», к эпизоду Вестника набрала уже достаточную силу. Вернувшийся живым с войны, он радостно восклицает:

Не чаял я, что вышние готовят мне

В земле родной, близ отчих усыпален, гроб (Аг. 506–507), –

не подозревая, что тем самым предсказывает дальнейшее развитие сюжета трагедии и скорую смерть Агамемнона. А чуть позднее:

И жив, и рад; и ныне умереть готов (Аг. 539).

Вестник, подобно Агамемнону, не ожидал противостояния Клитемнестры. Она не захотела выслушать царского посланца. Вышла к нему из малых дворцовых дверей и отослала назад к Агамемнону:

О чем бы ныне стал ты здесь витийствовать?

Все, все желанный вскоре мне расскажет сам (Аг. 598–599).

Слова в драме значат меньше, чем действие. А действие Клитемнестры здесь выразительно и красноречиво: она отказалась принять Вестника и тем самым объявила войну царю, хотя благовидный предлог отказа застилает дымкой невнятности несомненность ее вызова. Миссия Талфибия провалилась, и он, не разбирая причин случившегося, пренебрег ее высоким смыслом и рассказал Хору об исчезновении корабля Менелая в буре.

В построении второго и третьего эпизодов наблюдается структурное сходство – в третьем эпизоду место Вестника занимает Агамемнон, но случается с ним все то же самое. В конце второго эпизода Хор решается открыть Вестнику скрытые мотивы поведения Клитемнестры: «Кручинясь много я вздыхал от черных дум» (Аг. 546). А затем уклончивый ответ на прямой вопрос Вестника о причинах сокрушения: «Чтоб лиха не наклепать, – я молчать привык» (Аг. 548).

Если роль Агамемнона выполнена Эсхилом лишь в малой степени психологическими средствами, в основном же, приемами хорического искусства, условными, опосредованными, то роль Клитемнестры – хорошо разработанный пласт психологического театра, с системой подтекстов, со своеобразной логикой трагической иронии, с отточенным мастерством грифов-иносказаний, причем одно соседствует с другим, переплетаясь до полной невозможности различить их. Вздохи и умолчания Хора переполнены смысловыми оттенками, разного рода указующими деталями. Так, например, после ухода Клитемнестры во втором эпизоду Хор оценивает совершенство ее двойной игры:

Красно царица речь вела, – всем вестникам,

Толковникам искусным в научение (Аг. 615–616).

И даже роковой для Вестника вопрос о Менелее задан не столько из любопытства, сколько из желания навести его на мысль об измене жены Агамемнона: что, дескать, случилось с Менелеем, то же самое вышло и с его братом. Ведь линию сопоставления и отождествления Елены с Клитемнестрой Хор ведет последовательно на протяжении всего действия трагедии. Сюжет же о потере корабля Менелая, по мнению многих исследователей, должен был «отозваться» в заключительной части тетралогии – в сатировской драме «Протей» [24].

Однако основой роли вестника являются все же рассказы (эпический элемент трагедии) о том, что по разным причинам не может быть показано в действии, но при этом существенным образом влияет на него. Тематика рассказов Талфибия связана с изображением трудностей военного быта. Поход под Трою памятен ему многолюдством на корабле: ни нар, ни скамьи, негде сесть, тем более прилечь. Так и стояли на протяжении всего пути в тесноте на палубе. Под Троей – «мгла болотная» и «роса небес» (См.: Аг. 560), поэтому всегда в сырой одежде, да еще «живая нечисть в прелой развелось шерсти» (Аг. 562). А еще были лютые морозы и палящий зной. Однако выжившим удался грабеж, и они такую «мзду стяжали, перед коей все труды – ничто» (Аг. 573–574). Описание морской бури – это словесная картина, в которой преобладающее значение имеют не колорит, а изображение движения и динамика образов:

Фракийский ветер

Громил и бил с налета о корабль корабль

И, как быков, бодаться нудил. Вихрь, крутясь,

Метал их, буйных, рвал и гнал. И спутников

Мгла поглотила... Злобный пастырь стадо пас.

Когда же встало солнце над пучиной вод,

Глядим, все море зацвело Эгейское

Мужей телами, кузовов останками.

А наш корабль из хляби целым некий бог

Исхитил – или вымолил пощаду нам.

Не человек, поистине, был кормщик нам! (Аг. 653–663).

Через рассказы Талфибия опыт войны входит в реальное действие трагедии, мотивируя отношения Агамемнона к дому, семье, Клитемнестре, раскрывая его вину перед народом, поскольку именно царь Аргоса был инициатором этой войны. Двойственность вести вызвана двойственной природой самой войны: Троя пала, но погибло войско; Агамемнон у порога родного дома, а Менелай потерян, радость переходит в скорбь, в предощущение неотвратимости гибели ахейского военачальника. С. И. Радциг так оценивает функциональное значение роли Вестника: «Глашатай, прибыв ко дворцу с радостной вестью о взятии Трои, не хочет омрачать радость рассказом о перенесенных бедствиях, так как этим, как ему кажется, можно накликают несчастье, и все-таки не удерживается – рассказывает, и этим как будто приближает роковую развязку» [25].

Дальнейшее совершенствование системы характеров связано с введением Софоклом третьего актера, что нашло свое отражение и в творчестве Эсхила. Наряду с персонажем «вне хора» и персонажем «из хора», появился в трагедиях Эсхила персонаж-«аналогия».

Канадский филолог Бернард Нокс, посвятивший проблеме третьего актера у Эсхила отдельную статью (1972 г.) предположил, что у драматурга «не было убежденности в том, что третий актер необходим, поэтому он не мог бы добиться его введения. Об отсутствии у него этой убежденности свидетельствует своеобразное использование им третьего актера в “Орестее” (пересказ Г. Г. Анпетковой-Шаровой)» [26]. «Отсутствие убежденности», вероятно, позволило Эсхилу превратить третьего актера в неотразимое средство театральной выразительности. По словам того же Б. Нокса, он «сделал из него нечто эсхилоское: грандиозное, странное и магическое» [27].

Конечно, значение третьего актера не ограничивается у Эсхила созданием персонажа-«аналогии», но персонаж этот настолько оригинальное явление, что заслуживает отдельного рассмотрения. Такой персонаж присутствует не во всех его трагедиях, но он есть в «Агамемноне» (Кассандра) и в «Прометее прикованном» (Ио). В обоих случаях речь идет о первой трагедии трилогии. Персонаж-«аналогия» во всем крайняя и резкая противоположность герою, кроме той черты, аналогию с которой драматург хотел бы подчеркнуть. Персонаж-«аналогия» – роль размером в один эпизодий, но это тот эпизодий, который имеет максимальный объем текста, предельный рост драматического напряжения и неотразимую эмоциональную силу: Кассандра и Ио готовят кульминации.

Как у женщины, у Кассандры в трагедии двуплановая ситуация. Первый план – жизнь троянской царевны в плену: рабство, утрата родины и близких. Второй план связан с несовершенством пророческого дара в ней: ее вещаниям люди не верят. На площади перед дворцом в Аргосе, куда Агамемнон привез новую рабыню, развертывается таинство ее последнего одержания и прощания с Аполлоном. Два ее этоса и два патоса «зеркально» отражают структуру характера Агамемнона: то, что у него в патосе, у нее – в этосе и наоборот. Первый из этосов: троянская **царевна** могла бы смириться со своим неизбежным рабством, но **женщина** – никогда, Клитемнестре противостоит женщина Агамемнона. Второй этос – изувеченный пророческий экстаз, данный и одновременно отнятый Аполлоном, ставший для нее наградой и наказанием, благом и бедствием, причина его несовершенства – в ее женской неуступчивости.

Взаимообусловленные этосы Кассандры сменяются резко противоположными патосами, рубежом между ними являются «видения» собственной смерти от руки Клитемнестры. Первый патос – торжество грядущего возмездия, предсказанного ею. Второй патос – покорная решимость принять неизбежное; это то самое смирение, которого ждал от нее Аполлон, но оно ей раньше не удавалось. Трудно даются человеку

отношения с богом – и Агамемнону, и Кассандре – но это единственное, на что стоит потратить человеческую жизнь. Кассандра, враг Агамемнона в жизни, примирилась с ним в смерти.

По мнению народа, «смерть Агамемнона “нечестива”, <...> потому что наступила от руки “безбожной” и “нечестивой” женщины» [28]. Он ждал смерти на войне всякий день, но там она миновала его; она подкараулила его дома, когда он был уверен в своей безопасности, захватила его врасплох.

Секирой насмерть я сражен в моем дому! (Аг. 1343) –

вот первый вопль Агамемнона. Он **уже** сражен, но **еще** жив, и потому пока не знает, что есть смерть. Когда же узнает, то не сможет ни с кем поделиться этим знанием.

Его крики слышит Хор, и на глазах публики вместо него «проживает» таинство умирания героя. Со смертью Агамемнона Хор теряет почву своего существования: он распадается на двенадцать отдельных голосов, каждому из них дана реплика-мысль, еще живущая в угасающем земном сознании героя, и мысли эти, переходя от одного к другому, образуют круг, ходят по кругу, не могут из круга вырваться. Их, может быть, и не двенадцать, а всего, например, шесть, основных – шесть. Первая – надо собрать народ, разослав по городу глашатаев. Вторая – надо войти в палаты и захватить убийц. Третья – нельзя войти без народа, чтобы не подумали, что мы заримся на трон. Четвертая – зачем мы медлим, пора действовать. Пятая – но разве нам известно, что царь убит, ведь достоверных сведений не поступало. Шестая – а жив ли царь? По такому кругу в подобной ситуации ходят мысли и отдельного человека, и гражданского коллектива. Ведь Хор в трагедии – это и один, и двенадцать, и сам Агамемнон. Нельзя не учитывать и фактора одновременного звучания голосов, о котором писал Б. В. Варнеке: «Новейшая критика осуждала чрезмерную обстоятельность этой слишком растянутой сцены: в такую минуту нельзя так спокойно предаваться обсуждению. Но Эсхил заставлял здесь отдельных участников хора выражать свои чувства разом, и такой смешанный гул взволнованных голосов граждан, потрясенных тем, что сбылись их смутные предчувствия, вполне подходил бы к настроению свидетелей злодеяния» [29].

Отечественные исследователи чаще всего рассматривали сцену распада Хора в момент смерти героя как отражение поведения толпы, лишенной организующего начала, тем самым следуя духу своего времени с характерным для последнего интересом к общественным проблемам и критике социальной пассивности. Подобного рода интерпретации закономерны, так как заложены в трагедии на уровне художественного приема,

согласно которому внешнее (толпа) становится выражением внутреннего (распадение Хора). О. М. Фрейденберг различает четыре общественные позиции четырех групп Хора, свойственные поведению людей, лишенных гражданской активности: «Одни хотят пойти на помощь вопящему царю, которого за сценой убивают, другие предпочитают выжидать, третьи не знают, на что решиться, четвертые призывают к трезвости мысли» [30]. С. И. Радциг видел в сцене Хора психологические проявления буржуазной «толпы»: «Психология массы, ее смутные инстинктивные чувства, наивная вера, колебания, разногласия в вопросе, идти ли скорее во дворец на помощь к царю или нет (1346–1371), – все это воспроизведено с такой художественной силой, которая не встречается в литературе вплоть до Шекспира» [31].

Агамемнон и Кассандра, помимо аналогии в их ущербном человекобожестве, совпадают еще в смерти, которую воспринимают как наказание. Но если Агамемнон до последнего своего мгновения пребывает в неведении, то Кассандра идет на смерть зная. Как формулирует И. Ф. Анненский, «Эсхил дает *психологию особого*, вне общих условий стоящего человека, Кассандры. Страшная отобщенность. Мучительное раздвоение существа, *живущего будущим в настоящем, т. е. через ощущения*» [32] [курсив автора. – Г. Ж.]. Ей было дано знать, что это последнее ее пророчество и последняя встреча с Аполлоном. Он лишил ее сана, и она сломала жезл и порвала повязки, наряд прорицательницы. Так развенчивают цариц перед казнью. И она бестрепетно уходит в смерть и посмертие, не сулящие ей ничего, кроме пустоты. Хаос всемогущ, но слабый человек противостоит ему в муках добытой гармонией, кратковременным приобщением к истине, мгновением, которому однако не дано потонуть в вечности.

Но Кассандра как персонаж-«аналогия» и вся проблематика, с нею связанная, составляют предмет отдельной статьи.

Список литературы

1. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1978. – С. 478.
2. Тронский И. М. История античной литературы. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 117.
3. Ярхо В. Н. Эсхил. – М.: Худ. лит., 1958. – С. 124.
4. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: ВО «Наука», 1993. – Т. 1. Образ и действительность. – С. 311.
5. См.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханьков. – М.: Мысль, 1993. – С. 68.

6. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) / под ред. Ю. М. Бородай. – М.: Высшая школа, 1963. – С. 50.
7. См. подробнее: Жерновая Г. А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Вып. 7. Жанр–форма–направление. – С. 85–105.
8. Грант М. Классическая Греция / пер. с англ. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 1998. – С. 62.
9. См.: Жерновая Г. А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») ... С. 85–105.
10. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие – Имя – Космос / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханьков. – М.: Мысль, 1993. – С. 92.
11. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4 / ред. тома А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди; пер. М. Л. Гаспаров. – М.: Мысль, 1984. – С. 660.
12. Иванов Вяч. Существо трагедии // Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 298.
13. См.: там же. – С. 302.
14. Цит. по: Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука... – С. 97.
15. Иванов Вяч. Существо трагедии... – С. 302.
16. Лосев А. Ф. Эсхил // Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М. Греческая трагедия: учеб. пособие для пед. институтов. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. – С. 79.
17. Там же. – С. 84.
18. Боннар А. Греческая цивилизация / ред. В. И. Авдиев и Ф. А. Петровский. – М.: Искусство, 1992. – Т. 1. От Илиады до Парфенона. – С. 226.
19. Иванов Вяч. Существо трагедии... – С. 302.
20. Ярхо В. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма (К постановке проблемы) // Вопросы литературы. – 1957. – № 5. – С. 77.
21. Радциг С. И. История древнегреческой литературы. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 200.
22. Лосев А. Ф. Эсхил... – С. 79.
23. Здесь и далее цитаты из текста трагедии Эсхила «Агамемнон» даны по изданию: Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989.
24. См.: 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. 322–323.
25. Радциг С. И. История древнегреческой литературы... – С. 195.
26. Аннеткова-Шарова Г. Г. Обзор некоторых новейших зарубежных исследований творчества Эсхила // Phlogia classica. – Вып. 1. Язык и литература античного мира (к 2500-летию Эсхила). – Л.: ЛГУ, 1977. – С. 17.

27. Там же.
28. *Ярхо В. Н.* Античная драма. Технология мастерства. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 13.
29. *Варнеке Б. В.* История античного театра. – М.; Л.: Искусство, 1940. – С. 57.
30. *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие... – С. 311.
31. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы... – С. 196.
32. *Анненский И. Ф.* История античной драмы: курс лекций / сост. В. Е. Гитин и В. В. Зельченко. – СПб.: Гиперион, 2003. – С. 238.

В. Е. Карпенко
Иркутск

О МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМАХ В РОМАНЕ «ПЛАХА» ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

Одним из перспективных направлений современного искусствознания является внедрение методов анализа содержания и формы в область других видов искусства. Определенный опыт накоплен в отечественном музыкознании, представители которого в разные годы обращались к образцам прозы, поэзии и драматургии, вскрывая с помощью музыкально-аналитического аппарата интересные и ранее неизвестные закономерности построения литературных произведений. Впечатляющий результат был достигнут уже в одном из первых приближений к такому межвидовому анализу формы (1944 г.) – в неоконченной, к сожалению, работе А. Альшванга «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом» [1].

В ней были намечены важнейшие основы принципиально новой аналитической работы: «“Преступление и наказание” является подлинной симфонией, к которой вполне применимо понятие сонатно-симфонической формы <...> Элементы симфонии в литературном романе возникли, разумеется, в силу органических причин: новое психологическое содержание потребовало и новой сложной структуры романа, более всего сближающейся со структурой симфонии» [2]. И далее: «В романе Достоевского существует иная, более глубокая с ю ж е т н а я связь с музыкальной симфонией: самое разворачивание глубоко жизненного, человеческого и вполне реального в своей основе сюжета выливается в музыкальные формы симфонии. Мы ни на минуту не забываем о специфике отдельных искусств. Но перед лицом столь поразительной аналогии должны признать, что между произведениями разных искусств, принадлежащими одной стране и одной эпохе, имеется больше общего, чем раз-

личного. Эта общность строения – и содержания! – романа и симфонии обнаруживается с наибольшей силой и наглядностью уже в первой части «Преступления и наказания» с ее лаконичным, строго классическим изложением. <...> И вот анализ ее дает картину сонатной формы, вылившейся, конечно, не преднамеренно, органически из самого сюжета» [3] [разрядка автора. – В. К.]

Широко известно высказывание Д. Шостаковича: «Повесть Чехова “Черный монах” я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме» [4]. По мнению Н. Фортунатова, «Чехов отлично чувствовал природу этой формы <...> Утверждение в экспозиции двух контрастирующих эмоционально-образных потоков; их дальнейшее «сквозное» развитие, сложные внутренние преобразования и взаимодействия (разработка); наконец, слияние в репризе в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставляемых тем (реприза всегда у Чехова – новый синтез и высший итог всего развития) – вот типологические особенности структурного плана его новелл» [5].

Продолжая чеховскую тему, приводим слова Е. Балабановича: «Музыка оказала глубокое влияние на композицию чеховских рассказов. <...> В небольших по объему “бессюжетных” рассказах Чехова можно выделить и проследить движение тем-образов, основных эмоциональных волн. Как и в музыкальном произведении, эти темы видоизменяются, вступают в сложные соотношения друг с другом, завершаются в финале рассказа. Так же как в музыке, темы-образы в рассказах Чехова живут не только в непосредственном соседстве, но и во внутренней ассоциативной связи. Это делает произведение еще более сложным, художественно значительным, музыкальным» [6].

Б. Яворский, по воспоминаниям Альшванга, говорил о типично романтическом, много раз воплощенном сюжете, соответствующем «в своих общих чертах схеме сонатного Allegro. Он сводится к такой последовательности: образ героя (главная партия) – образ героини (побочная партия) – борьба героя за героиню (разработка) – их соединение (реприза главной и побочной партий в одной тональности)» [7].

Если вспомнить построение классических двухчастных циклов, в которых первая часть написана в сонатной форме, а вторая является вариациями (последняя соната Бетховена, трио Чайковского, третий квартет Танеева, первый фортепианный концерт Глазунова, пятая и четырнадцатая сонаты Ан. Александрова), то возникает интереснейшая параллель с архитектурой «Фауста» И. Гете, также состоящего из двух явно непропорциональных частей. Вторая часть намного превосходит первую, что формирует гигантскую ямбическую стопу «наивысшего» порядка.

Первая часть «Фауста» по экономии материала и динамике его развития допускает правомерное сравнение с сонатной формой. О близости «структуры сонатной формы к нормам строения драмы (завязка – конфликт, – развитие, развязка)» пишет М. Арановский [8], параллель между сонатной экспозицией и завязкой драмы проводит Ю. Тюлин [9]. Вторая часть «Фауста» – это «пять больших действий, связанных между собой не столько внешним, сюжетным единством, сколько внутренним единством драматической идеи и волевого устремления героя» [10], это пять гигантских вариаций на основную тему трагедии (искания и борьба Фауста). Функцию динамической репризы-коды выполняет последняя сцена (Горное ущелье), от которой протягивается арка к прологу [11].

Отметим, что такое «освещение литературного произведения через другие искусства открывает дополнительные, почти еще не тронутые возможности для научного постижения прежде всего феномена художественности» [12] и, находясь на стыке музыковедения и литературоведения, расширяет границы общеискусствоведческого уровня.

Объектом музыкально-теоретического анализа в данной статье является роман Ч. Айтматова «Плаха» – вершинное достижение мастера, один из литературных памятников «перестройки», потрясший общество 1980-х гг. и ставший для автора «своего рода “исповедью сына века”» [13]. Все герои романа – «ослепительная волчица Акбара и ее волк Ташчайнар, редкостной чистоты души Бостон, достойный воспоминаний о героях древнегреческой трагедии, и его антипод Базарбай, мятущийся Авдий, принявший крестные муки, и жертвенный младенец Кенджеш, охотники за наркотическим травяным зельем и благословенные певцы так дивно выписанного Айтматовым церковного хора – все предстали взору писателя и нашему взору в атмосфере высоких температур подлинного чувства» [14].

Архитектоника «Плахи» состоит из двух неравных разделов: первая и вторая части (примерно две трети романа) объединены единой линией сюжета и главными персонажами (Авдий и пара волков), в основе третьей части лежит драматургия конфликта между Бостоном и Базарбаем. Оба раздела скрепляет сквозная тема волков и, прежде всего, Акбары.

Необходимо отметить важность и неслучайность появления двух волков в качестве главных персонажей романа. «Конь – в “Прощай, Гульсары!”, маралья Мать-олениха в “Белом пароходе”, Рыба и Пес в “Пегом псе” и Волки мудрые в “Плахе” <...> И каждый раз избранное животное соответствует сути человеческого персонажа» [15], что особенно потрясает в многогранности образа волчицы Акбары, приближающегося к человеческому. Подтверждением может служить рассказ Айтма-

това, «как однажды в Москве на Тверской (по ту пору – улице Горького) к нему неожиданно приблизилась незнакомая женщина со словами: “Я – Акбара!..” – и через мгновение растворилась среди прохожих. Что должно было случиться в жизни этой женщины, чтобы она воссоединила и “породнила” себя с Акбарой – айтматовской красавицей Волчицей, наделенной поистине живописным воображением писателя таким магическим обаянием и незабываемой судьбой, созвучной человеческим судьбам и “проявляющим” человеческую судьбу?!» [16].

В основе первого раздела лежит концентрическая (зеркально-симметричная) форма [17] ABCDCBA с развернутым центром D, занимающим большую часть раздела и основанном на чередовании и развитии двух конфликтных образных сфер: Авдий (духовность, возвышенное) и гонцы за анашой (жестокая реальность, низменное). Эти две формы дополняют друг друга, репризной закругленности первой отвечает периодическая повторность, двухфазный ритм второй: $D = ab a_1 b_1 a_2 b_2 a_3 b_3$. Последнюю, говоря о музыке второй половины XX в., В. Холопова называет альтернативной, «эта форма связана с явлением макротематизма, поскольку разделы $a a_1 a_2$ составляют одну макротему – А, разделы $b a_1 b_2$ – другую макротему, В» [18]. Линии симметрии, расходящиеся от центра, соединяют лирические эпизоды Инги, подборщиков туш сайгаков (облава в начале, суд и распятие Авдия в конце), и наконец, тесно связанные идейно и композиционно темы Авдия и волков (рис. 1).

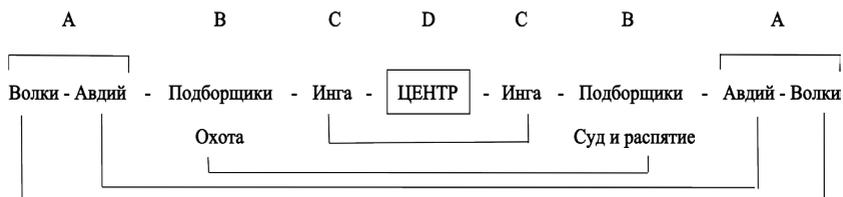


Рис. 1. Схема строения первой и второй части романа

В центральной части D первая линия (A A₁ A₂ A₃) идет от событий прошлого (концерт болгарского хора в Москве, отлучение и изгнание Авдия из семинарии) к двум важнейшим диалогам – духовным поединкам, сначала Авдия и Гришана (бывшего актера, вожака гонцов за анашой) с разоблачением последнего Авдием, затем Иисуса и Пилата (превосходящего по размерам и глубине булгаковский первоисточник). В завершении центра симметрии прошлое смыкается с настоящим в видениях избитого и сброшенного с поезда Авдия, представляющего себя в древнем

Иерусалиме. Вторая линия центральной части (В В₁ В₂ В₃) проще и представляет собой сюжетное развитие реальной действительности в образах гонцов, первые три эпизода происходят в поезде, четвертый – в милиции (рис. 2).

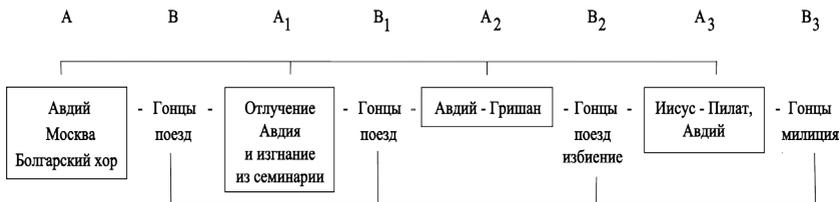


Рис. 2. Схема строения центрального раздела

Третья часть «Плахи», сюжетно отделенная от первых двух (объединяет весь роман сквозная тема волков), в своем строении обнаруживает явные признаки сонатной формы с контрастом-конфликтом двух образов (трагически неотделимые друг от друга Бостон и Базарбай «оказываются единой контрастной парой, образуя высшее смысловое единство» [19]), осложненным линией волков (рефрен третьей части и всего романа), а также сквозной темой сына Бостона – маленького Кенджеша (тема невинной жертвы). Как известно, «семантическое развитие складывается из словых элементов, их логических, вневременных (парадигматических) отношений и временных, последовательных (синтагматических) связей <...> Синтагматические события при этом представляют собой поверхность явления. Они даны нам в ощущениях непосредственно. Парадигматические отношения запрятаны внутрь. Но они являются основой событий, их внутренней логикой» [20] [разрядка автора. – В. К.]. В основе конфликта – непримиримый антагонизм образов Бостона и Базарбая, когда существование одного исключает существование другого. Парадигматическое противопоставление характеров этих двух антиподов лежит в основе третьей части «Плахи». «Характер персонажа – набор всех данных в тексте бинарных противопоставлений его другим персонажам (другим группам), вся совокупность включений его в группы других персонажей, то есть набор дифференциальных признаков. Таким образом, характер – это парадигма» [21].

Синтагматический (композиционный) уровень третьей части характеризуется динамичным развитием образов и чередованием ситуаций, контрастом описательных разделов с учащенным ритмом смены кратких

эпизодов. Одним из факторов драматургии сонатной формы, обеспечивающим непрерывное развитие музыки, является принцип динамического сопряжения, которое «выражается в интенсивной подготовке последующих разделов и тем» [22], что наблюдается в развитии сюжета романа.

Экспозиция (41 страница) начинается с изложения главной темы – показа образа Базарбая – и завязки сюжета (похищение им волчат из логова). В роли связующей партии выступает эпизод в доме Бостона, куда вынужден заехать вор, преследуемый волками. Связующая партия (что типично для сонатной формы) отталкивается от тематизма главной (Базарбай) и предвосхищает побочную (действие происходит в доме Бостона, но в отсутствие хозяина). Здесь же берет свое начало и линия Кенджеша. Появление главного героя Бостона означает начало побочной партии. «Таким образом, специфика сонатной драматургии, подлинная “сонатность”, заложена прежде всего в самой экспозиции – подобно з а в я з к е в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего развития сюжета. Завязка эта в экспозиции сонатной формы выражается в том, что побочная партия в целом (вместе с заключительной частью или партией), с утверждением новой тональности и со всем своим тематическим материалом, нарушая равновесие, завладевает гегемонией, преодолевает первенствующее значение главной партии и благодаря этому вступает с ней в п р о т и в о р е ч и е, доходящее до резкого к о н ф л и к т а» [23] [разрядка автора. – В. К.]. Именно такой процесс происходит в экспозиции третьей части «Плахы», где главная тема антигероя Базарбая на протяжении всего развития в конце концов вытесняется побочной темой Бостона. В качестве заключительной партии выступает рефренная тема волков (вой Акбары), смыкающаяся с образом спящего Кенджеша (появляется определение «невинный младенец» как намек на будущую трагическую развязку).

Начало разработки ведет к первому конфликтному диалогу Бостона и Базарбая, что явно напоминает контрапунктирование главной и побочной тем в сонатной форме. Далее дано первое учащение ритма смен эпизодов: волки, Базарбай, Бостон (развитие основных тем), которое приводит к эпизоду внутри разработки (воспоминания и переживания Бостона о погибшем друге Эрназаре, куда вклинивается тема волков, смыкающая прошлое с настоящим). Эпизод по величине чуть меньше разработки (21 страница против 27) и вносит необходимый контраст, несколько разрежая сгущение напряженности.

Сокращенная реприза (27 страниц) начинается с повторения тем экспозиции, когда об этих событиях вспоминают на совещании, где идет «проработка» Бостона. Вторая встреча Бостона и Базарбая (опять контра-

пунктирование основных тем) становится первой драматической кульминацией завершающей части романа. Далее в учащенном ритме идут эпизоды Бостона, волков, снова Бостона, что приводит ко второй кульминации (Бостон убивает волка Ташчайнара). Рефренной темой уже полностью осиротевшей Акбары и констатацией нелегкого положения Бостона заканчивается реприза.

В короткой коде (12 страниц) развитие стремительно летит к трагической развязке. «Ритм становится более напряженным, интенсивным, эпизоды сдвинуты вплотную. И эта сжатость, напряженность ритмической структуры способствует воплощению максимума экспрессии в заключительной стадии движения всей художественной системы. Отдельный элемент (в нашем случае ритмическая конструкция) подчиняется идее целого и служит ее выражению. Это черта подлинного художественного совершенства» [24]. Третья учащенная смена эпизодов (Акбара, Бостон, Кенджеш, Акбара, Бостон, Акбара) приводит к генеральной кульминации – гибели ребенка и его похитительницы Акбары от пули Бостона. Таким образом, кода в целом основана на чередовании побочной и рефренной тем. Но должна найти свое логическое завершение и главная тема Базарбая, уже довольно давно находящаяся в тени. Это происходит во время третьей и последней встречи Бостона и Базарбая и убийства последнего – виновника всех трагических событий. В результате получается эффект расщепленной/рассредоточенной кульминации (гибель малыша и волчицы, затем гибель Базарбая), что встречается и в музыкальных произведениях. Яркий пример – реприза первой части шестой симфонии Чайковского, по поводу которой Л. Мазель писал: «Такое близкое соседство двух одинаково сильных *f f* и значительных кульминаций возможно лишь потому, что они совершенно различны по своему характеру и смыслу. Первая кульминация – как бы кульминация самого драматического действия, катастрофическая развязка событий. Вторая кульминация – л о г и ч е с к и - с м ы с л о в а я » [25] [разрядка автора. – В. К.]. Прочитированные слова как нельзя лучше подходят к развязке «Плахи». Гибель Кенджеша и Акбары возникает в результате развития сюжета, она никак не запрограммирована, это именно катастрофическая развязка событий. Убийство же Базарбая после всего произошедшего предрешено и оправдано, зло наконец-то наказано, тем более после такой жертвы! Темой трагического одиночества Бостона завершается кода романа.

Необходимо отметить те конструктивные приемы, которые работают на единство третьей части романа. Все разделы ее (экспозиция, разработка, реприза и кода) завершаются темой Бостона, всегда сочетающейся с рефренной темой волков. Еще одним фактором, приобретающим реф-

ренный характер, становятся три диалога Бостона и Базарбая в разработке, репризе и коде (в экспозиции автор не дал им встретиться, Базарбай покинул дом Бостона до приезда хозяина). Пунктиром проходит линия Кенджеша. Эпизод похищения Базарбаем волчат в начале части симметрично отвечает эпизод похищения ребенка Акбарой в конце романа. Таким образом, «включение любого выразительного средства в ритмическое движение превращает его в формообразующее средство» [26] [разрядка автора. – В. К.].

В основе композиции прозаического произведения лежит ритм смены/чередования разделов разных уровней (от крупных – части, главы – до более мелких). В отличие от стихового ритма поэзии «ритм прозы основан на соотношении словесно-образных масс и поэтому, скорее всего, может быть охарактеризован как композиционный, проявляющийся в пределах большого контекста» [27].

«Ритм художественной прозы, по-видимому, должен рассматриваться с точки зрения одной из своих главных функций, – как важнейший фактор ф о р м о о б р а з о в а н и я , способствующий возникновению законченной, строго упорядоченной, замкнутой системы» [28] [разрядка автора. – В. К.].

Итак, в результате музыковедческого анализа композиции романа стали очевидными явные признаки музыкальных форм – концентрической, альтернативной и сонатной. Причем эти формы проявляются на тематическом (сюжет), масштабном (размеры разделов) и структурном (строение частей) уровнях. Автор использовал симметрию в построении двух первых частей для придания им известной самостоятельности и отграниченности от третьей части. В чередовании тематических элементов, образующих две макротемы, в центре зеркально-симметричной формы ярко воплощен основной смысл – антитеза возвышенного, духовного и материального, низменного. Наконец, в точном соответствии с драматургией и композицией сонатной формы автор выстроил перипетии сюжета третьей части своего «страшного и вдохновенного» [29] романа.

Еще по поводу айтматовского «Буранного полустанка» («И дольше века длится день...») Г. Гачев писал: «Очень точная вещь – роман этот: построен почти с математическим расчетом масс, так что достигается равновесие перемежающихся сцен» [30]. Эти слова можно отнести и к «Плахе» – следующему гениальному творению Мастера.

В заключение еще раз отметим, что музыковедческий анализ литературного произведения, приведший к открытию новых закономерностей и особенностей формы романа, является продуктивным и це-

лесообразным. «Комплексное изучение художественного творчества, несомненно, в этом отношении может оказать весьма полезную услугу представителям различных ветвей искусствознания, требуя большой основательности, специальных познаний при освоении “пустующих” пограничных областей, где предстоят новые поиски и неожиданные открытия» [31].

Список литературы

1. См.: *Альиванг А.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // *Альиванг А.* Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. – М., 1964. – С. 73–96.
2. Там же. – С. 76–77.
3. Там же. – С. 80.
4. Цит. по: *Фортунатов Н. М.* Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 174.
5. Там же. – С. 175.
6. *Балабанович Е. З.* Чехов и Чайковский. – М., 1970. – С. 152; 154.
7. Цит. по: *Альиванг А.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом ... – С. 80–81.
8. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л., 1979. – С. 20.
9. См.: *Тюлин Ю., Бершадская Т. и др.* Музыкальная форма. – М., 1974. – С. 253.
10. *Вильмонт Н.* Гете и его «Фауст» // *Гете И. В.* Фауст. – М., 1969. – С. 21.
11. Подробнее об этом см.: *Карпенко В.* Некоторые аспекты драматургии и композиции фортепианных сонат А. Н. Александрова: Дипломная работа (1983) // Рукопись. Алма-Атинская государственная консерватория.
12. *Бушмин А. С.* Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. – М., 1980. – С. 83.
13. *Золотов А.* Крик жизни. Проза Чингиза Айтматова в сознании культуры // *Айтматов Ч.* Плаха. – СПб., 2004. – С. 8.
14. Там же. – С. 7.
15. *Гачев Г.* Предисловие // *Айтматов Ч.* И дольше века длится день... – СПб., 2004. – С. 10.
16. *Золотов А.* Крик жизни. Проза Чингиза Айтматова в сознании культуры.. – С. 7.
17. См.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1979. – С. 499.
18. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. – СПб., 2001. – С. 457.
19. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 159.
20. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – С. 167; 168.
21. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста... – С. 304.
22. *Тюлин Ю., Бершадская Т. и др.* Музыкальная форма... – С. 251.
23. Там же. – С. 253.
24. *Фортунатов Н. М.* Ритм художественной прозы ... – С. 180.
25. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений... – С. 426.

26. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1978. – С. 79.
27. *Эткинд Е. Г.* Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 121.
28. *Фортуатов Н. М.* Ритм художественной прозы ... – С. 173.
29. *Золотов А.* Крик жизни. Проза Чингиза Айтматова в сознании культуры... – С. 6.
30. *Гачев Г.* Предисловие... – С. 10.
31. *Фортуатов Н. М.* Ритм художественной прозы ... – С. 186.

Т. А. Григорьяни
Кемерово

ПЛАСТИЧЕСКАЯ РИФМА В ТЕАТРАЛЬНОМ СПЕКТАКЛЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОСТАНОВКИ О. ПЕРМЯКОВА «ВАССА» – КЕМЕРОВСКАЯ ДРАМА, 2008)

В процессе анализа художественного произведения мы имеем дело с различными подходами к изучению конкретного вида искусства, с различными видениями и интерпретациями исследуемого феномена. Но, несмотря на различные, порой кардинально противоположные мнения на сложные отношения, организующие структуру художественного произведения, составляющие этой структуры, то есть конкретные параметры, признаки, качества произведения рассматриваются как объективно существующие. Можно по-разному «читать», например, картину, сценический текст спектакля, музыкальное произведение, но такие параметры, как насыщенность цвета, высота звука, темпо-ритм действия, собственно, то, из чего складывается произведение искусства, представляют собой своеобразные основания в анализе или точки отсчета.

Ритмическая организация важна для любого художественного творения. Вне ритма не могут существовать не только искусства, но и любая другая форма жизни. Ритм представляется своеобразной формой выражения жизни вообще. Ритм, согласно Клагесу, определяется как «возвращение подобного через одинаковые промежутки времени, в противоположность такту, который является абсолютно точным (математически) повторением равного» [1].

Все жизненные процессы в мире органической природы обладают своими ритмами: смена времен года, дня и ночи, фиксированность единицы времени, биение сердца и многое другое. Сбой в ритме здорового организма всегда свидетельствует о возникших функциональных или ор-

ганических проблемах. Ритмы характерны и для неорганического мира. Понятие ритма актуально для исторических и социокультурных процессов. Наверное, в нашей действительности не существует чего-либо, не имеющего своего ритма.

В сфере художественного творчества ритмическая (или темпоритмическая) схема произведения является одним из важных аспектов анализа. Безусловна значимость ритма в музыке, искусстве танца, вокальном и литературном творчестве. Для живописи, скульптуры это понятие также актуально. Театр, представляя собой синтез литературы, пластики, живописи, вокала, танца, принадлежит к области художественного творчества, где существует и реализуется понятие темпо-ритма, которое организует пространство и время сценической постановки в единое целое.

Среди значительного количества «средств», обладающих выразительной способностью, ритмическая организация сценического произведения (в театре) является, пожалуй, самым сложно организуемым средством. К этому следует добавить, что проблема состоит еще и в том, что ритмический рисунок сложно не только организовывать, но и удерживать. Для сценического произведения его темпо-ритмическая структура является важным компонентом в создании художественного образа. Она не просто организует все выразительные средства, используемые режиссером, а выстраивает отношения между ними, которые, в свою очередь, также являются средствами выражения, но уже другого уровня. Темпо-ритм связывает представление о скорости действия с представлением о временных соотношениях между его частями. Таким образом, по мнению Г. В. Морозовой, «единицей измерения темпо-ритма сценического действия является темпо-ритм его элементарного отрезка – дробного действия» [2]. Понятие темпо-ритма сценического действия было введено К. С. Станиславским для определения пространственно-временной организации спектакля. Анализируя работу актера над ролью, автор всемирно известной «системы» приходит к заключению, что «темпо-ритм обладает чудодейственной силой. Это он воздействует на ваше внутреннее настроение...» [3]. Более того, «если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание создаются естественно, сами собой. Но, зато, если темпо-ритм неверен, то совершенно так же, на том же месте роли рождаются для нас чувство и переживания, которых не исправишь без изменения неправильного темпо-ритма» [4]. Рассматривая становление роли, развитие ее внутреннего и внешнего рисунка, К. С. Станиславский приходит к заключению, что темпо-ритм важен не только для естественного создания «правильного» чувства, но «темпо-

ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов» [5]. Но и это еще не все, «оказывается он [темпо-ритм – Т. Г.] может подсказывать не только образы, но и целые сцены!» [6].

В искусстве режиссера темпо-ритмический каркас будущего спектакля создается не сразу, несмотря на то, что предполагается и видится автором еще на первом этапе. Пространственно-временной рисунок появляется в процессе анализа и определения сквозного действия спектакля. Рождается художественный образ, который постепенно реализуется в сценическом тексте постановки. В процессе репетиций многое уточняется, иногда меняется, появляются новые детали, идея режиссера воплощается в «материале». Искусство режиссуры обладает, наверное, самым большим арсеналом выразительных средств. В настоящее время в театральных постановках представлены практически все существующие виды искусств и технического творчества. Никого уже не удивишь введением и использованием на сцене компьютерных технологий, потрясающих звуковых и световых эффектов, создаваемых современной техникой, инсталляциями, экспериментами фототехники нового поколения. Но, несмотря на появление и введение новых «способов выражения» в процесс материализации художественного образа спектакля, основным «инструментом», при помощи которого создается и реализуется действие, по-прежнему остается актер и его технические возможности, требования к которым значительно возросли в последнее время.

Темпо-ритмический рисунок сценического произведения фиксируется и проявляется во всех выразительных средствах, присутствующих в спектакле. Некоторые из них ритмически организованы «жестко», например, сценографическое оформление, костюмы персонажей. Другие существуют более «свободно». На наш взгляд, к ним можно отнести музыкальное, шумовое, световое сопровождение. Сложнее всего удастся удерживать определенный ритмический рисунок исполнительскому ансамблю. Вопрос не в отсутствии ответственности у актеров. Прежде всего, как любой живой человек, актер обладает природной пластичностью, которая «не позволяет» повторять один и тот же жест или слово дважды с одинаковой интонацией, в одном и том же пространственно-временном рисунке. Непрерывность и текучесть существования человека в этой ситуации дают возможность лишь приблизительно воспроизводить намеченный режиссером рисунок, хотя иногда эта «приблизительность» очень высока. Но «жизненная кантилена» не единственное обстоятельство, определяющее артиста как самое нестабильное в отношении фик-

сации ритмической схемы спектакля выразительное «средство». В процессе работы над ролью огромное значение имеет профессионально поставленная пластичность. Эта характеристика подразумевает способность к импровизации, обладая которой актер свои действия максимально приближает к жизни. Чем виртуознее импровизация, тем интереснее игра исполнителя, которая не только захватывает зрителя, но и заставляет его верить в происходящее на сцене. Таким образом, актер представляет «настоящую опасность» в реализации ритмической структуры спектакля. Тем не менее, именно ансамбль исполнителей является главным материалом и инструментом в создании живого пульса сценического произведения. Можно предположить, что некоторая нестабильность пластического текста спектакля (то есть сиюминутно рождаемого действия) и дает те необходимые характеристики, благодаря которым искусство театра (в отличие от искусства кино, например) считается живым, более искренним и выразительным.

Одним из художественных способов реализации ритмической формулы сценического произведения является организация пластической рифмы спектакля, представляющая собой еще и своеобразный художественный прием. Манеру создания пластической рифмы, а также способ ее реализации и трансляции можно рассматривать не только как составляющую художественного образа спектакля, но и как выражение индивидуального почерка режиссера – организатора действия на сценической площадке.

Понятие «рифма» в большей степени соотносится с литературой, литературоведением, в частности, с теорией литературы. «Рифма» происходит от греческого слова, означающего «соразмерность». В организации стиха как части художественной целостности рифма играет важную роль, «она связана со звуком, ритмом, лексикой, интонацией и синтаксисом» [7].

Среди многих функций рифмы для нас, в ситуации соотнесения с пластической рифмой спектакля, особый интерес представляет лексическая функция, которая заключается в том, что «она выделяет слова, связанные звуковым повтором, и тем самым усиливает ассоциативную сферу стиха» [8]. В переводе на язык сценического действия пластическая рифма «выделяет» отдельные сцены, или фрагменты сцен, усиливая этим «ассоциативную сферу» спектакля. Повторы здесь могут быть мизансценические, пластические (решение отдельных эпизодов в танце, например), может иметь место повтор пластической партитуры отдельного персонажа или части этой партитуры и многое другое. Важным, безусловно, здесь является выбор лексики – способ материализации; кроме

этого, существенную роль играет «рисунок» и «объем» рифмы, которые в конечном счете при правильном решении дают ожидаемый результат, возникающий только в процессе движения действия, а завершающийся по окончании спектакля.

Не менее важной, на наш взгляд, является функция синтаксическая, несущая в себе «необъятную гамму выразительных возможностей» [9]. В теории стихосложения «различное соотношение синтаксиса и стихотворного ритма – от соответствия до резкого контраста – могучее средство художественного выражения. <...> В стихе возникают особые позиции, подчеркивающие слово или часть предложения...» [10]. Если сопоставить это положение со сценической практикой, то мы видим совпадения или множество позиций, которые формулируются, может быть, в других терминах, но, по сути, представляют собой процессы одного порядка. Наверное, это указывает на глубинные связи всех видов искусств, в некотором смысле, – на общую природу мира художественного. Автор многих исследований в области пластической композиции сценического произведения Г. В. Морозова считает, что «музыкальный ритм складывается из последовательности звуков одинаковой или различной длительности. Ритм стиха складывается из последовательности элементарных количественных групп. Очевидно, ритм сценический – из последовательности элементарных отрезков действия» [11]. Анализируя стихотворный ритм, мы имеем дело с системой ритмических фигур, организуемых в одно целое по смыслу. Та же система наименьших единиц действия, формирующая более крупные формы, наблюдается в сценической реальности. Так же, как и в ситуации литературы, сценические единицы вполне автономны, но при этом выполняют одну задачу создания и движения целостного процесса – сценического действия спектакля.

Сценическая реальность, основой которой является сценическое действие, не является полным подобием настоящей жизни. Действие на сценической площадке представляет собой основу режиссерского искусства и выразительное средство актера – исполнителя. Учитывая это, мы должны признать, что действие является сценическим в том случае, если оно специально осмыслено, продумано, организовано и выстроено, то есть любое художественное произведение обладает своей внутренней и внешней композицией. Режиссер как автор спектакля придумывает и создает форму, «которая делает зримым толкование пьесы ее постановщиком» [12], представляет собой пространственно-временное решение спектакля или – пластическую его композицию. Важный компонент, составляющий понятие «пластическая композиция» спектакля, – ритмическая структура.

Одним из композиционных приемов, основа которого имеет прямое отношение к ритмическому основанию произведения, является повтор. Теоретик кино и режиссер С. Эйзенштейн предполагал, что «фигура повтора пронизывает области всех искусств» [13]. С. Эйзенштейн увидел в этом приеме своеобразный способ воздействия на зрительское восприятие, ему удалось установить некоторую закономерность существования повтора в условиях сцены: «для того, чтобы закрепить какое-нибудь действие в сознании зрителя, сколько раз его нужно сделать? <...> Первый раз элемент движения вообще не учитывается. Со второго – начинаешь видеть. С третьего – начинается “игра”. То есть, воздействие» [14]. Очень близка к этому композиционному приему пластическая рифма, которая в основании имеет повтор, но в развернутом, более развитом и сложном состоянии. В отличие от повтора, два зарифмованных фрагмента, то есть пластическая рифма, могут иметь одну природу, но разный рисунок, иногда даже разный темпо-ритм исполнения. Перечислить все варианты организации пластической рифмы невозможно, как невозможно изложить все существующие выразительные средства режиссера и формы их синтеза в спектакле. Как уже было отмечено, специфика формирования и использования этого приема (пластическая рифма) составляют художественное своеобразие режиссерского почерка.

Поскольку пластика спектакля – понятие сложное, состоящее из многих компонентов, необходимо пояснить, что в данном исследовании мы коснемся создания и функционирования пластической телесной рифмы, то есть художественного приема, организованного телесно-пластически. Чаще всего подобные сцены решаются различными хореографическими зарисовками. Например, практически любая сказка в первых сценах имеет танцевальный фрагмент, который иногда полностью (возможно, с другими героями, может быть, в другой стилистике), но повторяется в середине сценического повествования, и обязательно наличие бурного финала в виде общего танца. Это происходит практически во всех сказках. Реже пластическая рифма организуется в пантомиме, трюковой пластике, акробатических зарисовках.

По нашему мнению, один из образцов «работы» пластической рифмы на режиссерский замысел мы находим в спектакле О. Р. Пермякова «Васса», поставленного в 2008 г. в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского по пьесе А. М. Горького «Васса Железнова» [15].

Здесь пластическая рифма присутствовала уже в период формирования режиссерского замысла и уже тогда была его частью. Она представлялась автору в образе вокзала. Форма вокзала с его суетой, движением, эклектикой жизненных ситуаций создавала атмосферу ожидания,

призрачности существования человека и даже некоторой тоски. Образ вокзала рассматривался режиссером как возможность «отстраненного» и отдаленного взгляда на страшную, уродливую реальность. Пластические картинки вокзала, таким образом, по мысли постановщика, служили не только своеобразным «напоминанием» о бренности существования, но и «отбивали» собой чудовищные образы повседневности. Кроме этого, на наш взгляд, этот прием оказался внутри другого, в искусстве режиссуры его определяют как повтор.

Использование зарифмованных пластических фрагментов, существующих внутри постановочного приема «повтор», явилось особенностью композиции данной режиссерской работы. Своеобразие пластических рифм спектакля заключалось в том, что они были организованы исключительно в пластике. Сценой «призрачного вокзала» начинается спектакль. Зритель видит, как в глубине, в серо-голубом мраке оживает пространство, оно наполняется различными фигурами: стареющая дама, молодой болезненного вида человек, пожилой господин, юная, несколько потерянная девушка и другие. Эти одинокие «люди», глубоко погруженные в свою личную драму, всегда вместе, на одной платформе; складывается впечатление, что они являются неотъемлемой частью этого вокзала. Все они разные, но объединяет их, вместе с тем, углубленность в собственные переживания, отстраненность. «Люди с платформы» ожидают чего-то, атмосферой напряженного ожидания пронизан весь спектакль. Движения вокзальных персонажей слегка замедленны, они как бы плывут в пространстве сцены, несколько одинаковы в жестах, но при этом сохраняют свою индивидуальность. «Люди на платформе» существуют в своем темпо-ритме, они организуют собой особую атмосферу. С одной стороны, пластические «картинки» рисуют мир небытия, с другой стороны, находясь в контрасте с основным действием спектакля, они создают ощущение зыбкости и хрупкости громкой и цветной повседневности людей, выхваченных обстоятельствами из огромного окружающего мира и представленных на сцене.

Автор сценической постановки еще на первом этапе работы над спектаклем пришел к заключению, что все, что касается так называемого художественного «рефрена», должно создаваться и существовать телесно-пластически. «Люди на платформе» живут вне эмоций. Зато сами пластические фрагменты кажутся чрезвычайно напряженными. Автор сценической версии, на наш взгляд, очень точно нашел сочетание бытовых картин и ирреальных пластических зарисовок. Несмотря на то, что этих картин достаточно много в спектакле и довольно часто «призраки вокзала» существуют вместе с реальными героями, нет ощущение

ния, что они разбивают своим присутствием сюжет и мешают развитию действия. «Люди с платформы» не входят и не уходят, они «возникают» над почерневшей заброшенной платформой и «исчезают» – тают, растворяясь в темном пространстве призрачного вокзала.

Для создания подобной иллюзии необходимо было придумать пластический эквивалент, адекватный мысли режиссера. Особое внимание в процессе репетиций уделялось «способу перемещения» персонажей-призраков, то есть шагу. Именно пластический рисунок придуманного шага определил ирреальность всей сцены. «Люди» не летали и не ходили по платформе, они как бы скользили по ней. Это создавало впечатление не только их бестелесности, но и их непричастности к миру героев, населяющих спектакль. Способ существования персонажей этих сцен не давал точного адреса их нахождения и, что особо важно, не определял их связи с героями и событиями пьесы.

«Вокзальных эпизодов» в тексте Горького не существует, но они присутствуют в сценическом тексте спектакля О. Р. Пермякова. Появление «людей с платформы», точно найденная интонация и место этого образного фрагмента, рождающие необходимую атмосферу, рассматриваются как часть художественного образа спектакля, не вызывая вопросов. Немного утрачивая своей ирреальностью картина вокзала разрушается, в нее врываются совершенно бытовые ситуации, на которые, может быть, с некоторым осуждением или сожалением и даже сочувствием смотрят «люди с платформы», практически всегда присутствующие на сценической площадке.

Заканчивается первая картина – последний разговор Сергея Петровича с Вассой; фактически его приговорили к смерти, и через некоторое время зритель видит его уже на платформе, среди тех вокзальных персонажей, вечно ожидающих воображаемый поезд, который если и прибывает, то всегда проносится мимо. Второй пластический фрагмент «людей на платформе», в который уже тихо и спокойно входит Сергей Железнов, уточняет и развивает как сам образ вокзала-призрака, так и его место в спектакле. Эта картина имеет другой рисунок: Сергей Петрович входит в новую реальность, меняется темпо-ритм его движений и манера существования – он как бы попадает в поток «вокзала», где никто ему не рад, никого он особо не интересуется. На фоне спокойного равнодушия Сергей Петрович начинает понимать всю нелепость и никчемность своей жизни, которая была наполнена жестокостью, унижением, грязными делами. Он измучил жену Вассу, которая за всю свою «тяжелую, постыдную жизнь с пьяницей, с распутником» так и не узнала ни любви, ни супружеского счастья [16]. И сейчас, находясь на неподвижной серой платформе

вдалеке от настоящей жизни, глядя на свою семью со стороны, Железнов на глазах превращается в глубокого старика. Страдания его понятны – он разрушил жизнь самым близким: старшая дочь Наталья постепенно спивается, младшая – Людмила, испуганная отцом в раннем детстве, на всю жизнь останется психически больной, жена, хоть и по любви вышла за него замуж, превратилась в жестокую, расчетливую женщину, готовую пойти на убийство близкого человека. Сергей Петрович видит, что в его семье несчастные люди, и они делают несчастными всех, кто входит в их дом.

Следующая пластическая зарисовка возникает с появлением в ней нового персонажа. Это служанка Лиза, которой невыносимы насилие и пьяные домогательства брата Вассы – Прохора. Она от него беременна. Безысходность, страх, невозможность что-либо исправить толкают Лизу на самоубийство. Она уходит из жизни реальных людей и появляется среди «вокзальных персонажей». Лиза несколько нарушает общую атмосферу несуществующего на самом деле вокзала – среди многих незнакомых фигур она замечает Сергея Петровича и бросается к нему, но вдруг в окружающей ее толпе она видит молодого человека, которого она, вероятно, любила, с которым мечтала обрести простое человеческое счастье. Внезапный порыв, резкое, стремительное движение, в котором Лиза находится секунду, нарушает вязкую атмосферу вокзала, но тут же в ней тонет. Смирившись с новым порядком, Лиза наполняется «вокзальной» атмосферой и медленно присаживается у ног своей «несостоявшейся любви». Здесь, в небытии, кажется, она наконец-то обрела покой и подобие счастья.

«Людей на платформе» становится больше, и иллюзорный мир становится ближе. Вот уже Васса видит в зеркале отражение мужа и заговаривает с ним. Режиссер выстраивает сцены так, что реальность максимально приближается к миру призраков, и чем они ближе, тем явственнее контраст между спокойной сосредоточенностью одних и бешеной, подобно безумству, спешке других. Напряжение увеличивается, становится понятным: призраки обреченно ждут, так как еще не произошло самое главное в этой жизненной драме. А главное – гибель Вассы, «люди с платформы» – только выражение болезненного процесса ее ухода. Еще секунда – и иллюзорные персонажи делают глубокий «телесный» выдох, как бы избавляясь сами и избавляя зрителя от тягостного ожидания и ставя точку в этой вполне правдивой истории. Через мгновение Васса Железнова появляется на платформе и присоединяется к «призракам вокзала». Внимание всех персонажей-призраков приковано к ней, именно ее они так долго ждали. Она, как любящая жена, прислоняется к Сергею Пет-

ровичу, но уже началось торжественное финальное движение «людей с вокзала» – они выполнили свою миссию. Железнов ускользает вслед за остальными и «вечно ожидающими». Васса лишь на мгновение задерживается на платформе и следует за всеми, увлеченная общим движением, затягивающим своей мощью и безысходностью. Зритель видит красивый, медленный, немного завораживающий своим спокойствием и сосредоточенностью уход колонны призраков.

Несомненно, что использование такого художественного приема, как пластическая рифма, способ ее создания, избранные при этом выразительные средства – все это является характеристикой творческого почерка режиссера. Постановщиком была поставлена задача – найти пластический эквивалент эмоциональному состоянию «картин на вокзале», поскольку изначально им было принято решение создавать пластические рифмы не иллюстративно, а несколько отстраненно. По нашему мнению, это ему удалось. О. Р. Пермяков считал, что отстраненность и непричастность к сюжету пьесы позволят представить события сценической истории более выпукло и объемно. Сюжеты же самих пластических зарисовок выражали, на наш взгляд, основную идею – жизнь не должна быть вечным ожиданием «естественного ухода», при этом нельзя забывать, что к чему бы мы ни стремились, как бы мы ни пытались обманывать себя и других, наступает минута, которая делает всех равными. Жестокость, жадность, обман, желание обогатиться – все, чем «страдают» многие, что является исключительно человеческими «привилегиями», на самом деле – вздор, пустое. Единственно «настоящее», имеющее смысл, ради чего и чем стоит жить, – это любовь. Именно ее находят «на платформе вокзала» все, которые уходят из этого мира. Через боль, страдания, обиды и унижения, покинув страшную реальность, герои обретают покой *рядом* со своей несостоявшейся любовью: Сергей Петрович уходит чуть вперед Вассы, которая лишь на секунду задерживается в долгожданных объятиях мужа, Лизе удастся сесть неподалеку от любимого человека, а затем, так же рядом, *но не вместе*, они продолжают долгий путь в небытие. Иной мир, возможно, и не дал им всем полноты любви, но позволил быть вблизи друг друга.

Список литературы

1. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2004. – С. 397.
2. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 71.
3. Цит. по: Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского / сост. Л. Ф. Макарьев. – М.: Советская Россия, 1961. – С. 450.

4. Там же. – С. 450–451.
5. Там же. – С. 452.
6. Там же. – С. 453.
7. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 324.
8. Там же.
9. См.: там же. – С. 352.
10. Там же.
11. *Морозова Г. В.* О пластической композиции спектакля. – М.: 2001. – С. 80.
12. Там же. – С. 9.
13. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. – М.: Искусство, 1966. – Т. 4. – С. 131.
14. Там же. – С. 184.
15. Кемеровский областной театр драмы. Сезон 2008–2009 гг. М. Горький. Васса – драма. Режисер-постановщик – О. Пермяков; художник-постановщик – В. Авдеев; художник по костюмам – П. Корабейникова; пластика – **Т. Григорьянц**; хореограф – И. Пузырева; люди на вокзале – Н. Амзинская, П. Макаров, Т. Шилов, А. Гарбар, Э. Рогожина, С. Рысюкова, М. Туник; Васса – засл. арт. России Л. Копылова, Сергей Петрович – засл. арт. России В. Мирошниченко, Прохор Храпов – засл. арт. России О. Кухарев, Наталья – К. Мирошниченко; Людмила – Ю. Горбунова, Лиза – Н. Новикова.
16. *Горький М.* ПСС. Художественные произведения: в 25 т. Т. 19. – М.: Наука, 1973. – С. 134.

А. Е. Зубов
Новосибирск

ЗНАКОВЫЙ КОД ПОСТМОДЕРНИЗМА В ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ

Влияние постмодернизма на все виды искусства стало в конце XX – начале XXI вв. **очевидным**. Подробно анализировал его проявления в искусстве И. Ильин, подчеркивавший, в частности, значение «“театральности” современной культуры как ее отличительного свойства» [1], изучению этой проблемы посвящен межвузовский сборник научных трудов «Постмодернизм: парадигмы культуры», изданный в Магнитогорске [2] и другие издания.

Синтетическое искусство театра, разумеется, не могло остаться вне влияния такого мощного явления. Уже одно то, что, по мнению И. Ильина и многих других исследователей, в эпоху постмодернизма во всех сферах общественной жизни и искусства «вновь оказалась актуальной шекспи-

ровская сентенция “Весь мир – театр”», сближает театральное искусство с постмодернизмом как всеобъемлющей парадигмой художественного пространства конца XX – начала XXI вв. [3].

Исследования современного театра, с точки зрения постмодернистских особенностей, стали появляться сравнительно недавно. Из последних работ можно отметить диссертационное исследование Т. Крюковой «Постмодернизм в театральном искусстве» (Санкт-Петербург, 2006) и ее статьи по данной теме [4]. Речевые особенности современного театра с учетом влияния культуры постмодернизма анализирует Н. Прокопова [5]. Проявлениями постмодернизма в оперном театральном искусстве занимается новосибирский исследователь И. Яськевич [6], этой теме, в частности, было посвящено ее выступление на Всероссийской научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» (КемГУКИ, 2007 г.).

Сценография является неотъемлемым компонентом театрального искусства, и влияние постмодернизма на театр как синтез должно, безусловно, проявляться и в составных частях этого вида искусства. Некоторые аспекты влияния постмодернизма на современное искусство театральных художников рассматриваются в диссертационном исследовании автора статьи «Сценография театров Барнаула и Новосибирска 1945–1990 годов» [7], но в целом влияние постмодернизма на современную сценографию только начинает анализироваться отечественным искусствоведением.

Американский ученый И. Хассан в 1980 г. сформулировал 11 принципов постмодернизма: «...1) неопределенность; 2) фрагментарность; 3) деканонизация; 4) безличность и поверхностность; 5) непредставимое и непредставляемое; 6) ирония; 7) гибридизация; 8) карнавализация; 9) перформанс и участие; 10) конструирующая реальность; 11) имманентность» [8]. С искусствоведческой точки зрения, представляет интерес следование этим принципам современной сценографией. Для анализа были выбраны спектакли региональных театров, что представляется достаточно корректным. С середины 1990-х гг. отечественная сценография приобрела экстерриториальный характер. Подавляющее большинство театральных художников получают образование в Москве и Санкт-Петербурге. Постановки столичных художников в театрах Сибири, в других регионах перестали быть исключением уже в последние десятилетия прошлого века. На «Золотую маску», другие престижные конкурсы выдвигаются спектакли как столичных, так и региональных театров. Единое информационное пространство страны и мира также способствует стиранию границ между столицей и провинцией в творче-

ской жизни. С учетом этих особенностей можно утверждать, что сегодня существует единое художественное пространство страны в области сценографии, и анализ творчества художников на сценах сибирских театров в большой степени может быть отнесен и к процессам в стране в целом.

Некоторые из выделяемых американским ученым признаков заметны и в сценографии еще советского периода. Они проявлялись порой не очень явно, господствовали принципы социалистического реализма, но отдельные проявления постмодернистских тенденций можно увидеть и в оформлении спектаклей 1970–1980-х гг. Более того, именно сценография как один из наименее подконтрольных идеологической власти компонентов театра предоставляла, по сравнению с режиссурой, большую свободу для новых веяний [9].

В известной степени постмодернистские проявления в сценографии опередили и драматургию, и, отчасти, режиссерское искусство. Такие принципы, как ирония, фрагментарность, деканонизация, можно отметить уже в некоторых произведениях театральных художников в 1980-х гг. Например, спектакль новосибирского театра «Красный факел» «Правда – хорошо, а счастье лучше» (режиссер Д. Масленников, художник Е. Гороховский, 1979 г.) выглядел как ироническое остранение от привычного бытового решения драматургии А. Островского. Эта ирония отмечается и рецензентами спектакля, так, В. Одинокоев пишет, что постановщики спектакля «создают обобщенно-символический декоративный контекст: огромные, спелые, “соблазнительные” плоды на фоне изумрудно-зеленых крон деревьев, выглядывающих из-за дощатой изгороди, густо расписанной инициалами владельца усадьбы и эпизодами “амурной” охоты. В этом яблочном царстве и разворачивается действие спектакля» [10].

Принцип деканонизации отчетливо заметен в решении пространства чеховского «Дяди Вани» художницей Н. Клеминой в «Красном факеле» (режиссер А. Абакумов, 1980 г.), Ю. Шатин выделяет в рецензии «художественный спор с классической интерпретацией» пьесы [11]. В спектакле Алтайского краевого театра драмы «Поминальная молитва» (режиссер О. Пермяков, художник А. Толмачев, 1990 г.) изменение масштаба элементов декорации – маленькие, игрушечные домики – воспринимается и как ироничное остранение, и как реализация принципа фрагментарности.

Сегодня можно говорить, что с середины 1990-х гг. сценография отечественного театра вышла на новый виток своего развития. К ней в полной мере применимо определение В. Березкина – «действенная сценография». Она характеризуется им как «система, охватывающая

все... типы оформления сценического действия, не отдавая ни одному из них предпочтения» [12]. В этой системе только избранный режиссером характер действия конкретного спектакля обуславливает тип его сценографии.

Анализируя спектакли современного театра, как столичного, так и регионального, можно отметить, что целый ряд признаков объединяет действенную сценографию с постмодернизмом. Хотя полностью считать эти понятия тождественными было бы не совсем корректно, но целый ряд принципов постмодернизма отчетливо идентифицируется в произведениях современных театральных художников.

Фрагментарность сценографии уже с 1960-х гг. прошлого века стала постоянным театральным приемом. Отказ от покартинной, последовательной декорации, единая пластическая среда применялись практически всеми художниками. В Новосибирске в этом ключе работали В. Фатеев в Областном драмтеатре («Я из огненной деревни» – 1981 г., «Вишневый сад» – 1998 г.); краснофакельцы Е. Гороховский («Таланты и поклонники» – 1977 г.), И. Капитанов («Дворянское гнездо» – 1988 г.), художники ТЮЗа Р. Акопов («Ревизор» – 1983 г.), В. Карманов («Вся надежда...» – 1986 г., «Музыкальный момент» – 1987 г.). Единую среду, включающую фрагменты нескольких мест действия, разработал в спектакле Алтайского краевого театра драмы «Дети Арбата» А. Малышев (1988 г.). В оформлении спектаклей последних лет в сибирских театрах чаще всего используется принцип единой среды: «Женитьба» (2006 г.), «Циники» (2008 г.), «Чума на оба ваши дома» (2008 г.) в Новосибирском театре «Глобус», «Войцек» (2008 г.) и «На всякого мудреца довольно простоты» (2008 г.) в барнаульском драмтеатре (художник О. Головкин).

Одним из проявлений принципа деканонизации можно считать столь распространенный в последние годы перенос времени действия классических пьес. Речь идет не об условном «вневременьи», как в «Тартюфе» режиссера А. Прикотенко или «Макбете» Т. Кулябина в новосибирском «Красном факеле» (художник О. Головкин), а о перенесении действия в конкретное время, только на 100–150 лет позже. Это явление характерно как для столичных театров («Лес» режиссера К. Серебренникова), так и для театров Сибири. В новосибирском «Глобусе» при постановке «Женитьбы» Н. Гоголя (2006 г.) режиссер Н. Чусова и художники А. Глебова и В. Мартиросов выстроили на сцене довольно подробный панельный дом и двор со всеми приметами быта 1970-х гг. – костюмами фабрики «Большевичка», авоськами, гармошкой во дворе, скрипучими качелями, на которых происходит, трижды повторяясь, сцена свидания Агафьи Тихоновны и Подколесина. Действие комедии А. Островского «На всякого

мудреца довольно простоты» в Алтайском краевом театре драмы переносится режиссером В. Золотарем и художником О. Головко в конкретный 1954 г., со сталинскими монументальными интерьерными, полувоенными френчами, лампами с зелеными абажурами. Такой подход к классической драматургии зачастую действительно снимает с пьесы налет каноничности, заведомой предсказуемости, позволяет воспринять знакомый текст как бы заново.

Элементы перформанса и карнавализации ярко проявлялись в спектакле «Красного факела» «Ричард III» (режиссер Р. Соггили, художник О. Головко, 2005 г.). В фойе, перед спектаклем и в антрактах, «прогуливаются» актеры, облаченные во френчи и платья начала XX в., вкрадчиво приветствуют «избирателей», предлагают предвыборные листовки кандидата на пост короля. Политтехнолог герцог Бекингам... подлетает с микрофоном: «Что Вы знаете о предвыборной программе Глостера?». Ответы тут же транслируются на многочисленные мониторы... В антракте на диск огромной луны проецируется заставка популярной передачи» [13]. Спектакль был насыщен визуальными деталями, заставлявшими вспомнить известную «Карьеру Артуро Уи», цитирование произведений искусства прошлого также можно рассматривать как проявление постмодернистских тенденций.

В барнаульском спектакле О. Головко «Пиковая дама» (режиссер В. Золотарь, 2006 г.) в едином пространстве соединяются элементы принципиально различных культурных слоев. Центральное место занимает огромная барочная люстра, становящаяся практически персонажем действия, «alter ego» старой графини, представителем ее мира. Игра же в карты, история Германна разворачивается вокруг ультрасовременной дизайнерской конструкции из никелированного металла. В соединении абсолютно разнородных – и технологически, и стилистически – элементов единого спектакля отчетливо заметен принцип гибридизации, также являющийся, по мнению И. Хассана, признаком постмодернизма.

Безличность и поверхностность вряд ли можно относить собственно к творчеству театрального художника. Но эти качества применимы к отображению жизни в их произведениях, отношению к действительности. В нашумевшем спектакле новосибирского «Глобуса» «Господин Кольперт» (режиссер Р. Козак, 2005 г.) сценограф В. Платонов выстроил на сцене «холодный модный дом, залитый светом... Евроремонт хай-класса и ничего лишнего, индивидуального. Функциональная встроенная мебель, сервировочный столик, стулья – черная кожа плюс металл, стеклянные стены, которые то и дело превращаются в телеэкраны» [14]. Бессмысленность, механистичность жизни героев, отраженная художником в отчужденном технологическом пространстве, провоцирует их по-

ступки, выходящие за рамки цивилизованности, человечности, морали. Хотя безличность интерьерера имеет отношение к пьесе, но в известной мере воинствующий хай-тек, отстраненный дизайн во многих спектаклях современных сценографов тоже является приметой сегодняшнего времени, таким создано, например, оформление спектакля «Ю» на малой сцене «Глобуса» (режиссер А. Крикливый, художник Е. Турчанинова, 2003 г.).

Конструированная реальность, строго говоря, является неотъемлемой функцией сценографии, художник всегда, даже во времена всевластия «типичного», создавал пространство пьесы в соответствии со своим видением пьесы. Сегодня субъективность в сценографии достигла, пожалуй, своего апогея, иногда оформление спектакля весьма отдаленно, лишь ассоциативно связано с первоисточником. Высказывание Т. Крюковой: «Постмодернизм занят исключительно сознанием, утратившим всякую связь с реальностью вследствие потери этой реальности и поэтому вынужденным конструировать свою собственную гиперреальность» [15] – впрямую можно отнести к творчеству многих современных театральных художников. Так, в краснофакельском «Тартюфе» О. Головки (2005 г.) атрибуты мясной лавки, металлические трубы, краны, в финале трансформирующиеся в удаляющийся корабль, никак впрямую не соответствуют дому Оргона, где происходит действие в пьесе Мольера, но в интервью по поводу спектакля его режиссер, А. Прикотенко, находит и логические мотивации такого решения: «В пьесе, если вы помните, персонажи все время ведут речь о высоких нравственных материях: о добре и зле, о пороке, вере. Мы решили, что было бы интересно эту семейку, которая так запросто оперирует духовными понятиями, сделать семьей мясника. Вам не кажется, что столкновение мощной духовности и мясной лавки уже само по себе дает юмористический заряд?» [16]. Замысел постановщиков разгадывают и некоторые критики: «Пространство спектакля организовано как мясная лавка, где идет неустанная работа по производству продукта. Мясники по призванию, каковыми является все семейство Оргона, отвлеченно рассуждают о высоких материях, но душу дьяволу продать не смогут, потому что продать-то, кроме колбас, нечего» [17]. Но все же связь комедии Мольера с мясной лавкой более чем отдаленная, и скорее является результатом постмодернистского жонглирования понятиями, образами, ироническими сопоставлениями, чем раскрытием ранее неизвестных граней творчества драматурга. Упоминание режиссером «юмористического заряда» также не случайно, ведь ирония, юмор, порой черный, – почти константа для культуры постмодернизма.

Вообще сценографии О. Головки, одного из ведущих сибирских художников театра, свойственна особая изобретательность в «сочинении» визуального пространства для каждого спектакля, «конструирова-

нии реальности» в терминологии И. Хассана. Никогда даже элементы его оформлений не повторяют друг друга, это всегда новая реальность, со своими свойствами, ритмами, колоритом, никак не связанная с предыдущими работами художника. В большой мере уникальным является опыт создания двух спектаклей по одному первоисточнику. В июле 2006 г. в Алтайском краевом театре драмы, а через год, в 2007 г., в новосибирском «Красном факеле» Головки оформляет «Пиковую даму». Общими признаками спектаклей можно назвать только высочайшую технологическую культуру и фантазию художника. Ни пространство, ни «действующие лица» сценографии, ни колорит – серый в Барнауле и агрессивно-бордовый в Новосибирске – не повторяют друг друга. В Барнауле едва ли не главным действующим лицом спектакля становится огромная, в половину сцены, люстра XVIII в., **она живет, вздыхает, поглощает персонажей, вступает в конфликт с героями.** В «Красном факеле» в затянута бордовым сукном пространстве живет, раздвигается, выводит героев вперед или устраняет их раздвижной картонный стол. «Постоянно перемещающиеся, как карты в руках профессионального игрока, красные столы оказываются вездесущими. Первый ход – и они используются по назначению, второй – трансформируются в пьедестал для трона графини, третий – в помост для гроба усопшей Пиковой дамы, четвертый – в единственно доступное средство передвижения сошедшего с ума Германа» [18].

Изобретательность и безусловная действенность сценографии О. Головки породила даже особый термин, упоминаемый одним из журналистов – «головкография» [19]. Для режиссера состязаться с Головкой в воздействии на зрителя – непростая задача, были случаи, когда сценография спектакля «переигрывала» режиссера и актеров. Так произошло, на наш взгляд, в «Кабале святош» (режиссер В. Гришко, 2005 г.) в «Красном факеле», где главным героем стала гигантская лестница. Рецензент спектакля пишет: «Лестницу можно было бы писать с большой буквы, поскольку художник Олег Головка создал удивительную конструкцию, являющуюся не только центром декораций, но и **смысловым центром** (выделено мной. – А. З.) всего спектакля. Многотонная машина способна трансформироваться, вращаться, складываться-раскладываться, по ней карабкаются и взбегают герои, с нее катятся кубарем. Лестница социальная, иерархическая, какая угодно» [20]. О неудачной, по мнению критика, сцене он пишет: «Хорошо, что сцена эта играет все на той же волшебной лестнице, которая отчасти спасает безнадежное положение» [21]. Другой рецензент считает, что «элементы великолепной декорации, трансформируясь и перемещаясь, стали, на мой взгляд, глав-

ным рабочим и работающим инструментом режиссуры спектакля» [22]. Сходная ситуация, как представляется, произошла с недавней краснофакельской премьерой, «Макбетом», где перемещающиеся, наклоняющиеся, вращающиеся, лежащие, встающие металлические фермы с прожекторами играли свою историю, свой спектакль, лишь иногда снисходительно уделяя внимание копошащимся под ними актерам. Сценография этого спектакля, как и некоторых других у Головки, самодостаточна, она развивается по своим внутренним законам, создает свои ассоциации, играет свой спектакль, и далеко не всегда режиссер и актеры соответствуют ее художественному уровню. Имманентность творчества О. Головки вполне соотносится с этим понятием в постмодернизме.

Рассмотреть проявления постмодернистской культуры в современной сценографии можно и в другом аспекте. Т. Крюкова в своих работах проводит анализ постмодернизма в современном театре, используя концепцию деконструкции, выдвинутую Ж. Деррида, и вытекающих из нее приемов построения спектакля. Хотя сам автор оговаривается, что «на российской сцене такой беспримесный постмодернизм почти не встречается» [23], все же довольно яркие признаки деконструкции Т. Крюкова находит, в частности, в спектаклях режиссера А. Жолдака. Взятые нами для анализа спектакли сибирских театров также позволяют обнаружить явные примеры применения этого принципа уже не только режиссерами, но и сценографами. Исследователь пишет: «Деконструкция включает процессы “разборки” и последующей “сборки” текста, но на новой основе, суть которых заключается в деструкции традиционных норм и реконструкции материала в новую систему. В результате этой операции моделируется гипертекст – специфическое пространство игры многообразной культурной символикой, обеспечивающей взаимодействие смысловых “следов”» [24]. В анализируемых спектаклях вышесказанное относится напрямую к режиссуре, проявляясь не только в переконцовке, сокращении текста, но и в использовании черновики, вариантов («Маскарад», 2009 г., «Пиковая дама», 2007 г. у режиссера Т. Кулябина), в использовании комбинаций разных переводов. О новосибирском «Макбете» критик пишет: «Режиссер Кулябин работал с подлинником, но использовал семь вариантов переводов, включая собственный, а также изрядно сократил побочные линии» [25]. Те же процессы характерны и для сценографии. Так, сложная конструкция О. Головки в «Тартюфе» соединяет в себе знаки различных мест действия, пространств, каждое со своими особенностями, атмосферой – и мясная лавка, и кухня, и погреб, и отсеки корабля, и пыточная камера. Единая установка в барнаульском «На всякого мудреца довольно простоты» ликвидирует понятие различ-

ных мест действия пьесы, заставляя всех героев существовать в новом гиперпространстве воинствующего бюрократически-чиновничьего мира, диктующего не только интонацию, но и пластику персонажей.

Говоря о природе постмодернистской метафоры, Т. Крюкова отмечает, что она «тесным образом связана с концепцией “пустого знака”, с отказом от принципа репрезентации (отражения “объективной реальности”») [26]. Почти идеально эта особенность реализована в сценографии краснофакельского «Макбета» (2008 г.). О. Головки исключает все признаки хоть какого-то реального мира, не только средневековой Шотландии, но и в принципе природы, интерьера, каких бы то ни было знаков конкретного пространства. В одном из интервью сам художник говорит: «Мне кажется, что мы достаточно удачно отстранились от общего контекста, в который вписана эта пьеса, от привычной тенденции прочтения, чтобы осуществить собственный проект. <...> Все смеются, когда я говорю, что у нас получился театральный минимализм, ведь на сцене тонны железа, всевозможных фонарей» [27]. Металлические фермы, унизанные прожекторами, создают свое пространство, свой мир, отторгающий человека, враждебный ему. Иногда в своем презрении к суевающимся внизу человечкам конструкции даже снисходят до игры с ними, наклоняются, ложатся, становятся, скажем, столом, но тут же вновь гордо поднимаются над страстями людей. «Художник Олег Головки и режиссер по свету Евгений Ганзбург крутят все это (во всех смыслах), как хотят», – пишет рецензент [28], но в спектакле возникает ощущение, что стальные фермы даже движутся по собственному желанию.

Таким образом, многие признаки современной действенной сценографии (по терминологии В. Березкина) позволяют позиционировать ее как явление, близкое к определению «постмодернистская сценография». И все же есть различия, которые не позволяют установить абсолютное тождество между этими понятиями. Прежде всего, постмодернизм в качестве одного из постулатов (хотя его идеологи и отрицают в принципе всякие постулаты) принимает, что все в искусстве уже создано, и художнику остается только компилировать уже найденное творцами прошлого. Но театральные художники сегодня не отказываются от изобретения нового, для чего активно используют современные достижения технологии, науки, промышленности. Сценография еще не «устала», как, например, литература, от создания новых метафор, пространств, идей и миров. Кроме того, сценография, по определению, не может быть самостоятельна. При самой решительной деконструкции, переосмыслении, отстраненности она все же зависит от первоисточника – пьесы, литературы. Кроме того, в реальной театральной действительности сценограф создает свое

произведение в теснейшем контакте с другим автором спектакля, режиссером, и выделить в итоговом оформлении спектакля «зону творчества» собственно художника обычно крайне сложно. Поэтому абсолютной независимости и связанной с этим имманентности, «непредставимости и непредставляемости», по выражению И. Хассана, искусству сценографии вряд ли удастся достичь в предельном выражении.

Список литературы

1. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – С. 6.
2. См.: Постмодернизм: парадигмы культуры: межвуз. сб. науч. тр. – Магнитогорск: МГТУ, 2005. – Вып. 1. – С. 4–19.
3. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа... – С. 184.
4. См., например: *Крюкова Т. А.* Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 257–270; *Крюкова Т. А.* Постмодернизм в театральном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб.: РИИИ, 2006; *Крюкова Т.* Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. – 2006. – № 2.
5. См.: *Проконова Н. Л.* Сценическая речь в контексте постмодернизма // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – С. 26–50.
6. См.: *Яськевич И.* «Жизнь с идиотом» А. Шнитке на новосибирской сцене (к проблеме постановки современной оперы) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 270–279.
7. См.: *Зубов А. Е.* Сценография театров Барнаула и Новосибирска 1945–1990 годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул, 2009.
8. Цит. по: *Менцова М. И., Курбан Е. Н.* Логико-методологический анализ процесса становления постмодернизма // Постмодернизм: парадигмы культуры: межвуз. сб. науч. тр. – Магнитогорск: МГТУ, 2005. – Вып. 1. – С. 12.
9. См. об этом: *Овэс Л. С.* Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960-е – первая половина 1980-х годов) // Вопросы театроведения. Сборник научных трудов. Ред. В. Кен. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 187–200.
10. *Одинокое В.* Островский сегодня // Советская Сибирь. – 1979. – 2 ноября.
11. *Шатин Ю.* В художественной орбите «Дяди Вани» // Советская Сибирь. – 1980. – 28 мая.
12. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 21.

13. *Лаврова А.* Короля играет зритель // Российская газета. – № 50 (3719). – 2005. – 15 марта.
14. *Климова Е.* Чисто киношное убийство. В итоге «замочили» троих... // Труд. – 2005. – 22 сентября. – № 7.
15. *Крюкова Т.* Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. – 2006. – № 2. – С. 202.
16. *Самойленко С.* Интервью с режиссером спектакля «Тартюф» Андреем Прикотенко // Континент Сибирь. – 2005. – № 42.
17. *Колесинская Я.* Люди мало изменились с тех пор... // Новости в Новосибирске. – 2005. – 10 июля.
18. *Щеткова Ю.* Пиковая драма // Новая Сибирь. – 2007. – 16 февраля. – № 7 (749).
19. *Лозинов К.* «Так, в ненастные дни, занимались они делом» // Время денег. – Режим доступа: <http://www.red-torch.heatre/media/?567ru/t>
20. *Самойленко С.* Лестница, ведущая в никуда // Континент Сибирь. – 2005. – 29 апреля.
21. Там же.
22. *Штилова Т.* Человек против перпетуум-мобиле // Советская Сибирь. – 2005. – № 80.
23. *Крюкова Т.* Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. – 2006. – № 2. – С. 204.
24. Там же. – С. 203.
25. *Ульянина И.* Игра на рецепторах // Деловой квартал. – 2009. – 28 сентября. – № 19 (120).
26. *Крюкова Т.* Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. – 2006. – № 2. – С. 207.
27. *Макбет хочет понравиться бабушке* // *Культура СИ.* 29.10.08. – Режим доступа: <http://kulsir.ru/News?pid=2&id=1981>
28. *Лаврова А.* Рецензия на спектакль «Макбет» // Страстной бульвар, 10. – 2009, май. – № 9.

Р. Н. Слонимская
Санкт-Петербург

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ СОВРЕМЕННЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Хоровые произведения современных петербургских композиторов являются не только визитной карточкой любого хорового коллектива, но стали и важной составляющей профессионального обучения, определяющей уровень школы в учебном процессе любого художественного вуза. Хоровые произведения петербургских композиторов часто испол-

няются в концертных залах различными хоровыми коллективами, являются обязательным элементом учебного экзамена студентов средних и высших учебных заведений. Этому способствуют различные публикации в изданиях хоровых серий и сборников, составителями которых выступают известные хоровики-дирижеры. Особенно востребованы профессиональными и любительскими коллективами сборники серии «Хоровые миниатюры», которые стали своеобразной хрестоматией не только для студенческой работы в специальных классах хорового дирижирования, для чтения хоровых партитур и в курсе сольфеджио [1]. К ним регулярно обращаются различные коллективы страны: профессиональные, любительские, большие, смешанные и камерные хоры. В сборниках представлены произведения различных исторических периодов и национальных школ как отечественной, так и зарубежной музыки. Поэтому наряду с хоровой классикой представлено и современное хоровое творчество в области хоровой миниатюры [2]. Представляется убедительным сочетание в одном сборнике староклассических произведений и новых, современных, написанных специально для серии хоровых миниатюр.

В хрестоматию вошли более трехсот хоровых произведений. Это произведения композиторов эпохи Возрождения XV–XVI вв.: Ж. Дебре, О. Лассо, Д. Палестрины, О. Векки. Большинство произведений этих композиторов не имеют широкой известности, не так часто исполняются в концертной практике. Есть в сборниках серии и малоизвестные слушателю или редко исполняемые хоры таких композиторов, как Д. Нанино, Г. Костеле, Вацлав из Шамотул, Д. Анимучча. Богат выбор произведений крупнейших мастеров эпохи барокко и классицизма. Это миниатюры К. Глюка, Г. Перселла, И. С. Баха, Ж. Люлли, К. Касциолини, Ф. Анерио, Д. Перголези, Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта. Разнообразна палитра хоровых миниатюр композиторов-романтиков, сочинения представлены различными национальными школами музыки XIX в. Объединены хоровые партитуры И. Брамса, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, С. Монюшко, Б. Сметаны, А. Дворжака, И. Барнби. Хоровая миниатюра композиторов XX в. представлена сочинениями М. Равеля, А. Шенберга, Ф. Пуленка, Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита, Г. Форе, Д. Мийо, Л. Яначека, Б. Бриттена, З. Кодая, А. Соге, Э. Вила-Лобоса, Ж. Сикейра.

Отдельным разделом в сборниках серии «Хоровых миниатюр» выделена музыка отечественных композиторов, начиная с хоровых образцов XVIII в. и включая авторов современных. Это хоры Д. Бортнянского, Н. Дилецкого, А. Алябьева, А. Варламова, В. Одоевского, А. Дарго-

мыжского, П. Чайковского, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, А. Лядова, С. Рахманинова, а также сочинения композиторов второй половины XX в.: Н. Мясковского, В. Шебалина, Б. Лятошинского, А. Давиденко, Д. Шостаковича, Г. Эрнесакса, М. Зариня, Г. Свиридова, Р. Бойко, А. Николаева, А. Флярковского, Р. Щедрина.

Хоровые обработки мелодий различных народов в общем объеме занимают шестую часть всей хрестоматии. В их числе песни народов СССР (около сорока обработок). Среди авторов хоровых обработок зарубежные композиторы: А. Шенберг, Б. Барток, Д. Лесли, отечественные композиторы: Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, А. Лядов, С. Танеев, М. Чюрленис, Комитас, Д. Шостакович, А. Давиденко, А. Александров, Р. Щедрин. Представлены и обработки известных хормейстеров: А. Свешникова, Н. Леонтовича, А. Михайлова, П. Левандо.

В разделе «Русская музыка и музыка народов СССР» особое место занимают хоры современных петербургских композиторов. Многие из них написаны по просьбе самого составителя П. П. Левандо. Современная петербургская школа представлена произведениями композиторов разных поколений и стилистических пристрастий. Среди них известные мастера, давно и много работавшие в жанре хоровой миниатюры. Это В. Салманов, С. Слонимский, Ю. Фалик, В. Гаврилин. Творчество этих композиторов снискало признание и любовь различных хоровых коллективов (академических, камерных, студенческих). Они востребованы и в широкой слушательской аудитории. Сочинения композиторов молодого поколения представлены миниатюрами А. Королева, В. Плешака, Е. Иршаи, М. Левандо.

В количественном отношении произведения петербургских композиторов объединяются в достаточно масштабную группу – их около тридцати. Существен принцип отбора хоров. Их разнообразие исчисляется жанровым богатством, стилистической направленностью, творческой изобретательностью, технической оснащенностью автора. Художественное значение этих произведений подтверждено временем, их жизнеспособностью в репертуаре различных коллективов. Они звучат в концертных залах не только Петербурга, но и в других городах страны, а также за рубежом. В широкой палитре хоровых произведений, представленных в серии миниатюр, хоры современных петербургских композиторов значительно обогащают репертуарную панораму хоровых коллективов. При всей стилистической индивидуальности творческого почерка петербургских композиторов, а она особо проявляется в хоровом творчестве признанных мастеров, в серии привлекает внимание жанровая много-

плановость. Здесь встречаются и песня, и романс, хоровые миниатюры в виде игры, причет, пейзажные зарисовки, а также развернутые картины, музыкальные портреты. Поэтические высказывания корреспондируются с любовной и созерцательной лирикой, философские размышления усиливают глубину различных психологических состояний.

Столь разнообразное жанровое решение привлекает и современные технические средства музыкальной выразительности. Наряду с традиционным хоровым письмом, отмечена и новейшая хоровая инструментовка. Композиторы обращаются как к диатонике, так и к хроматике, используют политональные и полиладовые наслоения. Они органично сочетаются в музыкальной фактуре хоров с неделимыми и дробными, сквозными и замкнутыми музыкальными структурами. При всем стилевом авторском многообразии почерка, в серии присутствует единый принцип отбора сочинений: смешанный четырехголосный состав запечатлен в малых формах (простые, одночастные, двухчастные и трехчастные композиции).

Рассмотрим жанровые преломления текста хоровой миниатюры в сочетании с различными средствами музыкальной выразительности. Выделим наиболее контрастные характеристики в соотношении жанровой принадлежности текста и музыки. Сразу оговоримся, что не всегда жанровая основа текста адекватна музыкальной. Определяющим является авторское прочтение в субъективном восприятии и преломлении жанра поэтического текста. Так, пейзажная картина Г. Рыкина «Осень» решена В. Плешаком в жанре блюза, с характерным для него пунктирным ритмом и мерным метрическим покачиванием в изложении музыкального материала. Песенный жанр текста поэтической зарисовки А. Жигулина «Белые метели» решен Ю. Фаликом в манере речитатива со сложным остинатным ритмом. Встречаются также и схожие с текстом или порожденные им музыкальные жанры. Так, в хоре В. Салманова «Книга жизни» из цикла «Восьмистишия» на слова Р. Гамзатова повествовательность стиха, его философская иносказательность согласуются с мерной декламационностью музыкальной речи. А поэтический причет стиха А. Ахматовой в музыке Е. Иршаи решается в плане равномерной хоральности и в речевых выкликах, подобных народному плачу. В многосоставности текста стихотворения П. Валери совмещены поэтическая зарисовка воображаемого субъективного состояния и лирического портрета цветка. В музыке же М. Левандо этот образ претворен в остинатно повторяющемся пятидольном хроматическом мотиве, полифонически развитом. Сосредоточенность героя на одной мысли, неизменность его состояния рождает в музыкальном решении новое жанровое преломле-

ние. Этот жанр синтетичен: это и не песня, и не танец, и не марш, а нечто, переходящее одно в другое. На основе интонационной декламационности, ритмической сложности (в данном случае пятидольности), имитационной повторяемости создается ощущение сосредоточенности на одном неизменном психологическом состоянии.

Хоровая миниатюра петербургских композиторов разнообразна по жанровой принадлежности, особенностям музыкального языка, стилистической направленности, степени сложности гармонии, ладовой основы, голосоведению и форме. Преобладание строгого классического или современного голосоведения, традиционной или сложно организованной метроритмики – все это связано с индивидуальным композиторским претворением каждого конкретного поэтического прочтения текста. Рассмотрим на примере авторских миниатюр соотношение жанровых особенностей текста и музыкального воплощения, раскрывающих композицию формы.

Хор В. Салманова «Книга жизни» из цикла «Восьмистишия» написан на стихи Р. Гамзатова. Это философское размышление о совершенстве жизненного цикла решается композитором в графической, черно-белой палитре с выделенной нюансировкой музыкального рисунка. В рассуждении о высшем смысле жизни, о неизменном кругообороте ее течения неторопливым изложением музыкального материала подчеркивается главная мысль стиха. Унисонное начало каждой строфы растекается на сдержанные подголоски и далее захватывает всю хоровую фактуру. В конце первого раздела гармоническое развитие приводит к квинтовой доминанте, а в конце второго разрешается в тоническое трезвучие. Оба раздела миниатюры соотносятся как экспозиционный, завершенный на доминанте, и развивающий, заканчивающийся в мелодическом до-мажоре. Каждый из разделов строится по принципу строфической формы. В первом, экспозиционном, две строфы, подобные предложениям периода; во втором, развивающем, одна – расширенная к кульминации в точке «золотого сечения». При этом разомкнутая структура первого раздела (9 + 12) уравнивается замкнутостью второго раздела (14 + 7). Простота и прозрачность хоровой инструментовки, фактурная ясность способствуют доходчивости и значимости смысла восьмистишия.

В ином ключе решено философское размышление стихотворения А. Пушкина «Если жизнь тебя обманет» в хоре С. Слонимского. Афористичность стихотворения решена в жанре лирической песни: в гомофонной фактуре солирующего сопрано и аккомпанемента у остальных

голосов с развитой сетью подголосков. Певучесть мелодического голоса, неторопливое распевание слов, несущих смысловую нагрузку, преломляет традиции русского лирического романса. Написан хор в строфической форме с характерной для русской музыкальной традиции плагальной ладовой переменностью (соль – до). Каждая из строф (а их в миниатюре две) членится на три фразы (4 + 2 + 2; структура дробления). Вторая строфа вариантно развивает тему первой с кульминацией в «точке золотого сечения» на альтерированной доминанте и заканчивается плагальным кадансом. Любопытная деталь выделяет этот хор. Так, использование особого вида доминанты с низкой септимой, введенной в басовый голос, подчеркивает самостоятельность нисходящего мелодического движения.

Ему контрастирует хор С. Слонимского на стихи А. Пушкина «Вакхическая песня», словно являющая собой пример современного прочтения известного со времен Глинки обращения к популярному стихотворению Пушкина. «Вакхическая песня» написана в жанре русского хорового канта. Его начальный секстовый запев, подчеркнутый затактовым предыктом, уравнивающимся мерным триольным мелодическим заполнением, воссоздает атмосферу веселого дружественного застолья. Необычность строения простой двухчастной формы хора позволяет рассмотреть его более подробно. Основным тематическим материалом хора является первая фраза, которая словно задает симметричную двухтактовую структуру. Этот запев заканчивается на VI ступени си бемоль минора. Далее, благодаря прерванному мелодическому кадансу, возникает повтор, который приводит к незавершенности каданса уже на доминанте. В последующем варианте этого мелодического запева возникает расширение, приводящее к кульминации. Заканчивается запев модуляцией в доминантовую тональность. Поэтому экспозиционная строфа представляет три фразы (2 + 2 + 5), каждая из которых завершается несовершенным кадансом. Следующая строфа резко модулирует в ре минор. Ее первая фраза та же, что и в первой строфе секстовый запев (двухтакт с затактом). Благодаря модуляции в ре минор вся форма первой части размыкается (несмотря на замкнутость структуры второго предложения 2 + 4). Развивающий раздел начинается уже в ре мажоре (ладовая модуляция на грани разделов). В нем возникает обратная первой части структура дробления (3 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 4 + 2), которая также размыкает форму. В этом разделе, наряду с тематическим и структурным развитием осуществляется возвращение в основную тональность (си бемоль минор). Секстовый запев, звучащий в основной тональности, воспринимается здесь уже как тематическая реприза. По структуре же

возникает суммирующее построение (двухтактная фраза первого раздела распета в 4-х тактах). Особая разновидность ложной репризы этого хора обособляет форму целого, причем в начале устанавливается основная тональность, а затем дается тема в основной тональности. При этом структурная реприза так и не наступает. Течение музыки резко сжимается и прерывается (пауза на сильной доле такта, вместо каданса – классический прием), и звучит совершенная тоника (двухтактный каданс). Таким образом, своеобразно решается классическая форма, разомкнутость первого раздела во втором компенсируется усеченностью репризы, которая уравнивает соразмерность разделов.

В классической музыке хоровая миниатюра являлась жанром, позволяющим не только создавать маленькие музыкальные шедевры, но осуществлять эксперименты в области новых технических возможностей, развивать и стимулировать творческий потенциал музыкальных художников, осуществлять синтез искусств, органично соединяя их элементы. Инициатива музыкантов-практиков, составителей хоровых серий, популярность собраний которых позволяет поставить в один ряд образцы современной и классической хоровой миниатюры, органично переосмысляя поэтическую основу стиха средствами современного музыкального языка.

Список литературы

1. Хоровая миниатюра. Произведения для смешанного хора / сост. П. П. Левандо. – Л.: Сов. композитор, 1974–1985. – Вып. 1–10.
2. Хоровая миниатюра. Произведения для смешанного хора без сопровождения / сост. П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1974. – Вып. 1. – С. 2.

Раздел III. ИСКУССТВО РЕГИОНОВ РОССИИ

И. В. Белоносова
Красноярск

КОММУНИКАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МУЗЫКАЛЬНОГО КРАЕВЕДЕНИЯ

В условиях стремительно нарастающих процессов разрушения старых представлений о времени и пространстве, когда категория неустойчивости приобретает роль «доминанты», а для культуры «устойчивость» становится величиной иллюзорной [1], возникает желание найти опору, обрести уверенность в своих силах, в завтрашнем дне. Одним из способов сохранения устойчивости и стабильности в таких сложных и развивающихся системах, какой является художественная, в том числе музыкальная, культура, становится опора на *традиции*, погружение в прошлое, установление диалогических отношений с тем, что было ранее, выявление зависимости сегодняшнего состояния (удач/неудач) от предшествующего опыта.

Россия закономерно придает огромное значение всем аспектам развития собственной экономики и культуры, а также проблемам сохранения интеллектуального и культурного потенциала нации [2]. Музыкальное краеведение как область музыкознания, несущая информацию о музыкальной культуре регионов, на рубеже XX и XXI вв. **демонстрирует** новый уровень, новую ступень в своем развитии, продолжая выполнять присущую ей изначально функцию по *сохранению исторической памяти* отечественного социума [3].

Отечественное музыкальное краеведение как определенная отрасль знания сформировалось в процессе развития истории музыки и музыкальной социологии. Понимание логики становления музыкального краеведения как *комплексной* дисциплины способствует формированию целостного представления об этой важной составной части музыкознания и осознанию методов, применяемых к анализу и оценке фактов, событий в музыкальной жизни регионов [4].

Поставив целью выработать новые подходы к изучению музыкальной культуры регионов, необходимо дать картину современных взглядов на исторический и культурный процесс в России, определить современные критерии культуры в социологии искусства, дать краткий обзор

проблем, поставленных перед музыкальной культурой страны и регионов. Несомненно, решение обозначенного круга вопросов требует пристального внимания и вряд ли может быть достаточно полно раскрыто в рамках небольшой статьи.

1920-е гг. можно считать временем становления отечественного музыкального краеведения, его начальным этапом, который совпал с расцветом общего краеведения в первое послереволюционное десятилетие. Методологическая база для исследований, которые определяются как краеведческие, была сформулирована в работах отечественных музыковедов Б. Яворского и Б. Асафьева [5].

Следует отметить, что в эти же 1920-е гг. высокие творческие достижения в области краеведения были продемонстрированы на Первом Восточно-Сибирском краеведческом съезде сибирских ученых-краеведов. Несомненные успехи сибирской науки определялись деятельностью Иркутского университета, коллектив которого поддерживал тесные связи с учеными из Москвы и Ленинграда. Краеведческая работа в Иркутском университете в те годы, по мнению С. О. Шмидта [6], велась на высоком научном – междисциплинарном – уровне. Он называет среди преподавателей специалистов всесоюзной известности: этнографа Б. Э. Петри, издавшего учебное пособие «Опыт преподавания основ географии на краеведческом материале»; фольклориста М. К. Азадовского [7]; литературоведа и историка культуры М. П. Алексеева, который по местным собраниям подготовил исследование «Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей» («оригинальные» тексты сопровождалось авторскими комментариями). С Иркутском связано и становление творчества таких разносторонних ученых, трудившихся на стыках наук, как М. М. Герасимов, Г. Ф. Дебец, А. П. Окладников. Не случайно богатые культурные традиции Иркутска и особенности его музыкальной культуры в дореволюционный период легли в основу первого в Сибири музыкально-краеведческого исследования – кандидатской диссертации И. Харкеевич «Музыкальная культура Иркутска» [8].

Ощутимый урон краеведению, в том числе и сибирскому, был нанесен годами тоталитаризма. Краеведческие исследования, в которых были предприняты первые шаги по систематизации и научному осмыслению накопленного в многочисленных экспедициях фактологического материала об истории края, о людях, вершивших историю, – все было предано забвению, объявлено враждебным и ненужным.

Новый этап развития краеведения, в том числе и в области музыкальной культуры, отмечен в 1950–1960-е гг. Для определения сущности методов музыкального краеведения особую значимость представ-

ляют подходы к исследованию музыкальной культуры, апробированные учеными разных поколений, среди которых А. Сохор, В. Головинский, Э. Алексеев, М. Этингер, В. Фомин, Е. Дуков и другие.

В этот период формируется представление о музыкальной культуре как сложном, системном явлении. Музыкальная культура рассматривается как система, включающая развернутую коммуникативную «цепочку»: создание [музыкального произведения] – исполнение – восприятие – научное исследование – критику, а также соответствующие ценности, субъекты, социальные институты и учреждения [9]. В эти годы исследуются особенности связи между музыкальной культурой и музыкальной жизнью. Музыкальная культура характеризуется как система норм, эталонов, ценностей, традиций, языков, средств и форм осознания, типов восприятия и т. п., через которые реализуются процессы музыкальной жизни. Наиболее существенным принципом диалектической взаимосвязи музыкальной жизни и музыкальной культуры в конкретной исторической ситуации (синхронный срез) определяется принцип *дополнительности*, что подтверждается эмпирическими примерами из реальной практики [10].

Такой подход не только способствовал установлению базовых для музыкальной культуры понятий, но также определял круг интересов исследователей музыкальной культуры регионов. В предисловии к двухтомнику «Из музыкального прошлого» – первой серьезной работе, посвященной музыкальной жизни периферийных культурных центров, – Б. Штейнпресс прямо указывает на необходимость краеведческой работы и обращает внимание на тематику краеведческих исследований: «Всеобщая история музыкальной культуры страны еще не написана. <...> Немаловажным объектом для краеведения должны стать видные местные музыканты, те талантливые образованные люди, которые всю жизнь трудились в родных местах. <...> Особого внимания заслуживает изучение массового быта. <...> Для решения этой большой и важной проблемы необходимо привлечь историков музыки, этнографов, краеведов» [11].

Понятие «музыкальное краеведение», которое рассматривается как часть музыкознания и раздел краеведения, впервые обретает термин во втором издании Энциклопедического словаря под редакцией Б. С. Штейнпресса и И. М. Ямпольского в 1966 г. Под музыкальным краеведением подразумевается «изучение музыкальной культуры отдельной области, края, города и т. п.». В словаре также коротко отражены особенности и исторические вехи становления этой области музыкознания: от изучения исключительно народного музыкального творчества в конце XIX в. и первой половине XX в. к работам, посвященным истории музыкальной жизни городов СССР [12].

В начале 1980-х гг. М. Этингер в одной из первых работ по музыкальному краеведению поставил вопрос о соотношении музыкального краеведения и фольклористики: «Особая проблема – отношение краеведения к фольклористике. Между этими двумя науками существуют теснейшие связи. <...> Музыкальная фольклористика в настоящее время располагает немалым числом опубликованных работ по разным областям страны. Процесс собирания таких материалов идет целенаправленно, но вне прямой связи с музыкальным краеведением. У последнего – специфическая задача, связанная с изучением истории местной фольклористики» [13]. Действительно, региональная музыкальная культура может быть рассмотрена с позиций «народная музыка – профессиональное искусство», но в конце 1990-х гг. музыкальная фольклористика (музыкальная этнография) и краеведение начинают развиваться как самостоятельные (но не обособленные) области музыкознания.

Весомый вклад в развитие музыкального краеведения вносят сибирские ученые И. Харкеевич, Т. Роменская, О. Новоселова [14]. В 1980-е гг. к работе по музыкальному регионоведению подключаются такие музыкальные центры, как Красноярск, Томск, позднее Омск, Тюмень и Барнаул, Кемерово и Улан-Удэ [15]. Особенно активно выступают музыковеды Красноярска, отражая бурное строительство музыкальной культуры Красноярского края – спектакли открывшегося в 1978 г. Театра оперы и балета, концерты симфонического оркестра, педагогов Института искусств, деятельность местной композиторской организации [16]. Расширение «географии» краеведческих изысканий создало ситуацию «полицентризма» в «моноцентрической» до этого момента системе музыкальной культуры Сибири. И хотя в каждом городе активно изучается культура своего региона (в частности в Университетах, Институтах, Академиях культуры), Новосибирск сохраняет за собой статус «центра» научных исследований в области музыкальной культуры [17].

Важной вехой в осмыслении современных тенденций в развитии региона стало издание в конце прошедшего столетия трехтомника Новосибирской государственной консерватории «Музыкальная культура Сибири» [18].

Изменения в культуре в 1990-е гг., затронувшие все стороны жизни общества, не могли не сказаться на состоянии музыкального краеведения. В ситуации отсутствия достоверной и качественной информации о музыкальной культуре региона в периодической печати как самом надежном и наиболее традиционном ее источнике. Новосибирская консерватория с 2001 г. издает ежегодный «Сибирский музыкальный альманах», в котором, наряду с работами научного, академического характера, располага-

ются краеведческие материалы «широкого тематического охвата (очерки, портреты, воспоминания, письма, рецензии, переводы, хроникальный и информационный материал, публикации архивов, отчеты о результатах экспедиционных работ и т. д.)» [19].

В настоящее время спектр привлекаемых для анализа культуры методов и подходов широк и многообразен. Существование множества разных определений и пониманий культуры «свидетельствует как о сложности самого феномена, так и о недостаточной развитости теоретических представлений о нем» [20]. Аналогичная «ситуация поиска» новых методов анализа явлений музыкальной культуры (применительно ко всем составляющим ее структурным элементам) характеризует состояние современного музыкознания. Так, поисковый характер носит категориальный аппарат находящейся в стадии формирования музыкальной культурологии; в области музыкальной эстетики высказываются различные, порой несовместимые точки зрения; много нового вносится в методологию музыкально-исторических исследований. В этом контексте применение для анализа региональной музыкальной культуры подходов, в которых наряду с традиционными музыковедческими и искусствоведческими используются методы социально-исторического, компаративистского, структурно-функционального и других методов анализа, являются актуальными и обоснованными. Совершенно очевидно, что процесс «встраивания» музыкознания – теоретического и исторического – в общее информационное поле исследований культуры может принести ощутимые результаты и в музыкально-краеведческих исследованиях. Так, применение методов *синергетики* для анализа явлений музыкальной культуры регионов, в частности сибирских городов, удаленных от культурных центров, позволяет определить суть «феномена» региональной (провинциальной, локальной) музыкальной культуры [21]. Термин «синергетика» (от древнегреческого *Sinergos* – «вместедействие») был предложен немецким физиком Германом Хакеном для собирательного названия методов различных областей знания, объединенных общим предметом исследования, а именно: явлений коллективного поведения элементов в системе, объяснить которые с точки зрения традиционных подходов не удавалось [22]. В частности, синергетический подход позволяет успешно анализировать процессы эволюции, самоорганизации, динамического хаоса в биологических, социальных и других системах, спрогнозировать, что немаловажно, последствия влияний «извне» на происходящие в системе процессы [23].

В XXI столетии региональные музыковедческие исследования ведутся широким фронтом в городах Восточной и Западной Сибири, в автономных республиках, выполняя тем самым сложную, но реаль-

ную задачу, решение которой обеспечит дальнейшее движение вперед сибирского музыкального краеведения и всей сибирской музыкальной культуры.

Музыкальная культура в целом и региона в частности успешно может быть рассмотрена: 1) с позиций формирующейся *коммуникологии* – коммуникационные свойства заложены в самой природе музыки; 2) с позиций *семиологии* – музыка в отличие от *языка* передает информацию не вербально, а посредством *символов*, музыкальных *кодов*; 3) с позиций *аксиологии* – музыкальная культура являет собой совокупность материальных и духовных ценностей. Музыкант (будь то исполнитель, педагог или критик) становится не только посредником в передаче культурно-исторических, нравственных и эстетических ценностей, накопленных человечеством, но и транслятором коммуникативной культуры от одного поколения к другому [24].

Музыкальная культура регионов Сибири органично вписывается в общероссийские и общемировые процессы, ускоренными темпами происходит «межкультурный обмен», о чем свидетельствуют гастрольные «биографии» солистов и музыкальных коллективов различных рангов и уровней. Современная исполнительская и композиторская практика, история региона не нашли еще в полной мере своего отражения в музыкально-краеведческих исследованиях, задача которых – теоретическое осмысление происходящих в сибирской музыкальной культуре процессов в контексте современных подходов к исследованию явлений культуры, а также сохранение традиции формирования информационно-го «фонда» о прошлом и настоящем музыкальной культуры Сибири.

Список литературы

1. См. *Борисов О. С.* Виртуальная стратегия гуманитарного знания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. – СПб., 2001. – С. 31–38.
2. См.: Стенографический отчет о заседании государственного совета «О государственной поддержке традиционной народной культуры России», 26 декабря 2006 года. – Режим доступа: www.rremlin.ru/text/appears2/2006/116109.shtml
3. См.: Духовное краеведение. – Режим доступа: <http://www.patriarhic.ru/db/text/99663.html>
4. См.: *Тарасова Л. А.* Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1997.
5. См.: *Асафьев Б. В.* Вступительная статья // *Мозер О.* О музыке средневекового города. – Л., 1927; *Ашурков и др.* Историческое краеведение. – М., 1980.

6. См.: *Шмидт С. О.* К участникам региональной научно-практической конференции [«Золотое десятилетие» иркутского краеведения: 1920-е годы]. – Режим доступа: [www//ifhs.irk.ru/shmidt.html](http://ifhs.irk.ru/shmidt.html)
7. См.: *Азадовский М.* Очерки литературы и культуры Сибири. – Иркутск, 1947. – Вып. 1.
8. См.: *Харкеевич И. Ю.* Музыкальная культура Иркутска дооктябрьского периода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1976.
9. См.: *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей. – Л.: Сов. композитор, 1980; *Сохор А. Н.* Социалистическая музыкальная культура (некоторые закономерности формирования и исторического развития) // Музыка в социалистическом обществе. – М., 1977. – Вып. 3.
10. См.: *Дуков Е. В.* Социология общения как фактор преобразования музыкальных жанров: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1983; *Фомин В. П.* Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыковедения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1977.
11. *Штейнпресс Б. С.* Изучать музыкальное прошлое наших городов // Из музыкального прошлого. – М. – Вып. 1. – С. 5–21.
12. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – М., 1996. – С. 336.
13. *Этингер М.* Внимание музыкальному краеведению // Советская музыка. – 1983. – № 1. – С. 101–102.
14. См.: *Новоселова О. П.* Музыкальная жизнь Восточной Сибири второй половины XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1990; *Роменская Т. А.* История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 1993; Сибирский музыкальный альманах, 2000. – Новосибирск, 2001.
15. См.: Восток – Запад: диалог культур. Тезисы докладов и сообщений. Ч. IV. Искусство в контексте диалога культур. – Улан-Удэ, 1996; *Кривошея Б. Г., Лаврушева Л. Г., Прейсман Э. М.* Музыкальная жизнь Красноярска. – Красноярск, 1983; *Умнова И. Г.* Музыкальная культура Кузбасского региона: основные тенденции развития // Культурология в теоретическом и прикладном измерении: материалы науч.-практ. семинара / отв. ред. Г. Н. Миненко. – Кемерово; М., 2001. – С. 152–160.
16. См.: *Кривошея Б. Г., Лаврушева Л. Г., Прейсман Э. М.* Музыкальная жизнь Красноярска...
17. См.: *Гончаренко С. С., Белоносова И. В.* К истории музыкального краеведения (хронологическая таблица) // Сибирский музыкальный альманах, 2002. – Новосибирск, 2004. – С. 204–213.
18. См.: Музыкальная культура Сибири: в 3 т. / Комитет по культуре Администрации Новосибирской области; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1997.
19. Сибирский музыкальный альманах, 2000. – Новосибирск, 2001. – С. 7.
20. Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – С. 15. См. также: *Ерасов В. С.* Социальная культурология. – 2-е изд. – М., 1996; *Каган М. С.* Философия культуры. – СПб.,

- 1996; Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. Я. Левит. – СПб., 1998; *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / сост. М. Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000; Морфология культуры. Структура и динамика. – М.: Наука, 1994; *Суций С. Я.* Пространство российской культуры (центры и ареалы): автореф. дис. ... д-ра философии. – Ростов н/Д, 1997.
21. См.: *Белоносова И. В.* Музыкальная культура Читы: монография. – Красноярск: КГАМиТ, 2007.
22. См.: *Хакен Г.* Явления перехода в нелинейных системах // Синергетика: сб. статей. – М.: Мир, 1984. – С. 11–25.
23. См.: *Андреев А. Л.* Самоорганизация социокультурной среды и трансформация политической системы: Российские реформы с точки зрения синергетики // Вестник МГУ, Серия Философия. – 2002. – № 6. – С. 82–90; *Бранский В. П.* Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. – Калининград: Янтарный сказ, 1999; *Василькова В. В.* Порядок и хаос в развитии социальных систем: Синергетика и теория социальной самоорганизации. – СПб.: Лань, 1999; *Василькова В. В.* Циклы самоорганизации в обществе // Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – С. 361–367; *Митина О. В., Петренко В. Ф.* Динамика политического сознания как процесса самоорганизации // Синергетика и психология / под ред. И. Н. Трофимовой, В. Г. Буданова. – М.: Союз, 1997. – Вып. 1. – С. 334–361; *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986; *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Законы эволюции в самоорганизации сложных систем. – М.: Наука, 1994.
24. См.: *Бабаян К. М.* Музыкальная культура и музыкальная коммуникация. Перспективы развития // Современная культура: проблемы и поиски: сб. тезисов науч. конф., посвященной 35-летию кафедры теории культуры, этики и эстетики МГУК. – М., 1999. – С. 103–105; *Коган Л.* Исследования культуры в парадигме культурной коммуникации // Социология в России. – М.: Изд-во ин-та социологии РАН, 1998. – С. 324–334.

Н. В. Медведева
Кемерово

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ ХОРОВОГО ДВИЖЕНИЯ В КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В 40–90-Х ГОДАХ XX В.

Первое десятилетие XXI в. в культурной жизни нашей страны по обыкновению отмечено взаимодействием как положительных, так и отрицательных факторов. Так, возросший интерес российского обще-

ства к своему историческому прошлому и национальным традициям по-прежнему противостоит натиску низких с позиций моральных ценностей образцов массовой культуры, продолжающей повседневную и повсеместную пропаганду безнравственности в средствах массовой информации. Своеобразное противоборство способствует усилению духовно-нравственных критериев в культурной жизни россиян. Контрастный социокультурный контекст ярче высвечивает одну из краеугольных проблем – функционирование жанров академического и любительского искусства. Представляется, что именно поэтому одна из приоритетных задач современного краеведения связана с акцентированием внимания на изучении процессов бытования различных направлений в хоровом искусстве, которое является наиболее древней и важнейшей сферой отечественной музыкальной культуры.

Распространенные повсеместно хоровые традиции по-прежнему играют определяющую роль в отечественном музыкальном искусстве рубежа XX–XXI вв. Поскольку как в России, так и за ее пределами активно концертирует большое число хоровых коллективов. Среди наиболее известных, в первую очередь, выделяются профессиональные хоры: Государственная академическая капелла им. А. Юрлова под управлением В. Полянского, Московский камерный хор В. Минаина, Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга под управлением В. Чернушенко и др. Примечательно, что с конца 80-х гг. XX в. на концертной эстраде регулярно выступают и церковно-певческие коллективы, среди которых необходимо назвать «Музыкальную академию» под управлением А. Гринденко, «Хоровую академию» А. Седова, Свято-Никольский хор Государственной Третьяковской художественной галереи под управлением регента А. Пузакова и др. В отдаленных от культурных центров регионах настоящими подвижниками в сфере пропаганды как концертной, так и духовной музыки выступают такие хоровые коллективы, как Новосибирский камерный хор И. Юдина, Хоровая капелла Томского государственного университета под управлением В. Сотникова, Губернаторский Камерный хор Кузбасса О. Шабалиной, Новокузнецкий муниципальный камерный хор С. Липового, хор Новокузнецкого православного духовного училища под управлением регента А. Толстокулаковой и др.

В то же время необходимо отметить, что развитие исполнительско-хоровой деятельности музыкантов Кемеровской области в сравнении с функционированием хоровых коллективов в других сибирских регионах подвержено большему влиянию экономических и социокультурных факторов. Причина, возможно, кроется не только в том, что Кемеровская область как отдельная индустриально-территориальная единица суще-

ствуется с середины XX в. Оформившийся в самостоятельный регион лишь в конце 1943 г., Кузбасс, несмотря на стремительное развитие экономических условий, «по многим позициям социальной практики, в том числе и художественно-культурной, отставал от бывших сибирских губерний и их центров» [1].

Вероятно, сказывается также и нарушение издавна существовавшей в отечественной культуре взаимосвязи дирижерско-хорового образования с различными творческими, образовательными и административными структурами. Ведь, например, частные музыкальные школы, театры, профессиональные исполнительские коллективы в городах Барнаул, Иркутск, Красноярск, Новосибирск, Омск, Томск успешно функционировали уже к началу XX в. Кемеровское же музыкальное училище открылось в 1944 г., позже, в 60–70-е гг. откроются музыкальные училища в Прокопьевске и Новокузнецке. Поэтому в условиях значительно изменившейся к началу XXI в. социально-культурной обстановки важно проанализировать современные условия бытования хорового искусства в Кемеровской области, что предполагает подробное рассмотрение процесса эволюции традиций хорового движения в 70–80-е гг. прошлого столетия.

Указанные десятилетия выбраны не случайно, так как именно они в исследованиях музыковедов отмечены как период высокого расцвета отечественной хоровой культуры. К тому же в различных статьях и монографиях появляется даже новый термин – хоровое движение. В контексте данной работы под *хоровым движением* понимается *совокупность различных форм творческой деятельности отечественных хоровых коллективов и хормейстеров, а также композиторов, сотрудничающих с конкретными хоровыми коллективами и создающими для них оригинальные хоровые произведения. К различным формам также могут быть отнесены такие мероприятия, как регулярно проводившиеся фестивали, смотры-конкурсы, хоровые праздники и др.* В данной статье особенности развития хорового движения в Кемеровской области выявляются на основе анализа фактов, зафиксированных на страницах газет «Советская культура», «Кузбасс», «Комсомолец Кузбасса», «Кузнецкий рабочий» и других за период с 1924-го по 1980-е гг. Полезной также оказалась информация, обобщенная в коллективном труде «Музыкальная культура Сибири» (под ред. Б. А. Шиндина и Л. П. Робустовой, Новосибирск, 2006), представленная на страницах книги А. П. Мохонько «Кузбасс музыкальный: Очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса» (1996), в статьях И. Г. Умновой «Музыкальная культура Кузбасского региона: основные тенденции развития» (2001), «Традиции православной

музыки в Кузбассе (80–90-е гг. XX в.)» (2004), «Творчество композиторов Кузбасса в музыкальной жизни региона: состояние и проблемы» (2007).

Напомним, что период 70–80-х гг. XX в. ознаменован своеобразным всплеском в композиторском творчестве, тенденцией повсеместной пропаганды новых образцов хоровой музыки, часто связанных с возникновением и активным развитием деятельности множества отечественных камерных и детских хоров, интенсивным ростом их исполнительского мастерства. Именно в это время камерные хоры словно открывают свежие репертуарные пласты, исполняя многие оригинальные партитуры отечественных композиторов. Неподдельный слушательский интерес к хоровому искусству охватил в 70–80-е гг. практически все регионы не только России, но и Советского Союза. Не стала исключением и Кемеровская область. Подтвердим данный тезис конкретным фактологическим материалом, обобщающим содержание публикаций на страницах периодических изданий.

Бесспорно, импульсом для бурного развития хорового искусства в Кемеровской области еще в 40-е гг. XX в. явилась культурная политика советского государства, способствующая пропаганде хорового искусства и распространению массового хорового музицирования через деятельность различных кружков при так называемых красных уголках шахт и промышленных предприятий. Так, в материале «За творческий рост самодеятельных коллективов» говорится о существующих в регионе благоприятных условиях для создания кружков художественной самодеятельности. Автор констатирует: «представлена широкая сеть клубов, домов культуры, одаренные представители народного творчества окружены вниманием и заботой». Обратим внимание на главное – вывод о том, что созданные условия поддерживают «несомненный творческий рост музыкальных и хоровых кружков» [2].

Показательно, что для развития хорового искусства в Кемеровской области в августе и сентябре 1945 г. в городе Киселевск были организованы курсы по подготовке руководителей хоровых коллективов, работающих в клубах при шахтах Кузбасса. Так, в статье за 14 сентября 1945 г. сообщается, что на курсах (объемом 200 часов) обучались горняки из таких городов, как Ленинск-Кузнецкий, Прокопьевск, Киселевск, Белово, Сталинск (ныне Новокузнецк). Здесь будущие руководители ознакомились с теорией музыки, дирижированием и осваивали новый хоровой репертуар (произведения советских композиторов, народные песни, хоры из опер русских классиков) [3].

Немаловажное значение для активизации хорового движения имело и организованное в 1958 г. Кемеровское отделение Всероссийско-

го хорового общества (ВХО), благодаря которому среди руководителей коллективов распространялись хоровые партитуры, столь необходимые для пропаганды хорового исполнительства. Также устанавливались творческие связи с ведущими хоровыми коллективами: Капеллой им. А. Юрлова, Ленинградской государственной певческой капеллой им. М. Глинки. По инициативе и под руководством ВХО были открыты любительские кружки хорового и сольного пения, такие, как, например, при Областном Доме народного творчества в Кемерове, которым руководил выпускник Кемеровского музыкального училища К. Белоусов. В статье из газеты «Кузбасс» за 10 апреля 1959 г. читаем: «В кружке изучается нотная грамота, прививаются вокально-хоровые навыки, производится постановка голоса» [4]. Позднее, в 1961 г. при Доме народного творчества была организована самостоятельная хоровая капелла под руководством А. В. Бернера – «квалифицированного хормейстера» [5].

Необходимо отметить, что для руководителей и членов ВХО важно было упрочить традиции хорового искусства благодаря организации различных хоровых смотров, конкурсов, фестивалей. Так, например, с 14 по 28 июня в 1963 г. проходил Первый музыкальный фестиваль, посвященный лидерам-маякам культуры Кузбасса. В связи с проведением праздника в Кемеровскую область прибыло большое количество музыкантов-исполнителей, в том числе хоровых коллективов из различных республик Советского Союза. Показательно, что концерты фестиваля не ограничились рамками одного города – областного центра Кемеровской области, а перемещались из Новокузнецка в Прокопьевск, затем снова в Кемерово. Безусловно, это активизировало пропаганду произведений хорового музыкального искусства среди населения Кузбасса.

Активизация хорового движения в Кемеровской области в 70–80-е гг. XX в. проходила планомерно и способствовала формированию собственных самостоятельных хоровых коллективов. Результат – открывшееся Кемеровское отделение ВХО, повлекшее, в свою очередь, открытие хоровых отделений в профессиональных музыкальных учебных заведениях Сибирского региона. Имеется в виду подразделение в Кемеровском музыкальном училище (1944), Новосибирском музыкальном училище (1945), а затем и в Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки (1956). Указанные учебные заведения наладили подготовку высококвалифицированных профессионалов в области хорового искусства, что в дальнейшем стало солидной базой для организации профессиональных хоровых коллективов.

Неоценимый вклад в развитие хорового движения в Кемеровской области внесли и приехавшие по распределению в 60–70-е гг. выпуск-

ники консерваторий – специалисты-хормейстеры из крупных культурных центров России. Среди них следует выделить имена Г. М. Зубаревой (Свердловск), Э. А. Савченко (Свердловск), Н. Р. Зданевича (Москва), П. А. Бурнашева (Свердловск), а позднее О. И. Шабалиной (Свердловск), Ю. М. Молокова (Свердловск), Т. М. Фроловой (Свердловск), Г. М. Казак (Горький), а также выпускников Новосибирской консерватории Д. С. Шабалина, С. А. Липового, Г. Е. Гринчака и др.

Из вышесказанного следует, что для развития хорового движения в Кемеровской области были созданы достаточно благоприятные условия. Не случайно открывшийся в 1969 году Кемеровский государственный институт культуры в первую очередь стал осуществлять подготовку хормейстеров. Показательно, что первоначально в институте каждый курс специализации обязательно организовывался в самостоятельный хоровой коллектив, пусть еще не профессиональный, но уже и не самодеятельный. В целом указанное обстоятельство дало возможность вести широкую концертно-исполнительскую деятельность не только в городе Кемерово, но и за его пределами.

Многие педагоги кафедры хорового дирижирования института культуры работали как со студентами-хормейстерами, так и с ученическими хорами в институте, а также были руководителями самодеятельных хоровых коллективов на предприятиях, в учебных заведениях, школах. Так, например, Э. А. Савченко руководила мужским академическим хором завода «Кузбассэлектромотор»; А. Ф. Чуркин – женским хором этого же завода, Л. А. Алексеева – женским народным хором Кемеровской швейной фабрики «Томь». На протяжении рассматриваемых десятилетий руководителем нескольких академических коллективов – хора Кемеровской ГРЭС, хора Дворца культуры производственного объединения «Азот» (1970), хора Дома культуры Всероссийского общества слепых (ВОС) (1978) – являлся П. А. Бурнашев.

Важно обратить внимание и на другое. Верные традициям, идущим от XVIII в., педагоги института, музыкальных училищ и музыкальных школ организовывали самодеятельные хоровые коллективы во многих не связанных с музыкальным искусством учебных заведениях. Так, П. А. Бурнашев руководил учебным хором и хором «малышей» (младших курсов) в Кемеровском музыкальном училище, одновременно являясь руководителем Хора преподавателей и студентов Кузбасского политехнического института. Л. И. Двойнос, Т. М. Фролова, а затем О. В. Сорокоумова руководили Хором студентов Кемеровского технологического института пищевой промышленности (КемТИППа). Д. С. Шабалин руководил Хором преподавателей и студентов Кемеров-

ского государственного университета (КемГУ), Е. Н. Климова – Академическим хором Кемеровского совхоза-техникума и т. д.

Важную роль в развитии хорового движения Кемеровской области сыграла деятельность Николая Романовича Зданевича, выпускника Московского института культуры. Хормейстер руководил различными хоровыми коллективами в Киселевске и Кемерове. В качестве наиболее значимого для культурной жизни области назовем руководимый Н. Р. Зданевичем Академический хор Дворца культуры им. 50-летия Октября (1964). Этот коллектив считался одним из лучших не только в области: он занимал первое место, являлся лауреатом Всероссийского и Всесоюзного фестивалей и смотров художественной самодеятельности в течение долгого времени. Хор Зданевича тесно сотрудничал с выдающимися хоровыми коллективами страны: Белорусской и Магнитогорской хоровыми капеллами (1963, 1968), хоровой капеллой им. А. Юрлова (1970), а также хорами Кемеровского института культуры, Кемеровского музыкального училища и КемГУ.

Для развития хорового искусства в Кемеровской области Зданевичем проводилась большая организаторская и методическая работа. Об этом свидетельствует его активное участие в работе ВХО как представителя Кемеровского отделения (1965–1978 гг.), а также многочисленные выступления в роли главного хормейстера сводных хоров области на всесоюзных торжествах и областных праздниках в течение 25-ти лет. Отметим и то, что Зданевичем в Кемерове в 1991 г. в еще не построенном Знаменском соборе был организован церковный смешанный хор, который в наши дни стал известен и в других областях Сибири.

Значительный вклад в развитие хорового искусства области внесла член ВХО Эмилия Алексеевна Савченко. На протяжении многих лет возглавляя кафедру дирижирования в Кемеровском институте культуры, она воспитала целое поколение хормейстеров, одновременно являясь и руководителем Хора ветеранов войны и труда в клубе производственного объединения «Кузбассэлектромотор» (1985). Хор под руководством Савченко ежегодно давал по 20–25 концертов, в программах исполнялись сочинения различных авторов и различных стилей. Как активный член хорового общества, Савченко регулярно выступала на страницах массовой печати по проблемам вокального воспитания певцов хора, по организационным вопросам самодеятельных коллективов, по специфике деятельности их руководителей. Показательно, что по приглашению Э. А. Савченко в Кемерово приедут работать высокопрофессиональные хормейстеры О. И. Шабалина и Ю. М. Молоков.

Как не менее значительную фигуру для развития традиций хорового искусства Кемеровской области следует назвать и Прокопия Алексеевича Бурнашева, заведующего хоровым отделением и руководителя учебного хора в Кемеровском музыкальном училище. П. А. Бурнашев также воспитал целую плеяду хормейстеров и, как указано выше, являлся руководителем ряда хоровых коллективов, которые за высокое исполнительское мастерство, активную концертную жизнь получили звания «народных коллективов».

Активным участником хорового движения в Кемеровской области на протяжении ряда лет являлся доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры России Дмитрий Семенович Шабалин. По его инициативе в Кузбассе были организованы два самобытных коллектива – любительский (хор КемГУ) и профессиональный (Губернаторский камерный хор Кузбасса). Многие годы оба хора известны не только в Кемеровской области, но и далеко за ее пределами, способствуя развитию хоровой культуры индустриального региона и в XXI в. Так, Академический хор Кемеровского государственного университета (1973) в своем творчестве органично соединяет накопленные веками традиции отечественной хоровой культуры с европейскими, современными. Наряду с русской и зарубежной классикой в концертные программы коллектива включались обработки народных песен из различных стран на языке оригиналов, новые хоровые обработки отечественных композиторов. Многие произведения исполнялись *a' cappella*, что свидетельствует о высоком уровне вокально-хоровой культуры коллектива. Хор КемГУ за короткий срок стал в один ряд с лучшими любительскими хоровыми коллективами не только России. Об этом свидетельствует ряд побед в различных международных, всероссийских, межрегиональных конкурсах и фестивалях. Представляется, что в своей деятельности хор КемГУ словно аккумулирует многие особенности хоровой культуры Кузбасса.

В 1978 г. хору КемГУ за большие творческие успехи, пропаганду хорового искусства и значительный вклад в дело эстетического воспитания молодежи было присвоено звание «народного коллектива». Как единственный творческий коллектив из СССР, хор принимал участие в праздничном концерте в зале Берлинской комической оперы. Певцы выступили перед немецкими друзьями, воинами Советской Армии, сотрудниками посольства СССР. Установились творческие контакты со студентами Берлинского Гумбольдского университета и его хором, был подписан договор о сотрудничестве двух вузов.

Безусловно, важными фактами в творческой деятельности хора КемГУ стали его регулярные выступления в праздничных городских и

областных концертах. В течение года коллектив мог давать 20–25 концертов, выступая перед учащимися школ и ПТУ, студентами, трудящимися различных предприятий. Особо отметим сотрудничество и исполнение программ с Симфоническим оркестром Кузбасса, запись выступлений на областном радио и телевидении. Многие годы хор являлся своеобразной методической базой для стажировок, семинаров, проведения курсов повышения квалификации хормейстеров, организованных городскими и областными просветительскими организациями.

Показательно, что именно на базе этого хора по инициативе главного дирижера и художественного руководителя Симфонического оркестра Кузбасса, народного артиста РСФСР В. Н. Барсова в 1994 г. возник Камерный хор Кузбасса – профессиональный хоровой коллектив, дважды становившийся лауреатом международных конкурсов. Так, в 1997 г. Камерный хор Кузбасса (руководитель – заслуженный деятель искусств РФ, профессор Ольга Ивановна Шабалина) стал лауреатом Международного хорового конкурса в городе Тампере (Финляндия), где получил серебряную награду. В 1998 г. коллектив был приглашен в Италию, Рим, Ватикан на престижный конкурс имени Орландо Ласо, который устраивала европейская организация при Ватикане «Музыка сакра». Певцы и руководитель хора О. Шабалина стали обладателями серебряной медали. В 2004 г. с огромным успехом прошли гастроли Камерного хора Кузбасса в Германии (Земля Северной Рейн – Вестфалия). В этом же году коллективу было присвоено почетное название Губернаторского.

Наряду с активным ростом числа взрослых любительских и профессиональных хоровых коллективов усиливается и роль детского хорового музицирования. Например, в 1968 г. в Прокопьевске при Дворце культуры им. Маяковского был организован детский хор «Школьные годы», его создателем и руководителем много лет являлся Анатолий Павлович Мохонько, выпускник Кемеровского музыкального училища. Как вспоминает руководитель коллектива, «в течение 20 лет этот коллектив был заметным явлением в музыкальной жизни города и области благодаря своим творческо-исполнительским достижениям. Хор являлся учебно-методическим центром по проблемам эстетического воспитания школьников» [6]. Деятельность хорового коллектива была столь существенна в жизни индустриального региона и за его пределами, что в 1978 г. в Прокопьевске при клубе шахты им. Калинина была организована Хоровая студия. Отметим важное: функционирование хоровой студии «Школьные годы» способствовало организации Всесоюзного семинара «Эхо камертона», пропагандирующего новые прогрессивные методы

работы хормейстеров с детьми по системам таких известных зарубежных музыкальных деятелей, как Карл Орф, Золтан Кодаи, Пауль ван Хауве, а также отечественных музыкальных педагогов Г. А. Струве (руководитель хоровой студии «Пионерия»), А. С. Пономарева (руководитель хоровой студии «Весна») и других.

Большую роль для профессионализации хоровой студии сыграли творческие связи молодых музыкантов с композиторами Д. Б. Кабалевским, А. Н. Пахмутовой, В. Н. Шаинским, З. Л. Бляхером. А также творческое общение с хоровым обществом «Арфа» из Польши, Молодежным хором из Берлина, детскими хоровыми студиями «Весна» из Москвы, «Дружба» из Новосибирска, «Уголек» из Междуреченска и др. Благодаря активной концертно-исполнительской деятельности в 1974 г. хору «Школьные годы» было присвоено звание «народного коллектива». Однако в 1989 г. клуб шахты им. Калинина в связи с аварийным состоянием был закрыт, а хоровая студия, не имея помещения для репетиций, прекратила свое существование.

Обратим внимание на деятельность еще одной детской хоровой студии, также способствующей развитию хорового движения в Кемеровской области. Имеется в виду студия «Уголек», которая была организована на базе общеобразовательной школы № 6 в городе Междуреченск в 1977 г. выпускницей Кемеровского института культуры Т. В. Белоусовой. Примечательно, что возросший буквально за несколько лет в небольшом городе интерес желающих приобщиться к искусству хорового пения привел к организации отдельного структурного подразделения – детской музыкально-хоровой школы (ДМХШ № 52), которая в Кемеровской области явилась своего рода единственным образовательным учреждением, ориентированным на воспитание, в первую очередь, средствами хорового искусства. Так, для учебного процесса школы были разработаны специальные методы работы с учащимися, которые наряду с общетеоретическими музыкальными дисциплинами включали большое количество часов хорового, сольного пения, а также основы дирижирования. Использовались и новые прогрессивные методы работы с детьми по системам зарубежных музыкальных деятелей и отечественных музыкальных педагогов.

Деятельность хоровой школы в Междуреченске способствовала развитию хорового движения в области и инициировала открытие хоровых классов практически во всех общеобразовательных школах города. Многочисленные коллективы, среди которых нужно выделить юношеский хор «Алые паруса», активно концертновали, об этом свидетельствуют факты неоднократного участия в различных смотрах, конкурсах и фести-

валях как в области, так и за ее пределами. Впоследствии, на базе ДМХШ № 52 в 90-е гг. будет организован профессиональный Междуреченский муниципальный хор, который и в начале XXI в. играет важную роль в культурной жизни города, области.

Указав характерные особенности в развитии традиций певческого искусства в 70–90-е гг. XX в. в Кемеровской области, попытаемся обнаружить некоторые параллели с общероссийскими тенденциями. Ведь несмотря на отдаленность региона от культурных центров и не столь продолжительную биографию, развитие хоровых традиций, расцвет хорового движения в Кузбассе совпадает с общероссийским. Как показательное отметим, что своеобразный всплеск хорового движения был, в первую очередь, подготовлен деятельностью различных самостоятельных коллективов, действующих в клубах и красных уголках, при шахтах, на промышленных предприятиях, в образовательных учреждениях. Думается, что подобному прогрессу способствовала культурная политика Советской России, активно пропагандировавшая массовое хоровое исполнительство.

Несомненно, развитие хорового искусства в области связано и с регулярным пополнением группы музыкальных педагогов выпускниками высших учебных музыкальных заведений, распределенных на основе существовавшей системы. С приездом хормейстеров-профессионалов начинают продуктивно работать открывающиеся хоровые отделения музыкальных училищ, института культуры, возрастает количество самостоятельных и учебных коллективов, что усиливает пропаганду хорового искусства в Кемеровской области. Важную роль сыграла и деятельность Кемеровского отделения ВХО, организованного в 1958 г. Упрочились творческие контакты бурно развивающегося молодого региона с крупными культурными центрами – Москвой, Ленинградом, Свердловском, Новосибирском. В 90-е гг. возросший профессиональный уровень позволил сформировать новые хоровые коллективы: Губернаторский Камерный хор Кузбасса (1994), Новокузнецкий камерный хор (1996) и Междуреченский муниципальный хор (1996). В это же время благодаря деятельности Междуреченской детской хоровой школы увеличивается число школ, где обязательно изучение музыкально-хоровых дисциплин (Кемерово, Новокузнецк, Юрга, Междуреченск).

Список литературы

1. Умнова И. Г. Творчество композиторов Кузбасса в музыкальной жизни региона: состояние и проблемы // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. трудов / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – С. 313.

2. См.: За творческий рост самодеятельных коллективов // Кузбасс. – 1941. – 24 января. – № 14. – С. 1.
3. См.: Курсы по подготовке руководителей хоров // Кузбасс. – 1945. – 14 сентября. – № 183. – С. 5.
4. См.: Кемеровское отделение Всероссийского хорового общества // Кузбасс. – 1959. – 10 апреля. – № 86. – С. 4.
5. См.: *Коллиер Г.* Поет хоровая капелла // Кузбасс. – 1961. – 9 апреля. – № 85. – С. 4.
6. *Мохонько А. П.* Кузбасс музыкальный: Очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – 368 с.

А. С. Сагитова
Уфа

БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМЕНИ МАЖИТА ГАФУРИ В ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX В.: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Целью данной работы является анализ творческой деятельности Башкирского академического театра драмы им. М. Гафури в 70–90-е гг. XX в. Это время постепенного глубинного обновления искусства академической сцены, ее выхода на новый уровень художественного мышления, когда накопленные традиции не замедляют, а, напротив, стимулируют поиски новых сценических форм, новых способов отражения жизни. Происходит интенсивное развитие всех компонентов театра – режиссуры, драматургии, актерского искусства, и к началу 90-х театр оказывается в русле самых прогрессивных течений современной отечественной сцены.

Основная задача работы заключается в том, чтобы рассмотреть и обобщить ведущие тенденции и наиболее яркие явления в развитии башкирского театра 70–90-х гг. До настоящего времени специального исследования, посвященного этой теме, нет, хотя имеются отдельные театроведческие работы и многочисленные рецензии и статьи, так или иначе отражающие жизнь башкирской сцены на протяжении указанного периода. Опираясь на книги, научные статьи, доклады о башкирском театре исследователя С. Г. Кусимовой, мы попытались представить полную картину развития национальной сцены этих лет. В работе также использовались рецензии, очерки, обзоры и творческие портреты, опубликованные в различных печатных изданиях как республиканских,

так и российских авторов, например, таких как А. Аралбаева, С. Саитов, Г. Вербицкая, Л. Фрейдкина, Ю. Грачевский, С. Волков-Кривуша, Э. Финицкая, О. Радищева, П. Романов, Р. Юрьев, Е. Стрельцова, Ю. Ройтман, Б. Поюровский, А. Соколянский, Ю. Рыбаков, И. Мягкова, Н. Старосельская. В процессе изучения истории академического театра были просмотрены видеозаписи спектаклей, имеющиеся в архивах театра и в ГУП ТРК «Башкортостан».

Прежде чем перейти непосредственно к теме работы необходимо обратиться к предшествующему периоду в развитии театра, чтобы четко и ясно представить предпосылки преобразований 70–90-х гг. как в художественной, так и в общественной сферах.

История башкирского театра неразрывно связана с историей развития советского театра. Особенно это ощутимо во второй половине XX в., когда театр, подобно барометру, стал остро чувствовать и отражать все происходящие в стране перемены, последовавшие после XX съезда КПСС (февраль 1956 г.), который признал необходимым полное преодоление культа личности, ликвидацию его последствий во всех областях жизни. Именно в это время, как отмечает А. Свободин, роль театра «как выразителя состояния общества была велика» [1].

Середина 50-х гг. считается «коротким, но важным периодом осмысления прежнего опыта – и эстетического, и социального» [2]. С началом «оттепели» наступило время исканий: границы мира в сознании людей этой поры расширились, лидеры театра, которых впоследствии назовут «шестидесятниками», «встретили новую эпоху с надеждой и верой и бросились наверстывать упущенное, – пишет критик Александр Свободин, – в театре начался ренессанс» [3].

Башкирский театр в середине 50-х гг. также остро ощущает потребность в обновлении. Не случайно именно в эти годы по инициативе театра, поддержанной руководством республики, для обучения в Москве, в ГИТИСе, набирается башкирская актерская студия. Здесь же у мастеров русского театра А. Д. Попова и Ю. А. Завадского учатся режиссуре посланцы академического – Г. Гилязов и Р. Аюпов. В Москве и Ленинграде получают театроведческое образование А. Аралбаева и Ф. Вахитов. К концу 50-х гг. почти все они войдут в коллектив театра.

Но все, что происходило в сознании столичных мастеров, все перемены в театрах Москвы до башкирских подмостков доходили намного позже. Тем не менее, национальный театр развивался. Пусть эти поиски не всегда приводили к непосредственно ощутимым творческим изменениям, их значение бесспорно.

Особенностью башкирского театра в 50–60-е гг. является то, что он не боится обращаться к классической драматургии. На сцене ставятся «Бесприданница» А. Островского, «Мещане» и «Последние» М. Горького, «Дядя Ваня» и «Чайка» А. Чехова, «Живой труп» и «Власть тьмы» Л. Толстого, «Женитьба» Н. Гоголя, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Отелло», «Два веронца», «Макбет» У. Шекспира, «Магомет» Вольтера. Параллельно идут пьесы современных башкирских писателей – М. Карима, А. Атнабаева, Н. Асанбаева, А. Мирзагитова, И. Абдуллина.

Художественную ценность и самобытность постановок определяют яркие актерские индивидуальности, так как на сцене 50-х, как и в 40-е, по-прежнему приоритет принадлежит актеру. Однако постепенно усиливается влияние режиссера в лице Шауры Муртазиной. Именно ее спектакли «глобально определили новое направление в деятельности театра, ведя его к синтезу сложных сценических форм и целостному, философски емкому стилю» [4]. Шаура Муртазина понимала необходимость изменения эстетического облика национального театра. Она пыталась приобщить театр к исканиям современной режиссуры, прививала интерес к классике. И когда в 1959 г. приехали гитисовцы, именно она увидела в них то необходимое звено, которое органично связало бы театр с требованиями времени. Г. Мубарякова, И. Юмагулов, Х. Яруллин, М. Султанов, З. Атнабаева, Ш. Рахматуллин, Р. Каримова, М. Суяргулов, Г. и Х. Сагитовы, Ф. Латыпова вместе с другими молодыми актерами образовали новое поколение. Творчество Муртазиной является как бы связующим мостом от театра актерского к театру режиссерскому, от театра традиционного к театру новых способов отражения действительности.

Постепенно в башкирском театре усложняются и принципы сценографии, художник становится соавтором постановочного замысла. Более четырех десятилетий главным художником академической сцены была Галия Имашева (1914–1995 гг.). Ее декорации отличаются цветовой экспрессией, усиливающей эмоциональную наполненность и психологизм сценического действия.

Самыми значительными спектаклями 60-х гг. являются «В ночь лунного затмения» М. Карима и «Магомет» Вольтера в постановке Ш. Муртазиной, получившие всесоюзную известность. В 1967 г. автору и создателям спектакля режиссеру Ш. Муртазиной, художнику Г. Имашевой, исполнительнице роли Танкабике З. Бикбулатовой была присуждена Государственная премия РСФСР им. К. С. Станиславского.

К концу 60-х гг. в стране уже ощущались признаки «застоя». Но в советском театре это время можно назвать как угодно, только не застоём. Каких-либо экстраординарных политических изменений на ру-

беже 60–70-х гг. не происходило, однако именно в это время сменилось художественное руководство целого ряда столичных театров, и начался новый этап развития.

В начале 70-х гг. и в Башкирском академическом произошли важные перемены. В 1971 г. коллектив возглавляет выпускник Ленинградского государственного института театра, музыки и кино Лек Валиев (1935–1993 гг.). А в – 1972 г. на сцене академического, будучи еще студентом режиссерского факультета ГИТИСа им. А. В. Луначарского (курс М. О. Кнебель и А. А. Попова), спектаклем «Галиябану» М. Файзи успешно дебютирует Рифкат Исрафилов. Начиная с этого времени и в течение последующих десятилетий, в башкирском театре происходит становление и развитие современных направлений и методов в режиссерском и актерском искусстве, дающих ему новые силы и ведущих его к освоению самых прогрессивных течений отечественной сцены. Ведь как говорил П. А. Марков: «Каждое новое течение выступает в качестве реакции против течения, ему предшествующего, выдвигает, в противовес существующим средствам сценической выразительности, новые приемы и новые формы. Но, в свою очередь, оно должно вступать в борьбу с течением последующим, которое приносит с собой иные средства и иные приемы. Так беспрестанно обновляется и обогащается театральный организм; так искусство театра охраняет себя от застоя и омертвленности» [5]. Два режиссера с абсолютно разными индивидуальностями, но безупречно владеющие своей профессией, сделали «жизнь коллектива интересной и насыщенной, одновременно привлекая к нему повышенное внимание зрителя, театральной критики и прессы» [6].

Как известно, вторая половина 60-х г. для советского театра была своеобразным переходным периодом, так как уходили из жизни современники Станиславского, Мейерхольда, Таирова, унося с собой театральную культуру, сформировавшуюся еще до революции или в первые годы после нее. В 1970-е гг. практически прекращается прямое влияние на театральный процесс мастеров старшего поколения.

Аналогичная ситуация складывается и на башкирской сцене. Несмотря на то, что в середине 60-х – начале 70-х гг. в театр приходят молодые актеры Н. Ирсаева, Ф. Гафаров, А. Абушахманов, Т. Хисамова, Р. Хисамова, Г. Хасанов, Х. Мингазова, И. Газетдинова, Б. Муллабаев, З. Валитов и другие, наблюдается определенный разрыв между поколениями. Начиная с 1973–74 гг. в театре появляются первые выпускники театрального факультета Уфимского государственного института искусств – О. Ханов, Р. Набиуллин, С. Курбангалеева, А. Хафизова, Т. Бабичева, Р. Загитов, Х. Шамсутдинов, что во многом решает проблему пополнения труппы актерской молодежью.

Конец 1960-х – начало 1970-х гг. были отмечены в театрах страны появлением целой плеяды талантливых режиссеров. В это же время и в Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури, как уже было сказано, приходят молодые режиссеры, которые смело заявляют о необходимости «новых форм», начиная борьбу «против консервативных традиций и привычных штампов» [7]. Творческая деятельность этих режиссеров, в первую очередь, Л. Валиева и Р. Исафилова, определит программу развития башкирского театра на следующие два с половиной десятилетия. Начинается болезненный процесс искоренения того, что молодой режиссуре кажется устаревшим, давно изжившим себя. Художественный уровень театра теперь во многом определяется постановками Лека Валиева и Рифката Исафилова.

В это же время академический театр становится своеобразной лабораторией башкирской драмы, давая путевку в жизнь авторам нескольких поколений. Качественный сдвиг, осуществленный в башкирской драматургии в 60-е гг., привел к тому, что уже в 70-е в республике складывается стабильное, работоспособное сообщество драматургов, которым суждено определять лицо национальной драмы и театра в последующие десятилетия. Это Мустай Карим, Нажиб Асанбаев, Асхат Мирзагитов, Ангам Атнабаев, Ибрагим Абдуллин, Габдулла Ахметшин, Назар Наджми, Фарит Богданов, Рафаэль Сафин. В то же время театр обращается и к драматургии других народов, ставя произведения Туфана Миннуллина, Карима Тинчурина, Назыма Хикмета, Мара Байджиева и других.

Лидером башкирской драматургии 60–70-х гг., несомненно, является Мустай Карим, чье творчество оказало огромное влияние на духовную жизнь своих современников. Драматургии Мустая Карима свойственны: разнообразие жанровых форм – от комедии до трагедии, от фарса до притчи; выход к вечным темам, никогда не теряющим своего значения незыблемым категориям; великолепное знание («чувствование») природы театра. Размышляя о прошлом народа с высоты современного миропонимания и самосознания, Мустай Карим с помощью национального сюжета выходит к проблемам общечеловеческого звучания. Естественно, его пьесы требуют новых театральных решений, глубокого аналитического разбора, ставят перед коллективом сложные проблемы воплощения, стимулируют поиски новых выразительных средств, ведут к необычным, увлекательным актерским открытиям. Хотя не всегда театр достаточно глубоко прочитывал драматургию своего любимого автора.

В 70-е гг. три спектакля по пьесам Мустая Карима принесли академической сцене всесоюзную известность. Это трагедии «Салават» (1972 г.) в постановке Лека Валиева, «Не бросай огонь, Прометей!»

(1977 г.) и инсценизация повести «Долгое-долгое детство», получившей на сцене название «И судьба – не судьба!» (1978 г.) в постановке Рифката Исафилова.

Круг вопросов, выдвигаемых башкирскими драматургами в пьесах этого периода, разнообразен. Большое внимание уделяется личности человека, его внутреннему миру, духовно-нравственным исканиям, острым, масштабным конфликтам времени. В эти годы многие спектакли как на российской сцене, так и в башкирском театре были о недавнем прошлом – о Великой Отечественной войне. Особенно значительными среди них являются спектакли, поставленные Р. Исафиловым в 1975 г. – «Лунные вечера Айхылу» И. Абдуллина и «Матери ждут сыновей» А. Мирзагитова. Последний, посвященный 30-летию Великой Победы, в свою очередь, стал крупным событием в театральной жизни республики, был пронизан размышлениями о внутренней связи поколений, драматизмом неизбежной скорби матерей, потерявших своих сыновей. Он был удостоен республиканской премии им. Салавата Юлаева.

Из русской и зарубежной классики на сцене академического театра ставятся «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (1970 г., режиссер – Ш. Муртазина), «Лиола» Л. Пиранделло (1971 г. – Л. Валиев), «Бесталанная» К. Карпенко-Карого (1973 г. – О. Старостина), «Грех да беда на кого не живет» А. Островского (1973 г. – Л. Валиев), «Мария Тюдор» В. Гюго (1974г. – В. Галимов), «Иванов» А. Чехова (1978 г. – Ш. Муртазина).

С приходом в театр молодой режиссуры, как уже было отмечено выше, начинается борьба против косных традиций и привычных штампов. Этот процесс, довольно болезненный, нуждался в сильной воле художественного руководства, в последовательности его действий, четкости идейно-художественной программы театра, способной сплотить вокруг себя творческий коллектив.

Лек Валиев, с первых дней своей работы в театре, стремится «обогатить репертуар интеллектуально сложными произведениями, привить башкирскому артисту вкус к новым жанрам и способам сценического существования» [8]. Его «режиссерское мышление тяготеет к объемным, логически выверенным композиционным построениям, яркой рельефности сценических характеристик, наделено способностью открывать неожиданные грани как новых, так и, казалось бы, заигранных сценой произведений» [9]. Еще в 60-е гг. Л. Валиев ставил спектакли на сцене театра. Его постановки – «Волшебный курай» З. Бишевой (1960 г.), «Не забывай меня, солнце!» А. Абдуллина (1963 г.), «Чудак» Н. Хикмета (1966 г.), «Материнское поле» Ч. Айтматова (1966 г.), «Путь солдата»

А. Мирзагитова (1966 г.), «Нэркэс» И. Юмагулова (1967 г.), «Кукушка зовет» А. Ихсанова (1967 г.), «Последние» Горького (1968 г.), «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова (1969 г.). Уже сами названия спектаклей свидетельствуют об определенной направленности художественных интересов молодого режиссера, о его устремленности к проблемной современной драме, заинтересованности блистательной прозой Ч. Айтматова.

Лек Валиев учился в мастерской профессора А. А. Музиля, в творческой лаборатории Г. А. Товстоногова и А. И. Кацмана. Сценические работы Товстоногова во многом повлияли на формирование его творческой личности. К сожалению, в связи с тем, что Л. Валиев редко давал интервью и не заботился о том, чтобы на его спектакли писались рецензии, в архиве театра имеется очень мало публикаций, которые раскрыли бы черты его личности и секреты его профессионального мастерства.

Став главным режиссером, Лек Валиев продолжает развивать заявленную им репертуарную политику. Значительные спектакли Валиева 70-х гг.: «Озорная молодость» И. Абдуллина (1970 г.), «Лиола» Л. Пирранделло (1971 г.), «Салават» М. Карима (1972 г.), «Грех да беда на кого не живет» А. Островского, «Друг гармонист» Н. Наджми (1974 г.), «Всеми забытый» Н. Хикмета (1975 г.), «Башмачки» Х. Ибрагимова (1978 г.), «Волчья стая» В. Быкова (1979 г.).

Академический театр начинает больше гастролировать, часто выезжает в Москву, Ленинград, Казань, что, естественно, расширяет его кругозор. В 1978 г. труппа с большими гастроями отправляется в Ташкент, Алма-Ату и Фрунзе. Позже Рифкат Исафилов вводит новую форму «кустовых» гастролей по республике, когда театр выезжает в районные центры, где в течение месяца показывает свой репертуар. Не удивительно, что актеров башкирского театра знали не только в республике, но и за ее пределами. Это было время, когда театр сильно воздействовал на общественность, а каждая премьера становилась событием, когда пресса была искренне заинтересована в том, чтобы отразить яркие театральные явления в своих изданиях.

В 1972 г. на сцене академического дебютирует Рифкат Исафилов. Творческие устремления молодого режиссера «во многом связаны с доминирующей в режиссуре 60–70-х гг. тенденцией к созданию «авторского театра». Он увлекает актеров «не только современными методами работы над спектаклем, но и свойственным ему глубоким вниманием к самому процессу создания каждого сценического образа» [10]. Значительные спектакли Исафилова 70-х гг. – это «Галиябану» М. Файзи (1972 г.), «Неотосланные письма» Г. Кутуя (1973 г.), «Прощание в

июне» А. Вампилова (1973 г.), «Лунные вечера Айхылу» И. Абдуллина (1975 г.), «Матери ждут сыновей» А. Мирзагитова (1975 г.), «Не бросай огонь, Прометей!» (1977 г.) и «И судьба – не судьба» (1978 г.) по повести М. Карима «Долгое-долгое детство».

Рифкат Исафилов закончил в ГИТИСе курс А. А. Попова и М. О. Кнебель. Он получил у своих учителей уроки русской психологической школы, продолжая их постигать и у А. Эфроса, которого также считает своим учителем, а позднее – в творческой лаборатории Г. А. Товстоногова. И уже на башкирской сцене в течение долгих лет он применяет методы действенного анализа пьесы и роли.

После окончания ГИТИСа Рифкат Исафилов вернулся в Уфу, полный творческой энергии и свежих взглядов на современность. Годы спустя он скажет: «Строительство театра – это как строительство храма. А храм нужно строить самому, строить долго, не год, не два, а 10, 20, 30 лет, всю жизнь. И каждый камешек в нем нужно ощутить, потрогать своими руками, своими глазами увидеть каждый угол изнутри – где-то, может быть, что-то изменить, по ходу, в чем-то добавить усердия, а где-то отпустить удила. Но только самому, ведь это твой храм» [11].

И Рифкат Исафилов начал строить свой театр. Молодой, амбициозный, энергичный, талантливый, на первых же своих репетициях с признанными актерами, народными артистами СССР, режиссер, как со студентами I курса, занимается этюдами, объясняет, что такое «действенный анализ». А гениальность «стариков» заключалась и в том, что они к нему прислушивались.

Огромным значением Исафилов наделяет актера. Для него актер – главный инструмент в построении храма. «Научить артиста управлять своим творческим потенциалом, то есть ковать из него настоящего профессионала, «который может брать любую высоту творчества» [12] – основная задача молодого режиссера.

Для первой своей работы на профессиональной сцене Исафилов не стал брать признанную отечественную или зарубежную классику. Для этого, по его мнению, актеры должны были быть подготовлены. Поэтому он осознанно выбрал пьесу известного татарского и башкирского драматурга Мирхайдара Файзи «Галиябану». Остановился Исафилов на мелодраме для того, ... чтобы отвергнуть мелодраму. Парадоксальным образом этот излюбленный народом материал он хотел освободить от сценических штампов, чтобы потом постепенно вести актеров к психологической правде на сцене. Для осуществления своего замысла Исафилов выбирает форму мюзикла.

В 70-е гг. в русских театрах огромный интерес вызывала драматургия А. Вампилова. Исафилов, только что вернувшийся в родной театр, ставит «Прощание в июне» (1973 г.). В качестве сценографа дебютирует выпускник Московского художественного института им. Сурикова Тан Еникеев, с которым Исафилов и будет строить свой храм. «Радостный спектакль о нашей молодежи», «сочные краски молодости», «на сцене – молодость», – так будут писать в прессе после премьеры спектакля «Прощание в июне». Действительно, на сцену вышли не только молодые герои, начинающие жизнь, на сцену вышли молодые актеры. Сама режиссура, сценография, музыка были свежими, многообещающими.

Несмотря на уверенные шаги режиссуры в поисках новых сценических принципов, на национальной сцене встречались и компромиссные постановки. Например, спектакль «Мост» Ф. Богданова (реж. Р. Исафилов) – о буднях строителей моста через реку Агидель. Или «Наследство» (реж. Л. Валиев) по пьесе известного тогда драматурга А. Сафронова, несущей на себе бремя идеологических стереотипов того времени.

В 70-е гг. также активно проявляется интерес к прозе. «Это явление обуславливалось несколькими причинами, – пишет исследователь А. Ю. Смольяков. – Современная драматургия не давала необходимой театру широты обобщения, не отражала жизнь в ее многообразии и, что не менее важно, за редкими исключениями следовала сформировавшейся в прошлые годы театральной модели. Театр же искал новых форм, и инсценировки прозаических произведений, чаще всего делавшиеся самими режиссерами, помогали созданию этих форм» [13]. Так появляются знаменитые спектакли тех лет, поставленные по прозе – «История лошади» Г. Товстоногова по повести Л. Толстого, «А зори здесь тихие» Ю. Любимова по повести Б. Васильева, «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского в инсценировке М. Кнебель и другие.

Спектакль башкирского театра «И судьба – не судьба» по повести Мустая Карима «Долгое-долгое детство», премьера которого состоялась в 1978 г., стал значительным событием того времени и, как отмечает С. Кусимова, «этапным» в развитии башкирского театра и новой точкой отсчета в творчестве самого Исафилова.

В 70-е гг. зритель буквально хлынул в театр. На сцену пришла современность. Люди в спектаклях узнавали себя, близких, находили ответы на волнующие их вопросы, открывали новое миропонимание. Вслед за меняющимся временем изменяется и художественный язык театра: на смену героико-романтическому пафосу приходит жизненно достоверный, психологически сложный, жанрово многообразный театр.

Этот период также охарактеризован интенсивным развитием современной драматургии в тесной взаимосвязи с театром, который к ней начинает относиться все более требовательно, что в будущем вызовет недовольство со стороны ряда авторов. Постепенно бесспорным художественным лидером театра становится Рифкат Исафилов.

В течение 70-х гг. в академическом постепенно утверждается «новое, глубоко современное понимание принципов художественной целостности спектакля, его пластической выразительности и эмоциональной наполненности, ансамблевости актерской игры» [14]. В результате чего «театр, опираясь на лучшие образцы национальной драматургии, концептуально обретает новый облик – театра поэтического, обращенного к внутреннему миру человека, к его нравственному чувству и сопереживанию» [15]. К концу 70-х гг. академический театр говорит «на языке тонких ассоциаций и философских метафор» [16], на языке современности, который понятен как молодому зрителю, так и взрослому поколению.

В 1981 г. главным режиссером академического становится Рифкат Исафилов, который принимает на себя вместе с художественным руководством и всю ответственность за его дальнейшую судьбу. Начиная с этого времени и вплоть до середины 90-х гг., он является безусловным лидером театра.

Однако облик театра формируется не только под влиянием взглядов и устремлений Р. Исафилова. Свои творческие принципы на академической сцене продолжает претворять и Лек Валиев. В 80-е гг. активно начинает ставить спектакли Вазих Сайфуллин, в 1964 г. окончивший режиссерский факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (курс Г. А. Товстоногова). Неоднократно для постановки спектаклей приглашается Габдулла Гилязов, который в это время преподает в Уфимском институте искусств. Также на отдельные постановки приглашаются О. Еркимбаева и Н. Березкин. Пробуют себя в режиссуре известные актеры Гюлли Мубарякова и Шамиль Рахматуллин.

«Время, когда Р. Исафилов встал у руля театра, было сложным не только для искусства, но и для всей духовной жизни страны, – пишет С. Кусимова. – Брежневская “эпоха застоя” с ее идеологическими догмами и внешней, парадной помпезностью отличалась глубокой внутренней раздвоенностью – следствием истощенности общественных идеалов» [17]. Художники испытывали давление жесткой цензуры, навязчивой опеки, что порождало гнетущее чувство внутренней несвободы, и нередко творческие люди оказывались слугами власти. Но башкирский театр и в такой атмосфере «сохранял достоинство и душевное здоровье,

находил возможность говорить со зрителем без фальши и лицемерия, обращаясь к философским иносказаниям «Пешего Махмута» М. Карима, психологической сложности «Трех сестер» А. Чехова, публицистической страстности «Тринадцатого председателя» А. Абдуллина» [18]. Он ориентировал внимание зрителя на внутренний мир человека, его духовную сущность. Уже позже в одном из интервью Ибрафиллов скажет, что «притча о партийном работнике, понимающем бессилие своей власти перед лицом торжествующей фальши и фарисейства (спектакль «Пеший Махмут». – А. С.), позволила нашему театру в самые глубокие годы застоя, что называется, крикнуть о чести, совести и нравственности, как гарантиях сохранения человеческой души» [19].

Надо отметить, что внутри театра нередко осложняются взаимоотношения руководителя с частью труппы. Ибрафиллов строит свой театр, каноны которого понимают и принимают не все. С одной стороны, у него есть единомышленники, готовые безоговорочно следовать за своим художественным руководителем, с другой – противники, укладкой занимающиеся жалобами и доносами на своего режиссера. Ибрафиллов не хотел «топтаться» на месте, предполагал избежать провинциальной узости. Его концепция развития театра сводилась к тому, чтобы осознать и определить свое место на карте театрального мира. Он стремился к тому, чтобы башкирский театр мог, «оставаясь театром с национальными традициями, накопленными в течение десятилетий, выйти на широкую арену мирового театрального искусства, осваивая его методологию, его глубину и философичность» [20].

Однако, изучая репертуар академического театра этих лет, представляется, что театр все же боится обращаться к классической западноевропейской и русской драматургии. На сцене, в основном, идут спектакли по произведениям национальных авторов. Например, наиболее значительные спектакли Р. Ибрафилова по национальной драматургии: «Похищение девушки» (1980 г.), «Пеший Махмут» (1983 г.) и «Помилование» (1987 г.) М. Карима, «Утраченные грезы» А. Атнабаева (1981 г.), «Голубая шаль» К. Тинчурина (1981 г.), «Галия» Т. Тагирова (1983 г.), «Тринадцатый председатель» и «Последний патриарх» А. Абдуллина (1988 г.), «Матери и дети» (1984 г.) и «Четыре жениха Диляфруз» (1988 г.) Т. Миннуллина, «Карагул» Д. Юлтыя (1989 г.).

Лек Валиев осуществляет такие постановки, как «Огни на берегу» Г. Ахметшина (1980 г.), «Коня Диктатору!» М. Карима (1981 г.), «Красный паша» Н. Асанбаева (1982 г.), «Ненаглядная» М. Садыковой (1985 г.), «Огненный вихрь» А. Мирзагитова (1986 г.), «День суда» Х. Зарипова (1989 г.).

Вазих Сайфуллин также насыщает репертуар театра спектаклями национальных авторов. Это «Жизни счастливый миг» (1981 г.) А. Мирзагитова, «Операция» (1982 г.), «Сны не бывают долгими» (1982 г.) И. Абдуллина, «Старая квартира» (1983 г.), «Здесь моя отчизна» (1985 г.) Г. Шафикова, «Зятек» (1983 г.) Х. Ибрагимова, «Сквозь утраты» (1986 г.) И. Юмагулова, «Миляуша, горькая рябина» (1989 г.) Н. Асанбаева.

Классика же представлена всего лишь четырьмя названиями – это «Три сестры» А. Чехова (Р. Ибрафиллов – 1984 г.), «Живой труп» Л. Толстого (В. Сайфуллин – 1984 г.), «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера (Г. Гилязов – 1986 г.) и «Медея» Еврипида (О. Еркимбаева – 1989 г.). Также идут пьесы советских авторов – «Святая святых» И. Друце (1981 г.) и «Старший сын» А. Вампилова (1986 г.) в постановке Р. Ибрафилова, «Рядовые» (1985 г.) и «Вечер» (1987 г.) А. Дударева в постановке В. Сайфуллина.

В 80-е гг. продолжают писать пьесы Мустай Карим, Нажиб Асанбаев, Ангам Атнабаев, Ибрагим Абдуллин, Фарит Богданов. На афише появляются имена новых авторов, таких как Газим Шафиков и Наиль Гаитбаев. Достаточно серьезно заявляют о себе как драматургах актеры Шамиль Рахматуллин и Ильшат Юмагулов. Несмотря на то, что на сцене превалирует национальная драматургия, ряды опытных авторов театра все же начинают редеть. Выявляются существенные проблемы. Это, прежде всего, остановка притока молодых творческих сил – а, значит, торможение поисков новейших, свежих способов отражения жизни. Другая существенная проблема, впоследствии приведшая к кризису, как отмечает С. Кусимова, – это «крайняя пассивность жанрово-стилевых поисков в сфере комедии, театральной публицистики, камерной лирической драмы» [21].

Поиски в области актерской игры и образной организованности произведения на сцене через мизансцену, емкую метафору, сценографию, через предметный и звуко-музыкальный миры приводят академический театр к синтезу национальных традиций с новейшими достижениями театрального искусства. Особенно ярко это воплотилось в спектакле «Старший сын» А. Вампилова в постановке Р. Ибрафилова, где режиссер, решив спектакль в жанре комедии-гротеска, органично соединил философскую глубину, психологическую проработку образов с красочной, чисто театральной формой.

Неожиданным для национальной публики, привыкшей видеть на сцене поэтический мир человека, его романтическую приподнятость, стал спектакль по пьесе Мустая Карима «Коня Диктатору!» (1981 г.), написанной в жанре фарса.

Своеобразно традиции башкирского театра преломились в историческом спектакле по пьесе Нажиба Асанбаева «Красный паша» в постановке Лека Валиева. Автор и участники спектакля, осуществленного в 1982 г., были удостоены Республиканской премии имени Салавата Юлаева. Спектакль также был снят всесоюзным телевидением и показан на первом канале, а в 1986 г. представлен на театральном фестивале в Дамаске (Сирия).

Отсчетом в творческом движении академического театра становится спектакль «Три сестры» А. Чехова, к которому театр не обращался с 1960 г. Режиссер Р. Исафилов, не навязывая пьесе Чехова чуждых стилистических приемов, средствами психологического театра, бережно раскрывая и сохраняя свойственную ему природу чувств, создает спектакль искренний, трепетный, наполненный живыми чувствами и переживаниями. Творческое взаимопонимание, умение жить в ансамбле, живое общение исполнителей и естественность их существования, глубинное постижение образа и наполненность действия напряженной мыслью, способность актеров раскрыть тончайшие нюансы внешнего и внутреннего рисунка роли во многом определили будущую направленность художественных интересов коллектива академического театра.

Слияние традиции и эксперимента определяет изменившийся облик театра конца 80-х гг. Эксперимент для Р. Исафилова – это попытка создания спектакля, отвечающего всем нормам театра европейского типа, вобравшего в себя лучшие черты национальной художественной традиции. С другой стороны, эксперимент в национальном театре – это рискованный путь, на котором легко потерять зрителя. Однако, Исафилов, опираясь на национальные традиции башкирского театра, хотел «вместе со зрителем продвинуться дальше и глубже в постижении и национального характера, и общечеловеческих проблем» [22]. Таким был спектакль «И судьба – не судьба» по повести М. Карима, поставленный в 1978 г. и не сходивший со сцены в течение 80-х гг. Подобного драматургического материала в эти годы больше не встречалось. Поэтому свои художественные потребности театр реализовывал на материале русской классики.

Казалось бы, значительные спектакли башкирского театра 80-х гг. «Три сестры» и «Старший сын», с точки зрения художественной формы, соответствуют требованиям современного театра. Однако два спектакля для целого десятилетия, несмотря на всю их важность, – это слишком медленные и неуверенные шаги на пути обновления. Создается ощущение, что башкирский театр боится открытий, чувствуя их чуждость неподготовленному национальному зрителю. Поэтому своей задачей театр считал длительную, рассчитанную на годы подготовку и воспитание нового поколения зрителей.

В целях воспитания эстетических вкусов национального зрителя в течение 80-х гг. Р. Исафилов примеряет принципы современного театра на материале национальной драматургии. Это принципы условности, гротеска, философских метафор. Однако драматурги очень часто приносили в театр художественно недоработанные пьесы, поэтому претворение современных форм в драматургии с архаичными, тривиальными взглядами, поверхностными конфликтами не всегда удавалось режиссерам и тем более актерам, которым было нечего играть.

Другая причина редкой постановки русской и западноевропейской классики на башкирской сцене – это давление «сверху». Очень часто режиссеров, в частности Р. Исафилова, упрекали в том, что в репертуаре театра недостаточно национальной драматургии, особенно национальной классики (!). Режиссерам приходилось идти на компромиссы и создавать спектакли, не соответствующие требованиям современного театра, с неверными характерами и ложным пафосом. Таким был спектакль «Карагул» Д. Юлтыя в постановке Р. Исафилова.

Несмотря на отдельные проблемы, возникшие в национальной драматургии, связанные с остановкой притока молодых творческих сил, к концу 80-х гг. академический театр достигает той стадии развития, когда его творческие возможности могут осилить драматургию любого жанра. Поэтому он продолжает искать своего автора, способного на основе национальных традиций создать глубоко современное произведение, в котором поднимались и обсуждались бы общечеловеческие вечные вопросы бытия.

Начало 90-х гг. – период, когда в республике с обретением суверенитета складывается благоприятная атмосфера для развития культуры и искусства. Он охарактеризован национальным духовным подъемом, прежде всего, открытием ряда новых театров как в Уфе, так и в других городах, усиленным финансированием подготовки актерских и режиссерских кадров, проведением республиканского фестиваля «Театральная весна» и международного фестиваля тюркоязычных театров «Туганлык».

Академический театр в начале 90-х гг., имеющий во главе яркого, деятельного лидера, готового на самые решительные шаги, выходит на новый уровень художественного мышления, осваивает сложнейшие жанры и стили, требующие от актеров высокого профессионализма. Особенно это выразилось в постановках Р. Исафилова: «Вознесись, мой Тулпар!» Ф. Булякова (1990 г.), «В ночь лунного затмения» М. Карима (1992 г.), «Любишь – не любишь?..» Ф. Булякова (1992 г.), «Великодушный рога носец» Ф. Кроммеллинка (1994 г.), «Бибинур, ах, Бибинур!..» Ф. Булякова (1995 г.). Последние два спектакля были высоко оценены

критиками и всей театральной общественностью во время показов в Москве. А за спектакль «Бибинур, ах, Бибинур!..» в 1996 г. режиссер-постановщик Рифкат Исафилов, художник-постановщик Тан Еникеев, автор пьесы Флорид Буляков и исполнитель главной роли Олег Ханов были удостоены Государственной премии Российской Федерации.

Сумел ли к этому времени театр подготовить зрителя для восприятия новых художественных форм остается под вопросом, так как определенная часть литературно-театральной общественности республики считала, что последние постановки малопонятны массовому зрителю и ведут театр в неверном направлении. Все же театр формировал своего зрителя и ориентировался на его восприятие. Воспитание зрительской культуры остается одной из главнейших задач театра этого периода.

Казалось бы, время духовного подъема нации должно было способствовать развитию и расцвету театра. Однако в многочисленных интервью этого периода художественный руководитель академического коллектива горячо и страстно говорит о духовной замкнутости национальной культуры. В эти годы, размышляя о дальнейшем творческом развитии и формируя новое качество театрального мышления, театр живет в соответствии с понятием «диалог культур», что, конечно же, к середине 90-х гг. дает положительные результаты. Каждый премьерный спектакль становится ярким театральным событием и предметом бурных обсуждений и горячих споров. На республиканских фестивалях театр всегда одерживал победы в главных номинациях, и не потому что он – главный театр республики, а потому что это был, действительно, театр живых исканий, результат которых высоко оценивали как башкирские театроведы, так и московские критики, к мнению которых, к слову сказать, театр всегда, особенно в эти годы, чутко прислушивался.

Для постановки пьес Ф. Богданова «Упавшая звезда» и «Гость, который зовет меня с собой» в 1992 г. в башкирский театр приглашается Габдулла Гилязев, долгие годы руководивший Русским драматическим театром РБ. В 1995 г. интересный спектакль «Ночной гость» также по пьесе Ф. Богданова с участием двух ведущих актеров – Х. Утяшева и Т. Бабичевой ставит приглашенный из Калмыкии Борис Манджиев. Спектаклями «Бедолага, падальщик» И. Иванова (1991 г.) и «Я так долго ждал тебя» Н. Гаитбаева (1993 г.) пробует себя в режиссуре выпускник Уфимского государственного института искусств Радмир Усаев. В 1992 г. спектаклем «Камикадзе!» по пьесе Ф. Булякова успешно дебютирует молодой режиссер, выпускник Анатолия Васильева, Азат Надьгулов. Время от времени ставят спектакли актеры Гюлли Мубарякова, Шамиль Рахматуллин, Загир Валитов.

Основная же линия развития театра безоговорочно обусловлена спектаклями Р. Исафилова. В эти годы Исафилов говорит: «Наш театр сегодня игровой. Мне нужен актер, не умирающий в образе, а диктующий ему свою волю и свои мысли. Актер интеллектуального театра» [23]. Актер башкирского театра 90-х гг. – это актер мыслящий, ведущий и развивающий свою линию роли в соответствии с законами жанра и замыслом данного спектакля. Все его внешние действия предопределены колоссальной внутренней духовной и мыслительной работой. В этой эстетике ярко проявили себя актеры: Шамиль Рахматуллин, Гюлли Мубарякова, Олег Ханов, Тансулпан Бабичева, Эльвира Юнусова, Хамит Шамсутдинов, Хурмат Утяшев, Ильдар Саитов, Ильфат Юмагулов.

Новый качественный скачок в театре связан с именем драматурга Флорида Булякова. После драматургии Мустая Карима, которая обусловила определенный и важный этап в жизни башкирской сцены, пьесы Флорида Булякова вывели театр на новые рубежи. Молодой автор принес в театр современный мир, где причудливым образом соединились миф, сказка с реальностью, высокая поэзия с бытом, где самая неприхотливая, на первый взгляд, казалось бы, наивная история обретала философскую иносказательность и превращалась в притчу. Именно с постановки его пьесы «Вознесись, мой Тулпар!» в 1990 г. открываются новые возможности и новые устремления театра.

Ф. Буляков определяет жанр пьесы как драму, но в ее основе, как и в других его пьесах, кроются притчевые элементы. Это, прежде всего, кольцевая композиция, заключающая в себе пролог, в котором мы видим главного героя на краю жизни, затем само развитие действия, показывающее путь героя, и эпилог – смерть героя. Таким образом, Флорид Буляков, исследуя судьбу конкретного человека от его рождения до самой смерти, изменение и развитие его внутреннего мира, показывает судьбу человечества, его бытие. В конце своего жизненного пути его герои как бы разговаривают с самими собой, то есть со своей совестью. Драматург выводит на башкирскую сцену человека, переживающего экзистенциальный кризис, человека, находящегося в поисках самого себя. Таковы персонажи пьес «Вознесись, мой Тулпар!», «Любишь – не любишь?..», «Выходили бабки замуж» и самый яркий пример – Абдрахман из пьесы «Бибинур, ах, Бибинур!..».

Заслуга первооткрывателя драматургии Ф. Булякова принадлежит Р. Исафилову, который, понимая философскую иносказательность автора, сумел раскрыть глубокий смысл его пьес. Свой спектакль «Вознесись, мой Тулпар!» Р. Исафилов ставит в жанре национальной драмы, тем самым заявляя причастность постановки к национальной истории

народа, хотя вопросы, которые звучат в этом произведении, касаются не только одного народа, а всего человечества.

В этой остросоциальной притче театр впервые через метафору и символику открыто размышляет о духовной замкнутости народа, о его конформистском и обывательском мышлении, губительно воздействующем на жизнь нации, изолируя ее от культурных и социальных открытий мировой цивилизации. Не случайно жанр спектакля определен как «национальная драма». Такому смелому шагу театра способствовала атмосфера свободы, возникшая в стране в начале 90-х гг., когда люди, не таясь, не страшась, могли говорить все, что думают. Башкирский театр впервые начистоту, открыто заговорил о рабстве духа. В поисках драматургии, которая могла бы отразить духовное состояние общества тех лет, театр возвращается к трагедии Мустая Карима «В ночь лунного затмения».

В этой постановке Р. Исафилов также пробует экспериментировать в области актерского искусства, требуя от исполнителей предельно эмоционального напряжения, существования «на грани». Безумные от страха глаза героев, их вопли и стоны создавали ощущение пограничной ситуации, апокалипсиса.

Как оставаться человеком в жалких, нищенских условиях существования, в которых оказались практически все слои общества в начале 90-х гг.? Об этом академический театр размышляет в своих спектаклях. Но не открыто, наглядно, прямолинейно показывая и обнажая все противоречия и проблемы времени, а через иносказательность, метафору, гротеск, все пристальней вглядываясь в окружающий мир и рассматривая, анализируя общественные изменения, пытается понять, как время влияет на характеры людей, на их взаимоотношения, их мироощущение и мировосприятие.

В таких спектаклях, как «Вознесись, мой Тулпар!», «Любишь – не любишь?..», «Выходили бабки замуж» Ф. Булякова, «В ночь лунного затмения» М. Карима, «Башкирская свадьба» М. Бурангулова сделана попытка переоценить и переосмыслить исторические темы, прежде чем касаться острых современных вопросов. Но уже в этих постановках ощущается понимание двойственности времени, поэтому столь близкими зрителю этих лет были образы Танкабике Г. Мубаряковой, Фатимы З. Атнабаевой и Абдуллы М. Суяргулова, которые в конце жизненного пути вдруг осознали всю бессмысленность прожитой жизни.

Свобода «перестроечных» времен оказалась во многом мнимой, потому что впоследствии обернулась вседозволенностью. На сцене начали показывать все, что хотят, и говорить все, что думают. Но не на башкир-

ской сцене, которая по-прежнему являлась хранителем нравственных и духовных ценностей. Это не говорит о том, что академический театр отставал от общих тенденций отечественной сцены. Напротив, используя новые формы, стили, театр оставался преданным национальным традициям, основой которых является нравственная чистота, столь оберегаемая в народе.

Время разочарования в прежних идеалах, особенно старшего поколения, время растерянности и смятения ярко выразилось в спектакле по пьесе Ф. Булякова «Любишь – не любишь?..» в постановке Р. Исрафилова (1992 г.).

Спектакли «Вознесись, мой Тулпар!», «В ночь лунного затмения» и «Любишь – не любишь?..» стояли в преддверии новых открытий. Кажется, что режиссура, актерское искусство и драматургия в целом затаились перед большим качественным скачком. Здесь уже чувствуется, что театру тесно в рамках психологического театра. Он ищет глубокого анализа, философского осмысления в игровой стихии, использует комический гротеск, фарс.

1993 год в репертуаре академического театра не отмечен какими-либо яркими премьерными спектаклями. Это обусловлено тем, что в этом году в здании театра произошел пожар, в результате чего творческий коллектив лишился собственной сценической площадки. Спектакли показывались в Малом зале Театра оперы и балета и во Дворце культуры «Нефтяник». П. Исанбет поставил пьесу Ф. Булякова «Выходили бабки замуж». Успешно дебютировавший в 1992 г. А. Надыргулов, осуществил постановку пьесы Э. де Филиппо «Филумена Мартуруано». В целях пополнения кассы Р. Исрафилов поставил музыкальную драму «Молодые сердца» по давно забытой одноименной пьесе Ф. Бурнаша, которая была написана еще в 20-е гг. XX в.

Такое затишье предвосхитило бурю, а именно спектакль, который стал значительным явлением в современной истории башкирского театра – это «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка в постановке Р. Исрафилова, с большим успехом показанный 7 марта 1994 г. в Москве, в рамках проводимого Государственным театром наций фестиваля лучших театральных постановок страны. А исполнитель главной роли Брюно Олег Ханов был награжден медалью Центрального Дома актера СТД РФ им. А. Яблочкиной (1995 г.). «Великодушный рогоносец» – это выход в совершенно иное пространство условного, карнавального театра, где через праздничность, театральность, игру остро высмеивались пороки современного общества, через фарс показывалась трагедия человека, его неспособность противостоять собственным порокам и предрассудкам.

Быт, равнодушная толпа – предмет острого внимания академического театра 90-х гг., горько смеющегося над слепотой безразличного ко всему обывателя. Особенно в эти годы театр, по образному выражению Владимира Маяковского, выполняет функцию «увеличивающего стекла», под которым все становится более отчетливым, выпуклым, и все кричащие противоречия действительности отражаются в полную силу. Не случайно, именно в это время репертуар театра отличается разнообразием и синтезом жанров. Традиционная мелодрама осталась в далеком прошлом, театр теперь интересуют фарс, театральность, условность и фантазмагория. Но основой продолжает оставаться школа психологического театра, на века заложенная К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, М. Чеховым и ближе – Г. А. Товстоноговым и А. В. Эфросом.

В эти годы башкирская сцена живет невообразимо наполненной жизнью. Кажется, что даже отсутствие постоянной площадки не имеет никакого значения для творчески молодого, азартного, ищущего, быстро развивающегося театра. Именно в это время происходит пополнение труппы молодыми артистами, выпускниками института искусств, которые на подмостках академического театра показывают свои дипломные спектакли. Это «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Попугай Жако» В. Славкина. Стоит отметить, что студенты института искусств учатся и формируются не в отрыве, а в интенсивном контакте с академическим театром, участвуя во всех его спектаклях и экспериментах. Театр с большой охотой дает развернуть крылья молодым режиссерам, пробующим себя в классической западной драматургии и в драматургии экзистенциализма и абсурда. Кроме того, планируется в ближайшее время поставить «Макбета» Шекспира с актерами О. Хановым, Г. Мубаряковой, Т. Бабичевой в основных ролях, «Мамашу Кураж» Б. Брехта с Г. Мубаряковой в главной роли и «Дон Жуана» Мольера с О. Хановым. Такие грандиозные планы являются доказательством того, что коллектив не останавливается на достигнутом, он движется вперед, осваивая новую эстетику и новые грани мастерства.

В то же время вокруг театра происходят бурные споры и дискуссии о правомерности такого направления академического театра, о его новом облике и сценическом языке, якобы непонятном и невразумительном для национального зрителя. Такое ложное мнение, безусловно, не могло положительно сказаться на жизнедеятельности коллектива. Тем не менее, какие бы споры и дискуссии ни велись вокруг академической сцены в первой половине 90-х гг., они все же являются свидетельством того, что театр живет наполненной, творческой жизнью и находится в непрерывном поиске.

В преддверии нового тысячелетия академический театр уже не пытается воссоздать современность в ее текучем, изменяющемся движении, не пробует уловить и зафиксировать какой-то момент перемен, а желает отыскать истоки тех явлений, что особенно неприглядно отразились к концу XX в. Обыденность и творчество – две полярные стороны. Об этом с болью и горечью говорит академический театр в своем выдающемся спектакле 1995 г. «Бибинур, ах, Бибинур!..» Ф. Булякова.

«“Бибинур, ах, Бибинур!..” Рифката Исфафилова, – пишет Е. Стрельцова, – не спектакль-пощечина или спектакль-бомба, но произведение современного художника как акт свободного творчества, когда нет страха ни перед чем и ни перед кем» [24]. Яркие сценические метафоры усиливали заложенные в последних спектаклях глубокие смыслы, фарс и гротеск обличали действительность, подтексты звучали открыто, сатирически высмеивались нравы современного общества и пороки человечества.

Таким образом, Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури в последние десятилетия XX в. выводит на сцену новое поколение режиссеров, актеров и драматургов. Чутко реагируя на теоретические и практические открытия в области театрального искусства, он интенсивно развивается в русле самых прогрессивных течений отечественного театра. В поисках новых сценических форм и способов отражения жизни академическая сцена проходит колоссальный путь обновления от театра традиционного, большей частью «актерского», где преобладала мелодрама, к театру, стремящемуся говорить на языке современной образности.

Исследование важнейших тенденций развития башкирского театра в последние десятилетия XX в. показывает, что академическая сцена органически соединяет верность национальным традициям и ведущие тенденции современного театрального процесса.

Список литературы

1. *Свободин А. П.* Отцы и дети // Свободин А. П. Театр в лицах. – М., 1977. – С. 175.
2. *Смольяков А.* Театр 1950–1990-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. – М., 2004. – С. 681.
3. *Свободин А. П.* Отцы и дети... – С. 175.
4. *Кусимова С.* Путь театра. – Уфа, 2004. – С. 40.
5. *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков П. А.* О театре: в 4 т. Из истории русского и советского театра. – М.: Искусство, 1974. – Т. 1. – С. 311.

6. *Кусимова С.* Путь театра... – С. 76.
7. Там же. – С. 75.
8. Там же. – С. 76.
9. *Кусимова С.* Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури. Основные этапы творческого становления и развития // Театр в пьесах, спектаклях и лицах (Драматическая сцена Башкортостана в 70–90-е годы XX века). – Уфа, 2002. – С. 23.
10. *Кусимова С.* Путь театра... – С. 88.
11. *Капкаева И.* Рифкат Ибрафилов: «Строительство театра – это как строительство храма. А храм нужно строить самому, строить долго, не год, не два, а 10, 20, 30 лет, всю жизнь» // Вечерняя Уфа. – 2001. – 7 авг.
12. *Ибрафилов Р.* На крыльях творчества // Вечерняя Уфа. – 1980. – 29 марта.
13. *Смоляков А.* Театр 1950–1990-х годов... – С. 709.
14. *Кусимова С.* Путь театра... – С. 90.
15. Там же.
16. Там же.
17. *Кусимова С.* Башкирский академический театр драмы... – С. 27.
18. Там же.
19. *Ибрафилов Р.* Трудные времена театра? // Ваш собеседник. – 1991. – № 1. – С. 51.
20. *Ибрафилов Р.* Этот многоликий национальный театр // Рампа. – 1994. – № 10–12. – С. 8.
21. *Кусимова С.* Проблемы современной башкирской драматургии и театра // Театр в пьесах, спектаклях и лицах (Драматической сцены Башкортостана в 70–90-е годы XX века). – Уфа, 2002. – С. 57.
22. *Ибрафилов Р.* Трудные времена театра? // Ваш собеседник. – 1991. – № 1. – С. 51.
23. *Ибрафилов Р.* Этот многоликий национальный театр // Рампа. – 1994. – № 10–12. – С. 8.
24. *Стрельцова Е.* Преступление века // Рампа. – 1995. – № 3. – С. 8.

ПРИЛОЖЕНИЕ

М. Г. Ефремова
Санкт-Петербург

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ

Основополагающая задача курса сольфеджио ДМШ связана с организацией и развитием музыкального слуха учащегося с целью дальнейшего активного применения полученных знаний и навыков в творческой и исполнительской деятельности. На современном этапе вопросы методики преподавания сольфеджио особенно актуальны, так как ступень начального музыкального образования находится в стадии очередного реформирования. Основная цель этих преобразований связана с ослаблением роли профессионального обучения и выдвижением в качестве приоритетного направления общего музыкального образования. Перед преподавателем музыкально-теоретических дисциплин ставится сложная задача: в условиях групповых занятий одновременно подготовить к выпуску учащихся как общего музыкального направления, так и профессионального, то есть тех, кто принял решение поступать в средние специальные учебные заведения. В предъявляемых временем условиях методика преподавания сольфеджио должна умело сочетать доступные для каждого учащегося формы обучения с разнообразными эффективными приемами и способами по овладению теоретическими и практическими навыками с целью интенсификации процесса обучения и создания объективных условий для синхронной реализации двух разнонаправленных типов образования.

Вокально-интонационная работа является неотъемлемой, наиболее значимой и действенной формой слухового воспитания. Осваивая теоретические основы курса сольфеджио, овладевая практическими вокально-интонационными навыками, учащийся приобретает способность аналитического восприятия и осознания как отдельных элементов музыкального языка, так и мелодико-гармонической фактуры в целом. В учебно-методической литературе неоднократно затрагивался вопрос о способах и методах работы по овладению ладовыми структурами в условиях абсолютной сольмизации, тем не менее до сих пор не существует выработанной общепринятой методики, и эта тема остается открытой для исследования.

Задача данной статьи была связана с анализом существующих форм работы, касающихся развития вокально-интонационных навыков на уроках сольфеджио ДМШ, с выявлением наиболее эффективных методических приемов по овладению изучаемых ладовых структур, с отбором и систематизацией инструктивного вокально-интонационного материала, способствующих оптимизации рассматриваемого процесса.

В отечественной педагогике XX в. ведущим направлением воспитания слуха является ладовый метод. Широко используемые в практике различного рода интонационные упражнения носят системный характер и подчиняются общей тенденции воспитания ладового чувства и ладовых связей между звуками. Сошлемся для примера лишь на некоторых авторов, в работах которых освещаются разнообразные аспекты изучаемой проблемы: А. Л. Островского [1], А. П. Агажанова [2], А. Л. Биркенгофа [3].

Основополагающее значение для формирования слуховых представлений имеет классическая мажоро-минорная система. В своем исследовании Л. М. Масленкова отмечает, что «в освоении диатоники классического мажора и минора сложились два пути. Один из них предполагает движение от маленькой интонационной ячейки к постепенному набиранию полного звукоряда (релятив), другой построен на вычленении отдельных ступеней из полного звукоряда (традиционный для отечественной школы)» [4]. Рассматриваемая в данной статье система освоения диатоники вариативно затрагивает ключевые положения как первого, так и второго способа, но предлагает новый ракурс в систематизации и способах овладения звукорядом.

Методика освоения представляет собой единый мелодический комплекс, теоретическая основа которого отражает основные темы и понятия, включенные в программу ДМШ. Начиная с изучения простейших элементов музыкальной лексики, таких как повторность звуков, поступенное восходящее и нисходящее движение, опевание, движение мелодии по звукам тонического трезвучия, происходит постепенное усложнение и обогащение ладовых структур за счет использования явления хроматизма.

Методика освоения каждого изучаемого элемента основана на моторно-двигательном методе, базовой основой которого является пение модулирующих секвенций и транспонирование. Транспонирование – апробированный, распространенный и эффективный способ развития ладоинтонационного слуха. В своей исследовательской работе М. М. Берляничик пишет о том, что «закономерность музыкального интонирования была осмыслена еще некоторыми скрипачами XVIII в., которые широко

применяли транспонирование как эффективный способ установления подвижных связей между ладомелодическими (интонационными) представлениями и аппликатурой» [5]. Для учащегося начального периода обучения понятие звуковысотность является зоной абстрактных категорий. Теоретическая платформа находится в стадии формирования, а элементы музыкального языка воспринимаются “пассивно”, на уровне вокально-интонационного подражания. Основная задача этого этапа – создание условий для синхронизированного функционирования двух взаимодействующих процессов: аналитического (изучение теоретических основ) и практического (овладение навыками «осознанного интонирования»). Словосочетание «осознанное интонирование» в данном контексте следует рассматривать как пение мелодических оборотов с использованием системы абсолютной сольмизации и четким представлением его ступеневого эквивалента в ладу с целью последующей идентификации учащимися изучаемых интонационных оборотов в мелодиях песен, анализируемых музыкальных фрагментах, диктантах и т. д. Выработка навыка ощущения центра лада (тоники) и функциональных взаимоотношений ступеней на основе явлений устойчивости и неустойчивости происходит за счет использования в практике модулирующих секвенций. Звено секвенции представляет собой типизированный мелодико-ритмический оборот, музыкальные элементы которого отражают изучаемую тему определенного периода обучения.

Всего можно выделить три основных этапа:

- освоение диатонического звукоряда;
- изучение различных видов мажора и минора;
- овладение усложненными ладовыми структурами, состав которых включает хроматизм.

Проиллюстрируем каждый этап несколькими примерами. Первый период связан с последовательным освоением ступеней диатонического звукоряда.

Упражнение № 1

Сольфеджирование первой ступени тональностей C dur, D dur, E dur, F dur, G dur, A dur, B dur в размере 2/4, с повторением каждого звука. Исполняется легким звуком staccato, последний звук tenuto. Ладовая основа каждого интонируемого звука – тоническая за счет инструментального сопровождения, опирающегося на оборот плагального наклонения (T-S-T). Задачей этого упражнения является организация правильного звукообразования, усвоение звуковысотной последовательности мажорного звукоряда, выработка первичного навыка интонирования.

Упражнение № 2

Сольфеджирование I и II второй ступеней мажорного звукоряда в размере 2/4, с повторением каждого звука. Исполняется легким звуком staccato, последний звук tenuto, в тональностях C dur, D dur, E dur, F dur, G dur, A dur, B dur. Задача упражнения – отработка интонации в диапазоне б. 2.

Упражнение № 3

Сольфеджирование трихорда (I-II-III) в восходящем и нисходящем движении с «плавающей» III ступенью (трихорд I-II-III dur, трихорд I-II-III moll). Между звеньями модулирующей секвенции сольфеджируется альтерированный звук (вводной VII ступени следующей тональности). Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Упражнение № 4

Интонирование опевания I ступени лада при двух вариантах последовательности ступеней (I-VII-II-I; I-II-VII-I), с последующим сольфеджированием альтерированного звука (вводной VII ступени следующей тональности) между звеньями модулирующей секвенции. Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Упражнение № 5

Сольфеджирование мажорного и минорного тонического трезвучия, с последующим интонированием альтерированного звука между звеньями модулирующей секвенции, движение секвенции затрагивает одноименные тональности C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Второй период связан с изучением различных видов мажора и минора.

Упражнение № 1

Интонирование мелодического оборота в гармоническом мажоре и миноре, с последовательностью ступеней, образующих верхний тетракорд и интервал ув. 2 (от I ступени скачок вниз к V ступени, с последующим восходящим движением к тонике). Альтерированный звук, между звеньями модулирующей секвенции, сольфеджируется как вводная VII ступень следующей тональности. Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Упражнение № 2

Интонирование двух вариантов мелодического оборота в гармоническом мажоре и миноре, с последовательностью ступеней I-III-V-IV-VII (вверх)-I, I-III-V-IV-VII (вниз)-I, образующих интервал ув. 4 и ум. 5 между IV и VII ступенями. Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Третий этап связан с овладением усложненных ладовых структур. К мелодическим образованиям такого рода относятся обороты, в состав которых входят альтерированные ступени II, IV, VI в мажоре и миноре, хроматические вспомогательные и проходящие звуки. Изучаемая группа оборотов объединяется в единый мелодический комплекс, в котором осваиваемые ладовые структуры расположены в порядке постепенного возрастания интонационных трудностей.

Упражнение № 1

Интонирование последовательности ступеней I-III-II-II-(низкая)-I в одноименных тональностях C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Упражнение № 2

Пение восходящего тонического трезвучия с последующим нисходящим хроматическим заполнением звукоряда, включающим альтерацию IV ступени. Между звеньями модулирующей секвенции сольфеджировается альтерированный звук (вводная VII ступень следующей тональности). Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C dur, c moll, D dur, d moll, E dur, e moll, F dur, f moll, G dur, g moll, A dur, a moll, B dur, b moll.

Все упражнения при сольфеджировании поддерживаются фортепианным сопровождением и исполняются хором, так как именно этот вид певческой деятельности наиболее удобен для создания благоприятных, комфортных условий для ребенка на уроке, как психологических, так и учебно-методических. Хоровое пение естественным образом нивелирует неточность интонации учащихся, у которых отсутствует природная «чистота интонирования», и создает объективные условия для ее «выравнивания», формируя основу координационной системы между слухом и вокальным воспроизведением. Предлагаемая система вокально-интонационного развития одинаково эффективна для учащихся с различным уровнем природных музыкальных данных и позволяет достигнуть стабильных результатов практически каждому учащемуся. Однако надо отметить, что скорость запоминания, идентификация и узнавание мелодических оборотов будет прямо пропорциональна индивидуальным

способностям каждого обучающегося в отдельности. Методика освоения мелодических комплексов основана на повторении упражнений из урока в урок и последовательным обогащением их новыми мелодическими оборотами.

Подчеркнем, что в контексте данного исследования моторика и повторность выполнения имеют основополагающее значение. Эффективность данного способа неоднократно отмечалась в учебно-методической литературе. Так, например, Б. И. Уткин в своем исследовании говорит о настоятельной потребности пропевания всех элементов «в необходимом количестве для выработки уверенных навыков, “безотказных” условных рефлексов» [6]. Аналогичного мнения придерживается и психолог Б. М. Теплов, который пишет о том, что «навыки – это автоматизированные компоненты сознательной деятельности, вырабатывающиеся в процессе выполнения ее» [7].

Полученные в ходе многолетней апробации результаты использования данной системы комплексного развития вокально-интонационных навыков на уроках сольфеджио позволяют сделать вывод о том, что предложенная методика является эффективным средством оптимизации учебного процесса.

Владение освоенными комплексами вокально-интонационных упражнений, позволяет учащимся полноценно использовать певческие навыки и осознанно воспринимать теоретический материал. Постоянное интонирование на уроках разнообразных мелодических структур способствует расширению базы слуховых представлений и дает перспективу активного применения полученных навыков в различных видах музыкальной деятельности.

Список литературы

1. См.: *Островский А. Л.* О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха: сб. ст. – Л., 1967.
2. См.: *Агажанов А. П.* Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха: сб. ст. – М., 1985. – Вып. 2.
3. См.: *Биркенгоф А. Л.* Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио. – М.: Музыка, 1979.
4. *Масленкова Л. М.* Интенсивный курс сольфеджио. – СПб.: Союз художников, 2007. – С. 25.
5. *Берлячик М. М.* О развитии интонационного слуха исполнителя // Вопросы воспитания слуха. – Л.: ЛОЛГК, 1987. – С. 22.
6. *Уткин Б. И.* Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. – М.: Музыка, 1985. – С. 23.
7. *Теплов Б. М.* Психология. – М., 1953. – С. 202.

НАШИ АВТОРЫ

Барсукова Наталия Ивановна – доктор искусствоведения, профессор кафедры архитектуры и дизайна Сочинского государственного университета туризма и курортного дела, член Союза дизайнеров России, член АИС (Ассоциации искусствоведов) творческого союза искусствоведов и критиков стран СНГ (*Сочи, Россия*)

Белоносова Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Красноярской государственной академии музыки и театра, член Союза композиторов России (*Красноярск, Россия*)

Бородин Борис Борисович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета, профессор Уральской государственной консерватории им. М. М. Мусоргского (кафедра фортепиано), член Союза композиторов России (*Екатеринбург, Россия*)

Басалаев Сергей Николаевич – доцент кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Бураченко Алексей Иванович – научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заслуженный деятель искусств РФ (*Санкт-Петербург, Россия*)

Григорьянц Татьяна Александровна – кандидат культурологии, профессор, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Ефремова Мария Геннадьевна – соискатель кафедры теории и истории музыки Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (*Санкт-Петербург, Россия*)

Жерновая Галина Александровна – кандидат искусствоведения, профессор, внештатный сотрудник лаборатории теоретических и мето-

дических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Зубов Александр Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства и кафедры гуманитарных дисциплин Новосибирского государственного театрального института (*Новосибирск, Россия*)

Карпенко Владимир Евгеньевич – доцент кафедры теории, истории музыки Восточно-Сибирской государственной академии образования, заслуженный артист России, член Союза композиторов России (*Иркутск, Россия*)

Латышева Наталья Александровна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства (*Санкт-Петербург, Россия*)

Медведева Нина Владимировна – преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, аспирантка КемГУКИ (*Кемерово, Россия*)

Мороз Татьяна Ивановна – кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Прокопова Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Сагитова Айсылу Сынгимеровна – руководитель литературно-драматической частью Национального молодежного театра Республики Башкортостан имени Мустая Карима (*Уфа, Республика Башкортостан*)

Слонимская Раиса Николаевна – кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, член Союза композиторов России (*Санкт-Петербург, Россия*)

Сорокина Лючия Игоревна – кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории культуры Липецкого государственного педагогического университета (*Липецк, Россия*)

Стенюшкина Татьяна Сергеевна – доцент кафедры народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Тойбелова Кристина – преподаватель кафедры альтернативного и кукольного искусства Академии изящных искусств в Праге (*Akademie múzických umění Praha (Прага, Чехия)*)

Умнова Ирина Геннадьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусств, заведующая кафедрой теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, член Союза композиторов России (*Кемерово, Россия*)

Хайбуллина Алина Булатовна – аспирант кафедры истории зарубежного театра Российской академии театрального искусства (*Москва, Россия*)

Чепурина Вера Владимировна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ	
<i>Чепурина В. В.</i> Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме».....	5
<i>Васильев Ю. А.</i> Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок второй).....	14
<i>Проконова Н. Л.</i> Обусловленность методической вариативности в преподавании сценической речи.....	59
Раздел I. ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ	
<i>Стенюшкина Т. С.</i> Особенности функционирования древнерусской певческой культуры.....	74
<i>Хайбуллина А. Б.</i> Театр викторианской эпохи. «Гамлет» и «Макбет» Генри Ирвинга.....	83
<i>Жерновая Г. А.</i> Хроника Шекспира как трагедия: М. Н. Ермолова в «Короле Генрихе VIII» (Екатерина, 1903).....	98
<i>Бородин Б. Б.</i> Бузони и Годовский: эскиз двойного портрета.....	109
<i>Латышева Н. А.</i> Преломление учения А. А. Ухтомского о доминанте в практике воспитания актера школы К. С. Станиславского.....	118
<i>Басалаев С. Н., Мороз Т. И.</i> К проблеме сценического общения на довербальном уровне.....	129
<i>Бураченко А. И.</i> От проекта к реальности. Эскиз к особенностям советской театральной критики.....	150
<i>Барсукова Н. И.</i> Стилевые процессы современной проектной культуры... ..	167
<i>Тойбелова К.</i> Особенности творчества театральной группы АХЕ (перевод Ю. А. Васильева).....	176
<i>Умнова И. Г.</i> Культурные, художественные и генетические истоки литературного творчества композитора Сергея Слонимского.....	187
<i>Сорокина Л. И.</i> Традиция и вечное в художественном сознании.....	204

Раздел II. ОПЫТЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

<i>Жерновая Г. А.</i> Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон»).....	211
<i>Карпенко В. Е.</i> О музыкальных формах в романе «Плаха» Чингиза Айтматова.....	229
<i>Григорьянц Т. А.</i> Пластическая рифма в театральном спектакле (на материале постановки О. Пермякова «Васса» – Кемеровская драма, 2008).....	238
<i>Зубов А. Е.</i> Знаковый код постмодернизма в действенной сценографии....	248
<i>Слонимская Р. Н.</i> Жанровые особенности хоровой миниатюры современных петербургских композиторов.....	258

Раздел III. ИСКУССТВО РЕГИОНОВ РОССИИ

<i>Белоносова И. В.</i> Коммуникационный потенциал музыкального краеведения.....	265
<i>Медведева Н. В.</i> Развитие традиций хорового движения в Кемеровской области в 40–90-х годах XX в.	272
<i>Сагитова А. С.</i> Башкирский государственный академический театр драмы имени Мажита Гафури в последние десятилетия XX в.: основные тенденции развития.....	283

ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>Ефремова М. Г.</i> Некоторые аспекты вокально-интонационного развития учащихся ДМШ.....	304
НАШИ АВТОРЫ	310

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 8

Редактор *О. В. Кравцова*
Дизайн обложки *М. А. Иноземцев*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 30.09.2010. Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 19,2. Усл. печ. л. 21,0.
Тираж 500 экз. Заказ № 511

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru