

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»
Лаборатория теоретических и методических проблем
искусствоведения

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
РЕМЕСЛО ИСКУССТВА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 9

Кемерово 2011

ББК 85
И86

Редакционная коллегия:

канд. искусствоведения, доктор культурологии, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Н. Л. Проколова (отв. редактор);

канд. искусствоведения, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Г. А. Жерновая (науч. редактор);

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

канд. культурологии, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств ***В. В. Чепурина***

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Проколова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – 351 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1.

Настоящее издание является девятым выпуском сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства». Сборник состоит из полемиического жеста и трех разделов.

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2011

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

А. М. Бруссер
Москва

«НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ...» ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Чтецкому искусству исполнилось сто лет [1]. За столь внушительный срок литературная эстрада претерпела множество взлетов и падений, прошла путь от камерности до масштабных мероприятий и обратно, выявила и заставила всю страну гордиться своими лучшими представителями. Сегодня, в год своего столетия, жанр переживает наилучшие времена. И все же потребность в нем есть.

Насколько нам известно, в России не существует специального учебного заведения, в котором бы готовили артистов-чтецов. Все они проходят школу драматического искусства, многие начинают свой профессиональный путь на сценах театров, а уж затем каждый идет своей дорогой. Выявляются же способности к «рассказыванию» достаточно рано, как правило, в стенах театральной школы на занятиях по художественному слову. Российские педагоги традиционно ведут работу над литературным материалом в рамках предмета «Сценическая речь» [2], считая, что анализ текста и его публичное исполнение, в первую очередь, приносят пользу в процессе воспитания драматического артиста.

На наш взгляд, предмет «Художественное слово» и его место в учебном процессе профессиональной подготовки актера требуют подробного обсуждения. Многие годы он занимал ведущие позиции в палитре профилирующих дисциплин театрального образования, а сегодня вопрос о его необходимости все чаще возникает в дискуссиях и на страницах уважаемых изданий.

Существует точка зрения, что художественное слово является факультативным способом совершенствования актерской индивидуальности и необязательным элементом в системе подготовки драматического актера [3]. Мнения сторонников этой точки зрения колеблются от «факультативности» до полного отрицания.

Нельзя не прислушаться к утверждению, что «никогда в наших так называемых работах над текстом мы не приходим к тому звуковысотному диапазону, который реально требуется на сцене. Мы не приходим к тому

динамическому диапазону, который необходим на сцене. Почти никогда мы не используем тембровый диапазон <...> и никогда мы не приходим к тому дыханию, которого требуют сценические ситуации Шекспира, Гоголя, Островского, Чехова, Горького, Хайнера Мюллера, Сары Кейн» [4]. С точки зрения сценической речи драматического артиста данные аргументы представляются нам весьма логичными и обоснованными. Однако, на наш взгляд, «воспитание актера» не может быть ограничено узкопрофессиональным образованием. Оно должно базироваться на общегуманитарной подготовке личности студента. Автор разделяет точку зрения кафедры сценической речи Театрального института им. Б. Шуккина, заключающуюся в том, что предмет «Художественное слово» сегодня должен занимать официальное положение в учебном плане театральной школы. На наш взгляд, анализ художественных текстов является обязательным звеном, соединяющим предметы «Сценическая речь», «Мастерство актера», теоретические гуманитарные дисциплины, и неотъемлемой составляющей профессионального обучения будущего артиста. Прежде чем аргументировать данное положение и выдвигать какие-либо предположения о пользе или вреде обозначенной дисциплины, позволим себе поразмышлять о современных студентах.

Нередко в последние годы можно услышать диалоги педагогов театральных школ, похожие на эти: «Студенты не слышат, не понимают элементарных вещей! Как до них достучаться?» – «Да, да, чуть вглубь копнешь, а там и нет ничего! Трудно с ними. На разных языках разговариваем. И что им надо?» – «Да, другой пошел нынче студент». Думается, что с последним замечанием трудно поспорить. Современный студент действительно другой. Так в чем же состоит различие? Что именно отличает студента 2010 года от студента, к примеру, 1980, 1950 или 1920 года [5]?

Каждое диссертационное исследование, часто и научная статья, начинается со стандартных слов: «Произшедшие в последние годы (десятилетия) социально-экономические изменения повлекли за собой...». Попробуем проанализировать, каким образом социально-экономические изменения 90-х годов прошлого столетия, а также резко развивающийся технический прогресс повлияли на речь сегодняшних студентов (в большинстве своем 1990–1993 годов рождения).

Обозначим лишь некоторые особенности:

- демократизация ТВ и РВ (отмена профессионального дикторского вещания, прямые эфиры журналистов, не имеющих специальной речевой подготовки, отсутствие речевой цензуры) – и, как следствие, резкое снижение уровня звучащей речи СМИ, отсутствие нормативного речевого фона, эталонного произношения, способ-

ствующего выработке критериев звучащей речи, а так же речевого вкуса младшего поколения;

- свободная дискуссия политиков и государственных чиновников, транслируемая по ТВ без купюр и ограничений, демонстрирующая речевую неряшливость, неумение грамотно, а порой и аргументированно выразить свою мысль;
- большое количество звучащей и печатной рекламы, несоответствующей нормативному стилистическому построению и звучанию русской речи, а следовательно, внедрение в сознание подрастающего поколения ошибочных звуковых формул;
- большая занятость и низкий финансовый уровень основного населения России 90-х годов XX столетия – и, как следствие, сокращение совместного семейного досуга, дающего возможность ребенку свободно выражать свои суждения по различным вопросам человеческих взаимоотношений, социальной адаптации, культурного наследия;
- малые тиражи и резкое удорожание детской литературы (имеются в виду те же годы – годы дошкольной подготовки нынешних студентов), что повлекло за собой снижение домашнего совместного чтения – «чтения вслух», активно влияющего на расширение лексического словарного запаса и создание нравственных ориентиров ребенка;
- введение в школьную практику тестовых заданий (2000-е годы – годы начальной и средней школы нынешних студентов), ограничивающих свободное выражение мысли ученика в процессе занятий, сокращение уроков выразительного чтения, а также выпуск большими тиражами мировой классики в кратком изложении. Все это способствовало поверхностному изучению художественной литературы и выявило серьезную проблему современного образования – отсутствие аналитических навыков у детей среднего и старшего школьного возраста;
- активное использование компьютера для учебы и досуга, ограничивающее общение с родителями, чтение серьезной художественной литературы, но активизирующее быстрый доступ к необходимой информации; отсутствие навыка работы с книгой, словарем; поверхностный характер игровой и образовательной культуры, создание клипового сознания школьника;
- каждодневное использование SMS-переписки и on-line общения (ISQ, Skype) влечет за собой **минимизацию времени на обдумывание** и анализ печатного текста, что в результате влияет на снижение грамотности, активное использования сленга и др.

Приведенный выше перечень проблем явно демонстрирует влияние социально-экономических и технологических изменений российского общества на уровень речевой подготовки сегодняшнего студента. Перечисленные выше особенности дают возможность сделать вывод: театральная (в том числе и речевая) педагогика должна учитывать возникающие условия и активно восполнять отсутствие необходимых фундаментальных знаний современного абитуриента. К сожалению, надо признать, что студент-первокурсник не всегда готов к профессиональному становлению. Его культурный, интеллектуальный, нравственный уровень не может обеспечить достаточную мотивацию обучения. Сегодня для достижения результата необходимо значительно больше времени, чем это требовалось прежде.

Профессиональная речь артиста, на наш взгляд, может развиваться исключительно на фундаменте общекультурного комплекса, складывающегося из освоения гуманитарных дисциплин [6]. Гуманитарный – от латинского *humanities* – **человеческая природа, образованность** [7]. Гуманитарные науки – дисциплины, изучающие человека в сфере его духовной, умственной, нравственной, культурной и общественной деятельности.

Сегодня именно гуманитарные науки становятся первостепенными для сбалансированного воспитания и образования будущего артиста, с детства ориентированного на технический прогресс и его последние достижения, однако часто лишенного (в силу обозначенных выше позиций) элементарных нравственных устоев и критериев. На наш взгляд, художественное слово может реально помочь студенту в освоении всего комплекса гуманитарных дисциплин. Кроме этого, следует заметить, что сегодня получение информации не является основной образовательной задачей. Информация доступна. Важно научиться осмысливать ее, а также получать впечатления и анализировать их с учетом эмоциональных, психологических и логических причинно-следственных связей и зависимостей. Развитие навыка углубленной, аналитической работы с текстом поможет учащимся осваивать и драматургический материал, необходимый для их профессионального становления, т. к. прочтение пьес и художественных произведений будет проходить на принципиально ином уровне.

Перечисленные выше особенности социально-экономических явлений в российском обществе явились и причинами естественного изменения мировоззрения младшего поколения, в том числе отношения к речевой культуре. Можно констатировать, что именно они повлекли за собой утрату речевых ориентиров, резкое понижение образовательно-культурного и – как следствие – речевого уровня абитуриентов, вскры-

ли проблемы, связанные с освоением глубинных нравственных процессов, лежащих в основе любого творчества. Выявление этой проблемы показывает, что сегодня невозможно не сознавать огромной социальной роли гуманитарного образования на всех уровнях общения современной молодежи. Редкий родитель и редкий учитель сможет в одиночку противостоять столь явной государственной несостоятельности!

Развивая мысль далее, можно вывести положение о том, что планка профессиональной речевой подготовки артиста не просто повышается, а становится максимально социально-значимой. На сегодняшний день театр (в лучших своих проявлениях!) – чуть ли не единственная альтернатива уже устойчиво существующей речевой анархии. Важно сознавать, что для повышения этой планки необходимо развивать личность студента, воспитывать его художественный вкус, прививать любовь к родному слову, противостоять поверхностности рекламы, телевизионных сериалов, низкосортной литературы, примитивности тематики компьютерных игр. Еще десять лет назад мы не имели такого рода проблем – приходившие в театральную школу студенты имели другой социальный опыт. Сегодня эти проблемы реально обозначились и требуют публичного обсуждения для выработки новых требований к образовательному процессу.

Вернемся к предмету «Художественное слово». Оговоримся, автор учитывает разницу между искусством актерским и искусством чтецким. Решающее различие между их творчеством заключается в том, что актер несет текст от *действующего лица*, а чтец – от своего *исполнительского «я»* [8]. Сам термин «художественное чтение» или «художественное слово» является сегодня несколько архаичным. Смысл, который вкладывают в него речевые педагоги разных поколений и театральных школ, не одинаков. На наш взгляд, художественное слово в первую очередь способствует развитию личностного и исполнительского «я» будущего артиста.

Попытаемся взглянуть на предмет с точки зрения поставленной выше проблемы. Где как не на занятиях по художественному слову педагог имеет возможность индивидуальной беседы со студентом о серьезных вопросах, облеченных в точно выверенные, прекрасные слова высокой классики, отражающие глубочайшие процессы человеческой психологии, нравственности, социальные катаклизмы, эстетические воззрения и многие другие вопросы бытия?! Кто как не педагог по речи может стать для студента – будущего артиста – проводником в этот малознакомый, но удивительный и увлекательный мир?!

Можно предположить, что работа с литературным материалом (разумеется, разговор идет о высшем ранге литературы!) позволит студенту на другом уровне подойти к освоению драматургического материала.

Процесс осознания сущностных особенностей того или иного поступка или события в выбранном художественном тексте позволяет вскрывать и развивать глубинные, иногда утерянные, а иногда и вовсе не приобретенные студентом личностные ориентиры.

Особенно хочется остановиться на словах «индивидуальная беседа». Студент, привыкший к клиповому построению рекламы, телевизионной передачи, а в последние годы – часто фильма и спектакля, с трудом удерживает свое внимание на одном предмете длительный промежуток времени. Педагог прилагает значительные усилия для того, чтобы донести свою мысль (информацию, методические рекомендации к выполнению упражнения, домашнего задания и т. п.) до каждого студента курса во время группового занятия. Многие из них (не по нежеланию, а по невнимательности) пропускают сказанное. Индивидуальное занятие дает возможность посмотреть студенту в глаза, убедиться в том, что он услышал педагога и услышал его правильно. Индивидуальные занятия повышают эффективность работы, активно двигают студента в нужном направлении.

На недавно прошедшей встрече со студентами-старшекурсниками В. С. Лановой [9] подробно рассказывал о своей работе в театре, кино, о радости пребывания на литературной эстраде, делился воспоминаниями о процессе озвучивания документального фильма Романа Кармена «Великая Отечественная». На вопросы, какие же особенности у каждого вида искусства, как научиться быть профессионалом во всех вариантах актерского творчества, Василий Семенович ответил: «Основа любого творчества – личность артиста. Когда она есть, тогда все остальное становится делом техники».

В недавнем разговоре автора с П. Е. Любимцевым [10] прозвучало такое откровение: «Педагогическая работа по художественному слову, возможность индивидуального общения со студентом-старшекурсником создает удивительную, неповторимую творческую атмосферу и обладает уникальной, не сравнимой с занятиями по мастерству актера, исповедальностью. Все это, несомненно, помогает личностному развитию и росту студента».

Здесь же хочется привести слова А. М. Кузнецовой [11]: «Именно на нашем предмете студент трудится своей душой (развивает ее, открывает для самого себя – чтобы потом отдавать)» [12].

Таким образом, можно сформулировать одну из основных функций предмета – личностное развитие студента, укрепление его человеческой позиции, возвращение нравственных устоев, отношение к слову вообще и к авторскому слову в частности – все это по выходе из стен учебно-

го заведения станет надежной защитой в непростых условиях театра и современной жизни. Пройденный вместе с педагогом путь, его результат (не одобрение или осуждение со стороны, а внутреннее понимание найденных ответов на поставленные вопросы!) будет мерилом многих важнейших решений в жизни уже не студента, а взрослого человека, профессионала.

Эта воспитательная функция, безусловно, диктует особые требования к выбору чтецкого материала. Полгода работы! Полгода проникновения в автора! Полгода размышлений и поисков! Полгода взаимного восхищения и творческого счастья! Так какой же должен быть этот автор? Эта тема? Материал может быть выбран с учетом явных творческих возможностей студента или – «на вырост души». Да и проделанная работа в результате либо решит задачи очередного этапа обучения, либо состоится как произведение искусства. Это не столь важно! Каждый педагог вместе со студентом ищет свое, то, что сегодня их волнует, вдохновляет, воодушевляет – здесь рекомендаций нет! Но уровень литературы и масштаб выбранной темы являются обязательными условиями этой студенческой работы.

Я. М. Смоленский [13] писал: «Работа чтеца, начинаясь с глубокого сознательного изучения чужого <...> произведения, ведет к тому, чтобы “душой и сердцем почувствовать каждое слово его”, т. е. к пробуждению творческой силы подсознания, и приводит в результате долгого пути к произведению самостоятельного чтецкого искусства» [14].

Погружение молодого человека в большую литературу помогает раскрыть его индивидуальность. Эта работа обнаруживает творческий потенциал студентов, проявляющийся, с одной стороны, благодаря некоторому отстранению от себя, а с другой – умению сохранить дистанцию между собственным «я» и героем, между фактами личной жизни и событиями художественного текста. Необходимость удерживать своеобразный зазор приучает будущего артиста проникать глубоко внутрь выбранного материала. Все навыки, полученные им в течение первых двух лет обучения, в этот момент активизируются, концентрируются. И вот тут влияние педагога, его манера, способ общения, сам стиль и тон бесед особенно важны в работе. Как, каким путем выстраивается взаимодействие? Какая цель становится ведущей в освоении сверх-сверхзадачи и что скажут оба, мотивация раскрытие образа, суть характера, в результате чего произведение «задышит» и будет принято слушателем?

Хочется поделиться своими наблюдениями последнего семестра. Студент III курса Иван Ф. приехал в Москву из маленького городка Заинска, что на границе Татарстана и республики Марий Эл. Студент

этот обладает высокой степенью актерской одаренности и одновременно с этим удивительной интеллектуальной неразвитостью. Выбранный материал – Толстой, «Анна Каренина» (приезд Левина и Кити к умирающему Николаю Левину). Тема, определившая сокращение глав романа, – отношение человека к смерти. В основе работы лежали такие профессионально необходимые элементы, как: проникновение в стилистику автора, разработка образов героев и образа рассказчика, перспектива повествования, лента видений, развитие воображения и многое другое. Однако особенное внимание было уделено обсуждению совсем простых человеческих вопросов – страха перед смертью, взаимоотношений мужчины и женщины, возможности изменить свое мнение, отношения к религии... Взаимные откровения, осознания, нахождение выразительных средств, необходимых для выражения понятого, обогатило нас обоих. Студент все больше и больше приходил к личностной свободе, которая удивительным образом выявляла его человеческое и актерское обаяние, заразительность, нежность. Наши беседы, отношение к материалу, к поставленной проблеме заставили его погрузиться в совершенно нетронутые душевные глубины. Его личные качества: мужская простота и любовь к матери – послужили основой отношения Левина к Кити. Его рассказы о семье, о братьях помогли нам найти нюансы отношений Константина и Николая Левиных, воспоминания о смертях близких и далеких нам людей, об атмосфере похорон дали возможность понять масштаб толстовских обобщений. Нет сомнений, что эта работа обогатила Ивана и профессионально и лично. Триада «Автор – Педагог – Студент» оказалась плодотворной.

Грустно сознавать, что отсутствие серьезных тем при выборе чтецкого материала – одна из существенных проблем современного преподавания. К сожалению, это обоюдно сложный процесс. Желание студента, а порой и педагога, сделать «концертный номер» опасно. В устремленности к чтецкому «шедевру» нередко приходится отходить от процесса погружения. Такой путь не даст искомым результатов. Сегодня особенно важно преодолевать студенческую апатию, неумение и нежелание погружаться в глубины человеческого бытия, стремление к быстрому результату с минимумом внутренних усилий.

Порой возникает и другая сложность – «прорывы» репетиционно-го процесса, найденные тончайшие оттенки душевного состояния героя, преодоление собственных и исполнительских штампов, уход от привычных поверхностных «выявлений» не доходят до зрителя. Студенту становится страшно. Он прогнозирует реакцию однокурсников, привыкших к легкости его суждений. Ощущение зыбкости, незащищенности мешает ему сделать последнее, необходимое усилие над собой. Как важна в этот момент поддержка педагога! Его вера в способности и человеческое

достоинство ученика! Поддержка, которая демонстрирует, что работа эта общая и результаты ее (какие бы они ни были!) тоже общие. Современному молодому человеку трудно сделать волевое усилие. Однако в случае победы над собой полученный результат становится одним из важнейших этапов воспитания актерской индивидуальности. Творческая воля рассматривается в данном случае как часть профессии.

Еще одна проблема – приемы и методы работы с литературным материалом. Несмотря на существование серьезнейших разработок в области чтецкого искусства [15], в педагогической практике нередко встречаются такие допотопные приемы, как «работа с голоса», необоснованное осовременивание материала и др. Да. Это элементарные вопросы профессионализма, но не они ли (в том числе) ставят под сомнение необходимость самого предмета «Художественное слово»?!

В таком случае действительно можно говорить о том, что «речь сделана, накрепко сколочена, голос поставлен, дикция подчеркнута правильна, слово выпукло, логика каждой фразы выверена, смысл подается четко благодаря точному распределению главных и второстепенных слов и временной выдержанности психологических и логических пауз. В результате при исполнении литературных произведений слово в каждое мгновение чтения найдено и отработано (закреплено) и при каждом показе умело повторяется, воспроизводится. Мало того, студент научен общению! Он хорошо умеет держать внимание публики, неотрывно смотрит на нее, не позволяет себе лишнего жеста, импровизированного взгляда – он носитель высокой культуры слова, он выразитель заранее определенного содержания, он бог. Сложно только уловить, в чем состоит творческое восприятие актера, когда же он думает, мыслит ли он? Или это все уже проделано накануне?» [16].

В ответ на это, к сожалению, справедливое высказывание хочется заметить, что при обсуждении целесообразности художественного слова как предмета театрального образования будет точнее анализировать лучшие образцы студенческого и педагогического творчества. Здесь есть и присутствие автора, и дыхание мысли, и процесс воплощения ее в слово: «когда весь накопленный образный материал реализуется в звучащем слове, когда, если можно так выразиться, энергия зрительная, слуховая и т. д., словом, энергия нашего воображения, превращается в энергию речевую. <...> Речь чтеца связана в эти секунды с подающимися осознанию элементами: *вниманием и волей*. Соединить их в целеустремленном воздействии на зрительный зал помогает <...> лента образов – результат глубокого знания предмета, источник творческого покоя артиста в момент исполнения» [17] [курсив автора. – А. Б.]

Следующее соображение. Мы не должны забывать еще одну важнейшую функцию предмета – образовательную. Наравне с другими гуманитарными дисциплинами театрального образования, анализ литературного текста способствует повышению интеллектуального уровня не только современного студента, но и слушателя.

Вспомним, что в 1953 году в Московской государственной филармонии был создан чтецкий отдел. Его создатели С. А. Кочарян, В. К. Львова и Н. Н. Доброхотов придумали (в отличие от Ленинградских лекций-концертов) систему чтецких абонементов. Концерты проходили в ДК им. Горбунова, а затем и по столичным общеобразовательным школам. Тогда, в 50–70-е годы, литературная эстрада переживала период расцвета. Постепенно артисты-чтецы выходили на самые известные московские площадки. Они творили, удивляли, восхищали! В то время школьные абонементы рассматривались как дополнительное, просветительское направление. Сегодня, когда ситуация резко изменилась, количество солидных абонементных концертов на крупных московских площадках значительно сократилось, а именно сегодня школьные абонементы крайне востребованы, и именно они составляют основу современной концертной деятельности чтецкого отдела. И тут на первый план выходит забота не только о художественной ценности той или иной композиции, но и просветительская, образовательная – миссия звучащего слова.

На наш взгляд, та же роль уготована сегодняшним лучшим студенческим работам по художественному слову. Человек, читающий книгу «про себя», воспринимает сюжетную линию повествования и редко задумывается о реальном значении описываемых событий. Весь же процесс освоения авторского текста актером-чтецом связан, как известно, с его личной позицией, эмоциональным подключением к душевным переживаниям героев, к их судьбе. Концертное исполнение молодыми артистами лучших образцов русской и мировой литературы открывает зрителям величайшие мысли наших предшественников и, в результате, рождает в них желание прочесть услышанное произведение. Кроме этого, прочитанные на зачете или экзамене педагогические работы (а их может быть 20–30!), слушаются не только однокурсниками и педагогами кафедр сценической речи и мастерства актера, но и студентами института. Так, образовательный эффект возрастает. Студенты младших курсов не только приобщаются к высокой литературе, но и вырабатывают литературные, профессиональные, а главное, общечеловеческие критерии услышанного. Именно так происходит воспитание художественного вкуса, что является одной из важнейших задач гуманитарного образования. Часто при первой встрече с педагогом на третьем курсе можно услышать:

«Меня тронула (потрясла, удивила, заставила думать) та или иная работа. Мне бы хотелось сделать что-то похожее. Помогите мне, пожалуйста, выбрать материал».

К сожалению, надо признать, что в последние годы значительно усложнился процесс выбора материала и погружения в него. Инициатива все активнее переходит в руки преподавателя по той простой причине, что среднестатистический студент мало читает. Выбор его часто ограничивается второсортной литературой с сомнительными темами. А уж что говорить про чтение сопутствующей, документальной, публицистической, мемуарной литературы! Даже выбранное студентом произведение не всегда оказывается целиком им прочитано. В лучшем случае на помощь приходят книги в кратком изложении, кинофильмы (вне зависимости от их качества) или рассказы однокурсников.

«Дело педагога незаметно подтолкнуть ученика в нужном направлении, если он ошибается, или всячески поддержать его, если выбор правилен. В любом случае воспитанник должен быть полноценным участником творческого процесса...» [18]. При правильном педагогическом подходе, при умении эмоционально заразить студента атмосферой времени, быта, средой выбранного для работы автора рождается истинный интерес, который дает будущему актеру толчок к углубленному, осознанному чтению текста и его сценическому воспроизведению. Анализ текста в отличие от его сюжетного прочтения дает надежду соединения интеллектуального и личностного роста студента, помогает удерживать перспективу мысли, прививает навык длительного пребывания на сцене в условиях активного действия. Далее на этой базе можно заниматься вопросами профессионального роста, освоения сценической речи в пространстве драматургического материала.

Итак, сформулированы две основные функции предмета – воспитательная и образовательная. Как правило, они не существуют обособленно друг от друга, а переплетаются, соединяясь в едином творческом процессе овладения авторским словом. На наш взгляд, именно они сегодня определяют целесообразность художественного слова в системе подготовки драматического артиста. Художественного слова как полноценной, необходимой возможности выявить творческую индивидуальность студента. Эта позиция последовательно прослеживается в деятельности кафедры сценической речи Театрального института им. Б. Щукина.

Традиции преподавания художественного слова в вахтанговской театральной школе неразрывно связаны с именами К. Г. Семеновой [19], Т. И. Запорожец [20] и Я. М. Смоленского. Яков Михайлович Смоленский посвятил свою жизнь искусству звучащего слова и как исполнитель, и

как педагог! В его педагогических работах всегда просматривался целый комплекс поставленных задач – воспитательных, образовательных, творческих. Его образование (а он окончил филологический факультет Петербургского университета, а затем и ВТУ им. Б. В. Шукина), его огромный творческий опыт, его уникальная педагогическая деятельность, его профессиональные и эстетические взгляды легли в основу педагогических поисков всех членов кафедры – учеников Смоленского.

В начале 1990-х годов Смоленский, почувствовав надвигающуюся речевую катастрофу, рекомендовал педагогам кафедры вводить так называемые «практикумы устной речи», активизирующие речевые выявления студентов. Ему казалось, что своевременный контроль может поправить ситуацию. Сегодня мы вынуждены искать новые, более эффективные методические и организационные подходы.

Особой заботой Смоленского было проникновение в неповторимый мир автора: «Каждый воспитанник Театрального училища им. Щукина, с которым мне приходилось иметь дело, непременно получает в качестве учебной работы какое-либо стихотворение Пушкина, отрывок из его поэмы или сказки. Освоение пушкинского стиха, пропускание его “через себя”, “сквозь себя” вменяется в обязанность и тем, чья индивидуальность (или амплуа) не предполагает в дальнейшем исполнения пушкинского репертуара с литературной эстрады.

Почему так?

Художественный мир Пушкина, часто непостижимый по объемности, при видимой структурной простоте сродни естественному миру природы. Все здесь взаимосвязано и соразмерно; одинаково органично соседствуют друг с другом сходные и контрастные оттенки чувств, страстей, мыслей, ситуаций, подобно тому, как в одном и том же пейзаже органично сочетаются сходные и контрастные оттенки цвета. Всякий, кто лишен ощущения пушкинского мира, столь же ущербен духовно, как и тот, кто почему-либо лишен чувства родной природы.

Но для будущего чтеца-профессионала творчество Пушкина является еще незаменимой школой мастерства. Мастерства органично думать, видеть, чувствовать – существовать на сцене. И эту «школу» в той или иной степени должен, на мой взгляд, пройти драматический артист или чтец, независимо от того, способен он или нет овладеть высоким искусством чтения стихов Пушкина перед публикой» [21].

Яков Михайлович Смоленский был убежден, что занятия художественным словом – это уникальная возможность выявить, сформировать и развить творческую индивидуальность студента.

Можно сказать, что на протяжении почти четырех десятилетий движение (развитие) кафедры происходит именно в рамках предмета «Художественное слово». Это проявляется и в качестве чтецких работ, и в возросшем интересе публики, и в том, что многие выпускники института совмещают работу в театре с чтецкой практикой в Московской государственной филармонии.

Каждая кафедра имеет право на свой путь развития. Его определяет заведующий кафедрой и поддерживает коллектив единомышленников – педагоги, чьи творческие индивидуальности определяют лицо той или иной школы. Коллегиально принятые решения по основным направлениям развития – следование традициям школы, результат многолетнего опыта, совместный поиск решения спорных вопросов. От того, каков будет этот путь, его особенности и способы преодоления препятствий, зависит формирование образа учебного заведения, его лицо, которое не стоит терять ни при каких обстоятельствах.

Попробуем взглянуть на учебную программу по сценической речи Театрального института им. Б. Щукина с точки зрения общегуманитарного направления. С первых же уроков и на протяжении двух лет обучения педагоги кафедры заботятся о повышении культурного и интеллектуального уровня студентов и развитии их личностного потенциала. Это отражено в обязательных для прохождения практических и теоретических разделах. Активно используется публицистическая литература: это тексты выдающихся мыслителей, деятелей искусства о предназначении профессии, богатстве языка. К ним относятся речи Цицерона, Пушкинская речь Достоевского, образовательные тексты описательного характера таких авторов, как Гиляровский, Белинский, Чехов и др. Они позволяют выявить нравственную, гражданскую позицию учащихся. На наш взгляд, сегодняшние студенты особенно нуждаются в получении навыка грамотного чтения текста [22], который в последние годы не прививается в процессе школьного обучения. Наравне с практическим овладением важнейшими элементами профессии, такими, как орфоэпия и анализ текста (проза и поэзия), сохраняется и теоретическая форма контроля – контрольные уроки, которые в прямом смысле слова заставляют учащихся ознакомиться с обширным теоретическим материалом, необходимым для получения высшего гуманитарного образования. Таким образом, вся учебная программа поэтапно подводит студента к анализу художественного текста на старших курсах.

В свою очередь, предмет «Художественное слово» является обязательной дисциплиной для всех студентов актерского факультета на этапе III курса обучения (5 и 6 семестр) и факультативной

на этапе IV курса (7 семестр). В конце III курса студенты сдают экзамен и получают итоговую оценку. Решение о продолжении занятий в каждом конкретном случае принимается коллегиально (педагог, непосредственно работающий с данным студентом, члены кафедры, художественный руководитель курса). Это решение требует обоснования и базируется на различных вариантах целесообразности. К примеру, студент, делающий видимые успехи по всем направлениям обучения, имеет возможность продолжить занятия и получить в дипломе дополнительную квалификацию – артист чтецкого жанра. Его специальность в дипломе будет обозначена так: «Артист драматического театра, кино и эстрады». Если же учащийся активно занят в дипломном репертуаре или же просто не имеет видимой предрасположенности к чтецкому искусству, принимается решение об окончании занятий.

Студенты-старшекурсники имеют обширную исполнительскую практику. На протяжении последних трех лет в дипломный репертуар института включаются ежемесячные «Чтецкие вечера», на которые приходит заинтересованная публика. Интересно заметить, что публика «Вечеров» стала очень обширна и разнообразна по возрасту. Зрители нередко ждут студентов и педагогов для того, чтобы выразить им свою благодарность за сильные впечатления. Кроме этого, происходит плодотворное сотрудничество с музеями (музеи Пушкина, Чехова, Цветаевой, Гоголя, Герцена, Скрябина и др.), вузами и общеобразовательными школами Москвы. В частности, Государственный музей А. С. Пушкина многие годы проводит чтецкие концерты «Учитель и ученики», в которых участвуют и студенты, и педагоги. В школах, кроме прочтения материала, исполнителей часто просят побеседовать с учениками. Интересно наблюдать, как старшекурсники рассказывают старшеклассникам о своих литературных героях: защищают, отстаивают их интересы, объясняют их поступки, заражают своим отношением. По мнению кафедры, таким образом, наравне с дипломными спектаклями, осуществляется профессионально-личностное становление артиста.

Кафедра ежегодно, на протяжении уже 13 лет, проводит Всероссийский межвузовский конкурс чтецов имени Я. М. Смоленского. Думается, что одним из главных аргументов проведения этого конкурса является наличие уникальной творческой атмосферы, которая создается благодаря заботам организаторов и сосредоточению большого количества талантливых людей на сцене и в зрительном зале. В последние годы конкурс чтецов имени Я. М. Смоленского закрепил за собой статус творческого состязания, участвовать в котором стремятся педагоги и студенты всех театральных школ.

В настоящее время кафедра сценической речи бережно хранит традиции, заложенные нашими Учителями, и убеждена в том, что Художественное слово является высшим проявлением гуманитарного образования и необходимой составляющей обучения будущих артистов.

Список литературы и примечания

1. Родоначальником жанра считается А. Я. Закушняк (1879–1930). В 1910 году в Одессе Закушняк впервые начал проводить вечера так называемого «интимного чтения». В 1923 году Александр Яковлевич предложил наркому просвещения А. В. Луначарскому идею вечеров рассказа. Луначарский горячо поддержал это начинание, и деятельность Закушняка стала частью плана ликвидации безграмотности.
2. Театральный институт им. Б. Щукина открыто пропагандирует предмет «Художественное слово», который и значится в учебном плане отдельной дисциплиной.
3. См.: *Галендеев В. Н.* Зачем нужен предмет «Сценическая речь»? // Сценическая речь: прошлое и настоящее»: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – СПб. – 2009. – С. 398.
4. Там же. – С. 396.
5. Вспомним, что ученики Е. Б. Вахтангова периода 1913–1920 годов приходили в Студию, имея, как правило, образовательную базу. Так, Б. Е. Захава после окончания кадетского корпуса поступил в Коммерческий институт (ныне Российская экономическая академия им. Плеханова), В. К. Львова – на Высшие женские курсы (ныне МПГУ), Ц. Л. Мансурова – окончила юридический факультет Киевского университета, Л. М. Шихматов – медицинский факультет Петербургского университета и т. д. Многие из них знали два-три иностранных языка, имели энциклопедические знания в разных областях науки и искусства.
6. Имеются в виду история русской и зарубежной литературы, история русского и зарубежного театра, история изобразительного искусства, эстетика, философия, художественное чтение и др., однако из всего перечисленного лишь художественное чтение формирует умение практического воплощения осознанных и присвоенных противоречий, а не навык теоретических умозаключений.
7. См.: Советский энциклопедический словарь. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1985. – С. 349.
8. См.: *Шервинский С.* Художественное чтение. – М.: Гослитиздат, 1935. – С. 16.
9. Василий Семенович Лановой – народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, профессор, заведующий кафедрой сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина с 1996 г. по н. в.
10. Павел Евгеньевич Любимцев – заслуженный деятель искусств России, заслуженный артист России, профессор. Любимцев совмещает важнейшие для нашего размышления области деятельности: заведующий кафедрой мастерства актера Театрального института им. Б. Щукина, председатель Художествен-

- ного Совета дирекции литературных программ Московской Филармонии (так переименован нынче Чтецкий отдел), активно концертирующий артист чтецкого жанра, драматический артист, ведущий телепрограмм, преподаватель по мастерству актера и художественному чтению в вахтанговской театральной Школе.
11. Антонина Михайловна Кузнецова – народная артистка России, профессор кафедры сценической речи РАТИ-ГИТИС.
 12. Кузнецова А. М. Ранняя Цветаева в театральной школе («Моя душа теряет голову...») // Сценическая речь в театральной школе. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2006. – Вып. 1. – С. 40.
 13. Яков Михайлович Смоленский (1920–1996) – народный артист РСФСР, действительный член академии гуманитарных наук, профессор. Преподавал в ВТУ им. Б. В. Щукина с 1949 по 1996 год, заведовал кафедрой сценической речи с 1976 по 1996 год. Выдающийся мастер искусства художественного слова. Теоретик чтецкого искусства. Автор многих работ по методике художественного чтения. Среди них: Смоленский Я. М. В союзе звуков, чувств и дум. Еще одно прочтение А. С. Пушкина (М., 1976); Смоленский Я. М. Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства (М., 2009) и др.
 14. Смоленский Я. М. Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства. – М., 2009. – С. 127.
 15. См.: *Артоболевский Г. В.* Художественное чтение. – М.: Просвещение, 1978; *Журавлев Д. Н.* Беседы об искусстве чтеца. – М.: Знание, 1977; *Кочарян С. А.* В поисках живого слова. – М.: ВТО, 1979; *Смоленский Я. М.* В союзе звуков, чувств и дум. – М.: Советская Россия, 1976; *Смоленский Я. М.* Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства. – М., 2009; *Шварц А. И.* В лаборатории чтеца. – М.: Искусство, 1968; *Яхонтов В.* Театр одного актера. – М.: Искусство, 1958 и др.
 16. *Васильев Ю. А.* О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – Вып. 5. – С. 11.
 17. Смоленский Я. М. Чудо живого слова... – С. 152.
 18. Там же. – С. 191.
 19. Ксения Георгиевна Семенова – одна из тех, кто первым начал свое обучение у Е. Б. Вахтангова в студенческой Студии. Впоследствии эта Студия именовалась мансуровская – III Студия МХАТ – театр им. Евг. Вахтангова. В 1913 году Семенова приняла участие в первой постановке Студии «Усадьба Ланиных» по пьесе Б. Зайцева (играла роль Наташи), а затем многие годы плодотворно работала актрисой в театре им. Евг. Вахтангова и педагогом по художественному чтению в Театральном училище им. Б. В. Щукина. Скончалась в 1950 году.
 20. Татьяна Ивановна Запорожец (1915–1995) – заслуженный работник культуры РСФСР, профессор, окончила ВТУ им. Б. В. Щукина в 1940 году, работала актрисой в Театре Красной Армии и театра им. Евг. Вахтангова. С 1946

по 1976 год преподавала сценическую речь, руководила методическим объединением, а затем и кафедрой сценической речи ВТУ им. Б. В. Щукина. Автор учебной программы и методических пособий по сценической речи для актерского и режиссерского факультетов. Автор учебного пособия «Логика сценической речи» (М., 1974).

21. Смоленский Я. М. Чудо живого слова... – С. 82.

22. Приведем слова французского педагога Эрнеста Легуве. В своей книге «Чтение как искусство» он выразил важнейшую мысль: «Искусство читать посягает перейти из искусства приятного в искусство полезное или лучше сказать желает сделаться полезным искусством, не переставая быть приятным. Чтение претендует сделаться правом и потребностью всех вместо того, чтобы оставаться привилегией немногих <... >, оно стучится в дверь университета и школ, оно требует себе место в свободных профессиях!» (с. 188).

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ПЕДАГОГИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ: ВЗГЛЯД НА ГОД 2010-й

Приступая в январе 2009 года к анализу литературы по сценической речи за последнее десятилетие (2000–2009), я поставил перед собой цель изучить педагогику сценической речи за этот период во всем ее проблемном многообразии, отразив при этом реальную картину, а не парадный портрет. Результатом исследования стала статья «Педагогика сценической речи: штрихи к портрету», опубликованная в разделе «Полемика жест» в 7 и 8 выпусках сборника «Искусство и искусствоведение» (2009, 2010 годы) [1]. Однако время идет, на дворе уже 2011 год и литература по различным аспектам теории и практики сценической речи множится. Поэтому мне показалось интересным обратиться к работам, увидевшим свет в 2010 году.

Так получается в последнее время, что каждый год отличен от годов предыдущих вполне конкретным приоритетным направлением публикаций. В году 2007-м – наиболее плодотворном для педагогики сценической речи последнего десятилетия – основной заботой авторов стала собственно методика: сборники, учебные пособия, статьи были направлены прежде всего на совершенствование методических приемов речевого воспитания актеров и режиссеров. 2008 год стал годом экспериментов, новых подходов к теории и практике. В 2009 году, который можно было бы назвать годом подведения итогов, большинство изданий явилось на свет

не впервые [2], хотя некоторые работы вызывают несомненный интерес своей новизной [3].

Чем же примечателен год 2010-й? Пожалуй, разнообразием подходов к прошлому.

Да-да, именно различное понимание и отношение к накопленным знаниям и методикам речевого обучения в театральной школе проявились с особой отчетливостью в публикациях прошедшего года.

На полюсах расположились два подхода. Первый отображает стремление постигнуть и высветить значение личности театрального педагога в учебном процессе. Это нашло отражение в сборнике статей и воспоминаний об учителях – мастерах речевой педагогики – «И снова происходит встреча...» [4], в статье А. В. Блиновой «О себе. Развернутая реплика» и в известном интервью В. Н. Галендеева «Как разбудить лемура» [5]. Второй подход нацелен на изложение методических приемов работы над техникой речи, выдвинутых в свое время К. С. Станиславским, и представлен он в пособии Э. Сарабьян «Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос» [6].

Говоря о прошлом, мы не можем не задумываться о будущем. Поэтому параллельно в статье рассматриваются некоторые современные проблемы речевого обучения сценической речи в театральной школе и анализируется благородное начинание Российской общественной академии голоса – выпуск первого номера междисциплинарного научно-практического журнала «Голос и речь».

* * *

«И снова происходит встреча...» – такое название получил сборник статей и воспоминаний о театральных педагогах, подготовленный Театральным институтом им. Б. Щукина. Что ни имя в этой книге, то одна из граней подвижнического и одновременно невидимого искусства театрального педагога. «Все эти люди, – говорит А. М. Бруссер в Предисловии, – и те, о ком написаны статьи, и те, кто вспоминает своих учителей, – гордость русской театральной педагогики» [7]. Составитель дает понять, что сборник сложился не из мемориальных воспоминаний об учителях, не из ностальгических обращений к собственной юности, что порой случается с авторами театральных воспоминаний, – он наполнен диалогом поколений. Грустно и вместе с тем просветленно звучат слова одного из авторов сборника М. С. Брусникиной: «Я вдруг однажды на кафедре ощутила пустоту: тебе уже почти не на кого равняться в профессии, некому сдавать экзамен, который ты всякий раз сдавала, мало

уже людей, мнение которых тебя формировало, развивало и двигало вперед. И остался только внутренний диалог с ними. И это – навсегда» [8]. Те, с кем мы ныне можем вести только «внутренний диалог», личности легендарные – режиссеры, актеры, блистательные театральные педагоги: Е. Я. Эфрон, Д. Н. Журавлев, О. М. Головина, К. В. Куракина, И. П. Козлянинова, В. А. Ушакова, Т. И. Запорожец, Я. М. Смоленский, Л. А. Ходжаева, О. Ю. Фрид, Т. И. Васильева, А. Н. Куницын. Как ни порадоваться тому, что продолжают свое служение искусству Людмила Александровна Булюбаш и Элеонора Николаевна Волгина, имена которых также вписаны в этот удивительный ряд Учителей.

На страницах книги Учителя говорят, подсказывают, смеются, нервничают, подают пример, помогают своим ученикам совершать открытия. Они мудры и афористичны. В их афоризмах соседствуют душевные глубины и юмор, опыт и видение будущего [9]:

Д. Н. Журавлев – «Для того, чтобы серьезно заниматься искусством, надо много смирения и терпения» (С. 17);

Я. М. Смоленский – «Читай хорошо, а не плохо; потому что плохо может каждый дурак» (С. 93);

О. Ю. Фрид – «Витя, бери пример с твоих учительниц, делай как мы, делай лучше нас!» (С. 132);

Т. И. Васильева – «Никогда не бегите впереди лошади, придет карета, вы сядете в нее и поедете» (С. 136);

И. П. Козлянинова – «Да, все бывает в нашей практике: в одной мастерской ты – желанный коллега, в другой – чужак» (С. 65);

Д. Н. Журавлев – «Необходимо, чтобы слова прошли через горнило творчества, через твоё сердце и воображение, а то, что еще не сделалось твоей кровью и плотью, – всегда ложь, как ты ни рассуждай, ни умничай!» (С. 19);

А. Н. Куницын – «...вся история творческой жизни... она довольно длинная и очень насыщенная разного рода событиями, которые проходили не только через предмет, проходили не только через всевозможные проблемы театрального образования, а проходили через сердце, проходили через борьбу, живую, очень напряженную борьбу, которую надо ощущать чувственно для того, чтобы найти ей достойный словесный эквивалент» (С. 127–128).

Высокая чистая нота, заданная воспоминаниями, воссозданием педагогических принципов Учителей, перелилась в симфонические картинки, с добротой рисуемые учениками. Да еще какими Учениками! Кумирами нынешних студентов, воспитателями не одного поколения современных актеров и режиссеров: И. Ю. Промптова, Н. Н. Штода, А. М. Кузнецова, М. С. Брусникина, П. Е. Любимцев, М. П. Оссовская, В. Н. Галендеев, А. И. Пиллос, В. В. Мархасев.

А какие Слова говорят ученики об учителях! Дыхание перехватывает [10]:

Д. Н. Журавлев о Е. Я. Эфрон – «Это было сердце, готовое принять в себя чужие радости и горести, мечты, фантазии, увлеченность, особенно если это касалось литературы,

музыки, театра, живописи. Каждому приходящему к ней она всегда готова была сказать: “Здравствуй, радость моя!...”» (С. 11); «Она была идеальным образцом режиссера – друга и соратника при полном отсутствии режиссерского диктата и навязываемой интерпретации» (С. 17);

И. Ю. Промптова о И. П. Козляниновой – «Ирина Петровна была человеком щедрой души. Когда мы вспоминаем нашего Учителя, каждый признается: “Я был уверен, что меня Ирина Петровна больше всех любит, мне больше всех доверяет”. К ней шли со своими горечью, неустроенностью, тревогой, разочарованием... И Ирина Петровна умела слушать и слышать. Умела мудро, спокойно с каждым поговорить, она, как фонвизинский Стародум, не любила судить о чем-либо “в первом движении”. Вспоминала радостную старушку, однажды сказавшую: “надость посмотреть». Она верила, что, действительно, “утро вечера мудренее”» (С. 62) [11];

А. Я. Кутепов о Д. Н. Журавлеве – «Дмитрий Николаевич большое значение придавал образной выразительности в звучании. Каждое слово должно иметь корень. Это не значит, что нужно «играть» слово. Но за ним должно быть точное содержание, определенный смысл. Это принципиальное положение. Вот откуда эта журавлевская яркость, образность, глубина...» (С. 76);

Д. Н. Журавлев о Е. Я. Эфрон – «Наши встречи-уроки протекали не всегда мирно. Бывали периоды “бури и натиска». Я не всегда понимал сразу, чего хотела от меня Елизавета Яковлевна, раздражался и, дергая себя за уши, кричал: “Я не слы-шу, не по-ни-маю, че-го вы от меня хо-тите!” В ответ неизменно слышалась мольба: “Оставьте, пожалуйста, в покое свои бедные уши”... Но такое случалось не часто» (С. 17);

В. Б. Смехов о Т. И. Запорожец – «Она не унижалась до лесты студентам, она не заискивала, она брала гораздо более важным. Ее не забыть никогда – за уроки возвышенного вкуса, уважение к русской словесности и замечательный талант: в каждом шукинце разбудить страсть к верно звучащему Слову» (С. 82);

П. Е. Любимцев о Я. М. Смоленском – «Яков Михайлович прожил свою долгую жизнь среди людей и для людей. Он был не просто общителен, умен, отзывчив, добр и во всех отношениях щедр... в нем жила удивительная человеческая конструктивность, он созидал, строил» (С. 95);

М. С. Брусникина о Т. И. Васильевой – «Однажды я пожаловалась ей, что плохо себя чувствую, нет настроения и сил, а Татьяна Ильинична вдруг мне говорит: “Знаешь, Мариночка, а я сегодня вышла на улицу – сирень цветет! Господи, как хорошо жить!” А ей было уже много лет, она уже была больна, еле ходила» (С. 136) [12];

Н. А. Барабаш о Л. А. Ходжаевой – «Можно научить профессиональным навыкам, даже вооружить любовью к своему делу; но какие нужны силы, целеустремленность, талант, чтобы в течение долгих десятилетий не иссякало мастерство человеческого понимания, исполнения долга, ответственности?!» (С. 143).

Да и правильно ли называть проявления сердечных движений учеников просто «словами» об Учителях? Конечно, нет.

Через судьбу каждого из героев проступает время. Ушедшие эпохи заполняются атрибутами, заботами и привычками живших и творивших в них людей, художественными разговорами, свершениями людей искусства, так или иначе связанными со звучащим словом и речевой педагогикой. Если к книге «И снова происходит встреча...» составить «именной указатель», то тысячи имен и фамилий забурлили бы в нем, образуя

круги общения, круги интересов, круги созданного Учителями и Учениками. Доскональность. В ней мера отсчета и в искусстве, и в науке. Доскональность во всем: в познании авторского «голоса», в глубинном постижении слова, в умении добиться произнесения скороговорки «со скоростью пушечной пули» [13], в постижении теории, в каждодневном тренинге – и тогда наполняется сердце ученика «настоящим сердечным знанием» [14], рождается душевное движение – и тогда творят Учитель и его Ученики в ритмах времени.

В сборнике нет деструкции, несмотря на то, что вопросы нравственные соседствуют с актуальными проблемами профессионального обучения, личные воспоминания, подчас полные откровений, – с высказываниями о будущем слова на сцене, резкие выпады в адрес рутины – со светом надежды. Воспоминания и статьи этого издания свидетельствуют: для того чтобы быть истинным педагогом, надо быть личностью. И если человек уважает свой *дар*, дарованное свыше, то он будет прививать заботу о *даре* и своим ученикам. Ученики не станут растрачивать свой талант на мелочи, терзать его второсортной литературой, пренебрегать им, а обретут свой «голос», свое «знание», свой «путь на сцене».

Сборник статей и воспоминаний «И снова происходит встреча...» – яркий документ истории сценической речи, в нем нашли отражение все этапы формирования современной педагогики сценической речи и, что немаловажно, просматриваются неодинаковые черты кафедр сценической речи различных театральных школ: Училища им. М. С. Щепкина, Института им. Б. Щукина, Школы-Студии МХАТ, Нижегородского театрального училища, Ярославского театрального института, РАТИ/ГИТИСа, Санкт-Петербургской театральной академии, Государственного института искусств Узбекистана им. М. Уйгура. Как оригинальное начинание, сборник требует продолжения. Имена и творчество многих и многих ярких педагогов сценической речи могли бы стать предметом воспоминаний и исследований в следующих выпусках сборника «И снова происходит встреча...». Этого заслуживают и педагоги прошлых десятилетий, и нынешние мастера речевой педагогики, и даже отдельные кафедры сценической речи, о развитии и специфике работы которых практически никому не известно, а между тем это может явиться надежным фундаментом истории и теории речевой педагогики.

* * *

В продолжение разговора о судьбах и педагогической деятельности преподавателей по речи обратимся к статье А. В. Блиновой «О себе. Раз-

вернутая реплика» [15]. Всегда интересно услышать рассказы преподавателей о своей жизни, о контактах со студентами, войти в творческую лабораторию. Статьи же «о себе» публикуются крайне редко [16].

Азалия Всеволодовна Блинова, заведующая кафедрой сценической речи Екатеринбургского театрального института, одна из самых известных специалистов в области сценической речи в России, – автор оригинальной методики воспитания дыхания посредством расслабления мышц брюшного пресса, изложенной в статье «Освобождение дыхания...» [17]. На сей раз А. В. Блинова «шагнула» в воспоминания, предупредив читателя: «Писать о себе трудно. Вопрос самооценки – непростой вопрос, тем более писать о себе неловко как-то. Подумала, а может, сборник прочитают хоть несколько выпускников, а может, даже несколько сегодняшних студентов. И все встало на свои места. Займусь своим делом!» [18].

Открытость и доходчивость изложения позволили автору по-своему раскрыть одну из самых актуальных и вместе с тем неуловимых, глубоко личностных стихий актерского творчества – воображение. На примере личного опыта Азалия Всеволодовна преподает урок молодым: видеть, слышать, внимать, углубляться, постигать через свои нервы, шкурой своей окружающий тебя мир культуры; осваивать литературу и живопись, анимацию и музыку, кинематограф и цирковое искусство до такой степени, чтобы «воображение стало органом существования» (С. 65). Достигается это не простыми упражнениями, а особым отношением к бытию, к творчеству. И достигается всей предшествующей жизнью, с упоения чтением в школьные годы – через восприятие жизни через сказку, миф, вымысел – до каждодневного творческого общения со студентами. Болью и надеждой проникнуты финальные слова монолога А. В. Блиновой:

«Приходится спускаться и на землю, и здесь сложнее, неуютнее, и то, что ценно в мире вымысла, здесь не является валютой, особенно в творческой педагогике. Самонадеянно разумные существа смотрят на тебя сверху вниз, не понимая, что создаваемый ими только разумный, расчетливый мир ведет к гибели всех, их в том числе, а ты снисходительно прощаешь их высокомерие и по мере данных тебе сил пытаешься извлечь заточенные в твоих учениках Божьи искры с постоянным чувством нездешней тоски о нездешней правде.

Понятна ли будет эта тоска сегодняшним студентам?!» (С. 65).

К небольшому эссе А. В. Блиновой применима лишь музыкальная терминология. Можно согласиться с авторским подзаголовком «Развернутая реплика». Однако мне в монологе Азалии Всеволодовны больше слышится сонатная форма – духовное высказывание с нотками драматизма на мажорный лад. И звучит соната в самом что ни на есть искреннем, одухотворенном исполнении.

Одним из наиболее интересных способов постижения педагогической «кухни» является интервью. Представляет интерес в этом смысле серия бесед В. Н. Галендеева с театральными критиками [19]. Я не буду задерживать внимание читателей на разборе этих отдельных интервью, т. к. раньше уже писал о них [20]. Однако в связи с тем, что разговор Галендеева с известным петербургским театральным критиком М. Дмитриевской «Как разбудить лемура» был переиздан и в 2010 году [21], мне думается, имеет смысл прокомментировать один момент этого, в целом чрезвычайно интересного, интервью.

Интервьюер М. Ю. Дмитриевская восхищенно задает вопрос: «Вы внушаете своим ученикам на всю жизнь не просто почтение, вы внушаете им мистический ужас. <...> Чем вы их так пугаете?». Интервьюируемый В. Н. Галендеев с грустью отвечает: «Не знаю. Я понимаю, чем я запугиваю их на первом курсе. Вот сегодня студенты довели меня до состояния предельной ярости, и я понимаю, что в этом состоянии я могу их запугать на всю жизнь...». Дмитриевская не унимается: «То есть страх нужен?», – вопрошает она. И получает ответ-размышление, начинающийся словами: «По-моему, да», и завершающийся анализом реакций студентов разных поколений на строгие замечания, на взыскательность педагога [22].

Знаменательный обмен репликами. Но все же, несмотря на «восхищение» Дмитриевской, Галендеев в этом диалоге говорит о высокой требовательности, о формировании внутренней потребности самовоспитания в душе студента, о реализации его волевых усилий, но не о страхе, да еще на всю жизнь. Истинная требовательность к человеку, а в частности к студенту – будущему творцу, предполагаю, должна внушать не страх, а уважение. Страх же унижает. Радость преподавателя от того, что его боятся студенты, – опасное удовлетворение темных сторон тщеславия. В устах известного критика восторги по поводу студенческого страха напоминают наслаждение руководителей времен репрессий, когда страх пронизывал всю вертикаль власти, а «испуг перед властью парализовал все остальные эмоции» [23]. Мистический ужас в те славные годы передался и культуре, проник и в учебные заведения. Как атавизм коммунистического правления, атавизм диктатуры страх возникает до сих пор и в студенческих аудиториях. Тревога, волнение, даже отчаяние студента, что у него пока не получается то, что от него требует преподаватель, но окрашенные радостью совместного творчества, не тождественны тем же чувствам, построенным на боязни.

Ф. Ницше в «Злой мудрости» изрекает афоризм: «Если ты прежде всего и при всех обстоятельствах не внушаешь страха, то никто не примет тебя настолько всерьез, чтобы в конце концов полюбить тебя» [24]. Что тут скажешь, мудрость, действительно, злая. В ней вскрываются наилучшие стороны души человеческой. Стремление к власти посредством внушения страха окружающим, подчиненным, тем более ученикам, не кажется мне единственным способом достижения цели. Особенно если педагог имеет дело с молодыми, еще не готовыми психологически противостоять агрессии. Мне представляется продуктивным и правильным сочетание требовательности и уважения, доверия к студентам, а не взгляд на них как на потенциальных уродов, единственный способ воздействия на которых – запугивание. Мир сегодня и так жесток, наполнен информационной путаницей, нещадной борьбой за выживание. Хотя, разумеется, кому-то может показаться полезной еще одна «злая мудрость» Ницше: «Кто хочет стать водителем людей, должен в течение доброго промежутка времени слыть среди них их опаснейшим врагом» [25]. Изречено заманчиво и красиво, но так ли красив путь таких «водителей» и сколько поломанных душ затерялось на этом пути?

* * *

Итак, рассмотрев работы, в той или иной мере затрагивающие тему личности театрального педагога в профессиональном становлении будущих актеров и режиссеров, обратимся, как и было обещано, к изданиям, излагающим взгляды на сценическую речь мастеров прошлого. Здесь интерес прежде всего представляет пособие Э. Сарабьян: «Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос» [26], замечательное подзаголовком, гласящим: «Максимальная достоверность и убедительность»! Относится подзаголовок к обучению голосу и речи по системе Станиславского – так, вероятно, задумано автором. Мне же этот подзаголовок видится некоторой насмешкой над читателем, ибо нет в книге ни «максимальной достоверности», ни «убедительности». Предлагаемая Э. Сарабьян книга построена согласно схемам, привычным для традиционных пособий по выразительному чтению, риторике, технике речи. Схема эта элементарна: освобождение от зажимов – дыхание – резонаторы – артикуляция и дикция – логика речи – гигиена голоса. В привычное вдруг вклинивается раздел «“Киноплёнка текста”. Видения». Однако привнесение некоторой новизны не меняет общего ощущения обветшалости подходов к формированию актерской речи. К тому же «кинолента видений» по Станиславскому бездоказательно заменяется авторским изобретением

«кинолента текста». В опубликованном наследии Станиславского такого понятия мне встречать не доводилось. «Кинолента видений», «видения», «видения образа», «внутренние видения», «видения внутреннего зрения» и т. п. понятия в совокупности получили и у Станиславского, и у исследователей его творчества «объединяющее» наименование: «видения внутреннего зрения». Иногда в литературе по сценической речи или художественному чтению, с целью более доходчивого или образного объяснения этого понятия, введенного Станиславским, используются и иные наименования (ср., например, понятие «лента образов», употребляемое Я. М. Смоленским [27]). Введение же словосочетания «кинолента текста» мне кажется произволом, лишаящим смысла и природности один из важнейших законов работы творческого воображения актера. Речь у Станиславского идет о видениях актера в роли, о передаче видений партнеру (и зрителю) в условиях сиюминутного живого общения, а не о видениях, заложенных в словах текста. Если же актер будет заниматься подгонкой видений под слова автора, то в его внутреннем зрении возникнет неразбериха или, как сказал бы сам Станиславский, «кавардак видений» [28].

Традиционность линейной череды разделов обучения, которой придерживается Сарабьян, всецело согласуется с давно отошедшим в прошлое поэтапным (читай: «раздельным») овладением навыками техники речи. Хотелось бы написать «сценической речи», но этого сделать не могу в силу слишком большой удаленности пособия Сарабьян от задач и целей речевого обучения драматического актера. Иными словами, ни о каких методических принципах комплексного голосового, речевого, дикционного воспитания драматического актера разговор не идет. А если так, то смеем предположить, что автору вовсе не знакомы современные тенденции преподавания сценической речи в театральных школах.

Кстати говоря, зададимся вопросом: о чьей речевой подготовке ведет разговор Э. Сарабьян? Драматических актеров? Судя по заявлениям автора во вводной части, забота ее прежде всего о другом контингенте обучающихся: об учителях, лекторах, адвокатах [29], потом уж вспоминаются и актеры [30]. В аннотации очерчен еще один круг адресатов: студенты театральных училищ и вузов и все, в чьей профессиональной деятельности речь играет важную роль, – далее эти специалисты называются: педагоги, юристы, психологи, руководители. Сложно приноровиться к такому всеохватному посылу книги по сценической речи. Адресация вообще, «и тем, и тем, и тем», т. е. всем, кто говорит в аудитории, насчитывающей более двух собравшихся, невольно «ловит» адресанта на обращение ни к кому конкретно. И что навевает особенную грусть в таком *веерном* подходе к читателям, так это принижение актерского творчества, све-

дение его к говорению и голошению вне законов актерского искусства, выработывавшихся веками многими поколениями творцов и выведенных К. С. Станиславским в его трудах по воспитанию актеров реалистического направления. Не могу даже представить себе реакцию Станиславского, если бы он узнал, что его труды по театру и театральной педагогике легко, без потерь могут быть применимы для повышения квалификации учителей, лекторов, директоров заводов и даже руководителей всех рангов, включая членов политбюро и Госдумы. Как бы то ни было, но книга все-таки рассчитана на любую аудиторию: любой ее бери и учись говорить. Причем же здесь Станиславский и русский драматический театр? Если все так просто, то зачем же были нужны усилия и самого Станиславского, и его последователей, и нескольких поколений педагогов сценической речи, направленные в первую очередь на создание особых условий воспитания актера «школы Станиславского»? Тут невольно вспоминается выдающийся труд Г. В. Кристи «Воспитание актера школы Станиславского» (М., 1968), в котором ни автору, ученику Станиславского и известному театральному педагогу, ни редактору – в те годы председателю Научно-исследовательской комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, доктору искусствоведения В. Н. Прокофьеву – и в голову не пришло адресовать столь серьезную книгу руководителям разного уровня, управленцам, адвокатам и пионервожатым. Почему же литература, затрагивающая вопросы речевого обучения драматических актеров, должна удовлетворять нужды всех *людей говорящих профессий*? Отсюда, вероятно, берут начало все «общие места», которыми часто изобилуют пособия по сценической речи и которыми заполнены многие страницы пособия Э. Сарабьян.

Усилия педагогов сценической речи в последние полвека были направлены на создание условий для обучения студентов театральных учебных заведений истинному, художественному речевому искусству актера. Подчеркну: не красивому и разборчивому говорению вообще, не голосовым и артикуляционным навыкам, не дыханию диафрагмой, не универсальной грамматической логике произнесения любого текста – но речевому искусству в роли, жанровому и стилистическому разнообразию голосового звучания, дикционной, интонационно-мелодической выразительности сценической речи. И обучение технике речи, опять-таки усилиями не одного поколения педагогов сценической речи, стремительно переводится в область обучения актерскому искусству. С такой литературой вполне можно ознакомиться, приступая к написанию книги на тему «Станиславский и сценическая речь». Однако автор совершенно не использует литературу по сценической речи последних пяти десятилетий.

Я не ошибаюсь, говоря о полувеке. В «Списке литературы» представлена одна-единственная работа по сценической речи, изданная ни много ни мало в 1959 году, – это книга К. В. Куракиной «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского». Театральная педагогика на месте не стоит, как не останавливалось в своем развитии педагогическое мастерство самого Станиславского: взгляды, терминология, приемы работы Станиславского с течением времени совершенствовались и даже менялись. Но, знакомясь с книгой Сарабьян, переполненной домыслами о воззрениях Станиславского на актерскую речь, зришь только окаменелый остов, ничего там нет живого, дышащего. Не находится в пособии Сарабьян места ни для каких *послестаниславских* перемен в театральной педагогике. Обойдены стороной важнейшие методологические работы об исканиях Станиславского в области сценической речи. Имею в виду серию статей и монографию В. Н. Галендеева «Учение Станиславского о сценическом слове» [31] и учебное пособие В. И. Тарасова «Чувство речи» [32], не только не принятые во внимание автором «Тренинга по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос», но и не упомянутые в списке литературы.

Что же все-таки представляет собой пособие Э. Сарабьян?

Каждому из разделов предшествуют «общие слова» о том, чем читателю предстоит заниматься на очередном этапе обучения и как важен этот этап в его речевой, голосовой практике. Эти предварительные разговоры настолько описательны и *водянисты*, что мы до конца книги так и не можем углубиться в осознание особенностей сценической речи по Станиславскому, несмотря даже на обильное цитирование Мастера. Автор ни единым намеком не дает нам понять, в чем различие между обучением декламации в театральных школах до появления основополагающего труда Станиславского (имеется в виду второй том «Работы актера над собой»: «Работа над собой в творческом процессе воплощения») и воспитанием сценической речи после опубликования основных работ наследия Станиславского, касающихся вопросов «речи на сцене». А ведь развитию идей Станиславского посвящены и книга М. О. Кнебель «Слово в творчестве актера» (М., 1954), и уникальная работа К. В. Куракиной «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» (М., 1959), и учебник Г. В. Кристи «Воспитание актера школы К. С. Станиславского» (М., 1968), и монография Н. Л. Прокоповой «Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия» (М.: Кемерово, 2008), и уже упоминавшиеся мной книги и статьи В. Н. Галендеева и В. И. Тарасова. Не буду приводить выдержки из названных, принципиальных для современной театральной педагогики работ по вопросам «речи на сцене». Обращусь

лишь к одному из высказываний В. Н. Галендеева, не раз опубликованному, содержащемуся, кстати говоря, и в его монографии «Не только о сценической речи»:

«Есть две функции речи в театре. Одна функция – чисто эстетическая, декоративная, и с этой точки зрения более всего важны красота тембра, полнозвучие, безукоризненная слышимость, фонетическая полнота. Долгое время все были убеждены, что “декоративность” и есть важнейшая функция сценической речи. О второй функции до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического импульса, речь, отражающую внутреннее содержание момента. На практике актеры, конечно, так или иначе передавали эту жизнь образа в своей речи, но это происходило почти неосознанно. Традиционная декламация, идущая от французов, от “Комедии франсез”, от консервативной парижской школы, обеспечивала благозвучие и не вникала в эту проблематику. Станиславский – первый человек, который задумался о том, как сохранить красоту и звучность сценической речи, но при этом добиться, чтобы это было не в ущерб передаче живого психологического импульса» [33].

Яснее не скажешь. Если при написании любой книги по воспитанию речи по Станиславскому воспользоваться этим положением, то не случится того, что случилось с тренингом из пособия Сарабьян. Все комплексы упражнений, представленные в пособии, ни на йоту не отражают устремлений Станиславского и последователей, и интерпретаторов его концепции сценического слова. Голая механистичность проходит сквозь все упражнения. Ничего живого, ни одного искреннего психологического импульса, все вне фантазии и воображения. Иной раз автор вводит в упражнения задания, связанные, как ему видится, с работой воображения. Например, такое: «Представьте себе, что у вас на макушке находится крюк. И кто-то вас за этот крюк подвесил» [34]. Мне от такого задания стало, откровенно говоря, не по себе.

Нет сомнения, что импульсы воображения в упражнениях по технике речи чрезвычайно полезны. Такие упражнения рекомендовал Станиславский, мы часто находим их и в литературе по речи. Только вот работать воображение должно образно, художественно. Примитивные и безвкусные задания разрушают веру в воображение, лишают его образности, метафоричности, глубины. Вот несколько примеров наподобие «крюка на макушке» [35]:

«Теперь представьте себе, что ваша голова наполнена воздухом, что это не голова, а воздушный шар» (С. 28);

«Представьте себе, что вы очень голодны, но не можете утолить свой голод, т. к. пища еще готовится. Но со стороны кухни вы уже слышите соблазнительный запах. Потяните носом, постарайтесь уловить этот запах готовящегося блюда. Вдыхайте его как можно глубже, старайтесь заполнить этим запахом всю гортань» (С. 37);

«Представьте себе свадьбу, вы – жених (невеста). По традиции, новобрачным подносят каравай, от которого каждый из молодоженов должен откусить по кусочку. Кто откусит

больше, тот будет главенствовать в семье. Откройте рот и постарайтесь откусить как можно больше от каравая» (С. 38);

«Откиньте челюсть и раскройте рот как можно больше. Представьте, что вы – лев, которому дрессировщик кладет голову в пасть. В этом положении тяните губы навстречу друг другу (челюсть остается в прежнем положении), стараясь сомкнуть их. Разумеется, сомкнуть губы у вас не получится, ваша задача – растянуть их как можно больше» (С. 61);

«Втяните щеки в ротовую полость, нижнюю челюсть опустите. Соберите губы так, будто собираетесь изображать рыбку. Покажите, как рыбка хватается ртом пузырьки воздуха и выпускает их обратно. Смыкайте и размыкайте губы» (С. 62–63).

Объективности ради скажу, что автор не однажды на страницах пособия высказывает трезвые, полезные мысли, например, говорит следующее: «Вдох должен быть бесшумным, без всяких лишних призывков» (С. 40) или «...артикуляция – в первую очередь, интеллектуально-эмоциональный процесс, и только во вторую – физический» (С. 58). Последнее утверждение вполне прогрессивно, жаль только, что вслед за ним следует серия вполне регрессивных упражнений «артикуляторной гимнастики». К идеям Станиславского представленные упражнения отношения не имеют – это авторская инициатива. На инициативу, конечно же, каждый автор имеет полное право, но не в работе, раскрывающей взгляды на какой-то предмет кого-то из деятелей искусства, тем более столь значимого для русского реалистического искусства, каким является Станиславский и его система актерского творчества. Если причислять к аспектам системы актерского творчества речевую технику актера, то и здесь сохранение и развитие идей Станиславского требуют исключительного такта. А коль такта, то ничего стороннего привносить в воспроизведение тренинга по Станиславскому не следует. Даже в целях увеличения объема книги. Автор в главе «Артикуляция – соединение мысли и звука» дает описание 25 упражнений «артикуляционной гимнастики» (С. 60–66), предваряя их утверждением, содержащим и слова об «интеллектуально-эмоциональном процессе»:

«Давно известно: кто ясно мыслит, тот ясно излагает.

Поэтому артикуляция – в первую очередь, интеллектуально-эмоциональный процесс, и только во вторую – физический. Можно иметь безупречно разработанную мимику и великолепно поставленный голос, однако, если в душе не родится переживание, понимание произносимых слов – артикуляции не будет, как не будет и полноценного речевого акта.

Итак, основа речи, а значит, и основа артикуляции – ясное мышление, душевное переживание слов. А разработка артикуляционных мышц поможет правильно выразить это душевное переживание» (С. 58).

С этим подходом нельзя не согласиться. Он настраивает на творческое отношение к такому, казалось бы, механическому и скучному процессу, как совершенствование подвижности, эластичности, упругости

мышц артикуляторного аппарата [36]. И я полностью соглашаюсь со словами автора о необходимости интеллектуально-эмоционального подхода к процессам дикционного воспитания. Но при чем же в таком случае «артикуляционная гимнастика», пропагандируемая в главе «Как заниматься артикуляционным тренингом»? Мало того, никаких других комплексов упражнений в этой главе автор не дает, из чего можно заключить, что артикуляционный тренинг вполне может быть ограничен «артикуляционной гимнастикой». Давайте тогда обратимся к упражнениям *гимнастического* комплекса [37]. Обратившись, увидим: они мертвы, скучны и фальшивы – говорю так не потому, что хочу оскорбить автора, но потому, что надо ведь и честь знать:

«Упражнение 1

Сядьте ровно, позвоночник прямо. Сосредоточьте внимание на лице. Поднимите брови как можно выше и удерживайте их в этом положении до полного изнеможения мышц. Затем сильно зажмурьте глаза и сразу же расслабьте их. После этого максимально растяните рот (улыбка до ушей) и тут же соберите губы, вытянув их вперед, словно хотите кого-то поцеловать» (С. 60–61);

«Упражнение 2

Опустите челюсть как можно ниже. Аккуратно двигайте ее влево и вправо, задерживая в каждом положении на 2–3 секунды. Затем двигайте вперед и назад. Закончите упражнение круговыми движениями челюсти» (С. 61) [38];

«Упражнение 12

Обнажите верхние зубы, подтянув верхнюю губу. Постарайтесь достать губой до носа. Затем потяните вниз нижнюю губу, обнажая нижние зубы. Теперь доставайте губой до подбородка» (С. 63);

«Упражнение 14

Водите языком между верхними зубами, верхней губой и щеками. Представьте себе, что вы чистите языком полость рта. Затем проведите языком между нижними зубами и нижней губой. “Почистите” так же небо и область под языком» (С. 63);

«Упражнение 15

Разминайте язык зубами, слегка покусывая его. Затем высуньте язык и похлопайте по нему губами [? – Знак вопроса здесь и далее указывает на мое недоумение. – Ю. В.]. После этого вывалите язык, распластав его на нижней губе. Вдыхайте и выдыхайте ртом, остужая язык после массажа» (С. 63–64).

Ну и одно из предложенных упражнений представлю как эталон бессмыслицы:

«Упражнение 22

Высуньте расслабленный язык. Быстро-быстро двигайте им вверх-вниз, влево-вправо со звуком “бrrrrlllll”» (С. 65).

Возникает вполне уместный вопрос, где же во всех этих упражнениях проявление «интеллектуально-эмоционального процесса»? Ответ вполне ясен: в этой главе «интеллектуально-эмоциональный процесс» отсутствует. Так, может быть, он существует в прочих разделах? Нет, нет и нет: его нет и в прочих разделах! Ну, а в главах, в которых

рассматривается работа над литературными произведениями, там-то уж нельзя обойтись без «интеллектуально-эмоционального процесса?». – Можно и там! Доказательства налицо. Привожу *Упражнение 3* из главы «Эмоции – перводвигатель речи»:

«Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина в разных состояниях:

А) Представьте себе, что вы очень сильно на кого-то раздражены и даже разгневаны.

Б) Вспомните ситуацию, когда у вас на душе было легко и радостно. Погрузитесь в это состояние чистой радости.

В) Прочитайте стихотворение так, будто вы навеселе и рассказываете очень смешной анекдот.

Г) Прочитайте это стихотворение так, будто хотите кого-то соблазнить.

Д) Представьте, что вы рассказываете кому-то свою самую сокровенную тайну.

Е) Представьте, что, читая это стихотворение, вы о ком-то сплетничаете» [39].

И далее Э. Сарабьян помещает стихотворение Пушкина, с помощью которого следует провести все перечисленные операции. Этим «стихотворением» оказывается вступление в поэму Пушкина «Руслан и Людмила»: «У лукоморья дуб зеленый...». В таком случае я теряюсь в догадках: что же все-таки автор понимает под определением «интеллектуально-эмоциональный процесс»?

Имеются в этом пособии и теоретические неточности. Укажу на две:

1. В главе «Гласные и согласные» автор констатирует: «“Гласные – река, а согласные – берега”, постоянно повторял Станиславский, цитируя известный труд кн. Волконского “Выразительный человек”» [40]. Прежде всего искажено название книги Волконского. Да, книга «Выразительный человек» кн. С. М. Волконским была издана в 1912 году, но о значении гласных и согласных звуков в актерской речи говорится в совсем другой книге князя – «Выразительное слово» – и говорится совсем по-другому: «Согласные звуки, это мускулы речи; в них сила, рамка, рисунок звука; это берега, в которых сдерживается текущая сущность гласных» [41]. Так что было бы точнее указать, что Станиславский не цитирует Волконского, а творчески использует его образ.

2. Э. Сарабьян утверждает, что именно Станиславский «предложил уникальный прием овладения головным резонатором – “тихое мычание”...» [42]. С этим также невозможно согласиться, и вот почему: «мычание» – это староитальянский прием обучения пению, который применяли некоторые (не все) великие итальянские педагоги пения на протяжении трех веков. А вот пример того, как этим староитальянским приемом пользовался один из самых известных преподавателей пения XX века, профессор Э. Барра, у которого стажировались некоторые наши весьма достойные певцы (среди них М. Магомаев, В. Атлантов, Т. Милашкина):

«Если у певца разболтан голос и вокальный инструмент еще не приобрел всех необходимых качеств силы, выносливости, вариантов тембра и техники, пластичности в пении, – то нужно упражняться в “мычании”. “Мычать” надо так, чтобы дыхание всегда захватывало головные резонаторы – не глухо, а звонко, собранно – и следить за тем, чтобы гортань не двигалась на всем протяжении упражнения. Такой тренировкой всегда занимался Карузо. Она хорошо организует правильную механику звукообразования и помогает нахождению головного резонирования» [43]. В русской вокальной педагогике прием «тихого мычания» был также достаточно распространен. Об этом свидетельствуют высказывания самого Станиславского (кстати, приводимые Сарабян на с. 48), а также литература по вокальной методике [44] и по декламации [45]. Задолго до изложений Станиславского практиковался прием направления голоса «в маску» при его вокальной или речевой обработке. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться со статьей В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Голос поставленный в маску» (1913) [46]. В известном труде Ф. Ф. Заседателева «Научные основы постановки голоса» (1926) читаем:

«Если мы закрываем рот, соприкасая губы и длительно тянем букву «м», то ощущаем дрожание и шекотание на поверхности губ. Если певец поднимает корень языка, то он уже не испытывает этого ощущения. Вот почему Гутцман [47] рекомендует напевание звука «м», чтобы привыкнуть к правильному положению корня языка» [48].

Не все, что писал и говорил Станиславский, надо принимать на веру. Он искал и пробовал, мы же прилипаем к готовенькому и возводим это «чужое» в обязательное свое – в незыблемые законы [49]. Самому себе Станиславский, с его почти патологической требовательностью к себе, не простил бы остановки на три четверти века. О том свидетельствуют его бесконечные поиски и открытия в области внутренней техники актера и перемены во взглядах на технику воплощения. А. М. Смелянский в предисловии к публикации «Работы актера над собой» приводит характерные слова Станиславского, сохранившиеся в записных книжках Ю. А. Бахрушина: «Я вот пишу и думаю: нужно ли все это? Выпустили мои заметки по “Чайке”». Я был против этого. Протестовал. Ведь это – пройденный этап, я ото всего этого давно уже отказался. Вот и эта книга – через несколько лет она устареет, а я уйду вперед к чему-то новому, если буду жив» [50]. Нельзя исключать из внимания также то, что во многих вопросах овладения актерским искусством Станиславский был противоречив. В некоторых же случаях ему не были чужды ошибки. Один из таких «ошибочных» уроков Станиславского содержится в его книге «Работа актера над собой. Работа над собой в творческом про-

цессе воплощения». В главе «Речь и ее законы» Торцов проводит урок по практическому освоению логическими паузами и речевыми тактами [51]. Он приказывает Названову (герою книги «Работа актера над собой») прочесть что-нибудь. Названов выбирает стихотворный монолог Отелло из Сцены 3 III акта [52].

После того как Названов выпалил монолог на одном дыхании, Торцов разметил в тексте монолога остановки, отражающие логические паузы, разделяющие речевые такты. После второго чтения, когда Торцов признал, «что монолог стал немного лучше *слушаться и пониматься*» [53], принялись за изучение знаков препинания и необходимых для их реализации голосовых интонаций. Интонациям и паузам посвятили и конец первого урока, и второй урок, и третий. На четвертом уроке занимались голосовыми понижениями и повышениями, переменами громкости, т. е. (по Станиславскому) силой звуков в речи. Но ни одного слова в течение четырех уроков не было сказано о том, что это стихотворный монолог, а в стихотворной речи действуют законы стихотворного ритма, которые принципиально не совпадают с ритмическими принципами прозаической речи.

От примера, приведенного мной, можно и отмахнуться. В таком случае можно освободить себя от всего, лишь бы было спокойно! Тогда причем же здесь творчество? Можно закрыть глаза и на ошибки Станиславского, а можно и вовсе не задумываться над тем, что это ошибки, а принять на веру все, что Станиславский сказал или написал. Но ведь Станиславский сопротивлялся любой неточности, выкрикивал свое знаменитое «Не верю!». Почему же нынешние «последователи» и «методисты» по Станиславскому не вдумываются, не проникают в его наследие с позиции сегодняшнего дня, сегодняшних научных знаний и достижений мирового театра? Убежден, что любое обращение к идеям Станиславского, связанным с вопросами сценической речи, должно принимать не форму изложения мыслей Мастера, а должно подразумевать интерпретацию, дыхание на грани вариативности, а не афиширование жеста перста указующего.

Э. Сарабьян поступила и того проще: написала пособие по мотивам Станиславского. Но мотивы-то оказались исполненными фальшиво. Вся книга переполнена домыслами. Как не вспомнить тут слова Станиславского: «Все преподают мою систему. А между прочим у меня два ученика – Сулержицкий и Вахтангов. *Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему*» [54]. Высказывание актуальное и для нынешнего времени. Э. Сарабьян просто-напросто использовала в своей работе самую что ни на есть устаревшую литературу по декламации или, что более правдоподобно, «Вокальный букварь» Е. М. Пе-

карской, который без труда отыщется в Интернете [55]. Именно там мне довелось встретить упражнение, дважды рекомендуемое Сарабьян [56]:

«Упражнение 4

Представьте себе, что у вас во рту – горячая картошка. Рот закрыт. Перекатывайте эту воображаемую картошку у себя во рту» (С. 38);

«Упражнение 13

Исходное положение – сидя или стоя. Рот открыт. Представьте себе, что у вас во рту – горячая картошка. Вы не можете ее выплюнуть, но стараетесь охладить дыханием. Выдыхайте и выдыхайте ртом, охлаждая эту картошку» (С. 45).

В «Вокальном букваре» читаем:

«Во рту – горячая картошка, которая обжигает небо, а вы, не выплевывая, хотите остудить ее. Вы подхватываете прохладный воздух, он охлаждает небо, обожженное картошкой» [57].

С одной стороны, пособие Сарабьян наполнено домыслами, неточностями, «фантазированием», никакого отношения к теоретическим и методическим поискам Станиславского в области сценической речи не имеющим (см. разделы: «Освобождение от зажимов», «Вокальное дыхание», «Резонаторы», «Артикуляция и дикция»), с другой стороны, догматами (см. разделы: «Логика сценической речи», «Планы и перспективы в речи»), умерщвляющими живое творчество. «Такое искусство, – писал Станиславский еще в 1906 году, – закованное в тиски и подчиненное сотням выдуманных правил, – не интересно, мертво и потому не нужно, по крайней мере для тех людей, которые еще не засушили в себе искринок живого, вечно подвижного, никогда не успокаивающегося, постоянно идущего и стремящегося вперед артистического огня» [58].

Обращаясь к наследию Станиславского, мы, конечно же, должны ему доверять, но для дела нашего необходимо доверие творческое, критическое, плодотворное. «Доверяй, но проверяй» – гласит пословица. Почему же эта пословица игнорируется при обращении многих из нас к наследию Станиславского? Почему мы, как слепые котятка, так долго прозреваем, не обретаем новых знаний? Почему же мы, как дурные ученики, превращаемся в попугаев? Ведь тем самым мы обескровливаем главные устремления Станиславского – к раскрытию природы творчества, к личному открытию законов актерского искусства. Почему сам Станиславский опротестовывал мнения других, включая специалистов иных областей знаний, которых уважал, а мы на протесты не можем себе позволить решиться, априори принимая все положения Станиславского? С его пор прошло более века, а мы живем в сегодняшнем, супердинамичном дне. В свое время Станиславский внимательно изучал книгу Д. Н. Ушакова «Краткое введение в науку о языке» (М., 1913), там он вычитал параграф, разъясняющий различие между понятиями «буква» и

«звук», и карандашом написал на полях рукописи главы «Пение и речь»: «не смешивать слова *буква* и *звук* (живая речь и писанное слово очень различны). Есть особая фонетическая запись (условная). Фонетический метод изучения записывает не буквы, а звуки. Звуковой аппарат уловил записи гласных (есть тридцать шесть гласных)». К тому же в архиве Станиславского (№ 542) сохранилась и таблица тридцати шести гласных, переписанная им из труда Д. Н. Ушакова. Однако стоило Станиславскому натолкнуться в той же работе Ушакова на параграф, его не устраивающий, как он резко высказывает свое несогласие. Так, например, по поводу § 28, где говорится о том, что при произнесении гласных звуков проход в носовую полость закрыт, Станиславский записывает: «NB. Протестую. Не закрыт, а резонирует и – проходит в носовую полость» [59].

Продолжая анализ издания Э. Сарабьян, не могу избавиться от впечатления, что книгу по теории и методике сценической речи писал не специалист, а человек, не представляющий даже в воображении, в чем заключается процесс обучения **актерской** речи (выделяю намеренно: речи **актерской**), человек, взявшийся не за свое дело. И уж совершенно не представляю, на каком основании на одном (уже упоминавшемся мной) сайте, рекламирующем это пособие, помещены дифирамбические строки: «Перед вами – сборник уникальных актерских упражнений, созданных самим Станиславским. Все задания, тренинги и этюды были собраны “буквально по крупицам” из самых разных трудов великого мастера сцены и представлены читателям в максимально удобной для использования форме» [60]. Допускаю, что к сочинению этого рекламного «перла» автор «Актерского тренинга по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос» отношения не имеет. Однако смею уверить читателя, что и к теме «Станиславский и актерская речь в драматическом театре» Э. Сарабьян имеет лишь косвенное отношение.

В заключение отмечу одно из достоинств пособия – в нем много юмора. От этого оно читается с неослабевающим интересом. С некоторыми юмористическими высказываниями автора полезно ознакомиться всем, «в чьей профессиональной деятельности речь играет важную роль: педагогам, юристам, психологам, руководителям» [61]. Итак:

«Как в толпе людей можно распознать вокалиста? Очень просто: по наверченному на горло в несколько слоев шарфу. С шарфом или теплым шейным платком серьезные вокалисты не растаются даже в жаркую погоду – берегут горло...» (С. 10–11);

«Однако как это ни странно, связки принимают в процессе пения минимальное участие» (С. 11);

«К голосовому аппарату относятся также мышцы брюшной полости» (С. 11);

«Если упражнение сделано правильно, то в этот момент вы должны упасть. (Не забудьте подстелить что-нибудь мягкое, вроде гимнастического мата!)» (С. 23);

«Единственное условие – лежать надо не на подушке, а на абсолютно ровной, твердой поверхности. Лучше всего – на полу, покрытом тонким покрывалом» (С. 24);

«Почувствуйте, как вы изменчивы, как все ваше существо плывет вместе с воздушными массами. Если бы подул ветер, вы могли бы улечь!» (С. 28);

«Неровность позвоночника означает, что грудная клетка впаляя» (С. 29);

«Упражнение рекомендуется повторять 3 раза в день, после завтрака, обеда и ужина. Оно вырабатывает правильную осанку и способствует лучшему перевариванию пищи» (С. 30) [62];

«Для этого упражнения вам понадобится что-то не очень тяжелое и устойчивое, например, рулон туалетной бумаги» (С. 30);

«Откройте рот так, чтобы вам было комфортно» (С. 37);

«Не забывайте следить за тем, куда идет вдох (правильный вдох должен идти в живот)» (С. 45);

«Грудной резонатор – это самая большая резонаторная полость во всем голосовом аппарате» (С. 47).

«Исправить аритмию довольно легко. Для этого надо просто приучать себя говорить в ритме» (С. 68).

Апофеозом становится небольшой юмористический рассказ о зеркале; приведу фрагмент из него:

«Для выполнения всех артикуляционных упражнений вам понадобится зеркало. Зеркало нужно, во-первых, для того, чтобы контролировать, насколько правильно вы выполняете практику [? – Ю. В.], а во-вторых, чтобы проверить, нет ли лишнего движения тех артикуляционных поверхностей [? – Ю. В.], которые задействованы в упражнении. При этом зеркало должно быть не маленьким, а большим – таким, чтобы вы могли видеть в нем все свое тело» (С. 60).

Шутки шутками, но издательство АСТ (Москва), выпустившее на паритетных началах с издательством ВКТ (Владимир) пособие Э. Сараян, совершило недопустимую оплошность, представив в таком неприглядном виде взгляды К. С. Станиславского на сценическую речь.

Можно только приветствовать выпуск этими и другим издательствами в том же 2010 году подлинных текстов Станиславского, касающихся техники и выразительности сценической речи: говорю о переиздании второй части «Работы актера над собой», в которое вошли материалы 3-го тома собрания сочинений Станиславского [63], и об оригинальном томе, подготовленном в свое время на кафедре актерского мастерства Ленинградского театрального института, «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского» [64].

Уж лучше переиздавать тексты подлинные, чем скороспелые поделки. Но переиздавая научно подготовленные и выверенные тексты, издательство не должно допускать своеволия. В случае же с «Мастерством актера...» это произошло. Как может заметить читатель, в заглавии книги при переиздании исчезло одно лишь слово: «определениях». Но имен-

но это слово и не стоило бы опускать. Терминология – дело тонкое, тем более терминология актерского искусства. С трудом создаются терминологические справочники и пособия по театральному искусству. Не всякое вводимое в обиход «определение» можно именовать «термином», не каждое «понятие», принятое в ограниченном театральном пространстве (внутри одного театрального коллектива или среди последователей того или иного выдающегося деятеля театра), следовало бы сразу же переводить в ранг «терминов». Процесс этот не однозначный, сложный. Поэтому-то Макарьев и Венецианова посчитали необходимым присвоить своему терминологическому словарю двойную атрибутику: «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского». Вызывает сожаление тот факт, что редакторы издательства с волей авторов-составителей не посчитались и вычеркнули из заглавия слово «определениях».

Вообще имена издательских редакторов отсутствуют во всех книгах «Золотого фонда актерского мастерства» – так именуется эта полезная серия книг по театральной педагогике [65]. По всей видимости, работа издательских редакторов над готовящимися изданиями и переизданиями не предусмотрена. Из-за отсутствия профессиональных издательских редакторов, мне думается, и происходят недоразумения, а то и вовсе грубые *ошибки*, прокрадывающиеся в некоторые книги этой серии.

* * *

Положительное отличие книги Л. В. Соловьевой «Говори свободно...» [66] от пособия Э. Сарабьян – в точности адресата. В «Говори свободно» указано, что книга предназначена для повышения речевой культуры политиков, журналистов, адвокатов, бизнесменов, преподавателей, переводчиков, менеджеров, руководителей фирм. И на протяжении всего текста автор педантично следует заявленному. Никаких потуг для подключения студентов театральных школ, актеров, вокалистов Соловьева не предпринимает. Вероятно, в силу того, что сама она имеет актерское образование и хорошо понимает, что обучение сценической речи будущих актеров и речевая подготовка людей, с театром не связанных, но имеющих необходимость повышения своей голосовой и речевой культуры, – вещи по существу разные, никак между собой не связанные. В этом и корректность книги Соловьевой, и доказательство того, что адресность учебной литературы должна ясно определяться и неукоснительно соблюдаться.

Коли мне довелось коснуться книги «Говори свободно», скажу несколько слов о двух разделах тренинга, предложенного автором:

«Усиленный тренинг артикуляционных движений во время формирования усложненных звуко сочетаний» [67] и «Работа над артикуляцией с использованием чистоговорок (скороговорок)» [68]. Использование звуко сочетаний в дикционном тренинге с начала 2000-х годов переживает очередную волну популярности. Сужу в данном случае не столько по методическим пособиям, сколько по занятиям в классах сценической речи (прежде всего в СПбГАТИ). Сильный импульс в обращении к звуко сочетаниям дал В. Н. Галендеев: в работе со студентами классов Г. Р. Тростянецкого и Л. А. Додина он стал применять звуко сочетания как одну из форм настройки на урок. Усиленной разработкой фонда звуко сочетаний для артикуляторной тренировки воспламенилась в начале десятилетия Л. Л. Фомина. Иной раз, заходя в класс по сценической речи, можно было на стенах увидеть нарисованные ею столбики сочетаний согласных звуков, изредка перемежающихся гласными, чаще всего согласно общепринятой линейке гласных звуков: «у–о–а–э–и–ы». Постепенно в «игру» в выдумывание звуко сочетаний включились последователи и другие преподаватели кафедры – Кустов, Кошмин, Алферова, Смирнова [69]. «Развивая» идею Галендеева, они, порой, весь урок «строили» на звуко сочетаниях, прибавляя к произнесению звуко сочетаний еще и различные движения рук, ног, корпуса и даже предлагая студентам серьезные физические нагрузки. Не буду оценивать значимость «новой волны» в жизни звуко сочетаний на уроках по речи, отмечу только, что сам В. Н. Галендеев придерживается давно определенного им кредо речевой тренировки на актерских курсах:

Мы предлагаем наиболее целесообразным начинать дикционное воспитание актера на материале *слова*, и, по возможности, фразы <...> Слог (звуко сочетание) недостаточен для тренировки и с точки зрения творчески-смыслового отбора методического материала. Чаще всего это искусственная фонетическая конструкция, которую можно наполнить смысловой нагрузкой лишь с помощью довольно сложной ассоциативной работы мышления. В условиях урока такая работа производится далеко не всегда, и слог остается результатом оголенно-механической работы речевых органов, хотя и совершаемой при координации всех трех систем речевых эффекторов [70].

Методический принцип, выраженный тридцать лет назад, для самого В. Н. Галендеева остается неизменным и сейчас. Но *последователи*, как чувствую, сильно ошибаются, видя в тренировке на материале звуко сочетаний панацею от всех бед.

В книге Л. В. Соловьевой тема звуко сочетаний не обойдена стороной. Автор предлагает обучающимся ни много ни мало, а 89 сочетаний согласных звуков [71], проговариваемых с вкраплениями гласных звуков, выстроившихся в цепочку (всегда одну и ту же):

«у-о-а-э-ы-и-е-я-е-ю». Звукосочетания при работе над дикцией, при развитии подвижности мышц речевого аппарата, мною ни в коем случае не отвергаются. Но напрашивается вполне естественный вопрос: все ли звукосочетания, предлагаемые автором «Говори свободно» (или преподавателями театральных вузов на уроках сценической речи), отражают звуковой строй современного русского языка?

В «Русской грамматике» засвидетельствовано, что «существуют ограничения в сочетаемости согласных звуков по признакам глухости – звонкости и твердости – мягкости, а также по месту образования звуков» [72]. Но учитываются ли в учебной литературе все эти ограничения? Как бы не так. Л. В. Соловьева среди прочих включает в тренинг недопустимые сочетания согласных: «жткл», «бклр», «шкд», «жхм», «жткл», «зклмн». Как видим, в представленном наборе нарушения касаются фонетических запретов по глухости – звонкости. Невозможны в русском произношении сочетания любого глухого с любым звонким, за исключением сонорных и «в», «в'», а у Соловьевой мы встречаем сочетание «шкд»; сочетания любого звонкого за исключением сонорного с любым глухим, здесь же видим сочетания «жт», «бк», «жх», «зк». Не выверенными оказываются и сочетания по признаку твердости – мягкости; входят в таблицу также сочетания из трех, четырех или пяти согласных звуков, которые вовсе не встречаются в словах русского языка: «мкрт» (разве что в заимствованиях – Фрунзик Мкртчян), «рфт», «клмн», «крпт», «ждгл», «жвлт», «штрк», «рстк», «клмр», «зклмн», «вгрн», «жбдн», «рбв», «бвб», «пфп», «жгмн» ну и т. д. Иногда при расшифровке звукосочетаний приходит мысль, что основой для их составления автору служило расположение согласных в алфавитной последовательности: ср., например, следующие сочетания – «лмн», «клмн», «зклмн».

Лучше, если через такой (да и любой) тренинг будет проходить пульс знаний, а не пульс домыслов. Нарушения в области звукового строя языка превращают дикционную тренировку в бездумно-механическое выговаривание согласных звуков вне их сочетаемости с другими согласными звуками.

Произнося тренировочный комплекс из десяти слогов (10 гласных звуков, окруженных нелепым подбором согласных звуков), каждый из которых требует повышенных дыхательных и артикуляционных мышечных затрат, мы тем самым не можем избежать стремления произнести каждый слог отдельно от других, заранее смиряемся с непроизвольно возникающим «скандированием». Допустим, мы предлагаем студенту осилить следующий комплекс звукосочетаний: «жтклу-жткло-жткла-жтклэ-жтклы-жткли-жткле-жткля-жткле-жтклю»). Мало того, что тако-

го сочетания и в помине быть не может: потому что звонкие согласные, как правило, оглушаются перед глухими, т. е. действуют так называемые фонетические запреты, но не менее существенно и то, что при произнесении такого рода сочетаний нет возможности акцентировать какой-то один слог (какое-то одно из сочетаний). Это означает, что все произносительные законы для редуцируемых гласных звуков игнорируются, точнее, не появляются условия для их реализации. Допустим, все фонетическое слово (каковым посчитаем эту группу звуко сочетаний) произносится так, чтобы ощущалось движение к финальному слогу («*жтклю*») – в таком случае гласные в слогах (в сочетаниях звуков) «*жткло*», «*жткла*», «*жткле*», «*жткля*» должны бы были редуцироваться. Но этого, насколько я помню, мне ни разу не приходилось наблюдать.

Имеется и еще один невыгодный момент: почти всегда стечение согласных звуков предшествует гласному и почти никогда не предлагаются звуко сочетания, начинающиеся с гласного звука, или такие, в которых гласный звук размещается внутри звуко сочетания.

Я бы не задерживался так долго на анализе звуко сочетаний в дикционном тренинге, если бы не недавняя Всероссийская научно-практическая конференция педагогов и студентов театральных вузов «Сцена. Слово. Речь» (Санкт-Петербург, 14–16 октября 2010 г.). Несколько преподавателей включили в проводимые ими открытые уроки звуко сочетания. То, что в большинстве случаев студенты произносили сочетания согласных откровенно механически, по принципу «выговаривание ради выговаривания», – это половина беды. Беда наступала тогда, когда сочетания согласных звуков не отражали фонетическую структуру русского языка и к тому же не реализовывались при произнесении должным образом: господствовали в основном аритмия, нарушения в произнесении свистящих и шипящих звуков, аффрикат и даже орфоэпические нарушения. Только во время открытого урока В. Н. Галендеева проявлялся творческий импульс при реализации заданных ритмических комбинаций (звуко комплексов), становились понятными тренировочные задания по дыханию, по развитию эластичности артикуляторных мышц, по голосо-речевой кантилене. Но это, можно сказать, случай частный. В остальных случаях работа над звуко сочетаниями на уроках сценической речи ощутимой пользы не приносит, да к тому же идет вразрез с фонетическими возможностями русского произношения.

Скороговорки, трудноговорки представляются мне более ценным материалом для развития подвижности артикуляционных органов, для активизации мышц речевого аппарата. Если же возникает необходимость выправления конкретных речевых недостатков, то основным литератур-

ным материалом вполне могут стать чистоговорки, благо, что детские поэты сочинили достаточное количество этих забавных, шуточных, игровых, образных ритмически организованных текстов. Но только, используя народные или авторские тексты, их перед публикацией следует выверять, чтобы не закрадывались ошибки, иной раз превращающие текст осмысленный в текст бессмысленный. Так случилось с известной скороговоркой «*Брит Клим брат, брит Глеб брат, брат Игнат борода*» [73], которая у Соловьевой помещена на стр. 470 в следующем прочтении: «*Брат Клим брат, брат Глеб брат, брат Игнат борода*» [74].

Раздел «чистоговорок» («скороговорок» – для Соловьевой это синонимы) включает пятьдесят три текста – в большинстве своем традиционных для пособий по сценической речи. Вообще в последние десятилетия стало привычным переносить из одного учебного пособия в другое одни и те же тексты. Чаще всего составители разделов «скороговорки» используют обширное собрание текстов, содержащееся в учебных пособиях И. П. Козляниновой или в учебнике «Сценическая речь», ритмично переиздающегося кафедрой сценической речи РАГИ (ГИТИСа). Л. В. Соловьева предприняла попытку оживить свод скороговорок, пополнив его несколькими текстами, но это пополнение оказалось не столь удачным. Все эти дополнительные тексты, представленные на с. 470, точнее было бы называть пословицами либо поговорками: «Где родился, там и содился» [75]; «И строчит, и валяет, и гладит, и катает, а все языком» [76]; «И сила уму уступает» [77]; «Авось да небось – хоть все брось» [78]. Дело даже не в том, откуда заимствованы тексты скороговорок (чистоговорок) или прибавленных к ним пословиц. Включение их в работу сопровождается в книге Соловьевой привычным и вместе с тем ни к чему не обязывающим советом, что над ними надо работать, и произносить их следует вначале медленно, потом все быстрее. Вот и все. Но этого явно мало, в таком совете нет методического зерна.

* * *

Мы начали нашу статью на высокой ноте памяти, заданной добрым и искренним сборником статей и воспоминаний о преподавателях сценической речи «И снова происходит встреча...». Завершаем статью на столь же высокой ноте надежды на светлый завтрашний день речевого искусства на драматической сцене и веры в новые достижения педагогики сценической речи; одним из знаков надежды стал выход в 2010 году первого номера междисциплинарного научно-практического журнала «Голос и речь» [79].

Педагогам сценической речи, специалистам в области вокальной педагогики известен краткий период в истории декламации, выразительного чтения, вокальной педагогики и фониатрии, во время которого в России издавались параллельно журнал «Голос и речь» под редакцией А. И. Долинова и приложение «Голос и речь. Вопросы тона и мимики» к журналу «Библиотека театра и искусства» с 1913 года под редакцией Ю. Э. Озаровского. Это был короткий период перед Первой мировой войной, но период плодотворный. Только в 1913 году десятки статей, обзоров, рецензий по самому широкому спектру вопросов, связанных с профессиональными голосами, преподаванием выразительного чтения, произношением на сцене, постановкой голоса, техники речи и прочее были опубликованы в журнале «Голос и речь». К сожалению, тот период был очень кратким. И вот теперь, почти через сто лет, мы обретаем журнал со знаменательным названием: «Голос и речь». Обретая журнал, мы обретаем надежду.

У «Голоса и речи» 1913–1914 годов были свои задачи, у нынешнего журнала «Голос и речь» – свои. Но объединяет их широта научного и художественного подхода к феномену голоса. В Программе первого номера журнала за 1913 год значатся: «выразительное чтение, техника речи, постановка голоса; гигиена, анатомия, физиология голоса, патология речи, биология, философия речи; языкознание, диалектология, декламация, ораторское искусство (их история), судебное, парламентское, духовное красноречие (их история), библиография, критика, рефераты, пение, ритм, хроника, лекции...» [80] – короче говоря, широчайший спектр научных и практических направлений, связанных с изучением и воспитанием голоса и речи. Во Введении к первому номеру журнала 2010 года Л. Б. Рудин пишет: «Богатейший педагогический и творческий опыт речевого и вокального образования, соединившись на страницах журнала с научно-практическими исследованиями в области медицины и коррекционной педагогики, наметят пути взаимодействия и взаимовлияния и откроют новые горизонты междисциплинарных открытий, предложат новые приемы профессионального совершенствования» [81].

О связи поколений, о продолжении традиций и идеях междисциплинарного сотрудничества говорится в статье М. П. Оссовской «Связь времен. Междисциплинарная интеграция», открывающей первый номер журнала [82]. Оссовская находит точки соприкосновения между журналом, выходящим во времена «Серебряного века», и нынешней попыткой «своеобразного продолжения традиций в области изучения голоса» [83]. Автор статьи поступает верно, прослеживая путь междисциплинарной интеграции, с его взлетами и замираньями, на протяжении столетия.

Оссовская тщательно прописывает значение, которое сыграл в развитии науки о языке и речи, в художественном и просветительском пространстве знаний в области звучащей речи, в укреплении культуры русского языка и становлении искусства речи Институт Живого Слова в Петербурге (1918–1924). В статье особо отмечается роль В. Н. Всеволодского-Гернгросса и в организации Института Живого Слова, и еще раньше – в деятельности журнала «Голос и речь». Всеволодский-Гернгросс по образованию был актером, более десяти лет выступал на сцене Александринского театра, параллельно плодотворно занимался историей русского и античного театра, историей театрального образования, разрабатывал теорию русской речевой интонации, теорию декламационного искусства. Его сердцу была дорога тема единения науки и искусства. В Речи на открытии Института Живого Слова 15 ноября 1918 года он с надеждой произнес: «Мы полагаем, что наука и искусство речи представляют собой две стороны одной и той же медали, и только во взаимодействии, в соединении того и другого возможно процветание той части культуры, которая называется областью живого слова, словесным общением» [84]. С появлением на российских театральных и научных просторах журнала «Голос и речь», по мнению М. П. Оссовской, «откроются перспективы научно-исследовательской работы и междисциплинарной интеграции, теоретические знания и практический опыт послужат на благо развития отечественной науки» [85], – и от себя добавим – вокальной и речевой педагогики.

Импульсом моего добавления о вокальной и речевой педагогике в сочетании с наукой послужили две программные статьи, опубликованные в том же первом номере журнала «Голос и речь»: «Перспективы развития вокального образования на современном этапе» М. С. Агина [86] и «Актуальные проблемы профессионального речевого образования» А. М. Бруссер и М. П. Оссовской [87]. В обеих статьях содержатся точные указания на причины снижения речевой и голосовой культуры в русских театрах, высказываются интересные предложения по совершенствованию вокальной методики и речевого обучения в вузах. В частности, Бруссер и Оссовская отмечают:

Практика значительно опережает теорию. Крайне редко новый комплекс упражнений, интересно разработанный материал, систематическая методическая работа по освоению четко сформулированных педагогических целей и задач (на что порой уходит не один год исканий!) находят отражение в учебно-методической и научной литературе. Талантливые «пробы» остаются в рамках практики и являются, как правило, достоянием творческого коллектива конкретной театральной Школы. В то время как фиксирование педагогического опыта, его анализ, обобщение, научное обоснование вновь найденных методов и приемов, результаты творческих поисков могут облегчить процесс передачи своих знаний следующе-

му поколению преподавателей и преобразовать частный случай педагогической практики в разряд значимых научно-теоретических открытий, которые дополняют картину исторического развития предмета [88].

Наблюдения актуальные. Смеем полагать, что новый журнал будет способствовать более широкому обмену идеями, мнениями, опытом преподавания. И внесет столь же заметную лепту в науку и практику изучения и воспитания голоса и речи, какую в свое время внес журнал под редакцией А. И. Долинова. Между тем не могу не обратить внимание и на то, что речевые педагоги в последнее десятилетие опубликовали немалое число трудов (книг, учебных пособий, монографий, статей и материалов) по теории, методике и практике обучения сценической речи. Более девяноста книг и сборников статей вышли в свет с 2000 года в различных городах страны. Изучают ли их мэтры речевой педагогики и начинающие преподаватели, знают ли о них, интересуются ли содержащимися в них комплексами упражнений, методическими открытиями, теоретическими изысканиями? Я отвечу, скорее, «нет», чем «да». Сужу хотя бы по такому факту: в 1985 году я опубликовал статью о дикции в известном сборнике «Теория и практика сценической речи», выпущенном ЛГИТМиК [89]. В этой статье я подробно, с привлечением данных физиологии и лингвистики, основываясь на опыте ведущих речевых педагогов той поры, доказывал бессмысленность и в чем-то даже вредность включения «артикуляционной гимнастики» в дикционный тренинг актера. Но вот прошло двадцать пять лет, и страницы пособий по дикции, орфоэпии, артикуляции все так же заполняются обветшалыми, утратившими все связи с современной театральной педагогикой комплексами упражнений. В 2009 году в коллективной монографии санкт-петербургской кафедры сценической речи «Сценическая речь: прошлое и настоящее» эта статья была перепечатана. Посмотрим, что переменится через двадцать пять лет. Если преподаватели сценической речи будут знакомиться (если будут) с литературой по речи столь же поверхностно и пренебрежительно, как это происходило до сих пор, то мы будем праздновать 100-летние и 150-летние юбилеи «артикуляционной гимнастики», «задержки» дыхания между вдохом/выдохом, «логики речи», декламации... благо они уже приближаются.

Будем надеяться, что на страницах журнала «Голос и речь» найдет место и для обсуждения насущных проблем педагогики сценической речи, и мы научимся слышать наших соратников, тех, с кем объединены общим делом на благо будущего русской речи и драматического искусства, и воспримем голоса физиологов, биологов, фоониатров, философов, лингвистов, театроведов, теоретиков театра и музыки, актеров, режиссе-

ров – тех, без чьих знаний, исследований, открытий преподавать сценическую речь практически невозможно.

Так уж получилось, что все книги, пособия и материалы, анализу которых посвящена настоящая статья, послужили в некотором роде толчком к разговору о насущных проблемах речевой педагогики. Да извинят меня авторы за отсутствие оценок «хорошо» или «плохо», «правильно» или «неправильно» – этот упрощенный подход меня не интересовал, да и не считаю я авторов «детьми», а себя тем «отцом», к которому пришел «крошка-сын». Мы все устремлены к одной общей цели: к совершенствованию качества сценической речи в российских театрах, к тому, чтобы наши ученики чувствовали и понимали все нюансы художественного звучания в роли, воспринимали слово как тончайший эстетический феномен, чтобы высокая речевая культура драматических актеров способствовала удержанию на высоте речевой культуры зрителей. Скорее всего, поэтому я не столько оценивал теоретические и методические работы по сценической речи, сколько размышлял о том, что несем мы в студенческие аудитории.

Список литературы и примечания

1. Позже материалы этих статей вошли в книгу: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: движение во времени: монография. – СПб., 2010.
2. Среди этих работ следует назвать книгу М. О. Кнебель «Слово в творчестве актера» (Изд. 5-е. – М., 2009. – 160 с.); монографию М. П. Прониной «Тайны нашей речи и слуха» (СПб., 2009. – 136 с.), вобравшую в себя работы автора, касающиеся теории и практики воспитания речевого слуха и коррекции произношения на уроках сценической речи, опубликованные в последнее тридцатилетие; учебные пособия З. В. Савковой «Удивительный дар природы. Голосо-речевой тренинг» (СПб., 2009. – 204 с.) и «Монолог на сцене» (СПб., 2009. – 115 с.), Я. М. Смоленского «Чудо живого слова. Теория театрального искусства» (М., 2009. – 328 с.), А. М. Бруссер и М. П. Оссовской «Правильная речь – путь к успеху. 104 упражнения для самостоятельной работы» (М., 2009. – 143 с.), М. В. Смирновой «Скороговорки в речевом тренинге» (СПб., 2009. – 107 с.), Е. И. Черной «Воспитание фонационного дыхания с использованием некоторых принципов дыхательной гимнастики “йоги”» (М., 2009. – 146 с.), Е. И. Кирилловой и Н. А. Латышевой «Сценическая речь в театре кукол» (СПб., 2009. – 158 с.); важно отметить также коллективную монографию кафедры сценической речи СПбГАТИ «Сценическая речь: прошлое и настоящее» (ред.-сост. Ю. А. Васильев), в которую вошли не утратившие своего значения работы педагогов прошлых лет (К. В. Куракиной, А. Н. Куницына, С. Ш. Иртлич, Н. И. Колосовской, Б. Л. Муравьева, В. И. Тарасова, И. Е. Жилина) и нынешних мастеров речевой педагогики

- (М. П. Прониной, Н. А. Латышевой, В. Н. Галендеева, Е. И. Кирилловой, Е. И. Черной).
3. Прежде всего это: учебное пособие Н. Л. Ковалевой «Стихосложение для студентов театральных вузов в теории и упражнениях» (М., 2009. – 320 с.), докторская диссертация Н. Л. Прокоповой «Эволюция речевой культуры в культурном континууме» (Кемерово, 2009), кандидатская диссертация А. В. Попова «Стиль сценической речи (на материале аудиозаписей)» (СПб., 2009) и статья В. В. Чепуриной «Условно-театральная характерность сценического образа: голосо-речевой аспект» (Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово, 2009. – С. 119–134).
 4. См.: «И снова происходит встреча...»: сб. статей и воспоминаний о педагогах сценической речи / ред.-сост. А. М. Бруссер. – М., 2010.
 5. См.: *Блинова А. В.* О себе. *Развернутая реплика // Искусство театра. Вчера. Сегодня. Завтра* / сост. В. Г. Бабенко. – Екатеринбург, 2010. – Вып. 5. – С. 63–65; *Дмитревская М. Ю.* Как разбудить лемура. Разговор с Валерием Галендеевым // *Дмитревская М. Ю.* Разговоры. – СПб., 2010. – С. 310–321.
 6. См.: *Сарабьян Э.* Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос. Максимальная достоверность и убедительность. – М., 2010.
 7. *Бруссер А. М.* [Предисловие] // «И снова происходит встреча...». – М., 2010. – С. 3.
 8. Цит. по: «И снова происходит встреча...». – С. 137.
 9. См.: «И снова происходит встреча...».
 10. См.: Там же.
 11. Не могу не привести письмо И. П. Козляниновой, адресованное мне, в котором, в подтверждение слов об Учителе, сказанных И. Ю. Промитовой, в полной мере раскрывается щедрость души Ирины Петровны и забота о молодых: «22 / X-83. Глубокоуважаемый Юрий Андреевич! Вручаю Вам двух наших ассистенток – Тамару Васильевну Горбашову и Ольгу Ивановну Гилеву. Нужны ли какие-нибудь официальные бумаги? Мне у нас сказали, что не надо, но если понадобится, я вышлю следом. Приехали они на 6 дней. В Ленинграде в первый раз. Сами издалека: Алма-Ата и Барнаул. Александру Николаевичу [Куницыну] я написала. Едут они за свой счет, т. е. им не надо отчитываться перед бухгалтерией, а по приезде, на кафедре, расскажут о своей поездке. Верю, что все будет хорошо. Заранее благодарю Вас за заботу. Ваш товарищ И. П. Козлянинова» [Т. В. Горбашова – ныне доцент кафедры сценической речи РАТИ / ГИТИС; О. И. Гилева – в настоящее время старший преподаватель кафедры сценической речи Алтайской гос. академии культуры и искусств; А. Н. Куницын – зав. кафедрой сценической речи ЛГИТМиК / СПбГАТИ в 1963–1999 гг., з. д. и. РСФСР].
 12. Светлое ощущение бытия не покидало Татьяну Ильичичну даже в самые трагические моменты жизни. В конце декабря 1990 году она отправила мне открытку: «Юрочка, дорогой. Спасибо за весточку, за память. Я начала сно-

- ва работать после 3-месячного перерыва. Тяжелая болезнь Александра Павловича и его уход выбили меня из колеи. До сих пор не могу наладить свой внутренний мир. Да и кругом жизнь такая сложная, безрадостная, запутанная. Даже любимое дело и то стало иным. Юрочка, будем уповать на новый год, новые законы, новую экономику, новые таланты, новые... новые... Дай-то Бог. Ваша Т. И.» [А. П. Васильев – муж Татьяны Ильиничны, известный театральный художник, народный художник РСФСР].
13. «И снова происходит встреча...». – С. 82.
 14. Там же. – С. 92.
 15. См.: *Блинова А. В.* О себе. *Развернутая реплика* // Искусство театра. Вчера. Сегодня. Завтра. – Екатеринбург, 2010. – Вып. 5. С. 63–65;
 16. Дорогого стоят воспоминания о жизни в театре и в театральной педагогике выдающегося педагога сценической речи Варвары Алексеевны Ушаковой, заслуженного деятеля искусств России, профессора кафедры сценической речи Театрального института им. Б. Щукина, опубликованные в московской газете «Работа для вас», 5 сентября 2005 года. Издание малодоступное, живущее потребностями одного дня. Но, к счастью, эти воспоминания сохранились на сайте RDW-Media.Ru (См.: *Ушакова В. А.* Я страдаю, когда не ценят слово // <http://www.rdw-media.ru/articles/article1746.html>)
 17. См.: *Блинова А. В.* Освобождение дыхания, или биомеханика внешнего дыхания (С. 60–79) (то же в кн.: *Искусство сценической речи: [сб. ст.]*. – М., 2007. – С. 142–161).
 18. *Блинова А. В.* О себе. *Развернутая реплика*. – С. 63.
 19. Имеются в виду беседы В. Н. Галендеева с О. Егошиной, М. Дмитриевской, Е. Строгалевой, И. Начаровой, Е. Алексеевой, опубликованные в начале 2000-х годов и включенные в его монографию «Не только о сценической речи» (СПб., 2006. С. 345–383).
 20. См.: *Васильев Ю. А.* О сценичности актерской речи // *Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства*. – СПб., 2009. – С. 368–372; *Васильев Ю. А.* *Сценическая речь: движение во времени: монография*. – СПб., 2010. – С. 127–130.
 21. См.: *Дмитревская М. Ю.* Как разбудить лемура. Разговор с Валерием Галендеевым // *Дмитревская М. Ю.* *Разговоры*. – СПб., 2010. – С. 310–321. (Впервые опубликовано: Как разбудить Лемура: Беседу с Валерием Галендеевым ведет Марина Дмитриевская // *Петербургский театральный журнал*. – 2004. – № 2 (36). – С. 52–57; Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. – СПб., 2006. – С. 350–358.)
 22. См.: Там же. – С. 313–314.
 23. *Курдюмов А. А.* [*Лурье Я. С.*] *В краю непуганых идиотов: Книга об Ильфе и Петрове*. – Paris, 1983. – С. 323.
 24. *Ницше Ф.* *Злая мудрость. Афоризмы и изречения* // *Ницше Ф.* *Сочинения: в 2 т.* – М., 1990. – Т. 1. – С. 727.

25. Там же.
26. См.: *Сарабьян Э.* Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос. Максимальная достоверность и убедительность. – М., 2010.
27. См.: *Смоленский Я. М.* Чудо живого слова. Теория чтецкого искусства. – М., 2009. – С. 152.
28. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. – М., 1956. – Т. 3. – С. 471.
29. См.: *Сарабьян Э.* Актерский тренинг... – С. 6.
30. На одном из интернет-сайтов об адресатах данного пособия сказано еще более определенно: «Эта книга адресована не только актерам кино и театра и тем, кто хочет ими стать. Эта книга будет с восторгом встречена психологами, педагогами и всеми, кто хочет научиться владеть своими эмоциями, по желанию менять настроение, общаться легко и выразительно» (<http://www.labyrinth.ru/books/259284/>).
31. См.: *Галендеев В. Н.* Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. – Л., 1990. (то же в кн: *Галендеев В. Н.* Не только о сценической речи... – С. 36–199); *Галендеев В. Н.* Метод физических действий К. С. Станиславского и глубинное порождение речи // Теория и практика сценической речи: сб. науч. трудов / отв. ред. В. И. Тарасов. – СПб., 1992. – Вып. 2. – С. 8–23 (то же в кн.: *Галендеев В. Н.* Не только о сценической речи... – С. 200–217); *Галендеев В. Н.* О способности к сценической речи на материале творческого наследия К. С. Станиславского // Диагностика и развитие художественной одаренности: сб. науч. трудов / ред.-сост. Е. Е. Колчин. – СПб., 1992. – С. 51–66.
32. См.: *Тарасов В. И.* Чувство речи: учеб. пособие / науч. ред. В. В. Иванова. – СПб., 1997.
33. *Галендеев В. Н.* Не только о сценической речи... – С. 346–347.
34. *Сарабьян Э.* Актерский тренинг... – С. 23.
35. См.: *Сарабьян Э.* Актерский тренинг...
36. Замечу кстати, что далее автор определяет мышечную структуру артикуляции следующим образом: «Артикуляционные мышцы, точнее, артикуляционные поверхности, нуждающиеся в разработке, это язык (в упражнениях различаются передняя и задняя части языка), губы, нос, щеки, ротовая полость, челюсти» (С. 58). Такой не совсем привычный свод артикуляторных органов, в который включен, помимо прочих, нос, мне встречается впервые. Также впервые «артикуляционные мышцы» именуются «артикуляционными поверхностями».
37. См.: *Сарабьян Э.* Актерский тренинг...
38. Для сравнения помещаю пример из учебника семидесятилетней давности: «9. Движение выдвинутой нижней челюсти сначала вперед, потом вправо, влево, вниз и, наконец, кругом. Это упражнение, имеющее целью облегчить и развить движения нижней челюсти, должно быть проделано мягко и округло, без резких угловатых толчков, дабы избежать случайных повреждений. Эти движения проделываются сначала порознь каждое, и только при успеш-

ном проведении каждого в отдельности можно переходить к следующему (вперед, вправо, влево, вниз, кругом)» (*Саричева Е. Ф.* Техника сценической речи: учебник. – М.; Л., 1939. – С. 16 [курсив автора. – *Ю. В.*]). Ну, как-то вам это покажется? Пособие Сарабьян являет собой бесспорное доказательство того, что «машина времени» существует и мы, несомненно, можем переместиться на семьдесят лет назад. Кстати говоря, все 25 упражнений, предлагаемых Сарабьян, имеют аналоги в учебнике Саричевой.

39. *Сарабьян Э.* Актерский тренинг... – С. 14.
40. См.: там же. – С. 74.
41. *Волконский С. М.* Выразительное слово. Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. – СПб., 1913. – С. 57.
42. См.: *Сарабьян Э.* Актерский тренинг... – С. 48.
43. Цит. по: *Дмитриев Л. Б.* Методические взгляды Э. Барра (Милан) // Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды Института им. Е. и М. Гнесиных. – М., 1975. Выпуск XXV. – С. 127–128. Э. Барра (1885–1971) – итальянский певец (тенор) и педагог, преподавал в Центре совершенствования оперных певцов при театре Ла Скала.
44. О значении звуков «м» и «н» в искусстве владения голосом говорится, в частности, в книге Н. Ленца «Как оратору и певцу ставить голос» (Изд. 2-е. – СПб., 1913. – С. 44, 63–64).
45. В «Искусстве декламации» В. В. Сладкопевцева (СПб., 1910) предлагается использовать звук «м», образывая его «нежно, но вполне определенно» (С. 118). Причем, в отличие от механического приема формирования голосового звучания с использованием «м», предлагаемого Станиславским и автоматически повторяемого Сарабьян, Сладкопевцев советует отвлечь учащегося от бездумного *вымучивания* звука, переменить его настроение: «Заставьте его [ученика] думать о чем-нибудь приятном и совершенно забыть о ненавистном звуке. Скажите ему, например, что он бежит навстречу к своей матери, которую он давно не видел, широко раскрывает свои объятия и из его полной радости груди вырывается – “мама!” Вы сразу не узнаете своего ученика: куда исчезнет остановившийся взор, судорожно сведенные пальцы, принужденное положение туловища и главное – это, так долго недававшееся “м” зазвучит совсем по-другому – чисто, свободно, красиво. И чем дольше длится это радостное настроение, тем дольше звенят в воздухе чистые, свободные, красивые звуки» (С. 108–109).
46. См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Голос поставленный в маску // Голос и речь. – 1913. – № 1. – С. 20–21.
47. Заседателев ссылается, вероятно, на кн: *Gutzmann A.* Stimmbildung und Stimmflege. – München, 1920.
48. *Заседателев Ф. Ф.* Научные основы постановки голоса. – М., 1926. – С. 54. Интересен и пример из опыта выдающегося итальянского профессора пения К. Эверарди, приводимый Заседателевым со ссылкой на книгу

- Л. И. Вайнштейна «Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство» (Киев, 1924): «Что касается согласных, – пишет Заседателев, – то “м” и “н” рекомендуются потому, что при этих согласных скорее всего и проще всего отыскивается маска, ибо “м” указывает путь к маске» (там же, С. 74).
49. Подтверждение находим на полях рукописи Станиславского в главе «Речь и ее законы»: «Как будто в этой главе много повторений уже сказанного. Показалось, что произошел застой, что я топчусь на одном месте»; «В. С. А. [имеется в виду В. С. Алексеев. – Ю. В.] предлагает все это выпустить, т. к. оно неясно. А мне жалко»; «Вообще я не знаю, правильно ли говорить «ударение слов» или «на словах». Тут дело не в ударении, а в выделении слов, в их подчеркивании, подаче»; «Неудовлетворенное чувство по поводу интонаций. Мало о них сказано»; «Координация, перспектива, планы – путано». На полях главы «Темпо-ритм» пометка: «Вся глава оказалась путаной». Это ли не доказательства высочайшей требовательности Станиславского к себе и к своему труду (*Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1956. – Т. 3. – С. 464–466 [выделено Станиславским. – Ю. В.]*).
 50. Цит. по: *Смелянский А. М. Профессия – артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 33.*
 51. См.: *Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 94–98.*
 52. Станиславский приводит монолог Отелло (отредактированный им самим перевод П. Вейнберга) дважды: первый раз без помет, второй раз с разметкой остановок между речевыми тактами (*Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 94, 95*).
 53. *Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 95 [выделено Станиславским. – Ю. В.]*.
 54. *Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. – М., 1986. – Т. 2. – С. 293 [курсив мой. – Ю. В.]*.
 55. См.: http://www.koob.ru/pekerskaja/pekerskaja_vokalnij_bukvar (с. 22); или тоже самое: <http://guru.global-project.ru/vocal/>
 56. См.: *Сарабьян Э. Актерский тренинг...*
 57. В «Вокальном букваре» вслед за упражнением с картошкой следует упражнение с собакой. Эти же два упражнения располагаются рядом и в пособии Сарабьян (см. С. 45).
 58. *Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – С. 209.*
 59. Эти два примера содержатся в Примечаниях к главе «Пение и речь» (*Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1955. – Т. 3. – С. 461, 462*).
 60. <http://www.labirint.ru/books/259284/>
 61. *Сарабьян Э. Актерский тренинг... – С. 2.*
 62. Не могу сообразить только, как это задание автора согласуется с рекомендацией: «Заниматься дыхательными упражнениями на полный желудок нельзя. Лучше всего это делать в полуголодном состоянии» (С. 40). Вообще, к вопросам пищеварения автор обращается не один раз, вот еще один «афоризм»: «Это упражнение укрепляет позвоночник, мышцы спины и шеи. Кроме того, оно благотворно действует на кишечник» (С. 32).

63. См.: *Станиславский К. С.* Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. – М.: АСТ; Владимир: ВКТ, 2010; *Станиславский К. С.* Работа над собой в творческом процессе воплощения / подготовка текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. (То же: изд. 3-е. – М., 2011).
64. См.: *Мастерство актера в терминах Станиславского* / сост. М. А. Венецианова; под. ред. Л. Ф. Макарьева. – М.; Владимир, 2010. (Впервые эта книга была издана: *Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского*. – М., 1961).
65. В серии «Золотой фонд актерского мастерства» в последние три года вышли: «Актерский тренинг. Гимнастика чувств» С. В. Гиппиуса (2007); «Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика» К. С. Станиславского (2008); «Путь актера» М. Чехова (2009), «Книга актерского мастерства. Всеволод Мейерхольд» В. Полищук (2010) и др.
66. См.: *Соловьева Л. В.* Говори свободно. Создавая свой голос. – Изд. 2-е. – М., 2010 (Впервые книга была опубликована в 2006 году).
67. *Соловьева Л. В.* Говори свободно... – С. 464–467.
68. Там же. – С. 469–471.
69. В качестве примера назову хотя бы пособие М. В. Смирновой, адресованное абитуриентам: *Смирнова М. В.* Скороговорки в речевом тренинге: учеб. пособие. – Изд. 2-е. – СПб., 2009.
70. *Галендеев В. Н., Кириллова Е. И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс: научно-методическая разработка для слушателей факультета повышения квалификации. – Л., 1983.
71. Полагаю случайностью повтор некоторых звукосочетаний. Например, сочетание «пру-про-пра-прэ...» попадает дважды – под № 2 и 10; по два раза встречаются также сочетание «бгду-бгдо-бгда...» № 22, 68, сочетание «рфту-рфто-рфта...» № 43, 88, сочетание «кلمну-кلمно-клма...» № 30, 75, сочетание «жтклу-жткло-жткла...» № 37, 82 и сочетание «бклиру-бклно-бкляра...» № 42, 87; сочетание *мну-мно-мна...* предлагается трижды – под № 3, 21, 67.
72. Русская грамматика: в 2 т. – М., 1980. – Т. 1. – С. 43.
73. См., например, точный текст этой скороговорки в следующих изданиях: *Козлянинова И. П.* Произношение и дикция. – М., 1977. – С. 136; *Сценическая речь: учебник* / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – М., 1995. – С. 415. Или ср. похожую скороговорку: «*Брит брат Клим, брит брат Глеб. Оба брата бриты*» (*Козак О. Н.* Загадки и скороговорки. – СПб., 1997. – С. 255).
74. Можно было бы предположить, что неточность текста – случайность, закрывшаяся в этот раздел при переиздании «Говори свободно». Однако и первое издание пособия (М., 2006) содержит ту же ошибку.
75. См. об этой пословице: *Благова Г. Ф.* Пословица и жизнь: Личный фонд русских пословиц в историко-фольклористической ретроспективе. – М.,

2000. – С. 22. См. также: «Где кто родился, там и пригодится» (*Шейко Н. И.* Пословицы и поговорки русского народа. – М., 2006. – С. 157).
76. Ср.: «Шила и мыла, гладила и катала, пряла и лошила (а все языком)» (*Шейко Н. И.* Пословицы и поговорки русского народа. – М., 2006. – С. 118).
77. См.: Русские пословицы и поговорки / состав как Г. Берсеньева. – М., 2010. – С. 314. Ср. также: «Сила уму могила» (*Снегирев И.* Русские народные пословицы и притчи. – М., 1848. – С. 368; *Даль В. И.* Пословицы русского народа: в 2 т. – М., 1984. – Т. 2. – С. 273).
78. Ср. подобные тексты: «Авось небосю родной брат» и «Авось хоть брось» (*Снегирев И. М.* Русские народные пословицы и притчи. – М., 2010. – С. 39).
79. См.: *Голос и речь: Междисциплинарный научно-практический журнал / Российская общественная академия голоса.* – М., 2010. – № 1 (1).
80. *Голос и речь.* – СПб., 1913. – № 1 (посл. стр. обложки).
81. *Рудин Л. Б.* Введение // *Голос и речь.* – 2010. – № 1. – С. 7.
82. См.: *Оссовская М. П.* Связь времен. Междисциплинарная интеграция // *Голос и речь.* – М., 2010. – № 1. – С. 8–13.
83. Там же. – С. 9.
84. Речи, произнесенные на открытии Института Живого Слова 15 ноября 1918 года // *Записки Института Живого Слова.* – Вып. I. [Пг.], 1919. – С. 5.
85. *Оссовская М. П.* Связь времен. – С. 13.
86. См.: *Агин М. С.* Перспективы развития вокального образования на современном этапе // *Голос и речь.* – 2010. – № 1. – С. 58–65.
87. См.: *Бруссер А. – М., Оссовская М. П.* Актуальные проблемы профессионального речевого образования // *Голос и речь.* – 2010. – № 1. – С. 66–73.
88. Там же. – С. 69.
89. См.: *Васильев Ю. А.* О дикции (проблемы и поиски) // *Теория и практика сценической речи: сб. науч. трудов / ред.-сост. В. И. Тарасов.* – Л., 1985. – С. 122–134.

Раздел I. РЕМЕСЛО ИСКУССТВА

Б. Б. Бородин
Екатеринбург

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ: ПОИСКИ И НАХОДКИ СЕКСТА ЭМПИРИКА

*Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей.*

А. С. Пушкин

Музыка – искусство временное, звуковой поток, организованный во времени. Она сама захвачена неумолимым течением дней, лет, столетий и тысячелетий. Поэтому отдаленные от нас «музыкальные цивилизации» античности мы не в состоянии воспринимать как художественные явления – их поглотило время, беспощадный Хронос. Это обозначение времени народная этимология отождествила с близким по звучанию именем титана Кроноса, сына Урана и Геи [1]. Кронос (в римском пантеоне поименованный Сатурном), опасаясь предсказания, что будет низвергнут своим же сыном, пожирал всех своих детей, став в мифологии олицетворением всепоглощающего времени. Но, как известно, жена Кроноса Рея, чтобы избавить от печальной участи своего младшего сына Зевса, подложила ненасытному титану камень, завернутый в пеленки, и спасла жизнь будущему Громовержцу. Таким «камням, завернутым в пеленки», можно уподобить памятники античной музыкально-эстетической мысли: они оказались не по зубам Кроносу-Хроносу и, несмотря на разрозненность и фрагментарность, сохранились все же гораздо лучше и оказались более жизнеспособными, чем сами образцы древнегреческой музыки, которая как искусство умолкла для нас навсегда.

Идеи, выдвинутые античными философами и теоретиками, ждали своего часа в «запасниках культуры» и, попав в резонанс со временем, обретали новую жизнь в музыкальной эстетике и даже в композиторском творчестве различных эпох.

Мощная традиция, сопрягающая музыку с обобщенной онтологической проблематикой, была положена учением пифагорейцев о *гармонии сфер* (VI–IV века до н. э.). Музыка сфер исходит от упорядоченного Космоса. Единство всего сущего осознается при помощи числовых соотношений, которые определяют пропорции во вращениях небесных светил, порядок стихий и элементов, проецируются на смену времен года, пронизывают микрокосм человека и находят свое единичное воплощение в строении и звуках кифары. В эпоху Средневековья эта грандиозная и умозрительная картина миропорядка в христианской интерпретации получает иерархическую структуру, сохраняя идею *числа*, как всепроникающего универсума. Именно в музыке число обретает первичную чувственную наглядность. От Августина Блаженного и до Царлино музыка понимается как «*звучащее число*», превращающее умопостигаемую сущность в слышимую данность. В XX столетии художественная практика возродила эту традицию. А. Шнитке говорит: «Идея универсальности культуры и ее единства кажется мне очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве» [2]. Математические закономерности (ряды Фибоначчи и Люка, решето Эратосфена и т. п.) нередко декларируются в качестве композиционной основы сочинений. С. Губайдулина, например, пишет: «Я поставила перед собой задачу, где главное не только интерпретировать в нотном тексте числа, но *пережить переход числа в звук, звучание почувствовать как игру пропорций*» [3].

Учение об этосе в ригористическом варианте Платона и в более либеральной интерпретации Аристотеля связало музыкальную теорию – систему ладов и метров, тембры инструментов – с эмоционально-нравственным миром человека и социальной сферой. Постулируемое соответствие различных видов музыки определенным душевным движениям и моральным качествам придает «искусству муз» общественно-политическую значимость. Музыкальное воспитание становится в этом случае важнейшим фактором формирования достойного гражданина. Поэтому оно должно прочно опираться на традицию и регулироваться правительственными постановлениями, что и предполагалось в «идеальном государстве» Платона: «...установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему» [4]. В Новейшее

время эту рекомендацию уверенно подхватили различные тоталитарные режимы.

Аристотелевская *концепция мимезиса*, положенная им в основу художественного творчества, непосредственно затрагивает вопросы онтологии и гносеологии самой музыки, хотя и не отделяется философом от социально-этических проблем – ведь целью и смыслом искусства для него остается формирование добродетельного гражданина. При помощи характерных для нее выразительных средств музыка передает прежде всего не абстрактную «мировую гармонию», а различные движения души. Ведь, как пишет Стагирит, «ритм и мелодия содержат в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств (это ясно и из опыта: когда мы воспринимаем ухом ритм и мелодию, мы изменяемся в душе)» [5]. Впоследствии идеи Аристотеля будут подхвачены Блаженным Августином, утверждавшим: «*Musica movet affectus*» («Музыка движет страстями»). Вольно или невольно принципом подражания природе руководствовались музыканты эпохи Возрождения, передавая в звуках пестрые впечатления окружающего мира. В «Контрапункте животных» Андриано Банкьери из Болоньи (1568 –1634 годы) лай собаки, мяуканье кота, крики галки, кукование кукушки причудливо соединяются с канçonеттой влюбленных, сплетнями тетюшки Бернандины и с партией баса, исполняющего бессмысленный текст на макаронической латыни. А в XVIII столетии мимезис предстанет рационалистической «теорией аффектов», согласно которой основным содержанием музыки является изображение человеческих чувств, а каждому аффекту соответствует строго определенный набор выразительных средств [6].

Ладотональная и ритмическая теория древнегреческой музыки была обобщена в трактатах ученика Аристотеля – Аристоксена из Тарента [7]. Центр тяжести в его учении был перенесен с этико-философской проблематики на процесс восприятия музыки и сугубо технические вопросы темпации, интервалики и ладообразования, в чем он был непререкаемым авторитетом. Как отмечает Е. Герцман, «со времен Аристоксена (IV век до н. э.) – наиболее раннего из теоретиков, работы которого сохранились, – вплоть до эпохи Боэция (конец V века н. э.), то есть на протяжении почти десяти веков (!), античная музыкальная теория постулировала одни и те же положения» [8]. Подлинным открытием Аристоксена стало описание механизма музыкальной рецепции, состоящего, по его мнению, «из восприятия и воспоминания, благодаря тому, что становящееся воспринимается, а ставшее припоминается» [9].

Отмеченные нами направления античной мысли носят утвердительно-а, иногда и нормативный характер. Но для философии данной эпохи в неменьшей степени характерна сомневающаяся, ищущая, сторонящаяся догматизма позиция. Она наиболее полно воплотилась в *скептицизме* – направлении, история которого насчитывает почти шесть столетий, – от Пиррона (ок. 360–270 годов до н. э.) до Секста Эмпирика. Книга Секста Эмпирика «Против музыкантов» является уникальным памятником позднеантичной эстетики, в котором мусическое искусство всесторонне рассматривается с помощью парадоксальной методологии скептической школы.

Без обращения к этой методологии нельзя дать даже хоть какое-то представление о биографии самого Секста Эмпирика. Практически все, что о нем сообщают, правомерно квалифицировать термином *πιθάνων*, заимствованным у скептика Карнеада из Кирены (214–129 до н. э.), основателя Новой Академии. Слово это переводится как «разумная вероятность», «большая или меньшая убедительность» [10]. Годы жизни философа датируются второй половиной или концом II века н. э. и (может быть) началом III столетия. Известно, что он был учеником Геродота из Тарса, последователя скептика Энесидема и ученика некоего Менодота. Но больше никаких определенных сведений ни о Геродоте, ни о Менодоте не сохранилось. Место рождения Секста Эмпирика также остается тайной. Дважды в своих писаниях он упоминает Александрию (*Sext. Emp. Adv. math.*, X, 95; *Pyrrh.*, III, 221), что дает слабые основания попытаться определить его географические координаты. Впрочем, Э. Радлов в энциклопедии Брокгауза и Эфрона в качестве гипотетического местопребывания Секста Эмпирика называет Афины и Рим [11]. Делаются предположения, что он, вероятнее всего, был греком и, может быть, принадлежал к сословию практикующих врачей, т. к. слова «врач» и «эмпирик» считались в позднем греко-римском мире чуть ли не синонимами. Диоген Лаэртский сообщает, что у философа был ученик по врачебному искусству – Сатурнин Кифен. С большей степенью определенности можно говорить, что Секст Эмпирик был одним из завершителей античной школы скептицизма и автором двух значительных трудов – «Три книги Пирроновых положений» (*Πυρρώνειοι ὑποτιμώσεις*) и «Против ученых» (*Πρὸς μαθηματικούς*). Эти опусы являются итогом шестивекового развития скептического направления и ценнейшим источником по истории философии, т. к. содержат многочисленные цитаты из утерянных произведений Ксенофана, Гераклита, Парменида, Демокрита и других авторов.

В «Пирроновых положениях» систематизированы основы скептического учения от Пиррона до Энесидема (I век до н. э.). Наиболее общие различия между философами Секст Эмпирик видит в том, что одни воображают себя нашедшими истину, другие утверждают, что найти ее невозможно, третьи же – *ищут*. Все, высказывающие нечто определенное, относятся к догматикам. Скептики – это «ищущие». Они ничего не утверждают и не отрицают категорически, допуская «равносильность» (ἰσοσθένεια) в отношении достоверности и недостоверности противоположных суждений, ни одно из которых ни в коем случае не стоит выше другого. Воздержание от суждения (ἐλοχῆ) имеет своей целью «невозмутимость» (ἀταραξία) – безмятежность и спокойствие души. Гносеологическая основа скептицизма – несоответствие сущности и явления, данного человеку в его субъективных ощущениях. Воздерживаясь от суждения, философ просто-напросто последовательно стремится к объективности, т. к. ему ничего доподлинно не известно – ни о собственном существовании, ни о реальности собеседника, ни о собственном высказывании, которое ему может также только «казаться».

Опровержение догматических утверждений ведется с помощью десяти систематизированных доводов – тропов, приписываемых Энесидему. Четыре первых исходят из субъективности процесса познания. Ведь (1) все живые существа имеют разные представления об одних и тех же вещах; (2) люди не сходны между собой; (3) различные органы чувств отражают разные качества предмета; (4) физическое и эмоциональное состояние человека воздействует на его оценку. Пять следующих тропов связаны с качествами объекта и особенностями субъектно-объектных отношений. Достоверное знание невозможно потому, что суждение зависит (5) от расположения объектов в пространстве; (6) от их взаимодействия и смешения; (7) от их количества, ведущего к качественным изменениям в восприятии; (8) от существования всех вещей по отношению к чему-либо; (9) от их обычности или необычности. И, наконец, десятый троп указывает на зависимость высказываемого суждения от воспитания человека, его верований, обычаев и законов, которые он принимает.

Приведенные аргументы дополняются еще пятью способами воздержания от суждений, выдвинутыми, как утверждает Секст Эмпирик, «младшими скептиками», т. е. мыслителями более позднего времени [12]. В отличие от тропов Энесидема они носят сугубо логический характер. (1) Первый троп гласит, что воздержание от суждения о предмете вызвано разноречивыми мнениями, которые нельзя ни выбрать, ни отвергнуть. (2) Второй предупреждает, что одну вещь нельзя определять через другую, т. к. она сама нуждается в определении

(и так удаляясь до бесконечности). (3) Третий обосновывает, что объект созерцается относительно его окружения и самого судящего, поэтому наблюдатель должен воздержаться от заключений об истинной природе самого объекта. (4) Четвертый аргумент указывает на недоказуемость выбора некоей первопричины, которая могла бы быть дальнейшим основанием для умозаключений. (5) И заключительный троп «взаимодоказуемости» описывает ситуацию «порочного круга», когда одно пытаются познать через другое, которое, в свою очередь, может стать понятным только через первое. Или, как его точно сформулировал Э. Радлов в статье «Скептицизм» Энциклопедии Брокгауза и Эфрона, «истинность мышления покоится на данных восприятия, но истинность восприятия покоится на данных мышления» [13].

Сочинение «Против ученых» [14] призвано конкретизировать основные положения скептицизма применительно ко всему корпусу научных дисциплин. В современных изданиях его делят на две части («Против догматиков» и «Против разных наук»), которые включают в себя одиннадцать пронумерованных трактатов. В первую часть входят методологически наиболее важные трактаты «Против логиков», «Против физиков» и «Против этиков», имеющие римскую нумерацию от VII до XI. Вторая часть состоит из книг I–VI, посвященных наукам, входящим в так называемую энциклопедию (*ἐγκύχλιος παιδεία*) – круг общеобразовательных предметов [15]. Завершает часть трактат «Против музыкантов», который и станет основным предметом нашего анализа.

Структура философствования Секста Эмпирика однотипна для всех рассматриваемых дисциплин. Каждому выдвинутому тезису соответствует противоположное высказывание, а затем, в ряде случаев, дается либо синтез противоположностей, либо нечто третье, независимое от первых двух. Книга «Против музыкантов» четко разделена на краткое введение, вводящее в курс дела, разбор общих теорий музыки и последующее их опровержение, затем обзор технической теории музыки и ее поэтапную критику. В нашем анализе для большей наглядности мы прибегнем к альтернативной форме изложения, сопоставляя полярные точки зрения на один и тот же вопрос. Целью подобного сопоставления является не столько обострение черт «абсолютного скептицизма» Секста Эмпирика, который и так очевиден, а *поиск* (опять же в русле скептической традиции) тех моментов его эстетической системы, которые, вопреки его намерениям, стали *horribile dictu* – частью позитивного знания о музыке (и о мире) и даже вошли в художественную практику. Но прежде всего мы должны отдавать себе отчет в том, что термины *музыкальное искусство* и *музыка* у Секста Эмпирика отнюдь не равнозначны

музыке в современном понимании и сохраняют отчетливые черты синкретизма, принципиально характерного для античности [16]. К примеру, Плутарх в «Застольных беседах», повествуя об обсуждении вопроса, какая музыка предпочтительнее на симпозиисе, упоминает не только игру на кифаре и флейте, но песни Сапфо и Анакреонта, исполнение комедий и даже театрализованных диалогов Платона [17].

В двух начальных параграфах анализируемого трактата Секстом Эмпириком определяются три значения слова «музыка». Во-первых, она является неким сводом знаний о звуке, мелодии и ритме. Во-вторых – эмпирическим умением, относящимся к игре на различных инструментах. И, в-третьих, может применяться в переносном смысле: «Так, например, мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и называем музыкальным того живописца, который в нем преуспел» [18]. Отношение к музыке как к науке и в то же время как к практическому ремеслу сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Когда же музыка обрела самостоятельность, выработала в процессе художественной практики имманентные выразительные средства и развитую систему жанров, она перестала быть научной дисциплиной, а сопряженный с ней корпус знаний трансформировался в *науку о музыке*.

Иное будущее предстояло метафорическому значению термина. Музыкальность как особое свойство живописи рассматривалась в Новое время с позиций морфологии искусства. Присутствие этого качества свидетельствовало о едином источнике, порождающем художественное творчество, – гармонии. «Олимпиец» Гете в естественнонаучном трактате «Учение о свете» предостерегал: «Сравнивать цвет и тон никоим образом нельзя; однако допустимо сопрягать их с более высокой формулой, выводить их, но только каждое особо, из более высокой формулы. Цвет и тон – словно два потока, что текут с одной горы, но в совершенно различных условиях в две противоположные стороны света, так что на всем их пути их нигде не сравнить друг с другом» [19]. Однако в эстетике романтизма, где искусство понимается как некая целостность, и его виды различаются лишь свойством материала, такие сравнения – не редкость. Архитектор и художник Карл Фридрих Шинкель (1781–1841) утверждал: «Изобразительное искусство в его наивысшем совершенстве должно стать музыкой» [20]. По этому же критерию Шарль Бодлер оценивал живописные полотна: «В цвете налицо и гармония, и мелодия, и контрапункт. <...> Хороший способ проверить, обладает ли картина мелодией, прост: нужно взглянуть на нее с такого расстояния, чтобы нельзя было разобрать ни сюжета, ни линий. Если мелодия присутствует в картине,

значит, она имеет уже и смысл и запечатлевается в вашей памяти» [21].

Вернемся к трактату. Секста Эмпирика в качестве объекта для опровержения интересует только музыка-наука, которую он считает наиболее совершенной и достойной внимания. Возражения против нее могут быть, по его мнению, двоякого рода. На основании противоречивости высказываний музыкантов и критики их аргументов правомерно заключить, что, во-первых, она не является наукой, необходимой для блаженства, а, во-вторых, – просто теряет право на существование. Таким образом, фундаментом контраргументов служит непреодолимый релятивизм бытующих мнений.

Далее следует раздел, излагающий общие теории музыки и содержащий утверждения, которые относятся главным образом к *тосу* и *мимезису*. В пользу музыки говорится, что она приводит в порядок страсти души и «достигает тех же результатов, что и философия, распоряжаясь нами не насильственно, но с какой-то чарующей убедительностью» [22]. В качестве примера приводится случай, как Пифагор утихомирил опьяненных молодых людей, велел сопровождающему их флейтисту исполнить для них мелодию в торжественном спондаическом размере. Потом упоминается, как музыка вселяла храбрость в спартанских воинов, а Ахилл успокаивал свой гнев игрой на форминге. Агамемнон, отправляясь в далекое плавание, оставил в качестве надежного стража своей жены Клитемнестры певца, пробуждающего своим искусством благочестивые помыслы. «Мудрец подобен музыканту, обладающему гармонически настроенной душой», – утверждается со ссылкой на авторитет Платона [23].

В противовес вышеизложенным суждениям в следующем разделе («Критика общих теорий») высказывается сомнение, «будто одни мелодии являются по природе способными возбуждать душу, а другие ее успокаивать» [24]. Применяя первый и второй тропы Энесидема, Секст Эмпирик подчеркивает релятивизм и субъективность в восприятии мелодий, недоказуемость пользы музыки для жизни. Своим звучанием она не утишает гнев и не внушает мужество, а только отвлекает, как сон или вино. Ахилл ревностно занимался музыкой, лишь потакая своей невоздержанности. Как же поверить в то, что музыка исправляет нравы, если Клитемнестра убила Агамемнона у собственного его очага? Ссылка на Платона оспаривается словами не менее авторитетного Эпикура, что музыка лишена всякой пользы, «ленива, любит вино, небрежна к имуществу» [25].

С позиций XXI века при всем восхищении огромным эстетическим и интеллектуальным богатством, накопленным мировой тысячелетней музыкальной культурой, все же трудно не признать основательность со-

мнений Секста Эмпирика в способности музыки «исправлять нравы». Шекспир в «Венецианском купце» устами Лоренцо пропел подлинный дифирамб «кроткой власти музыки»:

*«Поэты
Нам говорят, что музыкой Орфей
Деревья, скалы, реки чаровал.
Все, что бесчувственно, сурово, бурно,
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает.
Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья,
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому» [26].*

Но здравый смысл, к которому так часто апеллировали скептики, подсказывает, что это, увы, поэтическое преувеличение. Что философ и мудрец (например, И. Кант) может быть довольно равнодушным к музыке и обладать не очень развитым музыкальным вкусом [27]. Что на измену и хитрость может быть способен и заядлый меломан. Что хорошее образование, в том числе и музыкальное, может сочетаться с весьма сомнительными моральными качествами. А в странах, обладающих высочайшей музыкальной культурой, возможен бесчеловечный режим. И вот в той же шекспировской сцене звучит отрезвляющая реплика Порции:

*«Как многое от времени зависит
В оценке правильной...»*

Вновь обратимся к трактату. Изложение общих теорий музыки заканчивается аргументами, свидетельствующими вроде бы о ее несомненной пользе. Причем Секст Эмпирик обращается не к современной ему «испорченной» музыке, с ее изломанными мелодиями и женственными ритмами, а к музыке древней и мужественной. Она доставляет удовольствие, дает возможность пропеть слова прекрасных стихов и гимнов, она звучит на пирах и на жертвоприношениях богам, она обращает ум к благим делам, утешает в страданиях и скорби. Эти доводы методично опровергаются в следующем разделе. Глупо говорить о пользе музыки в связи с поэзией – ведь еще не доказана польза самой поэзии. Можно предположить пользу музыки по пяти причинам: (1) музыкально образованный человек получает от музыки больше удовольствия, чем обыватель;

(2) без знания музыки нельзя стать достойным человеком; (3) музыка столь же значима, как и философия; (4) мир устроен по законам гармонии, которую мы познаем через музыку; (5) «определенного рода мелодии действуют на нравственную сторону души» [28]. Но удовольствие, получаемое от музыки, нельзя назвать таким же необходимым, как то, которое мы получаем от еды, питья, тепла. Если же оно необходимо, то его можно получать и безо всякого опыта – ведь засыпают же младенцы под баюканье. Музыка не сходна с философией, она отнюдь не ведет к добродетели, а, напротив, склоняет к распутству и похоти. Платоновская идея мировой гармонии – это ложь, что доказывается разнообразными средствами. Но даже если бы она была истинной, то это знание не «служит для блаженства, как не служит для этого и та гармония, которая создается при помощи инструментов» [29].

Не все эти возражения безупречны с точки зрения формальной логики – об этом убедительно пишет А. Ф. Лосев [30]. Поразителен методический напор, полемический темперамент, азарт, с которым и Секст Эмпирик сталкивает противоположные мнения. В этих текстах нет покоя, нет бесстрастия, нет и следа той самой вожденной «атараксии», служащей конечной целью философствования. Согласно Диогену Лаэртцию, основоположник скептицизма Пиррон, чтобы ободрить спутников на корабле во время бури, указывал им на корабельного поросенка, который все это время невозмутимо ел себе и ел. По мнению Пиррона, «именно такой бестревожности и должен держаться мудрец» [31]. Секст Эмпирик не следует этому совету. Его мысль беспокойна, противоположности никак не приходят к диалектическому синтезу, а лишь создают неослабеваемое напряжение.

В истории музыкальной эстетики мы встречаем мыслителей, присоединяющихся и дополняющих *pro et contra*, сформулированные Секстом Эмпириком, но трудно назвать философа, полностью соблюдающего его конфронтационную и провокационную методологию. Скажем, для Шопенгауэра музыка – искусство исключительное, высшее; это непосредственная объективация «мировой воли», иррациональной и стихийной основы мироздания. «Вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе» [32]. Между музыкой и идеями, явленными нашим чувствам в несовершенном внешнем мире, философ прозревает несомненную и очень близкую связь. Это отождествление музыки с волей настолько идеалистично и мистично, что Д. Цертелев даже сравнивает концепцию Шопенгауэра с пифагорейским учением о гармонии сфер [33], хотя здесь следует говорить, точнее, о совокупной дисгармонии, о пифагореизме наоборот. А для Канта сущность музыки за-

ключается всего лишь в игре ощущений: «...ее скорее можно назвать наслаждением, чем культурой (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некой как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид прекрасного искусства» [34]. В первом случае музыка и философия находятся в одном поле, т. к. соотносятся с сокровенной сущностью мира, а во втором – они антиподы: чувство и мысль. Но это разные концепции и разные философы, и, следовательно, при изложении их идей вполне правомерно говорить об утверждении чего-либо. Подобное совершенно невозможно с текстами Секста Эмпирика. Когда Е. В. Герцман в исследовании «Музыка Древней Греции и Рима» применяет такие грамматические конструкции, как «Секст Эмпирик считает» или «Секст Эмпирик утверждает» [35], он прегрешает против самого скептического метода античного философа. Секст Эмпирик ничего не утверждает и ничего не отрицает. Он *ищет*. Ищет беспокойно, иногда сумбурно, не удовлетворяясь академической «разумной вероятностью», излагает, несмотря на тягу к систематичности, многословно, сбивчиво, эклектично. В этой пестроте, в захлебывающемся стремлении сказать все обо всем, передать и «столкнуть лбами» все существующие мнения по какому-либо вопросу, упомянуть всех возможных авторитетов витает какая-то высшая объективность, неподвластная самому автору. А. Ф. Лосев очень тонко заметил по этому поводу, что какие бы суждения Секст Эмпирик ни высказывал, «он высказывает не от себя, так как, существует он или нет, ему это неизвестно и ему только «кажется», что он существует, и направляется это суждение, хотя и к реальному человеку, но скептик при этом думает, что перед ним не реальный человек, но то, что «кажется» реальным человеком, и, наконец, само высказывание суждения тоже для него не есть суждение само по существу, а только то, что «кажется» высказыванием» [36].

Заключительные разделы трактата посвящены так называемой «технической теории музыки» (39–51) и, соответственно, ее опровержению (52–65). Речь здесь идет о самой плоти, о чувственном материале музыки – звуке и способах его организации – интервалах, звукорядах и ритме. Позитивная часть не отличается оригинальностью, но содержит ряд точных определений, с которыми трудно не согласиться. Например, дается определение звука как специфического, чувственно воспринимаемого предмета слухового ощущения. Метафорически звуки разделяются на «острые» (высокие) и «тяжелые» (низкие). Приводится определение музыкального тона: «Тон есть локализация мелодического звука на определенной ступени» [37]. Любопытно сравнить эту дефиницию с современной, взятой из «Краткого музыкального словаря»: «Тон – звук, имеющий определенную высоту, т. е. возникающий в результате колебания

звучащего тела с постоянной (периодической) частотой» [38]. Тоны бывают *равнозвучные*, которые не различаются между собой по «остроте» и «тяжести», и *неравнозвучные*, которые различаются по этим параметрам. Соединение неравнозвучных тонов образует диссонанс, действующий на слух неправильно, а равнозвучных – консонанс, действующий более правильно. В качестве консонирующих интервалов называются кварта, квинта и октава, а в качестве диссонирующих – диез (четверть тона), полутон и тон (двойной в отношении полутона) [39]. Звукоряды (*μελῳδία*) соответствуют различным «нравам» (*ἦθος*), т. к. способны воздействовать на нравственность. Различаются три звукоряда или лада: гармонический, хроматический и диатонический. «Из них гармонический звукоряд является способным создавать некоторого рода строгий нрав и важность, хроматический является каким-то жалобным и плачевным, диатонический же – несколько шероховатым и грубоватым» [40].

Надо сказать, что вся эта премудрость изложена Секстом Эмпириком конспективно и не вполне последовательно. Вопросы, как бы сейчас сказали, «элементарной теории музыки» переходят в рассуждения об этосе, о котором уже говорилось в разделе, посвященном *общим* теориям. Учение об интервалах заимствовано у Аристоксена, т. е. следует традиции *гармоников*, отдающих предпочтение слуховым впечатлениям (в отличие от *каноников*, применявших математические критерии). О трех видах ладов (гармоническом, хроматическом и энгармоническом) сообщал Аристид Квинтилиан, автор трактата «О музыке». Не зная других античных источников, трудно понять, какое строение имеют названные Секстом Эмпириком звукоряды и в чем заключаются их видовые различия. (Например, хроматический звукоряд подразделяется им на тоновый, полутоновый и *мягкий*.) Могло также сложиться впечатление, что ладовая система поздней античности устроена довольно просто, а это в корне неверно – она очень сложна [41].

Но в задачу Секста Эмпирика и не входит обсуждение теоретических тонкостей. Он пытается поставить под сомнение прочность самого фундамента музыки, ее единственного строительного материала – звука и того, в чем этот материал развертывается, – времени. А это далеко не технический и даже не теоретический вопрос, а коренной вопрос онтологии музыкального искусства. И Секст Эмпирик даже с неким удовольствием начинает свою попытку рассыпать «здание», только что наспех построенное в предыдущем разделе.

Итак, музыка состоит из тонов. Тон – это звук. Но звук не имеет никакого реального существования: «...если существует звук, то или он есть тело, или он бестелесен. Однако он не есть ни тело, как во многих местах учат перипатетики, ни бестелесное, как об этом учат стоики. Сле-

довательно, звука не существует» [42]. Есть и другой аргумент: если не существует души, то нет и чувственных восприятий, а следовательно, нет их причины – чувственных предметов. Звук – чувственно воспринимаемый предмет. А т. к. души не существует (и это суждение обосновывается Секстом Эмпириком в «Пирроновых положениях»), то нет и звука. Здесь сами собой припоминаются горестно-пародийные «ортодоксально-материалистические» сентенции Н. Олейникова из его стихотворения «Таракан»:

*Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.*

*Но наука доказала,
Что душа не существует,
Что печенка, кости, сало –
Вот что душу образует.*

Звук не может мыслиться в виде некоей субстанции и законченного результата – он всегда в становлении. А что только становится, то еще не существует. Вывод: звука не существует. А далее следует «эффект доминанты»: нет звука, значит нет и тона. Нет тона – нет и интервалов, и звукоряда со всеми его разновидностями, – *нет и музыки*.

Расправившись со звуком, Секст Эмпирик переходит к ритму и времени. Ритм выявляется с помощью длительности времени. Но существование и того, и другого недоказуемо: «Ведь то, что состоит из нереального, само, во всяком случае, оказывается нереальным. Поэтому время, поскольку оно состоит из прошедшего, которого уже нет, и будущего, которого еще нет, должно оказаться нереальным» [43]. Если время неделимо, то почему мы говорим о настоящем, прошлом и будущем? Если же делимо, то оно должно измеряться какой-то своей частью. Но настоящим невозможно измерять прошлое и будущее, прошедшим – настоящее и будущее и так далее. Значит, времени просто не существует. Допустим, что настоящее может быть делимым и неделимым. Но оно не может быть неделимым, т. к. в неделимом не возникает делимого. Если оно не имеет частей, это значит, что у него нет ни начала, ни конца, ни середины, – значит, его нет! «Следовательно, времени не существует, а потому не существует и стоп, и ритмов, и науки о ритмах (т. е. теоретической музыки)» [44].

Здесь так и хочется воскликнуть словами Воланда: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!». Но это было бы слишком элементарной

реакцией. Ведь Секст Эмпирик и не думал утверждать, что всего этого нет. Он лишь высказывал доводы в пользу того, что следует воздерживаться от категоричных суждений, что нужно сомневаться, искать, – ведь скептики *ищут*. Сомнение – функция творческого сознания. Культура сомнения может быть разной. Одно дело – «абсолютный скептицизм» Секста Эмпирика, сомневающегося в возможности вообще какого-либо знания, другое дело – «экзистенциальный» скептицизм Монтеня, сознающий свою непреодолимую субъективность. А ведь есть еще и «сомнение во всем» Декарта, нашедшего точку опоры в самом процессе мышления (*cogito ergo sum*), и Кант с его «вещью в себе». Что же касается музыки и скептицизма, то знай Секст Эмпирик музыкальную практику Нового и Новейшего времени, он обнаружил бы еще больше доводов в защиту тотального релятивизма восприятия. Единомышленниками в его критическом пафосе стали бы многие *ищущие* музыканты, размышлявшие о природе своего искусства. Вот, например, слова Ф. Бузони: «Творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и *a priori* рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая соответственный собственный закон, а потом, после первого же полного применения этого закона, – снова уничтожать его, чтобы самому не впасть в повторения при ближайшей следующей работе» [45]. Этот собственный закон старается услышать и передать в своем камлании Джон Кейдж: «Молчание, как и музыка, не существует. Звук есть всегда. Конечно, если есть и кто-то живой, который их слышит. **Но объективно их нет**» [46].

Что же современная цивилизация усвоила из уроков античного скептицизма? Вероятнее всего – сомнение, критический пафос отрицания, отчасти готовность к плюрализму мнений. Это все – ферменты развития. Без сомнений и поисков нет движения, нет прогресса, а значит – нет и жизни (опять же в современном понимании). Но являлось ли это главной задачей философствования Секста Эмпирика? Конечно же, нет. Столкновение противоположных мнений и их последующая аннигиляция служили только методом, путем к достижению цели. А целью, как оказалось, недостижимой, было обретение невозмутимости, бесстрастия, блаженства (*εὐδαιμονία*). Обладая беспокойным умом, философ не смог уподобиться пиროновскому корабельному поросенку, в блаженном неведении поглощающему свою еду во время бури, и с удовольствием увлечься самим процессом опровержения и поисков. И время пощадило и эту увлеченность, и эти поиски. Хронос оказался здесь бессильным, что и не удивительно. Ведь времени, как доказывал последний из античных скептиков, *не существует*. Впрочем, воздержимся от суждения.

Список литературы и примечания

1. См.: Лосев А. Ф. Кронос // Мифологический словарь. – М., 1991. – С. 299.
2. Шнитке А. Г. Беседы, выступления, статьи. – М., 1994. – С. 70.
3. Губайдулина С. А. «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. – 1994. – № 4. – С. 2; см. также: Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. – М.: МГК, 2000.
4. Платон. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1972. – Т. 3, ч. 2. – С. 121.
5. Аристотель. Политика // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1984. – Т. 4. – С. 636–637.
6. Ф. В. Марпург (1718–1795) различал 27 видов аффектов.
7. Трактат «Гармонические элементы» и сохранившийся лишь фрагментарно, в сочинениях позднейших авторов, трактат «Ритмические элементы».
8. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. – Л., 1986. – С. 18.
9. Цит. по: Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М., 1977. – С. 73.
10. См.: Лосев А. Ф. Культурно-историческое значение античного скептицизма и деятельность Секста Эмпирика // Секст Эмпирик. Собр. соч.: в 2 т. – М., 1976. – Т. 1. – С. 30–31.
11. Эмпирик Секст // Энциклопедический словарь: в 86 т.: репр. воспр. изд. «Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. 1890 г.». – М.: ТЕРРА–TERRA, 1994. – Т. 80. – С. 778.
12. А. Ф. Лосев называет в этой связи некоего Агриппу (см.: Лосев А. Ф. Культурно-историческое значение античного скептицизма... – С. 36).
13. Скептицизм // Энциклопедический словарь: в 86 т.: репр. воспр. изд. «Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. 1890 г.». – М.: ТЕРРА–TERRA, 1992. Т. 59. – С. 192–193.
14. В научной литературе эта книга обозначается по-латыни “*Adversus mathematicos*». Все ссылки на нее даются по изданию: Секст Эмпирик. Собр. соч.: в 2 т... Указание цитат оформляется по традиционной для античных источников системе.
15. В него входили: астрономия, геометрия, музыка, грамматика и риторика.
16. Об античном понимании музыки см. вступительную статью А. Ф. Лосева в сборнике: Античная музыкальная эстетика / ред. А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М., 1960. – 304 с.
17. Плутарх. Застольные беседы. Книга седьмая. Вопрос VIII. (711 В–113 F).
18. Adv. math., VI. 2.
19. Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. – М., 1981. – Т. 1. – С. 236.
20. Там же. – С. 41.
21. Бодлер Ш. Об искусстве. – М., 1986. – С. 68–69.
22. Adv. math., VI. 7.
23. Adv. math., VI. 13.
24. Adv. math., VI. 19.
25. Adv. math., VI. 27.
26. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

27. См.: Музыкальная эстетика Германии XIX века... – С. 74–76.
28. Adv. math., VI. 29–30.
29. Adv. math., VI. 36–37.
30. См.: *Лосев А. Ф.* Культурно-историческое значение античного скептицизма... – С. 53–54.
31. *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. IX. 68.
32. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1992. – Т. 1. – С. 255.
33. См.: *Цертелев Д.* Эстетика Шопенгауэра. – СПб., 1888. – С. 29.
34. *Кант И.* Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 202.
35. См.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление... – С. 293.
36. *Лосев А. Ф.* Культурно-историческое значение античного скептицизма... – С. 46.
37. Adv. math., VI. 42.
38. *Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. – М.; Л., 1966. – С. 356.
39. Об интервалах в трактате Аристоксена см.: Античная музыкальная эстетика... – С. 207–208.
40. Adv. math., VI. 50.
41. См.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление... – С. 29–78; 200–205.
42. Adv. math., VI. 54.
43. Adv. math., VI. 63.
44. Adv. math., VI. 67.
45. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. – М., 1975. – С. 28.
46. *Кейдж Дж.* 45 минут для чтеца // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 40.

Л. Б. Фрейверт
Москва

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ У ШОПЕНА КАК РОМАНТИЧЕСКАЯ ОСОБЕННОСТЬ

В культуре романтизма музыка занимает во многом особое положение. Если в пространственных искусствах этой эпохи в целом преобладал ретроспективизм, то в музыке было создано много новаторских выразительных средств и приемов системообразующего характера.

Романтическая концепция музыкальной формы в корне отличалась от классицистской. Здесь уже не ставилась задача создать нормативные эталоны или следовать им. Классический 8- или 16-тактовый период или сонатная форма с предзаданными соотношениями тем и последователь-

ностью их развития были идеальными схемами, а каждое отдельное произведение – трактовкой этого идеала. В романтизме, как известно, было осознано, что идеал подвержен историческому развитию и может быть индивидуальным; каждый композитор создавал собственные принципы решения нетипичных, конкретных художественных задач.

Стремление к неповторимости – одна из особенностей романтического индивидуализма: творческий портрет каждого композитора обладал резко выраженной специфичностью. Если в эпоху классицизма был жестко определен спектр жанров и форм с их иерархией, то композитор-романтик создал собственную систему, которая могла вступать в резкое противоречие с традиционными представлениями. Весьма симптоматичны в этом плане упреки современников Шопену, что он не пишет опер и симфонических произведений. С их позиций, только крупномасштабные жанры способны воплощать особо значимое содержание. Но Шопен, не разделяя этой точки зрения, создал шедевры, где камерность формы, тонкость и изысканность приемов были необходимы для воплощения элитарных, глубоких образов. В пределе принцип миниатюризации, лаконизма имел далеко идущие последствия: как ни парадоксально, возможно, что без Шопена не было бы Веберна.

Вклад Шопена в историю музыкального формообразования – проблема, которая еще ждет новых исследований. (Так, С. С. Скребков в своей книге «Художественные принципы музыкальных стилей» ограничился лишь анализом миниатюр и указанием на то, что «великий композитор Шопен во всех областях своего творчества, во всех жанрах и формах открыл новый мир романтического искусства в его художественном совершенстве») [1]. Видимое изящество и элегантность его форм нередко маскируют новизну его решений, которая без этого могла бы казаться шокирующей. Например, мазурка ля минор ор. 17 № 4 – вероятно, первое в истории произведение, которое завершается неустойчивым аккордом: VI₆. Два из произведений крупной формы у Шопена, скерцо си-бемоль минор и фантазия фа-минор, заканчиваются в параллельном мажоре.

В ноктюрнах Шопена нередко встречаются не просто огромные коды. Переосмыслена сама роль этого структурного элемента. Если у Бетховена «кода – вторая разработка» продолжает развитие ранее действовавших импульсов, то в ноктюрнах кода нередко служит образному переосмыслению всего предшествующего. Обратимся к конкретным примерам. В ноктюрне ми-бемоль мажор ор. 9 № 2 именно в коде, занимающей около четверти общего количества тактов, происходит кульминация – драматический взрыв, прерывающий достаточно спокойное общее течение музыки.

Чрезвычайно оригинальна драматургия ноктюрна фа-диез мажор ор. 15 № 3. Как многие другие произведения (мазурка соль-диез минор, обе темы баллады № 1), он начинается с кадансового оборота, т. е. как бы сразу завершаясь, умирая. Из цепочки этих оборотов состоит вся первая тема. Затем, словно преодолевая сопротивление, во втором разделе начинается развитие, после которого можно ожидать возвращения первой темы. Вместо этого появляется резко контрастный, конфликтный тематический материал. Этот драматический эпизод выглядит как вторжение внешней силы, но в соответствии с законами художественности он связан интонационным родством с первой темой. Каким должно быть его воздействие на ход дальнейших событий? Здесь Шопен находит крайне нестандартное решение. Технически возможно представить себе форму этого ноктюрна без драматического эпизода и после 24-го такта сразу перейти к 49-му, где звучит реприза первого раздела. Эта реконструкция демонстрирует вариант, соответствующий привычкам и перцептивным ожиданиям слушателей. Но Шопен поступает иначе. Возвращение-реприза первой темы звучит созерцательно и умиротворенно, как будто драматического эпизода вовсе не было или он не оказал никакого влияния на дальнейшее. Тогда возникают вопросы, почему в коде появляется бетховенский «мотив судьбы» и что на самом деле означает это умиротворение? Размеры и жанр данной статьи не позволяют подробно осветить то, какими музыкальными приемами это появление подготовлено. Во всяком случае форму ноктюрна ор. 15 № 3, как и любой другой пьесы этого жанра у Шопена, невозможно использовать как образец; ее построение и содержание сугубо индивидуально.

Не менее парадоксально соотношение образов, эмоций в ноктюрне фа-минор ор. 55 № 1. Уже первая тема сочетает в себе черты собственно ноктюрна и шествия, что сближает это произведение с ноктюрном до-минор ор. 48 № 1. Оба они содержат сильно контрастирующие средние части. Но если в до-минорном ноктюрне под воздействием серединного раздела первая тема в возвращении-репризе преобразуется в бурную и полную отчаяния, то в фа-минорном картина прямо противоположная. После драматичного эпизода первая тема в возвращении едва намечена, а дальше она словно растворяется в фигурациях, становится бестелесной. В коде слышны реминисценции из Бетховена, на этот раз из 1-й части сонаты до-диез минор *quasi una fantasia*. При всей контрастности и сложности этого последования образов, оно выглядит вполне логичным и убедительным благодаря ряду приемов, в том числе триолей восьмыми во всех разделах, которые обнаруживают свою протеическую сущность, меняя характер и эмоциональное содержание

В своих крупных формах Шопен также каждый раз создавал принципиально новое решение, не поддающееся тиражированию. Здесь его подход в корне отличался от методов работы Листа, который выстроил «модель» симфонической поэмы и многократно воспроизводил ее. У Шопена формы-схемы, принципы построения всех четырех баллад различны; самобытна и индивидуальна форма фантазии фа-минор.

Принципиально уникальна концепция сонаты си-бемоль минор. Она в целом и не была понята современниками. Первым из исполнителей, кто в собственной концертной практике отстаивал целостность этого цикла, был Антон Григорьевич Рубинштейн.

Последование частей четырехчастного цикла – сонатное аллегро, скерцо, траурный марш и моторный финал – как будто не обещает особых открытий. Но сразу жестораживает необычное расположение средних частей. Если характерный для Бетховена контраст траурного марша и скерцо Б. Лэм называл «почти циничным» [2], то обратный порядок предвещает особый характер скерцо, inferнальный и/или трагический, выводом и итогом из которого является траурный марш, после чего невозможен оптимистический финал в духе бетховенского «через борьбу – к победе».

Открывающая 1-ю часть сонаты многозначительная, загадочная тема-эпиграф содержит в себе смысловое и интонационное ядро всей сонаты (последний ответ – первый такт финала). На этих же интонациях построена мятущаяся, драматичная главная и умиротворенная побочная. Главная партия – редкий, едва ли не единственный хрестоматийный пример периода, где второе предложение короче первого. Обычно мощный драматический импульс требует для своего развития расширений, увеличения масштаба. Здесь – наоборот: импульс главной партии как будто должен получить свое мощное продолжение в дальнейшем.

Побочная тема, начинаясь с хорального изложения, постепенно приобретает более взволнованный характер, что выражается в изменении фактуры: триоли четвертями во втором предложении – отдаленный прообраз финала.

В разработке центральная роль традиционно принадлежит развитию главной партии. В результате этого развития она должна вновь предстать в облике, близком к первоначальному. Но у Шопена мы видим иное. Столкновение элементов главной партии и темы-эпиграфа приводит к другому итогу: реприза начинается сразу с побочной партии, главная партия отсутствует. Это «позволяет трактовать содержание разработки как особо трагедийное, направленное на уничтожение темы» [3]. Таким образом, «недосказанность» главной партии в экспозиции является как бы намеком на завершение ее судьбы.

Вторая часть, скерцо, продолжает трагическую линию развития. Интонации темы-эпиграфа служат основой для первой темы. Лирическая линия побочной партии 1-й части также находит свое продолжение в теме, напоминающей колыбельную. Но она звучит отдельными фразами, разделенными большими паузами, как будто распадаясь или уходя в область воспоминаний.

Содержание траурного марша однозначно, определено. По сравнению с бетховенскими маршами, ощущается эффект скованности, ограниченной подвижности, требующей больших усилий. Интонационно и образно первая тема связана с темами 1-й части. Контрастирующая лирическая тема также остается сдержанной: кантиленная мелодия, близкая ноктюрну, сохраняет «корсет» маршевого ритма (характерно, что именно в польской музыкальной культуре лирическое содержание традиционно облекалось в танцевальные ритмы. Примеры этого есть не только в творчестве Шопена, но и у Монюшко, Лютославского). В развитии она приобретает новые черты, насыщаясь интонациями, близкими теме-эпиграфу из 1-й части и предвосхищающими финал.

Финал сонаты уникален; небывалый характер имеют фактура, гармония, особенности формы. До сих пор это произведение остается загадочным с многих позиций – как образных, так и формальных. Особая фактура – унисон двух рук в ровном быстром движении – эксперимент, на который Шопен решился лишь здесь и в прелюдии ми-бемоль минор. Уникальность финала не только в этом. Безостановочное движение удвоенной линии, прямое или ломаное, обычно представляет собой разложенные аккорды, иногда включающее в себя неаккордовые звуки (задержания, проходящие), небольшие гаммообразные участки. Все это создает, при строжайшей экономии средств, необычайное разнообразие и острую выразительность. В большой степени она обусловлена выбором гармонических средств, а многие из них предвосхищают достижения второй половины XIX и XX века. Интонационное и гармоническое содержание финала проистекает из темы-эпиграфа, которая находит свое зеркальное отражение в первом такте финала и одновременно – в опорных звуках первых четырех тактов.

Впервые в музыкальном искусстве с такой потрясающей правдивостью и беспощадностью создан образ небытия. Но безусловно прекрасная форма (в эстетическом и собственно музыкальном смысле), отточенность всех выразительных средств создают эффект катарсиса: художественное осмысление трагического и безысходного есть частичное их преодоление.

Трагическое мироощущение нельзя назвать безусловно господствующим в творчестве Шопена. Если основная тональность сонаты си-

бемоль минор – «тональность траура», то ее параллель – ре-бемоль мажор – в семантике шопеновского творчества, вероятно, характеризуется как «тональность жизни».

Именно в ре-бемоль мажоре написано одно из очень смелых и оригинальных произведений – «Колыбельная». Оно представляет собой, с одной стороны, ряд вариаций на 12-тактовую тему, со вступлением (отсутствующим в некоторых автографах) и кодой, а с другой – цепь вариаций на одноктактовую микротему, которой является формула аккомпанемента. Сознательное ограничение круга используемых средств придает удивительную цельность звуковому колориту. Здесь многое предвосхищает композиторскую технику импрессионизма. Но задача, поставленная композитором самому себе, здесь также остается уникальной и исчерпывается в рамках одного произведения.

Заканчивая этот достаточно беглый обзор творчества Шопена, хочется отметить, что его новаторство в области музыкальной формы, богатство и разнообразие конкретных решений представляют собой уникальное явление не только эпохи романтизма, но и всей музыкальной культуры. Подражать Шопену, используя его схемы, невозможно, но их создание и мотивированный выбор приемов для решения тех или иных психологически-эмоциональных задач являются замечательным уроком не только редкостного мастерства, но и большой самоотдачи глубокого художника.

Список литературы

1. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – С. 309.
2. Lam B. Beethoven. String quartets. BBC Music Guides. – London: Ariel Music BBC Publications, 1986. – 136 p.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – Киев: Музична Україна, 1970. – С. 131.

С. С. Гончаренко
Новосибирск

ЗЕРКАЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ В ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА

Сложность изучения формообразования в музыке Рихарда Вагнера определяется двумя обстоятельствами: во-первых, спецификой оперного жанра как такового, во-вторых, стилевыми особенностями вагнеровских опер, обусловленными его романтической эстетикой, принципами оперной реформы. В сравнении с инструментальными произведениями

в вокально-сценических композициях имманентно музыкальные закономерности так или иначе соотносятся со структурой других компонентов спектакля. Задача определения формы в реформаторских операх Вагнера еще сложнее. Как известно, композитор в теоретических работах заявлял, а в творчестве утверждал на практике идею воздействия внешних факторов на музыкально-тематическое развитие, он видел назначение музыки в том, чтобы отразить все подробности движения драмы [1].

В вагнеровском «совокупном произведении искусства», по собственному авторскому определению, «производительная сила лежит вне музыкального организма... музыкальный организм создает живую правдивую мелодию только тогда, когда оплодотворяется идеей поэта». М. Тараканов, приводя данное высказывание композитора, замечает, однако, что на самом деле «...трудно найти более яркий пример самовластной диктатуры музыки, поставившей поэзию в зависимое положение» [2].

Противоречие между этими высказываниями мнимое. Вагнеровская опера, явившаяся выражением его художественного манифеста, устремленного в будущее, – детище музыканта. Музыкальное формообразование «принимает на себя» важнейшие элементы авторской философской концепции. В музыкальном тексте отражается взаимодействие планов синтетического целого, включая поэтический текст и театрально-сценическое движение в его наглядной предметности, конкретной действительности. Задача исследователя состоит в выявлении механизма этого взаимодействия, тех его сторон, которые «свертываются» в музыкально-тематическом процессе.

В настоящее время метод анализа композиции в опере сквозного развития, где нет деления на речитативы и номера (арии, ансамбли, хоры) – подобный тип оперы утвердился в европейской культуре именно благодаря реформе Вагнера, только складывается. Крупнейшие специалисты в области теории музыки подчеркивали неуловимость и даже непознаваемость формы Вагнера. Э. Курт видел в ней стремление «перейти от законченных форм к растворению в текучем драматическом последовании» [3]. Показательно отношение к вагнеровской форме Б. Асафьева, который писал: «Я не в состоянии вывести те законы, по которым происходит чередование ткани лейтмотивов, если отнять стимулы, идущие от слова в драматургии Вагнера. Но очевидная музыкальная закономерность в этом чередовании и «всплывании» того или иного лейтмотива имеется, как имеется закономерность в появлении вождя и спутника в фуге» [4]. Подчеркнем в этом высказывании мысль о наличии некоторой закономерности, сформулировать которую Асафьев не берется, но отмечает ее природу, состоящую в родстве с контрапунктическими принципами.

Вопросами вагнеровской формы основательно занимался немецкий дирижер, композитор и музыковед Альфред Лоренц (1868–1939). Как постановщик опер, проводивший репетиции с певцами, он стоял перед необходимостью делить непрерывающееся течение музыкальной ткани на фрагменты, членить «бесконечную» вагнеровскую мелодию. Проштудировав таким способом оперы великого композитора, А. Лоренц зафиксировал свои наблюдения, посвятив каждой из реформаторских опер Вагнера («Тристан и Изольда», «Кольцо нибелунга», «Нюрнбергские мейстерзингеры» и «Парсифаль») отдельную книгу [5]. Изучая важнейшую, с точки зрения практических задач исполнителя, конструктивную сторону вагнеровской музыкальной формы, он апробировал метод анализа его новаторской лейтмотивной техники.

Свой четырехтомный труд Лоренц называет «Тайна формы Рихарда Вагнера», используя выражение самого композитора («Тайна моей формы заключается в технике плавного перехода»). Вероятно, Лоренц понимал, что находится лишь на подступах к раскрытию этой тайны. В предисловии книги об опере «Тристан и Изольда» он писал: «Если сравнить музыку «Тристана» с совершенным человеческим телом, то Курт показывает румянец щек и их внезапную бледность в страхе, блеск глаз, трепет губ при малейших душевных движениях. Я же исследую скелет и доказываю внутреннюю прочность, крепость этого тела» [6].

Резко возрастающая в композиторском творчестве со времен Вагнера динамика музыкального становления, преобразующая классические нормы, определила первейшей задачей исследователей описание именно процессуальной стороны формообразования. Взгляды Лоренца, который предложил концепцию кристаллических принципов, организующих музыкальный процесс в операх-драмах немецкого композитора, оказались в стороне от магистральной линии, по которой шло развитие аналитической теории в XX веке, идей Э. Курта, продолженных Б. Асафьевым, В. Бобровским, другими зарубежными и российскими музыковедами.

Прошло полтора столетия со времени создания вагнеровских шедевров и почти 90 лет после написания Лоренцем его труда. Разные подходы к анализу формы в операх Вагнера обнаружались в дискуссии на международном коллоквиуме, состоявшемся в Германии по случаю столетнего юбилея со дня смерти композитора [7]. В настоящее время без ссылок на работу Лоренца не обходится ни одно сколько-нибудь серьезное исследование о Вагнере. Но музыковедение не намного продвинулось в изучении «обширного материка, один из берегов которого <... > открыт и описан Лоренцем» [8]. Его исследование расставило путеводные столбы, ведущие вглубь вагнеровского оперного континента, и оно требует продолжения.

В последние годы вопросы вагнеровской формы получают новое освещение в работах отечественных авторов [9]. Однако перевод книг Лоренца на русский язык, внимательное, всестороннее рассмотрение позитивных и спорных моментов его концепции, также как и объективная их оценка, все еще дело будущего. В настоящей статье предпринимается попытка обратить внимание на один, характерный для музыки Вагнера формообразующий принцип, впервые описанный Лоренцем, – принцип зеркальной симметрии. Статья продолжает развитие идей, высказанных в некоторых более ранних авторских публикациях, в частности, в монографии «Зеркальная симметрия в музыке» [10], а также в дипломных работах, выполненных в Новосибирской консерватории [11]. Идеи Лоренца интерпретируются в данной статье в контексте мифотворческой симфонизированной музыкальной драмы Вагнера, в основу которой композитор кладет архаические германо-скандинавские мифы.

Прежде всего, стоит указать на основные теоретические положения, которые следуют из подробнейшего эмпирического анализа Лоренцем семи вагнеровских опер и полученных им результатов.

1. Впервые в теории музыки зафиксировано последовательное многократное тематическое обрамление, являющееся у Вагнера одним из типичных приемов создания композиционной целостности. На этом основании выделен особый класс форм, до Лоренца в теории музыки не фигурировавший. Для обозначения данного класса форм предложен специальный термин *vollkommene Bogen* – *совершенная арочная форма* и показана соответствующая ей схема: m, n, o – MS – o, n, m (MS – *Mittelsatz*; так Лоренц обозначает среднюю, центральную часть, которая является осевым разделом симметричной конструкции). Термину Лоренца в отечественном музыкознании соответствует термин В. Цуккермана *концентрическая форма*, который обычно применяется к музыкальным стилям на гомофонной основе. Теория концентрической формы изложена в русскоязычных учебных изданиях, вышедших в свет в 80-е годы XX века, т. е. через 50 лет после издания книг Лоренца [12].

2. Наглядно, в процессе конкретных аналитических операций Лоренц демонстрирует использование Вагнером *vollkommene Bogen* на разных уровнях музыкально-театрального произведения:

а) на драматургическом уровне, предполагающем несколько арочных обрамлений в сценических ситуациях, т. е. в театрально-сценическом действии;

б) в распределении действующих лиц;

в) в музыкальной композиции – в «микроформах», складывающихся из кратких лейтмотивов, в музыкально-тематическом процессе сцен, актов, целых опер, наконец, оперного макроцикла – тетралогии «Кольцо нибелунга».

3. Показана возможность взаимодействия совершенной арочной формы с другими формами зеркальной симметрии, в частности, с так называемой *erweiterte Bogenform* – *расширенной арочной формой*: $m\ n - MS - m\ n$. В результате взаимодействия двух указанных форм образуется еще один самостоятельный тип зеркально-симметричной композиции: *Doppelbogen* – *двойная арочная форма*: $m\ n, o - MS - o, m\ n$ или $m, n\ o - MS - n\ o, m$.

4. Зеркально-симметричные формы не только выделены в самостоятельный класс, но и встроены в общую систематику вагнеровских форм, которую Лоренц приводит в конце каждой книги, суммируя свои наблюдения.

При всей стройности теоретической концепции труд Лоренца вызывал и вызывает нарекания, а порой серьезные контраргументы, в частности, относительно интерпретации им формы отдельных оперных фрагментов, которая не всегда убеждает. Один из парадоксов конструктивного подхода Лоренца к вагнеровской форме проявляется в противоречии между предложенными им терминами для обозначения зеркальной симметрии в музыкально-сценической композиции и тем широким кругом явлений, к которому данные термины прилагаются.

Чтобы обозначить какой-либо из указанных выше схем форму фрагмента, целого акта или даже всей оперы, Лоренцу достаточно, если зеркальная симметрия выдержана хотя бы в одном компоненте синтетического оперного целого. Вполне допустимо, если таковая обнаружена только в организации сценического действия, т. е. в последовательности мизансцен, только в распределении исполнительского состава или в одном из голосов контрапунктической музыкальной ткани, например, в мелодической линии партии вокалиста, или у инструментов оркестра. Данные обстоятельства обычно в трудах Лоренца специально не комментируются и нигде не рассматриваются теоретически. Тем не менее они существенны для понимания специфики вагнеровской формы, поскольку фиксируют контрапункт зеркальной симметрии и иных форм. Он придает текучей музыкальной ткани черты **полиморфизма**, т. е. **полиструктурности** – явления, которое нашло продолжение в ряде стилей в конце XIX столетия, в XX столетии и в музыке наших дней.

Остановим внимание на координации в операх Вагнера двух планов драмы: плана *внешнего действия* и плана *внутреннего действия* (термины М. Друскина) [13]. Внешнее действие – наглядный, визуально воспринимаемый кинестетический ряд спектакля – “изображение действия посредством действия” (по Аристотелю). Внутренний план действия отражает динамику эмоционально-психической жизни персонажей, их взаимоотношений. В психологической драме внутреннее действие – ведущий в смысловом отношении план, являющийся пружиной внешнего действия, причиной поступков героев, а следовательно, всех сюжетных перипетий. Он, однако, не всегда развивается синхронно с планом кинестетическим.

Внешнее и внутреннее действия у Вагнера концентрируются в двух типах композиционных единиц, относительно автономных, сосуществующих в одновременности.

Организация внешнего действия осуществляется благодаря расчленению акта на сцены. Сцена является композиционно-драматургической единицей в любом театральном спектакле. Она, во-первых, организует театральное пространство, отграничивает его для представления того или иного эпизода благодаря мизансценам. Во-вторых, сцена фиксирует движение персонажей, отмечая их появление, перемещение, удаление из пространства, видимого зрителю.

Значительную роль в вагнеровских операх играет другая структурная единица, связанная с отражением динамики внутреннего действия, – *поэтико-музыкальный период*. Понятие было предложено самим композитором в работе «Опера и драма» (на это ссылается Лоренц [14]; указанный Лоренцем фрагмент в русских переводах отсутствует). Поэтико-музыкальный период – композиционно-драматургическая единица музыкально-тематического процесса. Она соответствует определенной фазе эмоционально-психической жизни героев драмы, протекающей относительно независимо от их пространственных перемещений. Соотношение поэтико-музыкальных периодов (далее используется аббревиатура ПМП) отражает сопоставление и развитие музыкальных образов. Сочетание двух типов композиционных единиц – сцены и ПМП – фиксирует контрапункт внешнего и внутреннего действия, визуального и аудиального рядов, организует музыкально-театральное целое в единстве пространства, движения и времени.

По Лоренцу, композиционная единица внутреннего действия – ПМП – в этом единстве является главной. Он считает, что именно ПМП «...является ключом в понимании музыкально-драматургического строе-

ния» вагнеровских произведений... «Через него, а не через сцены происходит музыкальное деление актов» [15]. В определении границ ПМП Лоренц, помимо цезур в строфах вербального текста, считает существенными совпадения психологического и тонально-гармонического развития: «Каждому психологическому состоянию соответствует определенная тональность. Лишь перемена психологического состояния влечет за собой модуляцию» [16]. Лоренцевский анализ опер представляет собой последовательное расчленение на ПМП каждого акта с указанием названий периодов, а также детального потактового обозначения структуры ПМП и точными ссылками на количество тактов в разделах.

Обращаясь к рассмотрению конкретных примеров, заимствованных из труда Лоренца, остановим внимание вначале на проявлении зеркальной симметрии во внешнем действии, в театральной композиции. Она выражается в арочных соответствиях места действия, в распределении действующих лиц. Что касается фабулы, то часто сюжетное развитие ведет к инверсии ситуаций: при обратном возвращении ситуации ее смысл меняется на противоположный. Так возникает явление, которое в естественных и гуманитарных науках обозначается понятием *энантиоморфизм*, что в данном случае обозначает симметрию противопоставления.

Энантиоморфизм прослеживается в сюжетном плане тетралогии «Кольцо нибелунга». Уже само ее название отсылает к идее циклической обратимости, которая находит выражение в структурной схеме зеркальной симметрии. Внешнюю обрамляющую арку в тетралогии образуют сцены, открывающие первую оперу «Золото Рейна», и те, которые завершают последнюю оперу «Гибель богов»: золотой клад покоится в водах Рейна, что символизирует всеобщую гармонию природы, мифологическое единство огненной и водной стихий. Сотворение мира отмечает возведение Великанами жилища богов – Валгаллы. Внутреннюю арку составляет развитие сюжета – борьба за власть над миром, олицетворением которой становятся выкованные из рейнского золота шлем, кольчуга и кольцо. Пока кольцо переходит из рук в руки, в мире, среди богов, великанов и людей царят раздор, вражда, хаос. Центральная часть тетралогии посвящена рождению и подвигам светлого героя Зигфрида, который победил дракона, отвоевал у него золотой клад. Пройдя сквозь огненную преграду, он пробудил ото сна дочь Вотана Брунгильду, вручил ей обручальный перстень. Осью симметрии является любовная сцена героев в опере «Зигфрид». Далее действие разворачивается в противоположном направлении. В результате коварных интриг злого карлика Альбериха, некогда похитившего золото у русалок, и его сына Хагена – Зигфрид

погиб. Высоко взвигается пламя гигантского костра, зажженного Брунгильдой. Оно поглощает тело Зигфрида и Брунгильду, на своем крылатом коне вступающую в огонь. В бушующем пламени гибнет Валгалла, воды Рейна выходят из берегов и поглощают останки пожарища. Золото, ставшее первоисточником преступлений и бед, снова возвращается в мир природы.

Концентрическая планировка организует вехи сюжетного движения во II акте оперы «Валькирия». Действие устремлено к решающему событию в 5-й сцене – поединку Зигмунда и Хундинга. В центре акта, 3-й сцене, – видение Зиглинды. Крайняя арка (1-я и 5-я сцены) отмечает предопределение (решение богов) и результат (гибель Зигмунда). Внутренняя арка связана с прогнозированием событий, которые последуют в далеком будущем, когда родовая вражда проявится в следующем поколении. Речь идет о борьбе сил действия и контрдействия, о Зигфриде и Хагене, их встреча окажется решающей для трагического исхода тетралогии. Во 2-й сцене Вотан сообщает Брунгильде о рождении Хагена, в 4-й сцене Брунгильда извещает Зиглинду о будущем рождении Зигфрида.

Схема I

Зеркальная симметрия в сюжетном развитии оперы «Валькирия». II акт

1 сцена	2 сцена	3 сцена	4 сцена	5 сцена
Боги решают исход поединка – смерть Зигмунда	Вотан сообщает Брунгильде о наследнике Альбериха – Хагене	Видение Зиглинде гибели Зигмунда	Брунгильда сообщает Зиглинде о будущем рождении Зигфрида	Поединок. Гибель Зигмунда
A	B	C	B	A1

Черты энантиоморфизма имеет *doppelbogen* из начала II акта этой же оперы. ПМП объединяет 1-ю сцену и начало 2-й. Крайние разделы противоположны по смыслу. В первом разделе Вотан приказывает Брунгильде охранять в поединке Зигмунда, в последнем – он объявляет о неизбежности его гибели. Энантиоморфны разделы «B» и «C», которые образуют внутреннюю арку. Сначала к Вотану приближается Фрикка, удаляется Брунгильда; затем удаляется Фрикка и возвращается Брунгильда. В центральном разделе «D» происходит спор Вотана и Фрикки. Вотан вынужден уступить требованию супруги: его внебрачный сын Зигмунд должен потерпеть в бою поражение.

**Doppelbogen в организации сценического действия
«Валькирия». II акт. 1-я сцена и начало 2-й сцены**

Сцена 1						Сцена 2
Вотан и Брунгильда. Приказ Вотана помогать Зигмунду	Гром колесницы Фрикки за сценой	Встреча удаляющейся Брунгильды и Фрикки	Вотан и Фрикка. Поражение Вотана в споре	Клич Брунгильды в глубине сцены	Встреча Брунгильды и удаляющейся Фрикки	Вотан и Брунгильда. Отмена Вотаном приказа
А	В	С	D	В	С	А

Более сложный пример полиморфизма на театральном-сценическом уровне – строение II акта оперы «Золото Рейна», где обнаруживаются три плана симметрии. Первый план – симметрия пространственных сопоставлений: Верхний мир – путешествие в Нижний мир (Нибельхейм) – возвращение в Верхний мир. Второй план уточняет симметрию действия. Осевым разделом является сцена покорения Альбериха Вотаном и Логе. Третий план сдвигает ось симметрии. В сценической драматургии ею оказывается сцена, когда Вотан силой отнимает кольцо у Альбериха уже по возвращении в Верхний мир. Схема III (схемы III–VI помещены в *Приложении* к статье).

Следующие примеры иллюстрируют полиморфизм театральной и музыкальной композиции.

«Валькирия» III акт. Основные события в III акте связаны с судьбой двух женских персонажей: дочери Вотана валькирии Брунгильды и представительницы рода Вельзунгов Зиглинды. Брунгильда сообщает Зиглинде о том, что ей – земной женщине – суждено стать матерью великого героя Зигфрида, и та укрывается в лесной чаще. Сама же Брунгильда, помогающая Вельзунгам против воли отца, должна понести жестокое наказание. Вотан лишает ее бессмертия и погружает в волшебный-долгий сон. Он, однако, выполняет последнюю просьбу любимой дочери: ее супругом может стать только великий герой. Утес, на вершине которого Вотан поцелуем усыпляет Брунгильду, он окружает пламенем, высеченным из скалы.

Лоренц пишет, что музыкальная композиция акта – *vollkommene Bogen* – укреплена логикой драматического действия [17]. На схеме пока-

заны музыкально-тематические арки и соответствия в тональном плане. Но ясно видны и разночтения в сценарной и музыкальной драматургии. В сценическом развитии всего три обрамления. Первое – страх Брунгильды, послушавшейся Вотана, второе – предвосхищение будущего рождения Зигфрида, третье – решение Вотана, который наказывает непослушную дочь. В музыкальной композиции насчитывается семь арочных соответствий. При этом степень точности в репризном возвращении материала, экспонированного ранее, различна. Тематически идентичны внутренние арки: седьмая – образуемая мотивом ярости Вотана, и музыкально-тематическая группа Зигфрида. Четвертая «арка» – ритм радости борьбы, при возвращении он изменяется в тональном отношении. Пятая и шестая арки построены на сочетании мотивов Зигфрида и его меча. Они «сцеплены неразрывно», поэтому возвращаются в прямой последовательности, что придает форме черты *doppelbogen* – факт, не отмеченный Лоренцем. Количество повторений мотивов в репризе сокращено: вместо четырех проведенных мотива Зигфрида здесь их три, вместо двух проведенных мотива меча – одно. Основанием для Лоренца, обозначающего арку, обрамляющую весь акт, является общность фактурных особенностей Вступления и Коды – в них композитор использует прием остинато (но на разных мотивах!) и прием фигураций по звукам трезвучия. Схема IV.

«Тристан и Изольда». I акт. 2 сцена и начало 3 сцены. Здесь контрапункт внешнего и внутреннего действия создается наложением композиционных планов. Внешнее действие организовано по двум уровням. Первый расчленяет пространство сцены с образованием трехчастной симметрии: шатер Изольды (замкнутое пространство) – палуба корабля (открытое пространство) – шатер Изольды (замкнутое пространство). Второй уровень, включающий мизансцены, образует концентрическую форму. В ней меньшая арка представляет действия противоположной направленности: сначала Брангена проходит из шатра на корму, затем возвращается в шатер. Схема V.

Внутреннее психологическое действие отражено в музыкально-тематическом процессе. Ведущая роль в нем принадлежит лейтмотиву томления (на схеме он обозначен литерой «с»), что отражает эмоциональное состояние главных героев Изольды и Тристана, пока еще тщательно скрываемое. Этот лейтмотив резко контрастирует с другими лейтмотивами, его окружающими, причем контраст нарастает к центру концентрической формы во внешнем действии, когда Тристан отвечает Брангене отказом на повеление Изольды явиться к ней в шатер, и особенно когда Курвенал поет песню «Эх, молодец, Тристан» в характере рыцарского

марша. На протяжении всей сцены лейтмотив томления возвращается неоднократно, подобно рефрену; по своим масштабам он довольно краток, поэтому форму анализируемого раздела следует определить как рефренную. Подобное сочетание в одновременности концентрической формы и рефренной для опер Вагнера весьма характерно.

Остановимся на особенностях претворения зеркальной логики в музыкальном формообразовании.

Одноплановые зеркально-симметричные формы, в которых использована гомофонная фактура с ведущим значением вокальной партии, у Вагнера довольно большая редкость. К таковым относится, например, Трио дочерей Рейна из I-й сцены оперы «Золото Рейна», в котором мотивная организация вокальных партий, имеющая черты зеркальности, укладывается в простую одночастную гомофонную форму. В большинстве случаев Лоренц применяет название *vollkommene Bogen* к таким композициям, в которых, как в приведенном выше примере III акта «Валькирии», четкость и пропорциональность отражения отступает перед различными приемами вуалирования симметрии, преобразующими зеркальную схему.

Для исследователя, однако, решающими становятся любые проявления повтора; признаки обновления он оставляет как бы в стороне, считая их менее значимыми. Так возникают схемы с нарушением точной симметрии. В результате превышения экспонирования над репризностью образуются формы с “составным” центром: $m\ n\ o\ m$ или $m\ n\ p\ o\ n\ m$. Такую форму Лоренц называет *Strebe Bogen (Halbbogene)*, то есть сокращенной арочной (полуарочной). Возможны случаи неточного отражения, когда в репризе добавляется один или несколько новых элементов: $m\ n\ o\ n\ p\ m$. Возможно замещение экспонированного тематизма близкими или далекими вариантами в репризе: $m\ n\ p\ o\ p\ g\ (n)\ m$. Некоторые элементы, напротив, исключаются: $m\ n\ o\ p\ m$. В результате термин *vollkommene Bogen* оказывается достаточно условным, т. к. используется в самых различных проявлениях *динамической* симметрии. Разумеется, немецкий ученый отдавал себе отчет в этой условности, но теоретическую основу явления динамической симметрии он не прорабатывал.

Претензии к анализам Лоренца возникают также в связи с тем, что выполнялись они по партитурам. При сверке схем Лоренца с клавирами разночтения возникают неизбежно. Специфика полифонической фактуры определяет преобладание полиморфных зеркально-симметричных музыкальных форм. Вокальная партия и партии инструментов оркестра могут быть вполне независимы. Непрерывный мелодический ток, сквоз-

ное тематическое обновление в партии вокалиста обычно уравновешивается многократными возвращениями лейтмотивов у инструментов оркестра. С другой стороны, когда мелодическая линия поющего голоса завершается на тонике, в оркестровом сопровождении ожидаемая тоника подменяется неустойчивой гармонией и цезура преодолевается. Переплетение мелодий, контрапунктирование самостоятельных тем в вокальных и инструментальных партиях продолжается непрерывно.

Сквозные монологические и диалогические сцены часто организованы благодаря симметричному распределению контрастных лейтмотивов в оркестре. Так возникают полиморфные концентрические формы во 2-й сцене I акта оперы «Валькирия» – в диалоге Зигмунда, Зиглинды и Хундинга, во 2-й сцене I акта оперы «Золото Рейна» – в диалоге Вотана и Логе, в одном из разделов монолога Брунгильды из 3-й сцены III акта оперы «Гибель богов». Функция оркестра состоит в смысловом обобщении происходящих событий.

Так, в диалоге Вотана и Логе крайние разделы построены на лейтмотивах огня, что отражает появление и исчезновение Логе. (Этот ПМП Лоренц называет «Экспозиция Логе».) Осью симметрии служит лейтмотив Валгаллы, т. к. именно Логе помогает Вотану осуществить строительство храма богов. Новый раздел в репризе, создающий диссимметрию, – лейтмотив копья Вотана, олицетворение его договоров, символ могущества Вотана; Верховный бог напоминает о необходимости внести плату Великанам, а за вид этой оплаты ответственен Логе.

В Монологе Брунгильды, в котором решается исход всей драмы, крайние разделы строятся на лейтмотиве кольца. Кольцо Брунгильда снимает с пальца мертвого Зигфрида. Она решается на саможжение. Костер зальют воды Рейна, и оно вернется к своим владелицам – Русалкам. Внутренняя арка использует лейтмотивы из оперы «Золото Рейна»: сначала лейтмотив пения Русалок, затем их оркестровый лейтмотив. Осевой раздел – лейтмотив Золота Рейна. Таким образом, сопоставление лейтмотивов символизирует единство двух «состояний» золотого клада: сокровища русалок, символа мировой гармонии, и кольца – источника всех трагических событий, о которых повествуется в тетралогии.

В сцене поединка Зигмунда и Хундинга из оперы «Валькирия» (в 5-й сцене II акта) свободная зеркально-симметричная форма разворачивается в партии оркестра. Вокальная партия содержит лишь две реплики: в центральном разделе это реплика Брунгильды, призывающей Зиглинду, в последнем разделе – реплика Вотана, который мановением руки поражает Хундинга. Схема VI.

Рельефные тематические линии в вокальной партии зачастую образуют самостоятельный план формы. При этом структура оркестровой партии может быть сложной и неоднозначной. Полиморфизм музыкальной композиции определяется задачей передать сложное эмоциональное состояние героев, переживающих целую гамму противоречивых чувств. На весьма кратких по времени отрезках число лейтмотивов достигает порой десятка. Каждый лейтмотив ярок в интонационном отношении и имеет закреплённую семантическую функцию. Чередование и взаимодействие лейтмотивов идет по нескольким руслам, образующим «слои» формы. Как правило, имеется ведущий лейтмотив, повторяющийся многократно и выражающий эмоциональную доминанту сцены. Он выполняет функцию основного рефрена в ПМП или его отрывке. Другие лейтмотивы функционируют как добавочный рефрен. Тогда форму ПМП следует обозначить как полирефренную. Зеркальная симметрия возникает при особом распределении новых лейтмотивов, которое организовано так, что наиболее значительные лейтмотивы, являющиеся кульминационными в эмоционально-психологическом плане, располагаются в центре композиции.

Продемонстрируем описанный способ создания полиморфной зеркально-симметричной структуры на трех примерах из оперы «Тристан и Изольда».

Ариозо Изольды «Сердце мне шептало» из 2 сцены II действия.

В контрапункте объединены зеркально-симметричная форма *doppelbogen* в партии оркестра и рефренная форма в вокальной партии. Крайняя арка – проведения лейтмотива любви *m*, внутренняя арка – проведения лейтмотива томления *o*. При этом осевой раздел, построенный на лейтмотиве смерти, в оркестровой партии (он обозначен на схеме литерой *g*) начинается и оканчивается раньше, чем центральное проведение рефрена – лейтмотива дня в вокальной партии (на схеме литера *n*).

Вокальная партия	m n p o n p o m n p
Оркестровая партия	m n p o g g o m n p

В третьем ПМП «Фрау Минна» из оперы «Тристан и Изольда» (II акт, I сцена) абрис зеркально-симметричной формы *doppelbogen* дополняется тремя планами рефренных форм. Основной план строится на повторении лейтмотива «томления», являющегося основным рефреном. Лейтмотив «хорала» и лейтмотив «тоски» составляют добавочные рефрены. Лоренц определяет форму этого ПМП как состоящую из арочной

формы (до появления лейтмотива «Фрау Минна») и формы бар – от этого лейтмотива и до конца ПМП. На наш взгляд, форму ПМП следует считать полирефренной.

Характерен полиморфизм оркестровых фрагментов, построенных на контрапунктическом развитии нескольких лейтмотивов. Зеркально-симметричная структура используется во Вступлении к операм «Валькирия», «Зигфрид», «Тристан и Изольда», Вступлении к III акту оперы «Нюрнбергские мастерзингеры». Во Вступлении к опере «Валькирия» вариантная симметричная форма динамически трактована. Репризный этап представляет относительно небольшой раздел. Во Вступлении к опере «Зигфрид» второй план зеркально-симметричной формы составляет варьированное остинато на мотиве «п».

	Схема				
		о			
		р		р	
	m				m
	n	n	n	n	n
Число тактов	32	47	51	64	72

Яркий образец полиморфизма представляет знаменитое Вступление к опере «Тристан и Изольда». Вагнер целиком переносит во Вступление обширный фрагмент из первого акта – ПМП «Любовный напиток», используя его лейтмотивный комплекс: лейтмотивы тоски, томления, страстного желания, любовного взгляда, любовных чар, судьбы, преображения, восторга любви. Благодаря обратному возвращению лейтмотивов в новом разделе, который завершает Вступление, барформа этого периода «разворачивается» в вариантную зеркально-симметричную форму.

Своеобразие этой уникальной для своего времени композиции определяется контрапунктическим сочетанием многократно возвращающихся начальных лейтмотивов комплекса любви. Возникает цепь накладывающихся одна на другую тематических арок, подобно тому, как набегают волны нарастающего любовного чувства, которое переживают герои, испившие волшебный эликсир. При этом зона концентрации лейтмотива восторга любви (тт. 63–72) принимает на себя функцию центрального осевого раздела общей многоарочной планировки целого. Дополнительный план формы – полирефренное рондо – становится очевидным, если проследить логику проведения каждого из повторяющихся основных лейтмотивов любовно-лирического комплекса оперы. Подробный ана-

лиз разных точек зрения на форму Вступления содержится в работах С. С. Гончаренко и М. Кузнецовой [18].

С творчеством Вагнера открывается новый этап в эволюции музыкального формообразования. Решение им проблемы оперной формы значительно обогатило музыкальную традицию, создало мощный трамплин, возможности потенциальной энергии которого апробировались на протяжении последующего столетия и до конца еще не исчерпаны. Влияние техники композиции, подхваченной и развитой последующими поколениями, усиливалось сходными культурно-эстетическими условиями, возрождением мифосознания, эстетики тождества.

Опера сквозного развития – главенствующий композиционный тип в современной музыке. В ней усилены качества жанров, обладающих синтетической природой именно потому, что единство целого создается сочетанием нескольких смысловых рядов, дополняющих, не дублирующих друг друга. Полиморфизм у Вагнера становится характерным свойством **музыкальной структуры**, отражает полисемию синтетического целого в разветвленном на самостоятельные мелодические линии музыкально-тематическом процессе.

Динамика целенаправленного течения вагнеровской драмы определяется психологическими предпосылками и связана с отражением необычайно сложного экстрасенсорного типа мироощущения. Психологические токи рефлексизирующего сознания определяют генетический код, поддерживают неравновесные импульсы, постоянно нарушающие равномерность циклического процесса, объективированный ритм обратимости. Неравновесные условия, стимулирующие *асимметрию* процессов, требуют множественности параметров конструирования симметричного целого. Отсюда неизбежное и активное взаимодействие на разных уровнях конструктивных принципов, рождающих полиморфные структуры.

Несовпадение осей в полиморфных зеркально-симметричных структурах является отражением несинхронности обратимых процессов, протекающих симультанно. Разные (и многие) центры – это разные точки отталкивания возвратного движения. Полиритмия внутреннего разворачивания времени усиливается, расслаивается. Возникает скольжение форм и скольжение осей симметрии относительно друг друга, тогда как начальная и завершающая фазы формы сходятся как узел пучка. Создается впечатление, что любой элемент синтетического целого имеет способность расслаиваться, ветвиться.

Расходятся слои театрально-сценического и музыкального рядов, вокальные и оркестровые голоса музыкальной ткани. Число сочетаемых

компонентов мобильно, поэтому то разветвляющиеся, то сливающиеся слои образуют явление *гетерофонного типа*. При этом каждый компонент обладает некоторым значением и участвует в полисемии целого. Создается мерцающая, раскрашенная смыслами вертикаль. Она апеллирует к мифологической ситуации, к многозначности, к мышлению, охватывающему многие культурные традиции.

Таким образом, в творчестве Вагнера происходит расширение содержательных возможностей музыкальной композиции, повышается ее информационная насыщенность. Тезаурус формы, ее смысловая наполняемость не поддаются односторонней типизации. Он становится более глубоким, но менее определенным. Семантическая функция формы размывается. Она складывается из семантически конкретных наполняющих ее типов композиции и объединяет, консолидирует их смысл. Взаимодействие композиционных принципов, характерное для аклассических стилей, возникает не только из-за неспособности одного принципа удержать равновесие конструктивной и динамической сторон формы. Привлечение к формостроительству разных принципов необходимо вследствие многозначности, вариативности содержания, оседающего в многозначных вариативных структурах.

Полиморфизм вагнеровской композиции воплощает сложнейшую семантическую структуру его романтической мифотворческой музыкальной драмы. Смысловая насыщенность, объемность, многозначность ее текста обусловлены многомерностью предмета отражения. Основу полиморфизма у Вагнера составляет политематизм в условиях нарастающего значения тождества. Она выдвигает ряд канонов, действующих, начиная с Вагнера, на значительном историческом этапе. Прежде всего, она возвращает в качестве канона категории *мифа*. Миф выступает как системообразующий феномен, который способствует восстановлению единства мировоззрения, разрушаемого социальными условиями бытия. Благодаря мифу усиливается канонизирующее значение принципа обратимости, выдвигающего неизбежность вечного возвращения как эстетический канон. В технике тематической работы Вагнера воспроизводятся такие свойства мифологического сознания, как мышление на основе чувственного представления, обладающего вещностью, предметностью, конкретностью, и в то же время представления, способного разворачиваться в бесконечную цепь разнообразных значений. Проявлением эстетики тождества оказываются вариантность, монотематизм, далее в XX столетии – серийность – способы тематической работы, которые позволяют показать многочисленные ипостаси одной идеи.

Вагнеру удалось заглянуть в «музыку будущего» прежде всего потому, что его оперная реформа, актуальная для своего времени, явилась выражением тенденций, которые возрождают многовековые культурные традиции.

Список литературы и примечания

1. См.: *Вагнер Р.* Опера и драма. – М.: Изд. Юргенсона. – 1906; *Вагнер Р.* О применении музыки к драме: избранные статьи. – М., 1935. – С. 94–107.
2. *Тараканов М.* Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер: сб. статей. – М., 1987. – С. 128.
3. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер. – М.: Музыка, 1975. – С. 422.
4. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – С. 114.
5. См.: *Lorenz A.* Das Geheimnis der Form bei Rihard Wagner. – Berlin, 1924–1933. – Bd. 1–4.
6. Цит. по: *Бовтенко М.* О понятии «совершенная арочная форма» (А. Лоренц о форме Рихарда Вагнера): дипломная работа. – Новосибирск, 1984. – С. 12.
7. См.: *Барсова И.* Сто лет спустя // Советская музыка. – 1983. – № 11. – С. 118.
8. Там же.
9. См.: *Ручьевская Е. А.* «Тристан» Вагнера, «Руслан» Глинки, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка. – СПб.: Композитор, 2004.; *Матросова Е. В.* «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера: лейтмотивная система и формообразование: Автореф. Дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2005.
10. *Гончаренко С. С.* Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993. – 234 с.
11. См.: *Бовтенко М.* О понятии «совершенная арочная форма»...; *Кузнецова М.* Некоторые особенности музыкальной формы в опере Вагнера «Тристан и Изольда»: дипломная работа. – Новосибирск, 1989. – 112 с.
12. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы: учебник. – М., 1984. – Глава 3. Обрамленные формы и концентрическая форма. – С. 105–124; *Гончаренко С. С.* Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы: лекция для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. – Новосибирск, 1984. – 52 с.
13. См.: *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале русского классического наследия. – Л.: Музгиз, 1952. – С. 40.
14. См.: *Lorenz A.* Das Geheimnis der Form bei Rihard Wagner... – Т. 1. – С. 1.
15. *Lorenz A.* Das Geheimnis der Form bei Rihard Wagner... – Т. 2. – С. 24.
16. Там же.
17. *Lorenz A.* Der Musikalische Aufbau des Bhnnefestspieles. Der Ring des Nibelungen, 1968. – Verlegt bei H. Schneider. – Tutzing. – S. 280.
18. См.: *Гончаренко С. С.* Зеркальная симметрия в музыке...; *Кузнецова М.* Некоторые особенности музыкальной формы в опере Вагнера «Тристан и Изольда»...

Схема III. Полиморфизм зеркально-симметричной структуры на театральном-сценическом уровне. «Золото Рейна». II акт. 2–4 сцены

Симметрия сценического действия		2 сцена			3 сцена			4 сцена				
		Приветствие Вальгаллы	Бегство Фрейи	Спор с великанами	Великаны уведят Фрейю	Путешествие в страну нибелунгов	Могущество Альбриха	Альбриха обманывают	Возращение	Беспощадность Альбриха. Проклятье кольца	Великаны приводят Фрейю	Разрешение конфликта с великанами
Симметрия ритуала		Величие богов	Требование великанами платы	Утрата богами молодости	Дорога в Нижний мир	В Нижнем мире	Покорение Злого духа	Дорога в Верхний мир	Вотан получает кольцо	Возвращение богам молодости	Плата великанам	Величие богов
		Верхний мир		Путь		Нижний мир		Путь		Верхний мир		

**Схема IV. Полиморфизм обратимости в организации сценического действия
и музыкально-тематическом процессе.
«Валькирия». III акт
(Лоренц. 16., с. 280)***

Вступление. Сцена Валькирий	1. Мощная трезвучная фигурация 2. Остигато на мотиве скачки	h, d
Страх Брунгильды	3. Мотив бедствия богов (стаккаго)	d
Предвосхищение Зигфрида	4. Ритм радости борьбы 5. 4 мотива Зигфрида 6. Мотив меча	G
Наказание Вотана	7. Мотив ярости Вотана	f
Вотан смягчает свое наказание	Брунгильда оправдывает поступок Вотана 7. Мотив ярости Вотана	E – E As
Указание на Зигфрида	6. 3 мотива Зигфрида 5. Мотив меча 4. Ритм радости борьбы	h
«Священный страх» Брунгильды	3. Триоли стаккаго	D (e)
Кода: сцена «Закливание огня»	2. Остигато – мотив сна	E
Кода: Вотан прощается с Брунгильдой	1. Мощная трезвучная фигурация	E

* Цифры, указывающие порядок распределения музыкально-тематических арок, проставлены автором настоящей статьи.

Схема V. Контрапункт форм. «Тристан и Изольда».
I акт. 2-я сцена и начало 3-й сцены

Внешнее действие	2 сцена				3 сцена Переход	Контрапункт форм
	Шатер	Палуба				
Изольда и Брангена	Изольда и Брангена идет из шатра на корму	Брангена идет	Брангена, Тристан, Курвенал, матросы	Брангена идет с кормы в шатер	Изольда и Брангена	Концертная
		Обращение Брангены	Ответ Тристана			
Внутреннее действие	Музыкально-тематический процесс	a b c d c e	f a c c	g c g h	c h c c h c d d	Рефренная

Лейтмотивы

- a – страстного желания
- b – любовного взгляда
- c – томления
- d – тоски

- e – смерти
- f – счастливого плавания
- g – маршевая музыка
- h – «Эх, молодец Тристан»

**Схема VI. Динамическая симметрия в сцене сквозного развития.
«Валькирия». II акт, конец 5 сцены:
Поединок Зигмунда и Хундинга**

Сценическое пространство	Два плана сцены		Тьма скрывает верхний план	На переднем плане		Тьма рассеивается	Два плана сцены				
	Гибель Зигмунда			Брунгильда спасает Зиглинду							
Сценическая ситуация	Гибель Зигмунда		Тьма скрывает верхний план	Брунгильда спасает Зиглинду		Тьма рассеивается	Гибель Хундинга				
Музыкально-тематический процесс	a	b		c	d		e	f	g	d	h

**Л. Ф. МАКАРЬЕВ И Ю. П. ФРОЛОВ. КОММЕНТАРИЙ
К ТЕМЕ «НАУКА И ИСКУССТВО»
(ПУБЛИКАЦИЯ, ПРЕДИСЛОВИЕ И ПРИМЕЧАНИЯ
Ю. А. ВАСИЛЬЕВА)**

Импульсом к подготовке этой публикации явилось письмо народного артиста РСФСР, профессора Л. Ф. Макарьева, адресованное заслуженному деятелю науки РСФСР, профессору Ю. П. Фролову, и ответное письмо Фролова – Макарьеву. Оба письма датированы январем 1962 года.

Вначале представим участников диалога:

Леонид Федорович Макарьев (1892–1975) – актер, режиссер, драматург детского театра и театральный педагог, один из основателей детского театра в нашей стране, сподвижник А. А. Брянцева, с 1921 по 1964 гг. актер и режиссер Ленинградского ТЮЗа, основатель и первый руководитель Театрального Техникума при ЛенТЮЗе (1932), профессор Ленинградского театрального института (ныне СПбГАТИ) с 1936 по 1975 год, заведующий кафедрой основ актерского мастерства в 1939–1972 годы [1]. Автор нескольких книг и более сотни статей по истории детского театра, актерского искусства и театральной педагогике [2].

Юрий Петрович Фролов (1892–1967) – физиолог, ученик и сотрудник И. П. Павлова, автор книг и статей, посвященных различным аспектам физиологии [3], научных исследований, анализирующих и развивающих идеи своего учителя, среди которых фундаментальный труд: «Иван Петрович Павлов. Воспоминания» (Изд. 2-е. – М., 1953. – 287 с.) [4], а также автор работ, рассматривающих вопросы театрального искусства средствами физиологической науки, в частности, до сих пор актуальной книги «Пение и речь в свете учения И. П. Павлова» (М., 1965. – 99 с.). Долгие годы Ю. П. Фролов возглавлял комиссии Всероссийского физиологического общества по проблемам «И. П. Павлов и Советский театр», «И. П. Павлов и К. С. Станиславский».

Следует предположить, что еще до завязавшейся в начале 1962 года переписки между Макарьевым и Фроловым они, не будучи знакомы, знали о теоретических работах друг друга. Фролову была памятна статья Макарьева «За научную театральную педагогику» (1950) [5], были известны другие выступления Макарьева в печати во время дискуссий 1951–1952 и 1960–1961 годов по проблемам театрального искусства, театральной педагогики и наследия К. С. Станиславского, о чем он говорит в письме к Макарьеву от 29.01.1962 года. Макарьев же читал некоторые научные труды Фролова и его выступления в периодических изданиях; об этом можно судить хотя бы по следующему фрагменту неопубликованного доклада Макарьева «О системе Станиславского», с которым

он выступил 25 сентября 1950 года в Ленинградском доме народного творчества:

«<...> не будем вдаваться в физиологию, физиологическая сторона процесса может быть и не быть нам хорошо знакомой, мы не можем быть исследователями в этой области, предоставим эту сторону физиологам, они успешно с этим справляются, такие, как проф. Фролов, проф. Подкопаев [6] и др. врачи-физиологи, выступившие на дискуссии... Мы можем доверить науке, что проблемы физиологии и психологии психологи и физиологи решат великолепно. А вот есть такая сфера в творческом процессе, которую решать призваны мы с вами и где уже физиологи скромно (потому что подлинная наука скромна) приходят к нам, и говорят, что тут вы нам расскажите “что такое?” и “как это?”» [7].

Связи между наукой и театральным искусством в 1920–1960-е годы были довольно разнообразными. Физиологи, психологи, философы интересовались вопросами актерского творчества, деятели искусства обращались к трудам ученых.

В 1933 году при Всероссийском театральном обществе была организована лаборатория по изучению актерского творчества. Ее возглавили ближайшие помощники И. П. Павлова – физиолог Н. А. Подкопаев и физик В. И. Павлов [8].

Физиологи активно участвовали в дискуссиях по наследию К. С. Станиславского и творческим вопросам театрального искусства, проходившим в периодической печати в 1950–1951-м и в 1960 – 1961-м годах (об этих дискуссиях упоминают в своей переписке Макарьев и Фролов).

Известно письмо К. С. Станиславского И. П. Павлову от 27 октября 1934 года по случаю согласия великого физиолога ознакомиться с его работами. А еще раньше, в письме к И. К. Алексееву, Станиславский, подробно описывая, как известные ученые провожали его из санатория ЦЕКУБУ в августе 1922 года, перед отъездом на длительные гастроли за границу, кратко пересказывает приветственные речи. Есть там и упоминание выступления И. П. Павлова: «Потом знаменитый проф. Павлов говорил о слиянии искусства с наукой» [9].

Известны и совместные работы представителей науки и искусства. Наиболее ярким примером служит содружество режиссера и педагога П. М. Ершова [10] и известного психофизиолога, биофизика и психолога П. В. Симонова [11]. В результате этого содружества на страницах журнала «Театр» появилась статья «Как быть с чувством?» [12], а позже Симоновым и Ершовым была издана книга «Темперамент. Характер. Личность» [13]. В этой книге рассказывается, между прочим, и о письме И. П. Павлова В. Э. Мейерхольду:

«В связи с юбилеем Ивана Петровича Мейерхольд направил Павлову поздравительную телеграмму, где отметил значение его трудов для теории актерского творчества. В ответном письме Павлов специально остановился на опасности упрощения в деле переноса

добытых в лаборатории фактов на такую сложную область человеческой деятельности, какой является область художественного творчества. Павлов особо подчеркнул индивидуальную неповторимость образов, созданных артистом, значение той “чрезвычайной прибавки”, которую принято называть субъективным элементом, привносимым художником в свое произведение» [14].

Кроме того, периодически проходили различные встречи деятелей науки и искусства, на которых поднимались актуальные вопросы актерского и режиссерского творчества. В архиве Макарьева сохранились материалы, воссоздающие одну из них. 6 июля 1954 года Макарьев участвовал в Совещании в кабинете у директора Института физиологии им. И. П. Павлова АН СССР, акад. К. М. Быкова. По инициативе артиста театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринского) В. Г. Гайдарова [15] на это совещание было приглашено несколько представителей ленинградских театров и театральных педагогов. Среди присутствовавших представителей искусства Макарьев называет В. Г. Гайдарова, Л. С. Вивьена [16], Е. И. Тиме [17], Б. Э. Хайкина [18]. Выступив первым, Макарьев начал разговор о конкретном соединении усилий педагогов и физиологов в научном освещении системы Станиславского.

В сохранившихся тезисах выступления Макарьева читаем, в частности:

«Система Ст<анислав>ского» до сих пор является предметом дискуссии в актерской среде. <...> Дело гос<ударственной> важности. Первая задача: изучение “системы” как первой попытки объективно-научного построения теории актерского искусства. <...> Туннель роется с противоположных “концов” и встреча “истины с самой собой”. Необходимо естественнонаучное обоснование “системы”. Доказать ее истинность, которая доказана исторической практикой <...> Это важно для массы актерской и для режиссеров, среди которых еще живет “формализм”. <...> Причем здесь физиология? Она может дать режиссеру метод и приемы работы с актером. Она может дать педагогу возможность найти пути к индивидуальному подходу в работе с учеником. Педагогика прямо нуждается в определении “дарования” желающих посвятить себя театру. Как “отбирать”? Педагогика нуждается в нахождении приемов “наблюдения” и “эксперимента” в процессе изучения и воспитания актерского организма. <...> Серьезная организация дела требует разветвленной системы наблюдений с различными “заданиями” для разных учреждений. Объединение, о котором здесь идет речь, должно сводить в единый процесс многочисленные исследования и разнообразные данные исследовательской работы на местах. Для этого необходимо *здесь* начать изучение “системы”, как основной науки об актерском искусстве. Надо просмотреть всю “систему” с физиологических позиций <...>» (тезисы хранятся в архиве публикатора).

Как видим, Макарьев темпераментно выступает за немедленное, без отлагательств, сотрудничество науки и искусства. Широкое понимание науки как необходимого «элемента дыхания» любого творческого человека, включая человека театра, всю жизнь было ему присуще. Он не относился к науке утилитарно: нечто вычитать из научных изысканий и тут же применять на практике. Он хорошо понимал утопизм такого по-

требительского подхода к высокой науке. Макарьев искал созвучное своей творческой (актерской и педагогической) интуиции. Наука была питательной средой для его воображения, с разных сторон приоткрывала тайны актерского творчества, секреты театрально-педагогического процесса. «Рецептов нет, есть путь», – любил повторять он слова К. С. Станиславского, встретившиеся ему в издании «Работы актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания» (Часть I) 1948 года [19]. **Широта кругозора, неугасающий интерес** к различным научным направлениям словно придавали Макарьеву ощущение полета: каждое, неожиданное для него, *горячее*, с точки зрения актерской педагогики, «открытие» в научной литературе наполняло его радостью приближения к истине. Для Макарьева было естественным обращение к трудам выдающихся ученых: физиков Н. А. Умова [20] и С. И. Вавилова [21], геохимика и философа В. И. Вернадского [22], физиологов И. М. Сеченова и И. П. Павлова, лингвиста Л. В. Щербы [23], психолога Б. Г. Ананьева [24] и многие другие.

С Борисом Герасимовичем Ананьевым Макарьев был дружен с довоенных времен. Они вместе начинали «науку» актерского искусства во вновь организованном театральном институте. По инициативе Макарьева к участию в первом выпуске «Записок Ленинградского театрального института» был приглашен руководитель лаборатории школьной психологии Института мозга Б. Г. Ананьев, который уже в те годы стремился сочетать гуманитарный и естественнонаучный стили мышления, синтезировать гуманитарное и естественнонаучное знание. Статья Ананьева «Опыт психологической трактовки системы К. С. Станиславского» [25] не утратила своей значимости до сего времени и очень жаль, что за 70 лет ни разу не была переиздана. Она между тем является первоначальной и до сего времени самой серьезной работой, в которой предпринят всесторонний анализ системы Станиславского с позиций психологической науки. Эксперименты Станиславского оцениваются на уровне высокой науки. Автор указывает на ценность работ Станиславского, отмечая, что они «представляют крупнейший научный интерес для современной психологии, конечно, не только и не столько потому, что Станиславский основывался на известных положениях психологической науки, сколько потому, что в обобщении опыта сценического реализма Станиславский проявил себя непревзойденным мастером психологического анализа» [26]. Не изменяя своей высокой оценки «Работы актера над собой», Ананьев между тем указывает на ряд ошибочных, «наивных», положений труда Станиславского. К таким «наивным» положениям он относит, например, «отождествление природы внимания и дыхания, которые первоначально рассматривались Станиславским как два аналога параллельных проявлений

всеобщего начала ритма, что совершенно, по мнению Ананьева, не совпадает с современным научным пониманием внимания – в психологии, дыхания – в физиологии» [27].

Л. Ф. Макарьев всегда открыто шел на контакты с учеными, был готов к спорам и доказательствам, с распростертыми объятьями встречал все новое, полезное для театральной педагогики, для актерского искусства, что узнавал в бесчисленных беседах с деятелями науки. Эти открытость и заинтересованность отличают диалог Л. Ф. Макарьева с Ю. П. Фроловым, возникший по инициативе Макарьева, продолжавшийся в течение пяти лет и оборвавшийся с уходом из жизни Юрия Петровича Фролова.

В заключение своего предисловия к письмам Л. Ф. Макарьева – Ю. П. Фролова не могу не привести несколько выдержек из записи в «Театрально-педагогическом дневнике» Л. Ф. Макарьева от 18 мая 1969 года.

«Весь наш век стоит на совершенно новых позициях.

Причина одна – наука вошла крепко в самую сердцевину жизни, в судьбу и быт человечества. А если принять во внимание современную действительность, то, говоря серьезно, – на нашей ответственности перед будущим держится *все* человечество. Это не фантазия, не романтика, не “массовость”. Это – *правда!*

В наше время живет девять десятых всех когда-либо живших на Земле ученых. Мы можем сказать, что даже никогда раньше не писавшие с большой буквы слово стали писать именно с заглавной буквы потому, что эта буква означает *ИМЯ* нашей планеты, которая всегда называлась не по имени, а по “почве”...

Теперь эта *почва* как бы получила, говоря по-старому, новое “крещение”... только не в “святой воде”, а в чистой и истинной науке.

Сейчас у Земли есть и брат и сестры. Они все с нею вместе находятся в одной купели-галактике, открытые и заново как бы рожденные *Наукой* совместно с *Разумом*. <...> Это хорошая образовалась семья: Земля, Луна, Венера и Марс. Пока старшая из них по ходу самопознания – Земля. И на ней-то рождается новое мировое сознание. Оно принадлежит науке. Ее профессия воплощена в *ученом*. Это и есть профессия нашего века. Наибольшее число из ученых – *инженеры*. Это наиболее потенциальная профессиональная специфика. Возникла даже новая – “инженерная психология”. Она забралась в самые потаенные уголки “мозга”. Она уже ведет свои глубокие поиски в недрах подсознательного и органически активного. Живая материя проявляет себя в единстве с неорганическим. Недаром современные физики-теоретики поворачиваются к живой природе, что дает возможность и необходимость развивать и исследовать не только описательную, но и точную *биологию*. Конкретные формы проявления этой новой тенденции в познании весьма различны. Но несомненно, что *вся* мировая *биосфера* как обиталище всего живого сама обладает *свойствами живого*, как *целостной системы*.

Одним из замечательных свойств природы в космическом плане является *сохранность природы*. Об этом писал великий ученый В. И. Вернадский. Вспомним поэзию Торо: “В дикости – сохранность мира” [28]. Целостность – структурность живого в единстве с неорганическими системами.

Не может быть, чтобы *человек* как живая система был не вместе со своей природой. Не может быть, чтобы Человек как творческая система не был подчинен всей закономерности того, что являет собою *целостность*. В особенности в процессе *творчества*. Понимая

этот процесс как естественный процесс всякой разумной (немеханической) жизнедеятельности, если по замыслу, а не потому или иному “динамическому стереотипу”, мы должны понять, что всякая *технология*, направленная на усовершенствование жизнедеятельности, есть проявление *творческой органики*. И здесь всеобщим принципом всякого созидания является *структурность*, как реализация *конструктивной мысли*, как *отражение* действительного в идеальном, как *выражение* идеального, образного (так же и в технике!) в структуре (образной). Так видится нам *путь* и в искусство актера <...>.

Искусство стало на этом пути для меня делом новой психофизической *инженерии*.

В этой новой сфере профессиональной деятельности для меня самым главным и новым поприщем для изучения и овладения является *человеческое воображение*, без которого моя “*ученая инженерия*” или “*инженерия познания*” <...> не могла бы и не может быть осуществленной» [29].

В приведенных размышлениях Макарьева сквозь теоретические наброски, предпосылки к будущему, сквозь философские раздумья слышится взволнованный голос актера, учителя, искателя. Заостренное чувство новизны, желание добраться до сути, поиск научных доказательств для творческих деяний направляли внимание Макарьева к исследованиям физиологов, психологов, биологов. Ему необходимы были факты и доказательства. И здесь, в лице Ю. П. Фролова, Леонид Федорович нашел самого достойного сподвижника. Юрий Петрович пристрастился к «железным щипцам фактов» [30], как он говорил, благодаря своему великому учителю – И. П. Павлову, внимательно вникавшему в гипотезы учеников и последователей, но беспристрастно настаивающему на синтезе фантазии и факта: «Если хотя бы один факт идет вразрез с гипотезой, безжалостно отбрасывай ее. Как ни совершенно крыло птицы, оно никогда не могло бы поднять ее ввысь, не опираясь на воздух. Факты – это воздух ученого. Без них вы никогда не сможете взлететь. Без них ваши “теории” – пустые потуги» [31].

Комментарии

1. В течение 33-х лет макарьевского руководства кафедрой она не раз меняла свое название: кафедра «актерского мастерства» до 1946 года, кафедра «актерского мастерства и режиссуры» до 1957 года, кафедра «актерского мастерства» до 1963 года, кафедра «драматического искусства», с 1970 года – кафедра «основ мастерства актера». Это последнее наименование кафедры Макарьева устарело более всего.
2. См.: Леонид Федорович Макарьев: Библиографический указатель / сост. Ю. А. Васильев. – Л., 1980.
3. См.: Фролов Ю. П. Высшая нервная деятельность. – М., 1930; Фролов Ю. П. От инстинкта до разума. – М., 1952; серию статей в журнале «Наука и жизнь» (до 1961 года это был журнал исключительно научный): «Обобщение человека» (1939. – № 2. – С. 16–19); «Зрение и слух у рыб» (1939. – № 6. – С. 26–29); «Новое о дыхательном акте человека» (1940. – № 5–6. –

- С. 52–54); «Мозг, труд и речь» (1946. – № 2–3. – С. 13–16); «Гигиена умственного труда» (1953. – № 5. – С. 31–32) и статью «Наблюдательность, внимание и память» в журнале «Новый мир» (1938. – № 3. – С. 245–250).
4. См.: Фролов Ю. П. И. П. Павлов и его учение об условных рефлексах. – М.; Л., 1936; Фролов Ю. П. Павлов. Воспоминания. – М., 1949; и статьи: Фролов Ю. П. Значение новых работ школы академика И. П. Павлова для сравнительной физиологии мозга // *Новый мир*. – 1935. – № 1. – С. 228–233; Фролов Ю. П. И. П. Павлов, его предшественники и современники в науке // *Наука и жизнь*. – 1939. – № 3. – С. 16–18); Фролов Ю. П. Завещание великого русского ученого // *Техника молодежи*. – 1946. – № 2–3. – С. 6–7 и др.
 5. Макарьев Л. Ф. За научную театральную педагогику // *Советское искусство*. – 1950. – № 62. – 16 сент. – С. 2.
 6. Николай Александрович Подкопаев (1892–1950) – физиолог, ближайший помощник И. П. Павлова. В 1937–1939 годы – зам. директора Физиологического института АН СССР, с 1945 по 1950 годы – проф. Ленинградского стоматологического института. Макарьев был знаком с Подкопаевым и не раз обсуждал с ним вопросы актерского искусства.
 7. Макарьев Л. Ф. О системе Станиславского: доклад в Ленинградском Доме народного творчества 25/IX–50 год – С. 4–5 (хранится в архиве Ю. А. Васильева).
 8. Владимир Иванович Павлов (1884–1954) – сын И. П. Павлова, занимался исследованиями в области молекулярной физики и электроники. Несколько лет работал в Англии в Кавендишской лаборатории, до первой мировой войны в течение двух лет работал у великого английского физика, лауреата Нобелевской премии Дж. Дж. Томсона.
 9. Станиславский К. С. *Собр. соч.: в 9 т.* – М., 1999. – Т. 9. – С. 51.
 10. Петр Михайлович Ершов (1910–1994) – актер, режиссер, театральный педагог, теоретик драматического искусства, ученик А. Д. Дикого и В. О. Топоркова, кандидат искусствоведения, автор серьезных работ по театральной педагогике, психологии актерского и режиссерского искусства: «Технология актерского искусства» (М., 1959; Изд. 2-е. – М., 1992); «Режиссура как практическая психология» (М., 1972); «Потребности человека» (М., 1990).
 11. Павел Васильевич Симонов (1926–2002) – физиолог, окончил в 1951 году Военно-медицинскую Академию, с 1982 года директор Института высшей нервной деятельности и нейрофизиологии РАН, академик АН СССР, академик РАН. Создатель информационной теории эмоций. Автор фундаментальных трудов по физиологии высшей нервной деятельности: «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций» (М., 1962. 140 с.); «Теория отражения и психофизиология эмоций» (М., 1970); «Эмоциональный мозг» (М., 1981); «Мотивационный мозг» (М., 1987); «Созидающий мозг: нейробиологические основы творчества» (М., 1993) и др.
 12. Ершов П., Симонов П. Как быть с чувством? // *Театр*. – 1965. – № 11. – С. 59–65.
 13. Симонов П. В., Ершов П. М. *Темперамент. Характер. Личность*. – М., 1984.
 14. Там же. – С. 118. Письмо Павлова Мейерхольду было опубликовано: *Театр*. – 1958. – № 10. – С. 52–53.

15. Владимир Георгиевич Гайдаров (1893–1976) – русский, немецкий, советский актер, заслуженный артист РСФСР. С 1914 года учился в Студии МХТ, в 1920 году с частью труппы Художественного театра, в которой выступала и его жена О. Гзовская, эмигрировал в Германию. Работал режиссером, снимался в немецких фильмах, в 1932 году вернулся в Москву. С 1938 по 1968 год выступал на сцене Театра драмы им. Пушкина.
16. Леонид Сергеевич Вивьен (1887–1966) – выдающийся актер, режиссер, театральный педагог, народный артист СССР, основатель Школы актерского мастерства (1918). С 1913 по 1966 год – актер, режиссер Александринского театра, с 1937 года главный режиссер театра. Профессор Ленинградского театрального института.
17. Елизавета Ивановна Тиме (1884–1968) – выдающаяся русская актриса, народная артистка РСФСР, с 1908 года выступала на сцене Александринского театра, где сыграла более 50-ти ролей. С 1913 года занималась театральной педагогикой, с 1935 года преподавала в ЦТУ, с 1939 года профессор Ленинградского театрального института.
18. Борис Эммануилович Хайкин (1904–1978) – выдающийся оперный дирижер, народный артист СССР, профессор, выпускник Московской консерватории. В 1928–1935 годах дирижер и заведующий музыкальной частью Московского Оперного театра им. К. С. Станиславского, под руководством которого осуществлял постановки «Севильского цирюльника» Дж. Россини и «Кармен» Ж. Бизе. С 1936 года был Художественным руководителем и главным дирижером Малого оперного театра в Ленинграде, с 1943 по 1953 годы был главным дирижером Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, с 1954 года работал в Большом театре.
19. Нам не удалось разыскать эти слова Станиславского в последующих изданиях второго тома «Работы актера над собой».
20. Николай Алексеевич Умов (1846–1915) – российский физик. Макарьев изучал работы Умова, делал выписки из них (см., напр., заметку из «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева от 15 июня 1967 года).
21. Сергей Иванович Вавилов (1891–1951) – советский физик, основатель научной школы физической оптики в СССР, академик, с 1945 года президент Академии наук СССР.
22. Владимир Иванович Вернадский (1863–1945) – крупнейший русский ученый XX века, академик. В круг его интересов входили: геология и кристаллография, минералогия и геохимия, организаторская деятельность в науке и общественная деятельность, радиогеология и биология, биогеохимия и философия.
23. Лев Владимирович Щерба (1880–1944) – выдающийся языковед, академик АН СССР, внес большой вклад в развитие психолингвистики, лексикографии и фонологии. Один из создателей теории фонемы. Специалист по общему языкознанию, русскому, славянским и французскому языкам. В 1903 году окончил, с 1909 года преподавал на Историко-филологическом факультете Петербургского университета, с 1916 года – профессор кафедры сравнительного языкознания. В начале 1930-х годов Л. В. Щерба по инициативе

- Л. Ф. Макарьева, знакомого с ним по университету, провел для актеров Ленинградского ТЮЗа цикл бесед по фонетике и русскому литературному произношению. Подробнее о беседах Л. В. Щербы с актерами ЛенТЮЗа см.: Колесов В. В. Литературное произношение в театре. Советы Л. В. Щербы // *Русская речь*. – 1988. – № 5. – С. 69–75.
24. Борис Герасимович Ананьев (1907–1972) – один из крупнейших российских психологов, профессор, основатель факультета психологии в Ленинградском (Санкт-Петербургском) университете. Макарьеву были хорошо знакомы работы Ананьева: «Психология чувственного познания» (М., 1960); «Теория ощущений» (Л., 1961); «Человек как предмет познания» (Л., 1969).
 25. Ананьев Б. Г. *Опыт психологической трактовки системы К. С. Станиславского* // *Записки Ленинградского театрального института*. – Л.; М., 1941. – С. 22–39.
 26. Там же. – С. 24–25.
 27. Там же. – С. 25.
 28. Генри Дэвид Торо (1817–1862) – американский писатель и философ. За исключением годов учебы в Гарвардском университете всю жизнь провел в г. Конкорд (штат Массачусетс). Два года прожил в полном одиночестве на берегу Уолденского озера близ Конкорда, результатом чего стала знаменитая книга – «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854).
 29. Полная запись от 18 мая 1969 года из «Театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева: как и все материалы «Театрально-педагогического дневника», цитируемые в дальнейшем, хранится в архиве Ю. А. Васильева. О «Театрально-педагогическом дневнике» Макарьева см.: Васильев Ю. А. По страницам «театрально-педагогического дневника» Л. Ф. Макарьева // Леонид Макарьев: [Сборник]. – М., 1985. – С. 140–150.
 30. Цит. по: Кассирский И. А. *Проблемы и ученые (деятели русской советской медицины)*. – М., 1949. – С. 30.
 31. Цит. по: Кассирский И. А. *Проблемы и ученые...* – С. 30.

Л. Ф. Макарьев – Ю. П. Фролову
19/1-1962 г.

Глубокоуважаемый Юрий Петрович!

Мне очень приятно было получить Ваше письмо не только как отклик на мой новогодний подарок Вам [1], но и потому, что этот подарок стимулирован был моим личным отношением к Вам как ученому, проявляющему интерес к своеобразию нашего актерского искусства. Оно сложно и так глубоко зарыто в недрах человеческого организма, как никакое иное из искусств. Его «тайны» до сих пор остаются в дебрях «непознанного», несмотря на аристотелевское положение о «подражании» [2], русское самойловское «протейство» [3] и высказывание Павлова о «вос-

произведении человеческого поведения». Станиславский впервые – и то приблизительно – заговорил о «перевоплощении» с точки зрения технических приемов. Поэтому, вероятно, ни в одном почти исследовании по эстетике или искусствоведению (я имею в виду не «театроведческую» болтовню, а подлинно теоретические работы по изучению Природы творческого процесса) мы не находим примеров или ссылок на опыт театра и, в частности, сколько-нибудь серьезных и глубоких высказываний по вопросу об «органическом перевоплощении» актера на сцене. Правда, что многие старые представители психологии и философии (Лапшин [4], Лосский [5] и др.) пытались говорить о «перевоплощении», опираясь на мемуарно-биографический материал, но все это было далеко от объективно-научного подхода к проблемам творческого процесса и не может служить на пользу нам, вооруженным таким могучим средством, как павловское учение о высшей нервной деятельности и развивающееся на его основе научное изучение особенностей психической деятельности человека, проявляемой в области художественного (и в частности – сценического) творчества.

Говоря в этом письме только о каких-то общих контурах проблем, приобретающих сейчас актуальный интерес и практическое значение, я могу сказать, что нашему поколению (а мне уже 69 лет!) надлежит принять на себя ответственность за конкретную постановку проблем научного изучения сценического искусства, которое становится все более и более массовым, и в этой массовости и наибольшей доступности (ввиду отсутствия иного «инструмента», кроме человеческого собственного психофизического аппарата) кроются многочисленные опасности худого и вредного «подражания» (неаристотелевского!) старому профессионально-ремесленному театру, против которого уже в конце прошлого века так страстно выступал К. С. Станиславский. Необходимо *нам* авторитетно и доказательно ставить вопрос об обновлении театрального искусства, но средствами не ложно понимаемой «современности» по примеру зарубежного «фокусничания» и режиссерского изобретательства, а по принципам наибольшего очеловечивания сценического творчества, в котором никому иному как именно *актеру* (в коллективном понимании «сверхзадачи» и «сквозного действия»), надлежит явиться в будущем решающей силой. Воспитание коллективного «таланта» – основная задача этого обновления, о котором Станиславский говорил всю свою жизнь.

Надо во имя исторических задач строительства нового народного театра нам, людям, <...> воспитывающим молодые кадры актеров и режиссеров, приступить к разработке основных положений подлинной актерской науки, что возможно только при теснейшем содружестве актеров-педагогов, физиологов, психологов и философов. Простите

за банальные истины. Но мы часто врознь думаем об одном и том же. И мне захотелось сказать Вам то же самое, о чем, вероятно, думаете и Вы.

Конкретное же намерение мое сводится к тому, чтобы объяснить Вам значение той «книжицы», которую Вы получили от меня. Это только, с моей точки зрения, первый шаг. Он потребовал от нас 12-летнего труда, я начал его в 1947 году с молодыми ассистентами и впоследствии поручил его завершение М. А. Венециановой [6]. Теперь стоит вопрос о том, чтобы не «опошлить» эту книжку и не превратить ее в некий «Справочник», или, как инженеры говорят, «Хютте» для подыскания «формул» или «ответов» при решении сложных задач. Это было бы ужасно. Надо на основе этой нашей маленькой «энциклопедии» (как Вы выразились [7]) разработать научное доказательство истинности изложений Станиславского. А затем приступить к разработке объективно-научной программы «актерской науки» (драматического искусства). Вот к чему ведет эта книга.

В этом году у нас в институте (Ленинград) образована пока небольшая, но впоследствии подлежащая развитию группа ассистентов (аспирантов) моей кафедры [8]. В программу аспирантуры я включил изучение основных трудов Павлова (в течение I-го года). К весне эта группа должна серьезно ознакомиться с наследием Павлова и может уже сознательно встретиться с учеными физиологами.

Мне хотелось бы просить Вас в заранее обговоренные сроки оказать нам помощь в форме проведения ряда семинарских бесед по вопросам физиологии творческого процесса. Разумеется, я прошу заранее только Вашего согласия и своевременно, получив его, договорюсь об организационной стороне дела.

Перед кафедрой в целом я поставил вопрос о начале работы над составлением научной программы по дисциплине «актерского мастерства» (ужасное название! Оно придумано не нами [9]), которое должно быть выполнено в течение ближайших лет на основе конкретного педагогического опыта и современных научных данных. Аспиранты должны будут в этом деле сыграть немалую роль; как наиболее молодые и любознательно-ищущие.

В дальнейшей перспективе мне представляется возможным и необходимым приступить к разработке научно-обоснованной «грамматики актерской науки» (высший курс, а не популярные «беседы» на эту тему, которых очень и без того много). Строительство новой науки об искусстве актера в научном плане – вот затея, которая меня увлекает.

Если Вам удастся побывать в Ленинграде, независимо от нас, был бы рад, если бы Вы мне позвонили и дали возможность с Вами повидаться и поговорить подробнее на эту тему...

Сейчас я работаю над вопросами методологии театральной педагогики и, в частности, над вопросами воспитания сценического мышления актера, его природной специфики, а также методики его развития.

Разумеется, что самым сложным вопросом остается в решении наших задач вопрос о характере природы и условиях организации «естественного эксперимента» в обстановке творческого учебного процесса. Но, как мне кажется, и здесь возможны пути, которые *уже* заложены в самом учебном процессе, если педагог обладает способностью незаметно и хитро экспериментировать.

Простите за столь утомительное «послание». Буду рад, если Вы откликнетесь на него даже в самом критически-отрицательном плане. Все же зов внутреннего голоса я хотел удовлетворить. Ведь среди работников театра мало кто интересуется «теорией». Как актер и режиссер, а в прошлом филолог и педагог, я, оказавшись в стане театра, под старость возвращаюсь к «пенатам». 23 года руководства кафедрой наконец вселили в меня мужество заняться полезным, как мне кажется, делом.

Искренне Ваш – (Л. Макарьев)

<...>

21-I-62 г.

P. S. – Письмо было уже написано, как у меня возникло желание подчеркнуть некоторые стороны вопроса во избежание недоразумений. Только что прочитал я в № 1 ж<урна>ла «Театр» умную и достаточно исчерпывающую статью В. Н. Прокофьева (вероятно, Вы его знаете), в которой дан верный анализ основных направлений в только что состоявшейся дискуссии по вопросам актерского искусства и режиссуры [10].

Обсуждая проблемы «системы» с позиций того или иного «направления» в искусстве театра, многие забывают, что, независимо от «манеры», «стиля» или (как принято сейчас выражаться) «почерка» режиссерского, *актер* остается главной фигурой в искусстве театра, и, если он подлинно талантлив, он не может творить иначе и вопреки тому, к чему его тянут объективно свойственные его органической природе «законы» – будь то в театре Мейерхольда или в театре Жана Вилара. Речь идет, конечно, о театре реалистическом в самом широком и глубоком смысле, как театре, дающем разнообразно-многообразные возможности для проявления творческой индивидуальности. Логика, последовательность и непрерывность действия как основа органического самочувствия человека-актера в роли, всегда отличают художника от ремесленника-штамповщика. В этом и состоит глубочайшая человечность и сердеч-

ность «русской» сценической школы, понимаемой не в узком «национальном» смысле, но в исторически общественной направленности ее формирования в русле идей гуманизма и народности – от Щепкина до Станиславского. Актер – прежде всего явление и продукт природы, которая в известном смысле сама становится «продуктом» под воздействием на нее определенных общественных условий и проявляет себя в силу тех или иных эстетических запросов и потребностей времени и субъективно-индивидуальных склонностей человека-художника. Вот почему хотелось бы направить и воспитание молодых поколений актеров по верному пути объективно-научного понимания тех основ сценического творчества, которые впервые нашли свое выражение в учении К. С. Станиславского.

Проблемы «переживания» (?), «действия» (?), «перевоплощения» (?) и «образа» (?) – вот вопросы, найти верные ответы на которые должна помочь «актерская наука» [11]. Ее-то и надо начать строить. А значение подобной науки огромно. И не только для искусства театра. Оно шире, если вдуматься, и общественно-эстетически и педагогически значительно в плане решения практических проблем «человекоделания» (если позволительно так выразиться).

Что и говорить о ее значении для обновления современного театра, который отстал от здоровых и ясных новаторских идей Станиславского приблизительно на полвека?

Театр будущего (и именно профессиональный – он не может умереть, как бы ни кричала об этом М. Шагинян! [12]) потребует умного и высоко развитого, культурного актера, тончайшего художника сценического процесса, как глубокой эстетической разведки действительности и образно-философского разговора со зрителем средствами театрального потрясения и очищения. Смехом или слезами – не все ли равно?!

Извините. Я заканчиваю. Захотелось поговорить.

С искренним приветом – Л. Макарьев.

Комментарии

1. Речь идет о книге, подаренной Макарьевым Фролову в канун нового 1962 года: *Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского / сост. М. А. Венецианова, под ред. Л. Ф. Макарьева. – М., 1961. (Изд. 2-е: Мастерство актера в терминах Станиславского / сост. М. А. Венецианова, под ред. Л. Ф. Макарьева. – М., Владимир, 2010.)*
2. В библиотеке Макарьева находилась «Поэтика» Аристотеля в переводе и с примечаниями известного филолога-классика, чл.-корр. АН СССР, проф. Московского университета Н. И. Новосадского (Л.: «Academia», 1927). На полях этого тома Макарьев синим карандашом отметил, как необычайно важный (синим карандашным цветом на полях различных книг он делал по-

метки и записи, свидетельствующие о том, что данный абзац или конкретная мысль для него имеют большое значение), следующий абзац: «Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этого служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, напр., на изображение отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но и всем другим...» (Аристотель Поэтика. – Л., 1927. – С. 44 [подчеркнуто Макарьевым. – Ю. В.]).

3. Макарьев упоминает знаменитого актера Александринского театра Василия Васильевича Самойлова (1813–1887), прославившегося способностями к внешней трансформации облика и получившего славу театрального «Протейя».
4. Иван Иванович Лапшин (1870–1952) – русский философ и психолог, ученик А. И. Введенского, неокантианец. В 1906–1918 – профессор Петербургского (Петроградского) университета, в 1922 году – выслан из СССР, преподавал в Праге. Работы Лапшина вызывали у Макарьева большой интерес. В фундаментальной статье «Жизненный путь И. И. Лапшина» Л. Г. Барсова приводит такой факт: «В конце 1940-х годов Л. Ф. Макарьев (профессор ЛГИТМиКа – ныне СПбГАТИ) в беседе с одним из студентов философского факультета Ленинградского университета при упоминании имени Лапшина засветился улыбкой: “Это замечательный мыслитель! О перевоплощении в искусстве лучше него никто не писал», – сказав это, он приложил палец к губам: “Это – между нами”» (см.: *Неизданный Иван Лапшин*. – СПб., 2006. – С. 42). Можно предположить, что Макарьев был знаком с книгой Лапшина «Художественное творчество» (Пг., 1922), по крайней мере, мне довелось видеть эту книгу в его библиотеке в 1974 году. Не исключено, что Макарьеву была знакома статья: Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // *Вопросы теории и психологии творчества*: сб. / под ред. Б. А. Лезина. – Харьков, 1913. – С. 161–262.
5. Николай Онуфриевич Лосский (1870–1965) – русский религиозный философ, один из основателей направления интуитивизма в философии. С 1916 года профессор Петроградского университета. Именно в эти годы (1914–1918) Л. Ф. Макарьев был студентом историко-филологического факультета Петроградского университета. В годы заведования кафедрой в университете, вплоть до высылки из России в 1922 году, Н. О. Лосский был необычайно популярен среди студентов не только философского, но и историко-филологического факультетов. Макарьев был знаком с трудами Н. О. Лосского: «Обоснование интуитивизма» (1906), «Мир как органическое целое» (1915, 1917).

6. Идея упорядочения театральной терминологии давно увлекла Макарьева, и в связи с открывшейся в 1947 году возможностью подготовки на кафедре аспирантов с первой же группой принятых в аспирантуру Макарьев и предпринял попытки изучения терминологии Станиславского. Позднее перспективой создания такого справочника «по Станиславскому» он увлек свою соученицу по историко-филологическому факультету Петроградского университета, актрису и театрального педагога М. А. Венецианову. Для Марии Алексеевны эта книга стала главным делом жизни, для Леонида Федоровича она явилась важнейшим шагом в постижении науки драматического искусства. Артистизм Макарьева и подвижничество Венециановой следует признать залогом возникновения неповторимого труда. Дух, а не буква волновали составителя и редактора – поэтому в книге ощущается духовность творчества, отражены поиски Станиславским наиболее отмеренных и емких толкований театральных понятий. Макарьев и Венецианова сроднились с процессами размышлений Станиславского, подхватили его азартную терминологическую игру. Они вложили в эту книгу свою душу, силы, энергию. Их одержимость не знала предела, и результат оказался грандиозным – благодаря этой книге-труженице, на славу поработавшей для театра и театральной школы, сотни терминов и понятий зазвучали в учебных классах, в репетиционных залах, завоевали место на страницах теоретических и методических изданий.
7. Свое письмо Макарьеву от 17 января 1962 года Фролов начал словами: «Многоуважаемый Л. Ф.! Искренне благодарю Вас за присылку мне книги “Мастерство актера”, которая является настоящей энциклопедией и путеводителем по “системе” К. С. Станиславского».
8. Л. Ф. Макарьев возглавил кафедру актерского мастерства в 1939 году во время реорганизации Центрального театрального училища (ЦТУ) в Ленинградский государственный театральный институт (ЛГТИ).
9. См. сноску № 1 во Вступительной статье.
10. Прокофьев В. Н. О завтрашнем дне нашего театра // Театр. – 1962. – № 1. – С. 87–107. Эта статья легла в основу книги Прокофьева «В спорах о Станиславском» (М., 1962. – 272 с.; Изд. 2-е. – М., 1976. – 368 с.).
11. Макарьев в течение 1960-х годов не однажды принимался за написание «эссе» посвященных теории актерского творчества. В названиях большинства таких «эссе» так или иначе фигурировали понятия «актерская наука», «методология», «метод»: «Вопросы теории драматического искусства (методологические очерки)», «Об актерской науке», «Философские предпосылки сценической методологии», «Основные вопросы театральной методологии», «О методе», «Теоретическое содержание актерской науки», «Законы сценического творчества и пути их технологического исследования», «Основные законы драматического искусства» и др. Статьей Макарьева «Наследие Станиславского и его система» открывался первый сборник серии «Сценическая педагогика» (Л., 1973. – С. 8–16), сыгравшей существенную роль в развитии темы «наука – искусство».
12. Известная писательница М. С. Шагинян (1888–1982; к тому моменту – лауреат Сталинской премии, чл.-корр. Академии наук Армянской ССР,

позже – Герой Социалистического труда и лауреат Ленинской премии) включилась в дискуссию со статьей «Ленинградские вечера» (Огонек. 1960. – № 25. – С. 24). Делясь с читателями своими мыслями о театральной жизни Ленинграда, она подвергла резкой критике профессиональные театры и «воспела» самодеятельное искусство. Основываясь на высказываниях самодеятельных артистов, Шагинян отмечала, что быть профессионалом для искусства уже мало, надо идти в жизнь, надо работать, а в свободное время заниматься искусством. В этом проглядывали, казалось бы, забытые идеи Пролеткульта. Деятели искусства – А. Д. Попов, Н. К. Черкасов, В. Н. Прокофьев очень резко высказались против выступления Шагинян. Макарьев в письме Фролову говорит о своем негативном отношении к упомянутой статье М. С. Шагинян.

Ю. П. ФРОЛОВ – Л. Ф. МАКАРЬЕВУ

Г-151

Кутузовский пр.

Д № 24 кв 110

Дом тел Г-9-11-18

Москва, 29 января
1963 [1]

Многоуважаемый Леонид Федорович!

Я получил Ваше большое письмо, точнее выражаясь, послание, которое очень меня обрадовало, т. к. в наши дни эпистолярный жанр совсем выходит из употребления, а жаль!

Со своей стороны я готов отвечать Вам более основательно, чем это сделал в первом письме, и надеюсь, что в результате между нами возникнет переписка, посвященная важнейшей, волнующей нас проблеме «Павлов и Станиславский», которой скоро минет уже 30 лет. А между тем основные вехи в этой области едва лишь намечены: ведь пробивать придется горы, проводить тоннели, чтобы приблизить науку к театру и театр к науке!

С этой точки зрения выход в свет «Мастерства актера» (хотя название книги Вам и не совсем нравится) будет иметь большое значение. Книга уточнит язык людей, говорящих об этом предмете, хотя при внимательном чтении можно найти в дефинициях самого К. С. Станиславского много противоречий, где хотелось бы видеть примечания от редакции.

Но раз этих примечаний Вы принципиально решили не делать, то надо принять издание как оно есть, и я попытаюсь дать на него свой отзыв в газете или журнале, занимающемся театром.

Статью В. Н. Прокофьева, на которую Вы указываете, я читал [2]. Комиссия по изучению трудов К. С. Станиславского сделала большое дело для укрепления его памяти в потомстве. Он и Кристи много помогают нам в Комиссии Всесоюзного Общества Физиологов по проблеме «Павлов и Советский театр» [3], где я являюсь председателем и куда я искренно хотел бы вовлечь и Вас, как одного из немногих участников дискуссии 1950 года [4], который не только не охладел к вопросу науки об актере, а даже развивает эту проблему в стенах Театрального института.

В этом отношении у нас в Москве перспективы самые мрачные, да и в печать проталкивать что-либо по вопросу об объективных методах изучения искусства актера драмы чрезвычайно затруднительно.

Посылаю Вам свою заметку из «Советской культуры» от 5-IX-61, которую Вы, быть может, уже знаете [5].

На Ваш любезный запрос о том, могу ли быть со своей стороны участником планируемой Вами научно / исследовательской работы на кафедре с аспирантами, не только могу ответить согласием, но и хочу выдвинуть три темы для собеседования и для дальнейшей проработки самими участниками кафедры под Вашим руководством:

1. Дыхание, голос и речь актера драмы в свете учения И. П. Павлова [6].

2. Темпо-ритм К. С. Станиславского и реакция на время как раздражитель (Хронаксия поведения человека) [7].

3. Учение о типах нервной системы (темпераментах) и «характеристика» актера.

Могут быть, конечно, освещены и другие темы, интересующие Ваш коллектив, но эти три у меня уже доведены до литературного оформления, причем в первую из них входит важнейшее учение о первой и второй сигнальных системах актера, а в последнюю (третью) тему – и вопросы переживания и воплощения, которые и составляют основу, как Вы выражаетесь, «актерской науки» будущего.

Итак, я надеюсь на наши дальнейшие личные встречи, чтобы продолжить этот интересующий меня разговор.

Что касается оформления моей работы и выступлений в Вашем институте, то я, как пенсионер науки (пока меня вновь не включили в кадры), имею права работать в год по два месяца по договоренности и могу использовать апрель-май этого / года для того, чтобы установить желаемый контакт, а, может быть, и присутствовать при создании Вами экспериментальной базы в Ленинграде, которой в Москве пока нет.

Собираюсь быть по делам в моем родном городе в марте и тогда позвоню Вам.

А пока прошу и дальше писать мне и принять участие в специальной встрече ученых и деятелей театра (их очень мало), которая будет посвящена подготовке к участию в юбилейных торжествах 100-летия со дня рождения К. С. С<танислав>ского по теме «К. С. С<танислав>ский и наука».

С горячим приветом и пожеланием здоровья и дальнейших успехов в творческой работе.

Проф. Ю. Фролов

Комментарии

1. Письмо ошибочно датировано 1963 годом вместо 1962. В нем упоминается приближающееся 100-летие со дня рождения К. С. Станиславского, отмечавшееся 17 января 1963 года, а письмо датировано 29 января. Кроме этого, доказательствам могут служить следующие строки из письма Фролова – Макарьеву от 10 мая 1962 года: «Но, конечно, главное, что лежит на Вашей и отчасти на моей обязанности – это достойно встретить 100-летнюю годовщину со дня рождения К. С. Станиславского в январе 1963 года – срок, к которому я готовлю свою небольшую книгу «Учение И. П. Павлова о ВНД и “система” К. С. Станиславского».
2. См. комментарий № 10 к письму Макарьева – Фролову от 19–21 января 1962 года.
3. Имеется в виду Физиологическое общество, основанное в апреле 1917 года по инициативе И. П. Павлова. С 1930 по 1960 годы – Всероссийское общество физиологов, биохимиков и фармакологов. С 1960 года – Физиологическое общество. Комиссию по проблеме «Павлов и Советский театр» возглавлял Ю. П. Фролов.
4. Статьей Макарьева «За научную театральную педагогику» (Советское искусство. – 1950. – № 62. – 16 сент. – С. 2) в печати началась горячая дискуссия по проблемам театрального искусства и наследия К. С. Станиславского. Эта статья Макарьева явилась первым ответом заинтересованных деятелей искусства на передовую статью газеты «Советское искусство» от 4 сентября 1950 года «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского». К слову сказать, 25 сентября 1950 года Макарьев выступил с большим докладом «О системе Станиславского» в Ленинградском доме народного творчества, в котором обосновал основные положения своей статьи в «Советской культуре» и высказался по поводу «всякого рода неясностей, недоумений и неточностей», порожденных его статьей и высказанных участниками дискуссии, развернувшейся на страницах этого и других печатных изданий (стенограмма доклада хранится в архиве Ю. А. Васильева). В этом докладе Макарьев, в частности, говорил: «Я убежден, что наиболее правильная постановка вопроса, насколько мне удалось ее для себя сформулировать,

та, что сейчас нужно говорить о разработке научных основ театральной педагогики. Закон физических действий (как угодно это назовите – “метод” или “практический прием”) – гениальное открытие Станиславского. Мы всегда пользовались и будем им пользоваться. Но главная наша установка – на научно-объективный подход к проблеме воспитания актера».

5. Речь идет о статье: Фролов Ю. Две родные сестры // Советская культура. – 1961. – № 105 (1285). – 5 сент. – С. 2. Интересны два авторских вывода: 1. «Вывод таков: человеческий организм, даже всякая клетка его, если она возбуждается к действию со стороны нервной системы или со стороны крови, может сама стать источником возбуждения и вызвать выразительный условный рефлекс любой силы. Такими именно мощными “рецепторами” (приемниками) являются и сердце актера, которое по ходу действия испытывает изменение возбудимости (“по сердцу пламень пробежал”), и легкие (“стеснилась грудь его...”), и кровеносные сосуды (покраснение и побледнение лица), и появление слез (“глаза задернулись туманом”), и, наконец, напряжение мышц (“зубы стиснув, пальцы сжав”) и т. д.». 2. «Главное открытие К. С. Станиславского – в психологии актерского мастерства (хотя он сам по своей великой скромности никогда не считал себя ученым-исследователем) в том, что самые действия актера, строго направленные к цели, строгая логика и последовательность каждого жеста и “словесного действия”, их темпо-ритм могут служить и в самом деле служат лучшими, наиболее мощными организаторами правильного самочувствия (поведения) актера и создателями истинного вдохновения на сцене и в зрительном зале, являются своего рода “манками” для скрытых в человеке творческих возможностей».
6. Этой теме посвящена книга: Фролов Ю. П. Пение и речь в свете учения И. П. Павлова / пред. В. Чаплина. – М.: Музыка, 1966.
7. Первой работой физиолога на эту тему была статья: Фролов Ю. О чувстве времени // Техника молодежи. – 1937. – № 2. – С. 3–6.

Т. А. Григорьянц
Кемерово

ОТНОШЕНИЯ СЛОВА И ТЕЛА В СЦЕНИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Отношения вербального и невербального, или слова и тела, имеют свою достаточно непростую историю. Если взглянуть на проблему с позиций семиотики, то речь идет об истории отношений двух знаковых систем – системы естественного языка и системы невербальных языков.

Что есть вербальное? Это – реальность, представленная в словесных знаках, т. е. в определенной знаковой системе: «слова человеческого языка <...> являются наименованием элементов окружающей действитель-

ности, отражением человеческой интерпретации этой действительности» [1]. Известный исследователь в области психологии В. П. Зинченко дает поэтическое определение слову (языку человека). Он считает, что слово есть «целый мир; оно больше, чем средство, медиатор, артефакт, знак, стимул, команда, сигнал и т. п. Вся в слове истина дана, как, впрочем, и вся ложь. И при всем при том: за поверхностью каждого слова таится бездонная мгла» [2].

Невербальное – это та же реальность, но представленная в других знаковых системах, не словесных, можно сказать, что это и есть сама реальность, сама творящая природа. «Живое движение – не реакция, а акция», – утверждает В. П. Зинченко; «каждое движение уникально, как отпечаток пальца; оно не повторяется, а порождается и строится, поэтому упражнение есть повторение без повторения» [3], – считает он.

С позиций семиотики можно говорить о существовании двух знаковых систем или о двух языках – вербальном и невербальном. При этом если естественный язык – явление хорошо изученное, то невербальный язык (точнее, языки) представляет собой пока малоисследованную сферу. Следует заметить, что спектр невербальных языков достаточно широк. Ведь языком тела мы можем считать не только язык движения (жесты, позы, мимика). К невербальным языкам относятся: паралингвистика, занимающаяся исследованием паралингвистических проявлений (поскольку они являются «продуктом» тела); окулесика – направление, исследующее визуальное поведение людей; аускультация – рассматривающая проблемы аудиального поведения и слухового восприятия в процессе общения, а также проксемика, которая связана с изучением пространственных форм коммуникативного акта; гаптика – научное направление, исследующее тактильные проявления (касания) в коммуникации и многие другие направления (гастика, ольфакция, хронемика, системология) [4].

Одним из самых исследованных в системе невербальных языков безоговорочно признается кинесика – «наука о жестах и жестовых движениях, о жестовых процессах и жестовых системах» [5]. Современные ученые пришли к заключению, что телесные проявления – знаки тела – могут быть признаны языком еще и потому, что эти знаки во многом соотносятся с системой естественного языка, имея общие характеристики и признаки. В акте коммуникации одинаково активно и адекватно принимают участие и тот и другой, т. е. их параллельное проявление и взаимодействие говорят о факте существования общих корней, а также явного сходства в процессах формирования вербализованного и невербализованного текста на глубинном уровне.

Г. Е. Крейдлин определяет пять признаков общей природы естественного языка и языка жестов. Во-первых, при определенных ситуациях основной смысл может быть выражен как словом, так и исключительно жестом. Причем такой способ «высказывания» «звучит» ярче и убедительнее. Например, смена позы в контексте призывного жеста кистью «иди сюда», продолжая призыв, на жесткое и короткое движение-жест – хлопок кистью по бедру, которое выражает также призыв, но в более грубой форме. Смена настроения в этой ситуации совершенно не нуждается в дополнительных словесных комментариях. Слова здесь могут возникнуть для продолжения и развития диалога. Во-вторых, подобно вербализованному языку, элементы жестового языка могут обретать контекстуальное значение. Например, то же похлопывание по бедрам. В одном случае это пластическая форма «призыва», в другом – это жест разочарования, в третьем – это выражение радости и т. д. В-третьих, жесты так же, как и единицы языка слов, способны образовывать свой лексический запас. Отдельные жесты могут принимать участие не только в актах коммуникации, но и стать инструктивными или констатирующими движениями. Жесты так же, как и слова, имеют свою структуру, и из наименьших образований могут формироваться более крупные, т. е. мы можем говорить о существовании не только морфологии жеста, но и о своеобразном синтаксисе в языке жестов, т. е. о правилах, которым подчиняются элементарные отдельные жесты, составляя целые жестовые высказывания. В-четвертых, оба языка постоянно трансформируются с развитием и изменением культуры, экономических и социальных условий существования человека. Многие жесты так же, как и слова, теряют свою актуальность с изменением или исчезновением отдельных понятий. Появляются заимствования не только в активном лексическом запасе естественного языка, но в жестовом языке. Появление новых слов и словосочетаний есть следствие возникновения новых явлений, предметов, отношений и т. д. в жизни человека. С появлением слов многие современные исследователи связывают смену и обновление отдельных жестов. Ученые, занимающиеся проблемами невербальной семиотики и в связи с этим имеющие большой опыт в наблюдении за поведением различных людей, приходят к выводу, что овладеть чужим вербализованным языком гораздо проще, чем языком жестов. В-пятых – невербальный язык не в полной мере, но может «переводиться» на язык слов. Таким образом, современные исследователи считают, что многие жесты имеют свою номинацию [6] – т. е. обозначение словом или сочетанием слов.

Вместе с тем существуют некоторые признаки, свидетельствующие о различии языка жестов и естественного языка, т. е. о существовании

у них специфических характеристик. Если вербализованный язык достаточно стабилен и дискретен – «существует определенное согласие относительно формы, значения и употребления языковых единиц» [7], то язык жестов носит неустойчивый, размытый характер, где одна лексема может иметь огромное количество вариантов и исполнения, и смыслового наполнения. Рассуждая о жестовом языке, современный ученый Г. Крейдлин говорит о системе: «только центр системы более или менее очерчен, а периферия не только плохо описана, но и слабо освоена» [8]. Одной из причин этого, по нашему мнению, является суперпластичность жеста не только внешняя, но и внутренняя, что и дает возможность иметь большое количество вариантов значений как одной единице языка жеста, так и их возможным сочетаниям.

Следующее принципиальное отличие – способ восприятия языка. Если слова воспринимаются через слух, то жесты, движения, в основном, – глазами. Жестовый язык и его элементы в общении выполняют ряд функций: экспрессивную, регулятивную, информативную и др. Жесты в процессе коммуникации, таким образом, указывают на конкретные ситуации и предметы, описывают объекты и явления жизни человека, а также их свойства, изображают их. Изобразительная функция жестового языка является основой в художественной пластике тела. В театре тело исполнителя существует в трех качествах. Во-первых, телесность актера представляет собой великолепный природный, легко трансформирующийся, пластичный материал для создания художественного образа и отдельной роли, и всего спектакля в целом. Во-вторых, внешняя техника исполнителя – это еще и тонкий инструмент, участвующий в процессе создания художественного произведения. И, в-третьих, результат творческого процесса – образ – представлен в театре только пластически, т. е. телесно-пластически. Но это все характерно для сценического искусства.

Еще одно отличие жестового языка от языка вербализованного – способ референции. Невербальный способ общения почти всегда предельно конкретен, он указывает на конкретные предметы, на конкретные признаки и т. д. Чрезвычайно редки случаи, когда жестовый язык используется для обозначения абстрактных пространственных и временных категорий, в то время как «естественный» язык способен оперировать самыми абстрактными понятиями: время, сущность, красота, качество, идея и т. д. Таково мнение современных ученых. Однако если мы обратимся к сценической практике, то язык тела окажется способным передавать и эти абстрактные категории, но, безусловно, в художественной форме.

Так же, как и в ситуации со словом, жест органично связан с паралингвистическими проявлениями, которые, не являясь элементами естественного языка, во многом определяют общение и активно участвуют в его организации. Исследования показали, что очень небольшое количество устных сообщений и высказываний могут существовать как факты коммуникации без какого-либо участия паралингвистических элементов. Если все же рассмотреть жесты, имеющие относительно самостоятельное значение, то, несмотря на автономность кинетического сигнала, иногда смысл произносимого полнее раскрывается в едином невербальном высказывании, имеющем в своем «составе» практически все проявления языка тела. Примером этого может быть невербальное высказывание, в котором органично существуют два компонента: жест «приложить палец к губам» и паралингвистический элемент «т-ссс». Объединившись, эти элементы составляют одно целое; существуя в этой форме, т. е. в форме высказывания, целое обретает новый оттенок основного смысла происходящего. К этим элементам добавляется общее кинетическое поведение: положение тела, дистанция (то есть проксемическая составляющая), перемещение тела (присутствие или отсутствие общего движения); хронемический элемент (временная протяженность невербального высказывания) и многое другое. Кроме этого, если восприятие вербализованной речи происходит последовательно, т. е. анализ лингвистических элементов предполагает наличие времени, в течение которого фиксируется порядок этих элементов и их очередность в схеме «высказывания», то считывание составляющих в невербальном высказывании происходит одновременно.

Прием информационного потока, идущего от невербальных элементов, которые имеют разную природу (мимические проявления, жесты, позы, особенности костюма, пространственная схема общения, присутствие гаптических элементов и т. д.), совершается одновременно. В один момент фиксируется не только большое количество знаков, но и виды связей, существующих между «прозвучавшими» элементами, а также подтекст всего невербального высказывания. Естественно, что определяющее значение в приеме невербальной информации имеет зрительный канал, специфические характеристики которого также составляют особенность этого вида восприятия. На это указывал Ю. Б. Гиппенрейтер в своей работе «Движение человеческого глаза». К таким особенностям относятся селективность – способность к избирательности в процессе приема и обработки информации; специфика настройки – фокус направленности взгляда; индивидуальные параметры настройки, прежде всего объем функционального поля зрения; степень интенсивности, напряженности фиксации полученных элементов, т. е. уровень переработки информационного потока [9].

Анализируя специфику существования вербального и невербального, определяя их общие характеристики, мы приходим к заключению, что вербальное и невербальное составляют неотъемлемые, взаимосвязанные, органические составляющие важнейшего компонента жизни человека – коммуникации. В одной из своих многочисленных работ, посвященных проблемам психологии развития, профессор В. П. Зинченко утверждает: «у человека нет “чистых” невербальных или довербальных языков коммуникации и интеллекта, как нет и чисто вербальных форм этих актов» [10]. Можно предположить, что гораздо более важным здесь (в коммуникативном процессе) представляется не выделение вербального и невербального, а определение принципов отношений, в которые они вступают, образуя единицы коммуникативного акта – высказывания. Общение, как известно, происходит не единицами, обладающими значениями, а смыслами, которые организуются этими значениями. В нашем случае носителем смысла является более объемное образование – высказывание, которое мы можем рассматривать как меру коммуникативного акта.

О единстве вербального и невербального говорил В. Гумбольдт. Изучая внутреннюю структуру языка, он приходит к заключению, что «человек внутренне срастается с языком». Процесс этого срастания он демонстрирует на примере поэзии и философии, которые, по его мнению, «затрагивают самые глубины души человека» [11]. К слову (к естественному языку) можно отнести как к некоей границе между природой и человеком. В понятии «граница» соединяются, как известно, два момента. С одной стороны, граница разъединяет, делит целое на части; с другой стороны, граница – это место соединения двух частей. Гумбольдт видел в слове в большей степени «соединительное» начало, объединяющее мир культуры и мир естественной природы: «Обозначение отдельных предметов внутреннего и внешнего мира глубже проникает в чувственное восприятие, фантазию, эмоции и, благодаря взаимодействию всех их, в народный характер вообще, потому что здесь природа поистине единится с человеком, вещественность, отчасти действительно материальная, – с формирующим духом» [12].

Таким образом, мы можем заключить, что язык тела и естественный язык представляют собой жизненно необходимые составляющие человеческого бытия, который является центром созданного им самим же мира, – мира культуры.

Как мы видим, антитеза – вербальное-невербальное – имеет право на существование лишь в определенных условиях. Например, в условиях искусствоведческого исследования. Подобное разведение прежде всего делает возможным детальный анализ, например, сценического произ-

ведения, его составляющих и, как результат, – художественного образа спектакля. Но, на наш взгляд, более важным «участием» противопоставления “вербальное-невербальное” представляется на другом этапе жизни драматического произведения. Это период процесса создания «тела» спектакля, в котором вербальное и невербальное участвуют как две системы кодирования и передачи информации о происходящем (или не происходящем) действии. Задача режиссера в этой ситуации – точно определить соотношение «участников» и принцип организации этих отношений, что позже оформляется в режиссерское решение будущей работы. Еще на этапе рождения замысла спектакля автор представляет не только ЧТО он будет ставить, но и КАК. Здесь ЧТО – объективно данная литература, а КАК – отношение режиссера-постановщика к проблемам драматургического произведения, его видение связи событий пьесы с современностью. Другими словами, речь идет о форме, которую автор сценической интерпретации наполняет известным литературным содержанием. Стоит отметить, что рецептов с конкретным процентным содержанием «слова и тела» в сценическом тексте нет и быть не может. Чем интересно искусство режиссуры, так это тем, что здесь исключается присутствие готовых схем, образцов и моделей. Есть литература (уже готовое самоценное произведение), которая если и изменяется в процессе постановки, то незначительно, и есть результат «переработки», интерпретации этой литературы – сценический текст спектакля, автором которого является режиссер-постановщик. Возвращаясь к проблемам присутствия слова и тела в постановке, мы можем заключить, что слово в сценической реальности в большей степени объективно, чем тело (если под телом понимать телесность актеров, составляющих ансамбль произведения). Телесность сценического текста, в отличие от текста пьесы, практически полностью определяется режиссером-постановщиком: ансамбль исполнителей, фактурные и пластические характеристики персонажей, динамика и пластика мизансцен, способ организации телесности в каждой сцене и т. д.

Анализируя присутствие «слова и тела» в постановочной работе, мы обращаем внимание на наличие нескольких уровней этого «присутствия». Первый, можно предположить, самый общий – уровень отношений текста пьесы и всего пластического рисунка спектакля. Еще на этапе рождения замысла спектакля автор сценического варианта, как уже было сказано, пусть в воображении, но уже представляет варианты материализации своей идеи. В процессе работы над спектаклем телесность «уплотняется», принимает более конкретные очертания. «Уплотнение» происходит и в отношениях вербального и невербального. Здесь достаточно

жесткий каркас слов в их последовательности (т. е. текст роли) обрастает телесностью – движением, динамикой, суть которых не только действие, но также отношения и эмоции спектакля.

Мысль режиссера всегда материальна, поскольку главным его выразительным средством является действие. Можно уточнить – видимое действие, понимаемое зрителем. Материализация идеи происходит в процессе формирования и определения решения сценического текста. По нашему мнению, к идее, реализованной в режиссерском решении, можно относиться как к своеобразному высказыванию, сложносоставная природа которого вбирает в себя и вербальное начало, и телесное. Способ организации отношений звучащего слова и невербальных проявлений, на наш взгляд, субъективен и может рассматриваться как проявление индивидуального почерка режиссера. В подобном режиссерском высказывании (в прямом и переносном смысле) отношения естественного языка и телесного не всегда складываются по принципу иллюстрации. Довольно часто та составляющая, которая относится к вербальному, представляет собой информацию, дополняющую невербальный компонент, повторяя, уточняя рисунок движения. Мы можем наблюдать это, например, в спектакле О. Кухарева «До встречи.гу» (по мотивам пьесы А. Менчелл «Девичник над вечным покоем») в тех сценах, где героини общаются, рассказывают друг другу новости, вспоминают молодые годы. Вербальное и невербальное как бы сливаются в одно целое; зритель не выделяет текст и движение, он воспринимает все происходящее высказываниями, каждое из которых режиссер наполняет конкретным смыслом.

Существуют другие примеры, когда текст (имеется в виду вербальный ряд) и «телесное движение» спектакля не связаны. Кроме того, имеются сцены, образы, которые отсутствуют у автора пьесы, но возникают у режиссера и, более того, являются значительной частью художественного образа постановки. Например, сцены вокзала-призрака в спектакле О. Пермякова «Васса» (Кемерово, 2008 год), сцена прощания Вершинина и Маши в спектакле Д. Петруня «Три сестры» (Кемерово, 2006 год), пролог и эпилог в спектакле О. Кухарева «До встречи.гу» (Кемерово, 2010 год). Несмотря на отстраненность от основных событий пьесы, авторы сценического текста, по нашему мнению, находят интонацию, которая точнее слов выражает мысль, чувство, отношение. Вербальная часть как бы «разбавляется» телесностью, точно организующей пространство, в том числе пространство мысли зрителя, и трансформируется в высказывание, адресатом которого является публика. Таким образом, текст пьесы, наполненный конкретным живым пластическо-телесным содержанием, в идеальной ситуации представляет материализован-

ное сообщение, высказывание, транслирующее зрителю мысль автора. Одним словом, это можно представить единым высказыванием, в котором через литературное произведение (драматургию) воплощается смысл режиссерского видения, т. е. спектакль как высказывание представляет собой слияние двух смыслов: смысла пьесы и смысла режиссерского режиссирования.

Второй уровень в отношениях «слова и тела» более глубокий, но при этом полностью соотносящийся с первым: речь идет об отношениях текста и телесного воплощения этого текста в конкретной сцене спектакля (составляющей сценической постановки). Необходимо отметить, что здесь большую роль играют не только принцип соотношения вербального и невербального вообще, но и последовательность включения этих отношений, т. е. рисунок их присутствия в сцене. В зависимости от мастерства режиссера, его пластического воображения одна и та же сцена спектакля может решаться по-разному. Определяет форму и способ ее реализации, естественно, структура спектакля: ведь отдельные сцены – это звенья одной цепи, и от решения каждой зависит, случится диалог со зрителем или нет. Соотнося текст персонажей с «материально-телесной частью» сцены, невозможно уйти от понятия «темпоритм». По-нашему мнению, именно это соотношение и создает темпоритмический рисунок отдельных сценических фраз, а в дальнейшем сцены и спектакля в целом.

Существует огромное количество режиссерских приемов, организуемых действие в определенном темпоритме. Один из них, чисто пластический прием, который требует специальной физической подготовки, – рапид. Он представляет собой движение или ряд движений, выполненных в замедленном темпе. Таким способом можно решить отдельную сценическую фразу (часть сцены). Сам по себе прием очень выразителен. Интересен он еще и тем, что в разных условиях он по-разному организует темпоритмический каркас сцены. Если рапидом выделяется часть действия с целью акцентировать происходящее, сделать его более выпуклым и очевидным, сам выделенный фрагмент (несмотря на внешний медленный темп) выглядит очень напряженным. В другой ситуации, если рапидом оформить большую часть сцены (имеется в виду временной показатель), то мы имеем противоположный эффект благодаря одному и тому же приему. Общая «темпоритмическая сетка» растягивается. Сцена выглядит не так напряженно, события как бы проплывают перед зрителем, погружая его совсем в другую атмосферу. Необходимо отметить значимость профессиональной оснащенности современного режиссера, важность знания приемов и умений ими пользоваться. Телесность сцены создает ее объем, объем смысла, транслируемого публике, слово

же в большей степени наполняет этот объем содержанием. Сливаясь в одном пространственно-временном континууме, они образуют смысловую основу происходящего.

Необходимо отметить, что тезис относительно объема, создаваемого телом и словом-содержанием, весьма относителен. Режиссер может выстроить действие таким образом, что текст, предполагаемый автором пьесы, отойдет на третий план, или он вовсе не понадобится. Суть происходящего будет изложена телесно. Чаще всего подобное происходит в ситуациях повышенного эмоционального напряжения (если можно так выразиться, «чувство-объемных»), ведь именно тело передает эмоциональный фон происходящего. Примеров подобных сцен, решенных практически «без слов», но при этом очень содержательных, большое количество (и не только в драматических спектаклях). «Скупое тело» в сцене прощания с матерью в спектакле Д. Вихрецкого «Пер Гюнт» (Кемерово, 2002 год), в финальной сцене спектакля В. Пронина «Сирано де Бержерак» (Кемерово, 2004 год), в сценах со сложной акробатической пластикой в спектакле О. Кухарева «До встречи.гу» (Кемерово, 2010 год) и во многих других. Самой показательной в этом отношении, на наш взгляд, является сцена прощания Маши с Вершининым в спектакле Д. Петруня «Три сестры» (Кемерово, 2007 год). Образный рисунок сцены, наполненный ярким движением, рождает невероятную по силе энергетику, вырывающуюся в зрительный зал. В пьесе А. Чехова есть сцена прощания, но она представлена «сухо» по сравнению со сценическим вариантом Д. Петруня. Здесь эмоции и чувства героев выворачиваются и становятся зримыми – все без единого слова. Стоит отметить, что при этом Д. Петруня не ушел от смысла пьесы А. Чехова. Мысли, чаяния, чувства чеховских героев становятся не просто объемнее и очевиднее, но и удивительно актуальными, понятными и принятыми современным зрителем.

Таким образом, решение телесности сцены относительно ее текста, несмотря на полную взаимозависимость и взаимоопределяемость со всем сценическим текстом спектакля, дает возможность режиссеру проявить свою одаренность и отнестись к созданию каждой сцены, по максимуму используя весь арсенал выразительных средств.

Третий уровень в отношениях слова и тела мы наблюдаем на примере жизни каждого отдельного персонажа. Причем, стоит отметить, что здесь большой интерес представляют оба этапа его существования. Первый – представляет собой сложный период создания, придумывания телесности героя, его фактурных характеристик, пластики, особенностей движений. Слово в виде текста (диалоги и монологи) является здесь помощником, выступая основой, на которую нанизываются внеш-

ние характеристики как самого героя, так и его пластической партитуры. В процессе работы слово как бы обрастает конкретной пластикой, конкретными движениями, в конечном счете, когда рисунок закреплен, оно начинает звучать в полную силу. К способности слова нести и передавать информацию добавляется эмоциональность, динамика и пластичность (в широком смысле слова) тела. Безусловно, рождение персонажа для исполнителя связано с длительным и напряженным процессом «подбора» телесности к той определенности, которую несет в себе пьеса и решение режиссера. Поиск внешних характеристик, выстраивание отношений и связей между текстом и его физической представленностью – большая внутренняя работа актера и одна из основных составляющих его профессии. От того, насколько эта работа глубоко и тщательно проделана, зависит успех создаваемого образа. В идеальном результате зритель не видит телесных движений, как и не слышит слов, произносимых со сцены. Он (зритель) внимает и понимает происходящее **действие**, которое «сплетается» из текста и пластики актерского ансамбля.

Второй этап существования слова и тела в рамках одного персонажа – это непосредственная его реализация, т. е. жизнь уже оформленного и закрепленного «рисунка» героя. Стоит сказать, что четкой границы между этапом рождения и становления персонажа и его непосредственным существованием нет и быть не может. В течение всей жизни спектакля, а это может быть год, а может быть 10–15 лет, исполнитель развивает, уточняет, можно сказать, совершенствует найденные на первом этапе характеристики. При постоянной, неменяющейся пространственно-временной структуре всего спектакля, его основных компонентов сам сценический текст со временем «звучит» четче, точнее и легче. Это непосредственно связано с продолжающейся работой актера над образом. На этом этапе исполнитель не только уточняет рисунок, «состоящий из слов и тела», но и иногда добавляет в пластическую партитуру некоторые нюансы в виде импровизаций, которые не меняют общей структуры и смысла, но в значительной мере обогащают как сам персонаж, так и происходящее на сцене. Способность к импровизации всегда высоко ценилась, поскольку именно эта составляющая придает интонации, движению, сцене, образу свежесть, непосредственность, красочность – одним словом, полное жизнеподобие. Являясь одним из определяющих компонентов актерского искусства, импровизация представляет специфику театра вообще. Ведь даже в многократном повторе одной и той же партитуры, одной и той же сцены, как уже отмечалось, возможен повтор лишь внешнего рисунка, общей схемы, но не отдельных оттенков и сиюминутных, рожденных только что движений и их нюансов.

Если попытаться рассмотреть более тонкий, элементарный уровень отношений «слово-тело», то мы приходим к соотношению слово-жест. В данной ситуации под «жестом» мы подразумеваем движение рукой или руками. Большое влияние, безусловно, на форму существования и характер художественного жеста оказывает присутствие слова и условия их сосуществования. Именно поэтому так отличаются жесты актеров драматического театра от жестов актеров театра пантомимы, музыкального театра, театра кукол.

В драматическом искусстве жест существует со словом в разных вариантах. Он может быть вполне самостоятельным: трансляция смысла без слов – это первый возможный вариант. Во втором случае жест выступает вместе с произносимым словом, «аккомпанируя» ему, привлекая внимание к отдельным репликам и словам, а также организуя сам процесс сценического общения, при этом являясь полноправным элементом сценической жизни. Это вполне соотносится с классификацией жестов, которую предлагает современный исследователь в области кинесики Г. Е. Крейдлин. Все бытовые телесные проявления он делит на три класса: эмблемы – жесты, имеющие самостоятельное лексическое значение и передающие определенный смысл вне контекста речевого высказывания; иллюстраторы – жесты, акцентирующие внимание на отдельных фрагментах общения; и регуляторы – жесты, которые непосредственно управляют (организуют, поддерживают и завершают) процессом общения [13]. Можно сказать, что исполнительская сценическая практика наполнена художественными эмблемами, иллюстраторами и регуляторами. На наш взгляд, общие моменты в характеристиках жестового художественного языка и бытового говорят не только об их общей природе, но и о возможности, отталкиваясь от знаний о бытовом языке тела, по-другому отнестись к художественному сценическому жесту. По нашему мнению, благодаря этому появляется возможность для организации более тонкой и точной (в смысле отражения) связи между внутренним миром персонажа и внешним его проявлением на сценической площадке, а также у исполнителей и авторов сценической жизни возникает шанс более рельефной презентации отношения к возникающим коллизиям в сценической жизни.

В заключение можно сказать, что отношения вербального и невербального очень похожи на отношение человека и живой природы. Человек – часть окружающего мира, но часть, выделяющаяся из него, обладающая своей неповторимой «несхожестью» со всей остальной природой. Слово – неотъемлемый компонент жизни человека, составляющая его сути, но, в отличие от телесного компонента, оно соотносится в большей степени с тем, что и выделяет человека из мира живой природы.

Существует мнение, что слово (естественная речь) по своей структуре и организации более интеллектуально, в то время как телесность – эмоциональна. Однако, по мнению современного исследователя в сфере телесной арт-терапии В. Н. Никитина, существует телесное сознание – «эмоциональный мир в момент духовного откровения непомерно обширен и многозначен». В. Н. Никитин утверждает, что «ум не в силах охватить те неуловимые грани, точки опоры, которые создают конкретный эмоциональный фон. Что-то непостижимое, неосознаваемое произрастает в глубине вашего сознания, и мы способны только констатировать и непроизвольно наблюдать происходящие с нами перемены» [14]. В сценической практике отношения вербального и невербального, как мы видим, имеют сложный многоуровневый характер. Из этих отношений вырастает «тело» спектакля, эти отношения являются материалом для реализации действия. Из отношений «слова» к «телу» складываются высказывания, несущие режиссерские идеи зрителю. Кроме этого, практические умения «сплести» текст и движения (как большие, так и малые) в единое полотно спектакля являются показателем профессионального уровня режиссера, его таланта.

Список литературы

1. *Бурлак С. А.* Переход от до-языка к языку: что можно считать критерием? // Разумное поведение и язык. – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 94.
2. *Зинченко В. П.* Шепот раньше губ, или что предшествует эксплозии детского языка // Разумное поведение и язык. – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 102.
3. Там же.
4. *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 22.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же. – С. 49.
8. Там же. – С. 50.
9. См.: *Петрова Е. А.* Знаки общения. – М.: Изд-во «ГНОМ и Д», 2001. – С. 70–73.
10. *Зинченко В. П.* Шепот раньше губ, или что предшествует эксплозии детского языка... – С. 115.
11. *Гумбольдт В. фон* Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. – С. 106.
12. Там же. – С. 104.
13. См.: *Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е.* Словарь русских жестов. – М.; Вена: Язык русской культуры, 2000. – С. 183–186.
14. *Никитин В. Н.* Новые направления в арт-терапии. – М.: КОГИТО-ЦЕНТР, 2003. – С. 18.

КАК РАЗВИВАТЬ УМЕНИЕ «ПРОДЫШАТЬ СТИХОТВОРЕНЬЕ»

*Дыхание свободно в каждой гласной,
В согласных – прерывается на миг.
И только тот гармонии достиг,
Кому чередование их подвластно.
Звучат в согласных серебро и медь.
А гласные даны тебе для пенья.
И счастлив будь, коль можешь ты пропеть
Иль даже продышать стихотворенье.*

С. Маршак

В театральных школах России, несмотря на меняющиеся условия жизни, конкурс не становится меньше. Каждый год в Театральном институте им. Б. Щукина на одно место претендуют более трехсот человек. Это здорово, что огромное количество молодежи по-прежнему устремляется в актерскую профессию. Но одновременно это накладывает большую ответственность на педагогов творческих вузов. Не секрет, что школьное образование меняется, и не всегда в лучшую сторону. Чтение стихов наизусть в некоторых школах только рекомендовано. Понятно, что в таком случае вообще не идет речь о художественном чтении. Средний выпускник школы еще помнит имена поэтов, но как они располагаются во времени, в чем особенности художественного стиля того или иного поэта, что такое собственно поэтическая форма – уже знает далеко не каждый. Также легко заметить, что язык, на котором говорят молодые люди, слышимо отличается от литературных принятых норм. Почему – это отдельная тема, мы не будем ее обсуждать в данной статье. Но, в связи с вышесказанным, формируется убеждение, что педагоги театральных школ сегодня могут и должны обучать не только ремеслу, но и исправлять искаженный взгляд молодежи на язык, на литературу.

Педагог по сценической речи получает сегодня студентов, речь которых все больше и больше страдает неточностью звукообразования, отсутствием верной артикуляции, «проглатыванием» звуков и слогов, общей невнятистью. Такая речь на сцене недопустима. А когда студент сталкивается с исполнением стихов или со стихотворной драматургией – тут беда оборачивается катастрофой. И дело не в том, что молодые люди не любят поэзию. Они ее любят. Но какую и как? Чаще всего поэзию вто-

рого уровня и совершенно по-дилетантски. Многим Пушкин уже кажется архаичным: все эти «Катоны, Купидоны, Селадоны, Филлиды»...

Снижение не то чтобы интереса к поэзии, но способности к восприятию и воспроизведению ее не может не тревожить педагогов по сценической речи. Как восстановить эту способность – занимает всех. Ведь поэзия – это золотой запас русского языка. Причем запас, которому место не в кладовых, куда вход по особому билету. Это тот запас, который только прорастает от постоянного использования его.

В данной статье хотелось бы остановиться на одном (далеко не единственном!) аспекте воспитания способности ритмического присвоения стихотворных текстов.

Одна из проблем состоит в том, что порой студент читает стихотворение, а гармоничный ритм стиха не совпадает с его мелькающим внутренним ритмом. Да, ритм сегодняшней социальной жизни – дисгармоничный, беспорядочный, торопливый и хаотичный. И этот новый жизненный ритм меняет ритм дыхания, а следовательно, ритм речи человека. Но если в дыхании, в речи, т. е. в теле и в сердце не живет ритмическая закономерность, т. к. же ощутить ее в стихотворении? Тело как будто «забыло» умение слышать музыку природы и откликаться восторгом радости или печали на эту музыку.

«Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?» [1].

На вопрос Мандельштама можно ответить его же словами: «Я и садовник, я же и цветок...» [2]. Студентам необходимо помочь почувствовать разные стихотворные ритмы посредством тела, отработать с ними навыки запоминания телом, а не только умом. Для того чтобы студент стал для себя и «цветком», и «садовником», можно попробовать приспособить рече-голосовой тренинг, видоизменив некоторые простые упражнения. Главное – движение. Тело должно стать участником процесса освоения стихотворной формы. Упражнения помогут настроить тело, вернуть и разовьют умение слышать и чувствовать сложные ритмы поэзии. В основе такого тренинга могут лежать элементарные физические упражнения, благодаря которым у студентов будет развиваться чувство стиха в комплексе с другими элементами техники речи. Таким образом, изучение теории стихосложения, работа над стихотворной формой станет продолжением работы над техникой речи.

Понятие первичного стихотворного ритма

На вопрос о различии стихов и прозы студенты отвечают по-разному, но в конце концов приходят к выводу, что в стихах есть ритм. А вот точно ответить, что такое ритм, не могут. За ритм принимаются рифмы, разме-

ры, строфы, но если привести примеры стихотворений без рифм, размеров и строф, то наступает молчание. Если же спросить их, как, открывая книгу, они узнают, что это – стихи или проза, то ответ приходит мгновенно: «написано в столбик». Вот он первичный признак стиха – стихотворный ритм – повтор строк и пробелов (пауз) после них. В прозе таких повторов нет. В книге мы эти речевые элементы видим изображенными графически, а чтобы стихотворный ритм был ясен при произнесении, в конце каждой стихотворной строки должна соблюдаться **межстиховая пауза**.

Вот с паузой студенты не дружат – так и норовят ее избежать, особенно если мысль не заканчивается в одной строке, а переходит в следующую.

Чтобы добиться удерживания паузы, можно организовать простейшее упражнение «Поворот».

Упражнение «Поворот»

Возьмем простые по содержанию стихи, и, чтобы «вработать» в пластику ощущение стиха, в конце каждой строки будем делать поворот на 90 градусов.

К. Бальмонт ДЕТСКАЯ ПЕСЕНКА (отрывок)

Одуванчик вздумал взять	поворот на 90 градусов
Замуж маргаритку.	поворот еще на 90 градусов
А червяк, чтоб не отстать,	поворот еще на 90 градусов
Замуж взял улитку.	поворот еще на 90 градусов

И ликуют два цветка,	поворот на 90 градусов
Счастливы друг другом.	поворот еще на 90 градусов
И улитка червяка	поворот еще на 90 градусов
Назвала супругом.	поворот еще на 90 градусов

Натренировав ощущение паузы-поворота в нескольких примерах, можно отменить поворот и проверить, как закрепилось в теле стремление удержать самую паузу.

Длина межстиховой паузы зависит от логики стихотворной фразы, метрического строя стиха и... от исполнительского мастерства артиста. Что дает актеру точное соблюдение стихотворного ритма, т. е. выдерживание паузы после стихотворной строки? Технически пауза дает возможность вдоха и, следовательно, аккумуляирования и усиления внутренней энергии актера. Значит, следующая строка будет полнозвучней. А творчески... Пауза – это зона молчания, но сценическое молчание – момент драматичный и интенсивный, момент внутреннего действия, момент по-

иска и рождения слова, проявляющего это действие. И владение такой паузой дает актеру возможность развития внутреннего видения, обострения действия. Выдерживая паузу, актер создает для зрителя высокую напряженность ожидания. Пауза является как бы трамплином для прыжка в следующую строку, тем мгновением, когда вы держите в руках разгадку следующей строки, но еще медлите ее отдать. Пауза – это сжатая пружина энергии следующего стиха.

Справившись с паузой в конце строки, можно приступить к решению следующей проблемы – проблемы окончания строки.

Окончание строки

Окончание строки часто вызывает трудности: нужно сделать повышение тона (если нет точки), студенту кажется, что он это делает, на деле же слышится падение тона. Студент действительно повышает тон, но только не там, где надо: если повесить тон на ударном слоге последнего слова, то часть слова, идущая после ударения, непременно «свалится с горки». Можно тренировать повышение тона в упражнении «Лесенка».

Упражнение «Лесенка»

Потребуется небольшая лесенка в четыре ступеньки, какие используются в качестве элемента декораций. Или можно выйти на обычную институтскую лестницу между этажами. Обратимся к любому небольшому стихотворению (или отрывку), где предложение не заканчивается с окончанием строки, и мысль переходит в следующую строку. Стоя на ступеньке лестницы, произносим строку, а на заударной части последнего слова строки поднимаемся на следующую ступеньку, одновременно повышая тон. Повышение тона надо делать мягкое, гибкое – «чуть-чуть». Так поднимаемся до окончания той строки, что завершается точкой. На точке – опускаемся на ступеньку вниз, одновременно понижая тон.

Возьмем для работы следующий стихотворный отрывок:

А. Толстой

Среди дуб`равы	(на слоге «–вы» поднимаемся на следующую ступеньку)
Блестит крес`тами	(на слоге «–ми» поднимаемся на следующую ступеньку)
Храм пяти`главый	(на слоге «–вый» поднимаемся на следующую ступеньку)
С колоко`лами.	(на слогах «–лами» опускаемся на ступеньку вниз)
Их звон при`зывный	(на слоге «–ный» поднимаемся на следующую ступеньку)
Через мо`гилы	(на слоге «–лы» поднимаемся на следующую ступеньку)
Гудит так `дивно	(на слоге «–но» поднимаемся на следующую ступеньку)
И так у`ныло! ...	(на слогах «–ныло» опускаемся на ступеньку вниз)

Определенную трудность представляют строки с мужской клаузулой. Здесь требуется тонкость слуха: подняться на следующую ступеньку и повысить тон нужно на окончании гласной ударного слога и следующей за ней согласной, если она есть.

Можно взять такой отрывок:

Н. Огарев

Проходит день, и ночь про`ходит, (на слоге «-дит» поднимаемся на след. ступеньку)

Ни сна, ни грез в ночи не`мой, (подним. на след. ступ. на окончании звука «о»+«й»)

И утро новый день при`водит – (на слоге «-дит» поднимаемся на след. ступеньку)

Такой же скучный и пус`той. ... (подним. на след. ступ. на окончании звука «о»+«й»)

Внутренняя организация стиха

Когда пластически освоен первичный стихотворный ритм, можно приступить к «заселению» в тело внутреннего стихотворного ритма – метров и размеров.

Все упражнения будем выполнять с активным движением руки или обеих рук.

Первый вариант упражнения:

На **безударный слог** ладошкой делаем зачерпывающее или хватающее движение перед собой, на **ударный слог** – рукой делаем длинное плавное, но энергичное движение к себе по дуге снизу ВВЕРХ.

Второй вариант упражнения:

На каждый слог совершаем пружинящее движение ног, сгибая и выпрямляя колени – акцент НАВЕРХ. Руками на **ударный слог** делаем энергичное движение вверх, вытягивая их и хлопая в ладоши в конце движения; на **безударный слог** – руками делаем хлопок перед собой.

Акцент НАВЕРХ поможет в дальнейшем при чтении стихов избежать «приседания» на ударном слоге, падения голоса на нем. Такой прием разовьет и умение удерживать или повышать интонацию в конце строки, и не «ставить» точки там, где их не должно быть. Кроме того, поэзия – это вообще стремление вверх, приподнятость, взлет души и тела, которую артисту можно и нужно в себе воспитывать.

Ямб (- /)

Начнем с самого распространенного метра – ямба. Положим руку на сердце и послушаем сердечный ритм: – / – / – / – / ... Это же ямб, абсолютно органичный ритм для человеческого тела.

Упражнение 1. Дыхание

Подышим 4-х стопным ямбом.

Принцип: **короткий вдох** носом, ладошкой делаем зачерпывающее или хватающее движение перед собой – это **безударный слог ямба**. **Длинный выдох** на ПФ, рукой делаем длинное плавное, но энергичное движение к себе по дуге снизу вверх – это **ударный слог ямба**.

Договариваемся, что после каждого стиха (т. е. после 4-х ямбов) делаем **межстиховую паузу** – шаг вперед с одновременным свободным вдохом-выдохом.

Договариваемся и о виде строфы. Например, работаем трехстишие. Тогда после трех строк 4-х стопного ямба делаем **межстрофную паузу** большим освобождающим вдохом-выдохом: вдох – поднять руки над головой, выдох – руки опускаются вниз, колени слегка сгибаются, голова опускается, тело приходит в положение марионетки, висящей «на хвостике», руки крест-накрест обхватывают голени.

Договариваемся также и о том, сколько строф в нашем «дыхательном стихотворении».

Пусть четыре. Значит, после четырех строф сделаем два освобождающих вдоха-выдоха.

Схема упражнения выглядит так:

1 строфа

короткий вдох – длинный выдох, к. вдох – д. выдох, к. вдох – д. выдох, к. вдох – д. выдох

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

короткий вдох – длинный выдох, к. вдох – д. выдох, к. вдох – д. выдох, к. вдох – д. выдох

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

короткий вдох – длинный выдох, к. вдох – д. выдох, к. вдох – д. выдох, к. вдох – д. выдох

(Освобождающий вдох-выдох)

2, 3 и 4-я строфы идентичны 1-й

(два освобождающих вдоха-выдоха)

Упражнение 2. Голос

Возьмем обычное для голосового тренинга звуко сочетание:

МИМ, МЭМ, МАМ, МОМ, МУМ, МЫМ

а) динамика голоса

Принцип: **безударный** слог ямба произносим **тихо** – *мим*, **ударный** произносим **громко** – *МИМ*. Не забываем про движение рук.

Схема стихотворения, построенного как один катрен, написанный 4-х стопным ямбом, будет выглядеть так:

мим-МИМ, мэм-МЭМ, мам-МАМ, мом-МОМ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ, мэм-МЭМ, мам-МАМ, мом-МОМ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ, мэм-МЭМ, мам-МАМ, мом-МОМ
 (Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)
 мим-МИМ, мэм-МЭМ, мам-МАМ, мом-МОМ
 (Два освобождающих вдоха-выдоха)

Упражнение по голосу можно варьировать, чтобы отрабатывать не только динамику голоса (тихо-громко), но также темпо-ритмические (медленно-быстро) и интонационные (выше-ниже) изменения его.

Возьмем двустишие, написанное 5-ти стопным ямбом, и покажем, как будут выглядеть упражнения:

б) темпо-ритм

Двустишие, написанное 5-ти стопным ямбом, выглядит так:

безударный слог – короткое мим, ударный – длинное МИИИМ

мим-МИИИМ, мэм-МЭЭЭМ, мам-МАААМ, мом-МОООМ, мум-МУУУМ
 (Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИИИМ, мэм-МЭЭЭМ, мам-МАААМ, мом-МОООМ, мум-МУУУМ
 (Два освобождающих вдоха-выдоха)

в) повышение-понижение тона

Двустишие, написанное 6-ти стопным ямбом, в упражнении будет выглядеть так: повышаем тон, идя по ступенькам наверх на каждой стопе ямба. Шесть **гласных** ИЭАОУЫ – это шесть **ступенек**, безударный слог пусть звучит тише, ударный – громче. Не забываем, что это александрийский стих, значит, после третьего звуко сочетания надо выдержать цезуру. Первый стих – движение вверх по диапазону, второй – вниз.

6 ступень	мым-МыМ (Шаг вперед + Св. вд-выд)	мым-МыМ
5 ступень	мум-МУМ	мум-МУМ
4 ступень	мом-МОМ	мом-МОМ
	цезура	цезура
3 ступень	мам-МАМ	мам-МАМ
2 ступень	мэм-МЭМ	мэм-МЭМ
1 ступень	мим-МИМ	мим-МИМ

Упражнение 3. Артикуляция согласных звуков

Принцип: **глухой согласный** звук означает **безударный слог ямба**, **звонкий – ударный слог ямба**.

Например, возьмем сочетание ф-В: ф – произносим коротко, В – тянем ВВВ. Рукой или двумя совершаем такие же движения, как в предыдущем упражнении: глухой согласный звук – делаем рукой зачерпывающее движение перед собой, звонкий – рукой делаем длинное плавное, но энергичное движение к себе по дуге снизу вверх.

Работаем в 5-ти стопном ямбе. Вдох берется перед началом каждой стопы, ямб произносится на выдохе.

Стих выглядит так:

(вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV

После стиха – шаг вперед + свободный вдох-выдох

После строфы – освобождающий выдох. Возьмем строфу – катрен.

Количество стрóf – 3. Тогда после трех стрóf сделаем два освобождающих вдоха-выдоха.

Схема упражнения выглядит так:

1 катрен

(вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV, (вдох) ф-BVV

(Освобождающий вдох-выдох)

2 и 3 катрен идентичны 1-му

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Упражнение 4. Дикционный тренинг

По тому же принципу построим дикционные упражнения на основе глухих и звонких буквосочетаний. Например: *фспи-ВЗБИ*.

Схема стихотворения, построенного как четыре двустипхия, написанных 2-х стопным ямбом будет выглядеть так:

1 строфа

(вдох) фспи-ВЗБИ, (вдох) фспи-ВЗБИ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) фспи-ВЗБИ, (вдох) фспи-ВЗБИ

(Освобождающий вдох-выдох)

2, 3 и 4-я строфы идентичны 1-й

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Хорей (/ -)

Все четыре типа упражнений (дыхание, голос, артикуляция согласных, дикция) можно перестроить для отработки хореического ритма: теперь **первым** будет **ударный слог**, а **вторым** – **безударный**.

Опишем одно из упражнений.

Упражнение 3. Артикуляция согласных звуков

Принцип: **звонкий согласный** звук означает **ударный слог хорей**, **глухой** – **безударный слог хорей**.

Например, возьмем сочетание *Ж-ш*: звонкий – тянем ЖЖЖ, глухой – произносим коротко. Руками совершаем такие же движения, как в предыдущих упражнениях: звонкий согласный звук – рукой делаем

длинное плавное, но энергичное движение к себе по дуге снизу вверх, глухой – делаем рукой короткое зачерпывающее или хватательное движение перед собой.

Работаем в 4-х стопном хоре. Вдох берется перед началом каждой стопы, хорей произносится на выдохе.

Стих выглядит так:

(вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох), ЖЖЖ-ш

После стиха – шаг вперед+свободный вдох-выдох

После строфы – освобождающий выдох. Возьмем строфу – катрен.

Количество строф – 2. Тогда после двух строф сделаем два освобождающих вдоха-выдоха.

Схема упражнения выглядит так:

1 катрен

(вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох), ЖЖЖ-ш

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох), ЖЖЖ-ш

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох), ЖЖЖ-ш

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох) ЖЖЖ-ш, (вдох), ЖЖЖ-ш

(Освобождающий вдох-выдох)

2-й катрен идентичен 1-му

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Трехсложные метры

Дактиль (/ – -)

Упражнения, организованные для пластического запоминания ямба и хорея, можно применить и для трехсложных метров. Для дактиля первым будет **ударный слог**, за которым последуют два **безударных**.

Можно добавить в тренинг более активное движение тела, т. е. выполнять второй вариант пластического рисунка: на каждый слог совершать пружинящее движение ног, сгибая и выпрямляя колени – акцент НАВЕРХ. Руками на **ударный слог** дактиля делайте энергичное движение вверх, вытягивая их и хлопая в ладоши в конце движения. На **безударные слоги** – руками делайте хлопок перед собой.

Опишем одно из упражнений.

Упражнение 4. Дикционный тренинг

Принцип: звукосочетание **звонких согласных** означает **ударный слог**, **глухих** – **безударные слоги** дактиля. Например: *ЗДИЗМ-стисм-стисм*.

Работаем в 3-х стопном дактиле. Вдох берется перед началом каждой стопы, дактиль произносится на выдохе.

Схема стихотворения, построенного как два четверостишия, написанных

3-х стопным дактилем будет выглядеть так:

1 строфа

(вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

(вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм, (вдох) ЗДИЗМ-стисм-стисм
(Освобождающий вдох-выдох)

2-я строфа идентична 1-й

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Амфибрахий (- / -) и Анапест (- - /)

Упражнения строятся таким же образом, как для ямба, хоря и дактиля. Все тело включено в движение – энергичные пружинистые приседания с акцентом наверх, движением рук и хлопками.

Пиррихий, спондей

В ямбе и хорее часто встречаются пиррихии и спондеи. Когда основные метры пластически освоены телом, можно усложнить упражнения, включая в строки пиррихии и спондеи.

Возьмем для примера:

Упражнение 2. Голос (Динамика)

Пиррихий

Работаем: шестистишие, 4-х стопный ямб, пиррихий во 2-й стопе второй строки, в 1-й и 3-й стопе четвертой строки, в 4-й стопе пятой строки. На пиррихиях вместо громкого *МИМ* будет звучать тихое *мим*. Не забывайте активно включать в работу все тело.

Схема упражнения:

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-МАМ мом-МОМ
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ мэм-мэм мам-МАМ мом-МОМ
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-МАМ мом-МОМ
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-мим мэм-МЭМ мам-мам мом-МОМ
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-МАМ мом-мом
(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-МАМ мом-МОМ
(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Спондей

Работаем: двустопные, 4-х стопный хорей, спондей в 1-й стопе первого стиха и в 3-й второго. В спондеях вместо тихого *мим* будет звучать громко *МИМ*. Не забываем активно включать тело.

Схема упражнения:

МИМ-МИМ, МЭМ-мэм, МАМ-мам, МОМ-мом

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

МИМ-мим, МЭМ-мэм, МАМ-мам, МОМ – мом

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Пиррихий+спондей

Работаем: катрен 4-х стопного ямба, в 3-й стопе трех стихов – пиррихий, в 1-й стопе последнего стиха – спондей.

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-мам мом-МОМ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-мам мом-МОМ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

мим-МИМ мэм-МЭМ мам-мам мом-МОМ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

МИМ-МИМ мэм-МЭМ мам-МАМ мом-МОМ

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Гекзаметр. Пентаметр. Александрийский стих. Вольный стих.

Особые формы силлабо-тонического стиха имеет смысл тоже проработать в упражнениях.

Гекзаметр

Упражнение построим на звукоочетании *рли-лри*. В гекзаметре получится 5 дактилей РЛИ-лри-лри и 1 хорей РЛИ-лри. Цезура после третьего долгого будет обозначена «свободный вдох-выдох». Возьмем два стиха.

Схема:

РЛИ-лри-лри РЛИ-лри-лри РЛИ (св. вд-выд) -лри-лри РЛИ-лри-лри РЛИ-лри-лри РЛИ-лри

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

РЛИ-лри-лри РЛИ-лри-лри РЛИ (св. вд-выд) -лри-лри РЛИ-лри-лри РЛИ-лри-лри РЛИ-лри

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Пентаметр

Упражнения можно строить не только на звукоочетаниях, но и на односложных словах. Возьмем слово «сон». В пентаметре получится: 2 дактиля СОН-сон-сон, долгий (1/2 спондея) СОН, цезура, снова 2 дактиля СОН-сон-сон и долгий (1/2 спондея) СОН. Возьмем два стиха.

Схема:

СОН-сон-сон, СОН-сон-сон, СОН (св. вд-выдох), СОН-сон-сон, СОН-сон-сон, СОН

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

СОН-сон-сон, СОН-сон-сон, СОН (св. вдох-выдох), СОН-сон-сон, СОН-сон-сон, СОН
(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Гекзаметр+Пентаметр

Можно соединить гекзаметр и пентаметр, как это часто встречается в античной и русской классической поэзии. Можно взять одинаковые звуки для обеих форм стиха, но можно и различные. Возьмем согласные «з-к» для гекзаметра и «ж-ш» для пентаметра.

Схема:

Г-к-к, Г-к-к, Г-к-к (св. вдох-выдох) Г-к-к, Г-к-к, Г-к

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

Ж-ш-ш, Ж-ш-ш, Ж (св. вдох-выдох) Ж-ш-ш, Ж-ш-ш, Ж

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

Г-к-к, Г-к-к, Г-к-к (св. вдох-выдох) Г-к-к, Г-к-к, Г-к

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

Ж-ш-ш, Ж-ш-ш, Ж (св. вдох-выдох) Ж-ш-ш, Ж-ш-ш, Ж

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Александрийский стих

Покажем на примере. ***Упражнение 1. Дыхание***

Пусть в нашем «дыхательном александрийском стихе» будет 2 катрена.

Обозначим короткий вдох – вдох, длинный выдох – ВЫДОХ.

Схема упражнения выглядит так:

1 строфа

вдох–ВЫД, вдох–ВЫД, вдох–ВЫД (св. вдох-выдох) вдох–ВЫД, вдох–ВЫД, вдох–ВЫД

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ (св. вдох-выдох) вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ (св. вдох-выдох) вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ (св. вдох-выдох) вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ, вдох–ВЫДОХ

(Освобождающий вдох-выдох)

2 строфа строится также, в конце ее

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Вольный ямб

Покажем на примере. ***Упражнение 4. Дикция***

Пусть наше стихотворение астрофично, в нем всего 6 стихов: в 1-м – 5 стоп, во 2-м – 4, в 3-м – 1, в 4-м – 3, в 5-м – 4, в 6-м – 4.

Возьмем односложное слово «скарб».

Схема упражнения выглядит так:

скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

скарб-СКАРБ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ

(Шаг вперед + Свободный вдох-выдох)

скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ, скарб-СКАРБ

(Два освобождающих вдоха-выдоха)

Когда различные стихотворные метры и размеры освоены через дыхательные, голосовые и дикционные упражнения, можно перейти к упражнениям с небольшими стихотворными текстами. Но первый этап освоения очень важен – здесь ритмы «чистые», они еще только музыка. Это дает телу большую свободу внутренних ощущений, будит и развивает телесную память.

Стихотворные ритмы в движении

Придумывать новые пластические выражения стихотворных ритмов очень увлекательно и полезно. Студенты активно откликаются на такие предложения.

Упражнение «Танец»

Можно вспомнить или изобрести танцы, ритмы которых совпадают с определенными стихотворными размерами по местоположению сильных и слабых долей. Вот некоторые примеры:

Дактиль идеально совпадает с вальсом: РАЗ-два-три...

Анапест – хотя: раз-два-ТРИ...

Ямб – рок-н-ролл: раз-ДВА...

Хорей – русский ход «припадание»: РАЗ-два...

Амфибрахий – можно сделать ход «малый шаг-БОЛЬШОЙ ШАГ-малый»: раз-ДВА-три...

Такие упражнения будут выполняться в парах, в группе из нескольких человек или всей группой одновременно.

Например: *Гекзаметр*

- Встать в пары и в ритме или с текстом гекзаметра двигаться в вальсе.

- Ритм гекзаметра создает группа или произносит его текст, а пары по очереди двигаются в вальсе.

Вариантов может быть очень много. Так можно «протанцевать» все размеры. Можно изобрести сложные движения в пространстве. Например, можно не танцевать, а «ходить» размеры.

Упражнение «Ход»

Парами, потом тройками, четверками и т. д. осваиваем ход: безударный слог – короткий шаг, ударный – длинный шаг; после стопы – поворот (повернуть так, чтобы ноги не перекрещивались). В двусложных размерах ход получается не слишком интересный – происходит «кружение» почти на одном месте. А вот в трехсложных – движение причудливее, и, чтобы двигаться слаженно, требуются хорошая координация и концентрация внимания в паре, тройке, четверке и т. д. Такое упражнение не получается сразу: ощущение ритма самого пространства не для всех является врожденным, пространственная координация развивается у студентов постепенно. Но чем труднее осваивается упражнение, тем более оно полезно.

В качестве «текста» можно взять дыхание, артикуляцию согласных, звукосочетания, односложные слова или простые стихи.

В Театральном институте им. Б. Щукина изучению теоретических основ стихосложения и практической работе со стихом отводится весь второй семестр второго года обучения. Именно на этом этапе мы соединяем все составляющие компоненты техники речи. Понятно, что к изучению теории актерам нужен особый подход. Нужно искать новые и новые варианты тренинга, помогающего студентам почувствовать содержательность стихотворной формы.

Мы предлагаем один из способов работы со стихотворными ритмами, пробуждающий и воспитывающий восприимчивость студентов к стихотворной форме. Таким образом, постепенно «заселяя» тело стихотворными ритмами, студенты получают ощущение новых пульсаций внутри самих себя. В каждом конкретном поэтическом произведении еще придется размышлять над смыслом, улавливать настроение, преисполняться образами – словом, нужно будет угадать все, что кроется за типографским шрифтом, передающим нам поэтическое творение. Однако без яркого ощущения формы, без совпадения сердечных пульсаций артиста с пульсом конкретного поэтического произведения не произойдет чуда нового рождения стихотворения на сцене. Ведь поэтическое творение рождается в нерушимом единстве содержания и формы.

Список литературы

1. Мандельштам О. Лирика. – Минск «Харвест». – М.: Аст. – 2000. – С. 45.
2. Там же.

*М. Г. Ефремова
Санкт-Петербург*

РЕЧЕВАЯ МОТОРИКА КАК ФАКТОР ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННОЙ КООРДИНАЦИИ

*«Музыкально-ритмическое воспитание
оказывает огромное влияние на развитие
воли, характера и интеллекта человека...»*

Э. Жак-Далькروز

Современные научные исследования, проблематика которых непосредственно связана с изучением и анализом феномена речевой моторики, достаточно разнообразны и представляют собой охват широкого тематического поля, касающегося данного явления. К работам этого направления прежде всего следует отнести многочисленные педагогические технологии и методики, включающие в себя разработанные комплексы речевых и музыкально-речевых игр, специальных упражнений, основной целью которых является осуществление логопедической коррекции и двигательной активности ребенка. «Логопедическая ритмика», или «Логоритмика», – один из приоритетных современных апробированных методов исправления речевых нарушений. В научной литературе настоящего периода существуют многочисленные разработки, посвященные проблематике методического обеспечения и создания многообразного практического учебного материала по данной теме [1]. В указанных работах отмечается, что основополагающим принципом проведения логоритмических занятий является объединение специальных жанрово разнообразных упражнений в целостный учебно-методический комплекс, который позволяет обеспечить взаимосвязь речи, музыки и движения. Полученные результаты практических исследований подтверждают эффективность применения логоритмического метода, выявляют позитивную тенденцию оптимизации процесса выработки навыков общей моторики, что в свою очередь способствует формированию положительной динамики в коррекции речи, интеллектуальном, физическом и психическом развитии ребенка.

В системе детского музыкального образования развитию чувства ритма также уделяется огромное внимание. Ритмическое воспитание является важнейшей составной частью единого музыкально-образовательного комплекса развития учащихся в ДМШ. На уроках сольфеджио работа над ритмом выполняет функцию своеобразного связующего звена между всеми видами практической деятельности, которые осваиваются

в процессе обучения (диктант, чтение с листа, сочинение, импровизация и т. д.). Тема ритмического воспитания на уроках сольфеджио достаточно глубоко разработана в учебно-методической литературе и представлена как отдельными методическими разработками, так и апробированными системами. Тем не менее, следует констатировать, что изучение аспекта влияния речевой моторики на координацию музыкально-слуховых представлений и чистоту вокального интонирования все еще остается открытым для исследования.

Задача данной статьи была связана с анализом широко используемых речевых форм работы, касающихся ритмического воспитания на уроках сольфеджио в ДМШ, а также выявлением, систематизацией и разработкой наиболее эффективных приемов, способствующих оптимизации процесса вокально-интонационной координации и формирования музыкально-слуховых представлений учащегося.

Возникновение и использование речевых форм работы в процессе музыкального обучения имеет глубокие исторические корни. Наиболее яркое проявление этой тенденции отмечается на рубеже XVIII–XIX веков в связи с формированием и становлением системы ритмических слогов. Основателем данного направления принято считать французского педагога Пьера Галена (Pierre Galin, 1786–1821), первая публикация которого вышла в 1818 году [2]. Созданный им метод получил дальнейшее развитие в работах его учеников – брата и сестры Аймэ и Нанин Пари (Aime, Nanine Paris) и был завершен мужем Нанин Пари Эмилем Шеве (Emile Cheve, 1804–1864) [3]. В музыкально-педагогической литературе наибольшее распространение получила методическая версия Э. Шеве, которая значительно упростила процесс восприятия временной характеристики длительностей и открыла новые возможности чтения ритма осваиваемого музыкального произведения. Применение ритмических слогов в процессе освоения ритма приобрело достаточно широкую популярность в педагогических системах разных стран, в результате чего появились разнообразные интерпретации и модификации данного методического направления. Вариантность чтения ритма затрагивала прежде всего изменение системы названия ритмических слогов. Авторы, обосновывая свою методику и выбор определенных слогов, руководствовались как фонетической стороной буквенного сочетания, так и пространственно-временной составляющей, влияющей на качественный уровень процесса синхронизации слогов и длительностей. В своей совокупности эти два компонента системы должны были наиболее четко воспроизводить ритмический рисунок музыкального произведения.

В России относительная система и цифровой метод Галена-Шеве наиболее яркое применение получили в деятельности виолончелиста, хо-

рового дирижера, композитора, преподавателя теоретических дисциплин в консерватории, одного из организаторов и руководителей (1878–1888) Русского хорового общества в Москве Константина Карловича Альбрехта (1836–1893). Его научно-методическая деятельность выразилась в двух известных публикациях: «Руководство к хоровому пению по цифирному методу Шеве» и «Курс сольфеджий» [4]. В своих комментариях к четвертой части руководства К. К. Альбрехт, в частности, отмечает целесообразность и эффективность использования речевых форм работы: «...поговорки служат для того, чтобы дать учащимся навык запоминать, посредством слова и определенных напевов, изученные на первых страницах звуки» [5].

Современная практика зарубежного и отечественного музыкального образования отмечает стабильное и правомерное существование нескольких вариантов систем ритмических слогов. В качестве примера приведем одну из популярнейших методик детского музыкального воспитания выдающегося венгерского педагога Золтана Кодая [6], которая получила широкое практическое применение в отечественной педагогике не только в авторском варианте, но и в интерпретации П. Ф. Вейса [7]. Сохранив основные базовые принципы, П. Ф. Вейс адаптировал ее для системы дошкольного обучения. Разнообразные методические пояснения по возможным формам освоения ритма представлены также в пособиях И. Москальковой, М. Рейниш [8], М. П. Андреевой [9], работах В. Б. Брайнина [10], Н. А. Бергер [11] и т. д.

Среди зарубежных авторов в контексте настоящего исследования наиболее актуален анализ творческой деятельности выдающегося композитора и педагога Карла Орфа, который уделял большое внимание речи, музыкальной декламации, пению, ритмическим упражнениям. Им была создана пятитомная антология «Шульверк. Музыка для детей», в которой содержатся многочисленные ритмомелодические упражнения, речевые декламации, танцы и песни. Педагогическая концепция ритмического воспитания К. Орфа базируется на глубококом убеждении композитора в том, что именно слово является тем важнейшим первостепенным компонентом, на основе которого следует выстраивать общую систему ритмического воспитания. Л. А. Баренбойм в своем очерке, посвященном музыкально-педагогической деятельности Карла Орфа, комментируя вторую версию созданного композитором «Шульверка», отмечал: «Слову – элементу речи и поэзии, слову, из которого рождается пение, слову – его метрической структуре, его мелодико-интонационному произнесению и его звучанию – светлому или гулкому, прозрачному или густому, легкому или вязкому – уделяется теперь особое внимание» [12]. В. Келлер, австрийский педагог и руководитель Института Орфа в Зальцбурге, под-

робно останавливаясь на описании основных приемов и методике музицирования «Шульверка», писал о главенствующей роли речевых упражнений, указывая, что «...речевые упражнения не только развивают ритм, но и голос: если стремиться к ясной артикуляции, то это потребует правильной позы; а при такой позе все звучит лучше и до известной степени исключается возможность говорить и петь хныкающим и «горловым» голосом» [13].

Важнейшим элементом формирования чувства ритма в системе К. Орфа является опора на моторику и двигательные реакции. В работе о педагогической деятельности композитора его ученица и последователь Гунильд Кеетман акцентировала внимание на том, что «...наряду с развитием музыкального и речевого начал необходимо и целенаправленно развивать элементарные двигательные навыки, что в свою очередь – благодаря особому вниманию, уделяемому ритмическим элементам, – оказывает воздействие на формирование музыкальных способностей» [14].

Особое место речевого фактора как важнейшего составляющего компонента ритмического воспитания отмечается в методике музыкального обучения В. Б. Брайнина, основные положения которой изложены в статье А. Щетинского [15], а также в авторской публикации, посвященной возможным подходам к ритмической сольмизации [16]. В качестве основного элемента музыкально-ритмического языка В. Б. Брайнин рассматривает затактовые ритмические формулы с выделенной в них акцентной долей, что, по мнению автора, делает естественным процесс осознания и восприятия учащимися не отдельных длительностей, а целостных мотивов и музыкальных фраз. В этом заключается основное отличие его методики от установки Карла Орфа, которая изначально базируется на ритмах в двухдольных размерах без затактов. Для освоения ритмических формул В. Б. Брайнин рекомендует позиционную систему слогов, т. е. систему ритмической сольмизации, в которой каждый слог обозначает конкретное позиционное положение звука в музыкальном контексте (такте или фразе). Автор предлагает использовать три основных ритмо-слога «ди», «ли», «ги», обозначающих позицию звука «относительно его положения в начале или внутри тактовой доли», и три производных от них слога «динь», «линь», «гинь», которые «указывают на фразовый акцент» в начале или внутри тактовой доли. Помимо слоговой системы, В. Б. Брайнин так же, как и К. Орф, широко применяет в работе отдельные слова, а затем детские считалки, ритмическая составляющая которых эквивалентна осваиваемым формулам.

Анализ наиболее широко используемых методик ритмического воспитания позволяет констатировать, что речевые формы работы достаточ-

но активно используются в практике современного преподавания, но их применение, как правило, локализует определенный вид деятельности, сужая область общих задач до уровня овладения учащимися конкретного осваиваемого навыка:

- определения равномерной метрической пульсации;
- осознания пространственно-временного соотношения длительностей;
- практического музицирования и т. д.

Речевой и вокально-интонационный факторы в таких случаях находятся в условиях частичного раскрытия заложенного в них действенного потенциала и функционируют в качестве пассивных вспомогательных категорий.

Предлагаемый к рассмотрению способ формирования и развития интонации существенно увеличивает ролевую нагрузку речевой и вокально-интонационной составляющей. Его основополагающим базовым компонентом является комплекс интонационных упражнений, работа над которым опирается на моторно-двигательный метод, абсолютную систему нотации, транспонирование и режим активного использования приема сольмизирования ритмическими слогами.

Структурно-организационная часть способа обучения базируется на целостном сочетании ряда ведущих критериев:

- 1) доступность информационного поля для восприятия каждым учащимся группы;
- 2) эффективность используемого способа (метода) по овладению конкретными практическими навыками;
- 3) создание педагогических условий для успешного освоения теоретическим и практическим материалом.

Актуальность создания данного способа преподавания была обусловлена существующими особенностями и закономерностями современного этапа развития отечественной системы музыкального образования, которая в очередной раз находится в стадии реформирования. Произошедшие в стране социальные изменения привели к значительному ослаблению позиций профессионального обучения и популяризации общего музыкального направления. В связи с этим особую значимость в учебной практике приобретает тенденция использования приемов и методов работы, ориентируемых на учащихся с разным уровнем природных музыкальных способностей.

Выделим основные приемы в работе над интонацией, использующие речевую моторику:

1) сольфеджирование коротких мелодических построений в тональности C dur (c moll), с последующим их транспонированием в D dur, E dur, F dur, G dur, A dur, B dur, C dur или d moll, e moll, f moll, g moll, a moll, b moll, c moll;

2) сольфеджирование мелодий в тональности C dur (c moll), с последующим их транспонированием в D dur, E dur, F dur, G dur, A dur, B dur, C dur или d moll, e moll, f moll, g moll, a moll, b moll, c moll;

3) чтение ритмическими слогами осваиваемых мелодических примеров в умеренном и быстром темпах;

4) интонирование ритмическими слогами осваиваемых мелодических примеров в умеренном и быстром темпах;

5) пение наизусть ритмическими слогами в умеренных и быстрых темпах выученных диктантов, примеров из художественной литературы;

6) чтение ритмическими слогами диктанта после его прослушивания и запись ритма по памяти.

Все осваиваемые упражнения исполняются хором и поддерживаются фортепианным сопровождением. Хоровое пение наиболее естественно способствует «выравниванию» общей интонации, нивелируя интонационные неточности тех учащихся, у которых отсутствует природная «чистота интонирования».

Методика освоения представленного комплекса связана с обязательным повторением мелодических оборотов из урока в урок, а также последовательным усложнением их мелодической основы и увеличением темпа исполнения, что способствует формированию координационной системы между слухом и вокальным воспроизведением.

Полученные в процессе многолетней апробации результаты использования данного способа позволяют сделать вывод о том, что он является эффективным средством оптимизации учебного процесса, оказывает позитивное влияние на формирование певческих навыков, способствует расширению базы слуховых представлений и дает перспективу активного применения полученных навыков в различных видах музыкальной деятельности.

Список литературы

1. См.: *Анищенкова Е. С.* Логопедическая ритмика для развития речи дошкольников: пособие для родителей и педагогов. – М.: АСТ-Астрель, 2007; *Воронова А. Е.* Логоритмика для детей 5–7 лет. – М.: ТЦ, 2007.
2. *Galin Pierre* Exposition d'une nouvelle methodo pour l'enseignement de la musique, 1818; новое издание под названием «Methode du Meloplaste», 1831.

3. *Cheve E., Paris N. Methode elementaire de musique vocale.* – Paris, 1846.
4. См.: *Альбрехт К. К. Курс сольфеджий.* – М., 1880; *Альбрехт К. К. Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве.* – М., 1884.
5. *Альбрехт К. К. Руководство к хоровому пению ...* – С. 19.
6. См.: *Музыкальное воспитание в Венгрии / под общ. ред. Л. А. Баренбойма.* – М.: Советский композитор, 1983.
7. См.: *Вейс П. Ф. Ступеньки в музыку.* – М.: Советский композитор, 1987.
8. См.: *Москалькова И. И., Рейниш М. И. Уроки сольфеджио в дошкольных группах детских музыкальных школ.* – М.: Музыка, 1998.
9. См.: *Андреева М. П. От примы до октавы.* – М.: Советский композитор, 1972.
10. *Брайнин В. Б. О возможных подходах к ритмической сольмизации // Педагогическое образование и наука.* – 2007. – № 2. – С. 25–27.
11. *Бергер Н. А. Рожденный движением // Известия РГПУ.* – 2009. – № 89. – С. 178–189.
12. *Баренбойм Л. А. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа.* – М.: Советский композитор, 1978. – С. 24.
13. Цит. по: Там же. – С. 257.
14. Цит. по: Там же. – С. 150.
15. *Щетинский А. Обучать интонационному мышлению! О музыкально-педагогической системе В. Брайнина // Музыкальная академия.* – 1993. – № 1. – Режим доступа: http://brainin.org/Method/Schetinski_RU.pdf
16. См.: *Брайнин В. Б. О возможных подходах к ритмической сольмизации...*

Раздел II. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Г. А. Жерновая
Кемерово

ИДЕАЛИЗАЦИЯ ЗЛА В РУССКОМ РОМАНТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ 1880–90-х ГОДОВ (А. И. ЮЖИН В РОЛЯХ ШЕКСПИРОВСКИХ «ЗЛОДЕЕВ»)

Шекспировские «злодеи» – отрицательные персонажи его трагедий и хроник (Клавдий, Яго, Макбет, Ричард III) – на протяжении всего XIX века, даже в эпоху Мочалова, не вызывали у русских актеров и зрителей сомнений в нравственной оценке их поступков. Сомнения появились с начала 1890-х годов, когда они вышли на сцену в исполнении А. И. Южина, увлеченного перспективами романтической идеализации зла в духе народнических теорий о «герое», возвысившемся над «толпой».

«Злодеев» трагедий Шекспира не следует рассматривать как индивидуальную особенность творчества драматурга, они принадлежат елизаветинской драме в целом. Свое типологическое происхождение «злодеи» ведут как от Дьявола, персонажа средневековых мистерий, так и от Порока протестантских моралите. В эпоху Возрождения «дьявольская» наследственность соединилась с изображением человеческих разновидностей сторонников актуальной идеи макиавеллизма, названной по имени знаменитого флорентинца Никколо Макиавелли, политолога и философа-гуманиста, описавшего в своем трактате «Государь» правителя, лишённого всяких моральных устоев, причем описавшего его как некий закон природы, как неперемное условие государственного жизнеустройства. Такой персонаж ренессансной драмы, в котором сочетались черты возрожденческого беспринципного властителя с дьявольской укорененностью во зле, получил даже обиходное имя – Макьявель. В этом смысле Ричард, Яго, Макбет – варианты типа Макьявеля. Из сообщения А. А. Аникста известно, что названным шекспировским персонажам «приданы не черты реальных злодеев, а утрированная физиономия злодеев гротескных, лишённых каких бы то ни было человеческих черт. Они – дьяволы во плоти, но не наивные черти, которых боялись средневековые обыватели, а изощренные политики (кстати, политик и политика –

у Шекспира всегда бранные слова), мастера интриги, коварные предатели и бессовестные убийцы» [1].

«Злодеев» Шекспира можно классифицировать, во-первых, по жанровому признаку, во-вторых, по месту, занимаемому ими в действии пьесы. Соответственно, есть «злодеи» трагические и «злодеи» исторических хроник. Трагического «злодея», если он главный герой, можно называть протагонистом, как, например, Макбета, а если он персонаж контрдействия трагедии, как Яго в «Отелло», т. е. резон именовать его, в отличие от протагониста, антагонистом. Ричард – главный герой хроники, его можно считать протагонистом только в том случае, если сцена дает трагическую интерпретацию этой исторической драмы.

В период 1880–90-х годов А. И. Южин включил в свой репертуар Яго, Макбета, Ричарда, трех «злодеев», имевших принципиальное значение в творческой судьбе артиста. Яго был сыгран впервые в 1888 году в бенефис А. П. Ленского, выступившего в роли Отелло, с участием М. Н. Ермоловой (Дездемона) и Г. Н. Федотовой (Эмилия). К этому времени артист уже не один год играл Отелло на гастролях, но показывать его в Москве пока не решался, он явится в этой роли на сцене Малого театра только в 1908 году. Поэтому в ближайшее после бенефиса А. П. Ленского двадцатилетие он будет играть Яго, создав из него сценический шедевр, сопоставимый с великими ролями европейских знаменитостей. Флеров С. В. отмечал в южинском образе влияние Поссарта. Однако артист Э. Поссарта в роли Яго к этому времени не видел. Так что речь могла идти не о влиянии, а о сходстве трактовок, возникших независимо друг от друга у мюнхенского и московского артистов [X] [2].

В 1888 году Южин сыграл не трагического героя, а его антагониста, хотя и не обойденного ударом судьбы в финале, но все же персонаж из бытовой сферы, интригана и негодяя. Яго казался значительным не потому, что зло, им совершенное, имело размах или масштаб, а потому что грандиозными были последствия его разрушительной деятельности: «мелкое» зло Яго отнимало жизнь у пяти персонажей трагедии, предварительно произведя в их душах опустошение и разорение. Есть принципиальная необходимость в том, чтобы зло Яго играть «мелким» и «низким», но такая установка, однако, не могла в полной мере соответствовать романтическому дарованию артиста. Поэтому южинский Яго был, скорее, продуктом труда, нежели вдохновения, здесь налицо было господство сознательности над интуицией, которая проявляется в актерском творчестве только в состоянии раскрепощенности, знаменующей свободу от всего, даже от императива мысли. Один из критиков сказал о мрачном Яго Южина, что он холодный, лживый, дерзкий и вкрадчивый [1].

Лишенный титанизма, Яго выписан у Шекспира бытовыми красками. И когда плетет интригу, и когда «вливает в ухо» Отелло яд своей клеветы, он производит впечатление добропорядочности: если и заговорил о неприятном для Отелло, то ведь потому и заговорил, что неприятное – правда. На нем всегда маска прямоты и открытости. И Южин играл в Яго не исчадие ада, а человека, основательного в суждениях. Его Яго, низкий завистник и эгоист, не был лишен практической житейской мудрости, хотя мудрость эта коротка и не всегда спасительна, а принципы себялюбия не каждый раз приносят выгоду. Практичному Яго Южина трудно было не поверить, даже зрители проникались доверием, что, очевидно, расходилось с общепринятым каноном восприятия этой шекспировской трагедии. И рецензенты, не поощрявшие зрительское сочувствие Яго, почти все описали эту характерную для южинского исполнения черту: «Г. Южин с немалым искусством придал рассудительному Яго ту личину, благодаря которой зрителю становилось ясным, почему этот бессердечный, холодный человек являлся в глазах окружающих честным, благородным и прямым» [I].

Поскольку коварство Яго не оттенялось тонами «безграничной наглости» или «злой мстительности», то «были места, когда положительно не хотелось верить, что Яго лжет, – с такой силой убеждения в правоте своей лжи произносил их г. Южин. Вспомним хотя бы монолог Яго в конце второго действия, когда он, по требованию Отелло, объясняет причину ссоры Кассио и Монтано» [VIII]. Рецензент указывает и на сцену третьего акта, когда Отелло, сам вызвавший Яго на откровенность, негодует на эту откровенность, впадает в ярость и бросается его душить: «В этой сцене г. Южин скорее выражает гнев, вполне понятный по тяжести нанесенного ему оскорбления, но гнев благородный, как будто Отелло и впрямь оскорбил вполне незаслуженно его, Яго, верного благородного слугу своего повелителя» [VIII]. **Задача, поставленная артистом перед собой**, – «одними нюансами фразировки изобразить такой яркий – как по внешнему, так и по внутреннему содержанию – тип, как Яго» [VIII] – была действительно трудной. Но задача эта была частью концепции роли, которая в той или иной мере осознавалась даже рецензентами, ей противящимися: «Сквозь часто неровную игру этого артиста без труда можно было заметить прекрасный «замысел», который, к сожалению, так и остался замыслом» [IX].

Роли-концепции Южина всегда имели ярко выраженные начало и конец, художественно оформленные стадии развития героя в первом и последнем акте. Исходная стадия южинского Яго описана Я. А. Фейгиным: «Яго по интерпретации г. Южина – изящный молодой человек с бород-

кой и усиками. На лице ни малейшей черты ни хитрости, ни коварства, ни злобы. По внешности Яго в изображении г. Южина мало напоминает тип флорентинца, достойного ученика флорентинца Макиавелли. Манеры Яго – Южина отличаются благородством. Следовательно, по замыслу артиста все качества «черной» души Яго скрыты в тайниках ее, и только поступки и слова, произносимые Яго, должны раскрыть перед зрителями волка, одевшего на себя доспехи рыцаря без страха и упрека» [VIII].

Лишь в последнем акте Южин освободит своего «волка» от рыцарских доспехов, чернота его души воочию предстанет при свете дня: «Здесь чувствовался действительно пойманный злодей, по вине которого совершилось тяжкое преступление, но злодей не раскаявшийся, каковым и остается до конца трагедии Яго» [VIII]. **Нераскаянность в зле у Яго** отличалась от упорства южинских Макбета и Ричарда тем, что в ней не было величия, речь шла о дюжинном человеке. Однако нераскаянность Яго удивляла и настораживала: в ней «открывалась» человеческая самость, которую, казалось, трудно было предположить в нем в предшествующих актах. Середина роли (акты 2, 3, 4) – это моменты постепенного перехода Яго от видимой скорлупы житейского практицизма к пробуждающейся индивидуальности, стремящейся к самоутверждению.

Создавая роль, Южин не связывал образ с каким-либо определенным социально-бытовым или психологическим типом современности, что было свойственно актерам-реалистам, в частности его партнерам А. П. Ленскому и Г. Н. Федотовой. Он просто искал формы и способы сценической реализации смысла начального и финального этапов в движении образа. Вместо психологической полноты изображаемого человека акцентировались в первом акте некоторые отдельные психологические черты или бытовые детали (это было, однако, художественно обоснованное решение), чтобы затем рассмотреть их подробно в развитии и связях (отбрасывая все остальное), и, наконец, состыковать с финальной (итоговой) чертой, также произвольно избранной, но призванной выразить главную мысль художника. Рецензенты всегда тщательно разбирали первый акт южинской роли, подчеркивая, что первый акт ему особенно удастся. К финалу роли в большинстве своем они относились с недоумением, поскольку не учитывали в полной мере концептуально-интеллектуальной природы дарования артиста. Некоторые полемизировали с ним с позиций привычного толкования образа, некоторые вообще не описывали его финалов, ссылаясь на недоработки в актерской технике, не позволившие якобы осуществить верный замысел.

Яго Южина по схеме построения роли прост, но по внутренним связям с другими персонажами трагедии и зрительным залом «восьми-

десятичной» эпохи сложен. В начале роли это человек вне среды и сословия. Он молодой человек с благородными манерами (более молодой и темпераментный, чем предполагалось традицией), обыкновенный, не хватает звезд с неба, интригует против всех и каждого, стремясь к преуспеянию как наиболее распространенной форме самоутверждения. Он одновременно ведет несколько интриг – с Родриго, Кассио, Брабанцио, Дездемоной, Эмилией, Монтано и, наконец, с Отелло, которого больше всех ненавидит. Для человека средних возможностей Яго – Южин интригует талантливо, причем «на законных основаниях», вернее, в пределах приличий. Ему нет дела до того, что в его интригах гибнут люди (Дездемона, Родриго, Эмилия, Монтано), но он потрясен тем, что козни его открыты, что обстоятельства восстали против него и требуют расплаты за преступление. Однако раскаиваться, как он думает, не в чем, ведь интриговал он не больше других.

Дух «восьмидесятичества» сказывался в том, что южинский Яго со своим обывательским кругозором, зоологическим эгоизмом и хищничеством противостоял «идейным» героям – Отелло и Дездемоне. Критики сопротивлялись такой «снижающей» детали в образе Яго, как навязанное ему артистом, «безыдейное» воровство. Отелло, уходя в гнев, бросил на пол кошелек с деньгами в уплату услуг Эмилии (IV, 2), так вот Яго – Южин кошелек этот поднимал и прятал в карман, о чем можно прочесть в рецензии: «У г. Южина встречались в его исполнении некоторые штришки совсем некрасивые и, пожалуй, даже совершенно излишние: например, когда он подбирает кошелек с деньгами, брошенными Отелло его жене» [IX]. Рецензент «Русских ведомостей» тоже был против неловой детали с кошельком, уверяя, что Яго «не разбирает средств для достижения цели. Он не станет хвалиться честностью, но будет хвалиться ловкостью» [I].

Макбета А. И. Южин сыграл в 1890 году (бенефис Г. Н. Федотовой), открыв этой ролью особое направление в своем творчестве. Своеобразие южинского дарования, мировоззрение художника, динамика становления его артистической личности – все действительно требовало введения роли Макбета в репертуар. Проницательный В. И. Немирович-Данченко писал ему в письме летом 1889 года: «Отелло и Макбет – вот две светящиеся точки, куда стремится твоя настоящая дорожка» [3].

Среди источников южинского Макбета особое значение имеет статья В. Михайловского «Первые шаги первого трагика русской сцены», опубликованная в сборнике, посвященном сорокалетию творческой деятельности артиста [4]. Жанр статьи предполагает свободное сочетание аналитических элементов с мемуарными. Критик как бы вспоминает южинские

роли периода своей «прогрессивной» юности, и это позволяет ему соотнести роль и даже отдельные ее детали с идейными веяниями времени. В. Михайловский вспоминает и себя в зрительском кресле Малого театра, и свои реакции как отклики поколения на искусство прославленного артиста. Автор статьи владеет не только пониманием сущности и специфики театрального искусства, но разбирается в оттенках народнической мысли, соприкоснувшейся уже к началу 1890-х годов с ницшианской идеей сверхчеловека. И ему удастся сделать то, что было не по силам критику-современнику. Статья В. Михайловского стоит особняком, не сливаясь с основным корпусом рецензентско-критических материалов (С. В. Флеров, И. И. Иванов, В. П. Преображенский, В. И. Немирович-Данченко, Н. Е. Эфрос, Н. М. Городецкий), отличаясь от них не только общей направленностью, но еще эмоцией восторга и энтузиазма вкупе с максимализмом оценок и пристрастий.

И в Макбете актерская индивидуальность Южина проявлялась контрастным построением роли. По словам Д. И. Чхиквишвили, исследователя жизни и творчества артиста, «Южин был великолепен в первом и последнем актах трагедии» [5]. Первый акт ставил перед Макбетом задачу убить короля Дункана и занять его трон. Однако не властолюбие двигало им. Долг перед высшими силами навязывал честной и благородной натуре героя испытание преступлением, зрителю была представлена коллизия долга и совести народнического героя. По описанию В. Михайловского, «когда он говорит о замысле убить Дункана, то чувствуешь, что он выполняет не свою только честолюбивую мечту, а веленье какой-то высшей силы. Но эта сила – в самом Макбете, а не вне его, и борьба непреодолимого влечения к высшей власти с чуткой совестью и прирожденной честностью составляет весь трагизм натуры Макбета и придает ему черты черной меланхолии» [6]. Здесь трагедия человека, поставленного перед необходимостью пролить кровь и доказывающего себе и другим, что он на то «право имеет». Убийство по совести – невыносимое бремя, именно поэтому южинский Макбет – мученик и страдалец, герой и сверхчеловек. «При таком замысле, – продолжает В. Михайловский, – глубоко проникшем в тайники творчества британского поэта, Макбет Южина и оказался, естественно, сверхчеловеком, рядом с которым потускнели и его жена, и даже потусторонний мир ведьм и призраков» [7].

Когда в роли леди Макбет Г. Н. Федотову сменит М. Н. Ермолова, у южинского Макбета появится единомышленница и человек, способный разделить с ним ответственность [8]. Однако Макбету – Южину такое пособничество было ни к чему, концепция роли не предполагала никакой доли участия в преступлении леди Макбет, он за все отвечал сам. Специфика актерского театра делала такой конфликт концепций возможным:

там, где леди Макбет искала способ оказать влияние на мужа, Макбет был так глубоко погружен в свои мысли, так одинок, что не только не слышал речей, но и не замечал ее присутствия [9].

Уступка преступлению (долгу) рассматривалась как жертва великого человека «идее» (трагический вариант постулата «цель оправдывает средства»). Поэтому Макбет – Южин, предуказанный для жертвы, был скорбен с первого выхода на сцену. Муки совести этого Макбета были настолько велики, что даже от предчувствия их зрители впадали в трепет. Неизбежность заклания Макбета ощущалась как зрительями, так и окружавшими его танами: с ним обращались как с королем, хотя он еще не был им. И уже при первой встрече с королем действительным Южин «показал всем страшную силу воли Макбета и его непоколебимое решение покончить с Дунканом». Фразу о только что назначенном наследнике престола – «вот камень на пути моем» – артист «проговорил тихо, с таким ужасом перед неотвратимым велением судьбы, что за него было страшно» [10].

Монолог «Удар! один удар!» в конце первого акта передавал внутреннюю борьбу Макбета, а итогом было решение героя отказаться от убийства короля. «Никогда не забыть мне той сверхчеловеческой силы, с какой Южин произнес монолог, впервые ясно вскрывающий чуткую совесть Макбета, знающего, что такое долг перед самим собой и какой поворот в нравственных понятиях человечества должно вызвать его страшное преступление», – продолжает летопись своего поколения В. Михайловский [11]. Для его современников «чуткая совесть» Макбета, знающего долг, давно уже не была христианской совестью, в России ее подменили революционной этикой сначала демократов, потом народников. Анализируя в рецензии южинскую трактовку монолога, В. И. Немирович-Данченко уточняет смысл отказа Макбета от убийства: «Это не слабость, тем менее боязнь – это лишь колебание перед придвинувшимся случаем разом все покончить» [IV]. Вот это «одним ударом все покончить» было, между прочим, чаянием народников, отражающим их богоборческое «нетерпение», стремление «подтолкнуть» ход истории. Монолог, по мнению критика, не отменял ранее принятого Макбетом – Южиным решения убить: «В нем созрела мысль об убийстве Дункана, но не дозрела решимость – и эта тончайшая деталь рельефно выступает в игре г. Южина» [IV]. Первый акт завершался готовностью Макбета «переступить», и зловещая фраза – «Ужасный час недалеко, но все равно мы будем улыбаться» – была произнесена с «исполинской силой».

Иванов И. И., при сочувствии замыслу артиста, не проводил различия между идейным и безыдейным властолюбием и в своей рецензии для журнала «Артист» называл долг Макбета перед высшими сила-

ми «непреодолимым честолюбием», которое, наряду с сильной волей и нравственной натурой, управляло психической жизнью героя. Критик отмечал в южинском Макбете «безысходное страдание», «невывразимый ужас», «минуты сомнения и нерешительности» (хотя про обычных честолюбцев не говорят столь выпендренно), а в итоге – «мы чувствовали, что не терзай собственно сердца Макбета дух властолюбия, никому не подвигнуть его на страшное злодеяние» [11]. В рецензии В. И. Немировича-Данченко отмечена еще одна значимая деталь: «Стремясь облагородить героя душевными страданиями, он [А. И. Южин. – Г. Ж.] подчеркивал их часто в ущерб той энергии духа, которая составляет одну из главнейших черт Макбета» [14]. Поэтому, по мнению критика, особенно большой урон был нанесен второй части роли, в то время как первый акт, где такого рода страдания уместны, наиболее удался артисту.

У Южина роль Макбета не имела традиционного разделения на Макбета – тана и Макбета – короля, граница между которыми пролегла после второго акта. Южин структурировал роль иначе, проводя межевую черту между четвертым и пятым актами. В последнем акте у героя менялась внешность: «Макбет осунулся, львиная грива уже с проседью, щеки ввалились, он даже горбится, и только глаза горят прежним огнем <...> Но на всем существе Макбета – Южина лежит печать безысходной тоски, и подведение им печальных итогов своей жизни дышало великой правдой выражения: мы и сами видели, как желтыми листьями опал увядший цвет весны героя» [12]. Артист наглядно показывал, чего стоило Макбету сломать себя преступлением, исказить в себе дух и природу, а из противоборств силы и печали, мудрости и воли родился в Макбете сверхчеловек, стоящий выше нравственности и жизни, судьбы и смерти. Как указывал В. Михайловский, «в сцене, когда Макбет вооружается, Южин был неподражаем по энергии, решимости и силе, но грустен бесконечно» [13]. Итоговым моментом концепции роли было одиночество гения – мыслителя и героя. «Образ несчастного тана, сломившегося в страшной борьбе с самим собою и трогательного в своих муках совести, казался нам каким-то пророком жизни и реал неотступно над толпой ничтожных мира сего» [14]. Общий смысл южинского Макбета был так определен В. Михайловским: «Мы увидели перед собой первозданного гиганта, бесстрашного героя с великой думой, подавляющего всех окружающих и потому одинокого в своем величьи» [15]. Одиночество гения – тема краеугольная для европейского романтизма начала XIX века. В конце века она возродилась в новых нравственно-философских обоснованиях. Одиночество народного «героя», возвысившегося над «толпой», эволюционировало в индивидуализм ницшианского сверхчеловека. Именно такой духовный путь наметил Южин своему Макбету.

По И. И. Иванову, Макбет Южина после того, как в нем в конце третьего акта «уснула» совесть, действует инстинктивно, почти безотчетно. В последнем акте критик усматривает «жизнь страсти, простого темперамента без просвета мысли и нравственного сознания. Душевной борьбы нет, темным силам не приходится шаг за шагом отвоевывать доблестное сердце. Мы уже знаем, что такой драматизм – драматизм лишь чувства, совершенно в таланте г. Южина, и артист до самого конца драмы оставался на высоте своего героя» [II]. Знаменитый финальный монолог Макбета, полный скептицизма и презрения ко всему, был воспринят критиком как момент угасания чувства жизни в герое, а короткие эпизоды на поле сражения – как «последнее пламя ненависти к миру и к людям, отчаянная месть неудовлетворенного, истерзанного духа» [II]. Рецензент «Новостей дня» также подчеркнул в финальных сценах, включающих в себя и поединок Макбета с Макдуфом, эмоцию мстительного отчаяния: «Но лучше всего выходит у артиста последний акт, когда Макбетом овладевает то, что я назвал свирепейшей решимостью отчаяния» [V].

Мысль о перерождении русского народника в ницшианского индивидуалиста – сверхчеловека – глубока. Процесс этот ко времени южинского Макбета еще не был до конца завершен, а тем более не был осознан. Артист открыл динамику перехода не в итоге анализа проблемы, а доверившись собственным идейным увлечениям и тяготениям, в общем и целом совпадавшим с эволюцией духа героического поколения. Именно он, сам он, переживал в период работы над Макбетом идейный крен, что-то вроде переключения внимания с «Исторических писем» П. Л. Лаврова в сторону Ф. Ницше. Во 2, 3, 4 актах эта эволюция русской бунтующей мысли получила конкретное сценическое воплощение, столкнувшись с судьбой шекспировского Макбета.

Замысел эпизода с пригрезившимся Макбету кинжалом во втором акте описан Д. И. Чхиквишвили: «Его толкает на преступление парящий в воздухе кинжал, за которым он носится по сцене, чтобы им завладеть. Южин долго работал над этим эпизодом, но творческой радости он ему так и не принес» [16]. В окончательном варианте сцена эта, если и не удовлетворяла артиста, все же производила сильное впечатление глубиной и значительностью выявляемого в ней смысла. По В. Михайловскому, «в сцене, когда Макбету грезится кинжал, и Южин хватает призрачную сталь, нам показалось, что он обрезался, схватив его, и что капли крови на клинке – крови Макбета, а не его жертвы: с такой болью и ужасом Южин отдернул и осматривал свою руку. <...> Ничто не сравнится с теми отчаянными воплями, какие вырвались из его груди после убийства: «Макбет зарезал сон!» [17].

Эмоциональной кульминацией роли стал эпизод третьего акта с появлением Тени Банко на пиру. По И. И. Иванову, «нам еще не приходилось видеть такого захватывающего эффекта ужаса, подчиняющего своей власти даже зрителя» [II]. В этой сцене, как отмечено критиком, за внешним спокойствием Макбета – Южина постоянно ощущается страх за будущее своей власти или агонизирующая совесть [II]. Реплика Макбета «Кто это сделал, лорды?» была грозным окриком, потому что к этому времени он уже всех подозревал в измене. Но главное здесь в том, что приходом Тени Южин отмечал момент «преодоления» Макбетом своей совести. Совесть, которая так грозно и упорно сопротивлялась, не стало. Первое появление Тени смутило и испугало Макбета – Южина, но уже при втором ее появлении герой овладел собою и одержал победу над «потусторонним» гостем: он приказал призраку удалиться, и призрак выполнил приказ. В эту минуту южинский Макбет и стал сверхчеловеком, ощутив свою мощь. Именно поэтому Макбет сразу же объявил о своем желании встретиться с ведьмами, намереваясь подчинить себе «вещих сестер». В описании В. Михайловского можно проследить динамику борьбы Макбета с все-ленской нечистью: «Появление призрака кажется Макбету нарушением законов природы, каким-то преступлением против законной власти именно потому, что уже совесть его устала, и мучения кончились. Южин – Макбет глубоко убежден в правоте своего дела, и потому второй раз он скоро овладевает собой, тень – только ложный призрак, им прогоняемый. И таким Южин остался и в сцене с ведьмами, которых он вопрошает о своей судьбе. Он тверд и принимает их пророчества о том, что ему более ничего не страшно, как нечто должное» [18]. К важным деталям южинского исполнения поэтому следует отнести «слишком властный, уверенный тон» в сцене с ведьмами в четвертом акте [V]. В перечень наиболее удачных сцен В. И. Немирович-Данченко включил, помимо сцены пира, еще все сцены с леди Макбет (Г. Н. Федотовой), сцену с убийцами и вторичный приход Макбета к ведьмам [IV].

По впечатлению Н. Е. Эфроса, рост душевных сил в Макбете – Южине сопровождался разрушением его брэнного тела, и эта особенность делала его героем не столько трагическим, сколько романтическим, что выражалось с предельной ясностью в монументальном стиле исполнения. Монументализм способствовал, по Н. Е. Эфросу, эффектному показу «того, кто втянут в трагедию, но недостаточно демонстрирует самую трагедию Макбета» [19].

К В. Михайловскому, выразившему сочувствие молодого поколения южинскому Макбету, примыкает рецензия Н. Осипова (Гуслер, 1890, № 7), который сравнивает героя с Хагеном из «Кольца Нибелунга» Р. Ваг-

нера: «Он, возрастая ужасом своих дел, все-таки заставляет нас невольно уважать его, печать врожденного героизма видна в нем до конца, так что величие его мужественной силы и мощь его решимости почти перевешивают и заслоняют великость его вины. Следя за исполнением Южина, вы чувствуете, что тут борется уже не человек, а зверь, что глаза его горят уже не пылом истинной храбрости, а бешенством отчаяния, но в могучей, титанической натуре Макбета все так велико, так грандиозно, что и отчаяние бешеного, почти обезоруженного зверя, – велико в нем, доблести подобно» [20]. Актриса М. И. Велизарий в своих воспоминаниях сказала слово, существенно дополняющее и уточняющее характеристику московского Макбета, причем это слово – в поддержку версии молодых рецензентов: «Южин просто любил «Макбета». Любил, очевидно, потому, что одной из особенностей своего таланта – жестокостью – соприкасался с природой излюбленного героя» [21].

С южинским пониманием роли Макбета позднее, в 1899 году, спорил самый известный театральный критик Москвы С. В. Флеров. При первом исполнении (1890) он уклонился от описания актерских образов в спектакле, заполнив место, отведенное для этого в рецензии, рассуждениями об амплуа – «героя» и «характерного» актера, выводя на первый план среди исполнителей «Макбета» К. Н. Рыбакова в роли Макдуфа («В этом Макдуфе ощущалась какая-то глубина, ширь и сила. Он не трагичествовал. Он б ы л трагичен. Именно этого-то ощущения и не выносили мы из игры главных исполнителей»), заявив в конце концов, что «нельзя анализировать впечатления, когда они отсутствуют» [XI]. Теперь он высоко оценил работу М. Н. Ермоловой над ролью леди Макбет и выразил несогласие с Южиным – Макбетом в понимании сцены с убийцами: «Мне показалось, что лицо г. Южина в начале третьего акта слишком страдальческое, страдальческое до такой степени, что прямо напомнило мне одну из голов Альбрехта Дюрера. Я несколько сомневаюсь, чтобы это было верно в сценическом отношении. Для зрителя Макбет становится Каином с момента совершенного им преступного убийства. Таким инстинктивно хочет он видеть Макбета перед собой. Зритель понимает его мучения и терзания, понимает его бессонные ночи. Но эти терзания совести должны сценически отразиться на внешности Макбета печатью Каина, а не видом страдальца, вызывающего нас на сочувствие своим страданием» [XIII].

Ричард появился в репертуаре А. И. Южина в 1897 году, в иной период русской истории, открывшийся в 1895 году новым царствованием, усилением общественного движения, к участию в котором были привлечены народные массы (теперь «толпа» стала важнее «героя»), и

самый героизм стал массовым), сменой театрално-эстетических параметров – возникновением режиссерского театра. Обострение социально-экономических противоречий, рост общественной активности масс привели в конце этого периода к революционному взрыву 1904–1905 годов. Идеология новых партийных группировок (марксистская в том числе), в отличие от народнических теорий, из-за позитивизма своего содержания не могла оказывать серьезного влияния на искусство, по крайней мере, на трагическое. Общественное движение и искусство, развивавшиеся в нераздельном единстве, вдруг разделились, чтобы продвигаться в своей эволюции далее параллельно: пролетариат вышел на арену политической борьбы, потеснив народников, а художественная интеллигенция приступила к освоению философии и эстетики Ф. Ницше. Печатью времени, заметной в южинском Ричарде, стала идеализация силы, даже если это бесчеловечная сила. Возвращаясь к Ричарду позднее, в 1920 году, Южин сохранил общий замысел образа, но отказался от возвеличивания зла.

Роль Ричарда Южин строил на сопоставлении жалкого уродства (слабости) и титанического зла (силы). Уродство Глостера потребовало от артиста до неузнаваемости изменить свою внешность. По свидетельству рецензента, в «хромом гадком уроде» не было возможности узнать того Южина, каким мы привыкли его видеть» [VII]. Ричард – Южин был горбатым и хромым, хромал на протяжении всего действия, не сильно, чтобы хромотой не отвлекать зрителя, можно сказать, в меру, «как раз сколько нужно, но зато с беспощадной последовательностью» [XII]. «Прихрамывал все время, даже тогда, когда он выходил раскланиваться с публикой» [22] (не следует забывать, что поклонов этих было много, не только в конце представления, но и по ходу действия). В фигуре Ричарда с первого появления чувствовалась «затаенная, недобрая сила» [VII].

Однако в уродливом теле Глостера обитал могучий интеллект. Сознание героя откликалось на идейные вызовы времени, артист исключал для своего Ричарда вариант Яго – с безыдейным, бытовым злом. Общим принципом, образующим пафос личности героя, стал сознательный макиавеллизм, свойственный современникам Шекспира и в то же время соотносимый с злободневной идеей поздненароднического индивидуализма. По словам артиста, в убийствах Глостера надо видеть «скорее результат макиавельской политики, чем кровожадности» [23].

Уродство и титанизм южинского Ричарда – два полюса роли – были сосредоточены на ее концах, в средних актах эти свойства совмещались в своих притяжениях и отталкиваниях. Центром первого акта была сцена обольщения леди Анны, первого, а не какого-либо среднего. Существовала традиция, по которой Ричард подчинял себе Анну вну-

тренней мощью, а южинскому герою силы в первом акте не полагалось (разве что необходимый минимум). Глостер Южина действовал притворством, эксплуатируя свое феноменальное актерство, ставшее его второй натурой, но бывшее все же орудием слабости. Поэтому критиков удивляло увлечение южинского Глостера «красноречием и потоками жалостливых слов» [VII].

Описание сцены обольщения Анны дано в статье, посвященной гастролем Южина в Петербурге: «В его хитром уме рождается мысль жениться на женщине, мужа и тестя которой он убил. По пьесе Глостеру удается его адский замысел, и артисту, исполняющему эту роль, предстоит трудная задача разрешить этот конфликт с дважды ограбленной им женщиной так, чтобы он закончился перед брачным алтарем. Г. Южин задумал и провел эту роль правдиво. Мысль жениться на Анне рождается у него тут же, на месте, на месте же созревает и выливается в определенную форму. Глостер побеждает, несмотря на свое отвратительное уродство, и физическое и нравственное. Особенно удаются артисту те минуты, когда он решается на самую опасную выходку и подставляет свою обнаженную грудь под меч, врученный им же леди Анне. «Не медли же: я Генриха убил», – говорит г. Южин. Но в эту же секунду, когда леди Анна хватается меч, он магнетизирует ее своим взглядом и обезоруживает силою своей воли и тут же объясняет это убийство» [III]. Южин в этой сцене не стремился к демонстрации силы или гипнотической власти над людьми, женское сердце он поработал притворными чувствами, вызывая к жалости и состраданию. Главной для артиста была не сцена с Анной, а монолог после ухода Анны, но и в монологе он избегал зримых проявлений силы своего героя. «И когда он остается один, когда он, не стесняясь никого, дает волю своим чувствам, вы видите перед собою настоящего Ричарда, эту историческую гиену, смеющуюся над всем, что в жизни есть святого» [III].

Не победа над Анной сама по себе важна была Глостеру, а очередное доказательство человеческого ничтожества, не силу героя показывал здесь Южин, а саркастический, едкий смех, несколько раз прерывающий монолог. В рецензии В. П. Преображенского сказано: «Эта победа важна для него лишь как символ ничтожества людей, сравнительно с которыми природа его так обделила физически, и которых он, тем не менее, поработает силою своего ума и духа» [VI]. О смехе Глостера – Южина писал С. В. Флеров: «Сколько презрения к женщинам, сколько ядовитости было в лице Глостера и тоне, каким он произносил свой монолог. Особенно поразил меня его смех. Он засмеялся как каркает ворон, и вдруг оборвал свой смех каким-то резким звуком, похожим на кашель. На меня так и

пахнуло со сцены каким-то откровением. Да ведь именно так и должен смеяться Глостер. Как это было хорошо!» [XII].

Предполагается, что Шекспир, работая над Ричардом, оттачивал мастерство для создания протагониста, трагического героя. Южин – «герой» по сценическому амплу, он играл Ричарда как протагониста, не превращая его в характерный образ. Не отказываясь, однако, от внешней характерности, артист полностью и безбоязненно сливался с ним внутренне, наделяя Ричарда своим темпераментом, умом, чувствами, страстями и убеждениями. Не случайно один из рецензентов, описав монолог с каркающим смехом, добавил: «Бывают минуты, когда самый опытный зритель не в состоянии отделить исполнителя от изображаемой им роли» [III]. **Не случайно противился такому подходу к роли С. В. Флеров**, пускаясь для этого в абстрактные рассуждения о том, что роль Ричарда может быть создана только умом, что в ней актеру непозволительно быть безотчетно естественным [XII].

Примечательно, что Южин играл эту роль со своим лицом – без усов и бороды, что лишний раз подчеркивало присутствие актера в роли всей своей личностью (характерная черта романтического театра) [24]. Причем бритое актерское лицо Ричарда – Южина представляло собой чуть ли не главный интерес спектакля. Это было «лицо, землистого нездорового оттенка, с плотно сжатыми тонкими бескровными губами, которые часто складывались в кривую циническую усмешку, с нахмуренными густыми сросшимися черными бровями, под которыми то сверкали неукротимым блеском, то потухали глубоко сидящие в орбитах глаза. Эти глаза только одни оживляли его мертвенно отталкивающее лицо», – таким оно явилось зрителям в описании рецензента [VII].

Риск самоотдачи артиста Ричарду может быть «оправдан» и объяснен намерением Южина идеализировать героя зла за счет возвеличивания его силы. Сохранилось воспоминание А. А. Яблочкиной, сыгравшей роль леди Анны в южинском спектакле: «Я помню ощущение, охватившее меня в той сцене, где урод Ричард, убийца мужа Анны, признается ей в любви <...>. Казалось, что змея к тебе подползает, гипнотизирует своим взглядом, тихо-тихо обвивает тебя и вот-вот доберется до сердца. Правда, надо сказать, что Южин в те годы идеализировал Ричарда и, несмотря на всю низость души этого коварного злодея, в Ричарде Южина чувствовалось какое-то величие» [25].

У Южина идеализация Ричарда, превращавшая его в протагониста, достигала своего апогея в последнем акте. Артист искал мотивы, позволившие бы ему «осветлить» образ, поэтому обращался даже к фактам истории, которая была к Ричарду благосклоннее Шекспира. Перед

премьерой артист говорил: «Я, конечно, буду играть шекспировского, а не исторического Ричарда, но думаю, что с историческим освещением его личности и историческим материалом нельзя не считаться» [26]. Именно в последнем акте концепция роли должна была развернуться в полном объеме. «Главное же, чего хотел исполнитель, – выявить громадную душевную силу», – свидетельствовал Н. Е. Эфрос [27]. Сила Ричарда унижена тем, что стала в нем честолюбием, презрением, актерством. «Но и вырожденная, она, по словам критика, – остается силою, в ней – корень и залог власти Южинского Ричарда над окружающим» [28]. В последнем акте сила Ричарда проявила себя в бесстрашии перед призраками убитых им людей, явившимися в его палатку ночью накануне сражения. В возгласе «Коня! Коня! Престол мой за коня!» иступленно звучала не надежда на спасение, не уверенность в победе, не отчаяние предсмертной агонии, а упоение борьбой. Открылось вдруг, что южинскому властолюбцу, каковым он был на протяжении всего действия, важна не власть, а процесс ее достижения, не выигрыш, а азарт игры как единственная ценность бытия. Южин показал превращение Ричарда в чистую волю, в олицетворение бескорыстной силы, силы как таковой.

Сцены Ричарда в средних актах строились артистом на чередовании жалкого и низкого в герое с внутренней силой и мощью. Лицемерие и актерство постоянно сопоставлялись с дерзостью и бесстрашием. Как отмечено рецензентом «Русского слова», «временами этот гадкий урод делался величественным; забывалась его хромота, его горб, его безобразие – внутренняя громадная сила и энергия тогда преображали Ричарда» [VII]. В лицемерии он был разнообразен, «маски» сменяли одна другую, каждая из них была технически безупречно выполнена: то он честный ворчун, то любящий брат, то заботливый дядя, то набожный смиренный. В сцене с королевой Елизаветой (4 акт), делая предложение ее дочери, Ричард долго не мог исчерпать всех доводов своих запутанных хитросплетений, но закончил разговор в тоне, скорее, угрожающем, нежели убеждающем. Южинское исполнение в стилевом аспекте рассмотрено Н. Е. Эфросом как «мастерское, разнообразное, сценически-находчивое, с блестящими подробностями и в целом – грандиозное. Эту фигуру мог вылепить лишь первоклассный мастер, хорошо освоенный с сценической скульптурой больших масштабов» [29].

Ричард увлек артиста мечтой о великом человеке с уродливой душой. Многие «демоны» завладели пространством этой души: притворство, зависть, подозрительность, презрение к людям, наконец, властолюбие, выродившееся в страсть, болезненную и мучительную. Неудовлетворенность этой страсти ощущалась постоянно. А тут еще природа отказала

ему в каких-либо морально-психологических задатках правителя, а заодно и в правах на высшую власть. «Как скупому нужно золото для золота, так Ричарду нужна власть для власти. Он никогда не думал, не думает и теперь о королевских обязанностях, о благе подданных, о задачах, какие предстоят ему, королю» [XII], – **этим размышлением С. В. Флеров предваряет аналитическую часть своей рецензии.**

Подобно тому, как Н. Е. Эфрос сравнивал актерское создание Южина со скульптурой, так С. В. Флеров описывает лицо южинского Ричарда как произведение пластического искусства: «Главную роль играют здесь глаза и губы. На фоне болезненной бледности, свойственной людям с физическими уродствами, глаза Ричарда – Южина то сжимаются, то расширяются, точно у кошки, и освещают по временам все лицо, делая его в иные минуты почти болезненно-красивым благодаря оттенку тонкой интеллигентности, какой бросает на него этот умный взор. Вспомните, как красива кошка, когда она с расширенными глазами следит за чем-нибудь, привлечшим ее внимание. Таковы глаза Ричарда – Южина. Очень характерны губы. Их почти нет. Вместо них тонкая, узкая линия, необыкновенно типичная. Лицо точно поделилось между двумя этими органами. Губы дают основную характеристику, неподвижные его черты. На долю глаз досталась характеристика, так сказать, дополнительная, отражения на лице текущих, новых впечатлений. Характеристика добавляется подбородком, почти наполеоновским, упрямым, обличающим страшную энергию и непреклонную силу воли. На пространстве между глазами и подбородком полный простор для искажений лица в припадках ли судорожной злобы, или же для чисто актерской виртуозности Ричарда в комедии притворства. Ричард все время живет на сцене своим лицом. Вы чувствуете по изменениям этого лица, как впечатлителен этот неврастеник, каким клокочущим потокам проносятся по его душе воспринимаемые им ощущения» [XII].

Ричард Южина подчинял себе окружающих обаянием глубоко скрытой в нем силы. Артист хотел подчеркнуть значение силы, которая в любом своем проявлении, даже преступном, лучше рыхлой слабости и бесхребетности, оказывающих растлевающее влияние на его современников. Однако мысль эта не обладала достоинством истины.

В 1894 году в письме к жене М. Н. Сумбатовой артист рассказал о своем споре с Вл. Соловьевым. Воспроизведены главные моменты спора, в котором он выступил против выдающегося представителя русской религиозно-философской мысли с позиций теоретического народничества. Углубленной разработке были подвергнуты в письме вопросы размежевания философского мышления с религиозным сознанием (Вл. Со-

ловьев олицетворял позицию их необходимой интеграции). Для Южина религия и традиционная христианская этика – симптомы застоя и насилия во всем, свобода открывается ему лишь в скептицизме и критицизме мысли. Он не отказывает человеку в праве размышлять над вопросами жизни и смерти, но предупреждает, что в такой умственной деятельности присутствует момент предательства – отказа от земных обязанностей человека, которые почитаются им за высшие. Центром внимания взыскующей человеческой мысли должен стать не Бог, а человек. Вечные вопросы, по его мнению, «бледнеют перед *обязанностями* каждого – тратить свою веру *на дела по совести земной жизни* – и, во всяком случае, они отвлекают мысль от ее естественного дела – *разбираться в видимом*, – туманят ясность взгляда, ослабляют волю и приводят, к чему хочешь: к сентиментализму, к гамлетизму, к метафизике» [30]. Идея долга понимается здесь по-народнически, как обязанность мыслителя (интеллигента) перед насельниками земли (народом). Но одновременно в этом тексте можно увидеть и исходную предпосылку ницшианского учения. Перед нами документ, фиксирующий пусть пока не в общественном движении, не в эстетических веяниях, а только в индивидуальном русском сознании соприкосновение народнической идеи с Ф. Ницше.

Южин – большой артист эпохи дорежиссерского театра, полный и полноценный творец роли (не спектакля). Он превратил свое самодостаточное искусство роли в полигон для экспериментальной реализации мечты об индивидуалисте – сверхчеловеке. Сверхчеловеке, чья сильная воля вырвалась из системы христианских ценностей и, не умея вне Бога творить благо, пошла по земле бесчинствовать в преступлениях, предвещая наступление «темных» времен тотального зла. Сценические герои Южина, одетые в исторические костюмы, отражали не действительность, а реалии европейского и русского сознания конца XIX века.

Романтическое искусство Южина было предвестием или ранней разновидностью интеллектуального театра XX века. Сознательность творческого процесса, увлеченность новейшими философскими системами, образованность – вот личностные черты актера, способствующие осуществлению новой театральности, в которой персонажи были «конструкциями» идей (в те времена говорили – «рупоры» идей, отталкиваясь от сопутствующих просветительских функций сцены). Романтизм Южина предполагал «преодоление» психологии в театре как внешнего, постороннего искусству элемента. Артист «играл» контрастными свойствами и категориями, отвлеченными не от человеческой психики вообще, а от целостного последовательного психического процесса, – силой и слабостью, честностью и притворством, величием и уродством, добром и злом,

анализируя их сочетания, переходы друг в друга, совпадения. Несомненность яркого темперамента артиста, «скорее – сильного, чем тонкого, которому тесно в кругу будничных, сереньких чувств и получувств» [XIV], обеспечивала сценическому интеллекту Южина эмоциональную мощь и заразительность.

Играя «злодеев» в трагедиях Шекспира, Южин превращал их в могучих героев, «могучих хотя бы во зле», что неизбежно приводило к идеализации «злых гениев». Пагубная страсть, одна из многих, мотивировала поступки и пороки «гения», тем самым как бы оправдывая его. Южин хотел противопоставить сильную личность современному «нервному» веку. По мысли В. А. Филиппова, «Южин был чуть ли не единственным и во всяком случае единственным крупным актером, всегда и всюду пропагандировавшим сильного, волевого, целеустремленного человека» [31].

Список рецензий

- I. Н. Г. [Городецкий Н. М.] «Отелло» на сцене Малого театра. Театр и музыка // Русские ведомости. – 1888. – № 58. – 28 февр. – С. 3. [«Отелло» Шекспира]
- II. Иванов Ив. Малый театр. Макбет // Артист. – 1890. – № 6. – С. 98. [«Макбет» Шекспира]
- III. Маров В. Гастроли А. И. Южина // Театр и искусство. – 1897. – № 33. – С. 582.
- IV. Д. [Немирович-Данченко Вл. И.] «Макбет» на сцене Малого театра (Бенефис г-жи Федотовой). Театр и музыка // Русские ведомости. – 1890. – № 18. – 19 янв. – С. 3. [«Макбет» Шекспира]
- V. В. П. [Преображенский В. П.] Театр и музыка // Новости дня. – 1896. – № 4548. – 6 февр. – С. 3. [«Макбет» Шекспира]
- VI. В. П. [Преображенский В. П.] Театральная хроника // Новости дня. – 1897. – № 4922. – 17 февр. – С. 2. [«Король Ричард III» Шекспира]
- VII. Рудин И. [Шмидт И. Ф.] Театральная хроника // Русское слово. – 1897. – № 60. – 4 март. – С. 2. [«Король Ричард III» Шекспира]
- VIII. – ин. [Фейгин Я. А.] Театр и музыка // Курьер. – 1900. – № 109. – 20 апр. – С. 3. [«Отелло» Шекспира]
- IX. Ph. [Филиппов С. Н.] Малый театр. Театр и музыка // Русский курьер. – 1888. – № 55. – 25 февр. – С. 3–4. [«Отелло» Шекспира]
- X. С. Васильев. [Флеров С. В.] Театральная хроника. XXIV // Московские ведомости. – 1888. – № 60. – 29 февр. – С. 4. [«Отелло» Шекспира]
- XI. С. Васильев. [Флеров С. В.] Театральная хроника // Московские ведомости. – 1890. – № 22. – 22 янв. – С. 4. [«Макбет» Шекспира]
- XII. С. Васильев [Флеров С. В.] Театральная хроника // Московские ведомости. – 1897. – № 48. – 17 февр. – С. 3–4. [«Король Ричард III» Шекспира]
- XIII. С. Васильев. [Флеров С. В.] Театральная хроника // Московские ведомости. – 1899. – № 266. – 27 сент. – С. 3. [«Макбет» Шекспира]

XVI. Али. [Эфрос Н. Е.] А. И. Южин // Новости дня. – 1902. – № 6905. – 30 авг. (12 сент.). – С. 2.

Список литературы

1. *Аникст А.* Шекспир. Ремесло драматурга. – М.: Сов. пис., 1974. – С. 120.
2. См.: *Айхенвальд Ю.* Александр Иванович Сумбатов – Южин. – М.: Искусство, 1987. – С. 155–156.
3. Цит по: Там же. – С. 177.
4. *Южин А. И.* 1882–1922. – М., 1922.
5. *Чхиквишвили Д. И.* Александр Иванович Сумбатов – Южин. Жизнь и творчество. – Тбилиси, 1982. – С. 97.
6. *Михайловский В.* Первые шаги первого трагика русской сцены // А. И. Южин. 1882–1922. – М., 1922. – С. 67–68.
7. Там же. – С. 68.
8. См. об этом подробнее: *Жерновая Г. А.* М. Н. Ермолова в роли леди Макбет: народническая проблематика – трагический конфликт – героический стиль // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Театр в зеркале конфликта / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – Вып. 2. – С. 110–125.
9. См.: *Михайловский В.* Указ. Соч. – С. 69–70.
10. Там же. – С. 69.
11. Там же. – С. 70.
12. Там же. – С. 71–72.
13. Там же. – С. 72.
14. Там же. – С. 73.
15. Там же. – С. 67.
16. *Чхиквишвили Д. И.* Указ. соч. – С. 97.
17. *Михайловский В.* Указ соч. – С. 70.
18. Там же. – С. 71.
19. *Эфрос Н.* Александр Иванович Южин. 1882–1922. – М., 1922. – С. 77.
20. Цит. по: *Айхенвальд Ю.* Указ. соч. – С. 178.
21. *Велизарий М. И.* Путь провинциальной актрисы. – Л.; М.: Искусство, 1938. – С. 180.
22. По материалам кабинета Шекспира ВТО // Мастера театра в образах Шекспира / общ. ред. М. М. Морозова. – М.; Л.: ВТО, 1939. – С. 133.
23. Цит. по: *Айхенвальд Ю.* Указ соч. – С. 219.
24. См.: Там же. – С. 218.
25. *Яблочкина А. А.* 75 лет в театре. – М.: ВТО, 1977. – С. 156–157.
26. Цит. по: *Штейн А.* Малый театр играет Шекспира... статья первая // Шекспировские чтения – 1977 / под ред. А. Аникста. – М.: Наука, 1980. – С. 281.
27. *Эфрос Н.* Указ. соч. – С. 82.
28. Там же. – С. 83.
29. Там же. – С. 83.
30. *Южин – Сумбатов А. И.* Записи, статьи, письма. – М.: Искусство, 1951. – С. 97.
31. *Филитов В.* Актер Южин. Опыт характеристики. – М; Л., 1941. – С. 104.

КЛЮЧЕВАЯ ТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПЕРВОГО СОВЕТСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Художник и власть, вдохновение и официоз, государственный заказ и произведение подлинно высокого искусства. Сколь сочетаемы эти явления? Как сводит-разъединяет их сама жизнь, сама историческая действительность? Как известно, «времена не выбирают», и художник творит там и тогда, где и когда довелось ему появиться на свет. А если это место суть страна великих потрясений, да к тому же выпали они на долю уже сложившегося крупного мастера, как творить ему в новых условиях, как взаимодействовать с пришедшей властью?

Выход ясен: либо вступить в непримиримую конфронтацию, либо безоговорочно подчиниться новым, навязанным, правилам игры. Но есть и третий, самый оптимальный вариант – путь слаженного взаимодействия с властью, когда художник исповедует общие с нею идеалы, когда не только принимает, но активно осуществляет реализацию ее идей в своей творческой деятельности, когда собственные искания мастера сполна отвечают запросам времени, идут в общем русле с усилиями новой власти.

Именно такими мастерами были два крупнейших ваятеля XX столетия Сергей Коненков и Александр Матвеев, не просто оставившие глубокий след в отечественном искусстве, но существенно повлиявшие на пути его дальнейшего развития. Это их творения, достигшие высочайшего художественного уровня, стали своеобразным эталоном как для современников, так и для последующих поколений. Но не только. В свое очень непростое время эти творцы сумели создать такие уникальные произведения отечественной скульптуры, которые, с одной стороны, остаются неким камертоном высокого профессионализма по сей день, а с другой стороны, будучи символом революционной эпохи, являют собою живое концентрированное воплощение тех мыслей и чаяний, тех идей, которыми жила советская республика в первое десятилетие своего существования.

Этим замечательным мастерам, точнее – непреходящей ценности их чудо-творений, ставших символами эпохи, в контексте сложного периода зарождения и становления советской скульптуры первого послеоктябрьского десятилетия посвящена данная статья.

Сергей Коненков и Александр Матвеев. Очень разные мастера. У каждого свой неповторимый, глубоко индивидуальный способ образ-

ного мышления, собственный творческий почерк, свое видение мира и понимание художественных задач, свои методы их решения, которые не только не совпадали, а порой полярно противостояли друг другу. И все же при всей разнице творческих индивидуальностей мастеров много объединяет их художнические судьбы.

Почти ровесники (А. Матвеев всего на 4 года младше С. Коненкова), они прошли долгий и далеко не легкий жизненный и творческий путь, сохранив до преклонного возраста работоспособность и энергию, поражая тем самым современников [1]. Оба учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Оба (хотя и по-разному) были связаны с Петербургской академией художеств, имели отношение к выставкам «Мира искусства». К моменту Октябрьской революции оба уже были хорошо известными мастерами. Оба безоговорочно приняли революцию и стали впоследствии ведущими мастерами советской скульптуры. Оба активно участвовали в осуществлении Плана монументальной пропаганды. Оба, обратившись к теме революции, создали знаковые для своего времени произведения монументального искусства. И обоим мастерам, обладавшим уникальным даром монументалистов, как ни парадоксально это может показаться, не довелось в дальнейшем в полной мере этот дар реализовать.

Мемориальная доска «Памяти павшим в борьбе за мир и братство народов» Сергея Коненкова и скульптурная группа «Октябрь» Александра Матвеева были созданы в первое послеоктябрьское десятилетие. Доска С. Коненкова, знаменующая годовщину Октября (1918 год), открывала этот временной период; композиция А. Матвеева, созданная к десятилетнему юбилею Страны Советов (1927 год), завершала его. Обе работы стали этапными как в творчестве их авторов, так и в развитии советского искусства в целом. Обе получили всеобщее признание, «прожили» сравнительно долгую и интересную жизнь. Обе пережили второе рождение, и в наши дни вновь привлекают к себе пристальное внимание историков, искусствоведов, практиков современного искусства.

А вначале была долгосрочная государственная программа, вошедшая в историю отечественной культуры под названием «Ленинский план монументальной пропаганды», который стал беспрецедентным историческим экспериментом, породившим небывалый подъем отечественной монументальной скульптуры, небывалый энтузиазм ее творцов. Название плана случайным не было, поскольку именно В. И. Ленин был его инициатором. В основу легла идея Томмазо Кампанеллы из его знаменитого сочинения «Город Солнца». По мнению великого утописта, монументальное искусство (в частности, росписи домов и общественных зданий)

в его вымышленном городе будущего должно играть важную роль в просвещении и воспитании граждан. Идея показалась не столь утопичной, как выглядит с первого взгляда.

Развивая ее в беседе с А. В. Луначарским, Ленин говорил: «Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтал Кампанелла. Вот почему я говорю главным образом о скульпторах и поэтах. Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно... О вечности или хотя бы длительности я пока не думаю. Пусть все это будет временным... хотя бы из гипса, или бетонные произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза. Важно, чтобы они были сколько-нибудь устойчивы по отношению к нашему климату, не раскисли бы, не искалечились бы от ветра, мороза и дождя.

Особенное внимание надо обратить и на открытие таких памятников. Тут и мы сами, и другие товарищи, и, может быть, крупные специалисты могут быть привлечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником, а потом по случаю юбилейных дат можно повторить напоминание о данном великом человеке, всегда, конечно, отчетливо связывая его с нашей революцией и ее значением» [2].

В этом высказывании уже заложены основные черты будущего плана. Предпринятый с целью пропаганды основных идей революции, разъяснения широким массам сущности революционных преобразований, план монументальной пропаганды предусматривал использование, в первую очередь, скульптуры и литературы, т. е. создание памятников, с одной стороны, и оформление городов цитатами, изречениями корифеев мировой мысли, с другой. Между тем, на возведение помпезных монументов у молодой республики не было ни средств, ни времени. Вот почему Ленин говорит о «скромности», справедливо усматривая значимость будущих памятников не в дорогостоящем материале, а в художественном претворении главной идеи. Неважен материал (гипс или бетон), главное – чтобы будущие творения «бросались в глаза» и были «доступными для масс».

Уже здесь звучит, в сущности, мысль о новизне приемов воплощения первых памятников республики, которые должны сочетать в себе и броскость (непохожесть на ранее известное), и доступность непосвященному зрителю одновременно. Примечательна также вторая часть высказывания об открытии памятников, о том, чтобы они были «маленькими праздниками», «актами пропаганды» с выступлениями ведущих деятелей государства, т. е. установка памятников мыслилась как дело всенародное. Впоследствии эта идея получила блестящее претворение в практике осуществления плана. Появлению каждого памятника предшествовало все-

общее обсуждение трудящихся на всех этапах создания скульптурного произведения, начиная от вопроса кому ставить монумент, и кончая решением, быть ли памятнику вечным, т. е. переводить ли его в долговременный материал.

12 апреля 1918 года декретом Совета народных комиссаров «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и разработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» было положено начало воплощения в жизнь Плана монументальной пропаганды. Впоследствии этот декрет называли короче – «О памятниках республики». А уже 30 июля 1918 года Совет народных комиссаров принял Постановление о новых памятниках, посвященных революционерам и прогрессивным деятелям культуры всех времен и народов. «Список лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР» состоял из 6 разделов: революционные и общественные деятели, писатели и поэты, философы и ученые, художники, композиторы, артисты. Одновременно с Постановлением в центральных газетах был опубликован сам «Список», включивший 69 имен.

Кроме пропагандистско-просветительской, реализация Плана монументальной пропаганды имела еще одну важную сторону: она служила социальным заказом государства творческой интеллигенции, давала возможность последней выполнить хотя и очень напряженную, интенсивную, но необычайно интересную, важную и нужную работу. Форма заказа была конкурсной, участвовать в нем мог практически любой желающий, что привлекло в те годы к искусству многих талантливых умельцев, ставших впоследствии профессионалами. Условия работы были очень жесткими. Как явствует из «Докладной записки Московской Художественной коллегии... о постановке в Москве 50 памятников...», «...со дня передачи конкурса-заказа на исполнение должно пройти не более трех месяцев, в течение которых скульпторы должны обработать эскизы-проекты в виде ли бюста, фигуры или барельефа из легкого материала – гипса, цемента и дерева, и поставить на соответствующее место. После чего всенародное суждение решит, какие проекты-эскизы должны быть приведены в законченное исполнение из твердого материала, бронзы, мрамора и гранита, и поручит тогда скульптору-автору эту работу, так что всякая работа должна быть закончена к сентябрю текущего года» [3].

Более точные, детально разработанные «Условия конкурса-заказа московскому профессиональному Союзу скульпторов-художников на 50 памятников...» опубликованы были в «Известиях ВЦИК» от 24 июля 1918 года. В них требования, предъявляемые к будущим работам, уточнены окончательно по всем параметрам:

– место водружения: «Памятники имеют быть поставлены в скверах и на площадях Москвы как в центре, так и на окраине»;

– размер сооружения: «Величина каждого памятника не должна превышать в общем размер с пьедесталом 5 аршин, причем бюст или фигура не должны быть менее полуторной величины натуре»;

– габариты эскиза: «Проект-эскиз должен быть исполнен в натуральную величину памятника и поставлен на постамент на предназначенное ему место»;

– решение замысла скульптурного произведения: «Усмотрению художника предоставляется полная свобода выразить идею памятника в виде бюста, фигуры или барельефа, а также соотношение между постаментом и бюстом этой фигуры».

Не забыли и о надписях: «Постамент или антураж, если таковой будет окружать памятник, предполагается покрыть выписками из сочинений или изречений лица, коему предназначается памятник». Особо подчеркивали пункт о всеобщем обсуждении создаваемых произведений: «Все исполненные памятники-проекты подлежат на местах всенародному обозрению и суждению для утверждения к законченному исполнению в твердом материале...» [4].

И невероятное становилось реальностью. Свободные в творческой инициативе скульпторы не только укладывались в предельно сжатые сроки, но нередко создавали при этом высокохудожественные произведения. К сожалению, многие интереснейшие творения того времени, выполненные из непрочных материалов, погибли безвозвратно. Первые «ласточки» монументальной пропаганды появились еще в дни празднования 1-го мая, т. е. буквально вслед за выходом декрета «О памятниках республики». Известно, например, о временном памятнике К. Марксу в Пензе скульптора Е. Ревделя. Однако подобные работы в мае еще были единичными. Подлинный размах сооружение монументов приобрело в дни празднования первой годовщины Октября. Тому предшествовала большая предварительная работа, активизации которой способствовала настойчивая деятельность председателя Совнаркома. Сохранились как письма самого Ленина, так и документальные материалы Совнаркома по этому вопросу.

Например, в июне 1918 года направленный в Комиссариаты народного просвещения и имуществ Республики и подписанный Лениным документ зафиксировал: «Двухмесячная проволочка в исполнении декрета («О памятниках республики»)...непростительна» [5]. А в сентябре председатель Совнаркома гневно телеграфировал Луначарскому: «Возмущен

до глубины души; месяцами ничего не делается; до сих пор ни единого бюста... Объявляю выговор за преступное и халатное отношение, требую присылки мне имен всех ответственных лиц для предания их суду. Позор саботажникам и ротозеям» [6].

Монументальная пропаганда предполагала не только создание скульптурных произведений – то была с размахом задуманная в соответствии с духом времени система мероприятий: и процедуры закрытия царских памятников; и снятие со зданий атрибутов, символизирующих старый строй; и монументальные живописные панно, украшавшие города в праздничные дни; и введение новой революционной символики; и массовые театрализованные представления, когда сценой служили городские площади, а исполнителями – сотни людей. И все же скульптура в монументальной пропаганде занимала ведущее место. Причем «актом пропаганды» становились самые разные аспекты создания будущих изваяний. Это открытые конкурсы-выставки проектов скульптурных работ, церемонии закладки будущих памятников и, конечно, торжественные открытия монументов, те самые праздники, о которых когда-то говорил Луначарскому Ленин.

В октябрьские дни 1918 года целая серия подобных актов была проведена как в Москве и Петрограде, так и в других городах. Так, 7 ноября в Петрограде были открыты памятники «К. Маркс» А. Матвеева перед зданием Смольного и «Лассаль» В. Синайского на Невском проспекте около бывшей Думы. В Москве перед зданием Моссовета был сооружен обелиск Конституции (архитектор Д. Осипов); на Красной площади на стене Сенатской башни Кремля – мемориальная доска «Памяти павшим борцам Октябрьской революции» С. Коненкова; на площади Революции – временный памятник К. Марксу и Ф. Энгельсу С. Мезенцева. Кроме того, множество памятников было открыто в этот день по всей Москве.

Одной из характерных черт монументальной пропаганды был своеобразный синтез искусств – явление необычайно интересное и очень популярное в те годы, когда, словно взломав привычные рамки, искусство мощным потоком выплеснулось на улицы, обретая форму всенародного торжества. Великолепным примером в этом отношении может служить церемония открытия доски-рельефа Сергея Коненкова, олицетворившая собою в полной мере рубеж победного полномасштабного вступления в жизнь Плана монументальной пропаганды. Вот как это выглядело.

С утра на Красной площади собрался народ: делегации заводов, фабрик, красноармейских частей. С группой делегатов IV съезда Советов, который работал в те дни в Москве, пришел Ленин. Поднявшись

на ступени специально сооруженной для этого приставки, он разрезал ленту, которая скрепляла занавес, скрывавший рельеф, и творение скульптора предстало для всеобщего обозрения. Зрелище было необычным. На кремлевской стене, как бы прорастая сквозь ее вековую кладку, возникла фигура белокрылого гения Победы – аллегорический образ в виде женщины со знаменем в одной руке и пальмовой ветвью – в другой. В те годы под кремлевской стеной находилось недавнее захоронение павших героев Октября, и ветка пальмы (символ вечной памяти) в руке крылатой фигуры, словно минуя границы рельефной доски, простиралась над ними.

Пластически выраженному изобразительному посвящению вторила ясно читаемая надпись в нижней части барельефа, выполненная крупными буквами на темно-красном фоне лежащих у ног Победы знамен: «ПАВШИМ В БОРЬБЕ ЗА МИР И БРАТСТВО НАРОДОВ». Надпись не была единственной, поскольку следовало не только пояснить, кому посвящена мемориальная доска, но и во имя чего принесены жертвы, и кто их посмертно чествует. Крылатая женщина парила в лучах восходящего за ее спиной солнца, переплетение лучей-букв которого складывалось в золотую вязь: «ОКТЯБРЬСКАЯ 1917 РЕВОЛЮЦИЯ». Внимательное детальное рассмотрение рельефа позволяло «прочитать» и весь дальнейший образный строй произведения – вполне понятное и для непосвященных повествование, выраженное посредством колористического решения и детально проработанных атрибутов.

С открытием занавеса зазвучала кантата, специально написанная для этого случая. Ее исполнил хор Пролеткульта в сопровождении военного духового оркестра. Автором музыки был композитор И. Шведов, текст сочинили поэты С. Есенин, С. Клычков и М. Герасимов.

«Спите, любимые братья,
Снова родная земля
Неколебимые рати
Движет под стены Кремля.
Новые в мире зачатъя,
Зарево красных зарниц...
Спите, любимые братья,
В свете нетленных гробниц.
Солнце златую печатью
Стражем стоит у ворот...
Спите любимые братья,
Мимо вас движется ратью
К зорям вселенским народ» [7].

Этот небольшой отрывок из 2-й (есенинской) части дает общее представление о кантате в целом.

Когда музыка смолкла, Ленин поднялся на сооруженную рядом трибуну и произнес краткую речь, текст которой сохранился в рукописи. Несмотря на краткость, выступление имело глубокий смысл и может служить примером практического воплощения тезиса о необходимости всегда связывать торжества открытия монументов с революционными идеями и задачами текущего момента. В той речи Ленин говорил:

«Товарищи! Мы открываем памятник передовым борцам Октябрьской революции 1917 года. Лучшие люди из трудящихся масс отдали свою жизнь, начав восстание за освобождение народов от империализма, за прекращение войн между народами, за свержение господства капитала, за социализм...

На долю павших в Октябрьские дни прошлого года товарищей досталось великое счастье победы.

...Капиталисты всего мира в ужасе и озлоблении спешат соединиться для подавления восстания. И особенную ненависть внушает им Социалистическая Советская Республика России. На нас готовится поход объединенных империалистов всех стран, на нас обрушиваются новые битвы, нас ждут новые жертвы.

Товарищи! Почтим же память октябрьских борцов тем, что перед их памятником дадим себе клятву идти по их следам, подражать их бесстрашию, их героизму...» [8].

Можно себе представить, какое эмоциональное воздействие это торжественное открытие памятника произвело на присутствовавших.

Мемориальная доска органично вписалась в архитектурный ансамбль Красной площади. Не случайно десятилетие спустя Владимир Маяковский воспел ее в поэме «Хорошо»:

«И лунным
пламенем
озарена мне
площадь
в сиянье,
в яви
в денной...
Стена –
и женщина со знаменем
склонилась
над теми,
кто лег под стеной».

Любопытна дальнейшая судьба мемориальной доски: в течение 30 лет она была неотъемлемой частью кремлевской стены, где находилась вплоть до 1948 года. Затем под предлогом «ветхости» ее сняли, и доска потерялась, выпав из поля зрения искусствоведов и музейных работников. Однако в 1960-х годах произведение было найдено и отреставрировано самим автором, после чего заняло достойное место в экспозиции петербургского (тогда еще ленинградского) Русского музея. Тогда же было принято решение сделать дубликат рельефа из прочных материалов и вновь установить на прежнем месте, саму же памятную многотонную доску оставить в музее навсегда.

Конечно, музейный зал – далеко не лучшее место для произведения монументальной скульптуры, тесно связанного с тем местоположением, для которого оно создавалось изначально. Превратившись в музейный экспонат, оторванное от первоначальной почвы, оно слишком многое утрачивает, ибо создать подобные условия в помещении невозможно. Но современному человеку коненковское творение уже нельзя рассматривать узко профессионально, только как произведение искусства. В наши дни значение этой мемориальной доски значительно шире, ибо, будучи живым свидетелем истории, даже вне зависимости от собственно художественных достоинств, она превратилась в национальную реликвию, связанную с историей государства, с первыми шагами Страны Советов. Следует иметь в виду, что оба фактора – исторический и художественный, творческая личность автора и условия рождения монумента – органично переплелись в его судьбе, обусловив непреходящую ценность.

Во многих отношениях мемориальный рельеф «Памяти павшим...» был настоящим первопроходцем в поисках путей нарождавшегося советского искусства. Скульптор шел дорогой непроторенной. Будучи одним из пионеров монументальной пропаганды, сооруженный в результате конкурсного отбора, памятник впервые решал задачу отражения темы Октябрьской революции в искусстве вообще и в скульптуре в частности. Он явился первым опытом создания революционного мемориала в нашей стране, и первым же продемонстрировал пример небывало коротких сроков исполнения столь сложного художественного задания.

Инициатива установки рельефа на кремлевской стене исходила от правительства. В постановлении Совнаркома от 17 июля 1918 года говорилось: «Обратить особое внимание Народного Комиссариата по просвещению на желательность постановки памятников павшим героям Октябрьской революции, и, в частности, в Москве сооружения, кроме памятников, барельефа на кремлевской стене, в месте их погребения» [9].

Когда проект С. Коненкова признали лучшим, и можно было приступать к работе над барельефом, до открытия памятника оставался ровно месяц. Между тем в обязанности скульптора входило не только воплощение памятника в заданном материале, но также укрепление его на отведенном месте и подготовка самой церемонии открытия. Со всеми этими задачами не только скульптор, но и организатор Сергей Коненков прекрасно справился, а задачи те были отнюдь не простыми.

Само место мемориала – у Кремлевской стены, на которой следовало смонтировать рельеф, – ко многому обязывало. Это понимал скульптор, это понимали и члены комиссии, утвердившей проект. Главная площадь столицы Страны Советов одновременно являет собою священное место русской истории, древняя застройка которой, ее архитектурный ансамбль, сложившийся на протяжении столетий, диктовал свои условия. Монохромная кирпичная кладка кремлевских стен, тональное эхо архитектурного объема Исторического музея, затененность той стороны Сенатской башни, на которой следовало расположить рельеф, наконец, соседство пестрого, ликующего собора Василия Блаженного определили как колористическое, так и структурное решение мемориальной доски. Она должна была стать (и стала) броским цветовым пятном на общем кирпичном фоне, перекликаясь своими золотистыми бликами с многоголосьем величественно-радостного звучания храма Покрова.

Так появилась идея создания памятника в цвете: основным материалом при его изготовлении служил подцвеченный цемент. Художественный замысел произведения, с одной стороны, и внушительные размеры барельефа (5,1 м х 3,4 м), с другой, обусловили отказ от монолитного варианта и обращение к членению плоскости доски-основы на части. 49 прямоугольных кусков-фрагментов, из которых составлен барельеф, – замечательная находка мастера. Сетка делений составных частей роднит поверхность скульптурной доски с кладкой кремлевской стены-основы, что позволяло воспринимать их в неразрывном единстве. Кроме того, такой прием помог решить и чисто техническую, утилитарную задачу монтажа тяжелой доски на кирпичной стене: каждый фрагмент рельефа при помощи специального приспособления крепился самостоятельно. Находка оправдала себя 30-летним сроком службы. Укрупненная «кирпичная» структура рельефа зрительно снимала реальное ощущение веса, позволяла воспринимать изображение как скрытую внутреннюю сущность самой стены, а мелкая дробность настоящей кладки своим контрастом помогала ощутить эффект внушительной величавости произведения в целом. Достаточно наглядным свидетельством могут служить фотографии тех лет, запечатлевшие торжественный момент открытия мемориальной доски.

Впечатлению легкости, парения главного персонажа барельефа способствует своеобразие построения точно выверенной композиции. Расположенная посередине, слева от центральной вертикали доски, энергичная фигура Победы (в образе женщины, изображенной в полный рост) словно противостоит напору встречного воздуха, вздущего парусом над ее плечом полотнище знамени, древко которого она крепко держит в руке. Размах знамени, обогнув фигуру сзади (и тем самым выдвинув ее на передний план), расправляясь и нарастая в объеме, стелется под ногами «гения», покрывая могилу «павших» и достигая по ширине крайних границ рельефа.

Это красное пятно, заполнившее почти целиком всю нижнюю часть доски, на треть общей высоты, бугрясь и изгибаясь (не то от ветра, не то от холма) объемными упругими складками, поддерживает и приподнимает фигуру к верхней границе рельефа. Оставленное над головой пространство помогает создать ощущение незаконченности этого движения, его продолжение во времени. Знамя словно несет фантастическую крылатую фигуру, причем импульс движения заключен не только в динамике складок гигантского полотнища, но и в его четко очерченном графическом силуэте, напоминая момент распрямления сжатой пружины. Это полотнище своим расправленным концом стелется у ног Победы, покрывая лежащие (в знак траура и воздания воинских почестей) знамена, а рядом, в правом нижнем углу композиции, воткнуто в землю перевязанное траурной лентой сломанное оружие (символ полного отказа от боевых действий, символ абсолютного мира).

Внутреннюю динамику произведения усиливают лучи восходящего солнца, занимающего весь правый верхний угол рельефа: они словно подхватывают и продлевают движение в целом. Золотой, лучистый полудиск солнца, уравнивающая общую композицию, является вторым локальным цветовым пятном памятной доски. Формирование движения фигуры Победы завершает могучий размах ее огромных крыльев (третье локальное цветовое пятно). Они, эти крылья, должно быть, казались ослепительно белыми на фоне кирпичной кремлевской стены. Беспокойный ритм гигантских перьев и складок фантастического одеяния «гения», множа бесчисленные вертикали, помогает фигуре «удержаться на весу», торжественно «проплывая» по диагонали вперед.

Локальность трех основных цветов, использованных в рельефе, подчеркнута ясно «читаемой» на их фоне зеленью пальмовой ветви и траурным окаймлением знамени. Подобное применение цвета роднит творение С. Коненкова с монументальной живописью Древней Руси, с ее знаменитыми храмовыми фресками. Это не случайно: едва задумы-

вая рельеф, скульптор связывал его с национальными истоками. В своих воспоминаниях он пишет: «Никогда я не работал с таким увлечением. Один набросок следовал за другим. Зрелище освобожденного Кремля, заря над Москвой, гобелен, вышитый еще во времена крепостного права, – эти видения возбуждали фантазию, в бесчисленных карандашных рисунках слагались в патетический образ» [10].

Действительно, в произведении нашла отражение и связь с Кремлем, и заря новой жизни, и та неуловимая, но явно ощутимая атмосфера типично русского, которая рождает ассоциации с крылатыми ангелами, с золотом иконописи, с ее символикой. Говорит о том, наконец, сам принцип символики, смело использованный автором. Золото солнца-фона с лучами-буквами – символ вечности идей и дел революции; белизна одежды и крыльев «гения» – символ чистоты и святости совершаемого им ритуала; пальмовая ветвь, которой Победа освящает захоронение павших, – символ вечной памяти; оружие, опущенное вниз, – издревле символ мира на Руси; сломанное оружие, да еще перевязанное траурной лентой, – символ вечного мира, к тому же мира для всех народов, ибо оружие изображено разное, и т. д. Очевидно, эта символика особенно явственно звучала в окружении древнерусской архитектуры у подлинного захоронения героев Октября.

Однако в русском искусстве обнаженных ангелов никогда не было и не могло быть. Вполне естественно возникают аналогии с искусством античности, куда адресует также и драпированность одежды гения Победы. Правда, в исторической античной действительности подобного рода головного убора не было, да и поясная одежда при обнаженном торсе встречалась лишь в архаической крито-микенской древности. Но Победа – образ фантастический, он требовал необычных, неземных решений. Зачем же автору понадобились ассоциации с античностью? Чтобы разобратся с этим, очевидно, нужно обратиться к замыслу произведения.

Сам С. Коненков говорил: «Я стремился подняться над частностями, над обыденностью. Задача требовала образа мирового звучания» [11]. Образы мирового звучания во все времена просвещенное человечество черпало из источников искусства античного. Отсюда и обнаженность, и драпированность, и параллели с античным искусством, широко применявшимся, как известно, и раскраску скульптурных произведений.

В словах этих, сказанных много лет спустя, явственно звучит та главная мысль, которой жила страна, сформулировано то восприятие окружающей жизни, которое было характерно для советских людей первых постреволюционных лет. Общий эмоциональный подъем, небывалый энтузиазм, проявлявшийся во всех сферах жизни молодой страны, со-

проводило обостренное ощущение сопричастности каждого человека к судьбам всего мира. Страстное желание помочь угнетенным пролетариям всех стран, стремление разобраться в бурном водовороте событий, гордость за свою страну порождали чувство личной ответственности за все, что творится на земле. Революция воспринималась как явление общемирового, космического масштаба.

Глобальность событий в рамки привычных художественных образов не укладывалась, да и арсенал этих образов был явно недостаточным. Не потому ли художники той поры столь часто обращались к аллегории. Скалило зубы, вгрызаясь в земной шар, «Чудище мирового капитала» с плакатов В. Маяковского. Уверенно нес в будущее гигантское красное знамя «Большевик»-великан с полотна Б. Кустодиева, покрывавший «шагами-саженьями» целые кварталы, площади, соборы. Невиданным светом озаряла землю «Новая планета» в творении живописца К. Юона. Величаво парили «В голубом просторе» вольные белые птицы художника А. Рылова.

Искания С. Коненкова шли в общем русле эпохи. Его гений Победы из той же области аллегорий, только символика его более емкая, обобщающая и глубокая соединила в себе воедино и вольное парение, и уверенную поступь знаменосца, и ослепительность нового светила. Однако лучезарность победного солнца в коненковском мемориале обеспечена вечной памятью павшим героям революции: восходящий солнечный диск в композиции рельефа словно покоится на приспущенном крыле, пальмовой ветви и руке «гения» одновременно. Вселенский характер революционных событий определяла также надпись на знамени, основная мысль которой – мир и братство народов – впрямую соотносилась как с чаяниями молодой республики в преддверии гражданской войны и иностранной интервенции, так и с пониманием интернациональных задач революции.

Заключая в себе широкие обобщения, мемориальная доска одновременно имела черты повествовательности, подробного разъяснения, о чем свидетельствуют и надписи, и детально продуманные атрибуты. Интересны в этом отношении наконечники-завершения на древках каждого из трех знамен, представленных в рельефе в качестве живых свидетелей рождения будущих советских эмблем. Один из них представляет собою пятиконечную звезду; другой (на том древке, которое держит в руке Победа) – соединение букв «РСФСР», увязанное ажурным треугольником; третий – пожатые кисти двух рук, вложенных одна в другую (прямая иллюстрация «братства»). То есть общему замыслу барельефа в полной мере соответствовало его техническое исполнение: нервная, дробная лепка с отделкой мелких подробных деталей.

Революционная тема в целом в творчестве С. Коненкова занимает особое место и, очевидно, получит в дальнейшем должное освещение в отечественном искусствоведении. Приступая к созданию мемориальной доски «Памяти павшим...», скульптор уже был автором нескольких произведений, связанных с революционными событиями 1905 года, участником которых он был. Это и «Рабочий-боевик» (1905), и «Атеист» (1906) и даже «Нике» (1906). Если обратиться к творчеству скульптора в целом, то тема борьбы, освобождения, связанная с образом библейского Самсона, сопровождала мастера постоянно, начиная от дипломной работы в Академии «Самсон, разрывающий узы» и скульптурной группы «Степан Разин с ватагой» (1919) и кончая «Освобожденным человеком» («Самсон», 1947) и композицией «Степан Разин» в Ростове-на-Дону (1969–1971).

Однако мемориальный рельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов» стоит в творчестве мастера особняком как по замыслу, так и по технике исполнения. Прямую связь с ним имеет лишь скульптурная группа «Степан Разин с ватагой», в которую вошли фигуры самого Разина и его дружинников, выполненные из дерева, и фигура полулежащей княжны – из подцвеченного цемента. Композиция была установлена на Лобном месте Красной площади в майские праздники 1919 года [12]. Эта работа скульптора продолжила поиск новых выразительных средств, начатый при создании мемориальной доски, как в плане образности (композиция решена была в былинно-эпическом ключе), так и в плане технических приемов исполнения. Однако анализ ее выходит за рамки настоящей статьи, хотя и представляет собою несомненный интерес.

Одновременно с открытием барельефа С. Коненкова в том же 1918 году, в день первой годовщины Октябрьской революции и тоже в рамках Плана монументальной пропаганды, в Петрограде был возведен памятник Карлу Марксу. Его автор, скульптор Александр Матвеев, столь же авторитетный в художественных кругах, как и С. Коненков, в решении темы революции пошел совсем по иному пути. В отличие от московского мастера, обратившегося к прямой аллегории, и от своих петербургских коллег, также участвовавших в реализации Плана монументальной пропаганды и создававших чаще всего бюсты, А. Матвеев в своем памятнике решил по крайней мере две сложнейшие задачи как творческого, так и технического характера одновременно. То была, с одной стороны, работа портретная, а с другой – представляла собою монументальную статую, изображавшую фигуру в полный рост.

Можно представить, сколь трудна была работа, если вспомнить, что речь идет о первых шагах советской скульптуры вообще, когда никакого

опыта в создании подобных памятников не было. Не создана еще «Лениниана» Н. Андреева, и даже его знаменитая статуя Свободы для обелиска Конституции установлена будет год спустя, а пока открыли только сам обелиск. Тогда же в образе «Пламени» разрабатывала проект памятника Я. Свердлову В. Мухина. Нетрудно заметить, что два последних творения по существу в решении революционной темы шли по пути аллегории, хотя и в области круглой скульптуры. Монумент же А. Матвеева, будучи, подобно рельефу С. Коненкова, тоже своего рода пионером, открывал иные пути и иные возможности монументальной скульптуры.

Удивительно тонкий мастер, который, казалось, весь окружающий мир воспринимал сквозь призму пластического видения, А. Матвеев создал эту работу в совсем необычном ключе. Возведя выполненную в полный рост фигуру на строгий прямоугольный постамент и точно сориентировав памятник по центральной вертикали классического портика Смольного института, скульптор в полном соответствии с местом установки решил монумент в нарочито простых и лаконичных формах.

Силуэт статуи, хотя и одетой в сюртук и брюки, вызывает ассоциации с позами античных философов-ораторов, скульптуры которых, обернутые величавыми складками драпированных одежд, многие века впечатляют человечество своей торжественной простотой и достоинством. Однако в творении А. Матвеева эти достоинство и величие словно поднимаются на новую ступень. Отказавшись от имитации эффектной жестикуляции и нарочитой патетики, безгранично веруя в выразительные возможности собственно пластического языка, скульптор отбросил все мелкое, бытовое, преходящее, переключив внимание на основное – воспеть могучий интеллект мыслителя, правоту его идей, неизбежность и мощь революционных завоеваний.

Отсюда особенности пластического решения. Словно вырубленная из единого каменного блока, статуя была сработана крупными плоскостями. Сохранившиеся фотографии передают, несмотря на несовершенство их исполнения, явственное ощущение монолитности и весомости объема памятника. Трудно поверить, что выполнен он был из гипса. Заложив руку за борт сюртука, слегка вскинув гордо посаженную голову, человек уверенно смотрит вдаль, естественно стоя на постаменте, а за его спиной легендарный штаб революции – Смольный, воплотивший в жизнь мечту гиганта.

Своим образным строем, техническим воплощением, смелым решением темы работа А. Матвеева полемизировала с рельефом С. Коненкова, воочию убеждая в правомерности иных «прочтений» револю-

ционной тематики. Впоследствии в этой работе А. Матвеева нередко усматривали влияние кубизма и чуть ли не «формализма». Время все расставило на свои места, и, глядя сегодня на фотоснимки памятника, можно определенно говорить, что та свободная моделировка крупных плоскостей, которую смело применил мастер в своей работе над образом К. Маркса, давно и прочно вошла в арсенал современной отечественной, да и не только отечественной скульптуры. А. Матвеев в исканиях той поры, как это нередко случается с большими мастерами, несколько опередил свое время.

Несомненным достижением было и то, что в своем столь своеобразном творении мастер сумел реализовать главное качество круглой скульптуры – одинаково убедительное «прочтение» монумента с разных сторон, со всех точек зрения. Это хорошо видно на сохранившихся фотографиях. Рассчитанная на четкое восприятие в совокупности с архитектурным фасадом Смольного, статуя Маркса тем не менее в полной мере обладала и собственным «звучанием», в дополнение к фасовому положению установки на линии основной оси от пропилей к портику здания Д. Кваренги.

Современники высоко оценили скульптуру. Еще в августе 1918 года А. В. Луначарский писал В. И. Ленину о том, что «на днях поставлен будет матвеевский бронзовый Маркс у Смольного». Бронзовый памятник сделать не удалось – он был выполнен из тонированного под бронзу гипса. В декабре 1919 года Луначарский в письме Ленину вновь говорил об этом монументе: «...в Петрограде против Смольного имеется весьма недурной памятник Марксу, сделанный известным скульптором Матвеевым, однако в непрочном материале... я буду ходатайствовать об отлитии его в цементе, если окажется невозможным употребить для этого бронзу...» [13]. Та же мысль звучит и в другом документе: «Вполне заслуживают быть перелитыми в бронзу такие памятники, как... например, фигура Карла Маркса работы Матвеева перед Смольным институтом, ничего подобного которой нет в Москве» [14]. Однако ни из бронзы, ни из цемента памятник так и не отлили. Прослужив в сыром петроградском климате около двух лет, гипсовый монумент был навсегда утрачен.

Девять лет отделяют от первого памятника вторую работу А. Матвеева, посвященную революционной теме и занимающую центральное место в его творчестве. Скульптурная композиция «Октябрьская революция» (1927) создана была по заказу Совнаркома для выставки, посвященной десятилетию Октября. Среди работ революционной тематики, появившихся в советской скульптуре 20–30-х годов, это произведение

занимает ведущее место. «Октябрь» получил высокую оценку современников и был премирован на юбилейной выставке.

Согласно письмам и воспоминаниям автора процесс непосредственного воплощения произведения в материале занял всего три месяца, однако творческий замысел появился задолго до того и, быть может, разрабатывался на протяжении всех этих лет. Об этом свидетельствуют не только многочисленные этюдные работы, которые отразили этапы формирования и уточнения пластических образов, скрупулезный отбор каждой детали, выявление оптимального варианта, способного выразить основную мысль. О напряженных и долгих творческих раздумьях, связанных с созданием «Октября», говорит также глубина философского осмысления темы, непосредственное развитие того, что было впервые найдено в памятнике Карлу Марксу. Свое художественное кредо, выраженное в пластике первого монумента, А. Матвеев не только подтвердил, углубил и развил, но и поднял на новый, более совершенный художественный уровень.

Это относится, в первую очередь, к самому замыслу памятника, его обобщенно-возвышенному торжественному строю. «Я с большой радостью переживал события Октября. Мне хотелось их возвеличить», – говорил мастер [15]. Эти слова могут служить ключом к пониманию памятника, ибо возвеличить революционные события в конце 20-х годов – означало передать в произведении те чувства и умонастроения людей, которыми жила обновленная страна накануне своего десятилетия. По словам М. В. Алпатов, при создании этой скульптуры «главное призвание Матвеева заключалось не в том, чтобы показать самую борьбу или отдельные ее эпизоды. Он стремился изваять то, ради чего эта борьба велась. Не трудный путь к высокой благородной цели, а саму цель, куда этот трудный путь ведет» [16].

Естественно, поэтому, обращение автора к обобщенно-аллегорической трактовке образов. Однако аллегория здесь была далеко не та, что у С. Коненкова в его мемориальной доске. Вместо отвлеченного персонажа (гения Победы, который и являл собою образ революции) скульптурная композиция А. Матвеева посредством изображения трех реальных человеческих фигур – рабочего, крестьянина и солдата, символизировавших единство трех основных сил Октября, – передавала новое глубокое осмысление сущности революционных событий.

Разными путями шли художники 20-х годов в отражении темы революции: одни обращались к отвлеченной аллегории, другие – к конкретной иллюстрации жизненных фактов. Для А. Матвеева этот путь лежал

от портрета-статуи к широкому возвышенно-символическому обобщению, но обобщению посредством реальных образов людей. И в этом плане «Октябрь» можно рассматривать как своеобразный итог поисков всей отечественной пластики 1920-х годов.

Круглая скульптура, выполненная на едином основании в полторы натуральных величины (2–3 м), группа А. Матвеева построена по принципу строго уравновешенной классической композиции. В центре возвышается фигура рабочего, изображенного в полный рост. По обе стороны от него симметрично расположены в естественных позах фигура сидящего на подставке крестьянина и опершаяся на одно колено, сидящая на земле же (словно собирается вот-вот встать) фигура красноармейца. Вся группа ориентирована в одну сторону, поскольку скульптура предполагала определенный фон (в виде стены музейной экспозиции или архитектурного сооружения).

Связь с классикой использованием композиции не ограничилась. Развивая и утверждая главный принцип своего творчества – бесконечное совершенствование собственно пластической выразительности, скульптор решился на смелый по тем временам шаг: воплотил высокий замысел посредством обнаженного человеческого тела, сведя до минимума использование уточняющих атрибутов. Вместо подробной внешней описательности А. Матвеев через состояние своих героев, выраженное в пластике их тел, стремился раскрыть глубокий внутренний смысл произведения. Подобно античной традиции и следовавшей ей эстетике классицизма, мастер возрождал в отечественной скульптуре ее высокий «поэтический слог».

Основная мысль произведения, сконцентрированная всего в трех фигурах, требовала от автора особо точных приемов передачи. Каждая фигура нуждалась в конкретной, понятной, узнаваемой характеристике. Гармонично сложенные, прекрасные тела своих героев А. Матвеев наделил возрастными особенностями. Сидящая в спокойной позе фигура пожилого крестьянина словно впитала в себя вековой опыт и народную житейскую мудрость. Жест его руки (очень редкий для А. Матвеева прием) нетороплив, размерен и очень значителен, ибо при восприятии скульптуры с разных точек зрения вызывает множество ассоциаций.

Главная из них связана с круглым шаром, который покоится у колен крестьянина. Вызывающий представление о шаре земном, о земле, о планете, этот лаконичный атрибут скульптурной композиции одновременно и надежно защищен жестом руки труженика, и бережно им выпестован (фигура словно нянчит «землю»), и как бы «подан»

наладони привычным жестом сеятеля. Далее образный строй произведения естественно направляет размышления зрителя о мире, царящем на этой земле, как величайшем завоевании революции. Так единственный атрибут, связанный с фигурой крестьянина, – небольшой шар – дает возможность «прочитать» смысл одной из частей скульптурной триады.

Органично связана с «земным шаром» и центральная фигура рабочего. Он значительно моложе крестьянина, в чем просматриваются параллели с русской историей: если понятие крестьянства определяют вековые традиции земледельческой России, то пролетариат имеет не столь давние исторические корни, однако сила эта мощная, зрелая, передовая. Фигуру рабочего также характеризует единственный атрибут – молот, рабочая часть которого прочно опирается на «земной шар». Мысль о том, что революция знаменует собой эру созидания, царство труда, подана просто и ненавязчиво. Необычайно естественна поза рабочего. Он словно предстал перед нами в момент передышки, только что оторвавшись от своей созидательной деятельности: привычным приемом опущен молот, удобно держит рукоятку одна рука, свободно положена на ручку молота сверху – другая. Но эта внешняя простота далеко не однозначна.

Очень древний символ, олицетворенный в каменном шаре скульптуры А. Матвеева, проходит через всю историю отечественной культуры с незапамятных времен. Воспитанное в духе православных традиций, подавляющее большинство крещеного населения России смысл этого символа, несмотря на разгул атеизма, способно было понять и принять заложенную в произведении основную идею. Шар – фигура многозначная, многообразная, многоаспектная. Это не только матушка-земля, но и вселенная, и сфера, и держава, и многое другое. Круглый нимб, например, осеняет головы святых персонажей церковных росписей, со сферой в руке изображали чаще всего небесное воинство – архангелов в барабане купола храма, да и сам храмовый полусферический купол суть явление того же порядка.

Но и в делах земных, светских тот символ играл не менее важную роль. Не случайно, конечно, олицетворение высшей государственной власти – «держава» – имела тоже форму шара с укрепленным на ней крестом, знаком небесного покровительства. «Большой наряд» (и малый тоже), служивший торжественным официальным облачением русского царя обязательно включал этот атрибут. Державу-шар государь в ответственные моменты держал в руке как символ безграничной абсолютной власти, дарованной самим небом. В этом ключе шар матвеевского мо-

нумента предельно красноречив, ибо он находится в надежных руках не царя, а уже самого народа в лице крестьянина, рабочего и солдата. Более того, в «державном» аспекте молот, опирающийся на шар, приобретает смысл сломанного перевернутого креста, символизируя начало всеобщего атеизма новых времен. Да и в руках рабочего молот тоже ясно понимается как знак главенствующего положения пролетариата и в революции, и в обновленной стране.

Третий персонаж группы – солдат, самый молодой из всех изображенных фигур. Его поза энергична и порывиста. Вот-вот готовый подняться, он крепко держит обеими руками винтовку, закрывая и оберегая ею все тот же «земной шар». Жест крестьянина обращен и к солдату, его можно прочесть как символ преемственности поколений. Одновременно с этим жест сеятеля по отношению к винтовке направлен так, что создает ощущение готовности крестьянина в любой момент подхватить это оружие, взять его в свои руки. Два атрибута – винтовка и буденовка, надетая на голову, – комментируют образ солдата, не оставляя никаких сомнений по поводу того, кого хотел показать мастер.

Пластически все три фигуры так сгруппированы в пространстве вокруг «земного шара», что составляют единое целое. В своем творении скульптор мастерски сочетает ту меру условного и реального, которая не позволяет его персонажам опуститься до бытового натурализма и одновременно не дает им возможности оторваться от конкретных жизненных представлений. Образы обобщены и поэтичны, но в то же время это прекрасные люди, зримые творцы важного, по-земному глобального свершения.

Советский исследователь искусства Б. Н. Терновец еще до войны писал: «Группа Матвеева в символических образах рабочего, крестьянина, красноармейца раскрывает великую мощь Октября, несокрушимое единение трудящихся и армии; в торжественных, величавых движениях чувствуется гордость победы, уверенность в высоком успехе своего дела. Образы, созданные скульптором, прекрасные, мощные, полные чувства человеческого достоинства, – идеальные образы, но при всей своей отвлеченности они правильно отражают великую гуманистическую сущность социалистической революции» [17].

Еще одна важная сторона отличает произведение А. Матвеева в его взаимосвязи с глубинными национальными истоками. Она проявляется не только в продолжении и развитии традиций русской культуры как древней, так и эпохи классицизма, но и в национальной типологии персонажей. Не будучи в полном смысле этого слова портретами конкретных

людей, герои «Октября» представляют своеобразный «национальный портрет» и «портрет времени» одновременно. В этом аспекте также заключена перекличка с мемориальной доской С. Коненкова. Однако связь с национальными традициями каждый мастер осуществил по-своему.

Оба выдающихся произведения – композиция А. Матвеева и мемориальный рельеф С. Коненкова (после реставрации) – встретились под единой крышей Русского музея в Петербурге, где достойно представляют искусство советской скульптуры 20-х годов. Однако творческая жизнь памятников этим не исчерпана. Как уже говорилось выше, принималось решение о водружении рельефа «Павшим в борьбе за мир и братство народов» на прежнем месте кремлевской стены, что явилось бы новым рождением широко известного произведения. Что касается «Октября» А. Матвеева, то подобное с ним уже случилось: в 1969 году был осуществлен бронзовый отлив скульптуры, которую установили возле концертного зала «Октябрьский». Творение 1920-х годов начало новую жизнь, заняв достойное место в монументальной скульптуре Петербурга.

Любой художник, создавая то или иное произведение, решает множество больших и малых проблем. Одна из них обязательно встает перед подлинным творцом с особой остротой. Это проблема традиций и новаторства, проблема взаимосвязи поколений, проблема отношения к наследию прошлого, классическому наследию. В культурной жизни 1920-х годов эта проблема была особенно злободневной. Находились горячие головы, напрочь отвергавшие искусство прошлого, видя в нем порождение буржуазного строя. К чести мастеров – авторов рассматриваемых произведений – следует отметить, что гражданская и художническая позиция как С. Коненкова, так и А. Матвеева в этом вопросе всегда была твердой и определенной. Уже в работах 1918 года оба утверждали преемственность искусства, его органическую связь не только с наследием мировой культуры, но и с национальными традициями. Наглядно подтвердил эту позицию А. Матвеев и в работе 1927 года.

Быть может, оттого ценность их творений заключена не только в собственно художественной значимости, но и в том, что работы эти представляют собою то необходимое звено в общем процессе исторического развития искусства, без которого дальнейшая эволюция невозможна. Если взглянуть на создания отечественной скульптуры конца 20-х годов с позиций сегодняшнего понимания, хотя бы на конкурсные работы к 10-летию революции, где «Октябрь» А. Матвеева занял второе место, а два других получили «Крестьянка» В. Мухиной и «Бульжник – оружие пролетариата» И. Шадра, – если посмотреть на них с расстояния почти столетней дистанции, то станет совершенно ясно, что в каждом из них

в большей или меньшей степени проявились признаки новых веяний и новых будущих исканий, исканий уже следующего десятилетия. То было преддверие наступающих времен тотального господства так называемого «соцреализма» – генеральной линии развития творческой жизни советского государства во всех ее художественных проявлениях: в литературе, искусстве, архитектуре, хотя сам термин еще не был сформулирован [18]. Но это уже следующая страница отечественной культуры – пора довоенных 1930-х годов.

Что до определения места легендарного «Октября» в отечественном искусстве в целом, то оно и своеобразно и уникально. Произведения столь высокого художественного уровня, с таким глубоким философским содержанием появляются в искусстве нечасто, а в скульптуре тем более. Они суть порождение сложнейших переломных эпох в истории страны, когда решается в буквальном смысле вопрос жизни и смерти самого отечества, вопрос глубинного самосознания народа в масштабах всей огромной России. Но, явившись на свет, эти творения великих мастеров, эти шедевры отечественного искусства метят собою сложные исторические вехи навсегда.

Так случилось с памятником «Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия» работы А. П. Мартоса (1818). Отраживший события давней отечественной истории, памятник по существу посвящен был отечественной войне 1812 года. Эстафету А. Мартоса столетие спустя принял А. Матвеев, создав свой монумент «Октябрьская революция» (1927), выразивший понимание сути революционных событий с позиций следующего за революцией десятилетия. Так произошло и в конце XX века, когда на площади Победы в городе, пережившем блокаду в годы войны с фашизмом, возведен был большой мемориальный комплекс «Героическим защитникам Ленинграда в годы Великой Отечественной войны» (1975) с замечательными скульптурными группами, выполненными скульптором М. К. Аникушиным. Эстафета поколений продолжается.

Список литературы и примечания

1. С. Коненков прожил 97 лет (1874–1971), А. Матвеев – 82 года (1878–1960).
2. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / под ред. П. Лебедева. – М.: Сов. художник, 1962. – С. 90.
3. Цит. по: *Стригалева А.* Кому пролетариат ставит памятники // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 11. – С. 2.
4. В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания / сост. В. В. Шлеев. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – С. 268–269.
5. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1970. – Т. 50. – С. 101.

6. Там же. – С. 182.
7. Цит по: *Есенин С.* Собр. соч.: в 2 т. – М.: Сов. Россия, Современник, 1990. – Т. 2. – С. 112.
8. *Ленин В. И.* ПСС. – Т. 37. – С. 171–172.
9. Это постановление было опубликовано: Известия ВЦИК. 1918. – 24 июля.
10. *Коненков С.* Мой век. – М.: Изд-во политической литературы, 1971. – С. 223.
11. Там же. – С. 223.
12. Впоследствии скульптурная композиция «Степан Разин с ватагой» была передана в музей. Ныне находится в экспозиции Русского музея. Группа сохранилась не полностью.
13. В. И. Ленин и изобразительное искусство... – С. 278.
14. Александр Матвеев. – М.: Сов. Художник, 1979. – С. 47.
15. *Мурина Е. А. Т. Матвеев.* – М.: Искусство, 1964. – С. 81.
16. *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. – М.: Искусство, 1967. – С. 186.
17. *Терновец Б. Н.* Избранные статьи. – М.: Сов. художник, 1963. – С. 104.
18. Термин «социалистический реализм» в советской печати впервые появился в 1932 году.

Н. С. Попова
Кемерово

ПРОЕКТ БАНИ НА КРАСНОЙ ГОРКЕ В КЕМЕРОВЕ: ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ

Город Кемерово (Щегловск) получил мощный толчок развития в 1920-е годы, когда, не имея достаточных средств для разработки угольных месторождений, правительство СССР приняло решение отдать территории рудников в аренду иностранным специалистам. Так, в 1922 году в Щегловске была образована индустриальная колония «Кузбасс». В наше время история работы автономной индустриальной колонии «Кузбасс» привлекает большое внимание исследователей из различных отраслей науки. Для истории архитектуры Сибири деятельность АИК «Кузбасс» интересна потому, что руководителем Стройбюро в 1925–27-е годы стал видный голландский архитектор Йоханес Бернардус Ван Лохем.

Исследованием творчества Й. Б. Ван Лохема ученые вплотную занялись в 1990-е годы. Градостроительную и архитектурную деятельность Й. Б. Ван Лохема в Кемерово исследовали главный архитектор города Кемерово Ю. С. Зюзьков [1], историк архитектуры И. В. Захарова [2], ведущий научный сотрудник Музея-заповедника «Красная Горка» З. Ф. Волкова [3]. Со стороны европейских историков архитектуры ке-

меровский период творчества Й. Б. Ван Лохема изучали голландские ученые Ян Молема [4] и Рудольфина Эггинк [5], преподаватель Дельфтского университета И. Невзгодин [6]. Однако перечисленные авторы в своих исследованиях большее внимание уделили историческим фактам и техническим данным памятников архитектуры. Исследования, рассматривающего градостроительные проекты Й. Б. Ван Лохема с позиций искусствоведения, на русском языке до сих пор нет. Многие документы и материалы архитектурной и градостроительной деятельности Й. Б. Ван Лохема в Кемерове, бережно хранящиеся в фондах Музея, до сих пор не введены в научный оборот, не переведены на русский язык материалы голландских исследователей. Также не исследована взаимосвязь кемеровского и двух голландских периодов творчества архитектора, не решен вопрос авторства проекта одного из самых интересных проектов Стройбюро АИК «Кузбасс» – бани.

Таким образом, данная публикация посвящена исследованию проблемы авторства проекта здания бани на Красной Горке в городе Кемерово. К числу задач относится определение особенностей творческого почерка мастера; сравнительный искусствоведческий анализ здания бани и других зданий, созданных Й. Б. Ван Лохемом в Стройбюро АИК «Кузбасс» в 1925–1927-е годы в Кемерове.

Здание бани, расположенное на территории Кемеровского рудника, является одним из наиболее интересных зданий, построенных в 1920-е годы (1925–1926 годы?). Ныне здание бани находится на пересечении улиц Суворова и Трубной. Вопрос об авторстве этого сооружения до сих пор не решен. По одной версии, выдвинутой Р. Эггинк на волне активного изучения кемеровского периода творчества Й. Б. Ван Лохема, проект бани принадлежит Й. Б. Ван Лохему. Эта версия была выдвинута еще до исследования архива Стройбюро АИК «Кузбасс», когда еще не были точно установлены годы постройки бани. По другой версии, которой придерживается научный сотрудник Музея-заповедника «Красная Горка» З. Ф. Волкова, автором проекта был американский инженер, специалист по железобетону Альберт Коттер, возглавлявший строительный отдел АИК с 1923 по 1926 годы.

По архитектурно-планировочному решению здание бани, вероятно, принадлежит к бескоридорному типу. Вследствие обширных переделок говорить об этом наверняка нельзя. Композиция построена на сочетании двух объемов, различных по форме, величине и пропорциям. Основной объем представляет собой прямоугольный в плане зал. В центральной части зал пересекается равным по высоте параллелепипедом.

Интересно, что в здании бани соединены два типа конструкций. Основной объем здания перекрыт цилиндрическим сводом. Ребрами жесткости свода служат арки, расположенные по всей его длине на расстоянии 5 метров друг от друга. Центральный объем, пересекающий под прямым углом основной объем, имеет стеновую конструкцию и плоскую крышу. Все конструктивные элементы выполнены из монолитного железобетона, кровля – из железа. Исследования, проведенные в 2002 году, показали, что фундаменты в здании отсутствуют, под стенами сделана только гравийная подушка.

Конструктивные ребра свода создают ритм в интерьере зала и демонстрируют тектонику композиционного решения. В экстерьере здания конструктивная значимость стены подтверждается. Лопатка, расположенная в центре фасада центрального объема, и монолитные железобетонные карнизы по периметру свода не перебивают тектоническую сущность стены.

Композиционное решение здания бани основано на принципе центральной симметрии и пропорциональном соотношении размеров архитектурной формы. Со стороны главного фасада к центральному объему примыкали два одинаковых входных тамбура. Центральную симметрию композиции усиливала центральная лопатка, расположенная на главном фасаде, а также парные узкие вертикальные окна по обе стороны от нее. С двух сторон от центрального объема симметрично расположены по четыре квадратных окна. Сочетание протяженного основного объема, иллюзорно более высокого центрального объема и центральной лопатки, переходящей в основание дымовых труб от котельной и вентиляционных шахт, придают композиции динамику и особый декоративный эффект.

К сожалению, из-за многочисленных переделок, связанных с переменной функцией здания (с 1950-х годов в здании бани располагаются мастерские технического обслуживания и ремонта автомобилей), почти невозможно описать интерьер. Известно, что полы были из керамической плитки. Также функцию декора выполняли монолитные бетонные арки свода.

Приписывая авторство Й. Б. Ван Лохему, Р. Эггинк опиралась на свое знание раннего голландского периода архитектора. В конце 1910-х годов Й. Б. Ван Лохем примкнул к группе «Стиль», которая была сформирована в голландском городе Лейдене вокруг журнала «Де Стиль». Лидерами группы стали художники Тео Ван Дусбург, Пит Мондриан и архитектор Геррит Ритфелд. Факт принадлежности Й. Б. Ван Лохема к группе упоминает отечественный исследователь архитектуры Голландии Н. Л. Крашенинникова в своей монографии «Современная архитектура Нидерландов» [7].

Теоретической базой группы явилась созданная П. Мондрианом теория неопластицизма и его посткубистская абстрактная живопись. Главными постулатами неопластицизма явились тезисы о первичности прямого угла, образуемого горизонталью и вертикалью, и трех основных цветов спектра: желтого, синего и красного. В области архитектуры эти тезисы получили свое толкование. Так, по мнению архитекторов группы «Стиль», главным фактором создания новой архитектуры должно быть формирование нового восприятия жизни. Функция здания – такой же творческий элемент архитектуры, как и композиция, поскольку она представляет собой «синтез практических требований, определенных в ясном четком плане (массы, цвет, свет, материалы, время, пространства и т. д.) [8]. Среди задач, которые поставили себе архитекторы группы, были: требование экономии средств, поиск новых отношений между внутренним и внешним пространством, стремление отразить в архитектуре четвертое измерение мира – время. Интересно, что члены группы «Стиль» отрицали симметрию и повторность, противопоставляя им равновесие не равных, но равновеликих частей, которые различаются по своему функциональному назначению [9]. Большое значение архитекторы группы «Стиль» придавали цвету, видя в нем средство архитектурной выразительности и организующее начало в пространстве и времени. Гладкие ровные поверхности зданий, созданные архитекторами группы «Стиль», окрашены в чистые основные цвета спектра.

Вновь возвращаясь к композиции здания бани, следует отметить ряд приемов, соответствующих теории группы «Стиль» и используемых Й. Б. Ван Лохемом ранее: пересечение архитектурных объемов под прямым углом, разделение фасада на плоскости. Кроме того, композиция фасада здания бани, устройство входов и окон схоже по композиции с уличными фасадами жилых комплексов *Tuinwyk Zuid* и *Tuinwyk Noord*, созданных архитектором в Гарлеме в 1922 году. Отсутствие фундамента и выбор строительного материала также не противоречит историческим свидетельствам о первых месяцах работы Й. Б. Ван Лохема в АИК «Кузбасс». Сочетание архитектурных форм экстерьера, пластичность фасадов, ярко выраженный силуэт позволяют приблизить проект здания бани к архитектурному стилю первого голландского периода творчества Й. Б. Ван Лохема. Опыт работы с бетоном у Й. Б. Ван Лохема был, так как в 1922 году он проектировал Бетонную деревню (*Betonodorp*) в Амстердаме.

Однако против авторства Й. Б. Ван Лохема выступают упрямые факты. Разбирая материалы в кемеровском архиве, З. Ф. Волкова обнаружила лист с перечнем построенных Стройбюро зданий и датами их стро-

ительства. Согласно этому документу строительство бани было начато в 1925 году, когда голландского архитектора еще не было в Кемерове. Наиболее вероятным автором проекта в данном случае является американский инженер, специалист по литью бетона Альберт Коттер, который с 1923 по 1925 годы возглавлял Стройбюро АИК «Кузбасс». Особенности архитектуры рассматриваемого строения близки функциональному стилю. Это подтверждает авторство Альберта Коттера, имевшего опыт строительства промышленных зданий, где на первое место выходит функциональное назначение архитектуры. Если исходить из того, что американец А. Коттер разделял передовые взгляды на архитектуру, то наиболее вероятно, что в своей творческой деятельности он ориентировался на идеи американского архитектора Френка Ллойда Райта, популярного в 1900–1930-е годы. По мнению видного исследователя европейского функционализма З. Гидиона, главной предпосылкой творчества Ф. Л. Райта является стремление трактовать дом как единое целое [10]. Так, в области планировки частных домов Ф. Л. Райт часто использовал крестообразный план, полученный им при пересечении двух объемов под прямым углом. При этом основное жилое пространство дома остается не разграниченным на комнаты. Первый этаж архитектор принципиально использовал для подвала. На втором он отделял кухню, спальню и комнату для прислуги. Все остальное пространство делилось на зоны и замыкалось расположенным в центре большим камином. Выразительность архитектуры Ф. Л. Райта основана на игре горизонтальных и вертикальных поверхностей, которая позволяла иллюзорно уменьшить фактически крупный объем здания. Трактую стену как плоскую поверхность, Ф. Л. Райт стремится к взаимосвязи различных элементов: потолка, стен, пола. При этом использованные архитектором материалы контрастировали друг с другом по фактуре и цвету. Сопоставляя описание творческих принципов Ф. Л. Райта и описание здания бани, нетрудно найти общее: пересечение архитектурных объемов под прямым углом, свободная планировка, расположение камина (печи) в центре помещения.

Против авторства голландского архитектора Й. Б. Ван Лохема говорит и общий характер его деятельности в Кемерове. Он стремился к созданию относительно нормальных условий жизни для колонистов АИК «Кузбасс». Их быт настолько потряс архитектора, что позже он написал: «Большая часть рабочих жила под землей как мыши... Я решил, что через год никто больше не будет жить в этих безуютных квартирах. Мое решение стало действительностью» [11]. Й. Б. Ван Лохем, следуя своей цели и отдавая предпочтение утилитарности и экономии, приносил в жертву выразительность архитектурных средств. Его работа в Кемерове делится

на три направления: создание градостроительного плана на территории расселения колонистов, разработка типовых проектов многоквартирных домов (бараков), а также проектирование и строительство социально-значимых зданий.

Интересно также сравнение архитектурных решений бани и школы, построенной под руководством Й. Б. Ван Лохема. Школа расположена на пересечении улиц и одним фасадом выходит на красную линию улицы Абызова, другой фасад значительно отстает от красной линии. Тогда как баня стоит в стороне от запланированных архитектором улиц. Композиция здания школы основана на асимметрии. Кроме того, к особенностям ее архитектурного решения следует отнести контрастное сочетание этажности и свойств строительных материалов. В отличие от школы здание бани симметрично и более лаконично по цвету и сочетанию архитектурных объемов. Ее композиционным центром является расположенная на стыке двух крыльев, квадратная в плане водонапорная башня. К ней под прямым углом на уровне второго этажа примыкают два прямоугольных сруба. Асимметричность композиции придает объем рекреационного (спортивного) зала. Он продолжает крыло здания, расположенное по улице Абызова. Здание школы построено в характерной для кемеровского периода Й. Б. Ван Лохема технике: соединение бревенчатого сруба и кладки по системе Герарда, когда пространство между двумя тонкими стенками из кирпича засыпают шлаком. Интересно, что, работая в Стройбюро, Й. Б. Ван Лохем никогда не обращался к технике литья из бетона. В целом, необходимо отметить, что в архитектурном решении здания школы в большей степени, чем в здании бани, чувствуется влияние идей группы «Стиль». Оно сказывается в масштабности архитектурных объемов и в сочетании локальных цветов плоскости стены.

Вероятно, автором проекта здания бани был А. Коттер: в 1925 году он разработал проект, начал строительство и завершил литье основного архитектурного объема здания. В свою очередь Й. Б. Ван Лохем приехал в марте 1926 года и завершил строительство бани, создав вход, лопатки центральной части и отделку интерьера. Близость архитектурного решения здания бани раннему периоду творчества Й. Б. Ван Лохема имеет свое объяснение. Дело в том, что и А. Коттер и Й. Б. Ван Лохем стремились к реализации новаторских тенденций западной архитектуры. Но если Й. Б. Ван Лохем принадлежал в европейской ветви архитектурного авангарда, то А. Коттер разделял идеи самобытного американского архитектора-авангардиста Ф. Л. Райта. Интересно, что почти все исследователи творчества Ф. Л. Райта отмечают созвучность его поисков тенденциям европейской архитектуры.

Веским аргументом против авторства Й. Б. Ван Лохема являются два фактора: во-первых, в архитектурном решении здания бани использованы нехарактерные для голландского специалиста пропорциональные отношения и во-вторых, указанное здание расположено отдельно от задуманных Й. Б. Ван Лохемом улиц. И последним аргументом против авторства Й. Б. Ван Лохема является подчеркнутый декоративный характер экстерьера и интерьера здания бани. Для его архитектурной деятельности в Кемерове подчеркивание декоративного начала в архитектурной композиции здания не характерно. При проектировании жилых домов и зданий общественного назначения он стремится максимально упростить архитектурно-планировочное решение и композицию, сосредоточивая свое внимание на функциональности здания.

Список литературы

1. См.: *Зюзьков Ю. С.* Западноевропейские мотивы в архитектуре Кемерова // Разыскания: историко-краеведч. альманах. – Кемерово, 1992. – Вып 2. – С. 87–92; *Зюзьков Ю. С.* К вопросу изучения наследия И. Б. Ван Лохема в Кемерово. – Кемерово, 1998 // (Препринт / Музей-заповедник «Красная Горка». Вспомогат. материалы); *Зюзьков Ю. С.* Слово о городе-саде Щегловске // Красная горка: краеведч. издание. – Кемерово, 2001. – Вып 2. – С. 48–61.
2. См.: *Захарова И. В.* Архитектурное наследие Кузбасса 1910–1930-х гг. – Кемерово, 2005; *Захарова И. В.* Искусство пропорций. Отражение новаторских поисков стиля Современного Движения в жилищной архитектуре 1920-х годов в Кемерове // Красная горка: краеведч. издание. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2002. – Вып. 3. – С. 26–33; *Захарова И. В.* Социалистический город Щегловск: от утопии к реальности // Балибаловские чтения: сб. ст. – Кемерово, 2005. – Вып. 4. – С. 32–42; *Захарова И. В.* Эволюция архитектурно-планировочной структуры Кемерова в начальный период индустриального развития // Вестник КузГТУ: сб. ст. – Кемерово, 2004. – № 6.2. – С. 85–90.
3. См.: *Волкова З. Ф.* Документы рассказывают. Голландский период в жилищном строительстве АИК «Кузбасс» // Красная горка: краеведч. издание. – Кемерово, 2001. – Вып. 2. – С. 66–75; *Волкова З. Ф.* Когда главенствует идея, страдает дело // Кузбасс. – 2004. – 29 сент. – С. 5.
4. См.: *Молема Я.* В поисках золотого сечения // Красная горка: сб. ст. – Кемерово, 2001. – Вып. 2. – С. 28–31.
5. См.: *Эггинк Р.* Архитектор оптимистического поколения // Красная горка: сб. ст. – Кемерово, 2001. – Вып 2. – С. 20–23.
6. См.: *Невзгодин И.* Истинное призвание // Красная горка: сб. ст. – Кемерово, 2001. – Вып. 2. – С. 38–48.
7. См.: *Крашенинникова Н. Л.* Современная архитектура Нидерландов. – М., 1971.
8. Там же. – С. 23.

9. См.: Там же.

10. См.: *Гидион* З. Пространство, время, архитектура. – М., 1984.

11. *Цит. по: Волкова* З. Ф. Когда главенствует идея, страдает дело // Кузбасс. – 2004. – 29 сент. – С. 5.

М. И. Сизова
Санкт-Петербург

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

О «новой драме» рубежа XX–XXI веков много спорят. Одни говорят, что она разрушает обман «праздничного театра», возрождает традицию театра как глашатая истины, попутно объявляя новый призыв ударников в литературу: «каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача – выражать и отражать личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он» (М. Угаров) [1]. Другие доказывают, что за напором «новой драмы» стоит «опыт групповой ничтожности» (А. Соколянский), когда индивидуальная несостоятельность драматургов компенсируется коллективистским «сообща». Одни обзывают неонатуралистическую эстетику «новой драмы» «сраматургией» (И. Смирнов). Другие настаивают, что «новая драма» «протестует вообще против потребительского, мещанского менталитета», против новой буржуазности (О. Дарфи). Одни полагают, что среди того, что называют «новой драмой», слишком много традиционной мелодрамы (Г. Заславский). Другие настаивают на том, что «новая драма» рождается из экспериментов с формой, из снятия табу и их осмеяния (М. Давыдова). Одни связывают важнейшие открытия этого направления с документализмом, пафосом достоверности, с техникой *Verbatim*, которая, дескать, открывает новые социальные феномены (Е. Гремина, М. Угаров, О. Дарфи). Другие находят эту технику убийственной для театра: «...“документальный театр”, по-моему, сильно смахивает на Пролеткульт. Главные достижения «новой драмы» – нецензурная брань и так называемая «живая речь» – кажутся мне не только повторением пройденного (и у нас, и на Западе), но и неуместной попыткой соревноваться с ТВ» (В. Мирзоев).

Все эти высказывания вполне правомерны. Но, как мне кажется, гораздо интереснее и продуктивнее сегодня разобраться с тем, вследствие чего возникло это направление, каковы его особенности. По мнению филолога и критика литературы Марка Липовецкого, «новая драма» на-

чала формироваться в «конце застойных девяностых», когда нереализовавшиеся чаяния людей, связанные с приходом новой власти, разбились о неприглядную действительность. Он даже предполагает, что «драматургия становится главным действующим лицом в литературе именно тогда, когда после бурных передраг, революций, потрясений и сдвигов происходит стабилизация (застой, депрессия)? Этот жанр реагирует на *отверждение* новой социальности, до тех пор казавшейся неоформленной и открытой для перемен. Драма, находящаяся на подъеме, в сущности, всегда сфокусирована на несбывшихся надеждах. Ее интересуют те, кто платит за социальный сдвиг, те, кто получают пощечины, те, кого повернувшаяся история столкнула куда-то в канаву или же в канаве оставила, вначале поманив, да бросив. Именно драма начинает биться головой о стену новой социальности. О ту самую стену, которая еще недавно казалась дверями в светлое будущее. Это жанр похмелья, ломки, отходняка» [2].

Героями подобных пьес чаще всего становятся люди с характерным лексическим запасом и определенными жизненными обстоятельствами. И выбранный авторами ракурс в изображении такого рода сюжетов вызывает негодование критиков и исследователей. Мол, все хорошо, и темы и идеи, а вот язык можно было бы почистить, к чему вся эта «чернуха»? Но мало кто из них всерьез задается вопросом: «А откуда та самая “чернуха” возникает?». Зачем современному автору нужно постоянно насиловать слух читателя нецензурной бранью, шокировать дикими сюжетами? Только ли ради эпатажа? А, может быть, в силу собственной ограниченности? Думаю, нет.

В своей статье «Отступление. О насилии и священном в советской культуре» Марк Липовецкий пишет, что «новая драма» представляет собой «практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики – *изнутри*, а не *извне*» [3]. То есть, говоря о современном мироустройстве, он фактически прокламирует перформативность культуры модернизма и постмодернизма, о которой довольно подробно писал Жак Деррида в статье о «театре жестокости» Антонена Арто. «По Деррида, перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет репрезентацию: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни. (В этот контекст вписывается и бахтинская теория карнавала, в которой также означающее и означаемое максимально сближены в телесных образах и «телесном» языке брани и проклятий). Чтение перформативного текста как миметического, таким образом, радикально искажает его смысл, что и выражается в интерпретационном превращении Гришковца или Выры-

паева в новые инкарнации Розова или Галина. При этом игнорируется важнейшая черта «новой драмы»: эти тексты не изображают и не отражают жизнь, они создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией. Эта коммуникация – еще одна важная категория перформативной эстетики, не отражаемая литературоведческой оптикой» [4].

Эстетизация и поэтизация насилия наиболее ярко проявляется в пьесе Ивана Вырыпаева «Июль», где главным действующим лицом является убийца и маньяк, буквально съедающий своих жертв. Для него акт насилия – прямое воплощение символической власти и любви.

Съесть эту мою Жанну М. полностью и целиком, а то ведь, все равно, скоро прикуют обратно к кровати, а скорее всего, и совсем убьют, церемониться-то не станут, а так, она хотя бы будет у меня внутри, моя Жанна М., и ноги ее странные, и по моему вкусу, ее груди. Мужчина, ведь тем и ценен, что берет женщину, и несет ее в себе до самого конца, пока не умрет она или он сам. Любовь – это ведь поступки, взять да и съесть, часа два уйдет на все про все, не больше, ну, в крайнем случае, три [5].

Получается, что продуцируемая в пьесе жестокость фактически совпадает с внутренней маниакальной жестокостью главного героя, и мир здесь не при чем. Но есть и другой вариант построения текста, о котором довольно часто и подробно говорит Марк Липовецкий, – жестокость окружающего мира, воспроизведенная в пьесах Василия Сигарева («Пластилин», «Волчок», «Черное молоко»). Здесь объектом насилия зачастую становится центральный персонаж, и мы как бы сопереживаем ему. Оговариваю слово «как бы», т. к. полного включения в эту игру не происходит, поскольку автор сам больше препарировывает ситуацию, нежели погружается в нее. Он уделяет значительное внимание описанию среды, социальных факторов, но при этом держит героя на расстоянии, давая читателю возможность отстраниться от ситуации и обдумать происходящее. Кроме того, есть и третья модель построения текста, при которой автор с помощью частичной эстетизации насилия и жестокости моделирует художественный мир, максимально дистанцируясь от персонажа. Примером такого рода пьесы является «MONOTHEIST» Юрия Клавдиева, написанный в 2007 году.

Сюжет строится как достаточно подробное описание главных событий из жизни трех подростков-сатанистов: Корпса, Грэйва и Трокса. Если кратко пересказать фабулу, получится криминальная история о том, как жили сатанисты, слушали музыку, пили водку, ходили на могилы, ломали кресты, резали кошек – и все ничего, да вот только однажды захотелось одному из ребят проверить прописную истину и узнать: «Есть

на небе кто-нибудь или нет?». А для этого нужно было ритуально убить человека. И им стала бабка Трокса. Но, в силу непредвиденных обстоятельств в момент предполагаемого жертвоприношения в квартиру Трокса нагрянули неожиданные гости бабки – алкоголики Шурабон и Славян. И, поскольку сами того не подозревая они могли стать невольными свидетелями преступления, друзьям пришлось вначале «замочить» их, а потом только взяться за бабку. После чего в полуаффективном состоянии главный герой Корпс вслед за коллективно убитыми бабкой и алкоголиками зарезал своих товарищей, сел в круг крови, стал ждать кары небесной, которая так и не последовала. Такова фабула пьесы. Но центральным событием все же становится не само убийство, а связанная с ним рефлексия главного героя, постоянное желание Корпса вступить в диалог с высшим началом, попытка преодолеть страх смерти, доказать собственную «самость». Правда, поначалу кажется, что этому эгоцентричному, самоуверенному подростку ничего и никому не нужно доказывать. У него есть своя философия, свое представление об идеальном мироустройстве и о задачах человека в нем.

КОРПС. Убивать – единственное дело человека. Все остальное за него давно природа сделала.

От этого возникает ощущение, что деформированные ницшеанские воззрения на Человека-Бога в его философии граничат с нацистской жестокостью, направленной на уничтожение слабых мира сего. И в данном случае слабыми становятся бомжи, алкоголики, отчасти пенсионеры и прочие пустые люди, не способные приносить какую бы то ни было пользу обществу.

КОРПС. Вот, и на хуй она? Даже если – предпологаю, если – она что-то заебачее в жизни произвела, то сейчас она уже вообще бесполезна. И это не заслуженный отдых за что-то хорошее, а свиньячья жизнь просто. То, что сейчас у нее. Поэтому, Трокс, захучачить твою бабушку – просто подарок, и ей, и нам и тебе.

Перевернутая подростковая жестокость, связанная с кризисом переходного возраста, выливается также и в откровенную агрессию по отношению к чужим родителям.

КОРПС. А ты бы не согласился мать свою ебанутую так заебошить?

ГРЭЙВ. Хуй знает. Порчу бы навел, я периодически читаю против нее, а она только еще больше ебнутая становится.

КОРПС. Вот именно. А тут – хуяк и все. Навсегда. Ты хозяин.

В результате получается, что для обретения абсолютной свободы и безграничного счастья герою просто нужно раз и навсегда покончить с рядом бестолковых человеческих существ. В чем же тогда конфликт

пьесы? Только ли в том, что герой до определенного момента не может утолить жажду крови? Пожалуй, нет. Ведь несмотря на всю самоуверенность, в Корпсе присутствует некоторая доля сомнения относительно собственной силы и безнаказанности. Ему до конца не ясно, в какой степени он хозяин ситуации и каковы его взаимоотношения с высшими силами. Потому-то после совершения убийства Корпс в первую очередь думает о способности или же неспособности нести такой груз ответственности.

КОРПС. Где Бог? Нет Бога. Есть я. Я не хочу быть собой. Я делаю все, только чтобы не быть собой. Собой это как Бог. Собой это как Бог. Я не хочу быть Богом. Где Бог? Не во мне. Где Бог?

И в основании этого лежит парадоксальная ситуация, на которой собственно и строится *коллизия пьесы*. С одной стороны – внутреннее ощущение героем собственного величия, потенциальной возможности сделать многое. И связанное с ним желание иметь абсолютную власть над миром для максимально комфортной жизни, в которой не приходилось бы бегать от гопников и прятать водку от родителей. С другой – диссонирующее с реальностью положение дел, связанное с осознанием себя как пустого места. А как следствие – выплеск агрессии и жестокости в сторону глухого и слепого мира, представленный как попытка доказать через насилие собственную весомость и значимость.

В итоге получается, что конфликт героя с конкретным социумом выходит далеко за рамки простого бытового противоречия между людьми. Напротив, он перерастает в экзистенциальное противостояние. Корпс понимает, что мир изначально неверно устроен, и дело здесь вовсе не в отдельных никчемных личностях. Просто человек по сути своей одинок. Он выплюнут в жизнь высшим началом, которому безразлична его судьба. Таким образом, вопрошая в финальном монологе небо и проклиная такое существование, Корпс вступает в априори неразрешимое противоречие, ведь Бог его не слышит. Структура пустого, бездуховного мира не дает возможности осуществления подобного рода чудес. Соответственно, глухое и холодное бытие Корпса трагично, и, казалось бы, сам он выступает в роли трагического героя. Но, несомненно и то, что трагичность эта значительно деформирована образом Корпса, инфантильного, жестокого, неуправляемого подростка. Мы не испытываем к нему того сострадания и сочувствия, которое присуще читателям по отношению к Макбету Шекспира. А происходит это во многом потому, что он лишен столь необходимой трагическому герою внутренней свободы. Ему не приходится выбирать. Изначально Корпс нацелен на убийство и его рефлексия связана далеко не с решением «замочить или не замочить старушку», а, скорее,

с тем, как отреагирует на его поступок небо. И подобного рода провокация сродни маниакальной страсти к преступлению как способу высказывания себя. Я совершаю насилие над объектом и таким образом утверждаю собственную «самость». Во многом это выражается на уровне композиции пьесы.

Текст делится на две части: реальные события и внутренние размышления героя, прописанные пунктиром и никак не обозначенные: кто говорит, когда, кому.

КОРПС. И так все время. И так каждый день. И так день за днем. И так утром. И так вечером. И так в обед. И так после обеда. И так ночью. И так дома. И так в гостях. И так в автобусах. И так в маршрутках. И так по дороге. И так по возвращении. И так в комнате. И так в больнице. И так в ментовке. И так в суде. И так в трезвяке. И так на жаре. И так по морозу. И так в морге. И так в магазине. И так в кино. И так в клубе. И так в ванне. И так в постели. И так в голове. И так в голове у других. И так в аське. И так в чате. И так в универе. И так в лесу. И так тут. И так там. И так везде.

Формально они очень напоминают лирические отступления, схожие с монодрамой или лирической драмой. Перед нами герой с внутренними переживаниями, долгими и развернутыми монологами о смысле бытия. Но при этом закадровый голос не приравнивается авторскому. Драматург, подобно исследователю, только лишь рассматривает под микроскопом свой персонаж, а о романтическом пафосе и речи быть не может. Упрощенные представления Корпса сталкиваются с реальностью. И ставшее расхожим выражение немецкого философа о смерти Бога отчасти свидетельствует о несостоятельности мировоззрения героя, констатирующего, что мир пустой, и единственное, что наполняет его, – мое «я», единоличное восприятие. Я сам себе и Кесарь, и судья, и, черт знает, что еще. И в зависимости от моего волеизъявления бытие вокруг будет меняться и трансформироваться, по крайней мере, пока я живу на этой земле, а что произойдет после смерти, меня вообще не интересует.

Во многом с этим связана формальная выделенность героя среди других персонажей. Все *характеры*, кроме Корпса, прописаны довольно условно. Практически каждый из них имеет масочную основу. Под масками я подразумеваю определенные социальные типы.

Грейв и Трокси – подростки-сатанисты. Мы практически ничего не знаем о них, за исключением пары мелких деталей, характеризующих социальное положение героев в обществе. Трокси, например, живет с бабкой-алкоголичкой, т. к. мать бросила его, а бабка ради пособия забрала мальчика к себе. Грейву, в отличие от друга, повезло чуть больше. У него есть мать, правда, по признанию самого подростка, она не вполне вменяемая. Помимо друзей Корпса в пьесе можно выделить баб-

ку: пенсионерку-алкоголичку, Шурабона, Славяна – местных пьяниц. Кроме того, в тексте встречаются третьестепенные персонажи – Гопник, обозначенный в афише. Его социальную роль автор определяет сам. И группа не то скинхедов, не то бомжей, встретившихся подросткам на кладбище. Фактически все они служат некими индикаторами для раскрытия полной гаммы свойств и качеств Корпса. Вот он-то как раз совсем не тип, а самый что ни на есть характер, с чертами внутренне-го психологизма, экзистенциальными вопросами и прочим набором качеств, как правило, присущих главному герою «новой драмы».

Помимо слабой маркированности персонажей пьесы, в тексте практически отсутствуют бытовые детали: взаимоотношения подростков с родителями, учеба, дом. Ему важно показать ту среду, в которой они вращаются, тот маленький круг, который составляют. Иными словами – мир Корпса. И этот мир, как и в предшествующих текстах, ужасен (правда, сами герои не осознают этого). Не случайно автором выбраны такие места действия, как лес, кладбище и две квартиры.

Дом – интимное пространство героев. Место их обитания и место совершения убийства. Кладбище и лес – культовые, ритуальные пространства. Они акцентируют внимание читателей на неординарности, выделенности героев из привычной жизни. Кроме того, в тексте присутствуют городские маркеры – Комса (дачный массив Тольятти) и Старик (старый город), которые отсылают нас к другим произведениям и дают основание включить эту пьесу в парадигму предшествующих авторских текстов. С той только разницей, что в пьесе «MONOTHEIST» в меньшей степени мифологизируется городское пространство. В данном тексте оно вообще уходит на второй план, становясь молчаливым фоном, а не оппонентом главного героя, как в «Собирателе пуль» или в «Пойдем, нас ждет машина».

Вдобавок, кроме двоимирия героя в тексте совершенно очевидно просматривается композиционная закольцованность. Действие начинается со смерти сбитого машиной прохожего и заканчивается групповым убийством людей. При этом ясно, что данная организационная структура не случайна. Потому как именно смерть является движущим механизмом действия. Провоцируя Корпса на раздумья о тщетности и бренности человеческого бытия, она, подобно року, приводит к преступлению в финале. Герой видит в ней новую форму свободы, возможность скинуть ненужный груз обветшалых ценностей, удовлетворить чувство собственного превосходства над миром. Но одновременно испытывает по отношению к смерти необъяснимый, почти хтонический страх. Корпс

не знает, что ждет его за «той» чертой. Если в настоящем, живом мире, с его точки зрения, все понятно и просто: здесь враги, там друзья, то, что будет после смерти, неведомо. Как мне кажется, автор и не ставил перед собой задач объяснить читателю загадку загробного мира. Скорее, его интересовало пограничное состояние Корпса, хорошо знакомое нам, скажем, по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Только если Ф. М. Достоевский с натуралистической подробностью прорисовывал всю цепь психофизических состояний героя в момент совершения убийства и после него, выводя, таким образом, Раскольникова на метафизический уровень рефлексии, то Ю. Клавдиев ограничивается констатацией факта и перечислением ряда физических действий. Возможно, именно в этом заключается отстраненность автора от своего героя. Он не сопереживает Корпсу, не старается оправдать, а только лишь описывает то или иное событие.

Получается, что в данной модели пьесы главной движущей силой становится познавательное желание героя, сопряженное с потребностью преодолеть смерть через насилие. Не случайно *завязкой* является столкновение Корпса и трупа. Герой смотрит на бездыханное тело сбитого человека и в силу своих возрастных и умственных способностей понимает, что единственным вариантом выжить в этом мире является право убивать. Убивать – значит быть сильнее смерти. Но чтобы получить его, необходимо преодолеть ряд препятствий. В частности, переступить моральные устои общества, что, собственно говоря, не смущает героя, в отличие от его друзей. Он активно склоняет подростков на свою сторону, пуская в ход всевозможные уловки. Так, в диалоге с Грейвом Корпс убеждает его в необходимости выступить такими «санитарами леса», уничтожающими бесполезных и ненужных людей, например, бабушку Трокси. А Трокси, до смерти боящегося уголовной ответственности, внушает, что тело вполне можно расщепить кислотой, мол, никто ничего и не заметит. Соответственно, пройдя этап приготовлений и уговоров, Корпс приступает к самому жертвоприношению. И решение совершить обряд, равно как и само убийство, становится *кульминационным* моментом пьесы. С одной стороны, Корпс находит соратников в лице Грейва и Трокси, с другой, обретает желанное главенствующее положение. Кроме того, герой раз и навсегда порывает с привычными христианскими ценностями, что в определенной мере тоже является немаловажным фактом. В сущности, вступая на путь сатанизма, он отрицает своими действиями привычную модель человеческого существования, зиждующуюся на заповеди «не убий». Корпс убивает. Убивает не только никчемных мира сего, но и

своих собственных друзей. После чего в *развязке*, сидя на полу в круге крови, понимает, что мир не переворачивается и кажущаяся альтернатива бытия – очередной обман.

Осознание брэнности и тщетности бытия вполне вписывается в общий контекст современной драматургии, где прежние христианские ценности отставлены в сторону, а на их месте образовалась зияющая дыра, с «чудовищным» человеком. Любопытно, что подобную историю можно наблюдать в «Июле» Вырыпаева. «Ни катарсис, ни трансценденция невозможны на уровне сознания героя, поскольку его взгляд, каким бы безумным он ни был, оказывается всеобъемлющим, его чудовищность выступает как равная мирозданию, и потому его преступления, в сущности, не могут быть так названы, поскольку воплощают собой фундаментальные – и страшные – условия бытия; и потому его монолог в конечном счете действительно звучит как монолог Бога. Бога-убийцы и людоеда. Бога реальности, знающей только язык насилия» [6]. В итоге получается, что история убийцы – это повесть о сотворении мира, с нуля, из подручного материала, когда нет никаких понятий и надо все изобрести заново. Божественная вертикаль, на протяжении столетий являющаяся цементирующей нормой, разрушается, что приводит к отсутствию совести и отсутствию внутренней коллизии в драматическом тексте.

Единственным ориентиром во вселенской пустоте становятся импульсы тела: осязание, обоняние, физические рефлексии организма – наслаждение, боль. А потому насилие приобретает здесь столь исключительное значение для персонажа. Именно оно – настоящая реальность равно как для объекта, так и для субъекта насилия.

Список литературы и примечания

1. Здесь и далее в этом абзаце цитируется по: *Липовецкий М. Н.* Театр насилия и общество спектакля («новая драма» и братья Пресняковы) / М. Липовецкий // Паралогии. – М.: Новое литературное обозрение. – 2008.
2. Там же. – С. 757–756.
3. *Липовецкий М. Н.* Отступление. О насилии и священном в советской культуре / Липовецкий М. // Паралогии. – М.: Новое литературное обозрение. – 2008. – С. 794.
4. *Липовецкий М.* Современная русская литература: за пределами академических дисциплин? // Новое литературное обозрение. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html>
5. Здесь и далее текст пьесы цитируется по рукописи, любезно предоставленной автором.
6. *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой драмы. – Рукопись. – С. 330 // Архив М. И. Сизовой.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСПОВЕДАЛЬНОСТИ В ТЕКСТАХ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Каждая театральная эпоха не только обнаруживает интерес к определенным проблемам бытия человека как к материалу для создания мира драматического произведения, но и формирует специфические средства для их художественного осмысления. Статус одного из значимых направлений современного театра приобрела «новая драма», содержательный план которой составляет анализ реальности, воспринимающийся современными авторами как настоящее требование времени. Исследованию прежде всего подвергается процесс адаптации человека, к изменчивой, нестабильной социокультурной среде. Хотя радикальные перемены конца 1980-х – начала 1990-х годов, связанные с крахом предшествующего политического режима и девальвацией прежней нормативно-ценностной системы, Россия, в основном, пережила, следует признать, что новые модели социального поведения формируются с трудом и во многом стихийно.

В произведениях, относящихся к направлению «новой драмы», в отношении изображаемой действительности наблюдаются две пересекающиеся тенденции. Первая отчетливо демонстрирует разрушение целостности картины мира. Бытие драматических персонажей реализуется через изображение нескольких, иногда существующих параллельно, иногда причудливо переплетающихся миров: обыденного и экстраординарного, реального и потустороннего, мирского и сакрального, прошлого и настоящего. В одном из эпизодов пьесы В. Дурненкова «Мир молится за меня» герои одновременно находятся в армейской казарме и материнской утробе. В «Дембельском поезде» А. Архипова поезд уносит солдат и домой, и в мир иной. Виртуальный мир оказывается важнее и интереснее реального для одного из героев «Хлама» М. Дурненкова. В «Цурикове» М. Курочкина свободное перемещение из повседневной реальности в сверхреальность преисподней почти неотличимо от простой туристической поездки. Действие пьесы В. Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю» разворачивается в доме, названном местными жителями «живые и мертвые» не только из-за его местоположения возле кладбища, но и в связи с неразличимостью для героев жизни и смерти. Среда обитания, в которой живут герои, для них самих туманна и невнятна, т. к. между двумя реальностями стерта грань.

Вторая тенденция, которая ощутима в пьесах новодрамовцев, – фиксация недоверия к миру и людям этого мира. Одна из героинь пьесы В. Дурненкова «Мир молится за меня», мать-одиночка, перенесшая пятнадцать лет назад предательство мужа, свою обиду переносит на весь окружающий мир и вообще не выпускает к людям давно повзрослевших детей. В другом эпизоде этой пьесы человек по фамилии Пономарев как будто имеет два измерения: в ипостаси солдата он со страхом думает о жизни за пределами казармы, в ипостаси ребенка с не меньшим опасением думает о жизни после своего рождения. Лера из пьесы В. Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю» мечтает уехать из опустыленного города, подальше от пьющей матери, получив денежный приз от мифической фирмы «Евро-Шоп».

Сложные отношения с миром, подтвержденные множественными примерами из пьес, не провоцируют персонажей на отчаянное сопротивление действительности. Тем не менее, нет и активного неприятия, отстранения, бегства от нее. Не определяя жизненной цели, не зная своих способностей, не умея выстроить логику собственного существования, герои «новой драмы» в своих неудачах винят не мир, а только себя: «Меня нет» («Терроризм» Владимира и Олега Пресняковых); «...мамочка <...> Мне жить зачем? Для чего? Ты меня родила, а я никто, мамочка... Я мертвый, мамочка! Как ты, мамочка!» («Божьи коровки возвращаются на землю» В. Сигарева); «Я вот вообще. Никто. Я какой-то недоделанный. Правда. Я вот себе часто говорю – не говори себе так, ты же ничего не сможешь сделать тогда. Ну и вообще. А я ничего и не делаю. У меня знаешь, сколько мыслей всяких? У-у-у... А на выходе что? <... > У меня, может, жизнь всего одна, понимаешь? Я что, так и проживу ее, ничего не сделаю? Всю жизнь?» («Хлам» М. Дурненкова) [1]. О своей жизни персонажи высказываются с разной долей частностей и деталей. Тем не менее нельзя не увидеть то, что их объединяет, – жизненную неопределенность. У многих из них нет собственного имени (Парень, Герой, Мужчина, Женщина, Таксист, Продавец, Жених, Невеста, Отец и пр.), что усиливает заявленную социокультурную и психологическую неконкретность. Безымянные герои нередко встречались и в классической драматургии. Но, как правило, они являлись второстепенными персонажами, поступки которых напрямую не влияли на развитие сюжета. В «новой драме» без имени нередко остается даже тот, без которого не может состояться пьеса.

В тот момент, когда личность ощущает предел своей изолированности, растерянности, у нее возникает острая потребность в самоопределении. Вопросы «кто я?», «как мне жить?», «каков мой дальнейший

путь?» не дают ей покоя. Процесс самоопределения – коренная проблема взаимодействия индивида и общества – один из важных атрибутов «новой драмы». Самоопределиться – значит прежде всего «определить свое место в жизни, в обществе» [2]. Это подразумевает осознание индивидом близких и дальних жизненных целей, формирование готовности к самостоятельной деятельности, постижение своих возможностей и желаний в соответствии с требованиями со стороны окружающих. Тексты пьес интенсивно демонстрируют стремление персонажей обрести смысл существования. Действие, разворачивающееся в пьесе «Хлам» М. Дурненкова, – попытка некоего писателя выполнить заказ продюсера и написать сценарий о предназначении человека. Другое действующее лицо этой пьесы признается, что все время думает о «смысле жизни» и о некоем «моральном императиве». Рабочие из пьесы «Синий слесарь» этого же автора задаются вопросом, что в жизни главное. В «Культурном слое» Вячеслава и Михаила Дурненковых один из героев так выражает общее стремление персонажей «новой драмы» определить свое место в жизни: «...каждый человек в этой жизни решает, кто он – артефакт или органоминеральный субстрат».

Одной из важных характеристик процесса самоопределения героя «новой драмы» является исповедальный пафос, который к тому же относится к числу ярко выраженных признаков этого экспериментального театрального направления в целом [3]. Уточним значение первоначального, исходного понятия. Слово «исповедь» означает, во-первых, «откровенное признание в чем-нибудь, сообщение своих мыслей, взглядов», во-вторых, «покаяние в грехах перед священником» [4]. Несмотря на то, что исповедальность связывается с театром как таковым, его миссией, предназначением, нельзя не заметить, что она оценивается как значимая примета искусства последнего десятилетия. Необходимо заметить, что принцип исповедальности также лежит в основании современной лирики и эпических жанров художественной литературы. Высокую степень популярности имеет дневниковая проза, где исповедь является необходимым компонентом содержания (И. Денежкина, С. Сакин, П. Тетерский, С. Шаргунов, Д. Воденников). Однако именно «новая драма» сконцентрировала себе черты исповедальности, характерные для явлений литературы и искусства 2000-х годов. Рассмотрим некоторые из них, проявляющиеся в высказываниях действующих лиц наиболее отчетливо.

Фрагментарность. Чаще всего откровенное признание или раскаяние в совершенном поступке является единичным фактом, не выводит персонаж на общий суд людей и не ведет к отречению от прежней жизни.

В пьесе В. Дурненкова «Мир молится за меня» мошенник и грабитель Артур признает, что главное в жизни для него самого и его поделщины – исключительно собственная выгода, добытая обманом и насилием. Несмотря на то, что он задается вопросом о смысле жизни, вызывает «скорую помощь» пострадавшему от его рук человеку, ругает за нерасторопность врачей, сожалеет о своем поступке и даже откровенно признает свою вину («Что мы за люди?»), однако своей совести он позволяет проснуться ненадолго. Уже следующий за этим откровенным признанием поступок – бегство с места преступления, а значит, возвращение к привычному распорядку жизни. Прощение самого себя – результат отсутствия четких нравственных устоев, системы координат, в которой должна производиться оценка собственных действий.

Еще один пример, подтверждающий фрагментарность исповедальных текстов, приведем из пьесы В. Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю». Через всю пьесу проходит рассказанная героем Димой история его жизни. О том, как после смерти матери отец запил и потерял работу начальника горно, как пришлось разменивать квартиру и переезжать на окраину, как ему, Диме, довелось терпеть унижения от учителей. Остро переживая свои неудачи, он однажды в день своего рождения принес в школу конфеты с кладбища, чтобы угостить одноклассников: «Каждому по три штуки. У нас как бы всегда по две приносили, а я по три <...>. Все, раздал такой. Все такие сидят, разворачивают, а оттуда... Муравьи оттуда! А все же знали, что я у кладбища живу. Кошмар! Че было! Меня потом в пионеры в эти позже всех приняли. Кошмар! <...> Сейчас-то смешно, а тогда воще повеситься хотел. Стыдоба». Признание в проступке, чувство стыда не перерастают в отречение от прежнего существования. Пересмотра всей жизненной позиции не происходит. Собственно, сама эта позиция остается неясной, непроговоренной. Формирование собственных взглядов невозможно без базисного процесса идентификации, которая подразумевает отождествление себя с определенной социальной группой, образом, архетипом, другим человеком. В результате личностью вырабатывается тот алгоритм поведения, который определяется принятым ею идеалом. Нетрудно догадаться, что в эпоху безвременья для страны (и в период актуализации для героя «новой драмы» процессов идентификации) такой идеал попросту отсутствовал. В конце пьесы, по ремарке автора, Дима и его подруга Лера «...вдруг начинают плакать. Громко. Не стесняясь друг друга. В голос». Слово оказывается неспособным целиком и полностью выразить искреннее и наивное стремление к добру и любви. Чем глубже уровень смыслов, которые

требуют выхода к другому, тем менее вербальными становятся формы их выражения. Только через слезы становится возможным нравственное очищение и хоть сколько-нибудь заметное изменение жизненных ориентиров.

Раскаяние персонажа как первая ступень исповеди в сюжетах пьес современных авторов встречается довольно часто. Не стоит, однако, думать, что стремление к исповедальности присуще всякому герою изначально. Нередко признание в грехах и прегрешениях возникает только вследствие внешнего фактора. Так, например, происходит в пьесе «Включите свет!» Владимира и Олега Пресняковых, где откровенный разговор сына с матерью спровоцировало отключение во всем квартале электричества. Иногда исповедальный текст, облаченный в форму раскаяния, остается в разряде «откровенного признания в чем-нибудь, сообщения своих мыслей, взглядов», не содержит в себе признания вины, что также свидетельствует об ограниченности исповедальных интенций. Очень показательна в этом смысле «Наташина мечта» Я. Пулинович. Сюжет пьесы составляет рассказ юной героини о том, как она решается на преступление ради своей любви. Речь на суде воспитанницы детского дома – это взволнованная и страстная исповедь. Однако искреннего раскаяния шестнадцатилетней девочки, которая жестоко, до состояния клинической смерти, избила соперницу, не происходит. «Я первая в него влюбилась», – наивно, но самоуверенно отстаивает Наташа свою правоту.

Раскаяние как проговоренное слово остается в числе единичных фактов биографии героя, а покаяние как высший уровень исповедального поступка для него оказывается недоступным. В целом заявленная исповедальная тональность текста персонажа не является абсолютной, до конца осуществленной.

Стремление к точности выражения мысли. Герой 2000-х годов осознает, что адекватно понятиям быть трудно, почти невозможно. Поэтому такое пристальное внимание авторы уделяют лексическому оформлению мыслей своих героев. Выбор слов сродни выбору тем для сообщения чего-то очень важного из «Синего слесаря» М. Дурненкова. Говоря словами Героя из этой пьесы, «все, что ни придумаешь, все, что ни выдумаешь, уже есть». Другой персонаж, Ренат, один из тех, кто хотел говорить о жизни, у которого «и мир внутренний есть и все на свете», с досадой констатирует, что в рассказе заводских рабочих о себе «просто какие-то подонки получают – бухают все время и все. Больше ничего не делают». Ренат мучается от того, что «внутренний мир» не получает адекватного речевого воплощения.

Тяготение к точности исповедального высказывания прежде всего является результатом многочисленных повторов слов и значений, всякого рода уточнений. Избыточность речевых средств может сделать текст в какой-то степени нескладным, деформированным. Присмотримся к речевому рисунку персонажа пьесы Е. Гришковца «ОдноврЕмЕнно»: «Это так важно, что-то сильно почувствовать, почувствовать... Я имею в виду – ПОЧУВСТВОВАТЬ!... Не вкус и даже не радость..., а ситуацию. Ситуацию! Почувствовать то, что ЕСТЬ». Важны малейшие состояния человека, его переживания, мысли, зачастую путаные и противоречащие одна другой. И хотя Гришковец сам себя не причисляет к «новой драме», эта особенность драматургического письма объединяет его с новодраматизмами. Для подтверждения этого факта приведем текст эпизода из вышеупомянутой пьесы Дурненкова: «Это как если температурный сон, когда тыходишь в комнату, проходишь ее,ходишь в следующую, точно такую же, проходишь, открываешь дверь, чтобы опять попасть в ту же комнату и так до бесконечности, до тошноты... Сложно смириться с тем, что мир – это лучший автор, чем я».

Другой путь достижения точности высказывания – обращение к образной системе языка (метафорам, сравнениям, перифразам, каламбурам, иносказаниям и др.). Примером может служить сравнение, которое для усиления воздействия на собеседника использует Филипп из пьесы М. Дурненкова «Хлам»: «Все какое-то бессмысленное. Как будто грызешь какую-то гору в темноте, грызешь, и пока не сгрызешь, рассвет так и не наступит... А самое главное, она бесконечная, гора эта, и даже не видно, где кончается, понимаешь?». Дед, персонаж пьесы братьев Дурненковых «Культурный слой», заводит разговор с внуком о собственном внутреннем мире. Возникает двойная метафоричность высказывания персонажа. Во-первых, свой внутренний мир дед соотносит с желудком как с самым больным органом и поэтому требующим особой заботы. Во-вторых, желудок (а также внутренний мир) имеет в сознании героя совершенно определенные очертания: «Пещера. Темно. Костер посредине, вокруг люди сидят. Все». В целом точность высказывания рождается из страстного желания обязательно быть услышанным партнером.

Стилистическая сниженность. В «новой драме» исповедь выражается не только в формах литературного (образцового) языка, но и в его обиходно-бытовых («домашних», «семейно-доверительных») вариантах. Широко используется социолект – речевые особенности, характерные для какой-либо социальной группы. Не менее популярна техника *verbatim*, основанная на использовании диалогов реальных людей и приближающая произносимый текст к «языку улиц». Особое место занимает

обценная лексика, которая даже в исповеди не сдает своих позиций, достаточно устойчивых в современных текстах.

Снижение лексических и синтаксических форм обусловлено стремлением к устранению эстетического барьера между литературой и действительностью, которое в свою очередь продиктовано желанием взглянуть на жизнь изнутри, оказаться в самом ее эпицентре. Очевидно, по мнению драматургов, отступление от общеобязательных норм и даже использование грубой, нецензурной лексики, определяющее нижний языковой порог персонажа, должно вызывать особое доверие к его слову. Наделяя своих героев миссией проговаривать очень важные смыслы, автор оберегает их от высокопарности, велеречивости. Психологическое насилие в форме грубых, жестких слов позволяет сделать исповедь живой, искренней, придать ей статус реальности.

Не менее важную причину использования слов со стилистически сниженным, грубым и даже вульгарным оттенком называет филолог Ю. А. Панов. Она заключается в «отставании сознания от реальности», когда новое «не находит еще выражения в конкретных терминах (от себя добавим, не только в терминах, но и в формах – В. Ч.) языка» [5]. В рассматриваемом нами направлении драматургии этим «новым» является та степень искренности, которая не находит выражения в литературном слове, в определенном смысле устоявшемся, общепринятом, нормативном.

Стилистическая сниженность исповедальной речи персонажа «новой драмы» также является результатом его богоборческих и человекоборческих интенций. Устойчивым признаком исповеди является наличие адресата, способного дать внешнюю оценку поведения субъекта. Выдающийся русский мыслитель, исследователь в области философии, эстетики и литературоведения М. М. Бахтин, рассматривая проблемы активности героя художественного произведения в самоотчете-исповеди, обращает внимание на то, что вне существования другого в принципе невозможно самосознание и самовысказывание. «Уже то, что я вообще придаю значение, хотя бы бесконечно отрицательное, своей определенности, – ставит Бахтин себя на место героя, – что я ее вообще привлекаю к обсуждению, т. е. самый факт осознания себя в бытии, говорит уже о том, что я не один в самоотчете, что я ценностно отражаюсь в ком-то, кто-то заинтересован во мне, что кому-то нужно, чтобы я был добрым» [6]. Под обращением к другому исследователь подразумевает прежде всего отнесенность к Богу.

Откровенные признания персонажа «новой драмы» в соответствии с классическим представлением о литературной исповеди обладают той самой диалогической структурой, согласно которой исповедь героя направлена на внешне оценивающего субъекта. Однако в качестве исповед-

ника (духовника), являющегося посредником в разговоре человека с Богом, выступает, конечно, не священнослужитель. Да и самому Всевышнему отказывается в доверии. Показателен в этом смысле сюжет пьесы М. Курочкина «Суриков», в которой Бог сам пребывает в унижительном состоянии.

Субъект раскаяния в «новой драме» может обращаться только к тому, в ком он видит партнера по несчастью, такого же человека, ищущего свое место в жизни. Процесс самораскрытия как установка на полную искренность, абсолютную откровенность означает путь человека от отчужденности и изолированности к единению с другими. Для того чтобы изменить жизнь, надо сначала избавиться от мучительных переживаний, произнести вслух, что наболело, выговориться до определенного предела. В «Июле» И. Вырыпаева герой признается: «Шестьдесят три года я прожил, а так до сих пор, ни разу ни с кем, так чтобы поняли меня, я и не поговорил». Затем он делится с возникшим в его судьбе собеседником самым сокровенным, рассказывает ему всю свою жизнь. Такие откровенные признания, характерные практически для всех современных пьес, являются результатом самопознания и самооценки, без которых невозможно дальнейшее движение в осознании себя как личности и как члена общества.

Тем не менее, принятие собеседника как равного себе лишает абсолютного доверия к нему. Равенство позиций означает и отсутствие нравственной опоры у партнера и, следовательно, морального права быть духовным наставником. Неприятие возможного суда божественного и человеческого, по мнению М. М. Бахтина, неизбежно сопровождается тонами «...злости, недоверия, цинизма, иронии, вызова» [7]. Именно такое проявление эмоций окрашивает исповедальное слово новодраматического персонажа, делает невозможным молитвенный, нравственно определенный строй его речи, что может привести даже к «самоотмене покаяния» (Бахтин).

Дуальность личностно-неповторимого мироощущения и коллективного сознания. Наделение высказывания личностным смыслом является обязательным для исповедального текста. В то же время максимальное приближение к реальности, подробность переживаний героя, его погруженность в повседневность предполагают эффект узнавания как партнером, так и читателем/зрителем схожих радостей, огорчений, детских мечтаний и юношеских грез, сожалений об утраченном человеческом облике. Воспоминания персонажей о прошлом служат своеобразной калькой, на которую накладываются ощущения целого поколения: «в зоопарк ходили», «демонстрацию помню», «на старой квартире...

в ванной стенка... в мелких трещинках», «свалка покрышек старых... всю кучу поджигали, с летом прощались» («Культурный слой» Вячеслава и Михаила Дурненковых).

Расстояние между персонажами сокращается за счет обозначения общих проблем. Некоторые из них понятны отдельному социальному, возрастному, профессиональному слою, группе, связанной одним интересом: «...Я ее купил у Лешего. Вроде все нормально, только начали сальники протекать. Сальники там имеют свой размер, не стандартные. Пошел, купил. Отдал ползарплаты. Еду, чувствую, что начинает постукивать. Думаю – клапана <...> Стук, стук, стук и тут чувствую – типа коленвал или еще хуже, что вроде поршня западают. т. е. совсем серьезно <...> Так и так, поднимаю капот – ах ты едрить его – дыра в блоке, пробило рубашку и вся мандула наружу. А это капремонт» («Синий слесарь» М. Дурненкова). Другие хорошо знакомы всякому российскому человеку, столкнувшемуся с неустроенностью жизни: «Вот в 45-й скоты живут. То холодильником хлопают, то краны на всю открывают и радуются. Знают же, что мне это как по башке кувалдой» («Культурный слой» Вячеслава и Михаила Дурненковых). Малейшие движения души чужого человека в силу их узнаваемости чутко улавливаются и проживаются как свои собственные. Установка авторов на достижение идентичности героев обнаруживается через выбор знакомых «словечек» и привычных интонаций.

Подводя итоги, следует еще раз обратить внимание на следующие положения.

«Новая драма» носит адаптивный характер по отношению к меняющейся реальности, демонстрируя попытки персонажей изжить отчаяние, преодолеть растерянность, возникшую в результате утраты ценностных смыслов. Поиск человеком гармонии в отношениях с миром, окружающими людьми и самим собой побуждает личность к самораскрытию, публичному самообнажению и исповедальности.

Характер исповедальных текстов определяется: фрагментарностью, стремлением к точности выражения мысли, стилистической сниженностью, дуальностью личностно-неповторимого мироощущения и коллективного сознания.

Так как исповедь осуществляется, прежде всего, через слово, повышается роль интонационно-речевой организации текста. Проговоренное слово является необходимым условием для осуществления процесса самоопределения человека/персонажа в современном мире. Рефлексивная природа слова намечает в драматургии тенденцию к возвращению им тех позиций, которые были утрачены в театре предшествующего столетия.

Список литературы и примечания

1. Здесь и далее цитаты из пьес В. и О. Пресняковых, В. Сигарева, М. Дурненкова, В. Дурненкова, И. Вырыпаева, Е. Гришковца, В. и М. Дурненковых даны по: Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа: biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1203
2. Самоопределиться // *Ожегов С. И.* Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1987. – С. 604.
3. См.: *Чепурина В. В.* Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме» // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 5–8.
4. Исповедь // *Ожегов С. И.* Указ. соч. – С. 219.
5. *Панов Ю. А.* Экспансия сниженной лексики как заполнение лексических и стилистических лакун // Язык, коммуникация и социальная среда. – Режим доступа: <http://tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/PanovLSE2001.htm>
6. *Бахтин М. М.* Смысловое целое героя // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 165.
7. *Бахтин М. М.* Указ. соч. – С. 167.

С. Н. Басалаев
Кемерово

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ

Как капля воды отражает океан, так театр обнаруживает все позитивные и негативные явления культуры в целом. Предметом театрального искусства является преимущественно внутренний мир человека, его душевная жизнь, переживания, а также те связи и отношения, которые рождаются в напряженных противоречивых ситуациях, в процессе со-бытия с внутренним миром другого. Обращение к литературной основе происходит в рамках той эпохи и ее культурных интенций, в которой живет и творит Художник. Чтобы быть понятым, он «говорит» на современном и доступном зрителю языке, поэтому взятый за основу текст автора изрядно трансформируется, а иногда начинает нести совершенно иные смыслы.

Этика взаимоотношений автора, актера и режиссера – одна из фундаментальных проблем сценического искусства. Вопросы морально-этического характера красной нитью проходят через всю историю развития режиссерского театра. Практически нет ни одной исследователь-

ской работы по вопросам театрального искусства, в которой под тем или иным углом зрения не рассматривались бы этические аспекты различных моделей взаимодействия режиссера с драматургом. Данная проблема входит в предметное поле театральной критики, философско-эстетических и театроведческих исследований, которые в свою очередь влияют на формирование принципов практического преобразования литературного текста в спектакль.

В настоящее время ни у кого не вызывает сомнения, что произведение сценического искусства есть законченное эстетическое целое, отличающееся от своей литературной основы, и при этом вопрос о границах интерпретации авторского текста уже почти упразднен. Из всего многообразия точек зрения по данному вопросу можно выделить две крайние, взаимоисключающие. Первая, традиционная для русской психологической школы, указывает на доминанту авторской идеи, его стиля, соответственно, и его текста как первоисточника. Эта позиция устанавливает границы «бережного» отношения к авторскому слову в процессе перевода его на язык сценический. Режиссер в данной концепции предстает демиургом, который создает трактовку авторской идеи в контексте современной культурной ситуации, т. е. автор определяет ЧТО происходит, а режиссер решает КАК и ЗАЧЕМ это ЧТО происходит. Данную точку зрения отстаивали такие практики театрального искусства, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. Д. Попов, М. О. Кнебель, А. В. Эфрос, Г. А. Товстоногов, О. Н. Ефремов, М. И. Туманишвили и многие другие. Консервативное проявление этой позиции обнаруживает себя в простой иллюстрации литературного текста, что, тем не менее, не всегда умаляет художественную ценность произведения сценического искусства.

Другая точка зрения, заявляя о правах режиссуры на пьесу, отменяет границы дозволенного обращения с авторским словом. Художник постмодерна утверждает, что автор «мертв» и никто не знает, что он хотел сказать. Отсюда следует, что режиссер сам является драматургом творимого произведения, а текст автора, как и все остальное, для него всего лишь повод, один из элементов конструктора, который можно трансформировать как угодно, для того чтобы сложить мозаику своего спектакля. Такой точки зрения придерживается большинство современных режиссеров.

Почти каждый театр имеет в репертуаре пьесы классических авторов, вопрос заключается именно в том, как обращается режиссер с их текстом. Если представители первой точки зрения в процессе постановки спектакля ведут диалог с литературной основой и стараются реконструировать авторский текст, то во втором случае режиссеры занимаются

его деконструкцией. Это обосновано тем, что в той или иной конкретной культурной ситуации практически невозможно воспроизвести текст классического автора. К тому же современный театр развивается в условиях, когда перегородки между режиссером и драматургом размыты или достаточно условны. Нередко современный драматург не ограничивается текстовым вариантом пьесы, он детализирует речь персонажей огромным количеством ремарок, тем самым навязывая постановщику свое образное решение. В свою очередь режиссер, выполняя функции драматурга, зачастую стилизует, переписывает текст пьесы, стремится создать более понятный зрителю сценический эквивалент литературной первоосновы. Однако представители этой точки зрения забывают, что прием стилизации действует как способ передачи «атмосферы» драматурга, а значит, требует от режиссера рассмотрения пьесы не только в художественном, но и в биографическом контекстах автора, его исторической эпохи. В данном случае раскрытие в спектакле личной темы автора посредством укрупнения деталей эпохи является наиболее важным. Идея автора имеет свой пульс, при попадании в резонанс с которым возникает эмоциональное звучание. Если же режиссерская мысль «живет» в другом ритме, то автор «мешает» процессу постановки спектакля и «ломает» его. Неважно, кто победит в этой борьбе – автор или режиссер, спектакль в любом случае проиграет.

Представители первой точки зрения также утверждают, что творческая активность сценического искусства по отношению к драматургии естественна и необходима, но при этом задаются вопросом, как уберечь театр от произвола по отношению к пьесе, от насилия по отношению к ее автору? В начале XX века даже великий экспериментатор В. Э. Мейерхольд указывал на беду, «когда всякую роль, всякого автора подминают под себя, приспособляют к себе, переваривают для себя. Тут смерть искусству и ремеслу» [1]. В середине того же столетия другой, не менее известный, теоретик и практик театрального искусства Г. А. Товстоногов по тому же вопросу утверждал, что сущность режиссуры заключается в умении наиболее полно и выразительно раскрывать автора через актера. Он призывал обретать «свободу в рабстве». По его мнению, «рабство» – это авторские ограничения, осознанные режиссером, которые «дают безграничный простор воображению» [2]. Тогда и никаких ущемлений режиссера и актера со стороны автора не происходит.

Рассуждая о формальных и содержательных аспектах перевода литературного текста на язык сценический, невозможно обойти и такого проводника авторского текста, как актер. Творческое взаимодействие автора, режиссера и актера имеет большое значение в процессе сцениче-

ского воплощения текста. Соратница и последователь Г. А. Товстоногова, И. Б. Малочевская указывает на важность процесса освоения текста, где превращение актером авторских слов в свои собственные происходит постепенно с помощью режиссера, по ходу овладения логикой действия [3]. На данном этапе в поиске стилистически точного звучания авторской интонации, авторского ритма актеру может помочь педагог сценической речи.

Вопрос взаимодействия педагога сценической речи с режиссером-постановщиком спектакля также является весьма актуальным. С одной стороны, они должны действовать в тесной «связке» в процессе постановки спектакля. С другой – педагог сценической речи не должен прерывать проведения тренингов, направленных на воспитание речевой выразительности, «лепку» фраз, совершенствование дыхания, голоса, дикции и т. д. Только высокий уровень техники сценической речи создаст надежную опору для словесного действия, что позволит выразить тончайшие нюансы «жизни человеческого духа» и обеспечит продуктивность действия актера в процессе постановки спектакля.

Современная режиссура за последние двадцать лет сделала огромный эволюционный скачок в плане выстраивания формы спектакля. Самые слабые стороны актерской игры в настоящее время «закрываются» режиссерскими приемами. Режиссер, решая сцены, закладывая в них определенные смыслы, уже не надеясь на игру актера, стремится рассказать зрителю историю своими выразительными средствами. Ловко расставленные режиссерские акценты на пути сквозного действия спектакля заставляют зрителя додумывать исчезнувший в актерской игре объем жизни. В результате восстановленные зрителем на основе своего жизненного опыта пласты бытийных переживаний и мотиваций поведения персонажей делают сценическое действие лично воспринимаемым. Казалось бы, так и должно быть, спектакль со сцены переходит в поле восприятия зрителя и свершается в нем.

Но развлекательный характер действия (а к этому стремится современное театральное искусство) делает зрителя в театре потребителем. Зрителю не нужно раздвигать рамки своего устоявшегося сознания, не нужно духовно трудиться. Он находит все объяснения происходящего в своей сложившейся повседневной картине мира. Лишь игра актера (объемная, содержащая значимые смыслы бытия) способна расширить горизонты обыденного сознания, дать «пищу» для ума и сердца зрителя-человека. Если же она лишена этой запредельной тайны и переживания актера обычны, то все, что не касается каждодневных проблем потребителя, оказывается вне поля восприятия зрителя. Поэтому все чаще на

сцене играют понятные всем проблемы: смерти, секса, страха за что-то личное, очень обывательски дорогое. Что освобождает и актера от постоянного стремления к самосовершенствованию (профессиональному и духовному), позволяет ему лениться в исследовании немещанских способов существования и в конце концов снимает с него ответственность за то, что он творит на сцене, за то, что он «говорит» зрителю. Конечно, такая актерская игра всего лишь отражает современные тенденции, происходящие в культуре в целом и требующие отдельного рассмотрения.

Современным исследователем неклассической эстетики В. В. Бычковым [4] разработана концепция Культуры с большой буквы, под которой автор подразумевает ту сферу деятельности человека (социума), включая и ее результаты, которая направлена на удовлетворение только и исключительно духовных потребностей человека. Данная сфера деятельности инициируется и направляется объективно существующим Духом и соответственно ориентирована (осознанно или внесознательно) на позитивную, духовно преобразующую жизнь. Культуру с большой буквы автор вводит для того, чтобы отделить ее от профессионально-обыденных смыслов этого термина (культура обработки почвы, культура производства, физкультура или культура актерской игры и т. п.). В цивилизации, по мнению автора, в отличие от Культуры отсутствуют духовные приоритеты. Бычков В. В. акцентирует внимание на том, что XX век стал переломным веком и для Культуры вследствие мощного скачка научно-технического прогресса. Данный перелом заключается в повсеместном утверждении («триумфе» – по автору) материалистическо-сциентистско-технологического мировоззрения и, соответственно, принципиально нового типа сознания, менталитета, мышления. В свою очередь это привело к принципиальному отказу от центра Культуры – Духа – и, следовательно, к девальвации ее традиционных ценностей – святого, истинного, доброго, прекрасного и всего многообразного и многоуровневого поля их производных. В результате существовавшая несколько тысячелетий Культура прекращает свое существование и сменяется пост-культурой (понятие, введенное В. В. Бычковым), специфическим переходным периодом к какому-то иному этапу в истории цивилизации, переходным периодом, вытесняющем феномены Культуры. Дух, по мнению автора, оставил сферу культуры на откуп человеку, утвердившемуся в целом с помощью научно-технического прогресса на атеистической (или шире – бездуховной) позиции, и Культура вступила в стадию пост-культуры. Однако реально идет какая-то маскарадная игра и «плетение словес», или около-и-пост-культурной вязи, вокруг пустого центра. Художественная культура как одна из главных составляющих Культуры,

наиболее остро ощущающая, адекватно отражающая и выражающая суть происходящих в Культуре процессов на уровне художественно-эстетических ценностей, по мнению автора, пережила в XX веке тот же самый процесс глобальной трансформации. Особенно ярко выражены и наблюдаемы данные тенденции в сценическом искусстве, они проявляются зачастую в формализации, потере художественности, отсутствии ответственности за воплощение авторской идеи.

Наверное, поэтому для большинства студентов творческих вузов, да и многих актеров, искусство является лишь способом самоутверждения (не менее, но и не более). И лишь немногие осознают необходимость реализации авторской мысли и ответственности за нее. Решение этой задачи особенно актуализуется в условиях давления одномерного потребительского мышления современной массовой культуры, значительно отличающейся от культуры истинной. Той истинной культуры, которую русский мыслитель середины XX столетия И. А. Ильин охарактеризовал как явление внутреннее и органическое. Эта культура, по его мнению, «захватывает самую глубину человеческой души и слагается на путях живой, таинственной целесообразности. Этим она отличается от цивилизации, которая может усваиваться внешне и поверхностно, и не требует всей полноты душевного участия» [5]. Ильин И. А. видел причину прежде всего в потере религиозного духа как в художнике-творце, так и у народа в целом. Автор указывал и на следствие данного процесса. По его мнению, в искусстве оно проявлялось в подмене художественности формализмом, утраченной воле к совершенству, в переориентации на праздность, развлекательность и пошлость. Еще в те, спокойные для искусства, по сравнению с нашим временем, дни И. А. Ильин предупреждал, что в скором будущем предметом рассмотрения в искусстве «конвейерного» производства «шедевров» ширпотреб могут стать злободневные и близкие всем до боли, обыденные проблемки маленького цивилизованного человека. По мнению мыслителя, в таком искусстве не останется места ни сокровенному устремлению к неизреченному, ни жизнотворчеству, ни героическому прорыву к познаниям тайн бытия – т. е. всему тому, в чем состоит смысл искусства. И в бурном развитии научно-технического прогресса И. А. Ильин подметил, как постепенно механическое начинает возобладать над органическим, и люди незаметно для себя перекладывают цель и смысл своей жизни из мира внутреннего во внешний. Содержание жизни для многих становится «несущественным и начинается погоня за пустой формой» [6]. Наверное, в условиях советского атеистического общества, И. А. Ильин не мог быть услышан из-за своих религиозных

воззрений. И как бы ни сопротивлялись сторонники подлинной культуры, вероятно, не в их власти что-либо изменить в современных тенденциях. Другое дело, что предметом рассмотрения многих искусствоведческих и культурологических исследований становятся феномены псевдокультуры (или, по В. В. Бычкову, пост-культуры). Чем серьезней и интенсивней мы их изучаем, тем в свою очередь больше способствуем их размножению и активности. Возвращаясь к размышлениям о модели взаимоотношений режиссера и драматурга, отметим, что под воздействием названного фактора культурного развития становится все более оправданным свободное обращение режиссера с авторским текстом.

На наш взгляд, полемика о различных моделях взаимоотношений режиссера и автора не может иметь разрешения, поскольку каждый из участвующих в дискуссии рассматривает вопрос и отстаивает определенную позицию через призму своих художественных установок. Но где берут начало эти установки? В их основе лежит отношение к художественному идеалу, на формирование которого влияют многие факторы. И один из основных – политический фактор, заключающийся в смене идеологии. В современном театральном искусстве так называемый постмодернизм как мироощущение, как специфический способ понимания качественно нового деидеологизированного состояния современности, смешав элитную культуру с массовой, стерев грани дозволенного и недозволенного, включил в искусство как равновеликие величины творца и воспринимающую его «толпу». В современном социокультурном пространстве сделан акцент и на воспитании молодежи средствами искусства, вернее, ее растлении и развращении, попытке сделать из нее среду циников, пошляков и космополитов за счет изображения и прославления самых низменных человеческих чувств.

Как следствие политических процессов и культурных интенций конца XX века выявляется и еще один эстетический фактор нарушения границ интерпретации авторского текста. Современный исследователь проблем эстетики А. Гулыга отмечает, что постмодернизм отменил стены, отделявшие «высокую» культуру от «низкой», искусство от неискусства, чтобы не исключить из сегодняшней культуры никого [7]. Данной тенденцией постмодернизм, по мнению А. Гулыги, проявил силу, насаждающую вкусовую неразборчивость как у создателей спектаклей (производителей), так и у зрителей (потребителей), втягивающую их в рыночные отношения, где оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. На наш взгляд, данный подход позволяет примирить даже самые проти-

воречивые позиции в современном театральном искусстве. И как бы мы ни оттачивали мастерство создания форм, ни придумывали новые способы перевода авторского текста в сценический, ни совершенствовали технологии сценического взаимодействия, мы будем продолжать блуждать в бесконечном количестве мнений по данному вопросу. Это можно сравнить с ориентированием на местности по карте другой местности. Как бы ни были подробны карты, мы не приблизимся к цели. Рассмотрение любых моделей и технологий, их внедрение и использование необходимо начинать с определения их духовно-нравственной ценности, то есть согласования местности и ее карты. Возможно, когда на смену постмодернизму придет новая эпоха неомодерна, как ее принято называть, то она вынуждена будет дать ответы на вопросы, от которых постмодернисты отвернулись и не стали отвечать вовсе. Среди проблем, поставленных еще во времена модерна художниками и мыслителями Серебряного века, был и вопрос взаимоотношений режиссера и автора.

Как указывает представитель французской семиотической школы П. Пави [8], сложность перевода литературного текста (с его культурой) на язык сценический заключается во включении этого текста в социокультурный контекст восприятия зрителя, для которого ставится спектакль, что естественно, предполагает смену ситуации высказывания. К тому же произносимый актерами сценический текст с его интонациями, подтекстами, фразировками, красноречием, пластическими приемами и пр. порождает всевозможные новые взаимоотношения между текстовыми и сценическими знаками в процессе рецептивной конкретизации зрительского восприятия. Поэтому ситуация высказывания текста, напрямую зависящая от культурного контекста, на сценическом языке, безусловно, должна быть адаптирована к этой культуре и выражена в конкретной мизансцене, понятной этому зрителю. Конечно, своей стилистикой изложения автор диктует некий тип ритмического (пластического и звукового) высказывания, тем самым требуя определенного уровня культуры перевода исходного художественного текста на язык сценический. Данный перевод, согласно П. Пави, не есть поиск его семантического эквивалента, в лучшем случае, – это передача его постоянно обновляющегося в процессе трансформации одной культурной ситуации в другую смысла.

Рассмотренная нами сторона проблемы является философско-эстетической, но есть еще и другая сторона – технологическая, относящаяся к умению и навыку режиссера в процессе поиска сценического эквивалента авторскому тексту уловить и сохранить его смысл и стиль. Вопрос интерпретации авторского текста практически всегда будет рас-

крываться через взаимоотношения содержания текста и режиссерской формы. Как уже отмечалось, в процессе перевода авторского текста на язык сценический режиссер, сочиняя сценическую историю, ее содержание, сам становится соавтором, а иногда и автором литературного произведения, положенного в основу спектакля. Поэтому считаем важным рассмотреть такой этап режиссерской деятельности, как процесс рождения театральной формы. Из всех производимых режиссером при постановке спектакля мыслительных операций сосредоточим внимание на двух: в стадии проектирования спектакля – на процессе создания режиссерской истории (аспект содержания), а в стадии моделирования – на «придумывании» театральной формы, с целью преодоления зазора между ними возникает режиссерский прием. Режиссерский прием понимается как код театральной формы, как способ художественного решения действия и борьбы в конкретной сцене спектакля, как наиболее краткое, точное и образное выражение смысла события в сцене, ее первого и второго планов, реализованное в словесном и физическом действиях. Конечно, в поисках конкретной формы для реализации событийного ряда режиссерской истории, метафорического ее понимания, включения в нее дополнительных ассоциативных связей необходим свой, придуманный именно для данной сцены прием, но возможно и преломление уже существующих.

Широко используются такие приемы, как аллегория или иносказание, гипербола, олицетворение (перенесение черт живого существа на неодушевленные предметы и явления), сравнение, пародия и многие другие. Зачастую режиссер начинает производство с изображения рассказчика, обстановки и повода его рассказа или воспоминания о событиях, а в конце возвращается ко всему этому, такой фабульный прием называется «обрамлением» сюжета. Все реже используются приемы реконструкции (точного воссоздания чего-либо исторического) и стилизации (укрупнения детали воспроизводимой эпохи), хотя это верные средства преодолеть бесстыльность и обыденность в театральной практике. Зато все более популярным становится монтажный прием (синтезирование в единое целое таких составных частей, которые, на первый взгляд, не могут стоять рядом в реальной действительности), монтаж в данном случае является средством выразительности и формообразования. Шире монтажность можно понимать как принцип режиссерского мышления, который позволяет легко решать самые неожиданные смены мест и времени действия. Некоторые из вышеприведенных приемов можно рассматривать и как актерские приспособления, если под актерским приспособлением будем подразумевать совокупность индивидуальных приемов настройки психики для преображения сознания своего или пар-

тнера при воздействии на объект в процессе общения. Также к актерским приемам можно отнести аллюзию, гротеск, иронию, метафорические высказывания и так далее.

Необходимо отметить, что как актерское приспособление, так и режиссерский прием возникают в процессе решения сцены на основе авторского текста. Автор литературного произведения практически всегда закладывает в тексте или контексте образ решения каждой сцены. При этом режиссерский прием и следует рассматривать как способ перекодирования литературного текста в его сценический эквивалент. Конечно, передача любой информации возможна лишь посредством знаков, точнее, знаковых систем. Существуют несколько знаковых систем, которые используются в процессе перевода литературного текста на язык сценический, соответственно которым принято строить классификацию коммуникативных художественных процессов. Анализ художественного общения широко освещен в работах М. М. Бахтина, И. А. Джидарьяна, Ю. М. Лотмана, А. М. Левидова, А. А. Леонтьева, С. Х. Раппопорта, поэтому мы не будем подробно останавливаться на нем.

Отметим, что при грубом делении различают вербальную и невербальную коммуникации. Однако второй вид сам требует более детального деления на различные формы. На сегодняшний день описаны и исследованы многочисленные формы невербальных знаковых систем. Из них главные – кинесика, паралингвистика и экстралингвистика, проксемика, визуальное общение и др. Соответственно возникает и многообразие видов коммуникативного процесса. Если в вербальной коммуникации при помощи речи коммуникатор в процессе говорения кодирует, а реципиент в процессе слушания декодирует эту информацию, то для всех систем невербальной коммуникации встает один общий вопрос методологического характера. Каждая из них использует свою собственную знаковую систему, которую можно рассмотреть как определенный код. Под кодом представитель французской семиотической школы Дж. Рей-Дебов в середине XX столетия предложил понимать систему символов, «которая, согласно предварительной договоренности, предназначена для представления и передачи информации из пункта источника к пункту назначения» [9]. Семиология, по мнению его коллеги М. Фуко, позволяет определять знаки, которые в процессе профессионального становления актера переросли в коды, помогает «понять, как они связаны между собой, установить законы их соединения» [10]. Но нельзя ожидать от семиологии открытия одного или даже нескольких театральных кодов, которые свели бы театральное представление к одной адекватной схеме.

Всякая информация должна кодироваться, причем так, чтобы системы кодификации и декодификации были известны всем участникам коммуникативного процесса. Но если в случае с речью система кодификации более или менее общеизвестна, то при невербальной коммуникации важно в каждом случае определить, что можно считать кодом и, главное, как обеспечить, чтобы и другой партнер по общению владел тем же самым кодом. В противном случае никакой смысловой прибавки к вербальной коммуникации вышеописанные системы не дадут. Так, в начале любого спектакля режиссер заявляет, объясняет и мотивирует на основе авторского литературного текста «правила игры» своего спектакля, т. е. все (режиссерские) ходы и приемы, которые будут использованы в процессе данного сценического действия. По крайней мере, так должно быть, чтобы объяснить зрителю, на каком языке с ним будут общаться, и логично выстроить драматургию этого общения.

Размышляя о значении знаковости в художественном общении, следует указать, что каждый вид искусства имеет свой язык и преломляет художественную информацию через свою систему знаков. В искусстве знак, как указывает Ю. Б. Борев, есть «сигнал, несущий смысл, закодированную информацию или чувственно воспринимаемый предмет, отсылающий организационную (мыслящую) систему к другому предмету» [11]. Знак также рассматривается как обнажение конкретно-чувственной основы мысли, его роль в духовной деятельности и культурном поведении схожа, по мысли Ю. Б. Борева, с ролью орудия труда в трудовой операции. Например, для достижения художественной выразительности в театральном искусстве в одном из периодов своего творчества К. С. Станиславский вводит «метод физических действий», предлагая актеру идти от логики действия и сценического поведения персонажа к логике его чувств и переживаний. Далее предполагается ведение зрителя к направленному сопереживанию данных процессов вплоть до совместного (актера и зрителя) «очищения» души и изменения их сознания. Так, в системе Станиславского для создания выразительного образа необходимо спуститься к его первооснове, к элементарному, простейшему действию персонажа, которое и создает исходные знаки в сценическом искусстве, из которых в свою очередь складываются образы и художественная идея. На сцене зачастую предметы, вовлеченные в действие, превращаются в знаки, в данной вовлеченности и состоит смыслообразующая роль театра. Прочтение знака предполагает выявление и осознание стоящего за ним предмета. Распознавание знака напрямую зависит от образованности воспринимающего «я» и знания зрителем языка искусства.

Многоуровневая система человеческого «я» предполагает и несколько уровней художественного восприятия. Рассматривая общение с позиции экзистенциальной философии, К. Ясперс указывал, что каждому из этих уровней соответствует свой способ общения [12]. Но первым трем уровням сознания человека соответствуют три типа коммуникации – как существу биологическому, мыслящему и социальному. Однако, по мнению философа, они не охватывают всего человеческого существа целиком, не затрагивают самых глубоких и интимных сторон души. Наиболее глубокий уровень «я», четвертый, это – экзистенция [13]. На данном уровне осуществляется экзистенциальная коммуникация, которая является, по мнению автора, необходимым способом общения врача по отношению к больному в психопатологии. На наш взгляд, данный уровень самосознания и такой способ общения можно наблюдать в художественных практиках, в частности в театральном искусстве в сценическом общении актеров, где без вышеуказанного уровня настоящий акт художественного общения состояться не может. Размышления философа подводят нас к пониманию и постижению приоткрывающихся предельных оснований человеческого бытия, наиболее очевидно проявляющихся в сценическом общении. Знаки в процессе такого общения не являются репрезентативными – они, скорее, презентативны. Презентативность знаков заключается в трудности перевода «первичного» знания как внутреннего, глубинного в область дискурса. Вместе с тем, эти знаки оказываются экзистенциально значимыми в художественном общении, сохраняя всю глубину постигнутого. В процессе общения данный вид восприятия обеспечивает более адекватный перевод художественного текста произведения на язык субъективных смыслов конкретного индивида.

Границы интерпретации авторского текста в современной театральной практике весьма условны и размыты. Они нарушаются как по причине концептуального режиссерского смещения акцентов в авторском тексте, так и по причине невнимательного, а порой, и небрежного отношения актера к литературной основе, которое выражается в подмене авторских слов и оборотов своими, более удобными и привычными. Также часто встречаются варианты «вымарывания» текста режиссером и актером при сложности или невозможности найти ему актуальное логическое оправдание и мотивацию. Мы не считаем нарушением границ случаи, когда режиссер, воплощая идею автора, концептуально отсекает в его тексте все, что не относится к основному конфликту спектакля. В настоящее время, выстраивая диалог с драматургией, углубляя проблематику спектакля и расширяя его культурно-исторические границы, режиссер вполне может следовать не за текстом, а за мыслью автора.

Во второй половине XX столетия Г. А. Товстоногов, сравнивая режиссера с призмой, собирающей в один фокус все компоненты сценического искусства для воплощения авторской идеи, напоминал, что «за два с половиной тысячелетия театр пережил всякое. Всеми болезнями, кажется, переболел. И не умер. И никогда не умрет. Пока нерасторжим союз автора, актера и зрителя. Режиссер – главная сила, цементирующая этот союз» [14]. Так, может быть, стоит снова обратиться к смыслу искусства и творчества, а модели взаимодействия между автором и режиссером следует создавать и рассматривать через вышеуказанную призму, тогда все встанет на свои места.

Список литературы

1. *Мейерхольд В. Э.* Об искусстве режиссера // Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. – М.: Искусство. – 1980. – С. 323.
2. *Товстоногов Г. А.* Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. – Л.: Искусство, 1972. – С. 106.
3. См.: *Малочевская И. Б.* Режиссерская школа Товстоногова. – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – С. 30–32.
4. См.: *Бычков В. В.* Художественная культура XX века // Бычков В. В. Корневищев 0А: Книга неклассической эстетики. – М.: ИФРАН, 1999. – С. 224.
5. *Ильин И. А.* Основы христианской культуры // *Ильин И. А.* Собр. соч. в 10 т. – М.: Русская книга, 1993. – Т. 1. – С. 300.
6. Там же. – С. 329.
7. См.: *Гулыга А.* Русская идея как постсовременная проблема // *Гулыга А.* Русская идея и ее творцы. – М.: Соратник, 1995. – С. 10.
8. См.: *Пави П.* Словарь театра: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – С. 221–224.
9. Там же. – С. 143.
10. Там же. – С. 301.
11. *Борев Ю. Б.* Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – С. 185.
12. *Ясперс К.* Человек и его бытие как проблема современной философии. – М.: Наука, 1978. – 143 с. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/demid01/txt19.htm>
13. См.: Там же. – С. 102.
14. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. – Л.: Искусство, 1980. – С. 73.

Раздел III. ИСКУССТВО СИБИРИ

Н. Л. Проконова
Кемерово

«НОВАЯ ДРАМА» И РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР: ОПЫТ СОПРИКОСНОВЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ КУЗБАССА)*

Еще не так давно (в начале первого десятилетия XXI века) между традиционным репертуарным театром и направлением «новая драма» наблюдался достаточно острый конфликт. В 2004 году театровед и литературный критик И. Болотян констатировала: «Современная драма появилась, но остается в театре явлением маргинальным. Причины сложившейся ситуации видятся, во-первых, в уверенности многих руководителей театров в том, что качественной современной драмы нет и быть не может; во-вторых, в достаточной экстравагантности новой драмы, в ее несоответствии формату репертуарных театров» [1]. Причины несоответствия «новой драмы» формату репертуарных театров связаны, как нам думается, с разницей в их ценностных базовых установках. Репертуарный театр опирается на традиционные ценности театральной культуры, а движение «новая драма» сформулировало свои ценностные установки, которые прежде всего реализуются на сцене «ТЕАТРа.ДОС» и театра «Практика». Подробное рассмотрение этого вопроса не входит в задачи данной статьи, поэтому ограничимся формулированием лишь главных позиций, по которым наблюдаются разногласия. Они так или иначе касаются драматургического текста. Для сторонников «новой драмы» ценностной базовой установкой является текст пьесы, причем документально отражающий настоящую действительность. В связи с этим, при создании драматургического материала они отдают предпочтение ресурсам повседневной речевой культуры. Но главное заключается в том, что сторонники «новой драмы» настаивают на отношении к драматургическому тексту как к абсолютному императиву театральной постановки. Представители традиционного репертуарного театра это мнение, конечно, не разделяют: за период XX столетия главная ценность спектакля за-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ и коллегии Администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса–2000» (проект № 11-14-42009).

крепились не за текстом, а за сценическим действием. Кроме того, ценностная базовая установка традиционного репертуарного театра состоит в сценическом преломлении действительности при помощи художественных образов. Поэтому одна из традиций репертуарного театра связана с выбором драматургического материала, характеризующегося стилистической и лексической выверенностью текста. Указанные отличия определяют и несоответствие, касающееся функций драматурга и режиссера. Представители «новой драмы» отдают пальму первенства драматургу и рассматривают его функциональные обязанности достаточно широко (автор очень часто становится режиссером собственной пьесы). В то время как в контексте ценностей традиционной театральной культуры XX столетия значимость режиссера неоспорима, и ему (а не драматургу) принадлежит главное слово в решении всех вопросов, связанных с постановкой спектакля. Полагаем, названные различия послужили причинами маргинального положения «новой драмы» в репертуарном театре.

Вместе с тем, в течение прошедшего десятилетия отношения «новой драмы» и репертуарного театра постепенно менялись. В 2006 году та же И. Болотян отмечала: «Некоторые критики говорят о том, что никакой “новой драмы», в сущности, уже давно не существует, используется только бренд, но хоронить это движение еще рано» [2]. Полагаем, движение «новая драма» за период первого десятилетия XXI века не сошло на «нет», но существовавший между ним и репертуарным театром конфликт практически сведен к нулю. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что фестиваль современной пьесы «новая драма» (созданный в 2002 году по инициативе театрального продюсера, режиссера Эдуарда Боякова и драматурга, режиссера, художественного руководителя «ТЕАТРА.ДОС» Михаила Угарова) в 2009 году прекратил свое существование. Отвечая на вопросы интервью, М. Угаров так сформулировал итоги его семилетнего функционирования: «Свою первичную задачу «новая драма» выполнила. Фестиваль ввел в культурный оборот понятие «новая драма», профессия драматурга стала престижной, чего не было еще семь лет назад. Количество современных пьес в процентном соотношении в репертуарах театров – и московских, и провинциальных – резко увеличилось, это статистика показывает. Собственно, для этого мы и создавали фестиваль» [3]. В настоящее время ослабление конфликта между направлением «новая драма» и репертуарным театром (наряду с размышлениями критиков, фактом отмены фестиваля) удостоверяет и театральное искусство, поставленные в течение последних лет спектакли.

Таким ярким подтверждением служит, например, спектакль «Изотов» по пьесе М. Дурненкова, поставленный в 2009 году режиссером А. Могучим в Александринском театре (г. Санкт-Петербург). При восприятии этого спектакля мыслей о противостоянии «новой драмы» и традиционных ценностей русского репертуарного театра не возникает. Высказанную мысль доказывает и блистательная статья известного театроведа Н. Песочинского: «Режиссура сто лет отстаивала свое право быть не слишком ясной, не ужиматься до обыденного сознания. <...> Спектакль Андрея Могучего «Изотов» – как раз таков. Он влияет именно и только посредством фантазии, <...> элементарное драматическое ядро сюжета чисто театральными способами превращается в другие реальности: творчество, сознание, память, прошлое, мысли, сны, впечатления, ожидания, артефакты, жизнь всех персонажей вместе и по отдельности, разные времена, восприятие друг друга, восприятие со стороны, и из будущего. Вместо прямых смыслов здесь – богатство многомерных ассоциаций, ассоциативность дает объем. Место действия спектакля – время. <...> Происходящее с Изотовым и окружающими то и дело превращается в киносъемку. С боков сцены выстроены осветительские башни, техники заносят над говорящими персонажами такие микрофоны, как на киносъемочной площадке; часть действия мы видим на фоне экранов, на видеопроекции, некоторые эпизоды «выкадрованы» рамками матерчатых шторок. Одно изображение монтируется с другим, запись – с происходящим в реальном времени. На экране демонстрируется съемка «настоящего», а перед экраном, в живом плане появляется персонаж прошлого» [4]. Несомненно, средства сценической выразительности, найденные режиссером А. Могучим, убеждают в том, что ценности «новой драмы» и традиционного репертуарного театра могут в спектакле благополучно сочетаться. Такое удачное соединение, свойственное постановке «Изотов», свидетельствует о продуктивности десятилетнего взаимодействия «новой драмы» и репертуарного театра.

В процесс сценического освоения языка новодраматических текстов, по мысли театрального критика А. Никольской, провинция включилась активнее, чем столичный театр [5]. Согласиться с этим утверждением вряд ли возможно. И в московских, и в петербургских театрах на протяжении всего периода 2000-х годов создано достаточно постановок по пьесам направления «новая драма». И все же тот факт, что в провинции сформировались крепкие творческие объединения авторов (екатеринбургский и тольяттинский драматургические центры), вероятно, обусловил вполне деятельное включение нестоличных театров в процесс освоения названного материала. С выявлением особенностей этого

процесса связаны задачи нашей статьи. Предпримем анализ соприкосновения «новой драмы» и репертуарного театра на примере спектаклей, поставленных в Кузбассе за период 2000-х годов.

Следует заметить, что в Кузбассе, как и в целом по России, первоначально наблюдалось довольно осторожное отношение репертуарных театров к «новой драме». Однако примечателен один факт: еще в конце 1990-х годов в любительском студенческом театре «Ложа» (коллектив при Кузбасском государственном техническом университете) свои первые пробы сценического воплощения текстов, которые впоследствии обретут термин «новая драма», осуществлял драматург, актер, режиссер Евгений Гришковец. В свою очередь в афишах репертуарных театров Кузбасса спектакли по этой драматургии появились лишь в 2004 году. Директор Кемеровского театра драмы Ю. Штальбаум отмечал: «Наш театр предыдущие десять лет (по крайней мере, до 2001 года) вообще не занимался поиском современной пьесы. Театр не ставил себе такой задачи, прятался за высокую классику. <...> Стремлением художественно осмыслить существующую реальность обусловлено появление современных пьес в репертуаре нашего театра» [6]. Как видно из высказывания Ю. К. Штальбаума, и сам термин «новая драма» в этот период не был в ходу: названный драматургический материал именовался более широким понятием – «современная пьеса». Это свидетельствует о том, что в первой половине 2000-х годов направление «новая драма» являлось для репертуарных театров Кузбасса слабо осознаваемым течением драматургии. Вместе с тем, сформировался интерес к названному драматургическому материалу и желание иметь спектакль на его основе в репертуаре театра.

Однако административно-художественное руководство того или иного театра, принимая решение о включении спектакля по новодраматическому тексту в репертуар, сталкивалось с рядом вопросов. Первый вопрос был связан с литературным качеством текстов «новой драмы»: многим оно казалось весьма сомнительным. Второй вопрос затрагивал соотношение проблематики пьесы и эстетической концепции театра. Далеко не все режиссеры были готовы ставить пьесы, содержащие «чернуху» в качестве сюжетной основы, маргиналов в качестве главных персонажей, обсценную лексику (то есть вульгарные и бранные обороты) в качестве текстовой основы сценического слова. Третий вопрос имел отношение к театрально-сценическому потенциалу этого драматургического материала. Многими деятелями сцены новодраматические тексты рассматривались как нетеатральные: вызвали сомнения игровые возможности этой драматургии, отсутствовала ясность в принципах ее сценического воплощения. Все названные вопросы обуславливали осторожное отно-

шение репертуарных театров к пьесам «новой драмы» и потребовали ответов. И все же, начиная с периода 2004 года, в общей театральной афише Кузбасса появляются спектакли по пьесам этого драматургического направления. Забегая вперед, отметим, что кузбасские спектакли 2000-х годов, поставленные по новодрамовским текстам, не одинаковы и требуют дифференциации. Их отличают и проблематика пьесы, и подходы к ее сценическому воплощению. В целом их можно разделить на два направления: к первому следует причислить постановки, ориентированные на ценности «новой драмы», ко второму – спектакли, опирающиеся на приоритет традиционных ценностей театральной культуры.

Стремлением реализовать специфику «новой драмы», найти сценический эквивалент ее ценностным установкам отличаются наиболее ранние кузбасские спектакли. Эти постановки оказались близки экспериментам «ТЕАТРА.ДОС», их проблематику составили провокационные темы и пограничные зоны человеческого существования. Такого рода постановки появились в Кузбассе в первой половине 2000-х годов. Пионером в их создании можно считать Областной театр драмы имени А. В. Луначарского. В 2004 году в этой труппе были предприняты опыты по сценическому воплощению новодрамовских текстов. Речь идет о так называемых «читках пьесы». В этот период времени журналистка О. Юдина отмечала: «В Кемеровском областном драматическом театре начались «Вечера современной пьесы». Это хорошо известные театрам, но мало – широкому зрителю публичные читки с листа произведений современных авторов. Каждая читка сопровождается последующим обсуждением текста и подразумевает возможность его сценического воплощения. <...> Основная цель – привлечение нового зрителя, попытка нащупать нерв волнующей публику темы. Эффект сотворчества, эффект «допущенности на творческую кухню», неизбежный при такой форме общения, особенно привлекает молодого зрителя. Поэтому на первых читках зал преимущественно был заполнен студенческой молодежью. <...> Читки носят характер минимального режиссерского вмешательства – актеры обряжены в приличествующие случаю костюмы, мизансцены разведены, присутствуют элементы шумового оформления» [7]. Обратим внимание на фразу О. Юдиной «мизансцены разведены, присутствуют элементы шумового оформления». Указанное замечание точно отражает театрально-художественный уровень читок. Они не предполагают глубокой погруженности в исполняемую роль, в них отсутствует процесс присвоения актером мыслей и чувств персонажа. Причины использования названной формы директор театра Ю. К. Штальбаум объяснял так: «Читка пьесы на зрителя позволяет ак-

теру соотносить себя с существующей современной реальностью. Читки пьесы – это своего рода социологический опрос, изучение тех требований, которые предъявляет театру современный зритель. Она позволяет примериться к пьесам неудобным, к пьесам, которые театр хотел бы поставить, но боится зрительского неприятия. Читки пьесы позволяют спрогнозировать зрительское восприятие будущего спектакля, театрального проекта. Читки – одна из форм найти пьесу и, возможно, открыть автора» [8]. Отметим, что в 2004 году форма «читка пьесы» была действительно новой для кузбасского зрителя. Этот вид сценического действия устраивался в малом зале театра. В форме читки зрителю были представлены пьесы «ЛДПР (Люди древнейших профессий)» Д. Привалова, «Лифт» Б. Джаникашвили, «Дембельский поезд» А. Архипова, «Черное молоко» В. Сигарева, «Скользящая Люче» Л. Черняускайте. Впоследствии два названных новодрамовских текста из читок переросли в спектакли. Первым вошел в репертуар театра (и значится в афише по настоящее время) спектакль по пьесе Лауры Синтии Черняускайте «Скользящая Люче», поставленный в 2004 году режиссером Е. Ланцовым.

Нужно отметить, что уже в процессе читок и театр, и зрители столкнулись с необходимостью проявить свое отношение к легализации обсценной лексики в условиях театрального искусства. Например, в сценической версии пьесы «Скользящая Люче» режиссер Е. Ланцов не только не уклонялся от так называемых «непечатных выражений», но усиливал их за счет интонаций агрессии и эротизма. Актеры относились к указанной ситуации неодинаково: старшее поколение – отрицательно, молодые актеры (в основном, они участвовали в названной постановке) воспринимали это как инновацию, в определенной степени как забаву, как прием провокации зрителя. В свою очередь зрители (как правило, поколение 20–30-летних) также реагировали по-разному, но не оставались равнодушными. В первых опытах соприкосновения «новой драмы» и репертуарного театра и обсценная лексика, и жесткая сценическая подача материала действительно казались провокационными средствами, способными реанимировать интерес социума к театральному искусству, переживавшему кризис, и содействовать возвращению зрителей в театр. К сожалению, использование обсценной лексики в сценической постановке такого специфического материала, как «новая драма», вполне закономерно: персонажам этой драматургии (как правило, социально сниженным типам) не может быть свойственна элитарная речевая культура. Кроме того, к публичному оперированию названным речевым материалом располагал также культурный контекст 2000-х годов. Как известно, в этот период становятся очевидными и воздействие

неклассической эстетики, и влияние категории повседневности. Все это в какой-то мере оправдывало, извиняло легализацию в искусстве и вульгарных, и бранных, и жаргонных оборотов. Обсценная лексика, являвшаяся прежде неприемлемой в театре, теперь соотносилась с неким новым пониманием выразительности, с эффектом «новой чувственности». Во многом эта «новая чувственность» связывалась с образами жестокости и жесткости. В контексте категории повседневности обсценная лексика вполне соответствовала реализации названных образов. Однако, по отношению к традиционным ценностям театральной культуры беззастенчивое употребление вульгарных, бранных, жаргонных оборотов выступало провокацией, потому что нарушало прежние каноны сценического слова: ранее неприемлемое становилось возможным. Сценическая легализация названного речевого пласта воспринималась как действие с целью выявления порога восприимчивости и осознания действующих приоритетов. Влияние традиционных ценностей театральной культуры, всегда соотносимых с добротной художественной (можно добавить – целомудренной) литературной основой, ослаблялось. В этой ситуации обсценная лексика служила своего рода шоковой терапией, приемом провокации, тестом на целесообразность сохранения прежнего опыта. Но в период первой половины 2000-х годов, в момент проникновения «новой драмы» в репертуарные театры, из двух названных устремлений (ориентирование на ценности «новой драмы» и следование традиционным ценностям театральной культуры) победу одерживало первое. Поиски способов документального отражения действительности, создание эффекта «новой чувственности» отодвигали на второй план заботу о традиционных ценностях театральной культуры. Эти устремления обусловили провокационность и жесткость ранних кузбасских спектаклей по новодрамовским текстам.

Интересно отметить, что в период 2000-х годов в российской речевой культуре становится заметным частое употребление слова «жесть», имеющего отношение к прилагательным «жесткий» и «жестокий». Приведем по этому поводу размышления журналистки О. Мяловой, которая отмечает: «Словцо сравнительно недавнее, однако вытеснившее из обихода чуть ли не все остальные слова молодежного жаргона. Для тех, кто еще не знает: жесть – это теперь не только отоженная листовая сталь, покрытая слоем олова, но и метафора чего-то «жестокого», «сурового» и явно нелегкого. <...> Вообще изначально слово «жесть» было синонимом слова «чернуха». <...> Но поскольку чернуха вслед за порнухой уверенно вошла в моду и систему ценностей истинных детей XXI столетия, слово «жесть» все чаще служит для обозначения... восторга. <...> Откуда этот триумф цинизма? Причем такого отстраненного,

созерцательного, пожалуй, даже трусливого? Да все отсюда же, из сытого скучающего постмодерна, где слишком пышный и пестрый карнавал сливается в однородную серую массу, и у обывателя остается одна забота – найти блюдо, превосходящее по изощренности те, что уже испробованы. В свою очередь, попытки упростить все – мораль, образование, культуру, религию, – призыв «не париться», сделать все легким и приятным дали жизнь всему «прикольному», а затем и «жестяному» [9]. Названное слово стало действительно очень популярным и чрезвычайно употребительным в культурно-исторический период 2000-х годов. Его использование можно наблюдать не только в контексте повседневной речевой культуры, но также и в условиях средне литературной, и в условиях элитарной речевой культуры. В театрально-художественной среде лексема «жесть» также оказалась в ходу. В связи с этим позволим себе уточнить ее значение.

Один из смыслов слова «жесткий» связан с резкостью, суровостью, безоговорочностью, недопущением отклонений. Исследователь русского языка *К. Красухин* с целью анализа понятий «жесткость» и «жестокость» обращается к таким областям, как история, психология, этика. Он приходит к выводу: «Жесткость и жестокость – слова, близкие по звучанию и по значению. Но, как хорошо известно, первое из них характеризует как внешние, так и внутренние качества предмета: жесткий диск (в компьютере), жесткая мочалка, а также жесткие меры, жесткий разговор. Жестокость же сейчас относится только к внутренним качествам: жестокая расправа, жестокие нравы. Это же прилагательное может означать сильную степень чего-то неприятного, доставляющего неудобство: жестокий мороз, жестокая боль, жестокая тоска» [10]. В речевой культуре 2000-х годов в большей степени оказалось востребованным значение лексем «жесткий», от которой и произошел молодежный жаргонизм «жесть». Важным представляется то, что это слово употребляют с положительно-одобрительной окраской, что обусловлено его содержанием, соотносимым со значением силы и успешности. Указанный смысл определяет притягательность жаргонизма «жесть» и устанавливает для него довольно широкую сферу бытования. Так, в повседневной речевой культуре его популярность связана с намерением позиционировать себя как сильную, успешную, а потому – не терпящую возражений персону. В речевой культуре, которую принято считать средне литературной и элитарной, жаргонизм «жесть» также применяют достаточно часто. Его используют для именования фильмов, клубов по интересам. Можно услышать лексему «жесть» и у представителей современной театральной культуры, конечно, в большей степени, у молодых режиссеров и актеров. В драматургии и театре слова «жесткий» и «жесть» связывают с сюжета-

ми, представляющими зрителю нелицеприятную правду о современном укладе жизни. Поведение персонажей, обескураживающее неприкрытостью низких мотивов, характеризуют тоже лексемой «жесть». В актерском мастерстве словами «жесткий» и «жесть» называют такие проявления, как резкость эмоционально-чувственного воздействия, пластического рисунка, голосо-речевой мелодики. Кроме того, в спектакле указанные слова употребляют для обозначения пластических и голосо-речевых приспособлений, заимствованных из глубоко интимной сферы поведения человека. Нередко именуют «жестью» осиплость и хрипоту голоса, свойственные социально сниженным персонажам «новой драмы». По ходу заметим, что старшее поколение (причисляющее себя к искусству XX века) соотносит перечисленные проявления актерского мастерства с агрессией. Конечно, доля агрессивности здесь, несомненно, присутствует. Вместе с тем, нельзя не заметить и то, что эти проявления актерского мастерства корреспондируются с существующей реальностью. Поэтому, возможно, использование понятий «жесткая игра» связано еще и с поиском вербального эквивалента, вскрывающего в искусстве особенности современного реализма.

Отчасти использование обценной лексики обусловлено именно стремлением к жесткости сценической игры. Жаргонные, грубые лексические обороты провоцируют резкие (некомфортные для слухового восприятия) интонационно-мелодические изменения голоса. Вероятно, в период первой половины 2000-х годов обценная лексика действительно служила провокацией не только для зрителей, но и для актеров. В текстовом поле вульгарных и бранных оборотов выделялись резервы нового драматизма. Возможно, в связи с этим в период первой половины 2000-х годов рядом театральных деятелей использование названных пластов речевой культуры рассматривалось не только как способ создания образа жесткости, но и как акт противопоставления официозу, еще совсем недавно оказывавшему значительное влияние на искусство. Однако и противников обценной лексики, звучащей со сцены, было немало. Многие исследователи искусства, театральные режиссеры и актеры были убеждены, что создание эффекта «новой чувственности» за счет разговорной лексики, жаргона, бранных слов не перспективно. «Диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму. Снятие табу с «непечатных выражений» ведет к утрате энергетики, лингвистической энтропии, «импотенции» текста» [11]. И все-таки вышеизложенные размышления о мотивации сценического использования обценной

лексики следует отнести к тем вопросам, которыми интересуется небольшое число специалистов. В то время как рядовой зритель о ценностях театральной культуры задумывается довольно редко и вовлекается в восприятие спектакля в большей степени под воздействием эффекта новизны. Именно созданию названного эффекта и способствовало в период первой половины 2000-х годов использование «непечатных» выражений. В свою очередь указанная часть речевого ресурса выступала средством провокации и в определенной мере служила привлечению зрителей в театр. Полагаем, что эксплуатацию этой особенности новодрамовских текстов можно рассматривать как явление, характерное для начального периода соприкосновения «новой драмы» и традиционного репертуарно-го театра.

Кузбасские спектакли, поставленные в первой половине 2000-х годов, также эксплуатировали провокационные возможности «новой драмы». В частности, нелитературные речевые обороты придавали жесткость спектаклю-читке «Скользящая Люче». Можно сказать, что этот спектакль-читка был для актеров Кемеровского областного театра драмы некоей разведкой сценического воплощения нового направления драматургии. Однако на провокационности, связанной с речевой культурой, мы остановились ранее всего лишь по причине того, что эта особенность «новой драмы» лежит на поверхности, осознается ранее других. В то время как основные причины жесткости и провокационности, конечно, связаны с самой проблематикой. В этом смысле показателен не только спектакль-читка «Скользящая Люче», но и последовавшие за ним постановки Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского. Таким был спектакль «Дембельский поезд» (2005), поставленный режиссером Е. Ланцовым уже не на малой, а на основной сцене театра. Его драматургическую основу составили две одноактные пьесы: «Дембельский поезд» А. Архипова и «Бог любит» З. Деминой. Средством провокации здесь выступала уже не обценная лексика, а жесткость самой постановки, которая создавалась и за счет поднимаемых в пьесе вопросов, и за счет особенностей актерского мастерства. В основе пьесы А. Архипова «Дембельский поезд» – обман целого поколения, совершенный посредством игры на патриотизме. Солдаты ненужной войны трансформируются из героев в бунтарей, несогласных с властью. Первую часть спектакля (ту, что поставлена по пьесе А. Архипова «Дембельский поезд») пронизывал особый драматизм. Как отмечал журналист Ю. Юдин, «дух трагедии стоит за плечом каждого из героев, и даже русская матерщина здесь претворяется чуть ли не в некую митирогнозию» [12]. Напряжение и жесткость сообщали названной постановке сцены, в которых разворачи-

вались диалоги демобилизованных солдат: Жени-Алисы (арт. И. Куропаткин), Вани (арт. М. Быков), Тихона (арт. А. Сук). В процессе восприятия спектакля у зрителей происходило осознание того, что они так же, как и молодые демобилизованные солдаты ненужной войны, утратили не просто юношеские иллюзии, но веру.

Жесткость оказалась свойственной и постановке «Агасфер» по пьесе В. Сигарева, созданной в 2006 году режиссером О. Пермяковым в Кемеровском областном театре драмы. К жесткости сценической версии также располагала драматургическая основа. Персонажи пьесы – это вернувшийся из заключения Андрей Цветков, его сестра Светка, нещепетильная в выборе интимных партнеров, «хамоватый жлоб Эдик, с которым Светка периодически трахается в ванной» [13]. Перенасыщение сценического слова вульгарными речевыми оборотами, непристойность телесных пластических приспособлений служили слагаемыми провокационной жесткости спектакля о людях, которые не ищут и не находят в себе силы жить достойно. Не случайно журналистка О. Штраус отмечала: «Собственно, два действия спектакля, охватывающие два дня, легко укладываются в простую формулу: в первом герой возвращается из зоны, во втором вновь туда попадает. Или: в первом – пьют, во втором – похмеляются. Все очень просто и по-житейски – увы! – логично. <...> Похоже, это – тот самый случай, когда, смеясь, как в зоопарке, над гримасами обезьян, мы вдруг обнаруживаем их поразительное сходство с собой. И становится стыдно скалиться над ужимками бедных тварей. И почти до слез жаль их» [14]. На наш взгляд, О. Штраус называет в этой рецензии одну из специфических характеристик, свойственных спектаклям по «новой драме», – т. е. соединение неприглядного, жалкого и смешного. Высмеивание в данном случае носит не обличительный, а искушающий, примирительный характер: зритель не только узнает себя в «хамоватых» «бедных тварях», но главное – принимает себя таким. По отношению к зрителю этот процесс распознавания и принятия себя как «нечеловека» выступает со стороны режиссера жесткой провокацией. Вероятно, не только для Е. Ланцова и О. Пермякова (поставивших названные спектакли в Кемеровском областном театре драмы), но и для многих других режиссеров привлекательность пьес рассматриваемого направления зачастую связывалась с ориентацией на провокационные темы и пограничные зоны человеческого существования. В первых опытах создания спектаклей по пьесам «новой драмы» провокационность как будто противопоставлялась традиционной театральности, а жесткость компенсировала недостаток метафоричности.

Вместе с тем три вышеназванные спектакля объединены не только местом постановки (Кемеровский областной театр драмы) и провокационной жесткостью, но и особенностями сценографии, регламентированной ремарками драматургов. Предметы мебели появляются в спектаклях как своего рода выполнение инструкций автора пьесы. Так, в спектакле О. Пермякова «Агасфер», поставленном на малой сцене, мы видим буквальную реализацию ремарки драматурга В. Сигарева: «Квартира Цветковых. Двухкомнатная. Маленькая. Проходная. Кухня три на два с половиной. На кухне холодильник «Полус», обклеенный переводными картинками, двухконфорочная плита, загруженная кастрюлями с ввешенной гарью, и стиральная машина размером с бочку. Здесь же навесной шкаф для посуды, над которым ничем не занавешенное окно в ванную. Впрочем, и в туалет тоже, т. к. санузел совмещенный. В большой комнате какие-то непонятной конструкции шифоньеры разных цветов со съехавшими антресолями, прожженный диван, непарные кресла с расшатанными подлокотниками, серая тюль на окне, еще один холодильник и стоящий особняком на новенькой черной подставке новенький черный телевизор «КЕС»» [15]. С той же дословностью выполнены инструкции авторов при создании сценографии спектакля «Дембельский поезд». Например, в первом акте этого спектакля в соответствии с ремаркой драматурга А. Архипова на сцене были расположены больничные тумбочки и инвалидная коляска, а во втором акте в соответствии с ремаркой драматурга З. Деминой – больничные кровати. Эти указания драматургов реализованы режиссером Е. Ланцовым с абсолютной точностью. В своей пьесе З. Демина, окончившая Екатеринбургский театральный институт (семинар Н. Коляды), делает относительно сценографии следующие заметки: «Больничная палата. Крашенные желтые стены. Огромное окно. У окна стол. Четыре кровати. Тумбочки, стулья». Интересно отметить, что сформулированное З. Деминой описание сцены нашло одинаковое отражение в сценографии спектаклей двух разных театров: Кемеровской драмы и Екатеринбургского Коляды-театра. Зритель и того и другого театра видит на сцене похожие больничные кровати. Полагаем, для спектаклей первой половины 2000-х годов, поставленных по пьесам «новой драмы», точное соблюдение сценографических требований, сформулированных драматургом, является показательным. По сути дела в названный период сценография (принадлежащая искусству театра) дублировала драматургию (принадлежащую области литературы), выглядела простой и минимальной. В некотором смысле она не ориентировалась на создание оригинального изобразительно-пластического образа спектакля, а значит, утрачивала статус театрально-декорационного искусства. Это объ-

ясняется и установкой «новой драмы» на абсолютную ценность текста, а также соотносимыми с ней принципами «ТЕАТРА.ДОС». Как известно, согласно принципам «ТЕАТРА.ДОС» использование декораций обязано быть минимальным [16]. Конечно, можно предположить, что основанием, обуславливающим стремление к сценографическому минимуму, служил недостаток средств на создание спектакля. И все же полагаем, что главной причиной являлось намерение реализовать специфику новодрамовского текста с его предлагаемыми обстоятельствами, которые почти документально воспроизводят существующую социальную реальность.

Однако вовсе не всем кузбасским спектаклям по новодрамовским текстам свойственно названное стремление к сценографическому минимуму, а также жесткость и провокационность. В период второй половины 2000-х годов в Кузбассе возникают постановки, приоритетом которых является ориентация на сохранение традиционных ценностей театральной культуры. Они (так же, как и спектакли первого направления) стремились к выявлению особенностей современной реальности, но уже от провокационности и жесткости либо уклонялись, либо микшировали их. Одной из таких постановок является спектакль Кемеровского областного театра кукол имени Арк. Гайдара «Тедди» (режиссер Д. Вихрецкий, 2005 год). Его оригинальность состоит уже в том, что он создан по пьесе, написанной в жанре киберпанка: таких спектаклей в современном театре немного. К жанру «киберпанк» (поджанру научной фантастики) относят произведения, сосредоточенные на антиутопическом мире с высокотехнологическим развитием. В этом мире информационные технологии и кибернетика сочетаются с глубоким упадком в социальном устройстве. Пьеса А. Хромова «Тедди» о молодом человеке по имени Макс, который живет по законам компьютерных игр, виртуального мира. Красноярский драматург А. Хромов отмечает: «Тема компьютерной маргинальности в театре прежде не рассматривалась, как ни странно. Хотя проблема давно на поверхности. Маргиналы – это люди на обочине. Уход от действительности бывает разным – например, в пьянство, в наркотики. В моей пьесе показано, что происходит с человеком, когда он чрезмерно погружается в свой компьютерный мир. Главный герой, программист Макс, отрицает общество, ненавидит людей – его вселенная ограничена монитором компьютера. Подобное отношение к жизни может увести очень далеко... И, несмотря на фантастический сюжет, в “Тедди” все очень реалистично – такое может случиться с каждым» [17]. В театральной культуре Кузбасса до спектакля «Тедди» вопрос компьютерной маргинальности не поднимался. В то время как подростковая увлеченность компьютером уже давно осознавалась как одна из трудно решаемых проблем. Казалось

бы, в спектакле затронута проблема маргинальности, следовательно, он должен быть провокационным и жестким. Однако тема компьютерной маргинальности не так остра, как вопрос маргинальности тюремной или алкогольной. Правда, ценности традиционной театральной культуры в определенной мере здесь все же пересматривались: например, использовался компьютерный жаргон. Однако, оперирование специальными терминами киберкультуры в данном случае носило в большей мере конструктивный, чем деструктивный характер. Этот вид жаргона содержит английские заимствования, он свойствен пользователям компьютеров и, скорее, рассматривается как потенциальный резерв современного литературного языка. Стремительное внедрение в нынешнюю реальность компьютерных технологий во многом определило снятие запрета с этого вида жаргона. Дело в том, что многих терминов, используемых при работе с компьютером, в русском языке просто нет. Поэтому и само присутствие названного пласта речевой культуры выглядело в спектакле менее жестким, чем использование других нелитературных речевых оборотов. Кроме того, лексика, принадлежащая компьютерному жаргону, способствовала установлению быстрого контакта актеров с тинэйджерской аудиторией спектакля. Режиссер Д. Вихрецкий создал на сцене театра кукол, с одной стороны, историю трагическую, заставляющую задуматься об истинных человеческих ценностях (Любви, Совести, Ответственности), а с другой – историю во многом комедийную. При этом и в литературном тексте пьесы, и в ее сценическом воплощении провокационная жесткость, свойственная «новой драме», оказалась смикшированной.

Более того, пьеса, написанная в жанре киберпанка, открыла новые выразительные возможности театрального спектакля, предоставила условия для реализации идей постмодернизма, связанных с киберкультурой. В одной из своих статей мы подробно отмечали, что с этими идеями связан такой принцип звучания, как калькирование (то есть копирование акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи) [18]. Названный принцип, являясь атрибутом сценического проявления киберкультуры, выступает не столько речью, сколько ее симулякром. Сценическое слово в спектакле «Тедди» можно рассматривать в качестве примера такого симулякра. Здесь реализация принципа калькирования осуществлялась при помощи технических средств. Сценическая речевая культура представляла собой сцепление классических и неклассических тенденций эстетики. Это находило свое выражение в диалогах человека (программиста Макса) и машины (медвежонка Тедди, являющегося результатом деятельности Макса). В связи с этим речевая сторона спектакля складывалась из классической сценической речи

и так называемой киберречи (речи, созданной при помощи компьютера). Классикой в данном случае выступала речь Макса (эту роль исполнял арт. А. Попов), а нонклассикой – речь Тедди (эту роль исполнял режиссер спектакля Д. Вихрецкий). Причем, речь Тедди – это речевое звучание Д. Вихрецкого, модифицированное при помощи технических средств. В этом случае благодаря использованию технических средств ритмомелодика естественной речи обретала свойства киберречи. Интересно отметить, что сцепление классической речи и киберречи послужило основой как для комедийных, так и для трагедийных эффектов одновременно. Комедийный эффект достигался за счет столкновения разных психологических стихий: эмоциональной (часто не поддающейся объяснению) и рациональной. Трагедийный эффект возникал благодаря контрапункту эмоциональности (являющейся в данном случае синонимом человечности) и жесткой (даже жестокой) целесообразности.

Однако ценность спектакля «Тедди» состояла не только в жанре (киберпанк) или открывшихся возможностях речевой выразительности, но и в сценографическом решении спектакля. Драматург А. Хромов выступил в этом спектакле и в качестве сценографа. Инженер-радиоконструктор по образованию, он создал сценографические элементы, которые можно определить как техносценографические. К таким элементам относятся радиоуправляемая кукла – медвежонок Тедди, нейрошлем (который Макс использует для входа в виртуальный мир), другие технические приборы. Один из главных героев спектакля – это медвежонок Тедди. В начале спектакля этот персонаж создается за счет характерных выразительных средств театра кукол: медвежонок Тедди – это маленькая радиоуправляемая кукла. Актер «ведет» ее с помощью джойстика из-за кулис. Во второй части спектакля виртуальный мир берет власть над Максом. Кукла-медвежонок трансформируется в живое существо – в большого медведя. Позиции персонажей меняются: человек, отдавший предпочтение машине (то есть компьютеру), не только теряет способность управлять, но и сам оказывается ведомым, а кукла обретает полномочия кукловода. Благодаря трансформации кукловод–кукла–кукловод, создается метафора зыбкости возможностей человека: сегодня ты ведущий, а завтра – ведомый; сегодня ты чрезмерно уверен в своей исключительности, а завтра – одинок и потерян. Зритель приходит к мысли о том, что пренебрежение общением с другими людьми неизбежно ведет к трагедии. Названная метафора создается при помощи соединения характерных выразительных средств театра кукол и возможностей так называемого «живого плана». Возвращаясь к вопросу сценографии этого спектакля, отметим, что ее отличает оригинальность решений, фор-

мирующих художественно-образную ценность спектакля. Сценография одновременно и контрастирует, и совпадает с ценностными установками «новой драмы». На расхождение с ними указывает отсутствие минимализма в сценографическом решении «Тедди». В свою очередь авторство А. Хромова в сценографии поддерживает новодрамовскую ценностную установку на расширенные функции драматурга. Такое балансирование на грани разных ценностных установок свойственно не только сценографии, но и спектаклю в целом. Так, например, его отличает акцентирование острого конфликта современного общества, наличие инновационных приемов создания сценического действия, что свойственно «новой драме». В то же время здесь смикширована жесткость сюжета и очевидна ориентация на традиционные ценности, касающиеся речевой культуры и театральной образности пространственного решения. Возможно, именно благодаря расширению классической речевой выразительности и смелому внедрению в сценографию оригинальных технических элементов, спектакль воспринимался как крайне интересный и был высоко оценен на VII международном фестивале «КукАрт» в Санкт-Петербурге (2005 год). Полагаем, что в Кузбассе спектакль «Тедди» можно рассматривать в качестве первого удачного сценического опыта, соединяющего и ценности «новой драмы», и традиционные ценности театральной культуры.

Примером удачного соединения ценностей «новой драмы» и традиционных ценностей театральной культуры могут служить и спектакли другого театра Кузбасса, ориентированного на юношескую аудиторию, – Кемеровского театра для детей и молодежи. Здесь мотивация обращения к «новой драме» также обуславливалась желанием понять современного героя, не «спускаясь» в ад существующей реальности, поскольку современный герой – это не обязательно маргинал, социально сниженный тип, но и обычный рядовой человек из среднего класса. Возможно, что и сама адресация спектаклей детскому и подростковому зрителю определила театрально-художественное осмысление современного героя через персонажа, не являющегося маргиналом. Кроме того, эстетическая направленность деятельности Кемеровского театра для детей и молодежи контрастирует с такими концептами, как «чернуха» и «обсценная лексика». В связи с этим режиссером И. Латынниковой большая часть пьес направления «новая драма» изначально не могла быть принята в качестве драматургической основы спектакля. Как нам думается, И. Латынниковой так же, как и Д. Вихрецкому, удалось обойти острые углы «новой драмы», и в настоящее время в репертуаре Кемеровского театра для детей и молодежи значатся два спектакля по пьесам названного направления.

Эти спектакли не только не выбиваются из концепции театра, но органично поддерживают ее.

Премьера первого спектакля, поставленного по новодрамовскому материалу, состоялась в театральном сезоне 2006–2007 года. Речь идет о спектакле по пьесе братьев Пресняковых «Включите свет». В творчестве режиссера Латынниковой этот спектакль можно рассматривать в качестве определенной пристройки к «новой драме», осторожной попытке ее воплощения в условиях молодежного репертуарного театра. И. Латынникова остановилась на материале, вскрывающем конфликтные аспекты взаимодействия близких людей. Персонажи пьесы по своему социальному статусу вполне заурядные люди. В пьесе всего четыре персонажа: два реальных – мать (арт. О. Червова) и сын (арт. А. Полещиков) и два «призрачных» – отец (арт. Е. Белый) и любимая девушка сына – Лена (арт. Е. Мартыненко). Отец и Лена – персонажи «призрачные», потому что они существуют лишь в мыслях матери и сына. Главное действие разворачивается между реально существующими персонажами – матерью и сыном. Их социальная принадлежность далека от компании маргиналов: мать – редактор провинциальной газеты, сын – студент. В основе сюжета отсутствуют душераздирающие истории убийства и изнасилования, он складывается из процесса ожидания: матери и сыну предстоит встреча важной гостьи. В дом впервые должна прийти любимая девушка сына – Лена. В этот вечер сын решил представить матери будущую невестку. Уже с первых мгновений спектакля зритель понимает, что с ожиданием Лены связаны эмоциональная возбужденность, беспокойство, проявляющиеся и в поведении сына, и в поведении матери. Волнение обнаруживает себя в том, что сын и мать поочередно провоцируют друг друга на конфликт. Внезапно в квартире гаснет свет, и впотьмах начинается яростное выяснение отношений. В основе этого конфликта – обоюдная неудовлетворенность друг другом, а также борьба за право собственности друг на друга и, одновременно, за право свободы друг от друга. Мать мотивирует свое право собственности на сына любовью. Сын желает освободиться от этих претензий, напоминая матери о фактах проявления с ее стороны душевного безразличия к нему. Для режиссера И. Латынниковой особый интерес представляют сцены столкновений между матерью и сыном. Разворачивающийся между ними диалог предстает перед зрителями то напозаказ подчеркнуто шутливым, то драматически болезненным. На протяжении спектакля неудовлетворенность друг другом нарастает и порождает бесконечные перепалки и стычки. Персонажи спектакля ссорятся, но не теряют человеческого лица. В самой пьесе братьев Пресняковых «Включите свет» отсутствуют мотивы обескураживающей низости поведения

человека. Кроме того, режиссер И. Латынникова выстраивает сценическое действие спектакля, акцентируя внимание не на внешних провокационных актерских приспособлениях, а на внутренней рефлексии героев. В связи с этим спектакль не формирует гнетущего впечатления, и зритель воспринимает происходящее на сцене то как комедию, то как драму. При этом большая ставка сделана на комедийные возможности, реализующиеся посредством театральной характерности. Создание театральной характерности как художественной образности обнаруживает себя в ярком, рельефном раскрытии индивидуальных характеристик персонажа. Это наиболее интересно явлено в работе актрисы О. Червовой. К особенностям ее сценической игры можно отнести способность к быстрой смене психофизического поведения. Это находит выражение в придуманных пластических и голосо-речевых приспособлениях. Такие неожиданные смены психофизического поведения создают комедийную атмосферу спектакля, определяют вовлеченность зрителей в сценическое действие.

Сложившемуся стереотипу сценического воплощения «новой драмы» не следует И. Латынникова и в вопросе сценографического решения. Понимая, что «новая драма» сопротивляется постановке в традиционном репертуарном театре, И. Латынникова идет на компромисс. Она трансформирует традиционный формат конструкции «сцена-зал»: изменения вносятся в месторасположение актеров и зрителей. Сцена становится одновременно и местом сценического действия, и зрительным залом. Зрители, минуя свою традиционную территорию восприятия спектакля (зал), проходят на сцену, где для них выстроены ряды стульев. Режиссер разворачивает сценическое действие в непосредственной близости к публике. Взгляд зрителей, обращенный на выстроенную перед ним сценическую площадку (близко – в полутора метрах), так или иначе устремляется и в зал, который предстает теперь таким, каким бывает лишь во время отъезда труппы: зрительские места полностью укрыты тканевым полотном. Это пробуждает ощущения отмены спектакля, некоей завершенности акта искусства и создания атмосферы посттеатральности. Режиссер как будто говорит: «Сегодня мы не будем играть перед Вами спектакль, сегодня мы будем просто беседовать». Как нам думается, эта трансформация традиционной конструкции «сцена-зал» имеет несколько мотиваций. Одна из них связана с особенностью современной культуры: стиранием границ между искусством и реальностью. Другим объяснением служит стремление к созданию сценической площадки, адекватной тем предлагаемым обстоятельствам, которые свойственны «новой драме». Эти предлагаемые обстоятельства не приемлют ни пафоса, ни героизма. Они сформированы под влиянием категории повседневности и

характеризуются такими понятиями, как «обычное», «простое», связаны с местом жизни и действия «негероев» (это либо маргиналы, либо рядовые представители среднего класса). Вероятно, еще и поэтому «новая драма» воспринимается как материал нетеатральный, конфликтующий с традиционным репертуарным театром по ряду художественно-эстетических, сценографических, речевых вопросов. Полагаем, что стремлением преодолеть этот конфликт и объясняется указанная трансформация конструкции «сцена-зал» в спектакле И. Латынниковой «Включите свет».

Однако, само наполнение сценической площадки, выбор предметов, собственно формирующих пространство, уже нельзя рассматривать как сценографию, свойственную лишь «новой драме». Театрально-декорационное решение спектакля «Включите свет» отличает смешение натуралистического и условного направлений. К натуралистическим элементам сценографии принадлежат вещи, относящиеся к вполне обычному и заурядному быту: диван и телевизор (транслирующий во время спектакля телесериалы, узнаваемые зрителями). В то время как полые четырехгранные пространства, обозначающие места действий: комнату и кухню, – условны. Таких четырехгранных конструкций две: центральная и боковая. В центральный четырехгранник помещен праздничный стол, накрытый ярко-синей скатертью. На столе бокалы из хрустального стекла. Боковой четырехгранник – условное пространство кухни, из которого мать переносит на праздничный стол приготовленные угощения. Эти четырехгранные конструкции как бы очерчивают зоны комнаты и кухни, акцентируют место предстоящего события – знакомство двух женщин, в будущем невестки и свекрови. Кроме того, четырехгранные конструкции являют собой не столько комнату и кухню, сколько территорию конфликта. Такое смешение натуралистических и условных элементов рождает метафору культурного микста – образ современной культуры, в которой отсутствует чистота стиля и соединяется несоединимое. К идее спектакля названная метафора имеет прямое отношение. Заявленная в сценографическом решении, она обнаруживает себя и в сложившейся модели отношений матери и сына. Эта модель (так же, как и современная культурная реальность) не имеет четкости в вопросе расстановки приоритетов. Их чувства друг к другу лишены прозрачности, в них соединяется несоединимое: любовь и ненависть, привязанность и стремление отдалиться (отстроиться), разрешение и одновременно запрет на личную свободу. Мать, готовясь к встрече с любимой девушкой сына, накрыла праздничный стол, казалось бы, она дает согласие на выбор сына, казалось бы, отпускает его. Однако в то же время она действует и выстраивает разговор так, что становится понятно: ни к какой Лене сын не уйдет, он

по-прежнему несвободен. Мать, безусловно, любит сына, согласна с его правом на личную жизнь и выбор любимой девушки, но не способна отказать от желания контролировать его интеллектуально-чувственную жизнь. Если в сценографии метафора культурного микста реализуется в образе утраты домашнего уюта, то в модели отношений матери и сына – в образе мучительного душевного дискомфорта. В некотором смысле названная метафора выходит за пределы художественной образности спектакля «Включите свет» и указывает уже на соединение трудно соединимых ценностей «новой драмы» и традиционной театральной культуры. В целом спектакль «Включите свет» демонстрирует некий компромисс, где трансформация конструкции «сцена-зал» – это своего рода уступка, экивок в сторону «новой драмы», а метафора культурного микста – отражение верности режиссера такой ценностной установке традиционной театральной культуры, как художественная образность.

Интересно отметить, что в условиях приспособления «новой драмы» к традиционному репертуарному театру, несомненно, есть свои плюсы. В настоящее время принято считать, что театр «съеден» обыденностью. Это находит свое проявление в разных аспектах: простой сценографии, снижении уровня актерского мастерства, утрате хорошего качества сценической речи. Такое утверждение, конечно, имеет свои основания. И все же осмелимся предположить, что в укреплении позиций категории повседневности содержится и определенная конструктивность. Например, трансформация традиционной конструкции «сцена-зал» в спектакле «Включите свет» позволяет обходиться без утрированного проявления сценических чувств (подчас значительно искаженных по отношению к своему реальному аналогу) и неизбежного форсирования голоса (также не соответствующего подлинному звучанию в жизни). Нельзя не согласиться с тем, что «новая драма» в определенном смысле ярче обозначила уязвимые зоны традиционных ценностей театральной культуры. В частности, обнажила уже существовавшие в сценической речевой культуре проблемы, связанные с органичностью речевого голоса. В спектаклях, поставленных по новодрамовским текстам, классическая сценическая речь нередко воспринимается как неорганичная. Во многом это связано с тем, что сценическое слово в его классическом понимании не мыслится без полетности – т. е. способности речевого звука преодолевать расстояние между сценой и зрительным залом. Посыл звука в зрительный зал принято рассматривать как одно из главных профессиональных качеств, свойственных классической сценической речи. Это качество создается за счет энергичного выдоха воздуха (конечно, не соответствующего ситуации в реальной жизни) и активной работы резонаторов. Речь, обо-

гащенная активизацией дыхательной и резонаторной систем, обладает значительно большей энергией, чем звучание, свойственное условиям реальной жизни. В подобной речи усилены естественные, имеющиеся у актера от природы тембральные краски. В сценическом полетном звучании более рельефные, чем в жизни, интонационно-мелодические конструкции. Все эти характеристики во многом обеспечивают полноценное восприятие зрителем сценического слова. Такая речь комфортна, во-первых, потому что хороший посыл звука в зал обеспечивает незатруднительное слуховое восприятие и понимание сценического слова. Во-вторых, комфортность восприятия создают вышеуказанные рельефные интонационно-мелодические конструкции. В-третьих, красивый тембр актерского голоса также способен доставить удовольствие зрителю. Подчеркнем, что традиционно собственно полетность рассматривается как неотъемлемое качество сценической речи и воспитывается у студентов театральной школы. Наличие или отсутствие полетности дает критикам и зрителям основание рассуждать о хорошей или плохой сценической речи у актеров того или иного театра. Именно полетность сообщает речевому звучанию качество театральности. Например, отменное качество полетности звучания можно наблюдать у актеров театра «Комедии франсез», что подтверждают отзывы многих театральных критиков [19]. И нужно подчеркнуть, что в классическом театральном репертуаре полетность голоса – необходимое качество. Однако «новая драма» ставит под сомнение положение о полетности как о неотъемлемом качестве сценической речи. Это объясняется тем, что она вобрала в себя атмосферу повседневной действительности, не терпит преувеличения, гиперболизации, а значит, не примиряется с утрированным посылом звука. Новодрамовские тексты поддерживают непринужденное рождение и трансляцию речевого звука. Соответствие этому требованию достигается в спектакле «Включите свет» за счет трансформации традиционной конструкции «сцена-зал». В данном случае утрированный посыл голоса отменен, и голоса актеров сохраняют природную естественность. Отсутствует необходимость их усиления посредством микрофонов, что, кстати, в современных театральных постановках используется очень часто. При этом утрата традиционного качества полетности здесь не болезненна для сценической речи, потому что компенсирована другими выразительными возможностями. Отсутствие потребности форсировать звук создает необходимые условия для убедительности актеров в таких зонах речевого взаимодействия, которые можно было бы охарактеризовать как разговор «с глазу на глаз», а также в острохарактерных сценах, где особенно значимы интонационно-мелодические нюансы (неизбежно теряющиеся при активном посыле

звука). И, несмотря на то, что мы определили спектакль «Включите свет» как осторожную попытку воплощения «новой драмы» в условиях репертуарного театра для детей и молодежи, названная постановка способствовала обретению важного художественного опыта.

Этот опыт уже в полной мере проявился во второй постановке И. Латынниковой по новодраматическому тексту – в спектакле «Я боюсь любви» по одноименной пьесе Е. Исаевой. Здесь важно обратить внимание не только на то, что Е. Исаева – одна из ярких представительниц направления «новая драма» и во многом основатель традиций «ТЕАТРА.ДОС», но и на то, что жанр пьесы – вербатим-текст. В связи с этим особенно интересны художественные поиски Кемеровского театра для детей и молодежи. На наш взгляд, постановка «Я боюсь любви» представляет собой уже не экивок в сторону «новой драмы», не примирение с декларацией эстетических принципов «ТЕАТРА.ДОС», а сценическую версию их преодоления. Название пьесы «Я боюсь любви» – это тезис, своего рода жизненное кредо современного человека. Режиссер И. Латынникова низвергает этот тезис до ранга антитезиса еще до начала спектакля. В руках у зрителей театральная программка, в которой в качестве эпитафии к спектаклю избраны слова «Первого Послания к Коринфянам» святого апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, < > а не имею любви, то я ничто». Таким образом, название пьесы и основная мысль спектакля выступают как тезисы, практически исключающие друг друга. И. Латынникова прибегает к их столкновению с целью разрешения ситуации, связанной с подменой ценностей в психологии человека современной культуры.

Соединение разных позиций проявляется и в сценографическом решении спектакля. Как уже указывалось выше, одним из принципов «новой драмы», зафиксированных в манифесте «ТЕАТРА.ДОС», является минимальное использование декораций: отрицаются всевозможные пандусы, помосты, колонны и лестницы. Ни пандусы, ни помосты, ни колонны, ни лестницы не использованы в спектакле. Однако режиссер И. Латынникова и художник С. Нестерова придумали сценические конструкции, которые трудно назвать легковесными: это три длинные качели. Они расположены друг за другом вдоль всей сценической площадки. Такое решение диссонировало с принципом «ТЕАТРА.ДОС» относительно минимализма сценографии. Кроме того, здесь нарушен и принцип, связанный с запретом на использование режиссерских метафор. Созданию главной метафоры в этом спектакле служат качели, символизирующие взлеты и падения в любви. Взлетающие качели заставляют нас пережить одновременно и чувство удовольствия, и обусловленное отрывом

от земли чувство страха. Высоко взмывать вверх на качелях многие боятся с детства, и лишь некоторые готовы раскачивать их отчаянно. В спектакле И. Латынниковой качели не взлетают, они почти всегда статичны. На протяжении всего сценического действия качели либо пустуют, либо используются не по назначению: как пространство офиса, кафе или курилки. А зритель ждет этого действия: раскачайте «качели любви» так, чтобы дух захватило. Но, вероятно, страх героев потерять опору под ногами оказывается сильнее желания получить удовольствие (радость) от полета, от обострения чувственности. В этой сценической истории «качели любви» неподвижны. Здесь интересна трансформация образа качелей в эпизоде прихода бывшего мужа Ани – Кирилла (арт. Д. Казанцев), который заявляет свои права на утраченную семью и бесцеремонно размещает на качелях... раскладушку. В этом спектакле качели и раскладушка – понятия, принадлежащие разным категориям: качели – знак бытия, а раскладушка – знак быта. Их совмещение рождает иронию. Раскладушка на «качелях любви» читается как издевка над чувственностью. Эта находка режиссера и художника служит трансформации метафоры: образ фобии любви видоизменяется в образ насмешки над нею.

Метафоричны и дополнительные элементы сценографии этого спектакля – предметы, которые в современных дизайнерских проектах выполняют функцию украшения интерьера: к примеру, сине-серебряные шары. Они повсюду: ими устлано черно-блестящее полотно зеркала сцены (напоминающее танцпол дискотечных залов), их замечаешь на качелях, а укрепленные на спицах они представляют приятный глазу дизайнерский объект. В одной из сцен спектакля – в процессе диалога Ани (арт. О. Редько) со своим школьным знакомым Култаковым (арт. Г. Забавин) – сине-серебряный шар наделяется значением яблока, выражающего собой метафору подмены естественного чувственного наслаждения от любви искусственным удовольствием от социального успеха. Кроме того, сценографию дополняют кофейные чашечки цвета «металик», так же являющиеся атрибутом современной офисной жизни. И качели, и бессмысленно красивые сине-серебряные шары, и кофейные чашечки цвета «металик» – все это создает атмосферу современного кафе или офиса. Жизнь персонажей спектакля «Я боюсь любви» разворачивается вне дома, т. е. вне личного, интимного пространства. Избранные места действия – это общественные места, социум, где естественное желание любви вытеснено искусственным стремлением к социальному успеху. Естественные и искусственные ценности поменялись местами, при этом ценности искусственные оказались более значимыми. Страх перед любовью, переживаемый Аней, главной героиней спектакля, обусловлен ее стремлени-

ем к самореализации в социуме. Пришедшая к ней любовь угрожает ее профессиональной карьере. К такой жертве Аня не готова, поэтому тезис «я боюсь любви» избран в качестве стержневого направления ее сценического поведения.

Пьеса Е. Исаевой «Я боюсь любви» принадлежит направлению «новая драма», соответствует принципам «ТЕАТРА.ДОС» и в связи с этим не содержит в себе широких возможностей для психологической трансформации героев. Дело в том, что практически все персонажи пьесы появляются лишь один раз, высказываются, и на этом, как правило, их короткая сценическая жизнь завершается. Это не располагает к сложному процессу психологического проживания, а значит, не располагает и к переменам в поведении персонажа. Однако режиссер И. Латынникова стремится к драматическому наполнению сценического действия и использует для этого выразительные средства гротеска, яркая и образная природа которого не требует большой временной протяженности для своего проявления. В спектакле «Я боюсь любви» наиболее интересные сценические образы созданы актрисой О. Червой, актерская природа которой располагает к поискам в жанре гротеска. Из трех исполненных ею ролей наиболее удался образ пожилой женщины – матери Ани. Успех обеспечивается точным попаданием в характер персонажа и ярким внешним рисунком его воплощения.

Но не только краски гротеска используются в этом спектакле. По-настоящему драматически напряженным его делают отличающиеся позиции двух героинь – Нади (арт. В. Киселева) и Ани (арт. О. Редько). Возникшее между ними несогласие хотя и опирается на разные взгляды по поводу любви, но не имеет той степени противоречия, которая необходима для развертывания острой борьбы. Расхождение мнений Нади и Ани символизирует несовместимость желаний современного человека, конфликт его чувственной и рациональной природы. В некотором смысле Надя – это **Alter ego Ани, ее «другое я», ее страдающее чувственное естество**. Поэтому Аня и Надя – это, по сути дела, один человек. Основной конфликт спектакля можно сформулировать как «любовь или социальный успех». У Нади нет удовлетворения ни от социума, ни от любви. Ее успехи в карьере скромны, а любовь – без взаимности. Неудовлетворенность служит для нее движущей силой, провоцирует ее на поступок. Созданию драматизма спектакля во многом способствует именно образ Нади – этого слабого и отважного рыцаря Любви, которому не удастся выполнить свою миссию. В финале спектакля зритель понимает, что Любовь нигде не одержала победу.

В свою очередь в линии поведения Ани отсутствуют возможности для отчетливых изменений. Однако созданный актрисой О. Редько образ чрезвычайно интересен. Пожалуй, такую героиню в настоящее время можно назвать актуальным женским типом. Этот тип представляет собой стильную, успешную молодую женщину, которая хороша и притягательна не столько простотой естественной красоты, сколько шармом, соединяющим интеллект и изысканный вкус. Ее отказ от любви не драматичен: судьба обязательно подарит ей новые встречи. Удачливость и шарм определяют оптимизм, характерный для этого женского типа, поэтому такая героиня, как Аня, нужна современному зрителю. В спектакле именно благодаря этому образу обеспечивается уместность и адекватность тезиса «Я боюсь любви». В то же время посредством образа Нади (арт. В. Киселева) мы постигаем иной принцип поведения, иные ценности. Это они заключены в словах Святого Апостола: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, <...> а не имею любви, то я ничто». В спектакле «Я боюсь любви» зрителя уже не провоцируют ни жесткостью сюжета, ни обценной лексикой. Здесь оптимально соединены достоинства «новой драмы» и ценности традиционной театральной культуры. Спектакль «Я боюсь любви», несомненно, следует отнести к постановкам второго из названных нами направлений – т. е. к тем, которые устремлены к сохранению традиционных ценностей театральной культуры. И как уже было указано выше, подобные спектакли появились в Кузбассе во второй половине 2000-х годов.

В свою очередь спектакли, ориентированные на ценности «новой драмы», держатся в общей театральной афише Кузбасса на протяжении всего десятилетия, правда, и они претерпели определенные качественные изменения. Если в начале 2000-х годов доминировали провокационность и жесткость, то по окончании десятилетия ресурс этих установок заметно исчерпался. В авангард направления, ориентированного на ценности «новой драмы», попали спектакли, использующие возможности мультимедиа. Именно эти средства выразительности оказались наиболее адекватными художественной специфике новодраматических пьес. Убедительно подтверждает высказанную мысль ранее названный спектакль «Изотов», поставленный А. Могучим в Александринском театре (С.-Петербург). В театральной афише Кузбасса также значится постановка, применяющая средства мультимедиа. Это спектакль Прокопьевского театра драмы имени Ленинского комсомола по пьесе С. Медведева «Парикмахерша» (2010, режиссер-постановщик С. Александровский, режиссер мультимедиа Н. Наумова).

В указанных спектаклях выразительные возможности мультимедиа активно применяются в театрально-постановочном решении, формируют

в целом систему художественной образности. Так, в сценографии спектакля «Парикмахерша» наряду с элементами условными и бытовыми (вполне узнаваемыми) имеются также мультимедийные. Сценическая площадка представляет собой парикмахерский салон, в котором работают два мастера – Ирина (арт. С. Пожникова) и Татьяна (арт. С. Попова). Основу сценографии составляют бытовые элементы – это мебель и профессиональное оборудование (например, кресла с сушиарамы) парикмахерских салонов. К элементам условным относятся куб из гладкого поликарбоната, занимающий центральное место в декорационной составляющей спектакля и являющий собой комнату в парикмахерском салоне. Этот куб обозначает не только территорию рабочего места главной героини – Ирины, но также символизирует ее личное пространство. Он служит основным местом действия парикмахерши Ирины. В начале спектакля Ирина расположена внутри куба – как будто закрыта со всех сторон, изолирована от внешнего мира. Спектакль начинается с ее развернутой реплики. Речь Ирины звучит несколько глухо: рождающийся звук «гасят» поликарбонатные стены куба. Речевое звучание, запертое в узкое пространство и не получающее подкрепления резонанса, создает образ мечты, не имеющей возможности реализации. На самом деле заперто не только речевое звучание, но сама Ирина, ее сознание. Она живет в мечтах о любви – о своем Женечке (Евгении), с которым познакомилась по объявлению в газете и которого ждет с нетерпением. Евгений (арт. А. Иванов) отбывает срок за жестокое убийство, но пишет Ирине нежные письма. В своей начальной развернутой реплике Ирина рассказывает о переписке с Женей. В этот момент на задней грани куба (покрытой специальной пленкой для видеопроекций) одна за другой появляются строчки его письма. Когда Ирина «выходит» из своих мыслей, куб трансформируется: четыре его грани размыкаются и прежнее замкнутое пространство становится прозрачной ширмой-перегородкой. В ходе спектакля она служит экраном для видеопроекции, за счет которой создается иллюзия смены мест действия и предлагаемых обстоятельств.

Нужно отметить, что мультимедийные элементы во многом определяют устойчивость зрительского интереса к спектаклю «Парикмахерша». Возможности мультимедиа позволяют в данном случае заменять реальные бутофорские предметы проецируемым изображением, визуализировать возникающие в сознании героини воспоминания, создавать иллюзию трансформации сценического пространства. Так, примером подмены реальных предметов проецируемым изображением служит букет роз, подаренный Ирине пожарником Виктором (арт. Г. Болонев). Этот букет представлен зрителю не реально существующим, а через по-

средство проецированного на ширму-перегородку видеоизображения. Иллюзию трансформации сценического пространства зритель наблюдает в том эпизоде спектакля, когда Ирина и ухаживающий за ней Виктор приходят на дискотеку. В данном случае использование возможностей мультимедиа позволяет создать эту иллюзию. Зритель с интересом наблюдает за совмещением реального (танец-диалог Ирины и Виктора) и созданного при помощи мультимедиа (видеопроекция дискотеки) действий. Здесь видеопроекция дискотеки – это реальность искусственная, созданная при помощи электронных средств.

Прием визуализации воспоминаний, возникающих в сознании героини, применен в сцене-диалоге Ирины и ее бывшего мужа – художника Николая (арт. С. Жуйков). Бывший муж «живую на сцене так и не появляется: вместо него с помощью проектора нам показывают его изображение. С топором в руках, с выпученными глазами, с уродливой гримасой на лице он ведет с Ириной нескончаемые препирательства, выцыганивая очередную сотню на бутылку. И становится очевидно: для нее он – давно закончившееся прошлое, нечто виртуальное, вроде полузабытого воспоминания, даже если и приходит в парикмахерскую в реальности. Вообще этот прием – кино в театре – используется в этом спектакле довольно часто. И чаще всего – оправданно (виртуальное изображение появляется там и тогда, когда происходящее не задевает всерьез чувств героини: так, в виртуальном изображении мы видим гулянку на дне рождения у Виктора, букет роз, который он ей преподносит, дискотеку, куда ее пригласил» [20]. В диалоге Ирины и Николая реальное (рождающееся именно в этот момент) сценическое действие реализует Ирина. Она вспоминает о своих взаимоотношениях с Николаем, о разговорах с ним. И как бы оживая в ее сознании, образ Николая появляется в разных местах сценической площадки. Лицо Николая, снятое крупным планом, неожиданно возникает то на экране телевизора, то на стене комнаты-куба, то на задней стене сценической площадки. При этом лицо бывшего мужа снято так, что подчеркнуты его несовершенства (неправильные черты, кривые зубы). За счет этого образ Николая наделяется уродливой комедийностью, что и воспринимается зрителем как отношение героини к своему бывшему мужу. Диалог Ирины и Николая – это разговор реального и воображаемого персонажей. Реплики Ирины – это сценическое слово, рождающееся в реальном времени. В свою очередь реплики и реакции Николая существуют в памяти и сознании Ирины и визуализируются для зрителя посредством возможностей мультимедиа. Сценическая игра Николая заранее снята на видео и проецируется на вышеуказанные участки сценической площадки в тот момент, когда приходит время для

его ответной реплики. Здесь словесное действие формируется из сочетания классической сценической речи Ирины и видеоречи Николая.

Уточним тип реальности, создаваемый в спектакле «Парикмахерша» при помощи возможностей мультимедиа. В данном случае реальность, скорее, следует определять как дополненную, а не как виртуальную. Как известно, термины «виртуальная реальность» и «дополненная реальность» достаточно близки, но не тождественны. В спектакле «Парикмахерша» все названные видеоизображения (букет роз, дискотека, лицо Николая) – это мнимые объекты, характеризующиеся вспомогательно-информативными свойствами и добавленные к поступающим из реального мира ощущениям. В связи с этим, строго говоря, в спектакле мы имеем дело с совмещением настоящей и дополненной (а не виртуальной) реальности. Впечатление, возникающее от совмещения настоящей и дополненной реальности, нивелирует существующие в тексте пьесы провокационные элементы. Например, нельзя не отметить исчерпанность провокационного ресурса непечатных выражений. В анонсе на спектакль, размещенном на сайте театра, имеется указание: «В спектакле присутствует ненормативная лексика». Однако такого рода лексика звучит лишь в одной сцене – телефонном разговоре освободившегося из мест заключения Евгения со своим подельником. Евгений сообщает о том, что Ирина – редкая лохушка, которую обмануть (то есть завладеть ее квартирой) и отправить на тот свет не составит труда. Произносимые Евгением нецензурные речевые обороты не дотягивают до статуса провокации прежде всего потому, что зрительское внимание захвачено образами, создающими дополненную реальность. Нужно отметить, что в Кузбассе и ранее рождались постановки, использующие мультимедийные элементы, но в них отсутствовало такое рельефное совмещение настоящей и дополненной реальности, как в спектакле «Парикмахерша».

Называя спектакли конца 2000-х годов, ориентированные на ценности «новой драмы», нельзя обойти стороной другую постановку Проккопьевского театра. Речь идет о спектакле «Экспонаты», поставленном в 2010 году режиссером М. Гацаловым. Названная постановка выдвинута на соискание Национальной театральной премии «Золотая Маска». Причем сразу в трех номинациях: «Лучший спектакль в драме/малая форма»; «Лучшая работа режиссера»; «Лучшая работа художника». До настоящего времени такого значимого события не переживал ни один кузбасский театр. Казалось бы, сюжетные и стилистические особенности пьесы В. Дурненкова располагают к созданию достаточно жесткого спектакля. Кроме того, к восприятию жесткого спектакля готовят и высказывания режиссера М. Гацалова. Комментируя проблему жесткости в спектаклях

«новой драмы», он отмечает: «Я не воспринимаю театр как некую площадку для воспитания. Искусство не отвечает на вопросы, оно их задает. На мой взгляд, ответы дают только самые слабые пьесы. А если говорить о том, что в спектаклях по пьесам современных драматургов люди видят и слышат так называемую “жесть”... Тогда давайте запретим Достоевского. Разве это не “жесть” – топором головы старухам рубить? Давайте объявим, что Шекспир пропагандирует насилие: в “Гамлете” просто все умирают!.. Это же бред» [21]. Осмелимся предположить, что убийство старухи-процентщицы в романе Достоевского (кстати, в этом театре идет замечательный спектакль «Преступление и наказание») и убийство в пьесах «новой драмы» – это явления разного порядка. Убийство, совершенное Раскольниковым, неразрывно связано с его последующими душевными мучениями и покаянием. В то время как убийства в пьесах «новой драмы» – обыденны и по сути своей не событийны. Провокационность и жесткость «новой драмы» очень часто как раз и заключена в обыденности всего того, что находится за гранью нормального, нравственного, человеческого. Рискнем предположить, что провокационность и жесткость следует рассматривать как одну из тех мотиваций, которые при выборе новодраматического текста, так сказать, «лежат на поверхности». Но постепенно и у зрителей, и у режиссеров реакция на аспекты, ранее воспринимаемые в качестве жестких, притуплялась. В конце десятилетия эффект новизны связывается уже не с провокацией посредством жесткости непечатной лексики (она перестала быть индикатором порога чувствительности), а со способами создания спектакля. Так, в спектакле «Экспонаты» ожидаемая жесткость отсутствует. Более того, по замечанию журналистки О. Штраус, «мы получили зрелище замечательно тонкой, почти чеховской выделки. Это сопоставление с классиком не случайно. Грубость, пошлость, нелепый комизм нашей косноязычной, бедной жизни, сквозь который просвечивают настоящая боль, настоящая любовь, настоящие высокие чувства» [22]. Это замечание можно расценивать как укрепляющуюся при постановке «новой драмы» тенденцию корреляции с темами классической драматургии, а также тенденцию обращения к сложившемуся в театральном искусстве постановочному опыту. Не случайно в постановке новодраматических текстов вновь возросла значимость сценических художественных образов, а ориентированность на минимализм и простоту сошла на нет. Так, по словам режиссера М. Гацалова, декорация спектакля «Экспонаты» – «гигантская и недешевая». Как нам думается, поиск новых приемов постановки осуществляется на основе адаптации современных технических, мультимедийных возможностей к проверенным временем средствам создания театрального действия.

Завершая размышления о соприкосновении «новой драмы» и традиционного репертуарного театра, неизбежно напрашивается вывод о плюсах и минусах этого опыта. Подчеркнем, что в Кузбассе спектаклей, поставленных по «новой драме», немного. Афиши каждого из названных театров содержат не более двух спектаклей по новодрамовским текстам. В репертуаре трех театров (Новокузнецкого театра драмы, Новокузнецкого театра кукол, Музыкального театра Кузбасса) такие спектакли и вовсе отсутствуют. Это дает основание для вывода о том, что за период прошедшего десятилетия «новая драма» вошла в репертуар театров Кузбасса, но не обрела в них достаточно крепких позиций. Вероятно и то, что специфика вовсе не каждого театра располагает к воплощению подобного драматургического материала. Во-вторых, эксплуатация провокационного ресурса «новой драмы» наблюдалась лишь в части кузбасских спектаклей. При этом провокационный заряд хотя и наблюдался в разных спектаклях на протяжении десятилетия, но в конце в 2000-х годов был достаточно смириван. К тому же тяготение к провокации нельзя рассматривать в качестве единственной тенденции, свойственной кузбасским спектаклям по новодрамовским пьесам. Поэтому в качестве третьего вывода можно отметить, что «новая драма» дала общей афише Кузбасса постановки, в которых созданы образы современников – «негероев» XXI столетия. В-четвертых, «новая драма» способствовала расширению художественных возможностей театров, потому что потребовала особого ключа к своему сценическому воплощению. Как показывает анализ, возможности мультимедиа оказались оптимальными средствами создания художественной образности при воплощении текстов «новой драмы». В-пятых, в процессе десятилетнего соприкосновения «новой драмы» и репертуарного театра менялись принципы выбора пьесы, проблематика спектаклей, особенности актерской игры, черты сценической речевой культуры, подходы к созданию сценографии. Все названное свидетельствует о вполне продуктивном взаимодействии «новой драмы» и репертуарного театра, о накоплении полезного для обеих сторон опыта и в конечном счете – о преодолении остроты конфликта между ними.

Список литературы

1. *Болотян И.* О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit / 2004/5/bolo2.html>
2. *Болотян И.* Театр начинается с драматурга // Октябрь. – 2006. – № 9. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ october/2006/9/bo13-pr.html>
3. *Сидельникова М.* «новой драмы» больше нет. Интервью с Уваровым. 30.04.2009. – Режим доступа: <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/9681/?print=yes>

4. *Песочинский Н.* Место действия – время // Империя драмы. – 2009. – № 31. декабрь. – Режим доступа: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_299.html.
5. См.: *Никольская А.* Что такое «новая драма» // Ликбез. – 2005. – 3 октября. – Режим доступа: <http://teatr.newizv.ru/news/361/>
6. Цит. по: *Проконова Н. Л.* Театральный процесс Кузбасса: векторы развития. Тенденции коммерциализации театра (на материале театрального пространства Кузбасса) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Театральное пространство Сибири. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3. – С. 50.
7. *Юдина О.* Чтение вслух по ролям / Культура портал. – Режим доступа: <http://www.kultura-portal.ru/tree>.
8. Цит. по: *Проконова Н. Л.* Театральный процесс Кузбасса: векторы развития. Тенденции коммерциализации театра (на материале театрального пространства Кузбасса)... – С. 51.
9. *Мялова О.* Жесть // Литературная газета. – 2007. – 6 мая. – Режим доступа: http://1001.ru/arc/lit_gazeta/issue145/
10. Красухин К. Жесткость. Жестокость. – Режим доступа: <http://www.repetitor.org/materials/slovo1.html>
11. *Маньковская Н.* Эстетика русского постмодернизма // Корневище ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999. – С. 23–24.
12. *Юдин Ю.* Искусство умирать // Культура портал. – Режим доступа: <http://www.kultura-portal.ru/tree>.
13. *Штраус О.* Уют домашнего ада // Кузбасс. – 2006. – 25 сентября.
14. Там же.
15. Здесь и далее цитаты из пьес В. Сигарева и З. Деминой даны по: Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа: biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1203
16. См.: *Болотян И.* О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>
17. Цит. по.: *Коновалова Е.* Кукольный киберпанк. – Режим доступа: <http://www.newslab.ru/blog/313392>
18. См.: *Проконова Н. Л.* Сценическая речь в контексте постмодернизма // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Язык и речь современного искусства. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – Вып. 5. – С. 41.
19. См., например: *Москву обуяла «Комеди Франсез»* – Культура МК // Московский Комсомолец. – 2010. – № 25476. – 15 октября. – Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/10/14/536796-moskvu-obuyala-komedi-franzez.html>
20. *Штраус О.* Парикмахерша и ее мужчины // Кузбасс. – 2011. – 9 февр.
21. *Новашов А.* Прокопьевск // Страстной бульвар. – Вып. № 8-128/ 2010. – Режим доступа: <http://strast10.ru/node/1058>
22. *Штраус О.* Витрина для экспонатов // Кузбасс. – 2011. – 19 февр.

**ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ
(С. Б. ТОЛСТОКУЛАКОВ – К. В. ТУЕВ)**

Бытование жанров отечественной хоровой музыки в начале XXI века характеризуется не только композиторским интересом к ним, но также их исполнением с концертной сцены различными коллективами и, что не менее важно, слушательским интересом. В этой связи акцентируем внимание на том, что современное академическое искусство не мыслится без камерных и монументальных вокально-инструментальных произведений Г. Свиридова и В. Гаврилина, А. Шнитке и Н. Сидельникова, активно работающих сегодня преимущественно в хоровых жанрах Р. Щедрина и С. Слонимского, А. Ларина и Р. Леденева. В Кемеровской области – активно развивающемся индустриальном регионе – также можно назвать композиторов, проявляющих повышенный интерес к хоровой музыке. Среди них Владимир Пипекин, Сергей Толстокулаков, Константин Туев, Виктор Шергов. В данной статье сконцентрируем внимание на творчестве Сергея Борисовича Толстокулакова (1955 г. р.) и Константина Викторовича Туева (1974 г. р.). Сочинения этих музыкантов представлены как светскими, так и духовными жанрами, обладают самобытным музыкальным языком, востребованы исполнителями и пользуются популярностью у слушателей не только нашей области, но и в других городах.

Постоянное обращение к хоровым жанрам С. Толстокулакова, выпускника дирижерско-хорового факультета Новосибирской государственной консерватории, как представляется, обусловлено его двадцатилетней работой в Новокузнецкой православной семинарии (преподавание специальных музыкальных и дирижерских дисциплин), а также его участием в качестве певца в деятельности Новокузнецкого муниципального камерного хора и хора Спасо-Преображенского собора. Поэтому тесное сотрудничество с коллегой – С. А. Липовым, руководителем камерного хора, а также женского хора Новокузнецкого колледжа искусств и детского хора «Консонанс» – является хорошим стимулом для сочинения хоровых произведений. Не случайно указанные коллективы неоднократно представляли премьерные исполнения сочинений С. Толстокулакова в регионе.

Однако хоровые произведения кузбассовца востребованы не только в области, но исполняются профессиональными и любительскими музыкальными коллективами в Новосибирске и Омске, Хабаровске и

Краснодаре, Орле и Перми, Тобольске и Тюмени, Санкт-Петербурге и других городах. Подтверждением их исполнительского успеха являются отзывы руководителей. Так, хормейстер детской музыкальной школы города Ялуторовска Л. Н. Филиппова подчеркивает следующее: «...детям очень нравится, и они говорят, почему мы раньше не пели такой музыки. Выбрали мы эти произведения не только потому, что они нам больше понравились, а учитывая наши технические и вокальные возможности» [1]. Пр процитируем высказывание иеромонаха Евстафия из Старой Ладogi Санкт-Петербурга: «Ваши песнопения принесли мне душевную отраду и утешение... Ваши духовные произведения открывают новые горизонты молитвы...» [2].

В настоящее время хоровое творчество С. Б. Толстокулакова, хронологические рамки которого можно определить 1986–2010 годами, включает в себя:

- два духовных цикла – Литургия Святого Иоанна Златоуста, Всенощное бдение;
- три кантаты – «У обелиска» на стихи В. Цыбина, С. Пархоменко, Ф. Миронова; «Тобольские песни»; «Казачьи песни»;
- два хора в старинном стиле (диптих) – «Ave Maria», «Agnus Dei»;
- две хоровые миниатюры – «Утес» на слова М. Лермонтова; «В день Победы» на слова А. Ахматовой;
- церковные песнопения на православные тексты;
- хоровые песни для детей – «Чтобы в мире музыка звучала» на слова С. Пархоменко, «Пожелание на Рождество» (слова И. Морсаковой), «Кап, кап, кап» и «Я люблю тебя, мир мой родной» на слова Л. Белобородовой.

Отметим, что композитор по-своему избирателен в выборе текстов для сочинений, чаще использует православные и народные («Тобольские песни», «Казачьи песни»), а также обращается к поэзии авторов XIX и XX веков (М. Лермонтова, А. Ахматовой), поэтов-современников и поэтов-земляков (В. Миронова, С. Пархоменко, В. Цыбина). Толстокулаков объясняет это так: «Когда пишу хоровую музыку, особенно связанную с церковной тематикой или народной, острее понимаю, что живу в России, что я – русский, что я – православный. Это способ выражения любви к тому, что я люблю всем сердцем» [3]. Сказанное корреспондирует и с убеждением Сергея Борисовича, что в своем творчестве он должен продолжать традиции композиторов Новой московской композиторской школы (имеются в виду С. Рахманинов и А. Гречанинов, А. Кастальский и П. Чесноков, другие).

Следует заметить, что духовные сочинения композитора отличаются от его светских произведений большей аскетичностью, предельной строгостью гармонического языка, прозрачностью гомофонно-гармонической фактуры, немного усложненной элементами контрастной полифонии. Их близость к жанрам церковной музыки подметил протоиерей Александр (Пивоваров): «Песнопения С. Толстоулакова в плане <...> их эмоционального содержания <...> написаны по строгим духовным канонам русского православного музыкального письма, уходящими своими корнями в седую глубь веков. <...> Они строгие и целомудренны по самому тону своему высказывания, самой интонации обращения к Богу» [4].

Интересен и избираемый Сергеем Борисовичем для своих духовных сочинений тональный круг – преобладание бемольной сферы (часто встречаются си-бемоль-мажор, фа-мажор, соль-минор, до-минор, фа-минор). Данная особенность позволяет вспомнить известный факт превалирования в русской хоровой музыке бемольного колорита, словно настраивающего на приглушенность эмоций, большую задушевность, сокровенность, созерцательность. На это обращает внимание руководитель Православного певческого общества города Чернигова А. В. Пархоменко: «Ваше творчество – пример воцерковленной композиции или воцерковленного музыкального профессионализма, столь редкого в наши дни» [5].

Действительно, духовные песнопения Толстоулакова диатоничны, а по гармоническому плану часто представляют простые функциональные обороты. В ряде хоровых сочинений обнаруживается приверженность композитора модальному мышлению, проявляющемуся в «согласовании» гармонизируемых распевов, где каждый звук может быть устоем, приводя в совершенно неожиданную тональную сферу. Назовем примеры: «Многолетие малое» (фа-мажор – ми-бемоль-мажор), «Единородный Сыне» из «Литургии Святого Иоанна Златоуста» (ре-минор – ми-бемоль-минор), «Псалом № 33» (фа-мажор – до-минор) и «Малое славословие» (си-бемоль-мажор – соль-бемоль-мажор) из «Всенощного бдения» и другие. Но как отмечает регент А. А. Толстоулакова в своей статье «О духовных хорах С. Толстоулакова», «именно свежее и интересное мелодическое развитие, наряду с динамичностью формы, отличает произведения С. Толстоулакова от многих, как и предшественников, так и современников» [6].

Одним из заглавных образов хорового творчества Сергея Толстоулакова является образ Богородицы, который представлен в четырех песнопениях (два из которых включены во Всенощное бдение), а также в хоровом концерте к празднику Благовещения. Напомним и о раннем

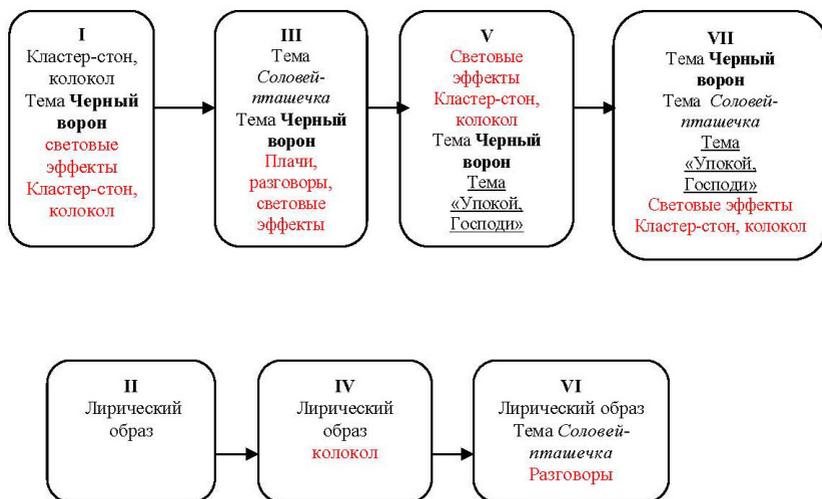
сочинении – «Ave Maria». В основе всех указанных произведений православный текст молитв, также они объединены колоритом бемольных тональностей (диатоничных фа-мажора, соль-минора, си-бемоль-мажора и ля-бемоль-мажора, с более приглушенными гармоническими красками). Мелодика указанных произведений отличается плавностью, мягкостью и закругленностью линий, в общем звучании преобладают высокие тембры сопрано.

Толстокулакову свойственно и обращение к народным темам, текстам, образам, которое композитор объясняет следующим образом: «Хотелось бы всегда писать на фольклорные тексты, или близкие к фольклору. Как остродраматические, так и шуточно-игровые. В фольклоре простота высказывания всегда сочетается с предельной искренностью и глубиной, что всегда подкупает. Не говоря уже о том, что мы – русские и живем в России» [7].

Особое внимание привлекает оригинальное по своему образно-эмоциональному строю и приемам воплощения одно из последних сочинений Толстокулакова – кантата для солистов, смешанного хора, фортепиано и ударных инструментов «Казачьи песни» (2007 год). Сценическое воплощение кантаты предусматривало действие, разыгрываемое певцами, использование специфических тембров и разговорных оборотов, а также световых эффектов. В звучании произведения выделена свойственная речи казака-крестьянина манера говорить, по-особому интонировать. Некоторые фрагменты текста сочинены самим композитором. Как объясняет Сергей Борисович, «если не могу найти подходящей тематики, имею смелость писать сам» [8]. Несмотря на фольклорную текстовую основу кантаты и различные жанрово-бытовые детали фактуры (художественный свист, разговоры-речитативы, звукоизобразительные приемы ударных инструментов), в данном сочинении очевидно стремление к соединению элементов духовного и жанрово-бытового стилей.

В структуре кантаты семь частей: «Черный ворон» (1), «Последнее свидание» (2), «Проводы казака» (3), «Казак на чужбине» (4), «Смерть Серегина-казака» (5), «Казачья походная» (6), «Вдовья песнь» (7). Все части контрастны, но объединены интонациями и заглавными мелодиями («Черный ворон» и «Соловей, соловей-пташечка»), а также ритмо-формулами ударных. О стремлении объединить части в цикл свидетельствует и некий звукообраз: кантату обрамляет кластер-стон, возникающий как результат постепенного наслаивания на удары колокола и аккорды фортепиано нисходящего движения всех хоровых партий.

Схематично представим структуру следующей таблицей:



Обратим внимание, что в нечетных частях присутствуют колоритные зарисовки из народной жизни, связанные с обрядами: плач и проводы на войну мужей, сыновей (3 ч.), похороны погибших (5 ч.), оплакивание, отпевание умерших (7 ч.). Толстокулаков объединяет их мелодией песни «Черный ворон», а также специфическими световыми, сонорными эффектами, сценическими диалогами, причетами, художественным свистом. Четные части контрастны камерностью, большей задушевностью, лирико-драматическим характером. В отличие от нечетных номеров, где представлены сквозные формы, в четных разделах используется куплетно-вариационная форма. В драматургическом плане произведения выделяются несколько кульминационных зон. Первая – в третьей части «Проводы казака», где образ казаков-воинов, запевающих песню «Соловей, соловей-пташечка», контрастирует женским персонажам (матери, жены), исполняющим песню «Не плачь, дорогая, меня провожая». На самой вершине кульминационной зоны (на словах хора «Нас ждет путь далекий, нас ждет бой жестокий») в партии солиста-тенора звучит песня «Черный ворон». Генеральная кульминация кантаты реализуется в пятой части «Смерть Сереги-казака». В ней в контрапункте с мелодией «Черный ворон» звучит возглас из панихиды «Упокой, Господи, души усопших раб твоих». Лирические части также объединены кульминацией: в заключительных куплетах шестой части на речетацию солист-

ки «Да храни вас Господь, сынки» накладываются слова «Русь, Россия моя! Наша Родина-мать! За тебя сыновья жизнь готовы отдать!». Наличие в кантате двух кульминаций – драматической (в пятой части) и лирической (в шестой части) позволяет говорить о сложной драматургии, о наличии формы второго плана. Для этого необходим более подробный анализ функций отдельных частей в целой форме.

Первая часть – это и вступление ко всей кантате, и экспозиция контрастных образов (драматичной судьбы народа, плача, смерти). Основная тональность до-минор, но композитор использует и колорит фа-минора, который придает общему звучанию особо мрачный колорит. По форме первая часть представлена куплетно-вариационной формой со вступлением и кодой (выделенной хоровым кластером-стоном и ударом колокола). Вписанная в этот контекст знаменитая казацкая песня Стеньки Разина «Черный ворон» звучит неузнаваемо: композитор словно лишает мелодию четкой метрической организации, придавая ей черты сходства со знаменным распевом. Этому способствуют межтактовые лиги, нарушающие четкую пульсацию и у ударных инструментов. Фактура словно расслаивается на два плана: хоровой кластер-стон, мерные удары колокола, остигатный ритм  у фортепиано и коробочки и мелодия песни в басовой партии, рельефно выделяющаяся своей протяжностью и задушевностью. Она – словно парящая над всеми черная птица, неизбежная судьба и смерть. Важно, что композитор использует лишь ту цитату из песни, в которой, думается, выражена основная мысль всего сочинения: «...ты погибели не дождешься. Черный ворон, я не твой». В процессе развития музыкального материала части звучание хорового кластера динамически усиливается, добавляются тирраты  в группе ударных, словно имитирующие выстрелы. Динамически вырастает и мелодия песни «Черный ворон», поднимаясь в высокий регистр, теперь она должна прозвучать в народной манере, с горловыми призвуками, словно герой из последних сил выкрикивает предсмертные слова «Черный ворон, черный ворон», которые обрываются глissандо на последнем слоге. Следует отметить и то, что в этой части Толстокулаков использует специфические тембры: фортепиано со снятой механикой и глissандо по открытым струнам фортепиано медиатором. Усиливает трагичность эффект вспышек разных спектров красного цвета.

Вторая часть – «Последнее прощание» – представляет собой экспонирование лирических образов. Задушевная протяжная песня, исполняемая женским хором, повествует о тяжелой доле, о страданиях перед разлукой. Дорийский фа-минор тонально связан с первой частью. Во вто-

ром номере представлена главная интонация кантаты – опевание III, затем и V ступеней, она связана с женским, лиричным образом, общим для всех последующих частей кантаты. В процессе вариационного развития мелодия словно обрастает подголосками, увеличивается в диапазоне, в кульминационном четвертом куплете прозвучат слова, предвосхищающие последующие события: «Он уйдет на войну и оставит одну горьки слезы лить в ожидании». Необходимо отметить и ритмическое сходство первого и второго номеров – стук коробочки, имитирующий биение сердца ()

Третья часть – «Проводы казака» – яркая жанровая сцена, по структуре представляет сквозную, драматургически смонтированную форму, объединяющую несколько эпизодов, в которых композитор рельефно выделяет контрастные темы из первой («Черный ворон»), второй части («женский образ») и представляет новую – «Соловей, соловей-пташечка» («мужской образ»). Звучание первого эпизода в тональности фа-мажор стилизовано под походный кант Петровской эпохи, с первыми двумя номерами кантаты его связывает тональная арка. Исполняемая мужским хором песня «Соловей-пташечка» будет звучать еще и в четвертом эпизоде. В хоровой фактуре преобладают пустые кварты и квинты, в тексте партитуры композитором прописаны залихватские присвисты теноров, в инструментальном сопровождении в партии коробочки используются восьмые и шестнадцатые, имитирующие стук копыт ()

Второй эпизод возвращает лирическую образность: смешанный хор поет широко известную песню Н. Богословского из кинофильма «Александр Пархоменко», давно всем полюбившуюся и ставшую практически народной, «Не плачь, дорогая», но с несколько измененным текстом. Некоторую драматичность эпизоду придают тональность фа-минор и словно учащенное сердцебиение остигатного ритмического сопровождения () . В кульминационный момент многократно повторяются слова «Все в Божьей воле, жди меня, я вернусь», далее происходит отклонение в фа-диез минор (третий эпизод) и зловещим контрапунктом к хоровой песне «Нас ждет путь далекий, нас ждет путь жестокий, на подвиг высокий осени крестом меня, мать!» у тенора-сола звучит тема «Черного ворона». Данный эпизод предвосхищает трагическую развязку – смерть казака. Интересно, что генеральная кульминация словно дает начало четвертому эпизоду (сцена прощания). Яркие звуко-эффекты речевых диалогов, выкрики начальника казаков, причеты и завывания женщин, провожающих мужей и сыновей, воссоздают напряженную атмосферу смятения и паники. Драматичность усиливает остигатный ритм у ударных инструментов и фортепиано. В исполнении мужского хора в тональности

си-мажор звучит тема «Соловей, соловей-пташечка», мелодия получает имитационное развитие, сопровождается залихватскими присвистами и глиссандо-звukoобрывами. На этом фоне в партии сопрано-соло словно парит мелодия «В последний час разлуки с тобой, мой дорогой».

Пятый эпизод начинается с диалога мужа и жены «Ох, когда еще увидимся?». Контрапунктом к нему используется мужское скандирование: «Соловей, соловей-пташечка», переходящее в шуточный разговор мужчин: «Не бойсь, дождется...». В аккомпанементе возникает ритм «учащенного сердцебиения» . Постепенно все стихает, прозрачной становится фактура. В конце остается только тихий ритм сердца на *ppp* и тремоло у фортепиано.

Четвертая часть – «Казак на чужбине» – продолжает развитие лирической сферы. Используется куплетно-вариационная форма (пять куплетов), тональность до-минор, которая резко контрастирует с тональностью третьей части. Интересно, что в данном разделе композитор использует звучание хора а *sappella* и удары колокола. Часть открывает мелодия, интонационно схожая с мелодией второй части и вторым эпизодом третьей части. Она начинается в партии басов, затем постепенно присоединяются тенора (припев первого куплета «Свою он окраину навеки покинул, ему не вернуться в отеческий дом») и женский хор (второй куплет «Напрасно казачка, жена молодая, и утро, и вечер на север глядит»). Кульминацией части является четвертый куплет «Казак и просил, и молил, умирая, насыпать землицы курган в головах». Заключительный припев исполняется закрытым ртом и истаивает на пустой октаве.

Пятая часть – «Смерть Сереги-казака» – начинается *attacca*. Октавное звучание хора сменяют нисходящие секундовые стоны, исполняемые закрытым ртом. К общему мрачному колориту звучания добавляются, по указанию композитора, звуки ударных и шумы: «стук по бутылкам и фанере», сыплющийся «гравий или керамзит на установленный лист фанеры». Возникает слуховая ассоциация с заколачиванием гроба и засыпанием могилы, усиливает трагический эффект постепенно гаснущий на сцене свет и звучание заглавной темы «Черный ворон». На этом фоне проступает мужской диалог: «Что ж, помянем раба Божьего, Сергия», чуть позже становится слышен женский хор «Упокой, Господи, души усопших раб твоих», который развивается в свободном темпоритме, контрастируя с остальными звуковыми планами. Именно эта часть выполняет функцию генеральной кульминации кантаты. Но яркая динамика постепенно ослабевает, угасает и фраза женского хора «Упокой, Господи...».

Шестая часть – «Казачья походная» – контрастна, в ней преобладает лирическая атмосфера. Однако удары колокола, наложение ритмических остинато , а также реплики мужского хора «Куда это там наши девки побежали?» возвращают слушателей к повседневной напряженной жизни простых людей. Часть представлена куплетно-вариационной формой (семь куплетов) со вступлением и кодой. Появление в этом номере художественного свиста, имитирующего пение птички-соловья, напоминает бойкий характер третьей части. Словно обобщение, звучат слова: «Мать! Россия моя! Наша Родина-мать!», кодовый раздел заканчивается прощальными словами солистки: «Да хранит вас Господь, сынки».

Заключительная часть – «Вдовья песнь» – выполняет функцию эпилога. В ней представлен заглавный для произведения образ Родины, приносящей в жертву своих сыновей и оплакивающей их трагическую судьбу. Здесь также используется куплетно-вариационная форма со вступлением и кодой, возвращается тональность второй части фа-минор. Сменяя друг друга, звучат «Соловей, соловей-пташечка», говорком «Упокой, Господи», доносится заглавная тема «Черный ворон» в исполнении мужских голосов. Кодовый раздел напоминает горестный плач хора из первой части. Композиторская ремарка («очень зловеще, плотным звуком») усиливает драматизм звучания. По замыслу композитора сцена не освещается, в полной темноте слышны удары погребального колокола. Остинатный ритм, напоминающий стук сердца, замирает, истаивает в темноте на *pppp* и хоровой кластер-стон.

Первое исполнение кантаты состоялось в Новосибирске на Всероссийском хоровом фестивале «Покровская осень – 2007». Произведение было тепло принято слушателями, которым оказалась понятна и созвучна идея произведения – соборность русского народа, который сообща живет, страдает, молится и умирает.

Композитором, активно работающим в жанрах хоровой музыки, является и Константин Викторович Туев – выпускник теоретико-композиторского факультета Красноярского государственного института искусств (ныне Красноярской государственной академии музыки и театра), член Союза композиторов РФ. Его творчество многогранно представлено инструментальными, вокально-инструментальными и хоровыми композициями. По словам Туева, хоровая музыка не занимает ведущего положения в его композиторском мире, однако имеющиеся в его творческом портфеле разностилевые хоровые сочинения самобытны и оригинальны по своему музыкальному воплощению. Интерес к этим

жанрам, как и у С. Толстокулакова, во многом связан с активной певческой и дирижерской практикой Константина Викторовича. Он выполняет обязанности регента в Свято-Троицком храме города Кемерово, а также в качестве певца и солиста участвует в исполнительской деятельности Губернаторского камерного хора Кузбасса, хора «*Gaudeamus*» Кемеровского государственного университета культуры и искусств, хорового коллектива Областного музыкального колледжа.

В ряду духовных жанров Туева выделяются несколько песнопений на канонические православные тексты, которые исполняются не только в Свято-Троицком храме и Кемерове, но и в Кемеровской области. Подчеркнем отличия: песнопения Туева привлекают внимание слушателей большей яркостью и динамичностью, богатством и сложностью хоровой фактуры. В них также заметны традиции Новомосковской школы духовного письма: простота и лаконичность мелодического напева, красочная тембральность, многозвучная гармония, словно «поющая» фактура. Перечисленные особенности придают духовным сочинениям К. Туева эмоциональную яркость и свежесть, в то же время не нарушая их органичного звучания в контексте церковного обихода.

Интересен и избираемый композитором для своих духовных сочинений ладово-тональный круг, по преимуществу диатонический. Очевиден явный перевес в сторону преобладания тональностей диезной сферы. Так, в песнопениях Туева часто встречается тональность соль-мажор – «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Песнь Пресвятой Богородицы», «Причастен в субботу и празднуемым святым». Думается, композиторский выбор данной тональности позволяет придать названным сочинениям возвышенность, одухотворенность, полетность. Широко известен факт, что диезная сфера придает музыке яркость и блеск, особенно это выражено в акустических условиях зонного строя, способствующих большей «остроте» тонов и их обертонов. Другая часто встречающаяся тональность в духовных сочинениях Туева – фа-мажор. Светлая бемольная сфера позволяет придать музыке мягкий и несколько приглушенный колорит. Не случайно, в этой тональности написаны такие песнопения, как «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Хвалите имя Господне», поскольку используются в литургическом цикле «Всенощного бдения». Подобное композиторское предпочтение бемольной сферы в контексте ночного бодрствования использовалось повсеместно в творчестве представителей Новомосковской школы духовного письма – Гречанинова, Рахманинова и других.

Гармонический язык духовных песнопений Туева, как и Толстокулакова, диатоничен, реализуется на основе включения элементов мо-

дальной техники, что присутствует в мелодике напевов с неожиданными отклонениями в далекие тональности. Например, в фактуре и мелодике сочинения «От юности моя» при основной тональности фа-диез минор и выдержанном тоническом органном пункте в басовой партии заметно насыщенное сцепление секундовых и терцовых образований по вертикали. Интересно, что композитор использует натуральную доминанту, придающую и без того сумрачной атмосфере песнопения большую отрешенность и аскетичность. Вероятно, это связано с подчеркиванием смысловой нагрузки слов, т. к. в тексте молитвы повествуется о борьбе страстей и смятений в молодой душе молящегося. Дополняет создаваемый образ сомневающегося и краска примарной зоны звучания хоровых партий, разворачивающихся в пределах кварты.

Внезапное усложнение фактуры (**divisi с дублированием параллельных терций**), резкое отклонение в тональность мелодической субдоминанты (вторая степень родства) подчеркивают следующие слова: «Ненавидящие Сиона, посрамитесь от Господа, яко трава бо огнем будете изсохше». Подобная ладогармоническая и фактурная «игра» в партитуре обиходного сочинения позволяет передать средствами музыкальной выразительности устрашающую картину величественного и праведного Суда Господня. Модуляция в параллельную фа-диез минору тональность – ля-мажор – словно высвечивает момент славления святой Троицы: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу». Данный фрагмент отграничивает первую часть произведения от следующей, где идет повествование о неугасаемой вере и смирении православного христианина. Последнее слово «Аминь» перестраивает гармонию через отклонение D^6_5 к до-диез мажору, являющемуся доминантой новой, ослепительно яркой тональности – фа-диез мажор: «Святым Духом всякая душа живится». Так, благодаря собственным оригинальным ладово-гармоническим и фактурным стилевым находкам в созданной партитуре, Константину Туеву удастся рельефнее «озвучить» основной смысл молитвенных слов песнопения – человек может перебороть душевные страсти и искушения лишь в вере и совершении благих дел. Логичен поэтому и выбор тональной модуляции в одноименный мажор фа-диез минора, который зарекомендовал себя в композиторской практике как переход от мрака к свету.

Помимо духовных песнопений, хоровое творчество Константина Викторовича включает в себя и оригинальный хоровой цикл для смешанного хора на стихи Д. Самойлова «Диалог с природой» (1997). Сложное лирико-философское содержание стихов реализуется в композиции из пяти ярко-образных миниатюр, в них воплощается внутренний диалог человека с природой, стремление и невозможность соединить его микро-

космос с миром Вселенной. Каждый номер – это яркая образная картина, выполненная в импрессионистском стиле. Ей присуща богатая гармония, сотканная из секундовых сцеплений, позволяющих внедрить побочные тоны в основные функции лада; многочисленны неожиданные отклонения и модуляции в тональности далекой степени родства; а эффектная фактура, часто восьмиголосная, объединяет точно рассчитанные на возможности исполнителей удобные вокальные партии. Все указанные средства музыкальной выразительности, используемые композитором, позволяют музыке сочинения заиграть гранями и в то же время обнажают его смысловую суть – хрупкость душевного мира человека и величественность природы.

Само слово «диалог», выносимое в заголовок произведения, указывает на присутствие в драматургии произведения взаимодействия двух образных сфер – природы и человека. Это получает отражение и в композиции: нечетные номера представляют собой картины нерушимой и величественной Вселенной; четные – сокровенный, интимный мир человека, пытающегося найти душевную гармонию и равновесие с окружающим его миром, Вселенной. Целостности и единству масштабной формы способствуют рельефные арочные взаимосвязи (например, тональные арки) между номерами.

Соль-мажор является доминирующей тональностью всего цикла, именно она позволяет гармонически сцепить все пять частей, ведь ее «солярная» семантика олицетворяет собой образ Вселенной. Интересно, что тональный план всего произведения в процессе своего развития приводит к новому гармоническому колориту: оригинальному завершению в пятом номере звуковым комплексом в виде внедренной в тоническую гармонию Соль-мажора пустой квинты VII ступени с повышенным квинтовым тоном. Подобная гармоническая находка эффектно придает музыке зыбкость и неуравновешенность, словно подчеркивая хрупкость достигнутого баланса в диалоге между Вселенной и человечеством.

Первому номеру с авторской ремаркой «воодушевленно, спокойно» присуще хоральное звучание, торжественность которого словно олицетворяет гимн природе, Вселенной. Одухотворенность и возвышенность колорита светлой гармонии, солнечного образа отражена и в поэтических строках номера: «чудо познаваемой Вселенной и с природой дивный диалог» и «этих гор возвышенные оды, пестрые элегии лесов». Торжественность подчеркивает и переменный метр $4/4-2/4$ с чередованием четвертных и восьмых длительностей. Усложняют величественный образ природы терпкие созвучия – внедренные в диатонику секундовые сочетания

в виде побочных тонов (например, тоника с секстой). Интересно, что текст стихотворения, характеризующий человечество, выделен композитором звучанием бемольного колорита. Например: «разговор о мысленной природе» (VI низкая ступень); «в любопытстве сдерживая нас» (VII низкая ступень с пониженной септимой и внедренной квартой). Так, уже в тональном плане первого номера предстают тонально-гармонические связи между основными образными сферами (Вселенной и микрокосмосом человека). Этот прием получает свое развитие и в следующем номере, смысл которого – показ главной идеи произведения (желание и стремление человека раствориться в природе).

Сложный переменный метр (8/4, 7/4, 12/4 и т. д.), авторская ремарка «живо» позволяют предположить связь номера с жанром духовного песнопения. Не случаен используемый Тувевым в хоровой фактуре номера антифонный принцип изложения. Можно предположить и стремление зафиксировать таким способом внутренний монолог лирического героя как бы от лица человечества, поэтому мелодике присущ речитативно-декламационный склад. Преображение поэтического текста в данном ракурсе позволяет высказать предположение и о возможном видении композитором данного номера во взаимосвязи с богослужебными песнопениями. Интерес представляет и ладотональный контраст до-мажора и его гармонической субдоминанты – фа-минора. Бемольная сфера усиливает душевный настрой человека, желающего «мирного мира» и «счастливого счастья». Появление тональности соль-мажор (образ Вселенной) на словах «хочется, чтоб отвечало все твоему назначению» связывает номер с основной тональностью цикла и подчеркивает главную мысль сочинения – несовпадение (диалог) человека с природой.

Резкая энгармоническая модуляция в соль-бемоль мажор (на словах «чтоб начиналось сначала, вовремя шло к завершению»), которая воспринимается как усиление бемольного колорита и «сползание» в низкий регистр ре-бемоль мажора, выделяет кульминацию данного номера. Подобное завершение номера гармонически оправдано: в следующем номере господствует звучание фа-минора. Этой тональной краской представлена образная сфера природы как разбушевавшейся стихии – ветра, сметающего все недоразумения и грехи человечества с лица земли, обращающего их в пыль. В данной части также используются лейтинтонации, уже представленные в первом и втором номерах, это секундовые сцепления, воплощающие «завывание ветра» и «качание деревьев». Сумрачные и суровые октавные ходы в объеме малой терции в партии басов и баритонов, быстрые пассажи шестнадцатыми длительностями, переходящие из

одной хоровой партии в другую, живописно воспроизводят картину кружения листьев, пыльных клубов. Именно в третьем номере реализуется генеральная кульминация всего произведения, она приходится на слова: «окна с петель рвутся в гуде, двери бьют о косяки, и бегут куда-то люди, распахнув воротники».

Картина урагана, разгулявшейся стихии, воплощена широкими и экспрессивными тритоновыми ходами у басов и альтов, крещендированием и скандированием теноров, перерастающих в общехоровое, с ремаркой *ff*. Использование Туевым подобных звукоизобразительных эффектов в хоровой музыке усиливает настроение всеобщей паники, смятение в человеческих душах. Внезапная пауза обрывает жесткое звучание образовавшегося хорового кластера, словно заставляя слушателя осмыслить случившееся. После яркой кульминации на *p* звучат варианты начальных мотивов третьей части, которые теперь успокаивают и словно убаюкивают страждущую душу, призывая к внутреннему покою и смирению. Замирание хоровых голосов на звучании пустой квинты (фа – до) без точной градации ладотональной направленности усиливает чувство душевного очищения и смирения.

Четвертая часть цикла связана с настроением внутреннего размышления человека. После высокой драматической кульминации этот номер является катарсисом, релаксацией, он восстанавливает душевное равновесие и гармонию. Метр три восьмых и умеренный темп способствуют воплощению образа человечества, осмысливающего произошедшее в предыдущем номере. В тональном плане вновь присутствует арочная связь с предыдущими частями (теперь в виде дорийского ре-минора). Мягкая, переменная в пределах диатоники с высвечиванием основной тональности соль-мажор, словно колышущаяся гармония Вселенной вновь подчеркивает идею неслиянного единения человека с природой. Короткие попевки у солирующего сопрано можно сравнить с надеждой на новый день, они поддерживаются и в словах хоровых партий: «а где-то в высшем измерении садами полнится закат». Постепенно в бемольной сфере номера происходит прорастание тональностей диезной сферы – ля-мажор, ре-мажор и си-мажор, которые возвращают к первоначальному возвышенному и солнечному эмоциональному колориту всего цикла. Вновь секундовые созвучия придают терпкость и причудливость звучанию, погружая слушателя в состояние душевного равновесия. Номер заканчивается утверждением главной тональности всего цикла – солнечно-го соль-мажора.

Последний номер – апофеоз всего цикла, воздающего почести Вселенной, итог и главный вывод в размышлениях. Он пронизан торже-

ственным и ликующим звучанием полиладовых наклонений. Гомофонно-гармоническая фактура с элементами хоральности, взволнованный чередующийся метр – 9/8, 6/8, авторская ремарка «свободно, одухотворенно» – все это позволяет обнаружить смысловую и образную арку с первым и последующими номерами. Интересен его тональный план: в отличие от предыдущих, последний номер словно «сверкает» всеми гармоническими красками. Это возникает в результате использования композитором тональностей далекой степени родства по отношению к соль-мажору – си-мажор, фа-диез мажор, соль-диез минор. Думается, что таким приемом Константин Туев подчеркнул важную мысль своего лирико-философского сочинения о вечной неизменности и цикличности природного круговорота.

Подводя итог, выявим общее и различное в хоровом творчестве композиторов, наших современников. И С. Б. Толстокулаков, и К. В. Туев, сочинения которых известны за пределами нашего региона и исполняются различными коллективами, являются своеобразными просветителями в области хоровой музыки. Их дирижерская и певческая практика благотворно стимулирует творческий композиторский потенциал, способствует смелым поискам при создании новых хоровых партитур. Выбирая для своих хоровых произведений светский или канонический текст, Толстокулаков и Туев не только стремятся максимально глубоко проникнуть в его содержание, но и воплотить с помощью средств музыкальной выразительности символический подтекст, скрывающийся между строк поэтического или литургического оригинала. С помощью фактурных, мелодических, ритмических и других выразительных средств авторы усиливают эмоциональные ощущения, вызывают образные ассоциации, а порой словно режиссируют свои хоровые произведения.

Список литературы

1. Цит. по: *Протоиерей Александр (Пивоваров)* Несколько слов о композиторе // Духовные хоры С. Толстокулакова. – Новокузнецк, 1999. – С. 7.
2. Цит. по: там же. – С. 9.
3. *Интервью с С. Б. Толстокулаковым*. 28.08.2010 // Архив Н. В. Медведевой.
4. *Протоиерей Александр (Пивоваров)* Несколько слов о композиторе ... – С. 7.
5. Цит. по: *Интервью с С. Б. Толстокулаковым*. 28.08.2010 // Архив Н. В. Медведевой.
6. *Толстокулакова А. А.* О духовных хорах С. Толстокулакова // Духовные хоры С. Толстокулакова. – Новокузнецк, 1999. – С. 11.
7. *Интервью с С. Б. Толстокулаковым*. 28.08.2010 // Архив Н. В. Медведевой.
8. Там же.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ: ИННА АКИМОВА

Приезжих художников в Кузбассе было немало. Сибирский угольный край, удаленный от художественных центров страны, всегда нуждался в творческих кадрах, поскольку своих не хватало. Поэтому в советские годы сюда направлялись выпускники художественных вузов со всей страны, правда, не все оставались – многие возвращались обратно. Сегодня этой практики нет, и художники приезжают все реже, от случая к случаю. Тем более интересны их судьбы.

Видимо, Господь ее сотворил в тот день, когда ему все удавалось: красивая женщина, талантливый художник, опытный педагог, душевный собеседник, а также послушная дочь, верная жена, заботливая мать... Знакомьтесь: Инна Акимова.

В Кемерове Инна Петровна живет уже третий десяток лет, с 1990 года. До этого была Украина, родная и теплая, где уютно прошли детство и юность, рядом с мамой, которой не только не доставляла хлопот – давала повод гордиться. Натура умная, цельная, она училась всегда на пятерки и рано нашла свой путь: после школы, оконченной с отличием, поступила и тоже с отличием окончила Донецкое художественное училище, потом – Харьковский художественный институт. Там познакомилась с будущим мужем, художником Андреем Дроздом, приехавшим учиться из Кемерова. Вот за ним, по славной традиции, не задумываясь последовала в Сибирь.

Перемена места вошла в ее жизнь судьбоносной вехой, и город, о котором прежде не слышала, стал второй родиной, более того – именно с ним у нее связаны самые важные и значительные события. В Кемерове у Инны появились свой дом и семья: кроме мужа, его родители, с которыми вместе почти всю жизнь, родившийся сын, потом сюда переехала ее мать. Здесь она приобрела новую специальность и постоянное место работы: педагог Кемеровского художественного училища. Тут ее единомышленники и друзья – тот немногочисленный ближний круг, который помог адаптироваться в новой среде, наполнил бытность духовным смыслом, оказал благодатное влияние на формирование собственной личности. Наконец, в этом городе у нее есть своя мастерская, она вступила в члены Союза художников России, стала участвовать в выставках, шире того – в искусстве появилось новое имя: художница Инна Акимова.

Все складывалось удачно, но поначалу непредсказуемо, во многом неожиданно для нее самой. Она приехала в Кемерово с дипломом дизайнера, мечтала о творчестве художника-станковиста, а стала Педагогом – с большой буквы, хотя об этой стезе даже не думала. Это возникло само собой, как все неслучайное: по окончании вуза ей выдали направление в Кемеровское областное художественное училище (КОХУ). С тех пор – вот уже двадцать лет – она возглавляет там отделение дизайна и воспитывает своих подопечных, проявляя в этом незаурядные способности, а точнее – талант. Однако все по порядку.

С именем Инны Акимовой связан подъем отделения художественного дизайна, которое ее приход изменил неузнаваемо. До нее на этом отделении, называвшемся оформительским, в основном, преподавали не специалисты дизайна, а художники-оформители, нередко без высшего образования, которые часто менялись, не успевая освоиться, вжиться в работу. Дольше и плодотворней других на этом отделении работала Людмила Аксенова – выпускница оформительского отделения КОХУ первого выпуска, дважды выезжавшая на творческую дачу «Сенеж», где впервые по-настоящему соприкоснулась с искусством дизайна. Однако ее образования было все-таки недостаточно, чтобы всесторонне разработать, адаптировать и внедрить систему обучения данной специализации, заложить крепкую методологическую основу. Все это уже сделала Инна Петровна, которая подхватила и довела начатое дело до победных рубежей: она превратила оформительское отделение в отделение художественного дизайна.

Как педагог Инна Петровна имеет свой собственный стиль, выработанный с годами. Он основан на принципе сверхзадачи: добиваться большего, чем положено. Это свойственно максималистским натурам, отдающимся делу сполна, не щадящим себя, не считающимся со временем. Такая самоотдача никогда не остается бесследной – воздается сторицей.

Защиты выпускников Инны Акимовой – самые яркие, зрелищные, запоминающиеся. Они впечатляют неповторимостью дипломных эскизов в целом, а каждый эскиз – оригинальностью замысла и сложностью задач, профессиональной грамотностью и творческой фантазией, тонким вкусом и исполнительским мастерством. Любой из дипломных эскизов, без всякого преувеличения, – достойный экспонат на выставке профессиональных художников. Так считают сами художники – те, кто входит в состав государственной экзаменационной комиссии и видит дипломы воочию, причем их мнение укрепляется от выпуска к выпуску.

Весомые итоги студентов – плод каждодневной работы учителя, с утра и до вечера, без продолжительных пауз, в течение четырех лет.

Специалист своего дела, Инна Петровна щедро делится тем, что знает и умеет сама. А знает и умеет чрезвычайно много, поскольку училась делу десяток лет, а потом развивала и умножала накопленный опыт, неумоимо и постоянно. Более того, своим подопечным она прививает не только профессиональные навыки, но и качества, необходимые в избранном деле: трудоспособность, здоровые амбиции и жажду поиска, совершенства. Неудивительно, что после окончания училища именно ее выпускники широкими рядами поступают в художественные вузы, чаще – столичные, доказывая тем самым свою состоятельность и конкурентоспособность. Причем это повторяется не от случая к случаю, а стабильно, систематически, а, стало быть, закономерно. Самый последний выпуск, состоявшийся в 2009 году, побил все рекорды: из двенадцати выпускников двое поступили в сибирские, а десять – в столичные вузы. Факт, который убедительно говорит об одном: работая на совесть, педагог оправдывает свое высокое звание Учителя.

Помнится, прежде, в 1970–1980-е годы, театральное отделение в КОХУ было неразрывно связано с именем художника и педагога Марка Теодоровича Ривина, без которого оно не смогло существовать – закрылось. Так и теперь отделение художественного дизайна неразрывно связано с именем Инны Акимовой, которая как педагог известна уже настолько, что абитуриенты поступают в училище «на Акимову», терпеливо ожидая ее набора, пропуская ради этого годы.

Однако педагогическая деятельность Инны Акимовой не ограничивается только профессиональной подготовкой студентов. Для них она больше, чем преподаватель спецдисциплин, их отношения ближе и доверительней. Студенты открывают ей душевные тайны, а она учит их уму-разуму: наставляет, предостерегает, поддерживает. Постепенно Инна Петровна становится для них родным человеком, с которым, не желая расставаться, они сохраняют связь по окончании училища: пишут, звонят, приезжают... Со временем грань между преподавателем и бывшими студентами стирается вообще, между ними возникают глубокая привязанность и личная дружба. «Сегодня, – улыбаясь, признается Инна Петровна, – уже не я их, а они меня учат мудрости жизни, приходят на помощь, спасают».

Нельзя не признать, что педагогическая судьба Инны Петровны сложилась удачно: есть, чем гордиться. В художественном училище она из тех педагогов, кто решительно определяет его развитие и вносит в это значительный вклад, чье имя останется в истории учебного заведения. Ученики – выпуск за выпуском – оправдывают ее надежды и даже по жизни хранят ей верность. Это ли не высокие результаты педагогической деятельности, которую сама Инна Петровна понимает как миссию!

Как художница Инна Акимова заявила о себе значительно позже, нежели как педагог: преподавательская деятельность забирала у нее большую часть времени, особенно поначалу, когда еще не было опыта, уверенности в себе. «Я занимаюсь творчеством в свободное время, оно для меня как хобби», – не без горечи признается художница. На творчество действительно остается всего ничего, и не только у нее – вообще у художников-педагогов, особенно у тех, которые, работая, как она, с полной самоотдачей, не могут развиваться в двух направлениях, сразу и равноценно.

Признаться, достаточно долго я, как искусствовед, относилась к педагогической деятельности художников весьма неодобрительно, считая, что она теснит творческую и это обедняет и без того небогатую событиями художественную жизнь нашего края. Сегодня я так не думаю. Во-первых, уже потому, что отчетливо понимаю: кто же будет учить молодежь, если не талантливые художники? Во-вторых, преподавательская деятельность, как показывает опыт, не только не мешает творческой, а даже помогает ей, поскольку активизирует художников: привыкшие на педагогическом поприще «вкалывать» ежедневно, они и в творчестве не расслабляются, все успевают.

Разумеется, это сказано не про всех. Только немногие одинаково состоятельны и как педагоги, и как художники – это следствие их таланта, а главное – одержимости, что дано далеко не каждому и не каждому по плечу: гораздо проще, довольствуясь малым, наслаждаться покоем, предаваться удовольствиям жизни или просто зарабатывать деньги, по мере возможности. Именно поэтому избранные – незаменимы.

В настоящее время Инна Акимова – единственный в Кемерове автор gobеленов и батиков. Прежде, в 1980–1990-е годы, в этих техниках работали и другие художники: Людмила Аксенова, Василий Фаломкин, Николай Жимайлов, а также Татьяна Казанцева – яркая, незаурядная личность, проявившая в творчестве искрометный талант, виртуозное мастерство. Инна познакомилась с ней в училище, где та недолго преподавала, близко общалась с ней, набираясь профессионального опыта; они дружили. Когда Татьяна неожиданно заболела и умерла, то муж покойной Анатолий Казанцев, не задумываясь, отдал Инне ее станок для ручного ткачества, который уже без дела стоял в мастерской. Отдал именно ей, художнице Инне Акимовой, как близкой подруге его жены – в память о ней. На этом станке Инна работает и сегодня, продолжая творческий путь, блестяще начатый Татьяной Казанцевой.

Искусство Инны Акимовой глубоко поэтично и по-женски чарующе. Оно проникнуто ее взглядом на мир, с присущим ей чувством прекрасно-

го, свойственным натурам возвышенным, утонченным. Поэтому авторские мотивы всегда изысканны, одухотворенны и при этом удивительно фантастичны, будь то моря или городские кварталы, букеты или экзотические ландшафты, замки или райские птицы, а также парящие дамы, пляшущие черепахи, летящие коты...

Причем некоторые мотивы повторяются, но двух одинаковых работ – не найти. Всякий раз это варианты избранного мотива, его новые интерпретации, раскрывающие образ иначе – с другим авторским настроением, другой поэтической интонацией. Так случается с теми мотивами, которые особенно дороги Инне и со временем не только не забываются – не отпускают, по-прежнему волнуют, владеют душой (например, осень в Париже). Чтобы высказаться об этом, одной работы ей недостаточно, для полноты выражения требуется не одна работа, а еще и еще. Когда они появляются, такие узнаваемые и неповторимые одновременно, то приходится удивляться духовной наполненности художницы, неиссякаемой глубине ее чувств, творческого воображения.

При всей цельности искусство Инны Акимовой многогранно. Например, ее гобелены и батики несходны между собой, у них разное поэтическое звучание, изобразительный язык. Образы гобеленов чаще торжественны и даже монументальны, они статичны в изображениях, которые выразительны в силуэтах, декоративны в цвете – ярком, насыщенном, звучном («Возрождение», 1996; «Отражение», 2000). Батики, наоборот, лиричны, камерны, живописны. Их образы причудливы, как во сне, легки и подвижны, как в состоянии невесомости: все изображенное безмятежно парит в безграничном пространстве, некоем феерическом космосе. Они (батики) бесконечно изобретательны в своих решениях, виртуозны в тонком рисунке и линейных ритмах, богаты в колорите с его сложной гармонией полутонов, прозрачны, как акварели.

Особенно впечатляет «Летний букет» (2008), который завораживает вдохновенностью образа, пронизанного романтическим чувством, вселенским дыханием. Это неземной красоты букет, словно тронутый дуновением ветра, окрашенный тоном лилового вечера, мерцающий серебристыми переливами невидимых отсветов. Вот уж поистине чудо искусства, созданное словно само собой – как озарение! Излучая божественный дар, ниспосланный автору, работа раскрывает его во всей полноте: в ней и безудержность творческой мысли, и тончайшая живописность, и легкость артистичного исполнения.

Сама художница увлеченно работает в обеих техниках, не отдавая предпочтения ни одной из них. Поэтому с уверенностью сказать, что удастся ей лучше – батики или гобелены – невозможно: и те и другие одинаково прекрасны, но каждый по-своему.

Неудивительно, что работы Инны Акимовой востребованы, у них широкий круг почитателей, которые приобретают их для себя и для оформления разных учреждений, всевозможных залов, фойе. И это при том, что искусство художницы, как искусство вообще, сегодня практически не афишируется, поскольку развитого арт-рынка в нашем городе нет. Тем отрадней осознавать, что истинное искусство не нуждается в рекламе: оно само находит дорогу к зрителю, без суетливых и корыстных посредников.

Так, однажды молодые супруги увидели работы Инны Акимовой, которые понравились им настолько, что они купили их для себя, а потом позвонили автору и выразили свое восхищение. Мало того, супруги решили с ней встретиться, познакомиться лично, преподнести цветы в знак благодарности за ее искусство... С тех пор эти истинные почитатели ее таланта дружат с Инной Акимовой, уже скоро двадцать лет. А я думала, так не бывает.

Или как-то зашла в женский салон и увидела там акимовский батик, что удивило: я впервые встретила работу художницы в столь непривычном для нее (работы) помещении. Это было приятное зрелище, поскольку батик органично совпал с местом своего пребывания, он соответствовал ему тематически и гармонично вписывался в окружающее пространство, по-настоящему его украшал, был организующим центром. Авторская работа, да еще в такой рукотворной технике, привлекала к себе внимание, радуя глаз, вызывала эстетический отклик, заставляя себя рассматривать, создавала особую атмосферу, приобщая к подлинному искусству. Ее присутствие в интерьере – как визитная карточка – делало салон узнаваемым, отличая от многих других, украшенных тиражированными фотографиями или постерами. Там было все иначе, не так, как у всех: стандартному и массовому предпочли индивидуальное и эксклюзивное.

Специализируясь в области декоративно-прикладного искусства, Инна Акимова обращается и к станковой графике – акварели. Это случается очень нечасто, как правило, вне мастерской: в творческих поездках или во время пленэра. Особенно плодотворной оказалась поездка в Париж, состоявшаяся осенью 2007 года, совместно с Андреем Дроздом. Там они прожили два месяца, пролетевших как один день, наполненных личным счастьем и новизной впечатлений, а также чем-то еще, что только угадывается в сказанных Инной словах: «Париж перевернул во мне все. Это самое лучшее время в моей жизни». Одна из ее работ так и называется: «Моя счастливая осень» (2009).

С парижскими акварелями Инны Акимовой я встретилась при подготовке выставки «Семья художника», которая открылась в Кемеровском

областном музее изобразительных искусств в 2008 году, провозглашенном Годом семьи. Выставка включала произведения творческих семей кузбасских художников, и один из залов занимали работы Инны Акимовой и Андрея Дрозда. Эти работы повели себя поразительным образом: совершенно разные между собой, они образовали удивительно цельное и гармоничное художественное пространство, обнаруживая тем самым внутреннее родство. Как говорится, муж и жена..., а точнее, не так – близкие души, нашедшие друг друга в огромном мире и абсолютно совпавшие.

Признаюсь, парижские акварели Инны Акимовой меня покорили сразу, и не только потому, что понравились, а еще и потому, что автора в них не узнать: такой художницы я не знала. Они для нее необычны во всем: в технике, в мотивах, в методе письма (с натуры), импрессионистической манере, исполнительском мастерстве, особенно мастерстве. Все акварели большого формата, но организованы очень уверенно – крепко, конструктивно, ритмично. При этом они написаны широко и свободно, в одно касание – без исправлений, которые в этой технике почти невозможны. Когда видишь парижские работы Акимовой, то кажется, что их автор только и занимается акварелью, тогда как на самом деле Инна не обращалась к этой технике много лет. Вот что значит художник в Париже: все по плечу!

Она писала их вдохновенно и непрерывно: за два месяца – более двух десятков. На них предстает узнаваемый и разноликий Париж, увиденный глазами художника – чуткого, восхищенного, благодарного. Светлые и ликующие, акварели отражают золотую осень большого города, его прозрачный, трепетный воздух, оживленную атмосферу жилых кварталов, маленьких улиц, широких парков, причалов... Наряду с этим они очень лиричны, излучают радость безмятежного счастья, чем притягивают внимание, сразу запоминаются. Все говорит о том, что в далеком Париже художница пережила творческий взлет – легкий и стремительный, как все непредвиденное, внезапное.

На выставке «Семья художника» я ограничилась ее акварелями, отказавшись от привычных для нее гобеленов и батиков. Сделала это сознательно, поскольку хотелось по-новому представить Инну Акимову, чтобы это направление ее творчества стало открытием. Так и случилось: акварели продемонстрировали неизвестные грани ее дарования, шире показали ее творческие возможности, а также укрепили во мнении: если художник талантлив, то талантлив во всем.

Причем сама Инна относится к своим акварелям достаточно сдержанно, не считая работу с натуры истинно творческой. Обращаясь к

гобелену и батику, она привыкла к образам отвлеченным, метафорическим, подсказанным личным чувством, рожденным воображением, поэтому видимые мотивы для нее уже не так интересны и увлекательны. «Если художник имеет высшее образование, – твердо считает Инна, – то писать с натуры он обязан уметь». Не берусь спорить с художницей, которая права и неправа одновременно, но остаюсь при своем мнении: важен не метод, а результат. Как раз именно в этом убеждает ее собственное творчество: в любых своих ипостасях (батик, акварель, гобелен) это всегда – искусство.

В коллективе кемеровских художников Инна Акимова принадлежит к числу тех, чьи произведения всегда украшают выставки, но появляются там нечасто – не так, как хотелось бы. Во-первых, уже потому, что техники, в которых она работает, весьма трудоемки – батики и гобелены быстро не получаются. На создание гобелена уходит несколько месяцев, порой – до года, на создание батика – минимум десять дней, иногда месяц и больше. Эти рукотворные техники, их сложные технологии не обладают той известной доступностью, какая свойственна, например, живописи и графике, к которым, в принципе, может обратиться любой, кто пожелает. Сама Инна скоро работает в акварели, но делает это редко, только по настроению, как творческая натура. А во-вторых, ее работы нечасты на выставках еще потому, что плодовитость – не признак талантливости, скорее даже наоборот: одно исключает другое. Все талантливое – штучно, как рожденное изнутри, глубоко пережитое, выношенное, освещенное мастерством. Такое не мельтешит на выставках, не тянется сплошной чередой – от выставки к выставке, но, вдруг появляясь там, только и помнится, обнаруживая истинную природу искусства.

Подлинное творчество актуально во все времена, особенно сегодня, когда критерии искусства размыты и все чаще талант и профессионализм вытесняются напористым дилетантизмом, банальностью, вкусовщиной. Нередко это представляется современным искусством, и часто ничто выдается за нечто: если нет школы, то кто там что разберет! Вседозволенность открыла дорогу посредственности, низвела откровения до развлечений, мастерство – до чудачества и кривляния: так проще. В такую эпоху – тотального наступления массовой культуры – очень важно наличие больших мастеров, которые, оставаясь в подавляющем меньшинстве, настойчиво гнут свою линию и не теряются в безликом потоке. Это вселяет надежду на сохранение «генофонда» отечественного искусства и его дальнейшее развитие, несмотря ни на что.

В провинции таких мастеров – тех, что на предъявление – очень немного, и в частности потому, что художников здесь мало вообще.

И если уходят талантливые, то это всегда ощутимо: их творческие ниши пустуют, линии развития пресекаются. Но если они работают рядом, то о них, как правило, просто не говорят, словно не замечают, не воздают должного. Охотней критикуют или злословят, и почему так сложилось – трудно сказать. Но, как бы то ни было, данную традицию стоит нарушить, тем более в случае с Инной Акимовой – человеком интеллигентным, поэтому скромным и деликатным, не способным выпячиваться, повсюду заявлять о себе, заниматься саморекламой. Как не вспомнить слова Пастернака, ставшие девизом русской интеллигенции: «Быть знаменитым некрасиво»!

Творческая состоятельность Инны Акимовой заметно выделяет ее из общего окружения, и это вполне объяснимо: много дано. В ней сочетаются незаурядность личности и глубокая внутренняя культура, природная тонкость таланта и высокое ремесло. Для одного человека это крайне редкое сочетание, которое делает художницу не только неповторимой – абсолютно самодостаточной, способной реализовать себя при любых обстоятельствах, независимо от чужой воли. Как всякий специалист своего дела, не терпящий профанации и пустоты, она дает повод вспомнить старую истину: не место красит человека, а человек – место.

В прошлом году Инне Акимовой минуло сорок пять – период жизненной зрелости, когда есть силы и опыт, мудрость и красота, когда открываются истины и появляются новые перспективы, глубоко выстраданные, осознанные. А значит, есть основания полагать, что художница Инна Акимова вступила в благодатную пору, которая станет для нее звездным часом. По крайней мере, мне бы очень хотелось, чтобы сложилось именно так.

*Л. В. Оленич
Кемерово*

1960-Е ГОДЫ В ИСКУССТВЕ СИБИРИ И ТВОРЧЕСТВО ЖИВОПИСЦА Г. ГОРЕНСКОГО

Послевоенное искусство легко разделяется на этапы, границы которых проходят в конце или в начале сменяющих друг друга десятилетий. За 1960-ми годами закрепилось название «оттепель», что восходит к книге И. Эренбурга и уже привычно соотносится с разоблачениями личности Сталина на XX съезде КПСС. Это нередко политизирует те или иные объекты изучения, связанные с данной эпохой; в частности, закре-

пляет искусствоведческие стереотипы, которые мешают объективному осмыслению художественного процесса того времени. Начало перемен в культуре «оттепели» уходит к середине 1950-х годов, когда на пике общественного энтузиазма художественная критика принимала «заинтересованное участие в развитии искусства тех лет. Но вместе с тем она не успела в более или менее несомненном виде выработать оценку качества и значения искусства или творчества того или иного мастера. Очевидно, истории искусства еще предстоит выстроить <...> некий ряд шедевров, определив в нем узловые и поворотные явления, взвесив их эстетическую ценность» [1]. Прошло двадцать лет после публикации фундаментальной монографии В. М. Полевого, где сделано это высказывание, но и до сих пор в исследовании художественной культуры 60-х годов остаются недостаточно проанализированные аспекты. Отсюда и вопрос о глубинной художественной преемственности искусства данного периода с более ранними эпохами. Ведь можно утверждать, что сама эта эпоха имеет определяющие предпосылки, идущие из культуры рубежа XIX–XX веков. Импульсы раннего модерна затухают только к началу 80-х годов, но до сих пор сохраняется их инерция в творчестве современных мастеров старшего поколения. Именно то, что 60-е годы эстетически, программно еще связаны с русским «fin de siecle», и придает особое значение этому десятилетию в истории русского искусства. Изучать искусство 60-х герметично, только в пределах советского периода, значит подвергать редукции содержательное измерение такого объекта, привносить неоправданную дискретность в понимание эволюции художественного процесса. Исходя из этого, нельзя ограничиться только признанием того, что главным условием развития творческих сил тех лет было «выявление отрицательных черт прошедшего этапа» [2]. Совершенно очевидно – не отрицание прошлого, а созидательность стала стержневым началом эпохи, поэтому и сохранялась преемственность художественных поколений. Разумеется, появились новые тенденции в искусстве, многое из запретного возродилось, художники направили свое внимание к контексту современного мирового искусства. Но при этом сохранялась глубинная причастность традициям, а идеология была скорее внешним фактором, влияющим на организацию художественного процесса. Даже выставочные конфликты той эпохи, столкновения художников с властями не являются симптомами разрыва времен или необратимой деструктивности художественной жизни. «В дискуссиях 60-х годов утверждается право и необходимость искусства свободно обращаться как к жизнеподобию, так и к художественной условности» [3]. Конечно, основное движение искусства было связано с реалистическим направлением, но тогда же заявляют о себе и

последователи авангарда, ориентированные на достижения начала века. В основном, они войдут в андеграунд, который прятался от идеологических притеснений, однако развивался весьма активно и оставил большое разнообразие индивидуальных творческих открытий, распределившихся в широком диапазоне от «выученного» творчества к примитиву. Рядом с этим возникло и еще одно художественное явление – запрещенное, но скрытно эволюционирующее церковное искусство, своеобразный «храмовый андеграунд».

Несмотря на официальные установки, настроенные на резкую конфронтацию с какими-либо буржуазно-модернистскими аналогами организационных форм, модель отношений художника с реальностью явно соотносилась с жизнестроительной программой русского модерна. Вряд ли этот источник всеми осознавался, тут преемственность с ним осуществлялась опосредованно, через советские принципы демократизации художественной жизни, но они соотносились с глубинными архетипами творческого сознания, заложенными еще до 1917 года. Вся авангардная линия русского модерна сформировалась в русле эстетической утопии, провозглашающей канонические (псевдорелигиозные по сути) основания всех аспектов творческих отношений. Одним из самых последовательных апологетов того, что звучит как оксюморон, – «канонизированного модерна» – был А. Бенуа, писавший в редакционной статье журнала «Золотое Руно»: «Художники разбрелись по своим углам, пугаются обоюдных влияний и изо всех сил стараются быть только самими собой. Воцаряется хаос. <...> Лишь там, где (зачастую бессознательно для самих творцов) еще продолжает жить известная совокупность «подчиняющих факторов», где художники группируются вокруг известной догмы и служат ей, там индивидуализм принесен в жертву. ... Художник в былые времена жил в приобщении со всем обществом и был самым ярким выразителем своего времени. <...> Все прежнее искусство именно было церковным <...>, т. е. оно было сплоченным, цельным, подчиненным общим законам и формулам. Искусство же нашего времени отрешилось от всяких канонов и формул. Впрочем, в своем отречении от старых канонов <...> оно было право, ибо нельзя служить богам, которым не веришь. Но искусство нашего времени было абсолютно не право, оно сделалось «еретическим», восстав против самого принципа канонов» [4]. Соцреализм использовал эти идеи модерна, адаптируя их к условиям советской реальности. В 60-х годах светская культура достигает максимально возможной общности, а затем начнется постепенное расслоение художественной жизни.

Но в самом осмыслении существующей корреляции модернистских идей, их претворения в соцреализме оказались возможными очень раз-

ные исследовательские позиции. Одна из них обозначена следующим высказыванием Б. Гройса: «Социалистический реализм нельзя считать реализмом в традиционном смысле слова, поскольку он не является миметическим, а проектирует жизнь будущего, как это делает искусство авангарда. В известной формулировке «социалистический по содержанию и национальный по форме», что означает, иными словами, авангардный по содержанию и реалистический по форме, само национальное, или сама реальность, выступают как форма, как симулякр или, если угодно, как прием. <...> Искусство снова становится реалистическим по форме постольку, поскольку авангард победил по содержанию: сама действительность теряет статус реальности, превращается в фантом, <...> произведение искусства» [5]. Противопоставить этому можно указание на явную симпликативность этой точки зрения. Сразу бросается в глаза слишком узкая трактовка понятия «миметический», не учитывающая идеальное (растолкованное еще Аристотелем и Платином) свойство мимесиса. Художник вправе идеализировать свои образы, выбирая собственную меру их подобия реальности. Исторический диалог реализма с авангардом только в самом начале выстраивался как взаимное отрицание, но затем эти направления стали питательной средой друг для друга, однако реализм оказался жизнеспособней, чем многие важнейшие тенденции авангарда. Одна из них, может быть, несущая в себе основные черты авангарда, – абстракционизм – к 1960-м годам почти истощилась в мировом искусстве. Главным явлением тогда становится поп-арт, «движение, возникшее к 60-м годам в США и учинившее форменный бунт в этой, казалось бы, самой надежной цитадели абстракционизма. <...> О самих произведениях поп-арта, заполнивших выставки 1960-х годов объемными раскрашенными муляжами, моделями, куклами, композициями из реальных бытовых вещей и их обломков <...> собственно говоря, писать нечего. Их описание уподобилось бы инвентарной описи лавки случайных вещей или городской свалки. <...> А означало это <...> деэстетизацию деятельности художника, который оперирует теперь элементами предметной среды (или же их имитациями), формируя некий ее сгусток, воздействующий на зрителя своей обнаженной натуральностью. Таким путем образуется артефакт, <...> отнюдь не несомненное произведение искусства, <...> производит определенное эмоциональное впечатление, возбуждает ассоциации, <...> своего рода «параэстетические» переживания, которые возникают, минуя инстанции художественности. <...> Под знаменем антиэстетизма поп-арт выступил против абстракционизма и подобных ему эстетских течений. <...> Поп-арт ввел в этот мир все, что несла в себе массовая

культура, – ее «негативный демократизм», низводящий духовное начало искусства до <...> грубо-чувственного уровня, люмпенпопуляризацию искусства, превращающую его в вульгарное зрелище <...>, придав этим свойствам не развлекательное успокаивающее, а парадоксально-гротескное истолкование» [6]. Здесь же В. М. Полевой раскрывает и свое понимание авангардизма, подчеркивая его антагонистические свойства как главные в этом явлении: «Авангардизм вообще обязан быть трудным и неудобным, забавным и сердитым в обращении и с жизнью, и с искусством. Он может быть даже непристойным, небрезгливым, но благополучного авангардизма не бывает. Иначе он перестает быть таковым. <...> Смысл авангардизма не сводится только к борьбе нового против старого, но в большей мере этот смысл заключается в постоянных столкновениях <...> с современностью» [7]. Несмотря на то, что эта точка зрения на авангард – одна из самых распространенных, в отношении ее возможны и некоторые возражения. Дело в том, что конфронтационность авангарда все же второстепенна рядом с главным его свойством – нести жизнестроительные смыслы. С этим свойством он зародился в русской культуре как национальное, корневое явление, а перенесенный на другие почвы был трансформирован в своей эстетической программе и стал выразителем протестных начал, созревающих на разных этапах культурной жизни, но обладавшей энергией жизнестроительства. Параллельно с западным поп-артом в СССР на фоне 1960-х годов развивался реализм с сильным утопическим началом, синтезирующий очень старые художественные архетипы, новые эстетические идеи и формальные подходы. Антиэстетизм в такой ситуации мог присутствовать только эмбрионально, на выселках культурного сознания. Абстрактное искусство, в своих истоках весьма экспансивное, задолго до 1960-х годов утратило свои ведущие позиции. Причин для этого было несколько, однако на первом месте вовсе не идеология, и даже не консерватизм публики, а внутренняя истощенность направления, зародившегося под сенью имен Кандинского и Малевича. Кризис абстракционизма ясно осознавали и его создатели, но не до конца объясняли подоплеку этого. Уже в 1920-х годах в русской культуре появляется критическое отношение к «отказу авангардного движения от традиционных форм и целей взаимодействия искусства и жизни на стадии определенной исчерпанности формально-экспериментального творчества, <...> на стадии ослабления его напора все больше стал ощущаться как кризис и неполноценность. Это чувствовалось и в настроении художников. <...> А авторитет идей жизнестроительного синтеза был тогда настолько силен, что притягивал и таких мастеров, как Малевич. Даже он был вынужден прибегнуть к жизнестроительной аргументации

в защиту своего творчества» [8]. При всей историчности этого наблюдения оно все-таки нуждается в уточнении: не все авангардное движение переживает кризис, а именно абстракционизм, который не укоренился в культуре своего времени. И, конечно, нельзя согласиться с тем, что в такой эстетике отвергаются жизнестроительные цели творчества. Именно они и делают ее авангардной. Вовсе не из конформистских целей Малевич писал о том, что искусство должно быть содержанием жизни, делающим ее прекрасной. Его отношение к жизнестроительным идеям было своеобразным, но глубоко органичным супрематическим воззрением. Например, в 1919 году он писал: «В человечестве образован полюс единства, к нему сойдутся все культуры <...> как сумма всех выводов, и эта сумма расплывится перед образованием нового преобразования мира через мозг человечества» [9]. Мечта о преобразении мира вполне отвечает жизнестроительным запросам авангардного движения. Можно объяснить причины первого кризиса русского авангарда неосознанностью в нем глубинной связи с исконными, не ангажированными, традициями русского искусства. В 1920-х годах, формулируя свои манифесты, Малевич крайне эгоцентрично демонстрирует весьма субъективное творческое кредо, с полной уверенностью призывая всех становиться его последователями. Утверждая идею супрематизма, этот мастер провозглашает особую категорию такого искусства – «безликость», чем и закладывает дегуманизирующее начало в культуру своего времени. Но тогда еще были очень сильны архетипы древнерусского искусства, основанные на платиновской идее «внутреннего лика». Все созидательные цивилизации формировали свой «лик человечества». Догмат о Боговоплощении стал основанием восточно-христианской эстетики, разработавшей детальную антропологию художественной системы, воспринятой и прекрасно развитой в русской иконе. Хорошо зная иконопись, супрематисты вступили в противоречие с ее духовными смыслами, очень вольно трансформировали формальные приметы древнерусского искусства и оказались в отчуждении.

Возвращаясь к 1960-м годам, надо подчеркнуть, что советское искусство сохраняло активный интерес, в основном, к тем тенденциям авангарда, в которых не отрицалась предметность изображения и которые были ориентированы на творческие принципы русских, а не западных авангардистов. И, насколько позволяли социокультурные обстоятельства, шестидесятники использовали опыт своих предшественников из 1920-х годов, соединяя его с реализмом. А на Западе искусство переживало кризис авангарда как «процесс, растянутый во времени. И как бы то ни было, кризис состоялся и сопровождался поворотом к реальному

миру, к гиперреализму. Свойства гиперреализма и его родословная, в которой значится поп-арт с его воспроизведениями комиксов и репродукций, помещает это течение в русло «новой фигуративности», выходящей за пределы искусства» [10]. Позднее поп-арт и гиперреализм войдут уже в постсоветское искусство, обратившееся к постмодерну.

В Сибири искусство развивалось в той общей атмосфере высокой созидательной активности, которая характерна для 1960-х годов. Одна из важнейших примет эпохи – высокий уровень художественного самосознания, при том, что даже в крупнейших городах региона никто из мастеров не был избалован вниманием искусствоведов. Количество художественных критиков в столичных учреждениях и журналах значительно перевешивало общее число искусствоведов на территории от Урала до Дальнего Востока. Недостаток профессиональных оценок отчасти восполнялся высоким критическим уровнем худсоветов, организованных при всех отделениях Союза художников, открытых во многих областных центрах Сибири. (Союз художников СССР был образован в 1957 году, а Союз художников РСФСР – в 1960 году). Можно с уверенностью говорить о том, что первые десятилетия существования этих организаций оказались самым плодотворным этапом их истории. И здесь надо заметить, что главный вклад таких союзов в художественный опыт эпохи именно институциональный, в меньшей же степени – эстетический.

Очень важно рассмотреть, как преломляются эстетические принципы 1960-х годов через призму индивидуального творчества одного из ярко самобытных художников Сибири, тогда начинавшего свой путь в искусстве, а в первом десятилетии XXI века вступившего в возраст старшего поколения.

Геннадий Горенский закончил Красноярское художественное училище им. Сурикова в 1963 году. Его учителями были известные красноярские мастера, открывшие молодому художнику законы пленэрной живописи, с ранних лет приобщившие его к дальним путешествиям, к тщательному изучению природы. Уже с первого курса Горенский начинает выставляться с пейзажами, натюрмортами, портретными и жанровыми работами. Творческая эволюция будущего мастера вырастает из особенной, предельно доверительной атмосферы, установившейся в художественной среде тех лет. Живописцы очень рано приучались к служению профессии. Их деятельность уподоблялась послушанию; не считаясь с физическими тяготами, нужно было овладеть не только всем арсеналом художественных средств, в каком-то смысле нормативных для реализма, но и вырабатывать собственную профессиональную рефлексию. В таких обстоятельствах природные дарования, особенности характера надо было подчинить целям творчества. Личной жизни отводилась

второстепенная роль, хотя и целибат никто из художников не принимал. Вообще, чувственные аспекты человеческих отношений в течение всего двадцатого столетия воспринимались художниками как питательный субстрат, необходимый для творчества. И здесь градации моральных оценок могут размещаться как на самых высоких, так и на сниженных уровнях нравственной шкалы. Юный Горенский совершенно сознательно формировал в себе очень строгую систему этических установок, что отразилось в его личных дневниках, оставшихся в семейном архиве после смерти художника. Подобно многим его сверстникам, он готовил себя к творческой жизни как к экстремальному испытанию, подобному полету в космос. Свобода выбора сочеталась с целой иерархией внутренних обязательств, упорядочивающих существование, что давало силы для саморазвития. Он много читает, хорошо знает современную поэзию, внимателен к событиям в киноискусстве, театре, научился игре на гитаре. В 1960-х годах художник предельно открывается миру. В своем дневнике он планирует десятки каждодневных набросков, этюдов и понуждает себя к жесткому выполнению всех замыслов. Кроме того, в систему его самообучения входило и словесное описание пейзажного мотива, который предстояло воплотить. Делалось это без литературности, но точно, характерно. Так вырабатывалась точность композиционных приемов, красота контрастов или цветовых сближений. Уже в те годы, с друзьями или один, Горенский (не достигнув и тридцатилетнего возраста) освоил огромную географию творческих путешествий. Его работы – не плод сторонних впечатлений, а полное погружение в быт северных факторий, деревень, стойбищ аборигенов, охотничьих зимовий. Тундра, Таймыр, Саяны, много рек и всего другого, из чего состоит Сибирь, – все это стало объектом творчества. А еще он совершает первые путешествия в Центральную Россию, к Крымскому побережью. И отовсюду привозятся десятки работ.

Какое же искусство рождалось благодаря такому формированию личности? Если обратиться к так называемому «дохудожественному» анализу, к «общему, мировоззренческому, обусловленному едиными целями искусства» [11] аспекту художественной деятельности, то надо заметить, что главная жизнестроительная установка требовала от художника предельной созидательной активности, независимо от того, каким видом творчества он занимается. Мастер должен был изменять, совершенствовать, одухотворять все, что становилось объектом его внимания. Его произведения – это накопители витальной энергии, которую нужно было отдать зрителям (такой критерий жизненности тоже разработан эстетикой модерна). Искусству не позволялось быть нишей для посвященных, играть только музейную роль.

Ранняя живопись Горенского соединяет общую жизнестроительную устремленность и собственную, идущую из душевных свойств, отзывчивость к миру. Видно, что здесь торжествует желание быть со всеми, но не как все. Интонация холстов и картонов радостная, их красочная энергия переливается через край, захватывает любого зрителя. Даже в небольших этюдах есть особая стереоскопичность мировидения живописца: он как бы сразу все пространство ощущает, хотя в границах полотен остается не так уж много предметов на фоне одного – двух планов. В то время художники предпочитали эмалевидность краски, к палитре добавляя лак, что давало переливчатую, празднично-нарядную фактуру поверхности, но требовало и акварельной виртуозности кисти.

Уже в одной из самых ранних фигуративных композиций Горенского, дипломной работе, сделанной очень уверенно, не по-ученически, проявлены многие потенции, развитые позднее, например, чуткость к этнографии, живое ее понимание. Горенский написал цыган, но оставил эту тему без продолжения на других этапах творчества. Он обратился к ней, когда были надежды на изменения к лучшему всего и всех. Преподаватели и друзья удивлялись такому выбору, но не отговаривали. Тема была редкой для русской живописи, хотя в литературе, музыке, в кино существовала вполне традиционно. Тогда в советских городах цыган призвали к оседлости и строили для них новое жилье. Возник цыганский поселок и в пригороде Красноярска. Такие новоселы и привлекли художника. Холст получил название «К новой жизни». Он взял большой вертикальный формат и очень точно разместил в нем интерьер с пятью фигурами – одной женской и четырьмя детскими. Авторский взгляд направлен сверху вниз, вмеща сразу все близко расположенные формы. Они распределены по диагонали, от верхнего левого угла – к нижней точке. Полотно намеренно заужено по бокам, что стесняет пространство комнаты. Это позволило осветить ее полностью, сделать очень солнечной. Жесты цыганят по-настоящему живые, поза зрелой цыганки, слегка подталкивающей ребенка к ванне, убедительна. Пол в комнате сильно наклонен к зрителю для того, чтобы усилить динамику композиции, показать всю емкость с водой, движение света через контрастные пятна, переданное в сильных, открытых мазках. Видно, что воплощенный материал изучен до близости родства. Тема раскрыта очень мудро. Из всего цыганского взято самое лучшее – дети и мать возле ванны, как у купели, впервые. Энергия жанровой достоверности переливается в символическую идею этого холста – очищение ради новой жизни. И все это никак не соответствует гройсовскому определению – «симулякр». Не правдоподобие, но художественная правда жизни в данном случае достигнута.

После окончания училища Г. Горенский сразу начинает преподавать. Его ранняя зрелость позволила быстро приобщиться и к педагогическому труду. Но главным приложением сил оставалась живопись. Вместе со студентами много писал на пленэре. И все жанры удавались – пейзажи, портреты, натюрморты. Как подлинный станковист он хорошо осознавал жанровые границы и не стремился к их размыванию. Этот художник имел развитое стилистическое мышление, оно позволяло ему работать в широком диапазоне от сезаннизма до модерна, но живая натура оставалась главным источником образных замыслов. Отсюда изысканная утонченность формальных решений и рядом с этим их чувственная брутальность. При выборе реальных объектов изображения учитывались их романтические свойства, художник фиксировал это, погружая в собственные поэтические ощущения. В 1965 году Горенский в первый раз пишет древние русские города. И, как всегда, проявляет родство с изображаемым объектом. Остро воспринятая красота старого зодчества воплотилась в сравнительно небольших картонах (до 70 см). Но выглядят они монументально. Плоть несокрушимых стен, свечи куполов, игра теней в стрельчатых линиях фасадов – все написано радостно, сочно. В этих вещах мастер очень открыт, диалогичен. Он анимирует эти постройки, наделяет характерами и говорит с историей не как визионер, а вводит ее в свой день.

Во второй половине 60-х годов Горенский совершает одну за другой дальние экспедиции на Север, становится знатоком этнографии. Живя в зимовьях, в чумах, изучает быт рыбаков и охотников Таймыра. Жизнь в «человечьем общежитии» увлекает его; для вдохновения не нужны национальные, культурные или другие границы. Очень выразительно передает его мирочувствие тех лет название одной из работ – «Хорошо нам было в сибирской тайге». Появляются десятки натюрмортов с простыми, рукодельными предметами и таежными дарами. И в них, и в пейзажах уже есть мастерство разработки цветового строя; большие полотна и этюды отличаются красивыми живописными гаммами. Композиционной приметой всех работ является их динамичность, что бы ни изображалось. В натюрмортах – всегда обилие предметов, они как бы громоздятся, надвигаются друг на друга. И тут нет никакой нарочитости, хотя при этом все строго просчитано и распределено. В пейзажах с тундрой сопки, холмы, облака, озера, речки закручены в параллельных и пересекающихся ритмах. И все очеловечено; если люди присутствуют, то обязательно есть атрибутика их существования, манящая художника. К примеру, изящные сани на цветущей земле (они даже не разгружены, ведь лето совсем коротко, зимний скарб наготове). Олени и люди часто помещаются в экзистенциальную ситуацию; перед большим полотном «На Таймыре» зритель

остаётся с вопросом: спасутся или нет. В панорамный формат диагонально врывается узкая лодка с ненецким гребцом и оленями на бурном речном пороге. И взгляд подчиняется этой неудержимости.

Молодой художник внимателен ко многим авторским позициям, но это не мешает ему постепенно, вдумчиво формировать собственную творческую манеру. Большое значение в это время приобретает для него общение с А. Поздеевым, который старше и опытней как живописец. Они оба реалисты, но Поздеев уже тяготеет к более смелой оценке формы, к выявлению ее философских аспектов. Здесь вдруг начинает возрождаться наследие русского авангарда – и совсем не в качестве плагиата. В 1990-х годах Поздеев обретет широкое признание, начало которому положат выставки, организованные владельцем первой частной галереи в Сибири (открытой в 1989 году), кемеровским скульптором Р. Корягиным. А Горенский оставит в 1960-х годах свое «искушение» авангардом. В 1967 году он напишет большое полотно «Розовый стол», напоминающее о приемах мастеров «Бубнового Валета»: с намеренным огрублением формы, сильным обобщением предметности. Художник всегда будет ценить этот опыт, но уже не станет возвращаться к нему, определившись раз и навсегда в своем реалистическом кредо. Тогда же он написал небольшой пейзаж «Старица», в котором, судя по всему, выразилась та стилистика, которая более присуща его художественному складу. На редкость пленительная работа, написанная в духе эстетизма начала XX века. Без всяких подробностей на холсте едва прослеживаются формы деревьев в лесу над старицей. Скорее, это – мимолетная проекция их цветовых отношений на холст. Все подвижно, почти неуловимо в своей реальности и музыкально по ритмам и звучности каждого мазка.

Для того, чтобы увидеть что-то точнее, надо убедить себя в том, что видишь это впервые, считал К. Паустовский. Именно такого, свежего, мировидения требовала эстетика 60-х. Горенский в полной мере был наделен этим. Если бы он в то время был начитан богословски, то знал бы, что созерцание мира как в момент творения – святоотеческий завет, вошедший в русскую ментальность еще тысячелетие назад как сотворческое Богу, христианское (шестодневное) мироощущение. Наверное, потому, что подсознательно художник нес это в себе, ему удавалось обходиться без техногенной тематики, без сюжетов о завоеваниях цивилизации и покорении природы. Вообще, так решительно отказываться от индустриальных объектов изображения в советское время мог только совсем не конъюнктурный художник. В то же время он искренно принимает ту общность формы, которая вполне официально утвердилась под названием «суровый стиль» и сохраняла свою художественную энергию до середи-

ны 1970-х годов, а затем стала вырождаться в бесконечные выставочные штампы на тему трудовых подвигов. В период расцвета «суровый стиль» не знал жанровых ограничений. Любые темы тут были уместны: от повседневности до героики. Самые известные работы Горенского созданы в силовом притяжении этого стиля. В них он, как всегда, не изображая даров научно-технической революции, все-таки ухватывает самый нерв современности. Групповой портрет «Рыбаки ненцы» был представлен на выставке в 1972 году, а эскизы, этюды к этой работе готовились долго. На большом холсте, близко к переднему краю, фронтально поставлены четыре человека – разного возраста ненцы: и взрослые, и дети. И все – рыбаки. Ясные силуэты фигур свободно отделяются от фона. У них за спиной – до самого горизонта море. Промысловые лодки перпендикулярны фигурам и замыкают пространство. Все будто бы просто. Лица рыбаков похожи; они суровы, но открыты. В каждом из них есть серьезность и сила. Художник тут не зовет к переменам, но принимает все как есть, выявляя особенную красоту такой жизни.

Во второй половине 1970-х годов совсем иссякнет воодушевление предшествующих лет, из полотен Горенского уйдет прежняя интонация. Даже любимая тундра в его пейзажах все чаще будет становиться пустыней: появится бесконечное безлюдье и черепа погибших оленей. Художник начнет искать «свою планету». Доберется туда, где не бывают люди с палитрой – на Крайний Север в составе высокоширотной экспедиции. Будет жить на льдине и писать, подогревая краски горелкой. Увидит почти неземное солнце и странные цвета, от него рожденные. С десятками работ вернется в обычный мир. По-прежнему будет много выставляться, но широкому общению предпочтет почти затворничество и путешествия в одиночестве. В 1980-х годах из-за болезни не сможет работать правой рукой и научится быть левшой. Ни разу не снизойдет до конъюнктуры, не станет упрощать живописные задачи, заниматься поверхностным стилизаторством, прибегать к цветовым эффектам ради формы, а не смыслов.

Последнее десятилетие своей жизни Горенский проведет в Мариинске, связав свою судьбу с Кузбассом. В его живописи возобладает пейзаж. Из холстов почти уйдет активная динамика, ее заменит тихая медитативность, сдержанные, изысканные гаммы. До последних дней художник будет писать, но уже не физически, а воображаемыми красками. Его не стало в ноябре 2009 года, он прожил чуть более семидесяти лет. Все итоги этой творческой биографии были заложены в 1960-х годах. Эволюция мастера впитала импульсы того десятилетия, их хватило на все последующие этапы творчества.

Список литературы

1. *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Советский художник, 1989. – С. 373.
2. *Степанян Н. С.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 201.
3. *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство... – С. 376
4. *Бенуа А.* Художественные ереси // Золотое руно. – 1906. – № 2. – С. 80–81.
5. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 72.
6. *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство... С. 341–344.
7. Там же.
8. *Адашкина Н.* Художественная теория русского авангарда // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1. – С. 28.
9. *Малевич К.* Черный квадрат. – СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 112.
10. *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство ... – С. 346
11. *Линяшин В.* Жанровая система как проблема искусствознания // Художник. – 1977. – № 10. – С. 35.

В. Е. Карпенко
Иркутск

ИЗ ИСТОРИИ ОПЕРЫ В ИРКУТСКЕ

Несмотря на то, что Иркутск до сих пор не имеет своего оперного театра, история существования этого ведущего музыкального жанра в столице Восточной Сибири насчитывает уже третье столетие.

Так, на рубеже XVIII–XIX веков в Иркутске действовали одновременно пять оперных театров. В 1787 году по инициативе М. Троепольской – жены местного чиновника (по другим источникам – вдовы актера В. Троепольского [1]) – возник первый любительский театр, в котором она была «режиссером и главной актрисой» [2]. В 1799 году открылся театр купца П. Артемова (Артамонова). Живший в то время в Иркутске ученый И. Зиверс (Сиверс) писал о культурной жизни города: «Театр? – слышу я ваш вопрос. – В такой отдаленной стране? Да, совершенно точно! И еще больше вы удивитесь, если добавлю, что актеры – местные жители, никогда раньше не видевшие театр, и все же, несмотря на это, их представления весьма милы и музыка не неприятна» [3]. С начала XIX столетия работали театры «купеческого сына» В. Солдатова, казачьего урядника Клепикова и мещанина Кондратьева, князя Горчакова и гвардейского офицера Шубина. Во всех этих театрах шли популярные русские и зарубежные оперы [4].

В 1851 году при губернаторе Н. Муравьеве было закончено строительство здания городского театра с профессиональной труппой. В дальнейшем иркутяне познакомились с операми Г. Доницетти, А. Верстовского, А. Даргомыжского, Н. Лысенко. С 1875 года ведет свой отсчет история иркутской оперетты.

Кульминационным для оперы в Иркутске стал рубеж XIX–XX столетий (1894–1909). В результате работы стационарного театра и успешной деятельности антрепренеров Н. Вольского, А. Кравченко, В. Зеленого, М. Бородая и М. Максакова прозвучал практически весь основной оперный репертуар (Россини, Верди, Масканьи, Вагнер, Мейербер, Галеви, Обер, Гуно, Бизе, Делиб, Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский).

В 1910–1917 годах постоянный театр сменили гастролирующие труппы, что заметно обеднило музыкальную жизнь города. В начале советского периода кратковременный всплеск приходится на 1920–1921 годы и связан с деятельностью Симфонеры, объединившей лучшие творческие силы с оркестром, работавшим при Народном университете.

Во второй половине 1930-х годов по инициативе Иркутского радиокомитета были исполнены несколько опер на сцене Областного драматического театра.

В годы войны здесь в эвакуации находился Киевский театр оперы и балета, поставивший в 1942–1944 годах восемь опер и шесть балетов. «4 декабря 1942 года киевляне открыли свой театральный сезон оперой С. С. Гулак-Артемовского “Запорожец за Дунаем”, а на другой день давали уже оперу М. Глинки “Иван Сусанин”. В дальнейшем, кроме произведений украинских композиторов, труппа показала бессмертное произведение П. И. Чайковского “Евгений Онегин”, а также несколько опер мировой классики» [5].

Большое значение для музыкальной жизни столицы Восточной Сибири имела деятельность В. Патрушева, объединившего солистов, хор, балетную группу и оркестр (всего 171 человек) в любительский оперный коллектив. «В 1964 году опере присвоено почетное звание народной. Всего с 1963 по 1970 годы она дала 44 спектакля, из них 13 – в концертном исполнении» [6]. В репертуаре народной оперы преобладала русская классика.

В последнее время классические оперы и балеты звучат здесь почти исключительно во время гастролей театра из Улан-Удэ.

К сожалению, в репертуаре Иркутского музыкального театра опера занимает сейчас весьма скромное место, а немногочисленные значительные спектакли конца прошлого века («Кармен» и «Травиата» под управ-

лением А. Витлина, позднее «Паяцы» и «Дон Паскуале») давно канули в Лету. Необходимо подчеркнуть, что речь идет не о концертных исполнениях опер, являющихся другой формой бытования данного жанра.

Особое место в истории оперы в Иркутске занимает «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова и М. Соколовского. Это один из ярких образцов бытовой комической оперы с разговорными диалогами, расцвет которой приходится на последнюю четверть XVIII века. Премьера «Мельника» состоялась в Москве в 1779 году, имела огромный успех и многократные повторения, двумя годами позже опера была поставлена в Петербурге, а затем начала свое триумфальное шествие по российской провинции. В сравнительно краткие сроки «Мельник» прозвучал в европейской части страны, а затем проник и в Сибирь. Пальма первенства принадлежала Омску (театр капитана Андреева) и Тобольску (театр губернатора А. Алябьева – отца будущего композитора) [7]. Наконец очередь дошла и до Иркутска – в то время последнего форпоста культуры на востоке империи.

Впервые «Мельник» был поставлен в Иркутске в театре В. Солдатова, открывшемся в 1803 году. В 1816 году оперу любительскими силами исполнили в гимназии. В это время бытовая комическая опера уже уступила место новым жанрам эпохи романтизма. «Зарождение в русском театре романтических тенденций, тяга ко всему необыденному, к красочной феерии привели к рождению нового жанра – «волшебной оперы», а всколыхнувшая Россию Отечественная война направила мысль композиторов в сторону оперы историко-патриотического содержания» [8]. В 1842–1843 годах заметно устаревшую по драматургии и музыкальному языку, но любимую иркутянами оперу возобновили в театре И. Гудкова [9]. Сходная картина наблюдается и в целом по России. «Мельник» стал единственной оперой екатерининской эпохи, надолго пережившей свое время, когда были забыты и открыты практически заново в XX веке оперные шедевры В. Пашкевича, Д. Бортнянского и Е. Фомина. Чем же привлекала российскую публику разных времен и сословий эта небольшая «оперка»?

«По сравнению с пасторальями предшествующих лет “Мельник – колдун, обманщик и сват” безусловно являлся произведением более жизненно правдивым, он отвечал возрастающим требованиям изображать “нравы национальные” [10]. По своим музыкальным характеристикам эта опера, несомненно, уступала лучшим образцам данного жанра простотой, которая в своей народной первозданности и стала решающим фактором быстрого распространения ее на бескрайнем культурном пространстве и долгой любви к ней российской публики. Типичность образов, народный юмор и любовная лирика при отсутствии социальной сатиры (столь

типичной для более поздних образцов комической оперы), воссоздание картин и обрядов народной жизни, яркие музыкальные характеристики персонажей посредством хорошо известных всем народно-песенных мелодий, живость диалогов с опорой на бытовую речь – все это сделало «Мельника» поистине народной оперой на многие десятилетия. «От этого первого “народного водевиля” протягиваются нити преемственности к театральной музыке XIX века. А. Шаховской справедливо говорил, что “Мельник” породил немало детей» [11], имея в виду пьесы М. Матинского, Я. Княжнина, Н. Львова и других менее известных драматургов.

А. Мерзляков в своем «Разборе оперы Мельника», опубликованном в «Вестнике Европы» в 1817 году, утверждал, что ее «любят все сословия, несмотря на то, что она, кажется, сочинена в нравах только простого народа» [12].

«Резонанс, который имела опера в столице, отразился в творчестве А. С. Пушкина и даже писателей более позднего времени (комедия Н. А. Полевого «Первое представление “Мельника – колдуна, обманщика и свата”, рассказ А. П. Чехова “По делам службы”») [13]. В. Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834 год) упоминал Аблесимова, который «написал прекрасный народный водевиль “Мельник”, произведение, столь любимое нашими добрыми дедами и еще и теперь не потерявшее своего достоинства» [14]. Кстати, сам Белинский в юности принимал участие в любительской постановке этой оперы. О многом говорит и тот факт, что в одном из петербургских бенефисов 1819 года известного композитора и дирижера К. Кавоса (уже написавшего к тому времени своего «Ивана Сусанина» – первого в истории русской музыки), наряду с оперой Э. Мегюля, был поставлен «Мельник», на котором присутствовал юный М. Глинка [15].

В 1867 году «Мельник» в третий раз был возобновлен на московской сцене, по поводу чего В. Одоевский писал: «эта опера вся составлена (Соколовским) из подлинных народных песен <...> между тем этой опере уже почти *сто* лет; следственно, она ближе к эпохе наших *настоящих*, еще не испорченных народных напевов» [16]. Отметим, что к этому времени уже были написаны оперы Глинки и Даргомыжского, Серова и Рубинштейна, а в скором будущем появятся шедевры «кучкистов» и Чайковского.

И, наконец, в XX веке, уже в советское время, «один из отчетных концертов Иркутского музыкального техникума в марте 1923 года представлял собой постановку под управлением Е. П. Медведева оперы М. М. Соколовского “Мельник – колдун, обманщик и сват”. Опера шла полностью на сцене Молодого театра под театральным оркестром» [17]. Почему была выбрана именно эта опера? Интерес к отечественной старин-

ной музыке, наличие нот (оставшихся с прошлого века), несложный для учащихся материал, а может быть, и знание музыкальной истории города, стремление связать «век нынешний и век минувший»? В любом случае сам факт учебной постановки говорит в пользу ясно наметившейся культурно-исторической перспективы и следования местным музыкальным традициям. В течение XX столетия опера часто исполнялась профессиональными и студенческими коллективами в разных городах СССР. Этому способствовали несколько переизданий клавира в советское время, который подвергся значительным изменениям в середине XIX века и публиковался ошибочно под именем Е. Фомина, лишь отредактировавшего оперу вместе с Э. Ванжурой в конце XVIII века. Наконец, в 1984 году в серии «Памятники русского музыкального искусства» (вып. 10) вышла партитура в ранней редакции 1806 года, восстановленная по оркестровым голосам.

Итак, история постановок «Мельника» в Иркутске прослеживается на протяжении вот уже двух столетий. Будет ли продолжена пунктирная линия исполнений этой поистине бессмертной русской оперы на иркутской земле в XXI веке – покажет время.

Список литературы

1. История русской музыки: в 10 т. – М., 1985. – Т. 3. – С. 312.
2. Харкеевич И. Ю. Музыкальная история Иркутска. – Иркутск, 1987. – С. 13.
3. Зиннер Э. П. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и ученых XVIII в. – Иркутск, 1968. – С. 144.
4. История русской музыки... Т. 3. – С. 312–313.
5. Сидорченко В. Сцена военного времени // Восточно-Сибирская правда. – 2010. – 8 мая. – С. 4.
6. Харкеевич И. Ю. Музыкальная история Иркутска... – С. 217.
7. История русской музыки... Т. 3. – С. 302–303, 311.
8. Абрамовский Г. Русская опера первой трети XIX века. – М., 1971. – С. 5.
9. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. – Т. I. – Кн. 1. XVIII век. – СПб., 1996. – С. 17, 21, 40.
10. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. – Л., 1977. – С. 199.
11. Друскин М. Русский музыкальный театр начала XIX века // Друскин М. История и современность. Статьи о музыке. – Л., 1960. – С. 109.
12. Цит. по: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. – М., 1965. – С. 287.
13. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь... Т. I. – Кн. 1. – С. 13.
14. Белинский В. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1948. – Т. I. – С. 39.
15. Глузов А. Музыка в русском драматическом театре. – М., 1955. – С. 111.
16. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. – М., 1956. – С. 337, 631.
17. Харкеевич И. Ю. Музыкальная история Иркутска... – С. 181.

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАЕКТОРИИ КУЗБАССА:
К ВОПРОСАМ ИСТОРИИ, ТЕНДЕНЦИЯМ
И ПЕРСПЕКТИВАМ РАЗВИТИЯ (ИНТЕРВЬЮ)**

В связи с современными изменениями практически во всех областях деятельности, где информация стала доминирующей ценностью, возникает необходимость осмысления специфики культурных динамических процессов как в целом, так и в частности. Одной из таких сфер является хореографическое искусство отдельных регионов. Искусство хореографии обладает огромной информационностью, имеющей значимость для истории и ментальности определенного этноса. Современная танцевальная культура совмещает в себе художественные доминанты танцевальных культур предшествующих парадигм как равноправные и воспринимает как сосуществующие с ней в едином временном пространстве. В свою очередь отсутствие пространственно-технических барьеров в обмене хореографической информацией между танцевальными культурами разных наций нередко приводит к диффузии, заимствованию готовых танцевальных форм, к синтезу разных стилей и направлений в одном танцевальном произведении, а иногда и к утрате своих национальных танцевальных традиций. Какой будет хореография в ближайшем будущем? Сохранит ли искусство танца самобытные национальные черты или превратится в унифицированное искусство? Где та грань, за которой танец перестает быть искусством? Можно ли влиять на процессы развития разных видов хореографического искусства? Нужно ли управлять этими процессами?

Эти и другие вопросы волнуют многих теоретиков и практиков разных видов и направлений современной хореографической культуры. Особенно остро они встают перед теми, кто ведет образовательную деятельность в области танцевального искусства, кто готовит будущих балетмейстеров, педагогов и исполнителей. В настоящее время возникла необходимость обобщения опыта ведущих специалистов в области хореографии. В этой работе представлен материал бесед с одним из опынейших хореографов нашей страны, заслуженным работником культуры Российской Федерации, директором института хореографии, профессором кафедры балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств Владимиром Ивановичем Щанкиным. В Кузбассе В. И. Щанкин является знаковой личностью. После окончания Московского института культуры он приехал в Куз-

басс и на протяжении 40 лет преподает в Кемеровском государственном университете культуры и искусств. Благодаря его самоотверженной деятельности создана кафедра хореографии, которая выросла в институт хореографии. В предлагаемом материале Владимир Иванович рассуждает об основных тенденциях, проблемах, итогах и перспективах развития за последние четыре десятилетия не только кузбасского, но и российского хореографического искусства в целом.

Владимир Иванович, что Вы вкладываете в понятие «танец»? Нужно ли ограничивать его рамками вида искусства или это более широкое понятие?

В. И. Щанкин: На мой взгляд, танец – это телодвижения, которые способствуют выходу определенных эмоций, положительных или отрицательных, или каких-то других. Танец нельзя рассматривать только как искусство. Это так же, как и песня. Его природа такова, что он может возникнуть спонтанно. Можно рассматривать танец как явление и танец как искусство.

Каким исполнительским уровнем отличались танцевальные коллективы Кузбасса в последние десятилетия советской эпохи? Какие факторы влияли на исполнительское мастерство артистов этого времени?

В. И. Щанкин: В Кузбассе общая тенденция была такова: культуру как деятельность курировали различные управляющие органы, ведомства. В частности, хореографию, в основном, курировали профсоюзы. Профсоюзы энергетиков, угольщиков, металлургов были наиболее «богатыми», в их подведомственных Дворцах культуры имелись значительные финансовые средства. В связи с этим такие учреждения культуры располагали возможностью принимать для руководства танцевальным коллективом не одного хореографа, а нескольких. Штатное расписание этих Дворцов позволяло иметь в своем распоряжении педагогов, репетиторов, постановщиков и т. д. Поэтому и результаты у таких коллективов были высокие. Помимо профсоюзных ведомств, существовала еще так называемая Госсеть, куда входили учреждения культуры, которые подчинялись государственным структурам и финансировались ими. Это были клубы, большая часть которых была сосредоточена в селе, хотя в городах они тоже функционировали. Так, городской Дом культуры действовал в Мысках, Мариинске и др. Но, в основном, к таким учреждениям относились клубы сельского типа при совхозах.

Тогда я был молод, поэтому слабо понимал ситуацию и ориентировался в ней. Обстоятельства же сложились так, что, в основном, я работал с Облсовпрофом, культмассовым отделом которого заведовал в тот

период Геннадий Мартынович Шевчук. Это был гениальный человек, он очень хорошо знал культуру Кузбасса и людей, живущих в нем. Его все любили, и к нему тянулись. т. к. наша область была профсоюзная, в основном культура была сосредоточена в мощнейших Дворцах Кемерово, Новокузнецка, Прокопьевска, Ленинска-Кузнецкого и т. д.

Что касается уровня хореографических коллективов области, то это зависит от кадров, которые ими руководят. И еще необходимо сказать про такой стимулирующий фактор, как смотры, конкурсы, зарубежные поездки. Каждый год в области проходили подобные творческие конкурсы, на которые выезжало жюри в составе не менее пятнадцати человек, причем это были секретари горкомов партии, председатели райисполкомов, горисполкомов. В Кузбассе в начале 1970-х годов прошлого столетия не был решен главный вопрос, от которого зависит исполнительский и балетмейстерский уровень развития коллективов, а именно кадровый вопрос. Коллективами в этот период руководили, в основном, бывшие артисты ансамблей танца или танцевальных групп русских хоров, которым не хватало профессиональных знаний и умений в области руководства танцевальным коллективом. Они умели танцевать, но не владели методикой обучения. Не могли научить этому искусству других, не могли сочинять, ставить танцы. Одному человеку приходилось выполнять работу сочинителя, постановщика, репетитора, педагога, руководителя. Поэтому, как правило, репертуар переносился из профессиональных коллективов в любительские. Хотя задачи самодеятельности тогда заключались в том, чтобы быть «пищей» для профессиональных коллективов, а не наоборот. Эту проблему мы пытались решать всесторонне. Конечно, с финансированием мы ничего не могли сделать, потому что финансирование было государственным. А вот решение кадрового вопроса оказалось возложенным на институт культуры, в частности на нашу кафедру хореографии. Мы уже в 1973 году осуществили первый выпуск специалистов и сразу же распредели их в коллективы. Одной из первых выпускниц была Наталья Жемеро, ныне заслуженный работник культуры РФ. В таком стремительном погружении вчерашних выпускников в действующие хореографические коллективы был определенный риск, потому что они еще не успели себя зарекомендовать. Им подчас не доверяли, в большей степени полагались на практиков, не имевших вузовского образования, но накопивших большой опыт. Адаптация молодых специалистов в условиях практической деятельности проходила очень сложно. И тем не менее количество выпускников с каждым годом увеличивалось, уровень качества их работы тоже повышался благодаря приобретаемому опыту. Руководители Дворцов культуры все больше убеждались в том,

что не нужно бояться принимать на работу выпускников кафедры хореографии. Так, постепенно менялся облик танцевальной культуры области в целом. Мы начали снабжать новыми людьми, новым поколением специалистов коллективы области, которые в свою очередь звучали лучше, ярче и интереснее. В то же время некоторые ранее сформировавшиеся ансамбли достаточно долго сохраняли свою жизнеспособность, продолжая оставаться под руководством непрофессиональных балетмейстеров, например, блестящий коллектив, ансамбль «Томь» из города Новокузнецка, которым руководил Иван Гаврилов. Это был вокально-хореографический коллектив, но в большей степени хореографический, конечно. Иван Гаврилов сам являлся хорошим хореографом. В ДК имени 50 лет Октября (г. Новокузнецк) прекрасно работал балетмейстер Степан Малков, а после него Георгий Каровашкин. В Новокузнецке также действовал блестящий Театр балета. В начале 1960-х годов им руководила заслуженная артистка РСФСР В. Ф. Павлова, она была его основателем, а впоследствии уехала жить и работать в Молдавию. В 1970-х годах Театром уже руководил бывший солист Донецкого театра оперы и балета Юрий Белозеров, внесший весомый вклад в дальнейшее развитие этого театра. В этом же Дворце культуры очень хорошо работала шикарная группа, создававшая варьете, шоу-программы, сейчас бы ее называли шоу-группа. Их исполнительское искусство и техническое оснащение (свет, звук) отличалось высоким профессиональным уровнем. В этом коллективе работал композитор Олег Зверьков, который руководил традиционно сильным певческим вокалом. Солистами являлись Альберт Ленский и Виктор Яркин, их имена знала вся страна, они пели в Кремлевском дворце съездов.

На Записе тоже был хороший, крепкий ансамбль песни и танца. Одно время в нем работал преподаватель нашей кафедры В. Н. Рожков. Художественным руководителем был прекрасный музыкант Иван Павлов. Ну, а потом, уже в 1973 году сразу после окончания нашего института туда поехала работать Наталья Жемеро. Конечно, не все у них сразу получилось. Коллектив начал звучать в 1980-е годы, а мощности добавил уже в конце 1980-х – в 90-е годы. В Прокопьевске в ДК им. Артема ансамблем песни и танца руководил балетмейстер В. Н. Алексеев. Его коллектив отличался самобытностью и очень высокой танцевальной культурой. Значимый вклад В. Алексеева в хореографическую культуру Прокопьевска заслуживает признания и уважения. В Киселевске действовал коллектив под руководством Леонида Алябушева, который хоть и уступал многим, но был настолько самобытным, что его всегда причисляли к числу ведущих коллективов области.

Но, а самой слабой территорией Кузбасса в смысле хореографии считался (таковым он остается и до сих пор), как ни странно, город Белово и в целом Беловский район. Чего только ни предпринимали: отправляли туда хороших специалистов. Причем любопытно, что на этой территории много хореографических коллективов, но, к сожалению, слабых. Не берусь назвать причину этой ситуации, но исправить положение не помогает даже школа искусств. Нужно сказать, что север области всегда немножко отставал. Здесь погоду определял Тяжин. В этот район входил совхоз Новопокровка, возглавляемый Вадимом Андреевичем Галаниным, в котором неизменно танцевали все. Возможно, потому что танцевал сам глава этого совхоза Галанин (хотя и не был профессионалом), и его жена танцевала, и дети все танцевали, вообще все село танцевало. В 1973 году, по-моему, я могу ошибаться, может, в 1972-м, Кузбасс показывал свое творчество на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности в городе Новосибирске. Там село Новопокровка представляло свою программу, в которую, кстати, входила и моя постановка, где солировали любимые мною в тот период танцовщики Света Иванищева (Бондаренко) и Саша Дергачев. Это была целая сюита на основе фольклора, набранного в Тяжине.

На Ваш взгляд, фольклор следует подвергать обязательной художественной обработке или следует стремиться к сохранению его первоначального варианта?

В. И. Щанкин: Понимаете, любой вид сценического искусства, имеет свое временное ограничение. Если, к примеру, ты создал в технике какую-то болванку, она крутится, крутится, потом все равно же изнашивается, и ее заменяют. Эту смену в искусстве отличает большая динамика. Как только в искусстве появляются законы, постулаты, правила – «вот так надо делать», оно тут же становится неинтересным, возникает копирование. Также и в народном танце. Шел процесс развития русского танца, дошел до того, что танцоры «на ушах стали ходить», и он застопорился, потому что появился штамп: общий выход, трюки, финал. Вот это мы называем «квадратно-гнездовыми танцами». Но потом русскому танцу нужно было развиваться, потому что он является искусством. Так стали появляться разные течения. Появилось направление, в котором русский танец пошел на контакт, симбиоз с классическим танцем, прошла адаптация, и появились апологеты этого направления в народной хореографии. Представители другого направления сосредоточили свое внимание на фольклоре, но уже осмысленном. Танцы этого направления («под фольклор») наиболее близки истинному танцевальному искусству русского народа. Яркий пример тому – работы балетмейстера Вячеслава

Модзалевского в Волжском хоре, в Кубанском хоре, потом в Оренбургском хоре. Созданные им танцы стали шедеврами и исполняются, к примеру, Волжским хором уже более двадцати лет, пользуясь неизменным успехом у зрителей. Это песенно-танцевальный хоровод «Баюшки-баю», танцы «Сызранские чижовники», «Борская кадрили», «Во кузнице», «Подушечка», «Танец ямщиков», «Вольница Степана Разина», «Дударь» и другие. И третье направление – это развитие народного танца на стыке с современной хореографией. Несмотря на то, что современная хореография у нас лишь начинала развиваться, но ее элементы (близкие танцевальной пластике мюзик-холла) уже были знакомы. Здесь, конечно, самым ярким пропагандистом, вернее, не пропагандистом, а двигателем этого направления был Михаил Семенович Годенко. Следует заметить, что балетмейстеры по-разному использовали элементы современной хореографии. К примеру, М. Годенко в своих постановках оставлял народной хореографии 80–70 процентов, а 30 процентов заимствовал из современной хореографии. Почти такая же картина была в белорусском ансамбле «Хорошки». Здесь балетмейстеры также использовали элементы современной хореографии, но все же 80–90 процентов материала выстраивалось на народной основе. А у того же Бориса Санкина в Тульском ансамбле было все наоборот: он начинал свою сочинительско-постановочную деятельность с народного материала, а потом современная хореография в его работах стала превалировать, и народный элемент вообще исчез, фольклор в репертуаре его ансамбля существует очень отдаленно. Таким образом, обозначены три направления. При этом убежден, что фольклор – это не музей, он так же, как и мы, живет, развивается, стареет. Поэтому я никогда не соглашался с Г. Ф. Богдановым, выступавшим со страниц журнала «Культпросветработа» за фольклор в неизменном виде. Категорически не согласен с такой позицией, потому что русский танец, хотя и имеет народные корни, но при этом является самостоятельным видом хореографического искусства. Фольклор необходимо сохранять, этого никто не отрицает. Но русский танец как искусство, как любое искусство, не может оставаться неизменным. И поэтому я сторонник иного мнения. Занимаясь фольклором, необходимо помнить, что это живой дышащий организм, он не может быть мертворожденным. На основе элементов, заимствованных из аутентичного народного танца, вполне может возникать современная хореография.

Где находится та грань, которая бы четко определяла границу между фольклором и не фольклором? На мой взгляд, более важно то, как подать любой материал, как его сгруппировать. Поэтому чаще получается, что балетмейстеры работают «под фольклор». Не может, например, вся Туль-

ская область танцевать одинаково. Я считаю, что очень важна манера. Бывает фольклор общего географического расположения, якобы присущий Южному Уралу, или Поволжью, или Астрахани. Южная Россия танцует не так, как Северная. А в каждом населенном пункте, будь то село или город, живут люди, исполнительская манера которых зависит от настроения, от чувства зависти или любви и т. д., при этом манера целого села может пойти от одного конкретного человека. Можно исполнять кадрили с ее точно установленным количеством фигур, определенным набором движений, который знают все жители, но при этом нельзя забывать, что в каждом конкретном варианте одни и те же фигуры, одни и те же движения каждый отдельный танцор исполняет с присущей лишь ему манерой, со своим отношением к другим исполнителям: кого-то он любит, кого-то боится, кому-то завидует и т. д. Когда начинают подражать тем танцорам, которые считаются лучшими, тогда и формируется манера отдельной территории, например, отдельного села. Но со временем появляются новые лидеры, новые солисты, которые привносят свою индивидуальность в манеру исполнения конкретного танца. Иными словами, манера исполнения может меняться и в границах одного танца, и в границах одного села. Кроме того, со временем танцы меняются и композиционно. Поэтому нельзя в народной хореографии установить строгие правила исполнения.

Можно ли в Кузбассе особо выделить какой-то определенный коллектив, работающий в области народной хореографии не совсем традиционно, отлично от большинства других коллективов?

В. И. Щанкин: Понимаете, «сливки» всего искусства определяют профессиональные коллективы. А самодеятельные коллективы, любительские являются той базой, от которой профессионалы черпают лучшее. И поэтому по любительским коллективам тенденции и уровень хореографии в целом определять очень сложно. Но вместе с этим в области хореографии Кузбасс длительный период времени, начиная примерно с 1970-х годов, был единственным в стране регионом, который выделялся по уровню балетмейстерской мысли и исполнительского мастерства в Российской Федерации. В то же время необходимо отметить, что по технике и исполнительской школе российские коллективы намного опережала Украина. И, как ни странно, самым слабым звеном в Российской Федерации была Москва и Московская область. В Томске, Иркутске тоже были очень слабые коллективы. А хорошие сильные коллективы были, в основном, в промышленных регионах. К примеру, в Омске прекрасно работал коллектив Марата Захваткина. В Екатеринбурге блистательным коллективом руководил народный артист РФ Александр Полечкин. Сильная хореография была также в Нижнем Тагиле, Магнитогорске,

Челябинске, в Новотроицке – Скуинский коллектив металлургического комбината. В том же Орске имелись два крупнейших ансамбля: ансамбль танца «Уралочка» ДК машиностроителей и Ансамбль песни и танца ДК металлургов, где руководил Александр Иванович Кайзер (я его ученик), это были блистательные коллективы. Несколько прекрасных коллективов развивалось в Уфе и Самаре.

Хотелось бы, более подробно узнать Ваше мнение относительно уровня хореографических коллективов Кузбасса. Как на фоне российских коллективов выглядела хореография Кемеровской области?

В. И. Щанкин: Кемеровская область выделялась из всех областей Российской Федерации всегда в лучшую сторону, причем с большим плюсом. В Красноярске есть такой ансамбль «Енисейские зори» под руководством Геннадия Петухова, заслуженного деятеля искусств РФ. Так вот чем они были лучше всех нас? Тогда же в Советском Союзе часто проводились различные форумы. А Тамара Петухова, его жена, была всегда очень требовательна к лицам участников коллектива. И поэтому у них всегда были самые красивые девушки. Но любительский коллектив так же, как и любой профессиональный и непрофессиональный, ценится в первую очередь по мужскому составу: танцоры-мужчины определяют лицо коллектива. И вот тут они нам проигрывали, потому что самые лучшие исполнители-мужчины, сколько я помню, были в нашем «Шахтерском огоньке». Хотя и Ансамбль в Архангельске, и коллектив «Воронежские девчата», где руководил заслуженный артист России С. Руднев, славились своим мужским составом. И все же самыми сильными танцорами-мужчинами в Российской Федерации признанно считались исполнители из «Шахтерского огонька».

Эти танцоры имели профессиональную хореографическую подготовку или являлись самодеятельными артистами, принадлежали к числу любителей?

В. И. Щанкин: Эти артисты не имели профессиональной хореографической подготовки. Это были студенты и рабочие, занимавшиеся хореографией как любители. Ну, например, муж И. А. Котовой, которая танцевала в «Шахтерском огоньке» и до недавнего времени работала в ДК Шахтеров, по роду своей деятельности – шахтер, долгие годы являлся таким танцором-любителем. Уже она сама завершила свою сценическую деятельность, а он танцевал до тех пор, пока ноги передвигались. И таких людей было много.

Такие танцоры-любители составляли и коллектив «Сибирь» ДК п/о «Азот»?

В. И. Щанкин: Да. Но, когда там руководителем стал Василий Тропин, он начал приглашать в коллектив студентов института культуры.

Там уже в составе были Света Бондаренко, Саша Дергачев, Гена Андреев. Но потом А. Дергачев и Г. Андреев ушли в «Шахтерский огонек». Будучи руководителем ансамбля «Шахтерский огонек», я практически никогда не брал в состав ни одного студента института. Хотя были исключения для тех, кто много протанцевал в этом коллективе до поступления в вуз, например, Валерий Левченко и Валерий Авдеенко. А так, в основном, коллектив базировался только на местных жителях района – рабочих и служащих.

Когда в Кузбассе появился первый профессиональный коллектив?

В. И. Щанкин: В Кузбассе было принято решение о создании Ансамбля песни и танца при Филармонии. Это произошло приблизительно в 1978 году, я могу ошибиться. Директором Филармонии был тогда блистательный администратор Юрий Львович Юровский. Он в свое время был директором у певицы Зыкиной, он же был создателем Омского хора. Мощный директор. У него родилась идея создать такой коллектив, в котором хор пел бы в академической манере, оркестр являлся бы чисто народным, а балет соединял бы эти два стиля. Но путь реализации этой идеи был сложным. Не все получалось. Определенных успехов Ансамбль песни и танца при Филармонии добился в пору художественного руководства Валерия Конакова (после кемеровского периода деятельности он являлся главным дирижером в хоре им. Пятницкого, в Оркестре русских народных инструментов им. Осипова). А балетмейстером с ним работал Валерий Донцов. У них было много таких номеров, которые нельзя было отнести к народной хореографии, и в то же время современной хореографией не назовешь, к примеру, таким был номер «Переполох». В гастрольные поездки они ездили по Украине, по югу России, по Кавказу, по Северному Кавказу. А потом это как-то распалось. И когда все распалось, из Челябинска в коллектив пригласили балетмейстером дочку Н. Н. Карташовой Т. Н. Реус. Она стала делать чисто «карташовские» вещи: немножко «под фольклор», причем дубовой такой. Хотя были в коллективе у Т. Н. Реус и эффектные три номера. Но они не пошли, не удержались в репертуаре. И после того как она уехала, встал вопрос, кого поставить балетмейстером. Приглашали меня, но у меня не было времени, к тому же я не видел в этом смысла. Я рекомендовал Виктора Селиверстова, который вместе со своей супругой Лидией в то время работал в ДК «Комсомолец» (сначала, будучи на практике, а потом как на основном месте службы). Он и возглавил этот первый профессиональный коллектив. С того времени и по сей день «Сибирский калейдоскоп» является одним из ведущих коллективов Государственной филармонии Кузбасса.

Помимо «Сибирского калейдоскопа» были в области другие профессиональные танцевальные коллективы?

В. И. Щанкин: Вот почему у нас в Кузбассе жанр хореографии столь значим, сколько не значим в других областях, к примеру, в Новосибирской области? А вследствие одной причины: когда вид деятельности контролируется и опекается кем-то, а в данном случае обкомом партии, горкомами партии, районными комитетами партии и исполнительными властями, тогда он и развивается успешно. К примеру, когда приезжает в область первый руководитель государства, ему необходимо подготовить встречу с участием творческих коллективов. В Кемеровской области были созданы и успешно развивались Театр музыкальной комедии (ныне Музыкальный театр Кузбасса), различные филармонические коллективы. Но отсутствовала профессиональная хореография. В нашей области профессиональное хореографическое искусство долгое время существовало лишь в контексте постановок оперетты. В связи с этим танцевальному коллективу «Шахтерский огонек» уделялось столь много внимания. Он, по сути дела, выполнял функции профессионального хореографического коллектива, занимал его нишу. Поэтому участников коллектива старались поощрять. Зарплату они не получали, но большинство из них получило квартиры, потому что руководство Кемеровской области, в частности председатель Облисполкома А. П. Гузенко и первый секретарь А. Ф. Ештокин были заинтересованы в процветании коллектива.

Вы считаете, что развитие того или иного вида искусства зависит от степени заинтересованности в нем региональной, областной, городской власти?

В. И. Щанкин: Да, заинтересованность региональной, областной, городской власти создает условия и для развития искусства, и для его представления на фестивалях разного уровня. Для меня нет понятий «любительское» или «профессиональное искусство». Когда мы представляли кузбасские коллективы на российских и зарубежных конкурсах, никто не спрашивал, любительское оно или профессиональное. Искусство либо есть, либо его нет. А в настоящее время грань вообще стерлась. Сравните программу Сибирского государственного хора и отчетный концерт студентов нашего института хореографии, или Сибирский государственный хор и так называемый любительский хореографический коллектив Запсиба. Разницы практически совсем нет.

Можете ли Вы назвать критерий, позволяющий определить настоящее искусство?

В. И. Щанкин: Вообще в искусстве, и в изобразительном, и в театральном, существует только один критерий: когда человек приходит

на выставку, спектакль или концерт, и душевно откликается на увиденное и услышанное, когда он взволнован, когда хочет спорить, обсуждать, ругать или восхищаться. Для меня этот душевный отклик является критерием настоящего искусства. Если же у зрителя не возникло душевного отклика, то все увиденное и услышанное нельзя назвать искусством. У меня есть пример эксперимента, который проводил мой преподаватель Г. А. Настюков. Примерно в 1967–1968-х годах М. С. Годенко привез в Москву Красноярский ансамбль танца Сибири, в программе которого было много калейдоскопичных танцев (к примеру, «Увезу тебя я в Тундру», «Орешки» и др.). В зале им. Чайковского мы, студенты Московского института культуры, по заданию Г. А. Настюкова в перерыве и после концерта подходили к зрителям, многие из которых вообще не были связаны ни с какой хореографией, и задавали им по два вопроса. Когда я спрашивал у зрителя, понравилось ли ему, и он отвечал: «Да!», я задавал следующий вопрос: «А что?», и тогда зритель терялся и, не найдя точного ответа, говорил, что понравилось все. т. е. получалось, что зрителю нравилось все и ничего. Он не мог ответить на вопрос конкретно, потому что там не было художественных образов, а значит, не о чем было говорить. Но в то же время зритель увидел яркую сценическую картинку, которая сверкнула и исчезла, он увидел «красоту», которая вызвала у него положительные эмоции. Критерием искусства служит производимое на зрителя впечатление, заставляющее сопереживать и спорить. Поэтому, когда смотрят, к примеру, балет, в котором исполнители кое-как стоят на пальцах, стоп нет, линии несценичные, колени недотянуты, зрители либо придираются к исполнителям, либо оправдывают их, либо просто жалеют бедных танцоров, которым очень тяжело дается танец. Вот тогда возникают рассуждения о профессиональной и непрофессиональной хореографии. Но это уже не искусство. Зритель не должен задумываться, насколько тяжело исполнителю танцевать, профессионал он или любитель. Выразительные средства должны раскрывать балетмейстерскую мысль, идею, образ. Когда ты смотришь какой-то фильм, и если он действительно достойный, то ты не задумываешься о том, каким мастерством обладает режиссер, оператор или актер, как он этого добивается и т. д. Ты просто смотришь, слушаешь и или веришь, или не веришь этому искусству. Так вот, когда веришь, тогда это искусство. А когда сомнение берет, начинаешь подсмеиваться над какими-то актерскими нелепостями, тогда это уже искусством назвать нельзя. Когда искусство танца бездумно, то это плохо. Телодвижения, необычные позы, разные крючочки и т. д., а о чем этот танец, зачем они так танцуют, порой сами балетмейстеры и исполнители не знают ответа на эти вопросы.

Такие балетмейстеры говорят, что и не нужно знать, ты же в жизни живешь, не все знаешь. Но ведь есть разница между жизнью и сценой, между искусством и не искусством. Причем, это очень большая разница. Искусство всегда делается для чего-то. А в жизни другие условия, человек чаще делает все для себя. В искусстве художник своей работой хочет что-то сказать окружающим. Он выражает свое эмоциональное отношение к чему-либо. Искусство – это когда хорошо. «Запредельная хорошесть» – это очень хорошее искусство. А когда смотришь ребусы, кроссворды или трафареты надоевшие, тогда искусство кончается. Как только появляются каноны, тогда уже появляется штамп.

Что для Вас понятия «стиль» и «жанр» в хореографии?

В. И. Щанкин: Что такое жанр? В хореографии – это неустойчивое понятие. Слово «жанр» в хореографии тяготеет как к видам, так и к типам. Не случайно, в непрофессиональной среде используют термин «жанры хореографического искусства». Но на самом деле чаще всего имеют в виду не жанры, а виды. И вот эта терминологическая неустойчивость, к сожалению, в искусстве хореографии присутствует. Вместе с тем жанры в хореографии различаются так же, как и в театре: комедия, драма, трагедия и т. д. А стиль проще можно сравнить с почерком человека. Свой почерк – т. е. свой стиль – должен быть у хорошего художника, режиссера, хореографа. Правда, в хореографии стиль нередко играет некую отрицательную роль. Работы начинающих молодых людей, хореографов начинают распознавать: «Это сделал Семенов, а вот это сделал Петров...». Дело в том, что когда мы определяем творческий стиль, составляющими которого являются хореографический язык, манера постановки, композиционно-образное решение, то тут же начинаем распознавать конкретного человека. И, казалось бы, этот человек имеет право гордиться таким успехом. Но, на мой взгляд, это ложный успех, потому что потом он всю жизнь будет избавляться от этого узнавания, от этого по сути дела штампа. Потому что не только его мозговой центр, но и его тело, его мышцы будут стремиться к «одноитожести». Мышечный и мозговой центры связаны, поэтому всю жизнь хореографы борются с собой, чтобы быть неузнаваемыми, неожиданными. Этот стиль балетмейстера формируется и зависит от нескольких факторов. Прежде всего влияние оказывает преподаватель, у которого занимается будущий балетмейстер. Я знаю это по себе. Когда-то я занимался в Оренбургском Доме офицеров у Бориса Ефимовича Скворцова. А он сподвижник Касьяна Ярославовича Голейзовского. Так вот, когда он только начинал придумывать комбинацию, ее первые такты, я уже мог сказать, что будет дальше. Получается, что он был предсказуем. Потому что его стиль, сложившиеся привычки

в хореографическом мышлении и работе мышечного аппарата приводили к повтору, к определенной тавтологии. И вот эта тавтология хореографу, как никакому другому художнику, очень мешает.

Как Вы относитесь к тому, что сейчас в конкурсных программах появилась номинация «Стилизованный народный танец»? Причем часто отдельно выделяют «Народно-сценический танец» и «Народно-стилизованный танец», возникают споры, что постановка не соответствует заявленной номинации и т. д.

В. И. Щанкин: Я вообще не понимаю это понятие «народно-стилизованный танец». Кто его стилизовал? А что, народный – это не стиль? т. е. народно-стилизованный получается «стилее»?

По-моему, народно-стилизованными танцем пытаются обозначить те танцы, в которых какие-то национальные элементы, движения соединяются с другими элементами современного, эстрадного, спортивного танца и т. д. Но ведь процессы ассимиляции, заимствования, взаимовлияния всегда имели место. Народный танец не может не развиваться и не реагировать на современные тенденции в искусстве, в обществе.

В. И. Щанкин: Здесь встает вопрос, в какой мере происходят эти процессы. Конечно, сейчас мы уже наблюдаем и «осовремененные» народные танцы, но, возможно, правильнее будет отнести такие танцы к современным танцам на основе, к примеру, русской народной хореографии, или на основе африканского танца и т. д. Но современная хореография как таковая и существует на основе классического танца или какого-то другого. Но, коль мы – государство, и мы говорим, что у нас 70 процентов русского населения, значит, мы должны поддерживать не только современные формы, но и сохранять традиции. Я хочу сказать следующее: вот в чем проявляется культура? Были мы в Югославии, видели современных девчонок и мальчишек. У нас с ними были совместные вечера, мы хорошо проводили время вместе; и тогда мы обратили внимание на то, что в определенное время они все становились в круг и начинали танцевать, причем все люди танцевали и знали свои элементарные «колы», все свои югославские, сербские и другие «хоры». Мы не могли станцевать так, как они: обыкновенные, неподготовленные люди выходили из-за своих столиков и выделявали ногами. Они все танцевали. А у нас почему-то стесняются. Я всегда удивляюсь этому так же, как и тому, что у нас в стране сейчас все, даже не имея каких-то способностей, могут быть композиторами, сами себе придумывают песни и сами же, зачастую половину букв не выговаривая, их поют. Получается ни композиторскому делу, ни исполнительскому не нужно сейчас учиться. Делай все, что хочешь. Также сегодня не нужны и профессиональные режиссеры,

сейчас главное хоть немножко уметь составить программу. Все работают на удивление, чтобы удивить. Излюбленная форма – шоу. Не все, правда, понимают этот термин, но толкуют, что главное в шоу – это удивить вдруг неожиданно и т. д. Начинают удивлять голым телом. Раньше все тратили деньги, чтобы одеть коллектив, а сейчас, чтобы раздеть. Но эти все проявления шоу, или, как я их называю, «шовы» в большинстве своем дешевые. Я не понимаю этого стремления непременно удивить. Я не случайно привел пример, как танцуют свои народные танцы простые люди в Югославии, а в России что?

Русские люди практически совсем не знают свой русский танец. В вузах мы пытаемся студентам привить любовь к своей танцевальной культуре, но этого оказывается мало.

В. И. Щанкин: Я сейчас так обращаюсь к своим студентам: «Ребята, вы должны думать о своем будущем, сочиняя номер, вы развиваете свое мышление, но нужно еще решить, и на какой основе вы будете это делать. Если вы хотите сочинять на современной основе, то хорошо, сочиняйте, вот первый семестр, пожалуйста. Если в народном плане, пожалуйста. Я никому ничего не запрещаю. Но только всегда подходите с умом. Если объявляют конкурс русского танца, все начинают делать «астраханский всеармейский свистопляс». Все почему-то хотят показать пляску с трюками, и у всех одно и то же. А один человек берет и ставит хоровод. Красивый, созерцательный, лирический, душевный, теплый. И я как режиссер возьму в концерт одну пляску из десяти, которые показывали все, и один хоровод. Что вы сейчас видите на конкурсах? Доминируют ансамбли современной хореографии, танцуют они одно и то же и танцуют неинтересно: вышли в квадрат, «подрыгались», сделали «локи» (это танец рук, при котором ноги уже не танцуют, а только руки и корпус). Если вы хотите быть в будущем одним из тысячи «одинаковостей», пожалуйста, будьте, а вот народный танец – он как жил, так и будет жить. И не важно, какое время сейчас, оно же не вечно. Пройдет это время, и снова возникнет необходимость вернуться к русским песням и пляскам. Приехав на очередной конкурс, где все будут показывать современный танец, а у вас будет народный танец, во-первых, вы всегда будете востребованы потому, что мы в России живем. Во-вторых, всегда будете контрастны по отношению к другим, и у вас будет свое «я»«. Таким образом, я пытаюсь обучать нынешних студентов, пытаюсь переломить их психологию. И это получается. Так моя студентка Алена Дьякова всегда сочиняла современную хореографию, а потом взяла и сделала номер на основе русского танца, и у нее хорошо получилось, а теперь ее приглашают танцевать в Государственный русский народный хор. Если у тебя есть

основа, то ты можешь все что угодно танцевать. Конечно, мы не можем это пустить на самотек. Этим нужно управлять. Если несколько педагогов будут «в одну дуду дуть», то у нас обязательно будет результат.

Как Вы относитесь к критическим замечаниям такого рода: «Так украинский танец не танцуют» или «молдаване так руки не открывают» и т. д. Кто устанавливает эти правила в народной хореографии? Ведь по своей сути любой народный танец обязательно вариативен.

В. И. Щанкин: Я приведу такой пример. Меня уже давно, примерно с 70-х годов прошлого века, волнует один удивительный вопрос, на который я долгие годы не мог себе найти ответ. Есть классический танец с его давней историей, о нем говорят, что он должен быть выворотным, иначе нога уже хуже смотрится, когда она поднимается пяткой вверх, есть свои правила открывания руки и т. д. А почему так должно быть? Почему, к примеру, должна быть первая позиция ног, а не шестая? Мне говорили, что выворотное положение ноги – это красиво, а по шестой позиции исполнять движение некрасиво. Я и сам так думал. Но ведь есть обратный результат: художественная гимнастика. У гимнасток ноги поднимаются как по выворотным, так и по параллельным позициям, и ни у кого не вызывает сомнение, что это красиво. т. е. мы сами прививаем вкус, сами устанавливаем правила. Отчего это происходит? От того, что кто-то решил, что так красиво. А кто этот кто-то, кто это определил? Где он находился – в Саратовской губернии, в Сибири? Получился истинный постулат – принятое за основу без доказательств. Люди сами определяют, что красиво, а что некрасиво. Но ведь это не закон, это постулат. Вот чем берет современный свободный танец? Тем, что можно делать все, что хочешь и как хочешь. Или еще пример, в классическом танце существуют разные системы: система Вязем, система Блазиса, система Тальони, система Тарасова, система Вагановой и т. д. И в современном танце тоже есть разные системы, но они взяли и все правила убрали, получилось, что все можно. А если я не знаю никакой системы и начну делать, что хочу, как могу, тогда это будет уже моя система или система Петроченко и т. д. А почему не быть, если она действительно стоящая, доставляет удовольствие и несет в себе искусство, то эта система имеет право на существование. Поэтому когда мне говорят, что, к примеру, в украинском танце какого-то движения не может быть, потому что оно делается только так-то, я спрашиваю, а кто это доказал? Где это доказано? Василенко в своей книге «Украинский народный танец», или кто-то еще? Я считаю, что лучше говорить: «Это характерно для молдавского танца или нехарактерно» или «это характерно танцевать для белорусов,

а так для русских» и т. д. Сейчас что происходит в Средней России? Там все танцуют «под фольклор». Какой уже сейчас может быть фольклор? И тогда начинают придумывать. Один балетмейстер сочинит так, что его исполнители все будут танцевать только с кулаками, другой завернет танцоров в клубочек и т. д. Вот и начинают выдумывать, хотя в народе, может, и вообще так никогда не танцевали. У нас хореографы работают «под фольклор» и этим козыряют. Балетмейстер вправе придумывать что-то свое, но только не нужно доказывать, что только так и надо танцевать, главное, чтобы это было интересно, тогда это будет жить дальше. Так, например, как танцуют сейчас все «Сызранских чижовников», но ведь этот номер придуман определенным балетмейстером, а в народе так вряд ли танцевали.

Понятие «мода» применительно к хореографии? Можно ли говорить о модных танцевальных направлениях, течениях?

В. И. Щанкин: Мода объективно, негласно существует как у танцоров, так и у балетмейстеров-постановщиков. Понятие моды в хореографии созвучно таким терминам, как актуальность, злободневность. Существуют даже некие формы, которые призваны выражать моду. К примеру, когда была революция на Кубе, мы все в России танцевали кубинские танцы, и я сам был «кубинцем» и меня красили пробкой. Конечно, говорить о существовании модных тенденций в хореографии уместно. Например, танец-плакат можно рассматривать как форму, отражающую модные тенденции. Наряду с модой в хореографии существует манера исполнения, манера сценического поведения. Я всегда удивляюсь, когда говорят: «Это танцы Оренбургской области» или «Это танцы Омской области» и т. д. Не может танец существовать в границах какой-то одной отдельной области или губернии, потому что танец несет в себе большой объем информации и формируется во многом под влиянием общей концептуальной, мировоззренческой позиции самого исполнителя. Во-вторых, он рождается из индивидуальных качеств исполнителя и балетмейстера. Конечно, территориальный фактор нельзя сбрасывать со счетов, он определяет особенности хореографической лексики и композиции. Если ты находишься на Севере в валенках, ты не станцуешь так, как в Астрахани, и наоборот. Но, в основном, мода зависит от личных качеств исполнителя и даже его популярности среди других жителей. Например, в 1970-х годах у танцоров танцевальных групп государственных русских хоров замечалась манера опускать вниз кисти рук, открытые в стороны. Точно никто не может сказать, почему это было принято, почему это было модно. Первоначально это привилось на Среднем Урале в Уральском государственном хоре, потом распространилось и на коллективы других регионов.

Моду диктуют в большинстве своем ведущие танцевальные коллективы?

В. И. Щанкин: Естественно, в деятельности ряда российских коллективов имелись периоды, когда они диктовали моду. Примерно в 1970-х годах на Урале действовало два очень сильных хореографических коллектива: УралВО – военный ансамбль и Уральский хор. И в том, и в другом коллективе собрались лучшие танцовщики, способные оказывать воздействие, формировать актуальные тенденции в хореографии. Такой период был характерен также и для Оренбургского хора. Можно назвать и другие ведущие ансамбли России, формирующие так называемую моду в хореографии. Причем, я сейчас не беру во внимание деятельность И. А. Моисеева. И. А. Моисеев и его ансамбль жили своей замкнутой жизнью, они не контактировали с другими коллективами, он не любил конкуренции и считал себя вне ее.

Способствуют ли конкурсы и фестивали распространению модных направлений в хореографии?

В. И. Щанкин: На мой взгляд, конкурсы и мода – это разные вещи. Вот, к примеру, как выстраивалась связь нашей кафедры хореографии и конкурсного движения. Конкурсная политика проводилась не только в Кузбассе. Она распространялась и на Сибирь, и на страну в целом. Мы сами тогда не предполагали, что, принимая участие в конкурсах и учреждая их, влияем на развитие хореографии.

Кому принадлежит идея учреждения, организации и проведения в области конкурса на приз газеты «Труд»?

В. И. Щанкин: Эта идея принадлежит мне и возникла она случайно. Мы с Юрой Котляровым, собкором газеты «Труд» сидели 9 мая в кафе «Льдинка» города Кемерово. Каждый год в этот день, как правило, проводилась легкоатлетическая эстафета на приз газеты «Кузбасс». В ней участвовали представители разного возраста всех учреждений. Я спросил: «Слушай, Юра, причем здесь спорт? Как можно бегать на приз газеты, и какое отношение к легкоатлетической эстафете имеет газета «Кузбасс»?» Он мне ответил, что можно. А я сказал: «Ну, тогда можно и танцевать». Юре эта идея понравилась: «А почему нельзя-то?» И мы начали ее раскручивать. Юра предложил обратиться к Геннадию Мартыновичу Шевчуку, который являлся в тот период времени заведующим культмассовым отделом Облсовпрофа. Он нашу идею поддержал, и в 1973 году мы провели пробный конкурс. У меня до сих пор сохранилась первая программа «Труда». В этом первом конкурсе участвовало семь коллективов. Первое место занял «Шахтерский огонек», второе место отдали танцевальному коллективу п/о «Азот». Среди участников были и новокузнецкие коллек-

тивы. В целом проект понравился, важно, что он собрал много зрителей. Этого никто не ожидал, потому что конкурс специально не рекламировался. В последующие 1974–1975-й годы конкурс также проводился. Постепенно увеличивалось количество коллективов-участников, ужесточился предварительный конкурсный отбор, мы начали уже отбиваться. В 1976 году было принято решение провести конкурс ансамблей песни и танца отдельно. Но количество коллективов, желающих принять участие, не уменьшалось, а увеличивалось: просто уже «двери ломали». Конкурсы показали, что в области крайне мало ансамблей классического танца. В связи с этим в 1978 году пришли к убеждению, что области нужен балет. Для развития этого направления существовали определенные основания: Новокузнецк располагал силами, имея свой Театр балета. В Кемерове был ДК Строителей, в котором руководил блистательный хореограф, совершенно уникальный человек Лев Иванович Крылов. Здесь же имелся симфонический оркестр. И мы решили, что необходимо провести конкурс «Труд» по балетному искусству отдельно от конкурса хореографических коллективов. В то время в ДК Алюминщиков проходил практику Саша Дергачев, туда же приехала Света Горбунова, несостоявшаяся балерина Новосибирского театра: она окончила хореографическое училище, но ее не взяли в труппу театра. Саша Дергачев и Света вместе осуществили постановку «Сказка о попе и его работнике Балде». Это была их первая проба. И именно этот балет покориł членов жюри и зрителей своей простотой, но в то же время хорошей техникой исполнения. Это был первый балет, созданный в ДК Алюминщиков. Света Горбунова до сих пор там работает, она заслуженный работник культуры, Саша Дергачев сейчас в Краснодарском крае, он тоже заслуженный работник культуры. В 1976 году и 1978 году мы провели по два конкурса. Это был единственный случай во всей истории «Труда».

Конкурс на приз газеты «Труд» выступал в качестве средства активизации и позиционирования искусства хореографии, в качестве рычага. Конкурс позволил анализировать состояние хореографической культуры Кузбасса и ряда приехавших к нам соседних регионов. Мы увидели все слабые и сильные стороны хореографического направления. Это позволило сознательно управлять развитием искусства хореографии в регионе. Прежде всего мы начали бороться с низкой исполнительской культурой. Мы понимали, чем технически более подготовлен коллектив, тем больше возможностей у балетмейстера. Кроме того, для каждого конкурса зарабатывалось свое положение, в котором отмечались обязательные условия. Эти обязательные условия связывались с имеющимися проблемами в развитии хореографии региона. К примеру, были определенные слож-

ности в сочинительской балетмейстерской практике с трудовой темой, с танцами малой формы. Мы определяли эти изыскания и в качестве обязательных условий называли, к примеру, сочинение танца на трудовую тему, постановку танца малой формы, или хореографическую миниатюру. Таким образом, посредством конкурса мы решали проблемы хореографического искусства, ставшие очевидными в определенный период. При этом замечу, прежде чем дать задание, мы за год–два до конкурса собирали семинары, лаборатории, на которых обучали балетмейстеров, руководителей. Таким образом оказывалось влияние на развитие хореографического искусства в нашей области, активизировалась популяризация лучших балетмейстеров, лучших коллективов. Таким образом конкурс на приз газеты «Труд» руководил процессом развития хореографии, подготовкой исполнительских кадров, выявлял основные тенденции хореографической мысли. Именно «Труд» помог держать искусство хореографии Кузбасса на высоком художественном уровне.

На всех ли конкурсах и фестивалях принято анализировать номера в присутствии членов жюри и руководителей коллективов или только на конкурсе «Труд»? Как на замечания и пожелания членов жюри обычно реагируют балетмейстеры и руководители?

В. И. Щанкин: Нет, не на всех. Это мы уже здесь начали такую традицию – проводить анализ представленных номеров. На таких обсуждениях можно было решать многие вопросы. Реакция всегда разная. Это зависит от общей культуры человека, его характера и темперамента. Одни реагируют бурно на любую, даже незначительную критику в свой адрес. Другие могут вообще никак не воспринимать. Но этот анализ необходим. А балетмейстерам-руководителям и всем своим студентам я всегда советую: «Выступил твой коллектив с одним номером или целой программой, никогда и ни к кому не подходи и не спрашивай: «Как я?». Потому что, коль ты задашь такой вопрос, ты получишь тот ответ, который ты хочешь услышать, зачем тогда спрашивать. Дождись, чтобы люди сами сказали, если они вообще посчитают нужным что-то сказать. А если ты хочешь, чтобы был проведен настоящий анализ, можно обратиться к членам жюри, ведущим специалистам, авторитетным балетмейстерам, хореографам». Хотя все равно не все руководители коллективов соглашались с проведенным анализом, и далеко не все из тех, кто и согласился с замечаниями, будут в дальнейшем что-то исправлять в своей работе. Сейчас мне не нравится, что по положению конкурса можно представлять номера, сочиненные как профессиональными балетмейстерами, так и самими руководителями. Получается, что можно пойти по пути наименьшего сопротивления: взять, к примеру, готовый танец, поставленный Т. А. Устиновой для танцевальной группы Государствен-

ного академического русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, и перенести его на исполнительский состав своего коллектива. Но разве можно досконально знать хореографию Т. А. Устиновой? Это копирование не всегда может быть удачным и точным. Когда такое копирование происходит, тогда преуменьшается балетмейстер с его сочинительской мыслью. Пройдет три-четыре года, и никто не захочет ничего сочинять, проще будет взять готовый образец и прикрыться именем известного балетмейстера. Поэтому у любого конкурсного движения должна быть своя стратегия.

Когда было принято решение проводить отдельно, чередуя через год, детский и взрослый «Труд» и с чем это решение было связано?

В. И. Щанкин: Сначала конкурс на приз газеты «Труд» был только взрослый. Но потом мы поняли, что детей нельзя оставлять. Не могу сейчас точно назвать год, но, по-моему, это решение было принято примерно в 1980-х годах. Такое решение приняли еще и вследствие того, что любому взрослому коллективу каждый год менять в своем репертуаре сразу по три номера, шить костюмы и т. д. очень сложно. Тем более что по условиям конкурса нельзя было один и тот же танец выставлять каждый год. С этим было строго. А когда решили чередовать детский и взрослый «Труд», стало легче готовиться прежде всего самим коллективам.

Конкурс изначально проводился на приз газеты «Труд» и на приз Администрации Кемеровской области?

В. И. Щанкин: Нет, не изначально. «Труд» – это всероссийская газета, она никогда не была областной. Хотя сейчас и хотят принизить статус конкурса, говоря, что он раньше был только областным, а потом уже стал всероссийским. Ничего подобного. Газета «Труд» никогда не была областной, поэтому и конкурс изначально сразу был всероссийским. На первый конкурс мы приглашали Томскую область, Иркутскую область, Донецкую область, т. е. области, соревнующиеся с Кузбассом. Но они не отправили свои коллективы на первый конкурс. А когда уже стали распространяться отзывы о нашем конкурсе, к нам стали приезжать ансамбли из многих уголков страны. А вот финансировался конкурс действительно из средств области, причем профсоюзных. Отмечу, что это финансирование не являлось многоканальным. Все делалось на профсоюзные деньги. И никогда вскладчину он не проводился. И даже тогда, когда учредили статус государственного конкурса (примерно в 1990-х годах предложил С. Р. Кветный). Но с того момента, как его включили в план Министерства, где он с тех пор всегда и стоит, мы много потеряли в финансировании. В тот период нам выделялось на проведение всех этапов конкурса 1,5 миллиона, а потом, когда наступили 1990-е годы, получилось, что на искусство деньги давать прекратили. И все областные

смотрры, конкурсы хоров, оркестров народных инструментов остались без финансирования. Тогда начали понемногу отщипывать от суммы, заложенной в областном бюджете и предназначенной на проведение нашего конкурса. И постепенно нам от 1,5 миллионов оставалось все меньше средств, сумма снизилась до 250 тыс., а впоследствии еще уменьшилась. Так за счет конкурса «Труд» выживали и другие коллективы области. А потом и этого не стало. Получается, что когда он стал государственным, он стал никаким.

На Ваш взгляд, область заинтересована в проведении конкурса «Труд» и других подобных фестивальных мероприятий?

В. И. Щанкин: Не могу точно ответить. Потому что можно быть на словах заинтересованным, но если нет финансирования, ничего не получится. Но на наш конкурс «Труд» еще как-то выделяются средства, хотя они и мизерные, примерно 100 тыс. присылает Государственный Российский Дом народного творчества с разрешения Министерства культуры. Но это, конечно же, очень мало. Тем более, от них всегда приезжает два–три представителя в состав жюри, которым необходимо оплатить дорогу, работу и т. д. Поэтому когда «Труд» был на областном профсоюзном бюджете, тогда он процветал. Сейчас возникла еще одна проблема. Почему к нам стало приезжать меньше коллективов? В 1990-е годы на участии многих коллективов в конкурсе «Труд» настаивал тот же С. Р. Кветный, в то время заведующий отделом хореографии Государственного Российского Дома народного творчества имени Н. К. Крупской. К нам приезжали из Череповца, Вологды, Пензы, Самары, Владимира и др. Благодаря своим полномочиям и авторитету он мог убедить руководителей разных коллективов страны принять участие в нашем конкурсе, для того чтобы себя показать и увидеть уровень развития хореографии у нас в Сибири. А теперь многим танцевальным коллективам Центральной России дешевле и выгоднее уехать за границу, к примеру, в Испанию или во Францию, чем ехать к нам в Кузбасс. И третий момент, если я приеду, к примеру, в Польшу, я легко стану лауреатом, а в Кемерове можно только диплом участника получить. Это связано с тем, что еще и уровень конкурсов стараются подбирать под свой коллектив, а у нас всегда на конкурсе был высокий исполнительский и балетмейстерский уровень.

Вероятно, в настоящее время статус конкурса играет немалую роль. Нередко, при выборе конкурса руководители коллективов реагируют не столько на исполнительский и балетмейстерский уровень, не столько на количество участников, сколько на международный статус.

В. И. Щанкин: Поэтому и выбирают многие коллективы для своих поездок зарубежные страны, к примеру, Болгарию, Чили, Германию и т. д.

Кроме того, раньше все отечественные конкурсы и зарубежные поездки контролировались государством. Организаторам конкурсов, фестивалей и коллективам выделялись денежные средства. А сейчас это никому не нужно.

Как Вы думаете, в чем причина такой ситуации? Может, в том, что многие предприятия, которые ранее были государственными, перешли в частные руки?

В. И. Щанкин: Естественно, это является одной из причин. Я могу привести примеры, как проводятся те же конкурсы в Германии, Франции. В том же Мюнхене или Берлине конкурсы организует определенная частная школа, она находит спонсора. Существует определенная система отбора, которая охватывает несколько этапов. На последнем этапе обычно собирают победителей. Так, устраивая, к примеру, в Мюнхене конкурс, организаторы приглашают разные коллективы, приглашают жюри, но особое – «карманное», которое в любом случае, хоть ты на десять голов будешь выше, присудят Гран-при именно этой Мюнхенской школе, которая потом будет представлять Германию на последнем этапе в какой-нибудь другой стране. т. к. это все изначально частное, наверное, они имеют на это право. Они устраивают конкурс для себя, они вкладывают деньги, поэтому они и делают себе праздник. А приглашенный коллектив, несмотря на более высокий уровень, не сможет стать победителем.

Есть страны, к примеру, Латвия, где государство до сих пор оказывает весомую поддержку конкурсному движению. Это можно увидеть на примере ежегодных многочисленных фестивалей танца, причем основным направлением таких фестивалей обычно является именно традиционная хореография. Почему в России русский танец не имеет такой популярности?

В. И. Щанкин: Я знаю об этих фестивалях, потому что наш ансамбль «Кузбасс» там принимал участие. У них действительно все это организуется на государственном уровне. Там определен временной цикл: не помню точно, два или четыре года. Хотя, по-моему, один год в Латвии, другой в Литве, третий в Эстонии. Причем там начальник ОВД является председателем оргкомитета по обеспечению порядка и безопасности, министры разных направлений возглавляют соответствующие оргкомитеты фестиваля. Там действительно конкурс проводится на высоком уровне, везде порядок. Но есть и свои минусы. Выбирается Совет хореографов, председатель. Именно этот совет решает, какие танцы выбрать на определенный цикл, при этом все должны быть в равных условиях. Так, к примеру, выбирается три конкретных танца, назначаются инструк-

торы по каждому району, и везде ставится одно и то же. Потом жюри проводит отсмотр. Руководителю коллектива вообще можно ничего самому не ставить – к тебе придут, поставят, а ты танцуй. Каждый коллектив на первом уровне исполняет поставленные танцы. А на последнем этапе уже все коллективы собираются на больших площадках, стадионах. У нас обычно на конкурсах все массовые разводки делает один главный балетмейстер, а там не так. Главный балетмейстер разрабатывает идею и дает задание каждому балетмейстеру сделать определенный блок, потом балетмейстеры разрабатывают свои блоки и обязательно защищают свои проекты. На подготовку дается два года. А когда уже приезжают на стадион, тогда все вместе собирают, распределяя каждый коллектив по площадке. Это очень кропотливая и большая работа. Но там не важно, что твой коллектив сильнее моего, у них важно, что все вместе. Когда наш коллектив «Кузбасс» вышел в составе 12 пар на этот стадион, хотя вокруг нас и ограничили немного площадку, мы все равно смотрелись маленькой букашкой.

Можно сделать вывод, что народное танцевальное искусство живет в тех странах, где есть сильная государственная поддержка?

В. И. Щанкин: Да. Особенно если еще и с поддержкой выступает какая-то высшая сторонняя организация. В свое время у нас было подготовлено письмо, обращенное к нашему губернатору от лица Семена Кветного, о том, чтобы сделать конкурс «Труд» международным. Но так и не решился вопрос, в связи с уходом из жизни С. Кветного.

Проводятся ли сегодня у нас в России мероприятия, подобные фестивалю традиционного танца в Латвии?

В. И. Щанкин: Нет, к сожалению, сейчас нет ни одного весомого форума по русскому танцу. Раньше в организации подобных мероприятий было заинтересовано государство.

Как Вы относитесь к тому, что сегодня на ведущих каналах российского телевидения практически нет концертных программ профессиональных танцевальных коллективов народного танца, русских народных хоров? И в то же время много различных так называемых подтанцовок «под русский танец», зачастую низкого качества?

В. И. Щанкин: Я считаю, что телевидение сегодня – это семья и школа, взятые вместе. Это воспитатель. А им сейчас надо только шоу. Если и берут народные номера в программу, то только в самом начале концерта, маленький кусочек, как будто только для галочки. Сейчас то, что происходит на российском телевидении, можно охарактеризовать так: «Безумству безумий поем мы песню». Обратите внимание, какие

используются термины: «безумно интересно» – как может быть интересно без ума? Или «безумно восхитительно». Вообще без ума не должно ничего делаться.

Согласны ли Вы с тем, что русский танец сегодня больше востребован за границей, чем у нас в России?

В. И. Щанкин: Но и за границей уже тоже произошла трансформация. Раньше русский танец как таковой был экзотикой. А сейчас ездят все, кому не лень. Низкопробные коллективы, чьи программы никто не отсматривает, прежде чем отправить на международные конкурсы. Главным критерием становится не уровень коллектива, а наличие денег. Сейчас никто за качество не отвечает. Вот, к примеру, у нас в Прокопьевском районе есть коллектив, что он из себя представляет, я даже не знаю, но зато он везде ездит и становится Лауреатом заграничных конкурсов.

Получается, что очень часто Россию, в том числе и отдельно Кузбасс, представляют коллективы с низким уровнем подготовки, с далеко не лучшими балетмейстерскими работами? Но опять же, причина кроется в том, что сегодня этот процесс не контролируется государственными структурами.

В. И. Щанкин: Все верно, раньше это было государственное дело, и чтобы поехать представлять свою страну или регион, нужно было доказать, что ты лучший и сможешь достойно ее представить. А сейчас поехал любой коллектив – и хорошо. Тем более что в том же Интернете полно информации о различных конкурсах и фестивалях. Многие делают на этом деньги, названий всех фирм, которые занимаются этими вопросами, не перечислить. Этот вопрос брошен на самотек. Сейчас это бизнес.

Насколько важно поддерживать сейчас в нашей стране русскую культуру, национальную культуру народов России? Недавно этот вопрос начал поднимать президент нашей страны.

В. И. Щанкин: В Советском Союзе народное танцевальное сценическое искусство достигло своего пика развития благодаря тому, что государство было политизировано и идеологически нацелено. Руководство страны пыталось найти замену религиозной культуре, поэтому росла численность Домов культуры. И для этого государство давало деньги, устраивало форумы. т. е. искусство само по себе и само для себя жить не может. Я могу свирель вырезать, присядку сделать. Но когда поддерживало государство, когда танцоров, работающих на заводах, освобождали от работы, и они ехали на различные конкурсы и фестивали представлять Кузбасс или Донбасс и т. д., то это ценилось особо. Искусство живет тогда, когда государство поворачивается к нему лицом, финансирует и устраивает какие-то форумы, фестивали. А что такое форумы? Это ког-

да один старается стать лучше другого. Есть, конечно, честный и бесчестный путь достижения этой цели, но это уже другой вопрос. А сейчас искусство оказалось не нужным государству. В крупных городах Сибири теперь не осталось практически ни одного Дома культуры, в Томске, к примеру, один ДК «Авангард» полуразрушенный стоит. Многие Дворцы продали, их площади сейчас занимают различные торговые центры. К примеру, в Иркутске действовал шикарный Дворец профсоюзов, теперь это торговый центр. Тогда и национальный аспект был одним из важных. Когда мы встречались, например, с кавказцами, неважно осетины это были или дагестанцы, мы всегда дружили. Нам нечего было делить. У них были сияющие глаза, радость на лицах. Их собирались тысячи людей, и все друг другу были рады. Вот какой был масштаб. А сейчас этого нет. Тогда зарубежная поездка рассматривалась как стимулирующий фактор и имела большое значение для развития коллектива, а сейчас чтобы поехать, нужно бумажку написать. Руководители идут на разные хитрости: покупают дипломы, впечатывают нужный текст, заказывают печать, к примеру, Варшавы, чтобы поставить в купленный диплом и все.

А малые народы развивают свою культуру, в основном, за счет своих же средств. Раньше, если ты ехал, к примеру, на конкурс в Хакасию, организаторы за тебя платили, кормили, возили, а сейчас ты везде должен приехать за свои деньги. А представителям коренных народов Кузбасса, например, телеутам просто некуда поехать. У них всего одно село и денег там нет, и государство не поддерживает.

Но я думаю, что все-таки, придет то время, когда наш президент поймет, что без определенной концепции искусство развивать нельзя. Определенные идеологические установки так или иначе объективно существуют в нашем сознании. Чем больше на телевидении будет пошлого, разбойного, чем больше будет беспредела и т. д., тем больше у зрителя будет нарастать отвращение. Телевидение – это больше, чем половина воспитания. Педагог в школе твердит какие-то прописные истины, родители дома учат, как правильно жить, а на экране показывают совсем другое.

Таким образом, конкурсы служат проводниками политики государства в области культуры и искусства.

В. И. Щанкин: Конечно, тот же «Труд» тому пример.

Есть ли перспективы у фестивального, конкурсного танцевального движения в нашей области?

В. И. Щанкин: Не может сам по себе вид деятельности, даже не вид искусства, а вид деятельности быть перспективным или неперспективным. Перспективным он может быть только тогда, когда он служит хорошей базой, платформой государству. Когда государство не видит прямого

смысла в чем-то, то этот вид деятельности (спорта, детского творчества и т. д.) прекращает свое развитие. Но в то же время происходит интересная такая штука: когда чего-то нет, или чем больше на что-то давят, то жизнеспособность этого вида деятельности усиливается.

Сегодня танцевальным коллективам сложнее выживать без государственной поддержки, которая в советские годы была намного существенней. Так, к примеру, в детских коллективах сейчас все перекалывается на плечи родителей. И костюмы шьют за счет родителей, и гастрольные поездки оплачивают родители. Хотя хорошо, что остаются еще, пусть сокращенные, но хоть какие-то ставки в школах, в сохранившихся Дворцах культуры. Т. е. сейчас коллективы существуют на самокупаемости. Куда и как дальше пойдет их развитие, я не знаю. Скорее всего, в тупик. Сейчас для успешного развития коллектива важно, чтобы нашлась личность, которая будет не столько хорошим балетмейстером, сколько хорошим организатором, умеющим наладить связи со спонсорами и т. д.

Согласны ли Вы с тем, что сегодняшнее поколение – это поколение потребителей? К примеру, во многих коллективах исполнители с большой неохотой соглашаются на бесплатные концерты.

В. И. Щанкин: Сейчас действительно это наблюдается. Со школьной скамьи детей воспитывают, что любой его труд должен быть оплачен. Это теперь бизнес. Если я танцевал для души, то сейчас исполнители отдадут предпочтение платным выступлениям. Они хотят получить вознаграждение за свою долю труда. Так вот если руководитель умный, он сможет объяснить своим участникам, что их доля труда оценена, но она будет потрачена на предполагаемую поездку или что-то другое. Тем самым коллектив сможет достойно развиваться.

Согласны ли Вы с мнением, что современные балетмейстеры выносят на сцену очень много агрессии?

В. И. Щанкин: В современной хореографии это действительно есть. Но мы же сумели перебороть эту агрессию. Помните, сколько у нас было «черных» номеров на сцене? А сейчас ведь положение меняется. Я всегда студентам, начинающим балетмейстерам говорил и говорю: «Радуйтесь своему возрасту, радуйтесь своим мыслям. Жизнь нужно познавать через призму радости, а не через призму горя. Это должно быть во всем». Хотя я не настаиваю на том, чтобы в танце совсем не брать тему горя. К примеру, у нас на отчетном концерте в этом году был хореографический номер на тему войны в Афганистане. Но он был один. А когда большая часть концертной программы состоит из таких номеров, где показывают мужеложство, разные виды извращений, грубое отношение к женщине

(например, ее избиение в танце), я это не приемлю. Я считаю, что зрители должны воспитываться на радости. Когда есть радость, тогда есть и желание делать, творить. А вообще все искусство балетмейстера я строю на одном принципе: возбудить желание к творчеству.

Я не все приемлю не оттого, что мне не нравится современная хореография. Мне нравится все: и балет, и народный танец, и современный, т. е. когда есть искусство высшей пробы. Не важно, в каком плане, главное, чтобы оно радовало. А когда ты устаешь от происходящего на сцене, когда оно тебя раздражает и убивает, это нельзя называть искусством. Хотя многие современные хореографы со мной не хотят соглашаться, они под маркой искусства заявляют о себе как свободной личности, которая может делать все, что угодно. Но я не понимаю, зачем, например, выносить на сцену рождение дитя?

Когда спрашиваешь у постановщика, почему столько пессимизма и агрессии в номере, отвечают, что жизнь такая. Может ли искусство танца изменять если не нашу жизнь, то отношение к ней?

В. И. Щанкин: Настолько тесно переплелись все стили и направления в хореографии современности, что порой нельзя выделить какое-то одно направление. Один и тот же номер можно отнести сразу к нескольким стилям и направлениям. Вот когда это вкусно исполняется, кто ж скажет, что это плохо? А когда это никому не понятно: ни тебе, ни мне, ни ему, ни специалисту, ни простому зрителю – то при этом возникает такое ощущение, что мы все просто дураки, и нам неудобно сказать, что я ничего не понял, я этого не приемлю. А я никогда не боялся сказать, если мне что-то не нравилось.

Но сейчас многие постановщики реагируют на отрицательные отзывы фразой: «Я – балетмейстер, это мой номер, поэтому что хочу, то и ворочу».

В. И. Щанкин: Но идеологии-то нет. Тогда ведь в Советском Союзе идеология была. А еще надо понимать, что наш вид искусства, хореография как таковая, больше всего отвечает символам, идеям социализма. В советскую эпоху у людей воспитывалось чувство коллективизма. В хореографии ты ничего не сделаешь, если не будет коллектива. Поэтому социализм это или не социализм, мы обязаны создать коллектив. И осознание того, что тебе нужен коллектив, помогает раскрыть все педагогические, организаторские и другие возможности для того, чтобы создать коллектив единомышленников. Где будет коллектив, там будет дело. Так же, как и в футболе, многое зависит от коллектива. Должна быть команда. А команда больше всего отвечает идеям социализма. А у нас сейчас индивидуализм: ты за себя думаешь, ты сам для себя, ты сам себе хозяин.

Если ты сам за себя не подумаешь, никто за тебя не подумает. На мой взгляд, человечество не должно переступать через край, через какие-то нравственные устои. Не нужно говорить, что сейчас не та молодежь.

Кто, по Вашему мнению, должен влиять на мировоззрение молодого поколения?

В. И. Щанкин: Вот лично я заступаюсь за школу. Просто я не знаю ни одной такой школы, в которой бы, начиная от директора и заканчивая техничкой, говорили бы: «Развращайтесь, пейте, курите, материтесь». В семье этого тоже не говорят (если это, конечно, не падшая семья). Это же все мы за добро. Но у нас не получается слаженной команды, потому что дети смотрят вокруг, они себя начинают уже осознавать очень рано. И они смотрят, как поступают взрослые, а взрослые как раз и показывают, как они пьют, гуляют, свободно себя ведут. Очень сильное влияние оказывает телевидение и Интернет. Доступна информация о самых богатых людях, о том, как они добились этого богатства, какими путями. И вот действительно получается, что любой ценой. И дети это тоже отмечают. Мне кажется, что неправильно, когда на просьбы простого человека, адресованные к представителю высшего руководства нашей страны, вмешаться с целью запрета показа фильма «Школа», который шел по первому каналу, звучит ответ, что это коммерческая организация, и туда вмешаться невозможно, если вам не нравится – не смотрите. Я считаю: нельзя, чтобы государство отворачивалось именно от воспитательного процесса. Именно культура всегда помогала уберечь ребенка, подростка от плохого влияния улицы. Сейчас, когда все Дома культуры позакрывали так же, как и в свое время распродали детские сады, мы думаем, как бы все обратно вернуть. Обязательно придет время, когда придет понимание, что нельзя было закрывать Дома культуры, клубы и т. д. В Советском Союзе с его достоинствами и недостатками очень много внимания уделялось именно культуре. Мне нравится позиция бывшего главы Березовского района (к сожалению, я не помню сейчас его фамилии), он говорил примерно следующее: «Зачем я буду городские деньги, средства самого же народа вкладывать в программы, чтобы лечить их от наркомании, я просто должен их не допустить до наркотиков, нужно сделать, чтобы они больше занимались в хоровом коллективе, или хоккеем, или дзюдо и т. д.»

Должен ли танец выполнять воспитательные функции?

В. И. Щанкин: Танец – это не просто визуальное искусство. Он – все, что делается, так же, как идеология, это объективное понятие вне зависимости от конкретного человека, от того, знает ли он драматургию, знает ли о наличии образа, знает ли идеологию, танец волен больше, чем песня. Песня конкретизируется словом, а танец в большей степени от-

ражает различные общественные явления. В нем можно на обобщенном образе показать, как нужно поступать в определенных обстоятельствах. Он сам несет в себе воспитательную функцию. Раньше при социализме был вопрос на госэкзамене: «Воспитательное значение танца». Мы рассматривали этот вопрос в том плане, что воспитание тоже объективно. Если я занимаюсь воспитанием, оно будет правильно в большинстве случаев, если не занимаюсь воспитанием, это тоже воспитание, потому что не воспитывать – это тоже воспитывать. Для меня это объективная сущность. Танец – это такое явление, отражающее обобщенный опыт человечества.

Какой, на Ваш взгляд, сегодняшний зритель? Можно ли сказать, что он более требовательный и избирательный?

В. И. Щанкин: Это все игра слов. Зритель – всегда был, есть и будет зрителем. И не важно, он живет в 1930-е, 50-е годы или сегодня. Зрительская аудитория находится на том уровне искусства, любого искусства, который существует сейчас. Искусство его приучает к себе, к своим приемам. Но вот в искусстве сегодняшнего дня вряд ли ты найдешь соучастника

Нужно ли угождать зрителю и подстраиваться под его вкусы?

В. И. Щанкин: Хочу привести пример. Был в нашем вузе проректор Борис Иванович Бешко, в прошлом он был милиционером, одним из лучших сыщиков города. Как-то он пришел ко мне, а я собирался на концерт Уральского хора и позвал его с собой. Первая его реакция была отрицательной: «Да, ты что? Я такое не буду никогда смотреть!» Но я все же настоял, и мы пошли вместе, тем более что ему все равно нужно было меня дождаться. После концерта его реакция была абсолютно противоположной, он получил массу положительных эмоций, открыв для себя это искусство. Почему люди не ходят? Да потому что они не ходят: инертность жизни. Сегодня проще включить дома телевизор, по которому, скорее всего, можно увидеть лишь извращенный танец – танец-подтанцовку к песне.

На Ваш взгляд, какие танцевальные коллективы задают тон всей хореографии в нашей области сегодня? На кого хотят равняться и кому подражать?

В. И. Щанкин: Смотря по какому критерию. Если по исполнительскому мастерству, то, к примеру, в области русского танца – это ансамбль «Сибирские выкрутасы» под руководством Геннадия Верняковского, где техника просто на грани фантастики. Очень неплохая техника и школа в ансамбле народного танца ДК Запсиба, где сейчас руководит Вадим

Константинов. Среди детских коллективов народного танца лучшая школа в Филармонии у Ирины Жарковой. И еще лучше у Анастасии Селиверстовой в школе «Стиль».

А в каком стиле работает Анастасия Селиверстова? Ее воспитанники постоянно выступают и соревнуются на различных чемпионатах, напоминающих скорее спортивные соревнования.

В. И. Щанкин: Это современный танец. Дело в том, что сейчас искусство танца превращают в некое такое «соревновалище», потому что это не спорт, а «соревновалище» и есть. Как я его понимаю: это танец-коммерция. Тот, кто проводит все эти коммерческие соревнования или конкурсы, неважно, к примеру, чемпионат Европы по польке, или по «Яблочку» и т. д., он не задумывается о том, куда такие чемпионаты приведут искусство танца, им движет только коммерческая составляющая. Каждое такое соревнование должно принести организатором прибыль. Для этого приглашают бесчисленное количество участников, люди делают денежные взносы. Получается, что организаторам все равно, как и что называется, какого это уровня, их главная цель – заманить, привлечь как можно больше участников. Танец становится товаром. Я считаю, что такого не должно быть.

То есть получается, что в советское время главной целью проведения конкурсов и фестивалей было выявление талантов, повышение уровня исполнительского мастерства и развитие балетмейстерской мысли, а теперь чаще всего цель направлена на получение прибыли организаторами?

В. И. Щанкин: Да, действительно, главной целью проведения конкурсов и фестивалей было выявление талантов, мастерства участников и балетмейстеров, коммерческой же составляющей абсолютно не было. Сейчас появились другие приоритеты. Сегодня из всего хотят извлечь прибыль, в том числе из хореографии. Тем более что хореография является одним из самых массовых видов деятельности, которым занимаются по убеждению. Потому что хореография становится некой болезнью для участников, они ею заражаются. Чем больше занимаются этим видом искусства, тем больше им нравится, тем больше им хочется продолжать заниматься. Поэтому хореография наиболее выживаема в условиях сегодняшнего рынка. Она продолжает жить и по ряду других причин.

А какие коллективы области Вы можете выделить по балетмейстерской мысли, интересным находкам балетмейстеров-постановщиков?

В. И. Щанкин: Здесь тоже все неоднозначно. Если в народной хореографии, то прогресс наблюдается, правда, совсем небольшой. Дело

в том, что, в основном (практически на 90 процентов), коллективы народного танца или стоят, или топчутся на месте (повторяют то, что уже было). Но маленький процент удачных балетмейстерских поисков все же есть. Яркий пример – «Белый лебедь» ансамбля «Калинка» ДК Запсиба – это откровение не только для любительского хореографического искусства, но и для профессиональной хореографии. Наиболее инновационно развивается балетмейстерская мысль в современной хореографии. И это не оттого, что она современная хореография, а оттого, что сам вид искусства этот абсолютно без правил, там дозволено все. В современной хореографии, к примеру, можно увидеть танец, в котором нет танца, когда хореограф, посмотрев, называет его театральной постановкой, а в свою очередь, режиссер – танцем. т. е. в современных видах хореографического искусства практически нет никаких ограничений. Но опять же, когда инновации появляются во имя инновации, это очень плохо, потому что они за собой не несут никакой полезной составляющей для сегодняшнего дня, в таком искусстве, например, совершенно отсутствует воспитательный аспект. Современный танец в таком аспекте превращается в погоню за новизной, но в итоге прогресса мало, особенно в любительском творчестве. Но в то же время можно набрать процентов десять замечательных работ. Проблема в том, что сегодня любая инновационная идея, к примеру, появившаяся в Пензенской профессиональной труппе, очень быстро подхватывается другими балетмейстерами, распространяется, копируется и тем самым перестает быть новой, даже становится традиционной. В этом заключаются плюсы и минусы современной хореографии. Ты сегодня сочинил, завтра тебя повторили, и ты уже как новатор кончился. Современный танец – это поглотитель страшной силы. Я его сравниваю с удавом. Он все ест, и ему все мало. Любая новация в этом виде искусства как будто исчезает в бездне, мгновенно перестает быть современной, превращается в тавтологию. Также в репертуаре нашего ансамбля современной хореографии «Вечное движение» были танцы, в которых ударяли по лицу, наступали на живот, девушки поднимали девушек, носили мужчин, использовались маски и др. Эти приемы вызывали у зрителей негодование, удивление, восхищение и т. д. Но в то же время, если ты два раза по щеке ударил в двух отделениях программы, то тебе скажут, что ты повторяешься, это не ново. И никогда не возникает подобной ситуации в народной хореографии, классической хореографии. Потому что в этих видах хореографического искусства есть условная хореография (ходовые комплексы, группы движений и т. д.), которую используют балетмей-

стеры как выразительное средство для раскрытия образа. И бывает так, что балетмейстеру достаточно придумать два-три новых элемента, чтобы его уже назвали новатором. Нельзя сказать, в каком виде искусства балетмейстеру сложнее или легче творить – в современной ли хореографии, или в народном танце. Но т. к. в наше время стремление к новизне проявляется практически во всем, коллективов, исповедующих современную хореографию, очень много, но, к сожалению, в большинстве своем они низкопробные, ниже среднего уровня. Потому что современная хореография, как ни крути, требует хорошей школы. А базовой подготовки нет. Все сначала обратились к системе подготовки классического танца, а там процесс очень длинный и кропотливый, к тому же не знаешь точно, получится ли. Даже в хореографических училищах не все воспитанники могут доучиться до конца. Тогда пошли в спорт, научились различным акробатическим приемам. Сейчас тот, кто использует акробатику, гимнастику в процессе подготовки исполнителя, тот меньшими физическими затратами получает лучший результат. Это и гибкость, и растяжка, эластичность, и даже апломб быстрее нарабатывается благодаря обращению педагогов-репетиторов к методикам различных видов спорта. Сейчас многие руководители коллективов современной хореографии при наборе исполнителей в состав ансамбля отдают большее предпочтение гимнастам, чем танцовщикам, воспитанным по системе Вагановой. Это, скорее, оттого, что в гимнастике добиваются того же результата, что и в хореографических училищах, только другими путями, более короткими. К тому же система Вагановой рассчитана на определенную идеальную комплекцию тела танцовщика, а средствами художественной гимнастики можно любого человека сделать гибким, прыгучим, сильным и т. д. К примеру, моя выпускница Анастасия Кирьянкова в Красноярске не берет в свой коллектив выпускников хореографического училища, она берет гимнасток и за полгода учит их танцевать. Возможности этих гимнасток полностью отвечают запросам современных балетмейстеров. Я ни в коем случае не ставлю под сомнение значимость Вагановской системы подготовки танцовщиков, но она рассчитана на то, что заниматься по этой системе нужно начинать с детства и иметь при этом определенные природные данные: хорошую выворотность, пропорциональное телосложение и т. д. А если у исполнителей твоего коллектива таких данных нет, то, может, стоит включать в программу их подготовки другие методики. Что касается вопроса о том, какие можно выделить коллективы современной хореографии по балетмейстерской мысли, то по

Сибири я бы отметил прекрасный коллектив «Шаги» города Шелехова, коллектив деревни Озерки Алтайского края. В Кузбассе долгое время в 1970, 1980, 1990-е годы прошлого столетия очень инновационным был ансамбль современной хореографии «Ритм и мы». Правда, потом они вышли за пределы своего почерка, стиля, стали копировать какие-то образцы, появились повторы, и стали неинтересными. Есть в классическом университете коллектив «Вторая параллельная», которым руководит М. Щетинина. У них и парни с лыжами танцуют, и нижнее белье вдруг теряют во время номера, т. е. они все время пытаются удивить своей оригинальностью. Но я это называю просто «оригинальничанье», а ценности хореографической их постановки не представляют. У них оригинальность во имя оригинальности. Их приемы не являются истинными. Они пытаются искать в атрибутах, а в лексике они вообще ничего не ищут. У А. Селиверстовой, может, и не все хореографические работы хороши по балетмейстерской мысли, но те вещи, которые делают ее дети, доступны для них и понятны. Хотя для менее подготовленных детей ее постановки будут недоступны. А дети А. Селиверстовой по-настоящему искренни, потому что она умеет хорошо выстраивать свои постановки по мысли, у нее нет пустых танцев, нет танца во имя танца, танца ради танца. Но таких коллективов современной хореографии, к сожалению, очень мало. Я бы еще отметил Новокузнецкий ансамбль «Ирид» на базе ДК КМК, потому что они умеют создавать «умную хореографию». Есть у нас также в области ансамбли-шоу, у которых все танцы очень зрелищны и в то же время построены на одном движении, это коллектив В. Блохина в Междуреченске, коллектив нашей выпускницы К. Арыковой (Пиковской) в Прокопьевске. У них в репертуаре есть шоу-номера, которыми я лично часто очень доволен. Коллектив К. Арыковой как-то представлял наш Кузбасс в Красноярске на конкурсе им. М. Годенко, где завоевал Гран-при. Они произвели очень хорошее впечатление и на членов жюри, и на зрителей. Вообще у танца два начала: красота сама по себе, природа, и мысли – выражение средствами хореографии того, что в нашей жизни происходит. Мысли – это содержание, сюжет, решение каких-то проблем. Есть хореография, в которой достаточно только одного начала, чтобы покорить зрителя, к примеру, красотой, внешними эффектами. Так работает балет А. Духовой. У нее все исполнители прекрасно сложены, работают на хорошей динамике с большой энергетикой, но они пустые. А есть современная хореография, которая заставляет зрителя задуматься, включиться в мыслительный процесс, сопереживать.

Сейчас многие руководители коллективов приглашают для осуществления постановок других балетмейстеров, а в ансамбле «Кузбасс» был такой опыт? С какой целью Вы приглашали: чтобы разнообразить репертуар или по другой причине?

В. И. Щанкин: У нас действительно был обмен балетмейстерами, проводились форумы, связанные с «Трудом». Я собирал разных балетмейстеров, пользуясь авторитетом и административным ресурсом С. Р. Кветного. Приезжал сюда и балетмейстер Александр Брандилов из Челябинска, он ставил хореографический номер, который у нас шел какое-то время, раза два.

То есть не все номера «приживались» в репертуаре ансамбля?

В. И. Щанкин: Понимаете, их уровень был значительно ниже, чем наш: у нас студенты лучше ставят. В Челябинске, на Южном Урале он действительно был балетмейстером номер один, а у нас даже студенты в процессе его постановочной работы уже видели, что номер не пойдет. Были, конечно, и удачные примеры. Три или четыре номера поставил балетмейстер Г. С. Сериков, они до сих пор входят в репертуар нашего ансамбля: это номер с бубнами, с табуретками, с музыкальными инструментами. Профессор Орловского государственного института искусств и культуры, заслуженный работник культуры РФ Николай Заикин тоже ставил, но его номера не пошли. Приглашали мы балетмейстера из Белгорода А. В. Глуцкого, он потом свою дочь к нам отправил учиться, она закончила наш вуз. У нас работал народный артист СССР, премьер Кировского театра Ю. В. Соловьев, самый знаменитый танцовщик. Аккомпанировала ему Галина Федоровна Новицкая. Работал у нас Смирнов Игорь Валентинович, к нему на лекции даже ректор ходил. Теоретические занятия у нас проводили А. А. Борзов, Г. Майоров и другие известные личности.

Во-первых, я всегда стремился сделать так, чтобы студенты нашего периферийного вуза чувствовали себя уверенно в окружении Москвы, Санкт-Петербурга, Варшавы, Праги, Парижа и т. д. Для чего мне были нужны поездки ансамбля? Одной из составляющих было то, что нужно было вселить в них уверенность и показать другим студентам, что Кемерово – это не периферия. Периферия Москва и периферия Санкт-Петербург, периферия Варшава, потому что то, что наши студенты умеют делать, они этого не умеют. А вообще для того, чтобы была кафедра, хорошая кафедра, это я уж потом понял, нужно всегда, всю жизнь мериться. Вот прошел период, год, два, нужно поехать на форум и помериться, посмотреть какие коллективы, что исповедуют, на каком уровне находятся, куда балетмейстерская мысль идет, каков исполнительский уровень. Помню, поехали мы со студентами в 2000 году в Екатеринбург на конкурс

по современной хореографии (курс С. Буратынской, О. Мальцева и др.). Олег Мальцев с Буратынской Светой сделали все без меня: заявку написали, номера подготовили. Я уже потом звонил Анатолию Алексеевичу Борзову, чтобы меня в жюри взял, чтобы я мог хотя бы немного помочь, потому что очень сильно боялись показаться за пределами области именно по современной хореографии, то ли мы делали? Нам тогда вообще никаких дипломов не нужно было, мы хотели в первую очередь посмотреть, поучиться. В итоге мы получили диплом первой степени. Мы посмотрели много профессиональных коллективов. Но мы были не хуже. Оказывается, мы, занимаясь у себя, при минимальном в то время количестве разного рода информации, смогли сделать достойные работы. Что касается современной хореографии, то здесь особенно нужно очень часто мериться. Потому что каждые полгода происходят какие-то изменения так же, как в бальном танце.

Вводя в учебный план специализации «Хореография» дисциплину «Ансамбль», чем Вы руководствовались? Как влияют на процесс обучения будущих балетмейстеров занятия в ансамбле?

В. И. Щанкин: Что такое обучение? Обучение в искусстве как таковом в классе, будь то балетный класс, театральный, музыкальный класс, само по себе неэффективно, это больше тренинг и методика, т. е. движение во имя движения. Учим мы и учим. Понимаете, что получается. Сначала он в школе занимается хореографией, еще ничего толком не научился делать, но он уже поступил в колледж культуры. Поступив туда, он учит различные «батман тандю». Потом приходит сюда в институт, и здесь начинает с того же. Получается, что «батманом тандю» он хорошо научился владеть, а для чего это нужно и как применять – не всегда студенту известно. Все это потому, что у него нет сценической практики. Танцовщик, не имея прочной базовой исполнительской школы, и в балетмейстерском искусстве, и в педагогической деятельности будет испытывать большие сложности. А мало того, ведь бывает так, что сразу по окончании института, не имея никакого опыта, он идет в аспирантуру учиться. Он еще в пространстве не ориентируется, а уже защищает кандидатскую диссертацию. Обучение происходит тогда эффективно, когда оно закрепляется в сценической деятельности. Когда прокатывается сценический продукт, студент обучается сначала как исполнитель, а потом и его собственные пробы постановочной работы входят в репертуар ансамбля, к примеру, как у студентки группы БП-061 Ломакиной Галины, у нашего выпускника Андрея Кабакова и др. Тогда у студента появляется уже уверенность, что у него все получится и за пределами вуза.

ТРАНСФОРМАЦИЯ «ГЕРОЯ» В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КУЗБАССА 2000–2010 ГОДОВ (ИНТЕРВЬЮ)*

В театр привлекает публику актер. При этом особое внимание зрительного зала, как правило, сосредоточено на актерах, исполняющих главные роли, – т. е. на героях. Совокупность черт, свойственных герою, меняется в зависимости от культурно-исторического периода. С выявлением этих черт связаны задачи предлагаемого интервью с пятью ведущими актерами Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского. На вопросы отвечали: народный артист России *Евгений Шокин*, заслуженный артист России *Виктор Мирошниченко*, *Михаил Быков*, *Александр Емельянов* и *Дмитрий Макаров*.

В театральном искусстве есть термин «герой». Что вы понимаете под этим термином?

Виктор Мирошниченко: Это ампула. При этом, есть ампула героя-любownika, социального героя. Герои – это люди, которые, в принципе, «тащат» на себе содержание спектакля. Содержание спектакля на себе «тащит» человек, или персонаж, который находится в конфликте или с социальной действительностью, или с какой-либо другой ситуацией. Если это, например, социальная действительность, то это социальный герой, который борется за справедливость. Если ситуация любовная – значит это лирический герой, который борется за свою любовь, например, Ромео. Если говорить о герое, то это всегда борец. Однако герой в театре и герой в жизни – разные понятия. Театральный герой обязательно должен обладать темпераментом, находчивостью, харизмой, скоростью мышления, положительным обаянием. В него должен влюбляться зритель, особенно зрительницы. Если в жизни герой может не обладать вышеперечисленными качествами, то в театре обязан быть наделен ими.

Михаил Быков: Герой для меня – это не обязательно двухметровый красавец и любимец женщин, это просто человек, за которым следит зритель и переживает за его судьбу. Главным качеством героя для

* Данная работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии Администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса–2000» (проект № 11-14-42009).

меня является воля. Герой всегда полностью «тащит» на себе спектакль. Героя условно можно назвать «беговой лошадкой», и тут без воли нельзя, ведь он должен взять зрительское внимание и держать весь спектакль, от начала до конца. Герой обязательно должен быть обаятельным, добрым, умным. Кроме того, актер, играющий героя, непременно обязан обладать всеми профессиональными качествами.

Дмитрий Макаров: Для меня герой – это тот, которого можно оставить на сцене одного, и он с легкостью будет держать внимание зрителей сколько угодно времени. Образно говоря, герой – это «локомотив» действия, он может один «тащить» на себе спектакль, допустим, если мы поставим героя на одну чашу весов, а всех остальных участников спектакля на другую чашу, то весы должны показать знак равенства, а еще лучше чтобы чаша героя перевесила. Исходя из этого главным качеством героя является воля и дикая потребность что-либо изменить

Евгений Шокин: Я считаю что герой – это главный персонаж пьесы и спектакля. А какими качествами должен обладать герой, зависит от драматурга.

Александр Емельянов: Герой должен быть ярким, обладать гиперболизированными чертами характера. В свою очередь, актер должен обладать психофизическими данными, позволяющими оправдать эти преувеличения, и при этом быть органичным. Например, если это Гамлет, то ответственность в нем гиперболизирована: он несет ее за все человечество. Или возьмем, к примеру, комического Дон Кихота, в котором гиперболизирована доброта, от этого над ним все смеются. Или князь Мышкин со своей непосредственной искренностью и совершенной непригодностью к жизни, или Обломов... ну много таких героев.

Время выбирает своих героев. Каков герой нашего времени, кто он?

Виктор Мирошниченко: Каждый век, каждое время, каждое поколение выдвигало определенные требования к герою, точно так же, как к одежде, к внешности и т. д. Но во все времена главным определяющим качеством героя считалось лидерство. Если у человека отсутствуют лидерские качества, он не сможет стать героем. А в театре герой всегда создавался драматургом как лидер. Герой должен обладать физической, умственной, нравственной силой.

Михаил Быков: Если отталкиваться от нашего времени, то героем является человек, который чего-то достиг в этой жизни и стал безвозмездно помогать людям. Идея XXI века – это идея благотворительности.

А если нужно выявить героя без идеи нашего времени, то героем является тот, у кого есть большие деньги. К сожалению, сейчас все бандиты стали депутатами, и это факт. Поэтому, на мой взгляд, в наше время нет героя, не на кого равняться...

А если говорить об искусстве и театральном герое, то классическая драматургия всегда выдвигает интересных для любого времени героев.

Дмитрий Макаров: Сейчас такое время, что никто не хочет быть героем, все ждут, что кто-то придет и станет им, это и в обыденной нашей жизни, и на театральной сцене сегодня наблюдается. Поэтому, наверное, в театре во все времена, будет жить герой из классических произведений, т. к. герой этот универсален. В советское время, конечно, пытались позиционировать рабочий класс как героев, и писали пьесы, в которых героями являлись рабочие, сталевары. Возможно, именно в советское время началась девальвация, а сегодня совершенно обнулилось понятие «герой».

Евгений Шокин: Если смотреть на наше время через призму телевидения и радио, то героем является бизнесмен. Но на самом деле, для меня герой – тот, кто выживает вне «бизнеса». И главенствующим качеством таких героев является терпение.

Александр Емельянов: Современный герой – это не бизнесмен, не тот, которого сопровождает успех. Напротив, в настоящее время на место героя претендует тот, кто выброшен «за борт» успешного общества. Т. е. произошел некий возврат к героям прежних времен, как это ни странно, вновь возвращается интерес к князю Мышкину и Дон Кихоту. Эти герои выделяются, идут контрапунктом культуры, в которой девальвированы традиционные нравственные ценности.

Что собой представляет герой в театральной культуре 1990-х и герой в театральной культуре 2000-х?

Виктор Мирошниченко: В этот период в жизни людей происходит трансформация, а вместе с этим и девальвация традиционных нравственных ценностей. Я могу сказать точно, что на смену открытым и честным приходят люди ловкие, способные обмануть и ограбить. В этот период утрачиваются главные нравственные ценности, вымирает патриотизм, а беспринципность, напротив, культивируется. Поэтому на первый план выходят жестокие люди, паразитирующие на чужих способностях и интеллектуальных возможностях.

Если говорить о театре, то на сцене показываются страшные низы нашей культуры, поэтому появляется мат, абсценная лексика. Правда,

в конце первого десятилетия 2000-х годов, робко и постепенно, возвращаются на сцену романтизм и любовь. А в 1990-х и в 2000-х годах царит беспринципная литература – литература патологий. Ведь необходимо понять, что содержание искусства, может быть в любой форме, но главное, чтобы и содержание, и форма этого искусства были пронизаны душевностью.

Михаил Быков: Вот, кстати, в 1990-е годы на сцене нашего театра было поставлено много интересных классических пьес, много хороших театральных спектаклей. И получается, что на сцене Кемеровского театра драмы в этот период ведущие позиции занимал классический герой.

Дмитрий Макаров: В 1990-е годы, наверное, Кемеровский театр драмы «жил» благодаря классическому театральному репертуару. Это в Москве эстетика театральной культуры быстро меняется, а не в Кемеровском театре. В 1990-е перемены, имевшие место в российской театральной культуре, наш театр еще не коснулись. В Кемерово отказ от классического героя можно было наблюдать с 1998. В этот период появляются, если так можно сказать, «липовые» герои. Вероятно, с 1998 года можно вести отсчет периода воспитания нового поколения на антигероях. Так, например, мощным примером анти-геройства на телевидении можно назвать фильм «Бригада». Театр в этом плане, конечно, устоял за счет «багажа» классической драматургии. Но ставка в театре уже делалась не на театрального героя, а на личность актера, на «звезду». Т. е. теперь всем стало интересно: вот как этот актер будет играть ту или иную роль. И если сравнивать героев до 1990-х годов с героями 1990-х и 2000-х, то он (герой), безусловно, измельчал. Герои этого времени – люди малодушные, хрупкие, сомневающиеся, соглашающиеся на компромиссы, но этим они и притягивают внимание зрителя. Герои этого периода отражают время «перемен». Все – и театральные зрители, и театральные деятели понимали: что-то изменилось, но что изменилось, не осознавали. Отсюда возникло стремление к интересной и нестандартной форме. В результате этих театральных поисков везде «господствует» сплошная форма, форма, форма...

Евгений Шокин: Я назвал бы этот период в театральной культуре «переломным». Возникают рыночные отношения. Люди не могут сориентироваться в политике, экономике да и вообще в пространстве: кто-то резко «вспорхнул» вверх и стал миллионером, а кто-то, наоборот, рухнул вниз и обнищал. Это сложный период в жизни всей страны. Наверное, поэтому в нашем театре появляется такой спектакль, как «Зойкина квар-

тира» по пьесе М. Булгакова. Очевидно, что эта постановка оказалась «лакмусовой бумажкой», выявившей отсутствие разницы между временным пространством пьесы М. Булгакова и жизненной действительностью России 1990-х годов.

Хотя в этот же период у театра были спектакли, которые уводили от реальной действительности и разговаривали со зрителями о чем-то высоком, о любви. Яркий пример – спектакль Б. Н. Соловьева «Трамвай “Желание”» по пьесе Теннесси Уильямса. Если вспоминать постановки Соловьева в этот период, то замечаешь, как режиссер стремится уйти от жестокой реальности к темам чистым, высоким, настоящим, которые воспевались классической литературой. Вследствие чего, я полагаю, кемеровский зритель наблюдал на сцене нашего театра классического героя. Но надо заметить и появления героя из «низов» – представителя рабочего класса, к примеру, в постановках спектаклей по пьесам Александра Гельмана.

Вообще ведь если рассуждать о герое, это же не обязательно высокий, мощный человек, которого все любят. Героем может быть простой, обыкновенный человек, маленького роста, не красавец, но способный на любовь, на подвиг. Маленький человек ведь тоже герой. Возьмем, к примеру, Незнамова в исполнении А. П. Желтова в спектакле Б. Н. Соловьева «Без вины виноватые» по пьесе А. Н. Островского. Другой пример такого типа героя, которого довелось сыграть мне в спектакле «Записки сумасшедшего» режиссера В. Анисимова по повести Н. В. Гоголя, этот спектакль шел у нас в театре в «переломный период», о котором мы говорим.

Александр Емельянов: Тут все сложно. Время очень трудное. В 1990-е года советский человек оказывается в ином идеологическом строе. Все вокруг поменялось, а человек долго не мог понять этих изменений. И может, наш зритель ждал на сцене театра обаятельного, пылкого, уверенного в себе и сексуального героя, которого он видел в боевиках, которые появились на экранах телевизоров. Но героя такого не было, т. к. драматургия его не выписала. Время – кассовое, т. е. для кассы, и герой тоже.

Тожественны ли для вас понятия «ведущий артист» и «герой»?

Виктор Мирошниченко: Нет, дело в том, что не все актеры могут играть героев. В нашем театре, некоторые люди, играют очень много главных ролей, но роли эти вовсе не героического плана. Ведущий артист это не обязательно театральный герой, для меня эти понятия не тождественны.

Михаил Быков: Не всегда эти два понятия в театре равны. Можно быть любимцем публики, но при этом не играть героев или главных ролей. И ведущие артисты не всегда играют героев, в театре в этом отношении нет закономерностей.

Дмитрий Макаров: Может быть, наверное, если бы эти понятия совпали, но это совпадает не всегда. В нашем театре, на данный момент, например, ведущие артисты не являются героями.

Евгений Шокин: Нет. Абсолютно, нет. Это два разных понятия, и тождественными не являются.

Александр Емельянов: Не знаю. Если рассматривать режиссерский период Б. Н. Соловьева, то его актерами были: народный артист России Е. С. Шокин, заслуженные артисты России А. П. Желтов, В. В. Мирошниченко. Они были ведущими артистами театра Соловьева и, следовательно, играли всех героев. И в тот период совпадение этих понятий имело место, т. е. ведущий артист был героем.

Концепция режиссера в театре выражается всегда через героя. Кто являлся и какими качествами должен был обладать герой в театре Б. Н. Соловьева?

Виктор Мирошниченко: Я проработал с Борисом Нифантьевичем большое количество времени. И надо заметить, что Борис Нифантьевич был интеллектуалом. Но иногда герои у него были большими людьми, со сдвинутой немножко психикой, а иной раз это были очень сильные личности. Надо заметить, он безумно уважал сильных людей и в тоже время боялся их. Мне кажется, что сам Соловьев был больше домашним человеком с развитым интеллектом, чем общественным лидером – вожаком, хотя он долгое время являлся главным режиссером Кемеровского областного театра драмы. Но в последние годы работы в театре он немножко отошел от самого себя и стал более жестким, что ему было вообще не присуще. И если взглянуть на созданный им репертуар, то он довольно разнообразен.

Борис Нифантьевич ставил Чехова, Брехта. Он очень многое пытался осмыслить, иногда даже «ломал» драматурга только потому, что хотел высказать свою мысль. Например, я играл Альфреда Дулиттла в спектакле Б. Н. Соловьева по пьесе Б. Шоу «Пигмалион». И в первом появлении я был католическим священником, но одежда на мне была наполовину православная и наполовину католическая. Потом вдруг у моего героя появился ребенок – дочь Элиза, а ведь это было невозможно, т. к. у католического священника целибат. Т. е. Б. Н. Соловьев мог создавать такие

нестыковки. Но я восхищался тем, как этот режиссер разбирал пьесу, мне всегда хотелось работать с ним над спектаклем. Борис Соловьев поставил в театре много интересных и мощных спектаклей, в которых играл и я. Поэтому обязательно нужно отметить, что деятельность режиссера Б. Н. Соловьева является значимым периодом в жизни нашего театра. Но выявить какой-то определенный тип героя в режиссерском творчестве Б. Н. Соловьева я не берусь.

Михаил Быков: Если сейчас вспоминать спектакли Бориса Нифантьевича, то мне кажется, что тип его героя – лирико-романтический. Все спектакли Соловьева были наполнены «смыслом любви», этот режиссер выбирал пьесы о любви. У героев Б. Н. Соловьева всегда присутствовали: харизма, воля, мужественность, очень яркие внешние данные, и обязательно – голос. Доказательством служат актеры, которые играли в театре Соловьева героев: Виктор Васильевич Мирошниченко, Олег Сергеевич Кухарев, Александр Павлович Желтов, Евгений Сергеевич Шокин. Все они обладают названными качествами.

Дмитрий Макаров: Трудно сформулировать черты героя Соловьева, но уж одно скажу точно: у Бориса Нифантьевича всегда было решено однозначно с героиней. В то время как герои всякий раз менялись. Вероятно, отсутствовал однозначный взгляд на тип героя. Правда, имелись некие определенные закономерности: все героини имели вольнолюбивый характер, были не согласны с властью. Кроме того, у всех героев прослеживалась жажда свободы. Тому пример – спектакль «Горе от ума» 1996 года, поставленный Б. Н. Соловьевым по пьесе А. С. Грибоедова.

Я так думаю, что главная тема, которая волновала Бориса Нифантьевича, это «художник и власть», соответственно эта линия прослеживается и в «Горе от ума», и в «Гамлете», да и в других его спектаклях. И получается, что герой у этого режиссера всегда боролся за свою свободу, за себя, за возможность быть не таким как все.

Евгений Шокин: Я ведь знаком с Борисом Нифантьевичем давно, еще до Кемерово. Он приехал в Кемерово, и через четыре года пригласил меня сюда. Ему легко было работать со мной, а мне с ним. Мы понимали друг друга с полуслова. И вспоминая работу с ним, я не помню, чтобы он «упирался» в это понятие «герой». Он, наоборот, срывал с персонажей героиню, пафос и помпезность. Герои Соловьева – живые люди, которые мучаются от чего-то и совершают те или иные поступки, и роль Гамлета и Клавдия в спектакле «Гамлет» по пьесе У. Шекспира тому подтверждение.

Александр Емельянов: Да, каждый режиссер выбирает своего актера. Если отталкиваться от спектаклей, которые поставил Б. Н. Соловьев, а тут самыми значимыми являются: «Страсти под вязами» Юджина О'Нила, «Трамвай "Желание"» Тенниси Уильямса, «Дядя Ваня» А. П. Чехова и «Гамлет» Уильяма Шекспира. Нельзя забыть и спектакли по пьесам Алехандро Касона, он очень любил этого драматурга.

Герой «театра Соловьева» – это человек, у которого что-то не получилось, он по жизни неудачник. Если вспомнить спектакль «Двое на качелях», то там герой – это мужчина, потерявший смысл жизни, и он не знает, как его найти. Лучшими проводниками этой концепции были Е. С. Шокин, В. В. Мирошниченко, О. С. Кухарев, А. В. Заводюк. Говоря о женской части труппы, это, конечно, заслуженная артистка России С. А. Потанина и народная артистка России Л. Н. Цуканова. Но среди мужского состава самым ярким примером является заслуженный артист России Александр Желтов.

Существует жесткая система амплуа. Каждое амплуа, в свою очередь, имеет типовую иерархию. К какому типу героев вы себя относите?

Виктор Мирошниченко: Я считаю, что мною в нашем театре было сыграно много интересных ролей. Я играл и героев-любовников, и социальных героев, а так же мною сыграно много острохарактерных ролей. Я не говорю характерных ролей, потому что все роли имеют определенный характер. Удалось или нет – судить не мне, а театральному миру и зрителю. Но я отношу себя к универсальному типу героев.

Михаил Быков: Я отношу себя к острохарактерным героям. Но сегодня в театре уже не используется термин «амплуа». Сегодня актер в трагическом материале должен найти место комической ноте, иначе будет скучно современному зрителю смотреть на такую игру.

Дмитрий Макаров: Я не знаю. В нашем театре при численности труппы в 30 человек возможно играть разнообразных героев. Но Б. Н. Соловьев относил меня к острохарактерным героям, и, в принципе, так оно, наверное, и есть.

Евгений Шокин: Я все-таки комик-неврастеник.

Александр Емельянов: Я отношу себя к социальному типу героев.

Место героя вашего типа в театре Б. Н. Соловьева?

Виктор Мирошниченко: При режиссере Соловьеве я сыграл много главных ролей и много героев. И в силу, может быть, определенных своих волевых, эмоциональных возможностей я играл разных героев. Например, Борис Нифантьевич одновременно репетировал со мной Войницкого

в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» и Джерри из пьесы Ульяма Гибсона «Двое на качелях». Герои эти абсолютно разные.

Михаил Быков: У Бориса Нифантьевича я, как правило, играл роли одного плана. Это были слуги, веселые персонажи. Ярким примером является роль Скотинина в спектакле «Недоросль» по пьесе Д. Фонвизина. А все серьезные роли мне доставались из-за уходов из театра артистов. Примером может служить роль Лаэрта в спектакле «Гамлет» по пьесе У. Шекспира: если бы артист Дмитрий Брагин не ушел из театра, то моего ввода на эту роль не случилось бы.

Дмитрий Макаров: В чем и прелесть работы с этим режиссером, что он прорабатывал все, даже самые маленькие роли, он не делил персонажей: герой, не герой! А актеру самое главное – чтобы у его персонажа судьба была на сцене, от начала до конца. Поэтому все типы героев у Соловьева были застроены детально. Б. Н. Соловьев – «мой» режиссер во всем, очень жалко, что нам было мало предоставлено времени с ним поработать.

Евгений Шокин: Видите ли, Б. Н. Соловьев понимал, что в трагической жизни любого человека есть место смешному, комическому обстоятельству. Поэтому, скажу так – не последнее место занимал мой тип героя в спектаклях Соловьева.

Александр Емельянов: Это ведущее место, и подтверждением тому являются все спектакли Соловьева. Борис Нифантьевич всегда искал «болеву точку». Он шел по пути театра «Современник», в каком-то смысле по пути О. Ефремова, т. е. кому бы «врезать». А «врезать» он мог и современным властям, и церкви, конечно же, через своего героя.

Смена режиссера приводит к смене героя на театральной сцене. Какой тип героя занимает ведущее место с приходом в театр Евгения Ланцова в качестве главного режиссера?

Виктор Мирошниченко: Самым удачным спектаклем из всех им поставленных в нашем театре я считаю «Очень простая история» М. Ладо. Это был один из первых его спектаклей, где он проявил себя как режиссер, имеющий свою эстетическую платформу. Размышляя о его типе героя, наверное, следует отметить, что это человек, который, проходит через понимание своего места в жизни. Герои Ланцова неоднозначны, например, Петр из спектакля «Шут Балакирев» по пьесе Г. Горина, или Хозяин в постановке «Очень простая история» М. Ладо, или Сен Феликс в «Беде от нежного сердца» по пьесам В. Сологуба и П. Каратыгина: все они герои сомневающиеся.

Михаил Быков: Постановки Евгения Юрьевича Ланцова всегда отличались интересной формой, он наполнял свои спектакли пантомимой, танцами, яркими движениями. И отсюда Ланцову нужны были мобильные, парадоксально мыслящие, способные к импровизации актеры.

И если говорить о режиссуре Ланцова, то он ставил пьесы так, что в них все были героями.

Но если говорить о типе, то, на мой взгляд, это социальный герой. Присущие социальному герою качества, проявившиеся в постановках режиссера Евгения Ланцова – это хитрость, находчивость, смелость, ироничность, хорошее чувство юмора.

Дмитрий Макаров: Ланцов не вывел героя на сцену. Возможно потому, что он не определился с этим понятием. А возможно потому, что Евгений Ланцов делал ставку не на героя, а на массу, на ансамбль, из-за этого в его спектаклях много внимания берет на себя толпа. Это явление обезличивало героев в его постановках. Возьмем, к примеру, пьесу «Три сестры», которую он взялся ставить. Ведь Евгений Юрьевич хотел акцентировать внимание не на сестрах, а на второстепенных персонажах. Также, впрочем, как в спектакле «Шут Балакирев». Только здесь – в «Трех сестрах» – вместо шутов были бы Федотик и Родэ. Вот этот прием «подмены», «переакцентировки», если можно его так назвать, использовался Ланцовым во всех спектаклях. Отсюда, в постановках этого режиссера, происходило изменение авторского смысла, заложенного в пьесах. Смысл подменялся трюком, герой – толпой, которая двигалась, кривлялась, издавала звуки,

Евгений Шокин: Я сразу скажу, что с режиссером Евгением Ланцовым у нас не сложилось творческого союза. Мы не понимали друг друга. Почему? Не знаю!

Но, глядя в его спектакли «Очень простая история» по пьесе М. Ладо, «Скользящая Люче» Л. С. Черняускайте и многие другие, я вижу парящих, сверхчувствительных героев. Он ведь, как и Б. Н. Соловьев, убирал излишний героизм и пафос, приземлял героя к жизненной действительности. Вообще его работы интересны, с точки зрения живой фантазии.

Александр Емельянов: В ланцовский период герой, конечно, измелчал. Достаточно вспомнить те спектакли, которые Евгений Ланцов поставил на сцене нашего театра. Во-первых, этот режиссер «переключил» Кемеровский театр на «новую драму». Мы встретились с таким явлением, как публичная читка пьесы. Все пьесы этот режиссер делал

на свой лад. В его спектаклях много трюков, соответственно его герои – трюкачи. Актер Ланцова должен быть мобилен, гибок, иметь готовность к очень быстрому оправданию режиссерских трюков. Актер в театре Ланцова во многом напоминает клоуна в цирке. И выходит, что герой Ланцова – это шут, комик. Трагедий Евгений Ланцов не ставил, во всех его постановках присутствовал гротеск. Поэтому на первый план вышли актеры, которые тяготели к этому способу существования. Среди них самые яркие: М. Быков, И. Куропаткин и заслуженный артист России О. С. Кухарев.

После ухода Е. Ланцова наступает время «приезжих» режиссеров. В театре за три года осуществляют постановки около шести режиссеров. Какой тип героя становится ведущим в этот период?

Виктор Мирошниченко: Отсутствие главного режиссера сказалось губительно на театре. Позиция главного режиссера очень важна для актерских судеб. Если этой позиции нет, или нет главного режиссера, тогда возникает огромная дыра в труппе – оказываются незаполненными ниши определенных актерских поколений, что губительно для театра в целом. В театре обязательно должен быть главный режиссер, который следит за развитием театрального искусства, несет ответственность за творческую состоятельность труппы, за актерские судьбы. Когда нет главного режиссера, то каждый приезжий режиссер руководствуется лишь установкой на самовыявление, без учета интересов труппы, театра, города. В этой ситуации не может появиться на театральных подмостках герой, нет для этого оснований.

Михаил Быков: Это очень странный и страшный период у нашего театра. В это время было очень мало поставлено хороших, полноценных спектаклей. Если говорить честно, спектакли, поставленные в этот период, – не шедевры. Они вообще никакого отношения к искусству не имеют, все эти постановки ставились для сбора денег. Приезжие режиссеры были людьми без концепций, крайне непрофессиональные, а, следовательно, вывести какого-то определенного и интересного героя они не могли.

Правда, среди этих театральных неудач в театре появились работы режиссера Дмитрия Петруня, которые можно выделить в отдельную группу значимых постановок нашего театра, но это уже отдельная история.

Дмитрий Макаров: Время «приезжих» режиссеров в 2000-х годах наступало дважды. Первый раз перед приездом Ланцова – это с сентября 2001 по 2003 год – назовем этот периодом «безвременья». А вто-

рой период – после ухода Евгения Юрьевича из театра, с 2005 года по 2009 год. За это время появилось так много плохих постановок, что даже иной раз радуешься неучастью в этих спектаклях, и эти страшные для театра периоды, герой не явился к нам. Тут проявился и недостаток героев в нашем театре, у нас, к примеру, нет в труппе Ромео и Джульетты, это очень плохо. Мы все ждем героев, до сих пор.

Евгений Шокин: Когда в театре нет главного режиссера, увидеть на сцене героя невозможно. Ведь главный режиссер определяет путь, направление творческой жизни всего театра – репертуар. Репертуар – основа театра. А когда пути нет, театр рушится. Это был сложный период. Театру нужен режиссер. Без режиссера нет интереса в театре.

Александр Емельянов: В этот момент ничего не происходило, репертуарную политику никто не определял. Художественное руководство пробовал осуществлять директор театра Ю. К. Штальбаум. Появились новые актеры. Но в целом все остановилось. Ярких событий в театральной жизни не произошло. Тут можно заметить лишь, что герои Соловьева – это зрелые актеры. А в это период на сцене больше играют молодые. Но герой не выявился.

Что можно сказать о герое в театральной концепции нынешнего главного режиссера театра Д. Г. Петруня?

Виктор Мирошниченко: Мне кажется, Дмитрий Геннадьевич не разобрался как следует в нашей труппе. Если говорить по большому счету, он не понял, кто есть кто. И это закономерно, ведь он очень мало находился с труппой. Поэтому, мне кажется, он не выявил до конца, как режиссер, в нашей труппе тех героев, за которыми можно было бы идти. Но совершенно очевидно, что он выявил героиню – Наталью Юдину, это можно наблюдать в спектакле «Три сестры» и «Целлофан».

Михаил Быков: Дмитрий Геннадьевич, как я уже сказал, это отдельная история нашего театра. Режиссер этот обладает вкусом и стилем, у него своя театральная эстетика. Он, если рассмотреть героев его спектаклей, вывел на сцену нашего театра лирического неврастеника, который обладает гиперсексуальностью и мужественностью. А любимым актером этого режиссера является артист Вадим Пьянзин, это ясно по его занятости в спектаклях Д. Г. Петруня.

Дмитрий Макаров: Этот режиссер не понял нашего театра, нашего региона. В результате назначения на роли были, если можно так сказать, случайны. И к тому же, Дмитрий Геннадьевич не взял на себя по-настоящему функцию главного режиссера.

Евгений Шокин: Я считаю, что Дмитрий Геннадьевич вдохнул свежий воздух в театр. Мне очень нравилось репетировать с ним, да и просто наблюдать репетицию «с боку». Он очень точные вещи подсказывал актерам на репетиции. У Дмитрия Геннадьевича колоссальная фантазия. Но, к сожалению, он выбрал сериалы да фильмы. Сериалы, кстати, абсолютно дурные. И героев режиссер Петрунь не вывел, т. к. не ставил такой цели в своих постановках, по-моему.

Александр Емельянов: Ну, допустим, из того, что он поставил, ясно то, что его актер – это Вадим Пьянзин и, следовательно, Вадим играет всех героев Петруня. Даже спектакль по А. П. Чехову «Три сестры» Д. Г. Петруня больше про барона Тузенбаха, чем о сестрах.

Если актер Ланцова должен обладать комическим даром, у Соловьева даром бунтовщика, то герой Дмитрия Петруня – неврастеник, и актер должен обладать неврастеничным характером. Если присмотреться к этому герою, то видно, что он испытывает усталость от ритма жизни, может, это тесно связано с самим режиссером и его ритмом жизни, а это, в свою очередь, попутно перекладывается на героя.

«Герой будущего». Кто придет на смену нынешним героям? Какими качествами должен будет обладать «герой будущего»?

Виктор Мирошниченко: Театру необходим актер, который может играть все: любовные, социальные, комические сюжеты – т. е. универсальный герой. В нашем театре были и есть такие актеры – универсальные герои – это Илья Курапаткин (но его уже нет в живых) и Вадим Пьянзин. У этих двух актеров в равной степени сочетаются лирическое, социальное и острохарактерное начало. Я думаю, что должен появиться человек, который не ставит на себе печать ампула. Этот человек «X» будет сочетать в себе три обязательных, важных качества, о которых я сказал ранее.

Михаил Быков: Придет герой, желающий сильно любить и быть любимым. При этом артист должен быть очень подкован профессионально для того, чтобы сыграть такого героя. Актер должен уметь петь, играть на многих музыкальных инструментах, быть физически сильным, выносливым, заразительным, иметь мощное энергетическое поле.

Дмитрий Макаров: Не знаю. Это интервью записывается в то время, когда у театра нет главного режиссера, поэтому ответить на этот вопрос очень тяжело. В театре все зависит от режиссера, пока его не будет, герой не придет.

Евгений Шокин: Должен прийти нормальный и простой человек, который понятным языком, доступно объяснит, к чему нужно стремиться

ся, чего нужно достичь. Сегодня никто ни к чему не стремится. Надеюсь, в будущем обратят внимание на людей. Герой тот, кто может и желает заботиться о людях. Вот такой должен быть тип «героя будущего».

Александр Емельянов: Мне кажется, что все соскучились по лирическому герою. Должен прийти герой, воспевающий любовь, без всякого «стеба». На мой взгляд, уже просится на сцену «Ромео и Джульетта» Шекспира. Этот герой должен быть притягателен женскому полу. И я считаю, что в связи с этим нужно труппу театра немного видоизменить. Следует воспитать лирического героя, героя-романтика. Правда, из современного театра герой ушел как явление, но я думаю, вернется, все зависит от актера. Ведь актер – он проводник. Актер выражает в своих ролях то время, в котором он находится. Значит, сейчас такое время...

Но, если честно, то я пока не вижу перспектив на изменения, еще лет десять все будет как есть сейчас.

Какое место будет занимать ваш тип героя в «театре будущего»?

Виктор Мирошниченко: Центральное место, только нужно этот тип героя воспитать. Воспитать в человеке эти качества, о которых я говорил ранее. Вот она, главная миссия педагогов, которые работают на актерских курсах. К сожалению, на сегодняшний день героев очень мало, и они, к несчастью, появляются очень редко. Будем пытаться воспитать героев из тех ребят, что сегодня учатся в нашем Университете культуры и искусств на курсе «актер драматического театра и кино».

Михаил Быков: Во-первых, я против амплуа, артист должен уметь играть все! А во-вторых, театру всегда нужен актер, умеющий играть все сюжеты, и чтобы за ним было интересно наблюдать сидя в зрительном зале, вот что я думаю на эту тему.

Дмитрий Макаров: Главное (улыбается). Без острохарактерного героя театр не сможет существовать!

Евгений Шокин: Я полагаю, что место комику-неврастенику найдется в «театре будущего», и чувствовать он будет себя так же, как и сейчас, ему всегда будет чего-то не хватать, ему нужно будет что-то улучшить, что-то сделать. Этот тип не пропадет, иначе у нас не будет совершенства в обществе. Этот тип останется.

Александр Емельянов: Второе (смеется)! Тут надо принять один факт – социального театра уже не существует, по большому счету. Это можно связать с отсутствием хорошей современной драматургии. Хотя всегда можно вернуться к классике, к Островскому, там всегда есть социальные герои. Посмотрим, что будет!

НАШИ АВТОРЫ

Басалаев Сергей Николаевич – доцент кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

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*)

Бруссер Анна Марковна – кандидат педагогических наук, профессор кафедры сценической речи театрального института имени Бориса Щукина (*Москва*)

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заслуженный деятель искусств России (*Санкт-Петербург*)

Герашенко Виктория Петровна – доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Гончаренко Светлана Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (*Новосибирск*)

Григорьянц Татьяна Александровна – кандидат культурологии, профессор, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Ефремова Мария Геннадьевна – соискатель кафедры теории и истории музыки Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (*Санкт-Петербург*)

Жерновая Галина Александровна – кандидат искусствоведения, профессор, внештатный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Карпенко Владимир Евгеньевич – доцент кафедры теории, истории музыки Восточно-Сибирской государственной академии образования, заслуженный артист России, член Союза композиторов России (*Иркутск*)

Ковалева Наталья Леонидовна – доцент кафедры сценической речи театрального института им. Бориса Щукина (*Москва*)

Крылов Иван Александрович – преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Медведева Нина Владимировна – преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, аспирант Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Оленич Людмила Владимировна – доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, член Союза художников России (*Кемерово*)

Петроченко Наталья Валерьевна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой народного танца Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Попова Наталья Сергеевна – старший преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Проконова Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор кафедры культуры и искусства речи, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, директор Института театра Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Сизова Мария Ивановна – аспирант кафедры русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства (*Санкт-Петербург*)

Фрейверт Людмила Борисовна – кандидат философских наук, научный сотрудник Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (*Москва*)

Чепурина Вера Владимировна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово*)

Чертогова Мария Юрьевна – заместитель директора по научной работе Кемеровского областного музея изобразительных искусств, член Союза художников России (*Кемерово*)

Щанкин Владимир Иванович – профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации, председатель Сибирского регионального отделения Международного Союза любителей хореографического искусства (*Кемерово*)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

- Бруссер А. М.* «Нам не дано предугадать...». Художественное слово в театральной школе..... 3
- Васильев Ю. А.* Педагогика сценической речи: взгляд на год 2010-й..... 19

Раздел I. ремесло искусства

- Бородин Б. Б.* Из истории музыкальной эстетики: поиски и находки Секста Эмпирика..... 55
- Фрейверт Л. Б.* Индивидуальное решение музыкальной формы у Шопена как романтическая особенность..... 70
- Гончаренко С. С.* Зеркальная симметрия в операх Р. Вагнера..... 75
- Л. Ф. Макарьев и Ю. П. Фролов.* Комментарий к теме «наука и искусство» (публикация, предисловие и примечания Ю. А. Васильева)..... 96
- Григорьянц Т. А.* Отношения слова и тела в сценическом тексте..... 114
- Ковалева Н. Л.* Как развивать умение «продышать стихотворение»..... 127
- Ефремова М. Г.* Речевая моторика как фактор вокально-интонационной координации..... 141

Раздел II. искусство в культурно-историческом контексте

- Жерновая Г. А.* Идеализация зла в русском романтическом театре 1880–90-х годов (А. И. Южин в ролях шекспировских «злодеев»)..... 148
- Герасценко В. П.* Ключевая тема отечественной скульптуры первого советского десятилетия..... 167
- Попова Н. С.* Проект бани на Красной горке в Кемерове: вопрос об авторстве..... 189
- Сизова М. И.* Формы выражения насилия в современной драматургии..... 196
- Чепурина В. В.* Репрезентация исповедальности в текстах «новой драмы»... 205

Басалаев С. Н. Некоторые аспекты интерпретации авторского текста в современной театрально-культурной ситуации..... 214

Раздел III. ИСКУССТВО СИБИРИ

Проконова Н. Л. «Новая драма» и репертуарный театр: опыт соприкосновения (на материале спектаклей Кузбасса)..... 227

Медведева Н. В. Хоровое творчество композиторов Кемеровской области (С. Б. Толстокулаков – К. В. Туев)..... 258

Чертогова М. Ю. Презентация личности: Инна Акимова..... 273

Оленич Л. В. 1960-е годы в искусстве Сибири и творчество живописца Г. Горенского..... 281

Карпенко В. Е. Из истории оперы в Иркутске..... 293

Петроченко Н. В., Щанкин В. И. Хореографические траектории Кузбасса: к вопросам истории, тенденциям и перспективам развития (интервью)..... 298

Крылов И. А. Трансформация «героя» в театральном искусстве Кузбасса 2000–2010 годов (интервью)..... 333

НАШИ АВТОРЫ..... 347

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
РЕМЕСЛО ИСКУССТВА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 9

Редактор *М. В. Чупина*
Дизайн обложки *А. В. Сергеев*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 01.07.2011. Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 20,5. Уч.-изд. л. 21,4.
Тираж 500 экз. Заказ № 297

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru