

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

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 10

Кемерово 2012

ББК 85

И 86

Редакционная коллегия:

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

И 86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регио-
нов [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; Кемеров. гос.
ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и
искусств, 2012. – Вып. 10. – 394 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1

ISBN 978-5-8154-0225-6

Настоящее издание представляет собой десятый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регионов». Он состоит из четырех разделов: «Сценическая педагогика», «Искусство в культурно-историческом контексте», «Жанр – форма – направление», «Искусство регионов» – и предваряющего их «Полемического жеста».

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1

ISBN 978-5-8154-0225-6

© Кемеровский государственный
университет культуры и искусств, 2012

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Ю. А. Васильев

Санкт-Петербург

О НЕПОДДЕЛЬНОСТИ ЗВУЧАНИЯ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ. ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ

Настоящие заметки предлагают приоткрыть завесу над тайной поэтизированной речи и внимательно присмотреться к проблемам работы актера с поэтическим произведением, а также со стихотворной драматургией. Тут высказываются предположения, предчувствия, гипотезы, но не даются определенные рекомендации.

«Без поэзии нет искусства» [1]

Чувство правды и веры – так можно было бы охарактеризовать основную стратегию театрального педагога, работающего со студентами над речью сценической и речью, намеренно организованной – речью стихотворной драматургии и лирической поэзии. В первые дни общения со студентами перед педагогом разворачивается пестрая картина привычной обиходно-разговорной речи, основная задача которой для каждого ее носителя – практическое осуществление передачи информации. Идет эта передача информации не только и не столько с помощью слов, но в большей мере и с участием интонации, жестикуляции, а также некоторых знаний и ощущений темы, мотивов и желаний раскрыть ее. Вступив в пространство театральное, студент и не догадывается поначалу, что ему предстоит совершить эстетический переворот и в своем сознании, и в овладении практическими голосо-речевыми навыками и взобраться на вершину речевой выразительности. Сюда включается особенная разборчивость и нормированность речи, специальное эмоционально-волевое действие мыслью и словом. Услышав название учебной дисциплины, совершив открытие, что существует некая специфическая речь, именуемая «сценической», студент, между тем, вполне уверен, что эта забота будет не столь драматична, исправь он только речевые недостатки, сделай голос погромче и по-

ниже, произнеси длинную фразу на одном выдохе – и все в порядке. Но не тут-то было. Постепенно открывается, что есть еще и какие-то другие аспекты этой самой учебной дисциплины, вроде «орфоэпии», с ее редукциями и ассимиляциями, верными ударениями в словах и стечениями согласных; вроде «логики речи» с ее бесконечными правилами грамматического определения главных и невыделения второстепенных слов, мелодических приемов озвучивания знаков препинания, ветвистой паузности, законов «нового понятия», «противопоставления» и бесконечных правил «выделения ударением определения», «переноса глагола на дополнение»; вроде говорных отклонений от нужного литературного произношения и пр. Груз теоретических знаний в театральной школе опускается на плечи студенческого организма и не дает ему свободно двигаться, без натуги импровизировать, разумом, чувствами и нервами отдаваться творчеству. Вся эта машина знаний и обязательность овладения бесчисленными правилами и законами в тех или других разделах сценической речи на практике лишает студента свободы и веры в свой талант, в собственные природные речевые и голосовые данные. Никакого света, даже просвета, никакой надежды на чудесное достижение художественной речи на сцене к нему не приходит. А тут еще надвигается Титан: поэтическая речь – стихотворная речь на сцене (драматическая или лирическая). К тому моменту, как вырастают перед глазами студента строки Пушкина, Блока, Пастернака, Мандельштама, Ахматовой и Цветаевой, драматические стихи «Горя от ума», «Маленьких трагедий», «Снегурочки» или «Ромео и Джульетты», он уже лишен всякой простоты. Он уже закрыт и забит указаниями, установками, инструкциями. И почти все наработанное на тренировочных уроках, на теоретических занятиях и лекциях по «орфоэпии», «логике речи», «голосоведению», «фонационному дыханию» он скопом стремится перенести в поэзию. А поэзия-то легка, как «дыхание ангела», свежа, как аромат цветка, волшебна, как лира или трубный глас Маяковского. Получается так, что студент, прежде чем зажить в поэзии, должен пройти огонь, воду и медные трубы «техники сценической речи».

Что же происходит в театральной школе с поэтическими текстами до того, как студент войдет в произведения «серьезные» и в стихотворную драматургию? Поэзия для детей, некоторые образцы лирической поэзии, произведения символистов, футуристов, обериутов, «серьезные» стихи

Олега Григорьева, Бориса Заходера, Юнны Мориц превращаются в текстовой фундамент голосо-речевой тренировки. На стихотворном материале организуется фонетический тренинг, заключающийся в исправлении речевых недостатков, в коррекции говорных отклонений, в овладении нормами литературного произношения, плюс голосовой, дыхательный и дикционный тренинги, при которых стихи часто сопровождаются жестами, движениями тела, прыжками, кувырками, пробежками. Конечно, в процессе использования стихов в качестве тренировочного материала возникают заботы о музыкальности поэтической речи. Иной раз педагог успевает коснуться сферы поэтических образов, обратить внимание на воспитание чувства слова, не оставляет без внимания развитие слухового восприятия речи.

Но, между тем, в ходе выговаривания *тренировочных* стихов на 1-м курсе, не удаляемся ли мы от простоты, естественности? И если, стремясь к подчеркнутому выговариванию звуков и слогов ради фонетической или орфоэпической чистоты и дикционной разборчивости, мы все же от простоты отказываемся, то не вредим ли мы, сами того не желая, а то и не подозревая, музыкальности, легкости, кантиленности сценической речи? От тщательности воспроизведения согласных звуков (так называемых «больных») или от усиленного внимания к фонетическим ритмам при исправлении говорных наслоений явно берут корни безосновательное скандирование, преувеличенная «выпуклость» каждого слова. «Выговаривание слов» приходится признать одним из самых живучих ритмических нарушений в сценической речи и особенно в реализуемой поэтической речи. В этом просматриваются две крайности: перегруженность слова содержанием и эмоцией, что придает ему излишнюю значительность, и неумение сливать слова в понятийные комплексы. Практика показывает, что при разрастающейся значимости каждой лексической единицы в процессе дикционной и голосо-речевой тренировки трудно в дальнейшем добиваться целостности произнесения одного стиха, не удастся выразить мысль в связке нескольких строк, составляющих стихотворную фразу. В такой тренировочной работе часто теряется драгоценное знание: речь развивается и совершенствуется не для речи, а для ясного и выразительного высказывания мыслей и чувств и своих, и персонажа.

Работа над поэтическими текстами на начальных этапах обучения позволяет реализовывать одну из главных функций дисциплины «Сцени-

ческая речь» – познавательную. Но когда же, когда возникнет необходимость в более серьезном проникновении в поэтическое произведение? Когда задышит эстетическая, художественная, музыкальная тайна стихотворной сценической речи? Богатство ритмов речи в стихах обеспечивается богатством мыслей, разнообразием эмоциональной отзывчивости, переменностью дыханий, бесконечностью ощущений. Если с первого же мгновения работы над стихотворными текстами, даже самыми простыми (тренировочными), не проявит себя воображение, не дадут о себе знать ощущения, вызываемые образами и ритмами стиха, не зазвучит музыкальный мир поэзии – мы не в праве будем рассчитывать на свободное актерское творчество при соприкосновении наших учеников с высокой поэзией.

«Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» [2]

Воспитание сценической речи – это воспитание неких новых речевых ощущений, а дальше срабатывает формула «ощущение – движение – звучание» [3]. Поэтические тексты создают условия для познания контрастности чувств. Тогда и ощущения новой речи (речевой выразительности), нового голосового звучания (включая тембровое звучание голоса), нового дыхания, полученных от работы над стихами, будут требовать новой техники и выразительности сценической речи. Включая в тренинг ритмизованные (если случается, то и рифмованные) детские стишки (скороговорки, дразнилки, считалки), надо стремиться создавать упражнения с движением и учитывать при этом, что любому движению предшествует конкретное ощущение (или предвкушение конкретного ощущения). Воображаемые ощущения действуют на равных с ощущениями реальными. Стихотворные ритмы – это тоже особенные ощущения. Смеем предположить, что и они так же реальны, как и воображаемы. Н. И. Жинкин в одном из психолингвистических исследований нам подсказывает, что самый текст не является чем-то изолированным от других текстов. За одним текстом следует другой, первый же текст, сохраняя свои глубины, цепляет третий, дает отсылку к четвертому, и так до бесконечности. Ученый объясняет это тем, что «в тексте может отражаться все – все вещи, процессы, явления и т. п.» [4]. Обращаясь к поэтическому тексту, особенно такого художественного взлета, как «Рождественская звезда» Б. Пастернака или «Сретенье» И. Бродского, невозможно замкнуться только на взятом в работу тексте как таковом. Включаются воспоминания детства, приобретен-

ные знания об истории рождения, смерти и воскрешения Христа, образы далекого прошлого и близкий-близкий, такой душевный и чувственный образ матери видения и видения пространства и событий. Все это, да и многое из неназванного, накапливается благодаря и другим текстам – родственным и поначалу далеким, неродственным. Продолжая вникать в рассуждения Жинкина, стоит обратить внимание на его идеи о многоязычности человека. Если в тексте, согласно мнению ученого, возможно отражение всего («Все пуговицы, все блохи, все предметы что-то значат» [5], – восклицал Николай Олейников), то возможно допустить, что у человека должен быть не один, а много языков, временами пересекающихся, иногда отдельных [6]. Языки логики, истории, физиологии, – развивает свою мысль Жинкин, – различны прежде всего потому, что различна их лексика. Так и мы можем предположить, опираясь на установки Жинкина, что студент-актер овладевает во время обучения в театральной школе несколькими языками. Усвоение двух из них происходит на уроках сценической речи: в первую очередь это «речь сценическая», а вслед за тем или параллельно «поэтическая речь». С овладением новыми знаниями, с обретением новых навыков (будем считать, новых языков) меняется и сенсорика студента. Жинкин в этой связи приходит к заключению, что «роль сенсорики в поведении человека не уменьшается, а наоборот – область применения органов чувств расширяется, так как возникает необходимость усовершенствования управления собственными движениями». Это высказывание имеет самое непосредственное отношение и к работе актерской дикции, к артикулированию стихов и прозы. Таким образом, мы вправе полагать, что овладение «сценической речью» – это переход в иную реальность; а работа над поэтическим произведением, над ролью в стихотворной драматургии – это углубленное проникновение в новый язык, это познание иной реальности, свойств нового языка, воспитание их в себе от словесных знаков до раскрепощенного биения смыслов, от «...начального озноба вдохновения...» [7] до состояния, изумительно выраженного В. Ходасевичем в стихотворении «Баллада»:

*И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает [8].*

«Форма – это понятие системы» [9]

Сегодня очень актуален вопрос сочетаемости техники произнесения стиха с естественностью сценической речи. Как не впасть в декламацию или же как не скатиться в *пробалтывание* стихотворного текста? Вот две крайности. «Техника исполнения стиха» обладает и своими законами, и своими правилами. Их не столь много, как законов «Логики сценической речи» (одного из самых разработанных и непоколебимых разделов преподавания искусства речи в театральной школе), но все же свод рекомендаций и советов к их реализации достаточно объемный и тщательно расписан. В круг этих обязательных знаний из «техники исполнения стиха» входят, как правило, метрика, строфика, система пауз, рифмовка, иногда звукопись и звукоподражание, а также исходные положения произнесения стиха в драме [10]. Но ой как редко можно встретить в литературе по сценической речи художественный разбор поэтических произведений, творческий подход к созданию звучащей поэзии, проникновение в музыкальный строй стихотворения, соотнесенный с его формой и душевными импульсами поэта. Но все же такие работы время от времени радуют своим появлением. Это статьи А. М. Кузнецовой о проникновении в поэтический мир М. Цветаевой [11] и статьи Н. Л. Ковалевой о сочетаемости голосо-речевого тренинга в движении и лирической поэзии [12]. И что самое замечательное, в указанных работах нет ни слова о «логике сценической речи», не «выдано на-гора» ни одного правила, не указано в них, как именно и с какой интонацией следует произносить конкретный стих. Зато можно порадоваться мысли, что «без яркого ощущения формы, без совпадения сердечных пульсаций артиста с пульсом конкретного поэтического произведения не произойдет чуда нового рождения стихотворения на сцене» [13]. «Логикой сценической речи» в том ее виде, в котором она представлена в пособиях, невозможно пользоваться в живом творческом процессе. Она чем-то напоминает учебники по марксистской философии, о которых М. Мамардашвили сказал: «Их невозможно привести в движение. Ими нельзя профессионально оперировать. Они не поддаются никакому развитию мысли» [14].

Распространяются ли правила «логики речи» на речь стихотворную? Из пособий следует, что распространяются: в учебнике «Сценическая речь» наиболее весомые правила и законы «логики сценической речи» да-

ются на основе стихотворных примеров [15]. Но возможен ли логический анализ стихотворного текста по правилам «логики речи»? Если же от них отказаться, то чем же руководствоваться при интонационно-логическом анализе стихотворной речи? Или для этого подойдет что-то иное? — «музыкальное чтение в драме» Гнесина–Мейерхольда, допустим? Мне же кажется, что в поэзии, при творческой реализации поэтического текста, следует вовсе отказаться от «логических ударений» и обратиться к ударениям художественным. Мысль моя не нова. К этому уж более столетия назад привели пробы на театре Мейерхольда. Закрепляя и осмысляя опыт Студии на Поварской, режиссер в статье «О театре (К истории и технике)» (1908) указывает, что работа над «Смертью Тентажиля» среди прочих открытий «дала возможность на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних “логических”» [16]. Интерес представляет отказ режиссера от деспотизма «логических ударений». Если никак невозможно сразу и навсегда отказаться от законов «логики речи», то, может быть, не стоит перегружать работу над поэзией и стихотворной драматургией обязательной расстановкой логических ударений, логических пауз, главных и второстепенных слов. Нам ценно найти такой психологический момент налаженности стихотворной речи, при котором будут важны не грамматические законы ее организации, а содержание, смысловые комплексы, целостность высказывания и, без чего она точно немыслима, особый интонационный строй. «Грамматика – это трамплин, от которого следует оттолкнуться для того, чтобы попасть в сферу мысли» [17]. Но оставаться в лоне грамматики и только, при произнесении стихов «Евгения Онегина», – больше чем странно! Ведь грамматический отдел языка – формален [18]; поэзия же – далеко не формальна. В. Э. Мейерхольд небезосновательно обрушивался на отсутствие у драматического актера хоть каких-нибудь «правил комедиантского мастерства». Приведя к «хаосу» свое искусство, он распространяет новые принципы и на другие области искусства, с которыми соприкасается. Здесь Мейерхольд выделяет музыку и поэзию, очень важные для актера по духу своему. «Если он [актер] хочет соединиться с музыкой, то, нарушая ее основные законы, изобретает мелодекламацию. Если он читает со сцены стихи, то, придавая значение только содержанию стихов, спешит расставить логические ударения и ничего не хочет знать ни о метре и ритме, ни о цезурах и паузах, ни о музыкаль-

ных интонациях» [19]. Перечисленные Мейерхольдом элементы – метр, ритм, цезуры, паузы, музыкальные интонации – не должны проходить мимо творческого интереса. Их влияние на самочувствие актера, на ощущения его, на его эмоции очевидно. Гармония таким образом завязывается на художественной форме стиха.

«Ритм то, что поборяет скуку метра» [20]

Что же организывает стихотворный текст? Любой из нас без труда ответит: ритм. Это не значит, что проза лишена ритмической организации. Отнюдь. Только в прозе свои законы ритмического построения текста, в поэзии – тоже свои, только ей присущие.

Не противопоставление теперь важно, а исключительно стихотворная речь в ее отдаленности от прочих видов речи. Стихотворная речь и ритм. Перечислим все *кирпичики* ритма поэтической речи.

Стихотворная речь (в драматургии ли, в произнесении ли текста поэтического произведения) очень далеко отходит от речи практической, повседневной. На формирование ритмов стихотворной речи влияют многие факторы. Они-то и отводят внимание от метрической организации стихотворного текста, от схематической его заданности, ожидаемости. Мы не можем в творческой работе над ролью в стихотворной драматургии или над стихотворным произведением (стихотворением, поэмой, басней) не замечать, не учитывать те или иные элементы стихотворного ритма. На устойчивость или переменчивость стихотворного ритма влияют:

- 1) чередование стихов в стихотворении, в стихотворной драматургии;
- 2) система межстиховых пауз, внутрителихвых цезур;
- 3) художественные паузы в стихотворном драматургическом тексте, вызываемые диалогическими столкновениями, при которых авторами, в основном, используются разновеликие реплики и возникают *разрывы* стихов – их распределение на две, а то и на три реплики;
- 4) чередование сильных и слабых слогов в стихе или их намеренное разрушение, то есть появление пиррихий (часто) или спондеев (редко);
- 5) словоразделы, при которых одна часть слова оказывается в одной стихотворной стопе, другая – в следующей стопе, или одно слово заполняет собою финал первой стопы, всю вторую стопу и зачин третьей стопы (ср. в «Графе Нулине»: «Порá, | порá! | рога́ | трубят; // Пса́ри | в охóт | ничьих | убóрах...»; «Нравó | учи́ | тельный | и чи́н | ный // Без ро́ | ма́нті́ | ческих | затéй»);

- 6) синтаксическое членение речи; стихотворные размеры, то есть урегулированная или неурегулированная ритмическая длина стихотворной строки;
- 7) строфическая организация речи или разновеликость реплик;
- 8) звуковые повторы;
- 9) рифмы [21].

Вот и следует научиться управлять всей этой ритмической системой, придать ей и живое дыхание ритма, его переменчивость и не растерять при этом устойчивость обязательных ритмических чередований.

Под «метром» в стихосложении понимается «общая схема звукового ритма стиха, то есть предсказуемого появления определенных звуковых элементов на определенных позициях. Метр – основа стихотворных размеров силлабо-тонического стихосложения» [22]. Именно метрике – разделу стиховедения, изучающему виды стихосложения, – и посвящают свои разборы педагоги сценической речи. На теоретическое изучение дактилей и амфибрахий, спондеев и пиррихий тратится немало времени. Свод этот запоминается, устанавливается в голове учащегося; учащийся вызволяет иной раз и заученные стихотворные примеры из кладовой памяти – строку-другую из одного стихотворения, из другого. Дальше – педагоги сценической речи сталкивались с этим на практике, – дальше наступает провал, «черная дыра». Ответа на вопрос, как от усвоенных, привычных стихотворных размеров перейти к живому непредсказуемому звучанию стихов, мы очень часто не ведаем. Метрическая система отдельно – воплощение поэтического произведения отдельно. Как же ненавязчиво, не механически, без намеренного подчеркивания узаконенную метрическую структуру создавать, реализовывать практически? Как творчески использовать ритмические задания поэта? Может быть, не стоит вовсе затрагивать эту проблему и жить спокойно, ходить проторенными тропами?

Поэзия ценна образной безграничностью, авторской непредсказуемостью, вследствие этого и наши чувства при восприятии поэзии или при ее реализации (озвучании) вырываются за рамки, определенные границами слова и стиха. Да и каждое поэтическое слово, поэтическое высказывание, поэтический образ неоднозначны. Поэзия не подразумевает безоговорочного принятия одного решения в понимании той или иной поэтической мысли. Здесь, скорее, действует непреложное правило, что «ни один ученый и ни один философ никогда *полностью* не создает тех новых синтезов мысли, которые *потенциально* кроются в его утверждении. Смысл извест-

ного утверждения может быть смутным или ясным или вполне отчетливым, причем тут возможны (в зависимости от разных причин) бесконечные градации» [23]. Поэтому так ценна вариативность поэзии. Не для поэта, разумеется (он в вариативности «выкупался» в момент создания поэтических строк), но для актера, для исполнителя, для студента. Вариативность и порождает неоднозначность. Каждая стихотворная фраза требует прикидки, веера мыслей, широкого разброса мнений. Мне дороги такие минуты при работе над поэтическими текстами, в которые мы со студентами *проигрываем* варианты смыслов, целей, логики размышлений поэта. Это случается и на уровне отдельного слова (почему оно такое, а не другое?), и на уровне стихотворной фразы, и, углубляясь в содержательные пласты стихотворения, на уровне строфы и всего текста. Рассматривая «текст» в истинном значении слова от латинского *textus* – «ткань; сплетение, связь, сочетание» – мы вправе допустить, что сочетания, сплетения, связи в поэтическом тексте не *вытирают* наружу, а требуют пристройки, предположения, догадки. Главное, требуют целостности, *сжатости* стихотворной строки.

Законы стиха требуют ритмической точности, законы произнесения стиха диктуют нам границы точной реализации стихотворного текста: вот здесь межстиховая пауза, вот здесь цезура, а здесь перенос – и изволь его оправдать интонационно, и т. п. Как же выйти за рамки, не разрушив границы?

Стихотворная форма сродни музыкальной форме. Музыка организуется ритмом. Стихотворные размеры сродни тональностям в музыке. Тональность не подчеркивается и не разыгрывается, она есть некая внутренняя плазма музыкального произведения, тональность – точка отталкивания, некое предчувствие. И уже все произведение живет в духе заданной тональности. Так и стихотворный размер (метрика): он – условие единства, он – музыкальное ощущение поэтического произведения. Как тональность не принадлежит ритму, так и стихотворный размер не принадлежит ритму – это метрика стиха. Тональность сочетается с темой, с ее выражением. Стихотворный размер также связан с темой, он одно из условий ее реализации. Так что, зная, что имеются в поэзии такие-то и такие-то размеры (такие-то и такие-то тональности в музыке), мы можем лишь учитывать внутреннее (музыкальное) содержание размера, его чувственно-эмоциональную окраску.

«Поэзия всегда противоречила жизни» [24]

О гармонии стихотворной речи. Смысл стиха еще не все. Стихотворная речь – речь особенная, далеко, как мы уже отмечали, отстоящая от информативности практической речи и от выразительности речи сценической. Отлична она и от художественной прозаической речи – это хорошо известно любому из нас. «Одна и та же мысль, выраженная стихотворцем и прозаиком, действует на нас различным образом [25] <...> ухо любит гармонию, а стихотворная гармония без всякого сравнения приятнее прозаической» [26]. Гармонию стихотворной речи создают ритмы, метры, паузы, поэтическая интонация. А что же «логика сценической речи», к которой чаще всего и обращаемся мы в практической работе со студентами? Не заблуждаемся ли мы, доверяя поэтическую, а следом и музыкальную ткань стихотворного произведения апробированным схемам «логического» разбора текста?

А ну как избавить стихотворную речь от логических ударений и уверенными шагами двигаться к финальному слову или к рифме, если таковая наличествует! Педагогам сценической речи ой как знакомы стандартизованные ударения на предпоследнем слове в стихе. Каким-то немислимым образом подавляющее число студентов наносят удар по предпоследнему слову, вычеркивают из речи (смазывают) слово финальное, норовят обкорнать стих. После такого удара по предпоследнему слову энергия теряется. А с потерей энергии уже не вступить в ритмическую (межстиховую) паузу. Она, эта пауза, уже прожита в смазанном слове, оттого остается только, не рухнув окончательно, ринуться в следующий стих. А коль энергией на следующий стих студент не запасся, то не будет договорен целостно и этот следующий стих.

Стремительность стиха – движение к последнему слову в нем – не намеренное чрезмерное ударение на последнем слове (хотя это важно), но вызвученность всего стиха, благодаря укрупнению последнего слова в каждом стихе. Укрупнение таковое завязано на ощущении целостности понятия, «сцепленного», как минимум, из двух слов, но, может стать, и из трех-четырех и более слов, а именно из поэтической строки или речевого такта. Как точны в этом смысле восклицания Цветаевой: «Боже мой! – простое сосукивание двух слов – и какие кладези премудрости!» [27].

Принимая общеизвестное, то, что основное различие между стихотворной и прозаической речью заключается в их ритмической организации, мы не можем не обратить внимание на особенный способ организации стихотворной речи: финальное слово каждого стиха принимает на себя энергетический выплеск. Это укрупнение слова, еще раз подчеркнем (не хочется произносить: «ударение») обязательно. В этом случае пиррихия быть не может, в отличие от всех других ожидаемых ударных мест, согласованных со стихотворным размером – сильные слоги в стихе нередко превращаются в слабые. Это финальное ударение предсказуемо, оно подает произносящему стихи и воспринимающему их сигнал: стих закончен, переходим к следующему. Такие сигналы дают нам в стихотворной речи указание на деление речевого потока, они-то и отмечают единицу ритма – повторим: главенствующую единицу ритма. Это действует в теории и на практике: в стиховедении и в поэтическом творчестве. В пособиях по речи нам указывают на другой принцип. Вот пример: «Смысловый центр часто представляет собой слово, которое содержит вопрос, эмоциональную оценку события, явления, человека.

*Но свет **чего** не уничтожит?
Что благородное снесет,
Какую душу не сожмет,
Чье самолюбье не умножит?
И чьих не обольстит очей
Нарядной маскою своей?
(М. Ю. Лермонтов)» [28].*

Полезную для наших размышлений параллель содержит одно из исследований крупнейшего российского ученого в области детской поэзии Г. С. Виноградова. Изучая произносительные вариации «издевок», ученый обнаруживает, что среди различных речевых приемов, направленных на получение желаемого эффекта – реакции лица высмеиваемого, – есть и интересующий нас аспект. Виноградов описывает его так: «Логические ударения на последнем слове в стихе и отнесение смысловых доминант предложений – глагольных форм – к концу “стихов” задерживают внимание, заставляют ощущать каждый новый момент и направляют воображе-

ние слушателей все в одну сторону. Резко и стремительно набрасывается мазок за мазком – и создается образ» [29].

В стиховедении такое ударение на конце стиха, присутствующее во всех формах русской поэзии, называется «ударной константой» [30]. Мы не можем в процессе ритмической организации стихотворной речи не учитывать эту волшебную музыкальную подсказку.

Буквально сегодня на уроке студенты озвучивали стихотворение Ю. Владимирова «Барабан». И что же? Я ни о каких таких «ударных константах» не заикался, никаких рекомендаций о целостности произнесения стиха не давал. Некоторые студенты знают это стихотворение с детства, некоторые без усилий запомнили его начальные строки. Каждому была предоставлена возможность произнести два-три стиха «Барабана». И нужно-то было совершить одновременно с произнесением стиха простые движения: подхватить мяч, брошенный тебе в руки партнером, размахнуться, отведя руку через верх назад, и бросить мяч и кусочек истории следующему партнеру в круге. И каков результат? Я убедился в автоматизме движений и в заштампованной скандовке текста: все до единого студенты, мало что соображая (хотя история у них на слуху, и кое-что о сюжете произведения они знают), буквально «дубасили» по предпоследнему слову стиха (иногда и полустигия). Графически производимое студентами можно изобразить так:

Кто продырявил **барабан**, барабан?
Кто продырявил **старый** барабан?
Барабанил в барабан **барабанищик** наш,
Барабанил в барабан **тарабарский** марш.
Барабанил в барабан **барабанищик** Адриан.
Барабанил, барабанил, **бросил** барабан.
Пришел баран, **прибежал** баран,
*Пробода*л барабан, и **пропал** барабан [31].

Как мы с вами можем убедиться, «ударные константы» не в чести. Сегодня на уроке понадобилось немало усилий, чтобы настроить студентов на музыкальное движение стиха к финалу (к паузе, завершающей стих), к осознанию того, что при произнесении понятие, складывающееся

из двух и более слов, целостно и музыкально завершено, что опасна многоударность, рассыпаемость стиха на отдельные слова. И когда, наконец, мы достигли желаемого результата, то тут-то и открылось студентам, без моих наводок и подсказок, что барабан-то предмет не обыкновенный, вроде сковороды или табурета, а му-зы-каль-ный. И убивают, рвут, терзают бараны не заштатный предмет, а музыку, творчество, вдохновение. Обнаружился вдруг и еще один оттенок: Адриан «бросил барабан»! То есть пренебрежительно отнесся к музыкальному инструменту, а значит, и к своему таланту, за что поплатился и сам Адриан, и искусство. В моих доказательствах ценности двух слов особенно повлияло на студентов противопоставление, даваемое в книге Жинкина, как пример: «отец брат» и «брат отца». Слова одни и те же – конкретные же значения разные. На тему единения слов в понятия немало говорено поэтами и режиссерами. Обращусь к двум примерам. Первый из «Заметок переводчика» В. В. Набокова: «Настоящая жизнь пушкинских слов видна не в индивидууме, а в словесной группе, и значение слова меняется от отражения на нем слова смежного» [32]. Второе извлечено из репетиций В. Э. Мейерхольда: «Нельзя после каждого слова ставить точку – это невозможно слушать. “Чуть шепнешь” должно звучать как одно слово. “Все слышат” – говорит прямо на ухо. Эту фразу тоже надо сказать как одно слово, нельзя говорить: “Все” – пауза – “слышат”» [33].

Если наладить «финальный фонетический манок», стремительность произнесения стиха-мысли, движения к финальному слову в стихе, то тогда несложно будет выявлять и повороты мысли, вот тогда и смысл приходит, точнее, смысл обретает физическую опору. Выразительность стиха потребуется только при событийности: когда возникнет потребность укрупнения еще какого-то слова в стихе, помимо финального. А событийность сработает при наличии гармонического (музыкального) единства стихов. Любое отклонение от такой «текучести» стиха будет порождать творческую непредсказуемость. Непредсказуемость в творчестве произносящего и ожидание непредсказуемости, неожиданности в творчестве воспринимающего. «Никакое изменение нельзя заметить, если нет чего-то такого, что остается постоянным», – отмечает Н. И. Жинкин [34]. В произнесении стихов таким постоянством вправе обладать стремительность движения каждого из стихов к звуковой завершенности на последнем сло-

ве. Иными словами, стремление стиха к ритмической паузе, стремление ощущений к музыкальной паузе, стремление мысли к возможности дать мыслить другому. Постоянный, неизменный шаг стихов не нарушаем. Трудно ли его сохранять? Да, трудно. Но и застревать на одном шаге ни к чему, стих лететь, шагать, действовать призван, но не к остановке он зовет. В «Домике в Коломне» у Пушкина кто не помнит шутливое сравнение стихов с войском?

*Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем...*

Или у того же Александра Сергеевича в «Осени» обнадеживающее: «Минута – и стихи свободно потекут».

Итак, возникает внутренняя стремительность. Если ее не терять, то возможны любые паузы внутри стиха или между стихами – и законные, предписанные стиху (так называемые «цезуры»), и психологические (вызываемые импульсами чувств и эмоций актерской игры). Вот тогда-то слово, берущее на себя ударение в строке, становится словом-открытием, словом, врезающимся в ум и нерв воспринимающего. Смеем думать, что именно это имел в виду Б. Брехт: «Стихи делают иные слова более весомыми и памятливыми, а атаку на умы более мощной» [35]. Такую психологическую и вместе музыкальную стремительность не сыграешь, не изобразишь. Ее организует, предоставляет ей свободу мысль. Смыслы зарождаются до начала речи. Н. И. Жинкин об этом так ясно и говорит: «Он [смысл] начинает формироваться до языка и речи» [36]. Этот факт из области психолингвистики мы не должны упускать из виду. Так что доверимся в этом вопросе и выдающемуся психологу Н. И. Жинкину, и изумительной творческой интуиции В. Э. Мейерхольда: «Должен работать только мыслительный аппарат. А то всякие повышения, понижения, регистры – чушь» [37].

«Темперамент не в словах – в паузах!» [38]

Межстиховая пауза – первейшее условие звуковой организации стихотворного текста, если мы принимаем за основную ритмическую единицу стих. Таким образом, в нашем распоряжении уже имеется «ударная константа», и к ней прибавляется, из нее вырастает еще и межстиховая пауза. Стих прозвучавший уже живет во времени и пространстве, он излился из уст актера, он достиг слуха слушателя. Его энергия от адресанта передалась адресату. Актер, выдав «стих», уже сам этому стиху не принадлежит так же, как и стих, сорвавшийся с уст актера, уже начал самостоятельную жизнь в голове и чувствах зрителя. Актеру нужна новая энергия, новая порция информации для продолжения своего действия-воздействия на партнера, на слушателя. Это-то и происходит во время паузы, к которой устремлялся предшествующий стих. Жизнь актера, мысль актера на месте не стоят, они, достигнув одного уровня (разумеется, не звуковысотного или динамического), устремляются к следующему. И нам в творчестве интересно ощущать межстиховую паузу – ритмическую паузу, разрезающую стихи и являющуюся обязательной при создании ритмического образа стихотворной речи – не как паузу, относящуюся к прошлому, но как ритмический период, всецело принадлежащий нарождающемуся стиху. Такое творческое переориентирование межстиховой паузы с ощущений стихового *послевкусия* на динамическое продолжение диалога отвечает основным открытиям Станиславского в области внутренней актерской техники – «сверхзадаче» и «сквозному действию». В такой (переориентированной) паузе накапливается энергия дальнейшего воздействия на партнера, обновляются эмоции, уточняются смыслы, укрупняются мотивы дальнейшего речевого и психологического поведения. И в этом случае хорошим советчиком нам опять выступает Н. И. Жинкин: «Эмоция – это не то, о чем говорится в речи, а состояние, в котором находится говорящий» [39]. Для того чтобы накопить соответствующее состояние, дать свободу зарождению новой энергии (и мысли, и хотению, и тактике дальнейшего речевого, а может быть, лучше сказать, – стихового воздействия), актеру и необходима межстиховая пауза? Интересную зарисовку одной из репетиций Станиславского дает известный ленинградский театральный педагог, актер и режиссер Б. В. Зон, свидетельствующий об использовании Станиславским приема «тататирования» [40] в процессе работы над стихотворным монологом: «Он [Станиславский] читает монолог Отелло, заполняя паузы таки-

ми звуками: “тра-та-та...”. Чем дальше развивается монолог, тем напряженнее становятся эти озвученные паузы, в которых как бы клокочет сдерживаемый до времени темперамент Отелло» [41]. Этот прием приведен не для того, чтобы тут же брать его в работу и верить в то, что панацея найдена. Нет, я привел его только в подтверждение того, что музыкальные ритмы, передаваемые Станиславским через «тататирование», непременно оказывают влияние на зарождение и наполнение константной паузы – постоянной при произнесении лирических и драматических стихов межстиховой паузы.

Константная пауза не обязательно должна содержать в себе «тататирование». Станиславский продемонстрировал блистательный пример неувядания мыслительной и эмоциональной энергии в межстиховой паузе. Мне же думается, что могут быть найдены и иные приемы заполнения константных пауз. Они могут содержать и музыкальные фразы, и восклицания, и возгласы, и внутреннюю речь. Непроизносимый вслух материал константных пауз в каждом конкретном случае – в конкретном стихотворении, в конкретной роли – должен быть различным. Основной психологической установкой для актера становится, как мне думается, последовательность «восприятие – воображение – воздействие» [42]. Вначале актер «прочитывает» реакцию партнера (зрителя) на произнесенный стих (разумеется, на мысль, в нем заключенную, на желание в нем просматриваемое, на чувства, в нем выражаемые) – от воспринятого в его воображении проносятся предположения, зарождается энергия для нового броска в атаку – и вслед за тем этот бросок осуществляется: возникает воздействие на партнера (зрителя) следующим стихом. В теории, подозреваю, то, о чем сказано выше, не представляет трудностей. При реализации же трудности наваливаются на актера чуть ли не в каждой константной паузе. Самой изматывающей трудностью при произнесении стихов являются зашагивания (переносы). Блистательные переносы, близкие к разговорности, наблюдаем мы в стихотворении Иосифа Бродского «Сретенье» [43]. Ритмическими неожиданностями стихотворение полно: с первой же строки вдруг является обрыв, зависание, ожидание, всплеск интереса:

*Когда она в церковь впервые внесла
дитя, находились внутри из числа
людей, находившихся там постоянно,
Святой Симеон и пророчица Анна.*

*И старец воспринял младенца **из рук**
Мариин; и три человека **вокруг**
младенца стояли, как зыбкая рама,
в то утро, затеряны в сумраке храма.*

Читая это стихотворение, мы привыкаем к интересным строфическим зачинам и переносам. В нас назревает ожидание повтора точно такого же ритмического характера. Но это ожидание не оправдывается: третья строфа начинается «правильно», мы чуть успокаиваемся, но тут же попадаем в бескрайние пространства «незаконных» пауз, вызванных анжанбе-маном (переносом):

*Тот храм обступал их, как замерший лес.
От взглядов людей и от взоров небес
вершины скрывали, сумев **распластаться**
в то утро Марию, пророчицу, старца.*

Можно слегка растеряться, можно и *впечатлиться* сложностью авторского стиха, неординарностью высказывания факта, кажущегося элементарным. В следующей строфе возвращается уже встречавшийся в двух начальных строфах принцип построения:

*И только на темя случайным **лучом**
свет падал младенцу; но он **ни о чем**
не ведал еще и посапывал сонно,
покоясь на крепких руках Симеона.*

Это ли не чудеса поэтического ритма. Переносы становятся материальными. Интонационно их сыграть нельзя. Возможно, конечно, чтобы какой-либо актер использовал «интонационный загиб», указывающий на то, что мысль не закончена, а паузу он держит для того, чтобы все увидели: он подбирает слово. Сиюминутности творчества мы в таком искусстве не узрим. Ненастоящего же, ложного, давно отмершего, основанного на приемах и приемчиках декламационности, будет хоть отбавляй. «Вся тайна в том, чтобы событие сегодняшнего дня рассказать так, как будто оно было 100 лет назад, а то, что совершилось 100 лет назад – как сегодня» [44]. Запись Цветаевой – подлинный урок актерского мастерства.

«Нет лирики без диалога» [45]

Диалогический характер работы над стихотворной речью в театральной школе должен охватывать не только драматическую поэзию – здесь нет расхождения во мнениях, но и лирическую поэзию, которая чаще всего воспринимается как искренне проживаемый кусочек жизни поэта или исполнителя. Но глубокая мысль Мандельштама – «Нет лирики без диалога», – содержащаяся в его очень полезной для театрального педагога и режиссера статье «О собеседнике», выбивает почву из-под ног любителей безадресной поэзии. Похожие рассуждения мы найдем и у Н. Я. Берковского: «Нет нигде в искусстве такой близости между художником и его аудиторией, как в искусстве актера, разве что в лирической поэзии» [46]. Эти мысли подкрепляют нашу веру в то, что в театральной школе лирическая поэзия требует при исполнении не подходов, основанных на принципах «художественного чтения», а явного включения механизмов живого, деятельного, диалогического актерского творчества. Может показаться, что диалог возникает лишь при условии обмена высказываниями. Высказывание – прежде всего стремление к передаче нового. Реализация этого стремления может возникать и в условиях обмена репликами, и при исполнении лирической поэзии. От актера требуется не просто демонстрация чувств (конечно, искренних, конечно, узнаваемых, легко угадываемых, потому что они демонстрируются, а не вспыхивают здесь и сейчас). Важно, чтобы актер открывал зрителям новые знания, добавлял к знакомому – незнакомое, то есть важен путь познания, а не ни к чему не обязывающее разглядывание. В любом высказывании – на материале лирического стихотворения, стихотворного монолога, реплики из драматической поэзии – должна содержаться тайна, вызывающая интерес.

Надо учиться разговаривать в поэзии образами и понятиями, а не складывать кубики-слова во фразы. «Мы думаем не словами, но тенями слов» [47], – говорит Набоков. На примере из «Любовных элегий» Овидия попробуем постигнуть один из действенных приемов организации звучащего стихотворного текста.

Древний высится лес, || топора не знавший от века.

Веришь невольно, что он – || тайный приют божества.

Ключ священный в лесу || и пещера с сосульками пемзы,

И отовсюду звучат || нежные жалобы птиц.

Там, когда я бродил || в тени под листвою древесной

В думах, куда же теперь || Муза направит мой труд,

Вижу Элегию вдруг: || узлом – благовонные кудри,
Только одна у нее || будто короче нога;
Дивной красы, с оживленным лицом, в одежде тончайшей, –
Даже уродство ноги || лишь украшало ее.
Властная вдруг подошла || и Трагедия шагом широким,
Грозно свисали на лоб || волосы; плащ до земли.
Левой рукою она || помавала скипетром царским,
Стройные ноги ее || сжали котурнов ремни [48].

Все-то тут есть в этом фрагменте Элегии I из Книги III для преодоления сложных заданий техники стиха: межстиховые паузы сочетаются с цезурами, которые устойчиво делят шестистопный стих на две равные части, имеются и переносы, и кажущиеся неестественными остановки в середине стиха, разрушающие привычное синтаксическое деление текста. Однако, на этом примере из Овидия мы можем убедиться и в значимости утверждения Н. И. Жинкина: фраза, взятая отдельно, не создает еще смысловых открытий – «не может быть, чтобы человек говорил отдельными предложениями» [49]. Для того чтобы явился конкретный и ясный смысл, необходимо узнать предикат, конститутивный член суждения, – то, что высказывается: утверждение, отрицание и пр. В отдельном предложении его нет, так как нет возможности уяснить, на каком слове следует ставить логическое ударение. А понять это можно только через текст. Когда один из партнеров такой текст предложит, а другой вникнет и поймет, тогда текстовое дополнение станет обоюдным. «Таким образом, – подводит нас к выводу Жинкин, – в тексте не только содержится то, что сказано в данный момент, но и должно учитываться то, что было сказано раньше, и предполагается то, о чем следует сказать в дальнейшем» [50]. Для нас в таком заключении Жинкина есть и свой резон: мы в звучащей поэзии должны избегать *разыгрывания* отдельных слов, должны сторониться отдельно взятых предложений, должны искать целое прежде всего. Только целое дает нам открытие нового, своего. Только почувствованное нами в затакте неделимое открывает перед нашими партнерами подробности. Здесь, в помощь сказанному, вполне уместно высказывание ученого, содержащееся в другой его работе: «Развитие идет путем вычленения элементов из целого, а не путем составления целого из элементов» [51]. Жинкин, опираясь на факты, утверждает, что раскрытие смысла возможно при

наличии трех фраз, иногда четырех. И эти-то три-четыре фразы и создают целое [52]. Поэтический пример свидетельствует, что лишь в третьей стихотворной фразе слушатель открывает священное место биения «Кастальского ключа» и, попав в это поэтическое место действия, осознает, что речь сейчас пойдет о поэзии:

Древний высится лес, топора не знавший от века.
Веришь невольно, что он – тайный приют божества.
Ключ священный в лесу и пещера с сосульками пемзы,
И отовсюду звучат нежные жалобы птиц.

Прозаический пример из гоголевской повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (начало главы III) также свидетельствует о значении трех предложений в механизме возникновения смысла:

1. «Тетушка Василиса Кашпоровна в это время имела лет около пятидесяти».

2. «Замужем она никогда не была и обыкновенно говорила, что жизнь девическая для нее дороже всего».

3. «Впрочем, сколько мне помнится, никто и не сватал ее».

Только в третьем предложении читатель понимает иронию автора в отношении тетушки. И не только для этого фрагмента из трех фраз важна ирония автора, но она уже подготавливает почву для отношения читателя к азартным действиям тетушки, взявшейся устроить женитьбу своего любимого племянника.

Путь к диалогическому самочувствию долог и индивидуален. Путем указаний, сродни таким – «выбери какую-нибудь девушку в зале и читай ей это стихотворение» или «кому бы ты в своем воображении мог бы адресовать этот текст?», – диалог не возникнет. Еще бы: студент направляет слова, чувства свои розовощекой девушке во втором ряду, и создается впечатление, что на остальных стульях никто не сидит. Во втором случае студент стихи читает, а желающие воспринять его чувства, мысли, не могут сделать этого из-за возникшего острашения читающего.

В рождении диалогического самочувствия важен первый звук, рождение первого чувства, первого стиха. Возникает оно при чтении-произнесении текста вслух в первый раз. Проведите эксперимент: посоветуйте студенту, впервые на уроке произносящему текст стихотворения, не читать этот текст, а вызывать реакцию на него у слушающих, воспри-

нимающих. Для этого пусть он взглянет в напечатанный текст, «выхватит» из него глазами начальный фрагмент (понятие, стих, стихотворную фразу), «оторвется» от текста и сосредоточится на воспринимающих, почувствовав и предполагаемую, только-только замаячившую мысль этого фрагмента, а затем выразит ее. Здесь-то и приоткроется новизна содержания текста и для произносящего, и для слушающего. Возникнет молчаливое вживание в текст. Поначалу глаза будут тянуться к тексту, нависнет над душой боязнь остановки, паузы, привычка будет подталкивать студента, актера к чтению с листа. Но постепенно произойдет переориентирование – партнер, его восприятие, общение с ним выйдут на передний план, и стихи уже будут принадлежать не только говорящему, но и воспринимающему. Такое затактовое, молчаливое вхождение в мир поэтического текста постепенно перерастет в творческий акт, и константные паузы не будут отпугивать исполнителя. Изложенный мною прием имеет оттенки, связанные с особенностями каждого исполнителя.

«Дух – ввысь, душа – вглубь. Физическое ощущение» [53]

Гармония возникает при условии личностного проникновения в поэтическое произведение. Не от преподавательского научения, тем паче показа «как надо», «как правильно» произносится стихотворное произведение. Оно, как послание, рождается в муках, проявляется от познания безграничности и глубин поэтического текста, его смыслового строя и вариативности. Вновь вспоминается исследование Н. И. Жинкина «Речь как проводник информации»: «Текст не может быть одиночным» [54]. Вот тут-то и накапливаются мотивы высказывания, оформленные в ритмические построения поэта. В блистательном исследовании «Борис Пастернак» Д. Л. Быков, рассказывая об одиночестве поэта в сорок седьмом году, описывает приход к Пастернаку еще совсем юного Андрея Вознесенского. Пастернак Вознесенского не отвергает, подолгу серьезно и искренне с ним разговаривает. «По собственному признанию Вознесенского, – свидетельствует Быков, – он [Пастернак] не ставил ему голос, хотя и правил некоторые строчки; зато он научил его главному, что умел – сохранению дара» [55]. Дар наших студентов мы должны, обязаны охранять, пестовать, давать им дыхание в лирической и драматической поэзии, но не рихтовать, ни подравнивать в солдатском строю, напичкивая студента своими зна-

ниями, своими видениями, своими приемами чтения, а то и декламирования стихотворного произведения. Мысль – оберег от нашего желания воплотить в студенте свои личные видения, ощущения, свой опыт; мысль – оберег студента от чрезмерного доверия нам в ущерб собственным взглядам, знаниям, пробам. О мысли мы вправе заботиться, ее открывать, воспалять, и ею напитывать душу и память студента. Мысль оживает в голове, только если она открыта и свободна, рождена, прочувствована и воспринята от поэта самим учащимся, – и оживает благодаря сенсорике. Эту «даму» педагогическими приемами передать другому невозможно, это зона заповедная, она – ценность и богатство индивидуума. Работа над поэзией – это работа души. И в такой работе важно душу не вспугнуть, помочь всему спектру чувств раскрыться в искреннем, неподдельном порыве. «Душа – это пять чувств. Virtuозность одного из них – дарование. Virtuозность всех пяти – гениальность» – отмечает Марина Цветаева в записной книжке [56]. Отсюда и гармоничное проникновение в текст поэта, и видение своего текста, и рождение личностного высказывания. Обертоны творческого голоса студента не поставит ни один преподаватель. Зато каким чудом выглядит удача студента и для него самого, и для его терпеливого водителя-учителя. Такую *выношенную* удачу Ю. М. Лотман назвал «“нечаянная радость” и совершенно не заслуженный нами подарок» [57]. Лотман поздравлял своего адресата с выходом новой книги и использовал название книги стихов Александра Блока. «Нечаянная радость» – почитаемая чудотворной в Русской православной церкви икона Богородицы. Самостоятельное, углубленное постижение стихотворного произведения и приводит к «нечаянной радости». Но к трагическому сожалению, часто, очень часто бывает страшно, даже жутковато видеть похожих друг на друга исполнителей. Студенты теряют себя, становятся – если использовать едкое выражение В. Б. Шкловского, – «соединительной тканью» [58]. Но ведь в студенте, играющем роль в стихотворной драматургии или исполняющем стихотворное произведение, может быть интересен только талант, его творческая индивидуальность, но никак не общие места и приемы техники произнесения стиха, апробированные другими.

Кому-то при восприятии моих «Предположений» может показаться, что я знаю-ведаю, какими именно путями следует приближаться к неподдельности звучания стихотворной речи. Нет, не знаю я, истина мне не при-

надлежит. Я только прикидываю, в чем-то даже советуюсь, мечтая о беседе, о полемике, о совместных действиях с другими педагогами. Я хорошо понимаю, что в искусстве, особенно в ремесле педагога сценической речи, каждый должен открывать истины сам, набираться опыта независимо от других, хотя понимаю и то, что только сотворчество приоткрывает завесу над тайной. А тайн, затененностей, теоретической и практической неразберихи в речевой педагогике предостаточно. И, занимаясь со студентами, с актерами стихотворной речью, дай нам бог никогда не услышать слова, подобные тем, что произнес Бертольд Брехт: «Существует еще так называемая сценическая речь, ставшая для актеров пустой формальностью» [59].

Библиографические ссылки и примечания

1. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: Статьи. Речи. Беседы. Письма: в 2 т. – М., 1952. – Т. 1. – С. 175.
2. *Мандельштам О. Э.* О собеседнике // *Мандельштам О. Э.* Век мой, зверь мой. – М., 2011. – С. 417.
3. Подробнее о значении и содержании этой формулы в воспитании ремесла сценической речи см. в моем учебном пособии: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: ощущение–движение–звучание. Вариации для тренинга. – СПб., 2005; 2-е изд. – СПб., 2012.
4. *Жинкин Н. И.* Психолингвистика: избр. тр. – М., 2009. – С. 109.
5. «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чины» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. – М., 2000. – Т. 2. – С. 444.
6. *Жинкин Н. И.* Психолингвистика... С. 109.
7. *Набоков В. В.* Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В. В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С. 143.
8. *Ходасевич В.* Стихотворения. – Л., 1989. – С. 153. (Б-ка поэта. Большая сер.).
9. *Эйхенбаум Б. М.* «Мой современник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. – СПб., 2001. – С. 592.
10. Ср., например, кн.: *Коган Ф.* Как нужно декламировать стихи. – М.; Л., 1927. – 75 с.; *Коган Ф.* Техника исполнения стиха. – М., 1935. – 267 с. Подходы в овладении стихотворной речью с той поры, с середины тридцатых годов, не изменились: студентам театральных школ все так же предлагают запоминать так называемые «основы стихосложения».

11. *Кузнецова А. М.* Ранняя Цветаева в театральной школе («Моя душа теряет голову...») // Сценическая речь в театральной школе: сб. ст. – М., 2006. – Вып. 1. – С. 32–46; *Кузнецова А. М.* Одиночество – есть мироощущение (по следам Марины Цветаевой и чеховской «Чайки») // Сценическая речь в театральной школе: сб. ст. – М., 2007. – Вып. 2. – С. 25–36.
12. *Ковалева Н. Л.* Как развивать умение «продышать стихотворение» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. – Кемерово, 2011. – Вып. 9. – С. 127–140; *Ковалева Н. Л.* Темп и ритм в звучащей речи. Работа с литературным материалом // Сценическая речь в системе Вахтанговской школы: сб. ст. и мат-лов. – М., 2012. – С. 149–164.
13. *Ковалева Н. Л.* Как развивать умение «продышать стихотворение»... С. 140.
14. *Мамардашвили М.* Сознание и цивилизация. Тексты и беседы. – М., 2004. – С. 49.
15. Отметим, что в конце 1930-х годов популярностью пользовалось пособие «Логика речи» Е. А. Корсаковой и А. В. Прянишникова (2-е изд. – М., 1938; 4-е изд. – М., 1940), в котором стихотворные примеры даются на равных с примерами прозаическими, но никаких различий в логическом разборе стихотворных и прозаических фрагментов не наблюдается и предлагаются только два примера из драматических сочинений.
16. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. – М., 1968. – Ч. 1. – С. 112.
17. *Жинкин Н. И.* Психолингвистика... С. 40.
18. Там же. – С. 79.
19. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы... С. 217–218.
20. Цит. по: Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948. – М., 2005. – С. 88. Ср. у Мейерхольда на репетиции эпизода «Танцкласс» из «Горя уму»: «Вам нарочно я дал большой план, чтобы вы могли развернуться. А то вы только шагаете метрически, а нужен ритм, то есть то, что преодолевает метр. Если в метре – раз, два или раз, два, три, то в ритме, в пределах этого счета, вы можете делать такие завитушки, которые разбивают это однообразие; тут могут быть разные вариации, синкопы и т. д. Походочка должна быть очень легонькая, а то вы как солдат шагаете» (Мейерхольд репетирует: в 2 т. – М., 1993. – Т. 1. – С. 206).
21. В определении (скорее, в распознавании) элементов стихотворного ритма мне были подспорьем следующие труды стиховедов: *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. – 2-е изд. – М., 2001; *Иванюк Б. П.*

- Поэтическая речь: Словарь терминов. – М., 2007; *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. – Л., 1962.
22. *Руссова Н. Ю.* От аллегии до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. – М., 2004. – С. 130.
23. *Лапшин И. И.* Философия изобретения и изобретение в философии: в 2 т. – Пг., 1922. – Т. 1. – С. 120–121.
24. *Вампилов А.* Из записных книжек // *Вампилов А.* Избр. произведения. – М., 1999. – С. 661.
25. *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. – М., 1985. – С. 283.
26. Там же. – С. 284.
27. *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: в 2 т. – М., 2000. – Т. 1. – С. 392.
28. Сценическая речь: учебник. – М., 2002. – С. 108.
29. *Виноградов Г. С.* Детская сатирическая лирика // *Виноградов Г. С.* «Страна детей»: Избр. тр. по этнографии детства. – СПб., 1998. – С. 48. Попутно отметим и примечание автора к слову «стих»: «Издевки – произведения *устного* творчества, потому и говорить здесь о “строках” едва ли правильно; я пользуюсь словом “стих”, имея в виду ощущаемый исполнителями и слушателями ритмический ряд, часто отграниченный от других рядов рифмой» (Там же. – С. 75). Как видим, понятия «стих» и «строка» у Виноградова не синонимы. Не дает ли нам это подсказку к тому, что и мы на уроках по речи могли бы относить «стих» к процессу говорения, а «строку» к печатному тексту?
30. Напомню, что с латинского «константа» (constans) означает – обязательный, неизменный, устойчивый.
31. См.: Русская поэзия детям: в 2 т. / сост. О. Путилова. – СПб., 1997. – Т. 2. – С. 499.
32. В. В. Набоков: pro et contra... С. 108.
33. Мейерхольд репетирует... С. 222. Ср.: «“Княжна Зизи” – это должно звучать, как одно слово» (Там же. – С. 221); «“...Зови меня вандалом” – говорить сразу, не надо рвать фразу» (Там же. – С. 230); «Когда Лиза говорит: “Не спи, покудова не свалишься со стула”. <...> Эту фразу надо сказать без остановки, а если сказать: “Не спи...” – запятая, – тогда не выйдут стихи» (Там же. – С. 224).
34. *Жинкин Н. И.* Психоллингвистика... С. 17.
35. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – М., 1965. – Т. 5/2. – С. 490.

36. *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. – М., 1982. – С. 83.
37. Мейерхольд репетирует... С. 63.
38. К. С. Станиславский. Цит. по: Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры. – СПб., 2011. – С. 457.
39. *Жинкин Н. И.* Психолингвистика... С. 38.
40. См. об этом известном приеме подробнее: *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. – М., 1955. – Т. 3. – С. 452–454. Приведу одно из положений Станиславского, характеризующих прием «тататирования»: «Слово – выразитель мысли, а интонация – выразительница чувства. При “тататировании” слово передается мысленно, а чувство – явно» (Там же. – С. 453).
41. Цит. по: Школа Бориса Зона... С. 457.
42. Подробнее о значении этой последовательности в речевом творчестве драматического актера см. в книге: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: восприятие–воображение–воздействие. Вариации для творчества. – СПб., 2007. – 432 с.
43. *Бродский И.* Часть речи. Стихотворения 1972–1976. Анн Арбор: Изд. Ардис, 1977. – С. 20–22.
44. *Цветаева М. И.* Неизданное... С. 159.
45. *Мандельштам О. Э.* О собеседнике... С. 416.
46. *Берковский Н. Я.* Станиславский и эстетика театра // *Берковский Н. Я.* Литература и театр: Ст. разных лет. – М., 1969. – С. 199.
47. *Набоков В. В.* Интервью в журнале «Playboy», 1964 год // *Набоков В. В.* Собр. соч. – Т. 3. – С. 572.
48. *Публий Овидий Назон.* Любовные элегии / пер. С. Шервинского. – М., 1963. – С. 131.
49. *Жинкин Н. И.* Психолингвистика... С. 93.
50. Там же. – С. 85.
51. *Жинкин Н. И.* Психологические основы развития речи // *Жинкин Н. И.* Избр. тр.: Язык – речь – творчество. – М., 1998. – С. 324.
52. *Жинкин Н. И.* Психолингвистика... С. 76.
53. *Цветаева М. И.* Неизданное... – С. 170.
54. *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации... С. 119.
55. *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. – 3-е изд. – М., 2006. – С. 819.
56. *Цветаева М. И.* Неизданное... – С. 159.
57. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Переписка. – М., 2008. – С. 95.
58. *Шкловский В. Б.* Зоо, или письма не о любви. – СПб., 2009. – С. 75.
59. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания... С. 528.

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

М. О. Кнебель

<К ВОПРОСУ О СЛОВЕСНОМ ДЕЙСТВИИ>

**Публикация, вступительная заметка,
комментарии и послесловие Ю. А. Васильева**

«Словесное действие – вот основа основ драматического искусства, основа актерского творчества на сцене» [1] – это кажущееся простым и ясным утверждение М. О. Кнебель из книги «О действенном анализе пьесы и роли» бросает ответ и на ее выступление на заседании Секции драматических театров Ленинградского отделения ВТО 18 апреля 1970 года, составляющее содержание настоящей публикации [2]. То, что в актерском творчестве со слова все начинается и словом все завершается, не секрет. Наиболее динамично об этом написал один из учителей Кнебель – В. И. Немирович-Данченко [3], режиссер, в чьих спектаклях она создавала свои лучшие актерские работы [4]: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач – и психологических, и пластических» [5].

Кнебель идет дальше в понимании речевого искусства актера – она ратует за введение в обиход понятия «словесное действие». Истоки возникновения этого понятия связаны с годами педагогического творчества Кнебель под руководством К. С. Станиславского. В марте 1936 года она была приглашена Станиславским на преподавательскую работу в Оперно-драматическую студию, где явилась свидетелем зарождения и разработки «метода действенного анализа». Можно даже считать, что Кнебель непосредственно участвовала во внедрении новых идей Станиславского в педагогический процесс на уроках «Художественного слова» – именно эту дисциплину ей и поручил вести в студии Станиславский.

В своей знаменитой книге (хотя какая из книг М. О. Кнебель не становилась прославленной!) «Слово в творчестве актера» (М., 1954) [6] она подробно описала основные положения «метода действенного анализа» и охарактеризовала принципы работы над театральным текстом, вытекающие из идей Станиславского. Дискуссии по наследию Станиславского,

и шире – по актуальным вопросам театральной теории и практики, не раз возникали после его смерти. Особенно плодотворной полемика была в 1950–1960-е годы [7]. На это двадцатилетие приходится и публикация наиболее важных работ Кнебель, принесших заметную пользу и драматическому театру, и театральной педагогике. Помимо уже упомянутых – «Слово в творчестве актера» и «О действенном анализе пьесы и роли» [8] – в этот же период были опубликованы книги «Школа режиссуры Немировича-Данченко», «Вся жизнь» [9] и несколько статей, среди которых особенно актуальность имело предисловие к книге Н. В. Демидова «Искусство жить на сцене» [10].

Личность Кнебель, ее режиссерские работы в Центральном детском театре, главным режиссером которого она была в 1955–1960 и 1966–1968 годах, ее постановки в других театрах Москвы, ее книги и выступления в печати, ее педагогическое творчество и раньше, и теперь вызывают несомненный интерес. Свидетельство тому и предлагаемая здесь публикация стенограммы ее встречи с театральной общественностью в Ленинградском Доме актера.

Мы не стали редактировать выступление Кнебель и ее ответы на вопросы с мест. Конечно, можно было бы «отшлифовать» какие-то принципиальные высказывания Кнебель, придав им и большую ясность, и стилистическую отточенность, – однако это снивелировало бы естественную, живую «разговорность», острую полемичность речи Марии Осиповны, свело бы «на нет» ее характерный речевой стиль. Оставили мы и все особенности высказываний «с места» – иной раз эти высказывания были достаточно пространны, но, как видно, Кнебель к выступлениям «с мест» относилась с интересом, вслушивалась в них и находила не менее интересные разъяснения.

Следует предупредить читателя, что публикация состоит из двух частей: I. Выступление М. О. Кнебель; II. Ответы на вопросы.

В первой части Кнебель излагает свои взгляды на рождение слова при этюдной работе над ролью, свое отношение к состоянию сценической речи того времени, которое вошло в театральный обиход под названием «шепталый реализм», говорит о сложности проблемы словесного действия, о значении видений и подтекста. Это выступление Кнебель, что нам кажется особенно важным, перекликается со статьей «Пути и средства кодирования смысла», написанной ею совместно с выдающимся психологом А. Л. Лурия и опубликованной в 1971 году [11]. Интересно, что Кнебель и

в выступлении, и в статье решительно выступает против главенства произносимого текста над содержанием, над смыслом, над подтекстом, приветствуя такое речевое творчество, когда «не на подносе слова подаются». Кнебель и Лурия заявляют вполне определенно: «Для того, чтобы владеть искусством выразительной передачи смысла, а не только внешнего значения текста, актер не должен начинать с заучивания текста роли. Такое прямое воспроизведение текста не обеспечит ничего другого, кроме передачи его внешнего содержания, и такой путь не дает никаких гарантий для того, чтобы в словах, которые актер произносит со сцены, отразилось все богатство тех переживаний и эмоциональных отношений и мотивов, которое составляет существо роли; в такой речи могут отразиться лишь внешние значения текста, а вовсе не ее подтекст, а ведь именно это и является задачей выразительной речи актера» [12].

Вторая часть встречи – «Вопросы и ответы» – оказалась вовсе не традиционной. Возник настоящий полемический разговор. Публика вела себя активно – присутствующие спорили друг с другом, высказывали свои предположения относительно проблем актерской речи на сцене, в спектаклях, вступали в диалоги с заочными оппонентами, с позициями, занимаемыми известными деятелями театра или театроведами. В дискуссии развернулся широкий спектр мнений, событий театральной жизни, педагогических приемов работы над речью в театральной школе. Жаль, конечно, что имена выступавших, споривших и задававших вопросы стенограмма не сохранила. Но достаточно внятно звучат голоса режиссеров, преподавателей речи, драматических актеров – создается впечатление, что тема, поднятая на встрече с М. О. Кнебель, оказалась «больной» и решаемой непросто.

Встреча с М. О. Кнебель проходила в рамках занятий Секции драматических театров Ленинградского отделения ВТО. Тема была озвучена руководителем занятия Р. С. Агамирзяном [13]: «Продолжаем разговор о профессии». Открывая занятие, Агамирзян произнес Вступительное слово, фрагментом которого считаем необходимым предварить публикацию стенограммы беседы М. О. Кнебель с актерами и режиссерами ленинградских театров.

Дорогие товарищи!

Я приготовил пышную речь, но вы своими аплодисментами все предвосхитили. Я не буду представлять уважаемую Марию Осиповну Кнебель. Очевидно, ваши аплодисменты выражают, что вы все ее знаете.

Несколько слов о теме сегодняшнего вечера. Дело в том, что нас волнуют многие профессиональные вопросы и в частности вопрос о словесном действии.

Мы, Мария Осиповна, знакомы с Вашей книжкой, я надеюсь, большинство, но одно дело отпечатанная книга, другое дело – звучащие слова от автора, у которого можно выяснить какие-то недомолвки и недопонимание.

В наших театральных вузах, я говорю о Ленинградском вузе, потому что не знаю обстановки в ГИТИСе, на мой взгляд, происходит смешение. С одной стороны, студентам прививается художественное слово, что никакого отношения не имеет к словесному действию в том виде, в каком его преподают, с другой стороны, во время работы по актерскому мастерству нам приходится вести борьбу с этим художественным словом, потому что законы словесного действия несколько другие, чем законы художественного слова.

Сегодняшняя наша встреча не будет носить характер лекции, я надеюсь на скромность аудитории, которая «забросает» Вас бесконечными вопросами после того, как Вы, Мария Осиповна, скажете несколько слов.

Слово Марии Осиповне Кнебель.

I

Я буду очень благодарная, если вы будете задавать какие-то вопросы, чтобы наш разговор был более конкретным. Для меня неожиданным было, что как будто бы ставится вопрос об анализе работы над художественным словом и словесным действием. Думаю, что я не очень компетентна в этом вопросе.

Я знаю, что я лично работаю с педагогами <по сценической речи> в большом контакте, я обыкновенно их прошу помочь мне в период формирования отрывков или спектакля, и они очень помогают своими замечаниями, помогают обращать внимание на последнем этапе, до которого не доходят руки. Я не могу сказать, что у нас был такой разрыв. Может быть, я не очень хорошо знаю, как идет отдельно работа, но в нашей совместной работе мы обыкновенно находим контакт. Так что в этом смысле нет такого разрыва.

Я скажу несколько слов, как я сама понимаю, все больше понимаю сложность проблемы словесного действия. Сложность ее в том, что само слово и место, которое занимает слово, очень меняется с развитием театров. Если мы могли говорить, что в прошлом веке слово и речь актера были главным и единственным выразителем творчества, то сейчас нам приходится думать, что наша техника и технология стали значительно сложнее, и каково место слова в словесной технологии, мне кажется, что мы до конца ясно этого, во всяком случае, в теории, не определили.

Мне кажется, что раньше была проще работа над словом, и уделялось этому наибольшее внимание. Сейчас, после того как мы отлично понимаем, что и заучиваем текст по подтексту, заучиваем в полном органическом слиянии с действием, с внутренним побуждением, со вторым планом, со всей сложностью нашей технологии, мне кажется, что мы иногда до конца не понимаем, что все равно все это должно вылиться в слово [14].

У нас идет какая-то борьба, то люди садятся на текст, и мы говорим – что же вы делаете, или люди целиком отдаются органической жизни и недооценивают текста, тогда мы в ужасе от того, что актер не умеет говорить. И вот так шагаем, пока не найдем, каждый актер шагает сам по себе, режиссеры еще не пришли к убеждению, что нам нужно находить органическую связь между подтекстом и текстом.

Еще одна вещь, которая меня очень интересует. В начале, молодежь особенно, когда репетиции происходят в маленьких комнатах, говорит очень естественно, но эту естественность трудно переносить в большее помещение, и тогда начинается какое-то искажение органического процесса. Тогда и мы неоднократно виноваты в том, что говорим: «громче, не слышно», хотя дело не в громкости, а в умении сказать свою мысль до конца. Обычно не звучит слово, когда недостаточно ясна мысль [15]. Когда мысль совершенно ясна, появляется потребность заразить ею партнера – и доходит слово. Как только молодой актер понимает, что он не владеет умением, волей донести свою мысль спокойно до конца, возникает такой подгон себя, и он впадает в неправду.

Этот вопрос не только у совсем молодых актеров. Организуются какие-то студии, молодежные спектакли, и они, как правило, поражают простотой, естественностью речи. Куда деваются эта простота и естественность с опытом – довольно драматическая загадка.

Мне кажется, что в этом исчезновении истинной простоты и естественности, тут-то и происходит какой-то вывих, когда люди за техникой речи теряют истинную внутреннюю жизнь.

Я рассказываю вам не то, что умею, а что меня беспокоит, что, по-видимому, мы недостаточно умеем сделать так, чтобы при так называемом умении не пропадали бы простота, искренность и непосредственность речи.

Есть еще другое – актеры, как правило, не работают ни над дыханием, ни над дикцией, ни над умением лепить фразу, ни над перспективой

фразы и считают, что это обязательно должно придти само. Это такая трагическая ошибка!

Я иногда поражаюсь: приезжают к нам иностранные труппы, и мы заявляем: «Ах, как люди прекрасно говорят!» Это действительно так. Что же, мы не знаем этих секретов, этих упражнений? Мы все знаем, но только не работаем над этим, а там <актеры> работают и работают так, что если их не слышно, то их не берут в коллективы, которые зарабатывают деньги.

А у нас не было случая такого, чтобы актера увольняли за то, что его не слышно, или за то, что он неразборчиво говорит. Таких случаев нет. У нас объявляют замечания, выговор, если актер выпьет или опоздает на спектакль, но не потому, что он не доносит мысль, что его не слышно, что он рвет какое-то действие. Это вещи, с которыми мы все миримся.

Никто не скажет пианисту, что «в связи с окончанием консерватории – не упражняйся», – такого не бывает. А по отношению к драматическому актеру, к требованию совершенствовать его речь, пластику, к его постоянной тренировке – это отсутствует. И почти что нет актеров, которые ежедневно работают над своим физическим аппаратом. Поэтому у нас очень часто речь удивительно тусклая, маловыразительная и бездейственная. А нередко бывает и так, что нас поражают какие-то неожиданности, интереснейшие интонации.

Я считаю, что мы очень мало замечаем, в какие интересные приспособления, краски рядится истинная речь на сцене, мало думаем о выразительных возможностях речи в спектакле. Но бывает так, что словом и умением говорить гордятся люди, которые небогаты той душевной, сложной жизнью, которую мы зовем на сцену. Но как только человек овладевает глубоким внутренним содержанием, он теряет интерес к отточенной, словесной красоте речи.

Мне представляется, что о слове, о том, как надо говорить, очень много даже написано. Хотя бы взять то, что написал Станиславский. Так что, как работать – как будто бы должно было быть ясно, но работы мало, если не сказать – нет.

Мне кажется, что, например, сама проблема видения, она так богато раскрывает актеру возможность того, что Станиславский говорил и писал, чтобы заучивать текст не только по словам, а и по иллюстрированному подтексту. Вполне ясная дорога для каждого актера [16].

Но, если честно сказать, многие ли это проделывают, хотя бы в одной роли, в одном отрывке? [17]. Я почти уверена, что настройки видений можно добиться только тогда, когда педагог заставляет это делать. Но когда он добивается этого (я довольно много занимаюсь этим, просто заставляю молодежь этим заниматься), конечно, это раскрывает какую-то душу слов, душу мыслей. Но это мало сделать в одном отрывке, в одном кусочке, к этому надо приучить, чтобы это было строго, как мы едим, пьем, чистим зубы, моемся.

Самое основное, мне кажется, – это то, что у нас отсутствует подлинная тренировка. Иногда мне кажется, что, может быть, люди не очень точно знают, что надо делать, не очень точно уясняют, как соединить эту работу с действием, со словом, но это тот процесс, который каждый раз рождается по-своему, с разными актерами по-разному.

Вы, наверное, знаете, что я работаю, в основном, всегда этюдами. Но иногда мне заявляют, что когда работают этюдами, тогда вроде снижается требование к речи. На самом деле, я хочу заверить, что это не так. Необходимо и при такой работе находить время на то, чтобы уточнить логику мысли, выявить перспективу. Если говорить о самых грубых ошибках, помимо естественности и неестественности речи, они заключаются, главным образом, в том, что текст рвется до такой степени, что не только не звучит целая фраза, но часто возникают во фразе десять дыр, остановок, а то и каждое слово рвется на куски. Требуется осознание того, как надо говорить фразу. Нужно понимать, что такое синтаксис, как сделать, чтобы все точки поменять на запятые, чтобы фраза летела. А у нас, если стоит точка, ее обязательно поставят, хотя мысли кончаются на следующей странице. Умением делать фразу летящей, стремящейся к тому, чтобы мысль была верна до конца, владеет очень мало актеров.

Это вехи, которые требуют работы. Нет актеров, которые не знали бы, что такое логика в тексте, что такое перспектива, что существует какая-то грация в пунктуации, все знают, но овладеть нельзя, если человек над этим не работает.

Я все больше и больше думаю, что мы недооцениваем труд, недоулавливаем, какой это бесконечный труд – дело нашей профессии [18]. Балерина не может выйти на сцену, если она не тренирована, певец не может выйти на сцену, если не настроен голос, а драматический актер может почти прожить жизнь – и только потом выясняется, что он играть-то не умеет.

Ни в одной профессии любительство так не прячется, так не маскируется, как в нашей профессии.

Иногда бывает, что актеры переживают, если не получают достаточно ролей. А когда получают, вдруг оказывается, что они массу вещей не умеют делать, и не потому, что не знают как. Мне кажется, что такого положения, чтобы актеры не знали как – это редко очень, а вот то, что, зная, они уверены в том, что в профессиональной жизни можно обойтись и минимальными затратами, – этого очень много.

Сейчас немало разговоров о том, что в театрах развелось большое количество шепчущих актеров и даже целых коллективов, которые шепчут. Я к этому отношусь терпимее других, потому что мне иногда кажется, что в этом шепоте есть что-то большое, какая-то робкость, выявление чего-то драгоценного, и что, может быть, нужно некоторое терпение, чтобы это не стало штампом.

Но бывает и так, что за шепотом нет ничего, и это только манерка, чтобы не раскрыть своей пустоты. Сейчас приобретается некоторая техника такого шепота, при которой не поймешь – то ли думает о чем-то, то ли нет. И также бывает, что актер спрятан полностью за словами, его нет, он давно дома, а тут звучат громкие, трескучие фразы. Опасная вещь, если человек не затрачивает труда на рождение слова, а его – актера – просто нет.

Когда человек присутствует <на сцене> полностью со всем мозгом, сердцем, эмоциями, нервами, когда он волей-неволей включает весь свой аппарат, тогда волей-неволей возникает активное действие. Когда у человека есть желание заразить партнеров своим вкусом, своей волей, тогда его слышат и партнеры и зрители; если, к тому же, нет ненормальных условий, таких как в Театре Советской армии [19]. Всех, кто там форсирует голос, – не слышно, а тех, кто, не форсируя голоса, говорит не торопясь, – их прекрасно слышно даже в нечеловеческих условиях, в которых работают актеры Театра Советской армии [20].

II

С места: Вы сказали, что после периода действенного анализа и этюда наступает момент уточнения действия, словесной логики. А не скажете ли о методике этого процесса? Понятно, когда ищется правда,

логика, потом наступает момент, когда надо это перенести из житейской правды в правду искусства.

Кнебель: Если говорить, что я лично делаю, когда переходим к тексту – я акцентирую внимание на анализе текста с точки зрения перспективы. Сажусь за стол с актерами, иногда с одним актером, особенно когда дело касается сложного текста, и занимаюсь уточнением развития мысли, выяснением того, как мысль летит, как она развивается. По-моему, это помогает.

Я думаю, что, в принципе, как только режиссер на чем-то акцентирует внимание актера, он вовлекает актера в процесс, и это что-то становится нужным и актеру, если же режиссер не обращает внимания на перспективу фразы, на смысловой анализ текста, так и актера перестают волновать эти вопросы.

С места: Очень сложный вопрос. Когда актеры снимаются в кино, их прекрасно слышно, они привыкли к микрофонной манере на озвучании. Все-таки и в театре должно быть слышно. Упражнения, о которых Вы говорили, и непосредственная работа над речью после этюда должны иметь какую-то технологию, чтобы сохранить современный словесный строй и вместе с тем существовать в пределах слышимости и речевой выразительности. Я замечаю, что хорошие артисты говорят плохо, а плохие артисты говорят хорошо. Вот возьмите Юрского [21].

Кнебель: Я считаю, что Юрский – хороший актер, его слышно и понятно всегда.

С места: С точки зрения ортодоксальной, он говорит плохо.

Кнебель: Он говорит очень хорошо.

С места: Мы сталкиваемся с тем, что его не слышно. Он правильно существует по перспективе, но его не слышно.

Где границы, когда мера правды разрушается активным посылом? Как сохранить предельную правду, чтобы это было выразительно?

Кнебель: Как только начинаем во имя слышимости жертвовать правдой, мы проигрываем, потому что актер начинает бояться нашего «не слышно» и уже в самом себе ищет лазейку, чтобы пронести свою правду.

Я удивляюсь, что Юрского не слышно.

С места: В «Цене» [22].

Кнебель: Юрский в «Цене» очень мне понравился. У него такие прекрасные, неожиданные живые интонации.

Я думаю, что жертвовать правдивостью и сегодняшностью речи ни под каким видом нельзя. Я не думаю, что такую речь, «сегодняшнюю», следует называть «тусклой», точнее было бы сказать – «нераскрашенная» речь; и эта нераскрашенная <речь> привлекательна, она – сегодняшняя речь, не на подносе слова <подаются>. Но уверена, что все равно работа над перспективой мысли, над точностью донесения мысли до партнера, до зрителя должна помочь тому, чтобы актера было слышно. Важно, чтобы актер сам ощущал слышимость своей речи, когда он играет. Это удивительно, если актер не понимает, что часть зрительного зала его не слышит. Этот контроль должен быть, если у человека воспитано внимание к речи. Если <у актера> нет внимания к речи, нет желания быть услышанным, значит его нужно на это настраивать. Сейчас у многих нет желания прислушаться к этой проблеме.

С места: О степени участия действия в слове. Предположим, что актер активно присутствует на спектакле и активно участвует в конкретной сцене, какая разница – шекспировское и чеховское слово? Степень участия в шекспировском и чеховском слове? У нас в последнее время унифицировалось словесное действие и нет разницы между словесным действием в одном или другом авторе. Есть ли здесь принципиальные различия? И как их практически искать в сегодняшней работе?

Кнебель: Мне кажется, что вопрос ощущения жанра заключается не только в словесном действии. Тут нельзя отрывать работу над шекспировским текстом или чеховским текстом. Шекспир и Чехов ставят разные стилистические требования к актеру, из этого исходит и вопрос по линии словесного действия [23].

Если мы возьмем непростую метафорическую речь Шекспира с ее сложным выражением какого-то тяжелого слова и, наоборот, чеховские монологи, необыкновенно сложные для актера. В пьесе, в которой люди как будто бы говорят так интимно, как будто бы возникает *доверительность* речи, и вдруг такие сложные поэтические монологи. Невольно задумываешься – разве это Чехов с его лаконичностью, с требованием глубочайшей жизненной правды – говорю о монологах Раневской, Иванова [24]. Посмотрите чеховскую драматургию только с точки зрения того, какую тонкую поэтику являют монологи его героев. У такого лаконичного писателя что ни пьеса, то самый сложный монолог.

Вы правы, что шекспировские и чеховские монологи требуют иного подхода, потому что вся манера игры разная.

С места: Но жанром или стилем определяется разница манер?

Голос с места: Способом существования.

Кнебель: Внутренней жизнью в конкретных обстоятельствах.

С места: Я думаю, что у меня это не вопрос, а некоторая полемика, что нет такого артиста, который не хотел бы, чтобы его было слышно.

Есть такие <актеры>, которые не могут соединить органику существования с ясно выраженной речью. И все знают, что все время в театрах происходит внутренняя полемика. Одни убеждены – лучше, чтобы я играл верно, пусть не слышат меня. А Смоктуновского [25] совсем не слышно, есть такое. (Шум в зале.) Я присутствовал на его спектакле, когда зрители кричали – громче, это было [26]. (*Голос с места: Это было десятки раз.*) Смоктуновский хорошо играл в тот день. И есть другая, противоположная точка зрения – что-то недобрал по органике, но зато его слышно. Я отношусь с сомнением к утверждению, что современная речь выражает тенденцию к тусклости. Но посмотрите, как на улице два человека разговаривают, у них есть тусклая речь? Нет. Потому что между ними что-то происходит, я не слышу этой интонации, которую слышу по радио и телевидению. А когда начинают говорить по радио и телевидению актеры, то я слышу фальшивую речь, организованную, закругленную – она красивее, она импонирует, бархатистые интонации бродят по обертонам, но она не становится достоверной.

А как достигнуть достоверности речи, естественности, не нарушая законов живого общения?

Мне иногда кажется, что вся серия тренировочных дикционных упражнений воспитывает недостоверность речи. Бе-бе-бе, бу-бу-бу – все это приучивает к выговариванию. Что читаем в старых книгах? Этот артист не говорил, а выступал. У меня было в практике – ты с этим артистом не работал, он как читал, так и играть будет. Как на этого выйти? Очевидно, в этом заключается задача?

Кнебель: По-моему, тут особой полемики нет. Эти упражнения, как Вы говорите: бу-бу-бу, бе-бе-бе, они манеру речи ни в какой мере не определяют. Они исправляют дефекты речи, которых безумно много. Это работа над техникой, над произнесением речевых звуков. Я боюсь говорить, может быть, недостаточно это знаю.

Но Вы совершенно правы, что единственно, о чем надо заботиться, — это об умении, ничего в своей внутренней органике не предавая, передавать все сложности внутренней жизни так естественно, как в жизни. Вы правы и в оценке речи по телевидению и радио: она очень манерна. Я лично с трудом переношу телевизионные зрелища, радиопостановки, потому что там одинаковые интонации, за исключением тех моментов, когда говорят хорошие актеры. Но как переменить такое жалкое положение? Я думаю, что все зависит от того, насколько ярко внутренне живет человек. Но вместе с тем, если мы потеряем слух к правдивости речи, то никто нам не поможет в этом. Как это сделать? Личным слухом и требовательностью. Вы в своих спектаклях допускаете, когда актер фальшиво говорит? Наверное, нет. И каждый пытается запретить. Есть ли актеры, которым режиссер не говорит о неправдивости его интонации? Наверное, есть. Я во всем виню режиссеров. (Аплодисменты.) Я говорю смело, потому что я сама режиссер.

Я приветствую ситуацию, когда режиссер требует от актера естественной, живой речи и в ужас приходит от фальшивой интонации, от манерности или вычурности, нарочитой скороговорки. Нам легче, мы это слышим. Мы иногда слышим, чего актер, в силу целого ряда вещей, не замечает. Но мы сами иногда не требовательны, потому что актер иногда хорошо и верно живет и боишься испугнуть. Во время репетиционного периода не обращал внимания актера на то, что его не слышно, а потом начинается какой-то кнут, от которого он в шоке.

Мы же не переносим наши спектакли из маленькой комнаты прямо на премьеру. У нас есть период, когда мы можем сесть в последний ряд зрительного зала не на прогонных репетициях, а раньше. Наше режиссерское ухо подчас пропускает то, что могло быть замечено задолго до прогонов.

Я вспоминаю, как бесконечно много времени тратили на это Станиславский, Немирович-Данченко. А мы не очень много тратим. Мы с чем-то свыкаемся, мы привыкаем, мы бережем иногда актера. Тут очень серьезная вещь.

Если честно говорить, надо думать о том, как воспитывается речь в <театральной> школе, потому что наши студенты-актеры приходят в театр с совершенно искаленной речью. У нас почти нет людей, которые правильно и хорошо говорят по-русски. Я сострила однажды, что

открываются французские, немецкие школы по математике, хорошо бы открыть русскую, чтобы учили литературной речи, потому что <театральные> педагоги ужасно разговаривают.

Мне представляется, что вопрос сценической речи сейчас шире должен стоять. Это утрата культурной, интеллектуальной речи.

Почему я отношусь с уважением к людям, которые занимаются «бу-бу-бу»? Потому что они в большой степени тратят огромные силы на исправление диалектов, помимо дикционных недостатков. Если послушать иной театр, какой-то коллектив, мы услышим, что у нас нет установленной орфоэпии. Так что вопрос <действенной> речи, помимо чисто сценических, очень важных и сложных проблем, упирается в отсутствие культурной речи. Мы все с этим все время соприкасаемся. Поэтому мы не можем говорить исключительно о том, что существуют якобы только сценические проблемы речи. На самом деле, это не так. Падение культуры речи колоссальное, и это отражается на наших сценических задачах.

С места: Я хотел бы вернуться к проблеме, которую Вы затронули. Вы остановились на иллюстрационной речи, и в некотором смысле это относилось к монологу. Вопрос в следующем. Обычно спрашивают – если я себя натренировал в иллюстрационном подтексте, что же, значит, я все время обязан думать, какую картинку я должен сейчас иметь в своей голове? Или о внутреннем монологе: я сочиняю, приношу, а потом должен <себя> подтолкнуть к этому внутреннему монологу? А Станиславский говорит, что жизнь должна родиться тут же. Может быть, Вы реставрировали бы опыт <работы> над монологами. Потому что очень интересен процесс тренировки, при котором и внутренний монолог, если по-настоящему создан и хорошо натренирован, как иллюстрированный подтекст, он по законам природы начинает возникать сам уже, почти что произвольно происходит это. Интересен Ваш опыт такого накопления в актере, когда он натренирован? Может быть, Вы расскажете?

Кнебель: В общем-то, Вы все рассказали. Иллюстрированный подтекст должен быть настолько нафантазирован, что как только человек дотрагивается, он *вспугивается*. Если у меня натренированы видения, представления (Станиславский говорил: то, что мною нафантазировано, к чему моя мысль привыкла возвращаться – это материал для общения; и когда этот позыв возникает – меня обступают образы [27]), то этот материал

позволит мне разговаривать с моим партнером. Если я в момент <сценического диалога> начинаю фантазировать – из этого ничего не выйдет. Это так же, как если человек говорит о предмете, но не знает о нем ничего – у него есть пять фраз и все, а если знает – он не думает, какими фразами он будет говорить, у него накопленный опыт.

С места: А Вы просите проговаривать <внутренний монолог, видения>?

Кнебель: Да. И не только студентов. У актера какой-то кусок мертв, он не видит чего-то, и с актерами так же работаем. Я не могу сказать, что я очень дифференцирую работу со студентами и актерами, пожалуй, работаю одинаково.

С места: В Ваших «Талантах и поклонниках» [28] *взрывается* представление о стилистике Островского, и это одна из прекрасных особенностей спектакля. Даже в спектакле «Чайка» [29] абсолютно изменено представление о стилистике Чехова. К сожалению, мы часто видим, что хороший спектакль Шекспира играют «как Шекспира», спектакль Чехова «как Чехова», и это преграждает дорогу режиссерской фантазии, отдается предпочтение не стилю, а манере, манерке.

Кнебель: Я думаю, что это вопрос, который в практике решается очень сложно. Я не знаю, как у других режиссеров, мне никогда не приходилось работать так, чтобы я заранее определяла, что я решу <спектакль> в таком-то жанре или стиле. Может быть, это мой недостаток, но я не представляю заранее. Мне кажется, что вопрос стиля спектакля – это все-таки вопрос, который возникает в процессе столкновения с целым рядом компонентов. Первый из них связан с тем, как режиссер в первую очередь – поскольку от него идет замысел – как он воспримет то произведение, над которым работает, что в этом произведении его затронет, взволнует, что покажется ему на сегодня наиболее важным и значительным.

Немирович-Данченко говорил, что секрет подхода к классику состоит в том, чтобы не играть такого Островского, какого играли при Островском, а, прочувствовав, какая была жизнь при Островском, окунуться в нее и, окунувшись, открыть, что невозможно думать так, как думали при Островском, хотя очень дорогое что-то из Островского живо до сих пор [30]. Если говорить обо мне, то, взявшись за эту пьесу <«Таланты и поклонни-

ки»>, я не разрешала изменять текст, я сохраняла сложность речи, которую сейчас мы стали бы осуществлять по-другому. Но я стремилась к тому, чтобы слова пьесы ложились как естественная почва для сегодняшнего актера.

А стиль спектакля рождается из очень многих компонентов, в которых особую роль играют ощущения сегодняшней жизни.

С места: Поскольку отошли от проблемы словесных действий, я хочу выяснить Вашу позицию в отношении вновь возникшего в Москве, может быть, это направление, разговоры, диспуты, дискуссии относительно искусства переживания и представления. В журнале «Новый мир» в первом номере есть очень хорошая статья Шах-Азизовой [31] по поводу прекрасной работы Берковского об эстетике Станиславского [32]. В этой статье Шах-Азизова пишет так: «Теперь в нашем представлении нет того водораздела, границы, которая отделяет искусство переживания от искусства представления»; как она пишет: «перегородки сметены, и если бы этого не произошло, мы никогда не поняли бы искусство Брехта» [33].

Логика рассуждения такова, что если поняли сегодня Брехта, то только потому, что, вопреки Станиславскому, на сцене, кроме искусства переживания, есть еще искусство представления, это искусство открыл Брехт. Мне кажется, это глупейшее непонимание того, что Станиславский понимал под переживанием.

Кнебель: Я не согласна с Шах-Азизовой и просто потому, что она далека от творчества. Перед ней перегородки не стояли, нечего было разбивать.

Вопрос о Захаве [34]. Я предложила устроить диспут, чтобы я была оппонентом против него. Это вредная теория [35]. И самое главное, что она ничего не прибавит к нашей работе, в наших поисках. Само понятие о театре переживания, театре представления – это отжившее понятие, но, во всяком случае, считать, что тут нет разницы отношений, никак нельзя. Тут огромная разница, совершенно разные пути. И мы великолепно можем понять Брехта, не уничтожая перегородки. Брехт сейчас понимается в ГДР и во всем мире сложнее и точнее, чем он понимается у нас в смысле того, что это чисто внешняя вещь.

Это очень серьезная, большая тема, и вопрос переживаний и представлений, мне кажется, – это вопрос истинности всего, что происходит

для меня на сцене, или того, что я «делаю вид». <...> Я, безусловно, не согласна с теми людьми, которые считают, что это две стороны одного процесса. Это разные процессы. И мне кажется, что существует очень определенная позиция у целого ряда наших художников, которые стоят на пути к перевоплощению.

Это редчайшая, высочайшая награда для актера, если ему удалось дойти в своем творческом процессе в какой-то роли до подлинного перевоплощения. И нельзя сказать, что в самом процессе есть что-то отжившее. И в вопросах воспитания речи порой возникает тенденция к *представлению* истинности. Мне кажется, что данная теория, может быть, более всего касается того, как звучит речь на сцене. Речь человека, которому ничего не стоит любую тираду произнести и оставаться *не выкладывая себя* – в таком случае это театр представлений.

С места: Вы правильно затронули эту тему, это кардинальное отношение к речи. По-моему, это основное, речь актера в Театре Брехта неверно понята. Мейерхольда неправильно истолковываем [36]. О многих театрах неверно понимают, что эту пьесу нельзя играть переживая.

Кнебель: Правильно, я согласна.

С места: И во многих московских театрах происходит какая-то подмена понимания. Многие артисты в одних спектаклях существуют, я их слышу, в других спектаклях не слышу. Это кардинальная проблема неверного понимания переживаний. Если это не на основе истинных переживаний, тогда нельзя говорить о словесном действии.

Кнебель: Должна сказать, что я не так давно была в ГДР и видела интереснейший спектакль. Я расскажу, потому что его не привозили сюда – это «Покупка меди», брехтовская! [37]. Это теоретический трактат Брехта [38]. И необычайно, что этот трактат идет на сцене и зрители – не театральные люди с захватывающим интересом следят за этой сложной методологией, выраженной в диалоге. Несмотря на то, что я до этого читала, я там поняла, что Брехт, он – очень полемичен [39].

Для того чтобы очень точно завоевать какие-то свои позиции, он очень нарядно показал театр переживаний как нечто архаическое, над чем все смеются. Там показаны отрывки, не помню, из какой пьесы [40], но гомерический хохот вызывает бутафория, где колоссальные парики, как конский хвост – коса. В этом – сатирическое отношение к театру пережи-

ваний. Есть люди, которые стараются театр переживаний представить как какой-то старинный психологический театр, в котором существует рутина, какая-то игра страстей, в котором производят то, с чем когда-то боролся Станиславский. Вот это и выдается за театр Станиславского.

Там роль Философа играет прекрасный актер [41], который попадает в рутинную актерскую среду. Он двигается, на него идут декорации, все падает, он требует – расскажите, что такое театр? Ему наивно говорят, что театр – это чувство переживаний, все, что мы называем ремеслом. Он говорит – а как вы готовитесь, чтобы быть актером? Ему дают одно из упражнений Станиславского – отношение к разным предметам: ему дают шляпу, кричат – это крыса, он изображает страх естественно и наивно, все смеются, и я тоже. После этого с ним режиссер и актер разговаривают на поставленных голосах, на белом звуке. Он обыкновенный человек, который говорит – разве можно таким путем стать актером! Есть другой путь – это учиться у жизни и наблюдать, как происходит в жизни, и он <Философ> идет, смотрит, отсюда рождается кусочек, когда он идет к актеру, у которого Гитлер учится [42].

Играет совершенно потрясающе. Причем тут же демонстрирует у нас на глазах сам момент своего включения в новые обстоятельства, в которых играет, то есть он играет абсолютно по всем высоким требованиям искусства переживаний. Но он делает это у нас на глазах [43].

Вообще театр Брехта имеет большое влияние на немецкие театры. Они все переключения, переходы к зонгам и то, что делают внутри своих ролей, они играют на самом высоком уровне того, что мы называем театром переживаний.

Но если мы говорим, что наша драматургия построена на том, что человек не перевоплощается, что он это делает за кулисами, тут – на сцене – новая драматургия требует от нас в большой степени большого мастерства в процессе переживаний, а не отказа от него. Я имею в виду студенческие спектакли, где актер что-то играет, потом выходит к рампе, исполняет зонг, как на плохой эстраде. Это наивное понимание Брехта.

Когда человек стоит на истинности проживания, на истинности своих поступков и действий – может родиться и живая речь, и живое настоящее действие, и это не изменит основу искусства переживаний. А как только начинают утверждать, что в новой драматургии невозможно использовать основы искусства переживания, – я не понимаю.

Если старая техника, когда актер понимает жизнь, свои действия демонстрирует как на подносе, перед публикой, тогда не сыграешь никого. Вопрос речи – это вопрос такой работы мысли, где требуется актер, который может произнести объемные монологи. Если мысль заключена в большое количество слов, то актер будет играть не напыщенно только в том случае, когда глубоко поверит во все происходящее, если для него все происходящее истинно. А если холодная декламация, холодная передача текста – никогда ему не сыграть.

(Аплодисменты.)

Послесловие

В завершение публикации необходимо, как нам представляется, одно разъяснение, касающееся вскользь произнесенной М. О. Кнебель реплики о «вредной теории» Захавы. Реплика эта заканчивается так: «Само понятие о театре переживания, театре представления – это отжившее понятие, но, во всяком случае, считать, что тут нет разницы отношений, никак нельзя. Тут огромная разница, совершенно разные пути». Спор между сторонниками двух противоборствующих партий, так называемых (с подачи Станиславского) «театра переживания» и «театра представления» ко времени выступления Кнебель в Ленинграде имел уже более чем полувековую историю. Споры протекали жаркие, взаимные обвинения накапливались. Не место их сейчас разбирать, тем более что в нынешние времена эти споры явно не актуальны. Нынче таким делением пользуются разве что ретрограды. Теперь уже вполне очевидно, что антитеза «представление» или «переживание» размыла свои границы. Современные исследователи актерского творчества, театральные педагоги высказываются иначе: «Более емкими представляются понятия “психологический” и “игровой” театры», – говорит известный исследователь психологии актерского творчества Н. В. Рождественская в работе «Быть или казаться» [44] и ссылается при этом на блистательную книгу М. М. Буткевича «К игровому театру» [45]. Однако живучим оказалось еще одно направление идей теоретиков и практиков драматического театра. Оно может именоваться «вахтанговским». Ярчайшие его представители, в первую очередь Р. Н. Симонов и Б. Е. Захава, убеждают оппонентов в возможности согласования двух

полюсов антитезы, чего, по их мнению, удалось добиться Е. Б. Вахтангову (ученику К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого, восхищавшегося режиссерскими открытиями и теоретическими работами Мейерхольда) в последних его спектаклях и прежде всего в «Принцессе Турандот».

В качестве одного из аргументов Захава предлагает признать лучшие актерские достижения в советском театральном искусстве, в основе которых «лежит синтез того положительного, что содержится в обоих течениях». Ведущее начало в этом «двухстороннем единстве» Захава отводит переживанию как содержанию актерского искусства и его смыслу, а представление, согласно его классификации, – это форма [46]. Отметим, что мечты о монтаже искусства «переживания» с искусством «представления» высказывал не только Захава. О том же, но с несколько иной аргументацией говорил на страницах того же журнала «Театр» Р. Н. Симонов в статьях «О театрах “переживания” и “представления”» [47] и «В центре – актер» [48]. Мало того, еще в 1940 году в книге «Беседы о Вахтангове» [49] ее составитель Х. Н. Херсонский своей системой вопросов вынуждал авторов воспоминаний к определенному, заранее известному ответу. Идея Херсонского сводилась к «синтетическому» характеру творчества Вахтангова. На это обратил внимание в неопубликованной рецензии на эту книгу П. П. Громов. Он же, характеризуя усилия Херсонского, отмечал: «Согласно этой идее, Вахтангов слил существовавшие до него раздельно изощренную внешнюю форму “условного театра” с правдой чувств “театра переживаний”» [50]. Далее Громов вполне доказательно разъясняет причины, по которым такое слияние в принципе исключено: «наивно думать, что можно слить форму, выработанную в одном направлении искусства, с содержанием, выработанным в другом. Вся эта концепция о Вахтангове – мастере синтеза – базируется на методологически-несостоятельной идее об отдельном существовании формы и содержания. Наивно думать, что условный театр был просто театром изощренной формы и что образ в условном театре не оправдывался психологически. С другой стороны, театр переживания имел, конечно, внешние средства выразительности, то есть определенную форму, ибо искусство без формы – немыслимо и думать иначе – абсурдно. Вопрос может стоять только о различного типа форме и содержании, разного типа эмоции и средствах выразительности.

Переживание без формы и чистая условность формы – не искусство, и театров только переживания, не оформлявших его определенным образом, – вообще не было и не будет, потому что это невозможно» [51].

Проницательный Громов, отстаивая право Вахтангова на особое, исключительно ему одному принадлежащее видение театра и театральности, пишет в той же рецензии: «Вахтангов вовсе не эклектик, и велик он благодаря своим собственным открытиям в области театра, а не благодаря синтезу уже созданных до него театральных форм. Вахтангов усваивал в условном театре не только форму, но и его трагедийное содержание, в театре переживания – не только психологию, содержание, но и его своеобразные, мягко-лирические, тонкие формы» [52]. Смеем предположить, что М. О. Кнебель, категорически отрицавшая возможности механического слияния различных театральных направлений (разных эстетик актерской игры), будучи к тому же яркой характерной актрисой (о чем свидетельствуют восторженные отзывы о ее исполнении на сцене МХАТ ролей Шарлотты в «Вишневом саде» А. Чехова и Карпухиной в «Дядюшкином сне» по Ф. Достоевскому), не видела в предлагавшемся усреднении и толики толку. Все вышесказанное объясняет резкое замечание М. О. Кнебель: «Я, безусловно, не согласна с теми людьми, которые считают, что это две стороны одного процесса. Это разные процессы».

Комментарии

1. *Кнебель М. О.* О действенном анализе пьесы и роли. – М., 1961. – С. 4.
2. Стенограмма встречи М. О. Кнебель с театральной общественностью Ленинграда находится в архивном фонде читального зала Библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Ед. хр. – № 18.04.1970, лл. 2–31. Публикуется впервые.
3. М. О. Кнебель своими учителями называла М. А. Чехова, в студии которого она занималась в 1918–1921 годах (см.: *Кнебель М. О.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии // *Чехов М. А.* Литературное наследие: в 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – С. 12, 15), Н. В. Демидова, у которого она обучалась в Школе при Второй студии МХАТ в 1921–1924 годах (см.: *Кнебель М. О.* [Предисловие] // *Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. – М., 1965. – С. 9), К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Ср. слова Кнебель: «...я в равной мере ученица и Станиславского, и Немировича-Данченко» (*Кнебель М. О.* Вся жизнь. – М., 1967. – С. 477).

4. Кнебель сыграла в 1929 году роль Карпухиной в спектакле «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского (художественный руководитель постановки – В. И. Немирович-Данченко, режиссеры – В. Г. Сахновский, К. И. Котлубай) и в 1934 году роль Шарлотты – в спектакле «Вишневый сад» А. Чехова (режиссеры – К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко).
5. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: в 2 т. – М., 1952. – Т. 1. – С. 213. Указанным словам Немировича-Данченко предшествует текст, разъясняющий их глубину: «Однако все это <психологические и пластические линии роли> получит окончательную форму лишь тогда, когда вольется в слово *все*, безраздельно: и темпераментные переживания, и пластика. Повторяю: “вольется в слово”, которое ярко определит, оправдает все остальные элементы актерских минут на сцене. Только тогда получается *законченная форма*» (там же). Эти идеи Немировича-Данченко могут служить веским оправданием одного из прогрессивных современных направлений речевой педагогики: «методики воспитания речи в движении».
6. *Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. – М., 1954. Последующие издания: 1964, 1970, 2009.
7. Основные итоги некоторых дискуссий в печати были подведены В. Н. Прокофьевым в книге «В спорах о Станиславском» (М., 1962. – 272 с.; 2-е изд. – М., 1976. – 368 с.).
8. Первоначально книга «О действенном анализе пьесы и роли» была опубликована на страницах журнала «Театр» (1955. – № 1. – С. 74–92; № 2. – С. 105–123). Затем последовали ее отдельные издания и расширенные и дополненные переиздания: 1959, 1961. См. также: *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. – М., 2005. – 576 с.
9. *Кнебель М.* Школа режиссуры Немировича-Данченко. – М., 1966. – 167 с.; *Кнебель М. О.* Вся жизнь. – М., 1967. – 588 с.
10. *Кнебель М. О.* [Предисловие] // *Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. – М., 1965. – С. 8–17.
11. *Кнебель М. О., Лурия А. Р.* Пути и средства кодирования смысла // Вопросы психологии. – 1971. – № 4. – С. 77–83.
12. Там же. – С. 79.
13. Рубен Сергеевич Агамирзян (1922–1991) – режиссер и театральный педагог, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, профессор. В 1953–1961 годах – режиссер Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина, с 1966 года до конца жизни – главный режиссер Ленинградского театра им. В. Ф. Комиссаржевской. С 1953 по 1985 годы препода-

вал в Ленинградском государственном театральном институте, в котором с 1972 по 1985 годы заведовал кафедрой основ актерского мастерства.

14. Мысль о приоритете слова среди всех прочих выразительных средств актерского искусства в русском театре XIX в. М. О. Кнебель выражала неоднократно. В первой же ее книге, рассматривающей значение сценической речи в актерском искусстве – «Слово в творчестве актера», – читаем: «Не было, кажется, ни одного крупного деятеля русского театра, который не задумывался бы над великой силой воздействия слова, не искал бы средств к тому, чтобы слово на сцене было насыщено правдой, проникнуто истинным чувством, исполнено значительным общественным содержанием. Русские актеры из поколения в поколение повышали свою требовательность к искусству сценической речи, добиваясь в ее звучании глубочайшей верности жизни» (Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. – М., 1954. – С. 5–6).
15. Интересным образом эта мысль М. О. Кнебель перекликается с высказыванием известного современного итальянского философа, литературного критика, писателя и эссеиста Умберто Эко: «Чтобы звуки языка сделались внятными, следует соотнести их со смыслами, то есть – с содержанием» (Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / пер. с итал. А. Миролубовой. – М., 2007. – С. 30).
16. Приведем фрагменты из работ К. С. Станиславского, отражающих утверждение М. О. Кнебель: «...нам нужна непрерывная линия не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств <...> Пока длится творчество, она безостановочно тянется, отражая на экране нашего внутреннего зрения иллюстрированные предлагаемые обстоятельства роли, среди которых живет на сцене, за свой собственный страх и совесть, артист, исполнитель роли» (Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1954. – Т. 2. – С. 84; здесь и далее курсив Станиславского. – Ю. В.); «В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других “если б”, из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих [элементов]. Это то, что заставляет нас произносить слова роли. <...> Лишь только всю линию подтекста пронизжет чувство, точно подводное течение, создается сквозное действие пьесы и роли. Оно выполняется не только физическим движением, но и речью: можно действовать не только телом, но и звуком, словами» (Там же. – Т. 3. – С. 84); «Не забывайте же каждый раз, при каждом повторении творчества, при каждом произносимом слове текста, предвари-

- тельно мысленно пропускать заготовленную “киноленту” видений жизни роли. <...> Она является важным внутренним подтекстом роли, без которого слова и сама речь мертвы, безжизненны...» (Там же. – С. 444).
17. Поучительные слова Станиславского приводит Б. В. Зон в своих мемуарах: «Роль учится по виденьям, а не по словам. Сначала на внутреннем моем экране я вижу картину, она-то и вызывает у меня слово. <...> Роль, таким образом, мало-помалу должна стать кинолентой, чтобы всю ее можно было видеть глазом. При механическом же словоговорении, когда видений не существует, нет и никаких переживаний, никакой правды» (Зон Б. В. Встречи со Станиславским // *Станиславский К. С. Театральное наследство*. – М., 1955. – С. 456).
 18. Напомним слова В. И. Немировича-Данченко, приведенные М. О. Кнебель в книге «О действенном анализе пьесы и роли»: «Труд театра! Вот что мы, люди театра, любим больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисы сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой: труд актера над ролью; а что это значит? Это значит – над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками...» (Цит. по: *Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли*. – М., 1961. – С. 126).
 19. Ныне: Центральный академический театр Российской армии в Москве (до 1951 года – Центральный театр Красной армии, с 1951 по 1993 – Центральный театр Советской армии) расположен в грандиозном, не имеющем себе аналогов здании эпохи «сталинского ампира» в форме пятиконечной звезды, возведенном в 1934–1940 годах (авторы проекта здания – К. С. Алабян и В. Н. Симбирцев). Театр занимает десять этажей на поверхности и столько же подземных этажей и располагает самой большой в Европе сценической площадкой. Большой зал рассчитан на 1900 зрительских мест, малый зал – на 500 мест.
 20. М. О. Кнебель была хорошо знакома со сложными условиями работы актеров на сцене ЦТСА – она поставила в театре три спектакля и среди них знаменитый спектакль «Вишневый сад» (1965) с Любовью Добржанской в роли Раневской и Андреем Поповым в роли Епиходова.
 21. Сергей Юрьевич Юрский – актер и режиссер театра и кино, народный артист России. В 1959 году окончил Ленинградский государственный театральный институт им. А. Н. Островского (ныне СПбГАТИ) по классу Л. Ф. Макарьева. В 1957–1978 годах – актер АБДТ им. М. Горького, с 1978 года актер и режиссер Театра им. Моссовета.

22. Премьера спектакля «Цена» по пьесе американского драматурга Артура Миллера прошла в Большом драматическом театре им. М. Горького 10 декабря 1968 года. С. Юрский исполнял в этом спектакле роль Виктора Франка. Актер так вспоминает этот спектакль: «В 68-м первой постановкой БДТ после вхождения танков в Прагу была “Цена” Артура Миллера в переводе с английского Константина Симонова и его сына Алексея Симонова. Поставила спектакль Роза Сирота, Царствие ей Небесное. Играли мы вчетвером: Валентина Ковель (Ц. Н.!), Вадим Медведев (Ц. Н.!), Владислав Стржельчик (Ц. Н.!) и я. Спектакль был показан 1 октября и сразу запрещен. Миллер (председатель ПЕН-клуба) высказался по поводу вторжения наших войск в Чехословакию, и его имя сразу попало в черный список. Раз в две недели мы играли тайно – под видом просмотра, не продавая билетов. Зал был переполнен каждый раз. Товстоногов пытался воздействовать на вершителей судеб, но власти были непреклонны. Им говорили: это, поверьте, о простом американце, который сохранил честь среди торгашеского общества. А они отвечали: а это, видите ли, не имеет значения, фамилия врага Советского Союза – господина А. Миллера – на афише не появится. Но тут включилась тяжелая артиллерия – влиятельный, дипломатичный, могущественный Константин Симонов. Весы начали колебаться. А мы все играли тайно, раз в две недели, чтоб спектакль не умер. А публика все ходила. И слухи о спектакле волнами расходились по всему городу и далее – в столицу. Это, кстати, типичный пример того, как во времена социализма *запрет заменял все виды рекламы*. Это было посильнее нынешних зазывных телероликов и ярких журнальных обложек. Народ доверял властям, доверял полностью их вкусу. Народ знал: плохое, всякую муру не запретят. Если *они* запретили – значит, дело стоящее, значит, хорошее. *Они* не ошибаются. Поэтому когда наконец появилась афиша и на 10 декабря была назначена премьера... О-о! В нашем огромном зале кого только не было. Тогда-то Симонов привел в мою гримерную Солженицына» (Юрский С. Игра в жизнь. – М., 2002. – С. 120–121; курсив автора. – Ю. В.)
23. Ср. высказывание М. О. Кнебель в кн. «О действенном анализе пьесы и роли»: «Вне стилистических особенностей нельзя познать характер героя. Этюды на пьесы Маяковского, Шекспира, Островского, Арбузова, Розова будут не похожи друг на друга, потому что там действуют разные люди, созданные не только разными авторами, но и в разные эпохи. Познавая в этюде и содержание и форму, актер органически вырабатывает в себе чувство стиля, приближаясь с самого начала работы к индивидуальной манере автора» (С. 53).

24. Приводя в пример монологи главных героев чеховских пьес «Иванов» и «Вишневый сад», М. О. Кнебель не могла не учитывать работу с актерами – исполнителями ролей Иванова и Раневской (Б. Смирнова и Л. Добржанской) в своих постановках «Иванов» в Московском Театре им. А. С. Пушкина (1955) и «Вишневый сад» в ЦТСА (1965).
25. Иннокентий Михайлович Смоктуновский (1925–1994) – актер театра и кино, народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда. В 1957–1960 годах – актер АБДТ им. М. Горького.
26. Речь идет о роли князя Мышкина, которую Смоктуновский играл в спектакле АБДТ «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского. Премьера состоялась 31 декабря 1957 года. Спектакль был возобновлен в 1966 году специально для гастролей театра в Англии и Франции. Смоктуновский сыграл князя Мышкина более 200 раз.
27. Станиславский неоднократно излагал свои взгляды на место и значение «видений» и внутренних представлений в процессе сценического общения. Приведем две выдержки из его книги «Работа актера над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения»: «...к словесному тексту надо подходить от внутреннего желания и потребности к взаимному общению. Для передачи другим своих мыслей, то есть логических и последовательных суждений, существует слово, речь. Для передачи другим видений своего внутреннего зрения существует образная речь, а для передачи своих невидимых чувствований мы пользуемся голосовыми интонациями» (*Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1955. – Т. 3. – С. 499*); в другом месте он говорит: «Линия мысли, став ведущей, тянет за собой все другие линии всех других элементов, и тогда речь становится живой, содержательной. Но ведущую роль может взять и линия видения. Тогда слово, речь явятся передатчиком и выразителем внутренних образов, видений, чувств, мыслей. Такая речь сильна своей красочностью, образностью. Лучше всего, когда обе эти линии мысли и видения сливаются, дополняют друг друга и ведут за собой все другие линии элементов. Тогда создается очень важное внутреннее действие, заключающееся в образной передаче своих мыслей другому лицу» (Там же. – С. 449).
28. «Таланты и поклонники» А. Н. Островского поставлены в 1969 году в Театре им. В. Маяковского. Реж. М. Кнебель и Н. Зверева. Среди исполнителей главных ролей – М. Штраух, Е. Леонов, А. Лазарев, Н. Вилькина. Роль Негиной исполняли Е. Градова и С. Немоляева. В 1971 году спектакль был экранизирован (реж. Н. Зверева, М. Кнебель, М. Маркова; оператор Александр

- Шапорин, композитор Е. Фрид, художники Олег Гроссе, Геннадий Епишин, Юрий Пименов).
29. Разговор идет о спектакле «Чайка» в Московском Театре им. Ленинского комсомола, поставленном А. В. Эфросом в 1966 году. Во вступительной статье, открывающей недавно вышедшую книгу, посвященную этому спектаклю, А. Смелянский пишет: «Книга называется Анатолий Эфрос. “Чайка”. Читатель должен по меньшей мере удивиться: при всем уважении к замечательному режиссеру все-таки пьесу “Чайка” не он сотворил. Тем не менее название отвечает существу книги. А. Эфрос пьесы “Чайка” не писал, но он сочинил в 1966 году в Театре имени Ленинского комсомола спектакль по этой пьесе. Он вернул Чехова в поле обостренного смысла... Он впустил в “Чайку” свою и нашу общую жизнь... Он вкладывал в “Чайку” свое понимание театра, которое полемически противостояло всему опыту паузного, убаюкивающего, безопасного и бессодержательно-далекого Чехова: последнее было прямым следствием «дезактивизации» писателя, которая производилась совокупными усилиями советской школы, многих советских чеховедов и множества советских театров. Эфрос совершил прорыв. И если согласиться с тем, что важнейшие полемические интерпретации классики (Чехова в том числе) с течением времени входят и становятся неотделимыми от самого содержания пьесы, обогащая ее смысловое ядро, то Эфроса вполне можно назвать среди соавторов драматурга» (Смелянский А. Как начинался новый Чехов // Анатолий Эфрос. «Чайка». Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг / сост. Н. Skeгина. – СПб., 2010. – С. 3–4).
30. М. О. Кнебель излагает мысль В. И. Немировича-Данченко своими словами. Приводим точный текст из опубликованной стенограммы беседы Немировича-Данченко с молодежью 19 января 1939 года: «Я подхожу к тому, что составляет, в сущности, основу нашего искусства, и формулирую ее так: надо ставить спектакли, скажем, Островского, не так, как ставили Островского при Островском, а каков был быт при Островском, *причем взгляд на этот быт должен быть наш сегодняшний, современный*. И отсюда возникает нужный стиль» (Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма: в 2 т. – М., 1952. – Т. 1. – С. 223).
31. *Шах-Азизова Т. К.* Новое о театре [Рец. на: Театральные страницы. 1969 / сост. и ред. Б. Зингерман. – М., 1969. – 540 с.] // Новый мир. – 1970. – № 1. – С. 249–253.

32. Шах-Азизова рецензирует статью Н. Я. Берковского «Станиславский и эстетика театра», опубликованную в сб.: Театральные страницы. 1969. – М., 1969. – С. 25–151. Следует заметить, что в указанной рецензии Шах-Азизовой разговор идет не только о статье Берковского, но и о публикациях Е. Поляковой и А. Мацкина, также посвященных Станиславскому, кроме того, Шах-Азизова высказывает свое мнение о работах, связанных с деятельностью В. Э. Мейерхольда. Рецензируемая Шах-Азизовой статья Берковского была опубликована в том же году в: *Берковский Н. Я.* Литература и театр. – М., 1969. – С. 185–302.
33. Буквально цитируемый фрагмент статьи Шах-Азизовой выглядит так: «Н. Берковский может быть и несправедлив, если речь заходит о явлениях, полярных Станиславскому. Антитеза “переживания” и “представления”, к примеру, потеряла свой безусловный смысл. Перегородки сметены. Уже нельзя противопоставить переживание как идеал “неполноценному” представлению – иначе мы не поймем ни Мейерхольда, ни Брехта» (*Шах-Азизова*, с. 251)
34. Борис Евгеньевич Захава (1896–1976) – актер, режиссер, театральный педагог. Народный артист СССР, доктор искусствоведения, профессор. Актер и режиссер Театра им. Е. В. Вахтангова, с 1925 года – художественный руководитель Театрального училища им. Б. В. Щукина. Известна книга Б. Е. Захавы по театральной педагогике: «Мастерство актера и режиссера» (1-е изд. – М., 1964; 2-е изд. – М., 1969; 5-е изд. – М., 2008).
35. М. О. Кнебель восстает как против утверждения театроведа Шах-Азизовой о *смещении* принципов актерского искусства в театре переживания и театре представления, так и против стремления Захавы *согласовать* оба эти направления. Свои идеи Захава обрисовал в статье «За синтетизм театра “представления” и “переживания”» (Театр. – 1957. – № 1. – С. 40–45) и наиболее четко представил в учебном пособии «Мастерство актера и режиссера». Изложив в преамбуле взгляды на природу актерской игры Б. К. Коклена, А. П. Ленского, М. С. Щепкина, К. С. Станиславского, Т. Сальвини, Е. Б. Вахтангова, Б. В. Щукина, Ф. И. Шаляпина, Захава в заключение предлагает «установить, что основным материалом актерского искусства служит действие, и именно оно составляет специфическую особенность актерского искусства», а коли так, то «спор между “искусством переживания” и “искусством представления” не является непримиримым» (цит. по: 5-е изд. – М., 2008. – С. 62).
36. Как комментарий к этой реплике «С места», приведем выписку из статьи Мейерхольда «Балаган» (1912): «Где-то читал: “драма в чтении – это прежде

- всего диалог, спор, напряженная диалектика. Драма на сцене – это прежде всего действие, напряженная борьба. Здесь слова, так сказать, только обертоны действия. Они должны непроизвольно вырываться у актера, охваченного стихийным движением драматической борьбы» (Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. – М., 1968. – Т. 1. – С. 212).
37. М. О. Кнебель рассказывает о спектакле «Брехт – Вечер № 3. “Покупка меди”. Ночные разговоры про новые виды театра» (Brecht – Abend NR 3. DER MESSING KAUF. Nächtliche Gespräche über eine Art, Theater zu Spielen). Премьера этого спектакля состоялась 14 октября 1963 года. А 17 июня 1970 года состоялось 100-е его представление.
38. «Покупку меди» Б. Брехта составляет разнообразный материал: пьеса, в которой участвуют Философ, Актер, Актриса, Завлит, Осветитель; теоретические статьи автора: «Тип “К” и тип “П”» («Драматургия в век науки»), «Уличная сцена» («Прообраз сцены в эпическом театре»); диалог «О театральности фашизма»; разнообразные теоретические и диалогические фрагменты из «Шекспировского театра», «Театра Пискатора», «Эффекта очуждения», из «Жизнерадостной критики», из «Определения искусства и т. д.», «Сцены для обучения актеров»; «Стихи из “Покупки меди”»; «Дополнительные замечания к “Покупке меди”» и пр. См. перевод «трактата» на русский язык С. Тархановой: *Брехт Б. «Покупка меди» // Брехт Б. Театр: в 5 т. – М., 1965. – Т. 5/2. – С. 277–476.*
39. В Программке спектакля содержится предуведомление: «Сильная реакция наших зрителей на “Брехт – Вечер № 1 и № 2” вдохновила “Берлинский Ансамбль” на эксперимент: в “Брехт – Вечер № 3” вынести на сцену еще не игравшиеся и даже не репетировавшиеся разговоры из “Покупки меди”. Это разговор четырех – Философа, Завлита, Актеров – о новом способе актерской игры. Эти ночные разговоры содержат пьесы и упражнения для актеров. Эксперимент адресован специалистам нашего предмета и имеет целью доставить удовольствие людям, которые хотят знать о жизни за кулисами театра».
40. Судя по материалам к спектаклю и по отзывам прессы, хранящимся в Архиве Бертольда Брехта в Берлине, в спектакле, помимо текстов Брехта из «Покупки меди» («Спор продавщиц рыбами», «Соревнование между Гомером и Гесиодом» и др.), актеры играли небольшие фрагменты из «Гамлета» (они звучали как пародии на традиционные приемы актерской игры), из «Мамаши Кураж», сцены из пьес Шиллера, адаптированные под Брехта, много маленьких сценок. В спектакле демонстрировались примеры того, как идеи Брехта воздействовали на зрителей.

41. Роль Философа исполнял актер Эккехард Шал (Ekkehard Schall).
42. В одной из сцен, взятых из «Карьеры Артуро Уи» Б. Брехта, Артуро Уи (прототипом этой роли, как известно, был Адольф Гитлер) берет уроки актерского мастерства у старого актера.
43. Выражаю слова искренней благодарности сотрудникам «Архива Бертольда Брехта в Берлине», позволившим мне ознакомиться с материалами Архива, касающимися спектакля «Берлинского Ансамбля» «Брехт – Вечер № 3. “Покупка меди”», и немецкому актеру и театральному педагогу Маркусу Кунце, разыскавшему и переведшему все эти материалы с немецкого языка на русский. Точный адрес материалов для цитирования: Akademie der Künste (AdK), Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Theaterdokumentation, Nr. 2151.
44. *Рождественская Н. В.* «Быть или казаться»: истоки современного театра и психотехники актера. – 2-е изд. – СПб., 2011. – С. 5.
45. *Буткевич М. М.* К игровому театру: лирический трактат. – 2-е изд. – М., 2005. – 702 с.
46. См. об этом: *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. – 5-е изд. – М., 2008. – С. 62.
47. См.: Театр. –1956. – № 8. – С. 57–62. Ср.: «Перевоплощение обязательно соединяет в себе внутреннее видение образа с внешним показом его для зрителя, то есть переживание и представление. В каждом случае, в зависимости от материала пьесы, необходимо находить нужную дозировку в соединении этих систем актерской игры. Чем глубже я вижу и ощущаю своего героя, тем ярче и сильнее я стремлюсь передать свое понимание образа зрителю. Для того, чтобы убедительно донести до зрителя свой замысел, я должен безупречно владеть формой» (с. 61).
48. См.: Театр. –1960. – № 4. – С. 43–48. Ср.: «...не в элементе ли *показа* заключается высшая артистичность художника-актера? <...> Об этом элементе *показа* мы почему-то боимся говорить, опасаясь обвинений все в том же “представлении”. <...> Стремление донести, показать свой замысел рождается от огромного увлечения актера своей ролью, стремления привлечь в союзники зрителя, сделать его единомышленником, соучастником своего творчества» (с. 45).
49. Беседы о Вахтангове. Записаны Х. Н. Херсонским. – М.; Л., 1940. – 224 с.
50. *Громов П. П.* Рецензия на книгу «Беседы о Вахтангове». – М.; Л.: ВТО, 1940 // РНБ. Фонд № 709. Опись № 2. Ед. хр. – № 90. Л. 3.
51. Там же. – С. 4.
52. Там же. – С. 4–5.

ОТ СЕБЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ
(на материале речевой работы с V–VI главами романа
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)

Роман в стихах «Евгений Онегин» устойчиво ассоциируется с программным школьным произведением, цитаты из которого активно используются в разговорной речи: «мой дядя самых честных правил...», «я к вам пишу, чего же боле...», «но я другому отдана...». Также нередко этот материал становится основой речевых спектаклей в театральных вузах. И это действительно прекрасная школа, через которую полезно и интересно пройти будущим актерам. Однако каждый педагог по сценической речи, принимающийся за «Евгения Онегина», не просто начинает работу с чистого листа, а ставит перед собой множество вопросов, порой остающихся без ответа. И мой опыт не был исключением, когда на третьем актерском курсе студентам было предложено это произведение.

Решение взяться за роман Пушкина возникло потому, что материал замечательно «раскладывался» на курс, а также за два года обучения студенты прошли хорошую школу по пластике, вокалу, мастерству актера и, конечно же, сценической речи. В постановке хотелось соединить и органично использовать все знания, приобретенные ими.

В первую очередь хотелось передать графичность движения, легкость, изящество, юмор, грустную улыбку автора. Огромным подспорьем в этом стала возрастная близость к Пушкину. Ведь, когда поэт начинал писать свой роман, ему еще не было тридцати. Поэтому в отношении к тексту с холодного «вы» мы постарались приблизиться к дружескому «ты», при этом ничуть не отходя от оригинала.

Перед нами стояла задача с минимумом затрат: без костюмов, грима и париков как можно ярче передать атмосферу той эпохи. И в этом немаловажную роль должно было сыграть цветовое решение, скупое и лаконичное, — черные костюмы у юношей и черные юбки у девушек, а также белые перчатки, задействованные во второй части в сцене дуэли. Не переключая на себя внимание, они способствовали дополнительному внутреннему наполнению работы. Со мной могут поспорить многие именитые пе-

дагоги и даже иронично улыбнуться такому простому открытию. Возможно, черная форма на студентах в «Евгении Онегине» – это банально. И все же в этом минимализме есть своя строгость и динамика. Цветаева в очерке «Мой Пушкин» писала: «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. Потом я узнала, что Пушкин – поэт, а Дантес – француз <...> Черное с белым окном; снег и прутья тех деревьев, черная и белая картина – «Дуэль», где на белизне снега совершается черное дело: вечное черное дело убийства поэта – чернью» [1].

«Мой Пушкин» был у Цветаевой, «Мой Пушкин» – у Ахматовой, и хотелось бы, чтобы «свой» Пушкин был и у студентов нашего курса. Эпатаж был бы здесь лишним. Не изменяя актерскому принципу – «от себя к образу», мы стремились, чтобы молодые люди другого поколения, других жизненных приоритетов смогли создать атмосферу, почувствовать эпоху и органично существовать в том времени.

Именно поэтому работа с текстом началась еще на каникулах. Будущим третьекурсникам было дано задание перечитать роман для того, чтобы определиться, какая глава пойдет в работу. Но, помимо этого, студенты должны были просмотреть и исследовательскую литературу, особенно монографию Ю. М. Лотмана «Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий». Им было необходимо в первую очередь преодолеть школьное стереотипное восприятие «Евгения Онегина».

Работа над романом шла целый учебный год. Хватило времени на серьезный и подробный разбор текста. Были выбраны пятая и шестая главы, сцены «Сон Татьяны», «Именины Татьяны», «Дуэль». Работа же над стихотворной формой велась в течение двух лет обучения. На общих и индивидуальных занятиях студенты вникали в ритмическую структуру стихотворения, разбирали и изучали моменты, связанные с законами стихосложения, узнавали, что такое размер, стопа, какие бывают стихотворные окончания. Они познакомились с поэтическим переносом (зашагиванием), паузой в конце каждой строки, иными словами, ее дыханием, которое не дает нарушить ритм. Ведь именно ритмичность стихотворной формы, ее последовательность и упорядоченность создают эмоциональную и образную музыку стиха. Не случайно, работая над разделом стихосложения, на первом курсе мы обращались к поэзии ОБЭриутов, на втором – брали в работу «Сказку о царе Салтане» и только на третьем – приблизились к «Евгению Онегину».

Изучая онегинскую строфу, состоящую из 14 строк четырехстопного ямба, в которых представлено особое чередование мужских и женских окончаний (а, б, а, б, в, в, г, г, д, е, е, д, ж, ж, м, ж, м, ж, ж, ж, м, м, ж, м, м, ж, м, м), специально созданное Пушкиным для романа, студенты постепенно вникали в новый, ранее не знакомый им материал. Ведь эта строфа являет собой сложное построение из первого четверостишья с перекрестной рифмовкой (а, б, а, б), второго – с парной (в, в, г, г), третьего – с опоясывающей (д, е, е, д) и заключительных двух строк с парной рифмовкой (ж, ж). Такая сложность делает онегинскую строфу чрезвычайно гибкой в смысле передачи самых различных оттенков мысли, самых различных интонационных ходов. Она динамична, образна, лирична, остроумна и изящна. По сути, каждая строфа – это маленький рассказ. И потому очень важно, чтобы каждую строфу как новую историю читал другой студент, меняя настроение, подхватывая и перекрывая партнера, ломая темпоритм, даже если повествование идет об одном событии.

В конце полугодия мы провели что-то вроде зачета, на котором каждый студент попытался сдать пятую главу. Конечно, это был, скорее, не экзаменационный, а рабочий момент. Однако испытание текстом и временем (общая продолжительность для каждого студента – 32 минуты) оказалось очень серьезным для ребят. Нужно было не только «продержаться» обозначенное время, но и соединить все строфы в рассказ, учитывая особенности работы над ними, то есть меняя настроение, темпоритм, и, как следствие, производя ряд голосовых модуляций. Самое же главное – вести мысль.

Этот опыт принес плоды на экзамене. Находясь в схеме коллективного рассказа и своей строфы, при этом зная весь текст пятой главы и уже прочувствовав его, ребята внимательно наблюдали друг за другом, энергетически помогая партнеру. Они жили как единый организм, чувствуя соседа по площадке, следя за ним взглядом. Ведь глаза партнера могут как помочь, так и «утопить» своим равнодушием к материалу.

Чрезвычайно трудно здесь преодолеть практику «художественного чтения», осуществить переход от партнера к зрителям, так как в этом материале нужно было создать ситуацию, при которой студенты взаимодействовали бы с ним, но не переходили в «чтение» стихов и не делали ряд других ошибок: а) не исключали зрителя из круга внимания; б) не обрыва-

ли мысль; в) «держали» строку; г) не «грузили» текст; д) не спешили. И одновременно думали о герое и подтексте.

«Евгений Онегин» начинался с того, что мяч в руках студентов отстукивал четырехстопный ямб, тем самым выполняя функцию ритмической настройки и параллельно создавая атмосферу ветреной сырой погоды (удары мяча приравнивались к каплям дождя). Как бы прислушиваясь к этому звуковому рисунку, студент в том же четырехстопном ямбе бормотал: «Мой дядя самых честных правил». И сквозь ряд повторов невольно делал для себя и зрителей открытие – «Евгений Онегин», А. С. Пушкин. А весь курс шепотом подхватывал эпиграф из Жуковского к пятой главе: *«О, не знай сих страшных снов, Ты, моя Светлана»*. Этот эпиграф, взятый из заключительных стихов баллады Жуковского «Светлана» (1812), подтолкнул нас к мысли о необходимости работы с контекстом романа. Обратившись к комментариям Ю. М. Лотмана, студенты узнали, что Светлана рифмуется с Татьяной: «Заданное эпиграфом «двойничество» Светланы Жуковского и Татьяны Лариной раскрывало не только параллелизм их народности, но и глубокое отличие в трактовке образов: одного, ориентированного на романтическую фантастику и игру, другого – на бытовую и психологическую реальность» [2]. Кроме того, Светлана Жуковского имела в реальности прототип – Александру Андреевну Протасову (в литературном мире ее звали Светлана).

Словом, произведя это небольшое текстологическое изыскание, студенты получили следующее задание – «освежить в памяти» балладу Жуковского, потому как для актера подробное знание контекста помогает в работе над его собственным текстом.

По мере углубления в историю вопроса стала отчетливее видна многоликость материала. И опять же замечания Лотмана помогли не переусердствовать в исследовательской работе, отдавая приоритет в первую очередь образному значению слова.

А для того чтобы почувствовать атмосферу, буквально сотканную из художественных деталей, было решено задействовать в материале фольклорную музыку, французскую речь. Все это существовало параллельно, практически в наложении, рождая эффект парадоксального противоречия. К подобному эксперименту нас подтолкнули цитаты из романа: *«она по-русски плохо знала», «Татьяна – русская душою», «так нас природа сотворила, к противуречию склонна»*.

Но вот первая строфа – настройка. Как ее решить? Студенты бросают друг другу мяч (в нашем случае – строку) и таким незамысловатым способом открывают пятую главу.

*В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом [3].*

Вместе с Татьяной студенты должны были передать картину увиденного и выяснить значение слов: «куртины», «кровля».

После чего, со II строфы, они рассказывали историю только по одной строфе каждый.

*Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке.*

Перед нами не просто чтецкий отрывок, а попытка студента передать слушателям свое отношение и вспомнить детство: с играми, гуляниями, хулиганством. Кроме того – любопытный отрывок из истории русского дворянского быта. И здесь вновь пришлось разбираться с лексической составляющей. Так дровни – атрибут крестьянской жизни, а кибитка –

дворянской. Потому читать два этих четверостишья нужно с разной интонацией, понимая, что перед нами возникает несколько картин зимней жизни: возвращение мужика из леса с дровами и утренняя прогулка барина в кибитке.

Работая с III строфой, мы использовали развернутые цитаты из текстов авторов, имена или произведения которых Пушкин, так или иначе, упоминал в своем романе. Потому как прочувствовать сегодня «роскошный слог» Баратынского можно только через призму его образов.

*Сковал потоки зимний хлад,
И над стремнинами своими
С гранитных гор уже висят
Они горами ледяными [4].*

А вступить в диалог с «певцом финляндки молодой» можно через стихи Вяземского.

*Сегодня новый вид окрестность приняла,
Как быстрым манием чудесного жезла,
Лазурью светлою горят небес вершины [5].*

Нарочитая декламативность с долгими гласными в первом стихотворении и подчеркнутая манерностью – во втором лучше всего передают авторскую иронию применительно к тексту. «Он вас пленит, я в том уверен» – очередной укол Пушкина в сторону излишней манерности и романтизации стиха.

Но вот опять народная музыка, разухабистая, вольная, из цветного хоровода которой появится Татьяна. Сколько уже сказано и будет сказано об этом образе. Мы не распределяли роли. Потому как с самого начала было ясно, что каждая студентка, вне зависимости от своих внешних данных, должна будет попробоваться в этом материале. Итак, девушкам было предложено выбрать по одной строфе из «Сна Татьяны». Крупная, народного плана студентка с вызовом спросила: «Мне тоже пробовать этот материал?» – «Конечно», – ответила я. Она-то и начинала сон. По своей природе излишне темпераментная, я бы даже сказала, резковатая, она нуждалась в грамотном совете, в человеке, способном убедить ее, тогда вера в собственные силы и помогла бы придать мягкости ее угловатым чертам.

Для начала девушке запретили приходить на занятия в рабочей форме: купальнике и лосинах. Репетировать можно было только в длинной юбке. Потом ей предложили прочитать строфу с завязанными глазами, что помогло забыть о зрителях, внешнем виде и в этом состоянии публичного одиночества прожить кусочек сна. И вот когда страхи улеглись, а комплексы отошли в сторону, перед нами появилась Татьяна, ее Татьяна. Какие обертоны звучали в голосе! Как наполнены были паузы! Резковатая пластика стала более мягкой, и сама студентка стала гибче, изящнее. Опустились плечи, вытянулась шея, успокоилось лицо. Это был шаг к образу и маленькая победа студентки над собой. Позже, на экзамене, она работала без повязки, но с закрытыми глазами.

Другая Татьяна предложила французский вариант Лариной, для чего некоторые отрывки были специально переведены, а студентка отрабатывала произношение и интонацию с педагогом.

Изящная, лирического плана девушка взяла отрывок, где героиня видит чудовищ. Тут потребовалась помощь всего курса. Это выражалось как в привычном актерском взаимодействии, когда она запрыгивала на спины партнеров и кружилась вместе с ними, так и в создании единого, неделимого образа вакханалии, где каждый через пластику мог перевоплотиться в непонятное чудовище из сна (*«не то журавль, не то кот»*). Вдруг, резко обрывая ведьмовское кружение, она падала на пол, вызвав всеобщее недоумение. И уже в полузабытии начинала вглядываться в лица «чудовищ», среди которых был Евгений. Сколько лиризма, потаенной боли и страха было в этом взгляде, *«когда узнала среди гостей того, кто мил и дорог ей»*.

Или Татьяна, убегающая от медведя. Темпом речи она задавала ситуацию погони. Вдруг сзади к ней подходил партнер, в которого она упиралась. Потом повисала пауза. Происходила смена темпоритма, замирание и медленное, еле слышное шептание: *«И сил уже бежать ей нет»*.

Озорная и смелая девчонка выбегала узнать облик суженого. *«Хоть голосок ее дрожит сильнее свирельного напева»*, но именно Татьяна, а не Ольга решалась на это увлекательное и волнующее занятие. Студенткам было так же интересно изучать обряды, связанные с ритуалом гадания, как Тане было интересно знакомиться с сонником Мартына Задеки.

*Но ни Вергилий, ни Расин,
Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека,*

*Ни даже Дамских Мод Журнал
Так никого не занимал:
То был, друзья, Мартын Задека,
Глава халдейских мудрецов,
Гадатель, толкователь снов.*

Но вернемся ко «Сну Татьяны», на котором была сосредоточена основная нагрузка девушек. И здесь нужно отдать должное всем ребятам в их изобретательности. Было приятно наблюдать, как студенты подсказывали и предлагали интересные ходы в работе над материалом. Например, сидя друг против друга, гости Онегина превращались из чудовищ в вольных марионеток. «Он знак подаст» (хлопок как пощечина и поворот головы) – «он пьет» (хлопок, поворот в другую сторону) – «все пьют и все кричат». «Он засмеется» (хлопок и поворот) – «все хохочут». «Нахмурит брови» (хлопок, поворот) – «все молчат». В этой схеме движения марионеток чувствовалась сила, которая ими манипулирует. И эта сила – Онегин. Лишь единожды они освобождаются из-под его давления – при виде новой гостьи. Наступая и замыкая круг, чудовища визжали и шипели: «Мое». Но властный крик Евгения: «Мое» – перекрыл общий гвалт. Как бы утверждая свое господство, он уверенно на сниженной ноте сказал еще раз: «Мое».

Впервые в нашей работе во сне появляется Ленский. Отбиваясь от Онегина, он читает:

*Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
И Таня в ужасе проснулась...*

«Сон Татьяны» несет двойной смысл и является определяющим для психологической характеристики главы. Через призму сна мы оцениваем все последующие события.

*И Таня в ужасе проснулась...
Глядит, уж в комнате светло;
В окне сквозь мерзлое стекло
Зари багряный луч играет...*

Так, работая над этой строфой, студентке было предложено передать не ужас пробуждения, а облегчение, разрешение от неприятного видения. Для этого, дурачась, передразнивая Ольгу, студент (концептированный автор) обращался к Тане:

*Ну, говорит: «Скажи ж ты мне,
Кого ты видела во сне?»*

Он подтрунивал над девичьим любопытством. И вторя ему, уже через строку, другой студент подхватывал ироничную ноту наивной веры барышень снам и сонникам.

*Сие глубокое творенье
Завез кочующий купец
Однажды к ним в уединенье
И для Татьяны наконец
Его с разрозненной «Мальвиной»
Он уступил за три с полтиной,
В придачу взяв еще за них
Собранье басен площадных,
Грамматику, две Петриады
Да Мармонтеля третий том.
Мартын Задека стал потом
Любимец Тани... Он отрады
Во всех печалях ей дарит
И безотлучно с нею спит.*

Итак, весь курс на площадке. Слушают ли они или через пластическую ассоциацию образов создают хоровод, ворожбу, общественное мнение, бал, толпу гостей, «ухо» и т. д. Для всего этого используются звуки и звукоподражательные элементы: шум ветра, скрип дверей, щелчки пальцев (имитация звука столовых приборов). И сколько выдумки в речевом решении образов: гроссирующие «р» месье Трике, громкоголосые гласные ротного командира, носовые согласные отставного поручика Флянова...

Но вот сон развеялся. Татьяна готовится к именинам. И чтобы не быть поверхностными в очередном вопросе дворянского быта, мы снова обратились к комментариям Лотмана:

*Мужчины против; и, крестясь,
Толпа жуужжит, за стол садясь. –*

«Места дам и мужчин за столом регулировались рядом правил» [6].

Появление на именинах Онегина – эту строфу студентка рассказывает с позиции матери Татьяны. И потому «ах, творец» говорит взволнованно и радостно, ведь лучшего жениха и не придумаешь, но при этом очень корректно.

*Вдруг двери настежь. Ленский входит,
И с ним Онегин. «Ах, творец! –
Кричит хозяйка: – наконец!»*

Вот смысл, который студентка вкладывает в слово «наконец». Гости расходятся, в центре сцены остаются двое – Татьяна и Евгений.

*Пошли приветы, поздравленья;
Татьяна всех благодарит.
Когда же дело до Евгенья
Дошло, то девы томный вид,
Ее смущение, усталость
В его душе родили жалость:
Он, молча, поклонился ей,
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен. От того ли,
Что он и вправду тронут был,
Иль он, кокетствуя, шалил,
Невольно ль, иль из доброй воли,
Но взор сей нежность изъясил:
Он сердце Тани оживил.*

В положении «глядя друг другу в глаза» студент читает эту строфу, а наша Таня по-французски, то ли от волнения, то ли чтобы не проявить себя, произносит «merci». Она отвечает гостям, но все ее внимание сосредоточено на нем. Важно, как они смотрят друг на друга: влюбленно и увлеченно – она; нехолодно и немного растерянно – он.

*Сажают прямо против Тани,
И, утренней луны бледней*

*И трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не подымает: пышет бурно
В ней страстный жар; ей душно, дурно;
Она приветствий двух друзей
Не слышит, слезы из очей
Хотят уж капать; уж готова
Бедняжка в обморок упасть;
Но воля и рассудка власть
Превозмогли. Она два слова
Сквозь зубы молвила тишком
И усидела за столом.*

Графически точно в пластике была предложена студентами карточная игра – колода карт из живых людей, которая рассыпалась и собиралась по ходу действия.

*Уж восемь робертов сыграли
Герои виста; восемь раз
Они места переменяли;
И чай несут.*

И, конечно же, бал как основное событие именин. Мы принципиально не включили в работу музыку. Потому как нашим музыкальным сопровождением стал ритм – ритм тела в вальсе и ритм тела и хлопков в мазурке, смена ударных долей и дребезжащий, даже раздражающий звук «р», помогающий сделать сцену более напряженной.

*Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы;
Теперь не то: и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.
Но в городах, по деревням
Еще мазурка сохранила
Первоначальные красы:*

*Припрыжки, каблуки, усы
Все те же: их не изменила
Лихая мода, наш тиран,
Недуг новейших россиян.*

Но вот развязка бала. Онегин, «решивший *Ленского взбесить*», шепчет Ольге какой-то «*пошлый мадригал*», а вся сцена строится как сплетня. Интонационно ребята существуют на одной волне: абсолютно монотонно, как один. Это поддерживается рапидной пластикой.

*Но ей нельзя. Нельзя? Но что же?
Да Ольга слово уж дала
Онегину. О боже, боже!
Что слышит он? Она могла...
Возможно ль? Чуть лишь из пеленок,
Кокетка, ветреный ребенок!
Уж хитрость ведает она,
Уж изменять научена!*

В повисшей тишине Онегин и Ленский подходят друг к другу.

*Не в силах Ленский снести удара;
Проказы женские кляня,
Выходит, требует коня
И скачет. Пистолетов пара,*

(Кольцо гостей сжимается. Дуэль неизбежна. Студенты хлопками выбивают барабанную дробь, надевают белые перчатки, готовятся к поединку).

*Две пули – больше ничего –
Вдруг разрешат судьбу его.*

Эпиграфом к VI главе становится двустишие Петрарки, произнесенное студентами на русском и итальянском языках:

*La sotto i giorni nubilosi e brevi,
Nasce una gente a cui l'morir non dole.
Petr.*

*Там, где дни облачны и кратки,
Родится племя, которому умирать не трудно.
Петрарка (Итал.)*

Уже в первых строках задается тревожное настроение, в котором предощущение смерти соседствует с чувством ревности и неистребимым желанием жить и любить. Как совместить два этих противоречивых начала и возможно ли это, мы пытались понять со студентами в процессе репетиций. Точкой отсчета стало цветовое решение – деление сцены на черное и белое. Черная толпа в белых перчатках, символизирующая дуэль, внезапно превращается в «огромное ухо», которое, подобно общественному мнению, подслушивает мысли Онегина. Четкость, напряженность прослеживается во всем, даже в таком, казалось бы, странном распределении – почти всю главу, за исключением диалога Ольги с Ленским, читают парни и уже не по одной строфе, а по 3–4 (принцип работы с одной строфой остался в 5 главе). Но, несмотря на заданную драматичность ситуации, в тексте есть место ироничным моментам. Например:

*Девицы в комнатах Татьяны
И Ольги все объаты сном.*

Здесь студент не информирует, а приказывает девицам спать. Он как бы берет на себя право автора подшучивать над барышнями и спящими вповалку взрослыми гостями. И штрихами обрисовав ситуацию, вновь переключает наше внимание на любимый образ Татьяны. Глядя на нее, он пытается разобраться в том, что произошло. Для этого вступает в диалог с Таней, перемежая русскую и французскую речь, иногда переводя текст, иногда домысливая.

*Его неожиданным появлением,
Мгновенной нежностью очей
И странным с Ольгой поведением
До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его; тревожит
Ее ревнивая тоска,
Как будто холодная рука
Ей сердце жмет, как будто бездна*

*Под ней чернеет и шумит...
«Погибну, – Таня говорит, –
Но гибель от него любезна.
Я не ропщу: зачем роптать?
Не может он мне счастья дать».*

Но вот все это сонное царство внезапно взрывает новый персонаж – Зарецкий. Балагур, отец семейства, но, как замечает ироничный автор, «холостой», душа общества.

*Вперед, вперед, моя история!
Лицо нас новое зовет.
В пяти верстах от Красногорья,
Деревни Ленского, живет
И здоровствует еще доныне
В философической пустыне
Зарецкий, некогда буйан,
Картежной шайки атаман,
Глава повес, трибун трактирный,
Теперь же добрый и простой
Отец семейства холостой,
Надежный друг, помещик мирный
(Кто-то из присутствующих с подковыркой заметит о нем):
И даже честный человек:
(На что наш Зарецкий, не моргнув глазом, с улыбкой ответит):
Так исправляется наш век!*

Что как нельзя лучше звучит сегодня, особенно про честность. Фраза «он был неглуп» стала определяющей. Такие Зарецкие очень часто встречаются в нашей жизни: с милой улыбкой и стальными глазами. Ведь, если бы Зарецкий не продолжал провоцировать, дуэли могло бы не быть, тем более учитывая опоздание Онегина на два с лишним часа. «На месте встречи секунданты должны были сделать последнюю попытку примирения, на что Онегин, видимо, легко бы пошел. Инициатива могла исходить только от Зарецкого (Гильо никакой активной роли, очевидно, играть не мог, возможности высказать мирные намерения от собственного лица Онегин был лишен – это было бы сочтено трусостью). Слова Онегина, обращенные к Ленскому: “Что ж, начинать?” (6, XXVII, 9) – следует

понимать как сказанные после паузы, во время которой Онегин напрасно ожидал примирительных шагов со стороны Зарецкого. Показательно, что с этими словами он, вопреки всем правилам (противники на поле боя не вступают ни в какие непосредственные сношения!), обратился прямо к Ленскому, демонстративно игнорируя Зарецкого. Пушкин показывает, как Онегин, не уважая Зарецкого и всеми средствами демонстрируя свое к нему презрение, в противоречии с самим собой действует по навязанному ему Зарецким сценарию» [7].

И эта информация стала неожиданным открытием для студентов, показав совершенно иное понимание строфы про крепкий сон Евгения и про состояние Ленского после встречи с Ольгой.

*Но ошибался он: Евгений
Спал в это время мертвым сном.
Уже редуют ночи тени
И встречен Вesper петухом;
Онегин спит себе глубоко.
Уж солнце катится высоко,
И перелетная метель
Блестит и вьется; но постель
Еще Евгений не покинул,
Еще над ним летает сон.
Вот наконец проснулся он
И полы завеса раздвинул;
Глядит – и видит, что пора
Давно уж ехать со двора.*

Но Зарецкий, «старый дуэлянт», из интереса все же решил довести эту партию до конца.

Несколько слов о студенте, который пытался передать образ Ленского: высокий парень, далеко не лирический герой, тяготеющий к характерному материалу. Поначалу с трудом верилось, что он поймет этот образ. Но с самого начала, противопоставляя себя «общественному мнению», он (глубиной оценок в понимании той или иной ситуации) превзошел шаблонное представление о Ленском как об исключительно романтическом герое. Его персонаж – безусловно, импульсивный, нетерпеливый и в то же время глубокий молодой человек – испытывал сильное и неподдельное

чувство к Ольге. Оно было далеко от позерских байронических устремлений, столь популярных в ту пору. Символом трагичности и предрешенности его жизни стало сомкнувшееся кольцо «черных людей» в белых перчатках. Это они дразнили и провоцировали его принять фатальное решение.

«*Метить в ляжку*» – так хочет поступить Ленский, чтобы разрешить ситуацию, но под тяжелым взглядом «общественного мнения» и особенно соседа Зарецкого, добавляет: «*Или в висок*». И когда приходит осознание неизбежности будущей дуэли, что-то меняется в Ленском. Подобно приговоренному, он с нежностью смотрит на Ольгу, растерянно улыбается в ответ на вопросы, по-детски радуется тому, что еще любим.

Шептал: не правда ль? я счастлив.

При нашей хрупкой Ольге Ленский выглядел большим ребенком, от чего его образ вызывал не улыбку, а сострадание к юношескому максимализму и искренности чувства. В свою очередь Ольга также была не «глупая луна». В том, как она спросила: «*Что с вами?*», – слышались и тревога, и любовь, и наивность.

Как в последний раз смотрел Ленский на Ольгу, пытаясь запомнить тепло ее рук, безмолвно, разговаривая только глазами. После чего, совершив над собой усилие, он произносил:

– Так. – *И на крыльцо.*

Стоит признать, что трудно давалась исполнителю строфа:

*Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый.*

Первоначально он много кричал, рассекал комнату мерными шагами, махал руками, при этом мало понимал смысл произнесенного текста. И только, когда речь зашла о нем и его любимой девушке, которую он может потерять из-за какого-нибудь хлюста, оценка изменилась. В итоге

на одной из репетиций со сцены заговорил живой человек, преодолевающий душевную боль, сдерживающий себя, думающий и подыскивающий слова для оправдания принятого решения. При своей фактуре он нашел своего Ленского, сумел передать главное – его герой любил, а это самое трудное в театре: не изображать чувство, а любить.

В их диалоге с Ольгой был использован прием часов, когда руки в белых перчатках выступали в роли маятников, отсчитывающих время влюбленных.

И сразу же после этой сцены появлялся концепированный автор, иронично поглядывающий на влюбленных и комментирующий поведение Ленского:

*На модном слове **идеал**
Тихонько Ленский задремал...*

Авторское отстранение, необходимое для снятия излишнего мелодраматизма, усиливается и тем, что монолог Ленского читает не студент, исполняющий его роль, а концепированный автор. При этом зритель следил за ними обоими, за тем, как говорит один и как слушает другой.

*Стихи на случай сохранились;
Я их имею; вот они:
«Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он.
Нет нужды; прав судьбы закон.
Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо: бдения и сна
Приходит час определенный;
Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!..»*

Продолжая эту историю, другой студент посредством темпоритма приближает дуэль, энергично подчеркивая стихотворные окончания. Черная толпа руками «отстукивает» заданный ритм.

*Он поскорей звонит. Вбегает
К нему слуга француз Гильо,
Халат и туфли предлагает
И подает ему белье.*

И вот дуэль. На протяжении всей VI главы Онегин и Ленский находились друг против друга, как два зеркальных отражения: высокие, широкоплечие, равноценные соперники во всем.

И если студент, исполнявший Ленского, ломал заданный предыдущими трактовками стереотип, то Онегин очень подходил для своего образа. Умный, мужественный, цельный, одновременно с этим пресыщенный жизнью и немного жестокий, он пленял зрителя глубиной звукового диапазона и внутренней силой. Он, не прикладывая усилий, находил нужный ответ Зарецкому.

*«Мой секундант? – сказал Евгений, –
Вот он: мой друг, monsieur Guillot.
Я не предвижу возражений
На представление мое:
Хоть человек он неизвестный,
Но уж конечно малый честный».*

И осторожно, глядя в глаза Ленскому, спрашивал о необходимости дуэли.

Далее вновь появлялся концепированный автор, раскрывающий тему вражды между друзьями.

*Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?
Давно ль они часы досуга,
Трапезу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном, непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...*

Что подразумевалось под этим словом? Студент с разной интонацией произносил его: то очень коротко и хлестко, то с сожалением. В итоге на одном из занятий ему было предложено применить актерский тренинг. Не говорить текст, а молча смотреть на одного и на другого, при этом думая, какой внутренний монолог мог бы возникнуть, если представить, что перед ним два его товарища, которые ему бесконечно дороги и которых он одинаково боится потерять. На выходе студент с удивлением произнес: «Враги». Борясь с подступающим к горлу комом, он не кричал, не декламировал, а говорил. Для него это был серьезный шаг в постижении профессии.

Если V главу заканчивали парни, то VI – девушки. Это были отрывки, строфы, посвященные смерти Ленского и авторским рассуждениям.

Помимо смыслового, ритмического и текстового разбора в процессе занятий шла постоянная работа над дикцией студентов. Слова «Татьяна», «куртины», «стекла» и другие, где встречается мягкий звук «т'» очень долго оставались проблемными. Кроме того, при свободе выбора студентами отрывков, двум из них, с проблемным «ч» и продувными «ж» и «ш», были рекомендованы строфы, где эти звуки встречаются довольно часто.

*И чай несут. Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок – верный наш брегет;
И кстати я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строфах
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир,
Ты, тридцати веков кумир!*

*Но целью взоров и суждений
В то время жирный был пирог
(К несчастью, пересоленный);
Да вот в бутылке засмоленной,
Между жарким и блан-манже,
Цимлянское несут уже;
За ним строй рюмок узких, длинных,*

*Подобно талии твоей,
Зизи, кристалл души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивый фиал,
Ты, от кого я пьян бывал!*

Таким образом, мы не прикрывали их проблемы удобным материалом, а, напротив, старались обострить и усложнить задачи.

В дикционной практике мы старались приблизить текст к музыкальному.

Подводя итог этому этапу знакомства со стихотворной формой, который в нашем случае звучит, как «Работа над романом в стихах “Евгений Онегин”. V–VI главы», мне кажется, стоит отметить главное: студенты не просто открыли для себя заново «Евгения Онегина» и, конечно же, Пушкина, но и полюбили саму форму, музыку стиха.

В заключение хотелось бы назвать ряд задач, стоявших перед нами до начала работы и возникавших по мере ее развития. Было необходимо:

1. Определить тему и актуальность материала.
2. Погрузиться в эпоху, почувствовать своих героев (актер сегодня играет Сигарева, а завтра – Шекспира).
3. Раскрыть авторский замысел, услышать и как можно более точно передать стиль речи.
4. Обрести навыки работы с онегинской строфой.
5. Научиться слушать, держать ритм и мелодику стиха.
6. Расширить свою индивидуальную звуковую палитру.
7. Усовершенствовать навыки работы с подтекстом.
8. Приблизиться к созданию характеров через раскрытие речевых особенностей персонажей.
9. Уметь быстро переключаться в работе, меняя интонацию и темп-ритм.
10. Преобразовать чтецкий материал в «живой» и разговорный.
11. Воспитать образное мышление и видение будущих актеров.
12. Сформировать навыки использования пластических, музыкальных ассоциаций осознанно, а не иллюстративно.
13. Воспитать актерскую смелость в использовании импровизаций (в процессе работы быть не только исполнителями, но и сотворцами).

14. Научить не просто существовать на площадке, а активно внутренне проживать сценическую ситуацию (слушать, энергетически помогать друг другу).

Библиографические ссылки и примечания

1. *Цветаева М.* Мой Пушкин // *Цветаева М.* Стихи и проза. – М.: Эксмо, 2004. – С. 412–413.
2. *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПб, 1995.
3. Здесь и далее строки из романа цитируются по: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. – Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения.
4. *Баратынский Е. А.* Эда // *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений: в 2 т. – Л.: Сов. писатель, 1936. – Т. 2. – С. 20.
5. *Вяземский П. А.* Первый снег // *Вяземский П. А.* Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1958. – С. 130.
6. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий... – С. 663.
7. Там же. – С. 679.

А. Е. Zubov
Новосибирск

УЧЕБНЫЙ ЭТЮД: ГЕНЕЗИС И ТИПОЛОГИЯ

Понятие «этюд» широко применяется в современной театральной педагогике. Термин столь же употребителен, как «событие», «предлагаемые обстоятельства». И все же в его понимании существуют разночтения. Вызваны они тем, что этюд может применяться для решения очень большого круга задач в воспитании актера и в силу своей универсальности становится предметом самых различных трактовок и особенностей практического использования. Возникают споры о границе между упражнением и этюдом, о различных видах этюдов, их параметрах, назначении. При этом в подтверждение своей точки зрения приводятся ссылки на классиков театральной педагогики, и ссылки эти порой взаимоисключают друг друга.

Разночтения появляются уже в различении упражнения и этюда. Так, один из основоположников применения этюда в театральной педагогике З. Я. Корогодский пишет: «В обучении артиста к этюду мы подходим через упражнения. Этюд – также упражнение, но не всякое упражнение – этюд. Этюд – это упражнение, в котором есть содержание жизни, отрезок жизненного процесса» [1]. По мысли автора, упражнение превращается в этюд «только через вымысел, через “если бы”» [2]. То есть включение в упражнение предлагаемых обстоятельств уже переводит его в статус этюда. Но целый ряд классических тренировочных упражнений изначально задается в условиях вымысла. Так, довольно распространенное в учебных заведениях упражнение «Ходьба по разной поверхности – песок, лед, трава» изначально выполняется в предлагаемых обстоятельствах, с участием вымысла. Назвать по этим признакам данное упражнение этюдом вряд ли будет корректно. Да и выражения «содержание жизни», «отрезок жизненного процесса» в качестве рабочих терминов представляются слишком расплывчатыми.

В одном из базовых отечественных учебных пособий по актерскому мастерству – «Воспитании актера школы Станиславского» Г. В. Кристи – отличие упражнения от этюда формулируется иначе: «В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Ее заменяет на первых порах доведенная до сознания учащихся творческая цель: овладеть в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. Тем самым из этюда, в отличие от упражнения, исключается элемент случайности в развитии события. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение.

В упражнениях импровизационного характера действия будут первичными, в этюдах, где логика действия фиксирована, они носят повторный характер. Поэтому этюд ставит новую задачу. При каждом повторении этюда нужно уметь относиться к хорошо известным фактам, событиям и действиям как к чему-то возникающему впервые, то есть создавать органический процесс в более сложных условиях.

В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов» [3].

Но и определения Г. В. Кристи, при всей их подробности, обладают, по нашему мнению, расплывчатостью. «Многие признаки искусства», отличающие этюд от упражнения, нужно конкретизировать. Термин «сверхзадача» для первокурсников еще непривычен, да и применение его к простому этюду первого курса воспринимается слишком громко. Существуют упражнения, в которых тоже необходимо одновременное участие всех элементов.

В. М. Фильштинский определяет упражнение так: «Это все-таки **проверка**. Я не претендую на то, что безукоризненно точно умываюсь в реальных жизненных обстоятельствах, а **проверяю**: как это – умываться. Мое внимание в данном случае направляется на мои кончики пальцев, на мое лицо, которое «вспоминает» воду.... А когда я делаю этюд, мое внимание сосредоточено, прежде всего, на обстоятельствах, я живу определенной жизнью – своей или другого лица, и здесь мне не до проверок» [4].

Как нам представляется, самым конкретным в практике можно считать применение критерия событийности. Существование в неизменных обстоятельствах, в рамках одного события стоит рассматривать как упражнение артиста, наличие же смены события или событийного ряда позволяет говорить уже об этюде. Для решения практических задач в общении со студентами первого года обучения подобное понимание представляется достаточным.

В описании же собственно этюдов в учебной практике количество и определений, и пониманий этого этапа развития актера слишком велико. Описываются десятки заданий, по-разному формулируются цели, условия, что допустимо, а чего следует избегать. Начинающему студенту самостоятельно разобраться в противоречиях довольно сложно, а адресовать его к какому-то одному источнику, авторитету не представляется возможным.

Когда возникают разногласия, целесообразно вернуться «к исходному событию», к источникам. Этюд перенесен в театральную практику К. С. Станиславским из других видов искусства. В музыке, живописи он прочно занимает свои позиции на протяжении столетий, четко определено его место, задачи, признаки. «Википедия», один из популярных сегодня источников краткой информации, так формулирует само понятие:

«Этюд (фр. *étude*):

Этюд – в изобразительном искусстве – подготовительный набросок для будущего произведения.

Этюд – музыкальное произведение. <...>

Этюд – в театральной педагогике – упражнение для совершенствования актерской техники» [5].

Большая советская энциклопедия определяет понятие более развернуто:

«ЭТЮД (франц. *étude*, букв. – изучение) в и з о б р а з и т е л ь н о м искусстве – произведение, выполненное с натуры с целью ее изучения. Э. (живописный, скульптурный, графический) часто служит подготовительным материалом при работе над картиной, скульптурой, станковым графическим произведением и т. д.»

«ЭТЮД в м у з ы к е – инструм. пьеса, основанная на использовании к.-л. технич. приема игры и предназначенная для развития исполнительской техники» [6].

Как видим, этюды в музыке и в живописи различаются и по целям, и по методике их применения, и по другим существенным для нас параметрам. Прежде всего отметим важное различие: музыкальный этюд представляет собой *завершенное* произведение, однозначно зафиксированное нотными знаками, не подлежащее дальнейшим изменениям. Этюд в живописи – подготовительный этап, *незаконченное* произведение, набросок, черновик. Стоит заметить, что и для художников, по крайней мере театральных, остается дискуссионным вопрос – является ли эскиз, то есть тот же этюд, самостоятельным произведением? Эти проблемы рассматриваются, в частности, в статье Д. В. Афанасьева [7].

В своей книге «Открытая педагогика» В. М. Фильштинский приводит еще одно определение этюда, по словарю В. И. Даля. Этюды у В. И. Даля – множественного числа, слово мужского рода, французского происхождения. В художестве – «опыты, попытки, образчики для изучения, для наторенья» [8]. Из этого определения сам В. М. Фильштинский выделяет «изучение» [9], М. М. Буткевич – «опыты» [10]. В контексте данной статьи нам кажется важным выделить «наторенье», ведь «поднатореть» – значит научиться, приобрести навыки.

Театральный этюд в своем практическом применении тяготеет к одной из своих прародительских ипостасей – к «изобразительному» или «музыкальному». Соотношение импровизационности, сиюминутности и отработанности, завершенности колеблется на практике в очень широких пределах. В поисках истины можно снова обратиться к первоисточникам, к работам самого К. С. Станиславского, но и это не дает ясности. Так,

довольно категорическую фразу Станиславского в пересказе Б. Ф. Зона приводит В. М. Фильштинский: «Итак, сиюминутность, абсолютная реальность существования, настоящая импровизационность. Короче говоря, **этюдность, остальное – вздор...**» [11]. Здесь отчетливо проявлена «живописная», черновая тенденция в этюде, когда сиюминутная жизнь, импровизация актера на площадке важнее всего. Но тут же можно привести и другую точку зрения К. С. Станиславского: «Некоторые преподаватели слишком увлекаются количеством сделанных этюдов, а не их качеством. Следует помнить, что только второе, то есть качество этой работы, а не количество сделанных этюдов, важно. Пусть лучше сделают только один этюд и доведут его до самого последнего конца, чем сотни их, разработанных лишь внешне, по верхушкам. Этюд, доделанный до конца, подводит к настоящему творчеству, тогда как работа по верхушкам учит халтуре, ремеслу» [12]. Здесь уже доминирует «музыкальная» тенденция, ведь завершённый, «доделанный до конца» этюд есть уже микропье́са, с фиксированным событийным рядом, текстом, вероятно, некоторыми мизансценами и т. д. И такие сочиненные самими студентами мини-спектакли постоянно выносятся на зачеты и экзамены первого и второго года обучения.

Противоречие в приведенных цитатах снимается, если учесть, что речь идет о разных типах этюдов. В учебной литературе по актерскому мастерству приводится множество заданий «на этюды», их описаний. Такое изобилие может поставить в тупик начинающего студента, тем более что многие этюды сегодня выглядели бы, по выражению З. Я. Корогодского, как «претенциозные, литературные, сочиненные». Не будем забывать, что некоторые книги по данной тематике были написаны почти полвека назад, в совершенно другом жизненном (этическом) и эстетическом пространстве.

Большинство описаний учебных этюдов, приведенных в книгах З. Я. Корогодского, также представляют собой фабулу или сюжет маленькой пьесы. Например, этюд «Важный разговор» из задания «Розыгрыш»: «В телефонной будке девочка говорит с мальчиком, с которым “хочет дружить”. К автомату подходят двое десятиклассников. Им надо срочно куда-то позвонить, а тут “малявка еще какая-то”. А “малявка” с трудом налаживает трудные контакты с собеседником. Старшим надоедает ждать, и они прогоняют девочку из будки. Набирают какой-то номер и говорят: “Вода есть? Набирайте в таз, сейчас перекроем”. С удовлетворением они

выскакивают из будки» [13]. Это законченная микропьеса, с безусловным наличием текста, и уже не одного-двух слов, с внутренними монологами, в значительной степени зафиксированными. Какие навыки, качества вырабатывает и тренирует в актере эта сочиненная схема по сравнению с небольшим отрывком из талантливой пьесы? Мы предполагаем, что те же самые, и это не меняется от того, что этюд принесен самими студентами.

Стоит отметить, что в своих требованиях к учебным этюдам З. Я. Корогодский последовательно настаивает, что этюды должны придумываться самими студентами. «Мы должны направлять усилия и внимание учеников в область “первичных” впечатлений, фактов, чувств, то есть впечатлений, взятых из живой, реальной действительности. Поэтому мы категорически запрещаем, особенно на первых порах, пользоваться детективными сюжетами, оберегаем от сюжетов о войне, запрещаем этюды претенциозные, литературные, сочиненные» [14]. Но в действительности в описаниях этюдов в книгах Корогодского присутствуют все запретные категории. Да и знаменитый «этюд с сжиганием денег», к которому неоднократно обращается Станиславский в «Работе актера над собой», представляет собой чудовищное нагромождение поистине претенциозных, неправдоподобных, явно вторичных обстоятельств [15]. Но дело не только в отмеченных противоречиях. На наш взгляд, требование «авторства» не должно быть первостепенным, так как оно уводит будущего актера в несвойственную ему сферу творчества – сочинения драматургии. Конечно, если актер как творческая личность может еще и обладать качествами драматурга и режиссера – это прекрасно, но делать эти качества других профессий первичными – вряд ли целесообразно. Опять сошлемся на смежное искусство: студент-скрипач может обладать задатками композитора, но первичная его цель – талантливое исполнение уже сочиненной музыки. По многолетнему опыту педагогической работы можно сказать, что именно мучительный процесс сочинения этюдов вызывает большое непонимание, страдания и слезы у первокурсников. Это закономерно, они занимаются чужой профессией – писателя, драматурга, а не тем, для чего они отобраны из массы абитуриентов – «как прожить уже данный кусок жизни»? С точки зрения именно *актерского* мастерства, не так уж важно, чьим был первичный импульс в ситуации этюда-спектакля: личный опыт, наблюдения за жизнью или творчество хорошего писателя, драматурга. Скажем, ситуация, придуманная студентом: муж возвращается домой под утро. Жена его ждет. Чтобы не признаться в измене, он разыгры-

вает сцену воспоминаний о прошлом, о начальной поре их любви. Такие обстоятельства может действительно придумать сам студент. Но первичным импульсом для этюда вполне может стать и сцена из «Утиной охоты» А. Вампилова. И так ли важно, чтобы студент мучился, сочиняя не встречавшиеся в литературе и драматургии ситуации (что само по себе невероятно сложно, ведь придумано, согласно сегодняшней концепции постмодернизма, уже все), не лучше ли сосредоточить его внимание на присвоении обстоятельств, проживании данного другими «отрезка жизненного процесса»?

Сходная позиция формулируется и Г. В. Кристи: «Другое дело, если подсказать исполнителям обстоятельства бритья из “Севильского цирюльника”, где Фигаро отвлекает своего клиента, доктора Бартоло, от того, что происходит за его спиной. <...> Оставаясь самими собой в близких им жизненных обстоятельствах, ученики могут позаимствовать у Бомарше материал для развития этюда. Не обязательно воспроизводить всю сложность обстоятельств и образов комедии Бомарше, но можно воспользоваться какой-либо одной сюжетной ситуацией. В данном случае я брею клиента, не давая ему увидеть того, что происходит за его спиной. Такой подсказ возможен и со стороны педагога. Но процесс создания этюда должен быть, как правило, самостоятельной работой учеников под контролем педагога, а не работой педагога, принимающего на себя функции драматурга и постановщика. Иначе теряется смысл этюдной работы» [16]. (Отметим еще одно противоречие: педагог не должен принимать на себя функции драматурга, но студент, получается, все же должен?)

Но в одном случае требование личного авторства самого студента является безусловно верным. В. М. Фильштинский выделяет как важное звено в воспитании студентов первого года обучения этюды на происшествия их собственной жизни. По мнению педагога, это «особый этап, когда они должны разбудить собственный эмоциональный опыт» [17]. Мастер пишет: «Эти этюды часто бывают замечательными, бывают поразительные этюды. Потому что люди учатся рассказывать про себя, про свою душу. В каждой роли есть частица души самого артиста, частица его жизненного опыта, его особая эмоциональность, его личная эмоциональность, потому что на самом деле роль – это смесь автора и актера» [18]. Но если в этюдах на случаи из собственной жизни «сочинение» заведомо бессмысленно и должно исключаться, то другие задания – на три предмета, на появление

музыки, на три слова, «Розыгрыш», «Сюрприз» – на практике все же толкают студентов на работу в качестве драматурга, на сочинение.

Типологию учебных этюдов можно формировать и с «обратной» стороны, с точки зрения результата. Целью учебного процесса являются не только (а в актерской профессии и не столько) рациональная информация, знания, но и навыки, или, возвращаясь к В. И. Далю, «наторенья». Какие же навыки вырабатывает этюд-спектакль, «музыкальный» этюд у будущего актера?

Прежде всего – ощущение событийности сценической жизни, собственного изменения в меняющейся ситуации. Навык, безусловно, нужный актеру. Оценка, перемена отношения, смена задачи, разные темпоритмы в разных событиях – также весьма полезные навыки. В работе над этюдом студент осваивает и умение организовать пространство на площадке, распределить свою жизнь в нем. Неоднократно повторенный, «доведенный до конца» этюд вырабатывает ощущение формы в сценическом произведении, что может быть полезно для некоторых категорий студентов. С другой стороны, фиксированный событийный ряд, наработанная последовательность поступков и событий, а часто и приспособлений, физической линии поведения у малоопытного студента легко переходит в «моторность», ему проще повторять внешнюю сторону этюда, чем «повторять, не повторяясь», внутреннюю жизнь. А ведь этюд-спектакль хотя и не репетируется (в теории), но все же повторяется перед показом на зачете. Еще больше проблем возникает при появлении текста. Минимум текста, одно-два слова, не всегда соответствует жизненной ситуации, и студенты молчат «насильственно», не органично. Разрешение импровизировать чаще всего приводит не к импровизации внутренней жизни в определенном событийном ряде, а к импровизации текста, сочинению фраз. И это одна из главных проблем самостоятельного этюда-спектакля. При низкой языковой культуре сегодняшних абитуриентов свободно говорить в предлагаемых обстоятельствах им очень трудно. Возникает либо многословие, поток необязательных фраз, либо остановки в процессе, мучительное подыскивание слова. Если студенты эмоционально включаются в острые предлагаемые обстоятельства этюда, на язык просятся слова их уличного языка, жаргон, порой и ненормативная лексика. Но этого нельзя допускать, а по-другому они еще не умеют. И энергия, внимание идет не на разрешение ситуации, подлинное существование в обстоятельствах, взаимодействие с партнером, а на сочинение текста. Если текст отобран в нескольких

показах и зафиксирован, мы опять приходим, по сути, к написанию пьесы, а это, повторимся, не должно быть задачей воспитания актера, логичнее для решения этих же учебных задач взять напрямую отрывок из хорошей драматургии. Вывихи органической жизни в этюдах с текстом очень распространены, и это отмечают все, писавшие об учебных этюдах.

Дальнейшие же перечни этюдных заданий, приводимые в литературе, как нам представляется, могут восприниматься как частные варианты одного большого типа этюда, то есть «этюда-микроспектакля», «музыкального». Будь то задания «На оправдание», «По интересному факту», «На три предмета», «На общественную тему», «На музыкальный момент», «На цепочку физических действий» – все они касаются только первичного импульса для создания небольшого сценического произведения. С точки зрения результата, то есть профессиональных навыков, приобретаемых студентами, все эти задания идентичны. Выбор того или иного определяется личным вкусом и мнением педагога, задачами, в том числе и воспитательными, актуальными для данного состава курса.

Другое, «живописное», направление в практике применения этюда – этюд-импровизация, этюд-проба, сиюминутное «бросание себя» в обстоятельства. З. Я. Корогодский описывает их применение на уроках и на экзаменах «в спорных ситуациях»: «Студенту “заказывается” та или другая тема, или круг обстоятельств, или сюжет отношений. Дается некоторое время на подготовку, и учащиеся показывают этюд только на основе сговора между собой» [19]. Полагая, что такие этюды можно давать только уже подготовленным студентам, Корогодский отмечает в этом контексте, что эти этюды «не только обнаруживают уровень обученности, но и тренируют подвижность и быстроту творческого воображения, тренируют одно из основных актерских качеств – умение сиюминутно и свежо воспринимать и оценивать предлагаемые обстоятельства, среду и главное – партнера, “с ходу” пристраиваться к его логике и поведению» [20]. В такой ситуации драматургические способности студентов не важны, а вот чисто актерские навыки существования «здесь и сейчас» вырабатываются гораздо активнее, чем в этюде-спектакле. Пробуется, ищется на площадке не «что?», а «как?». И поскольку «как?» безусловно связано с личностью студента, то и результат такой пробы всегда индивидуален. Студент в таком поиске свободен от чужих функций, от заботы о фиксации найденного и проявляется в своих именно актерских качествах, он живет в обстоятельствах. Ситуация импровизационного самочувствия, внимания

к партнеру, подлинной реакции на изменение обстоятельств вырабатывает ощущение подлинной жизни в заданной ситуации.

«Живописный» этюд-проба также имеет проблемы, и одна из них – принципиальная открытость финала. Сегодня так, а завтра или даже при повторной пробе в тех же исходных обстоятельства жизнь будет протекать иначе, вместо примирения получится ссора, вместо любви – ненависть. Эта неопределенность может ставить в тупик студентов, еще не умеющих диалектически совмещать противоположности: «Так что же, Гамлет может не убить Полония? Ирина может не отпустить Тузенбаха на дуэль?». Здесь важно подчеркнуть, что такой этюд прежде всего тренировка, путь обучения, приобретения навыков. И то, что для «музыкального» этюда станет неудачей, для «живописного» как раз будет победой с точки зрения наработки навыков сиюминутной жизни, подлинного поиска выхода из создающейся сейчас ситуации.

Сохраняются в этюде-пробе и проблемы импровизации текста, студенты могут пойти в пробе по линии сочинения слов, а не взаимодействия. На это постоянно нужно обращать их внимание. Но некоторые виды импровизационных заданий снимают эту проблему, о чем будет сказано далее.

Таким образом, для практического применения в учебном процессе первых лет обучения достаточно различать два основных типа этюда. Первый – условно «музыкальный», то есть создаваемые студентами по поводу различных заданий микроспектакли, которые повторяются: отбирается и фиксируется событийный ряд, возможно, текст, наиболее точные мизансцены. Главным обобщенным навыком этого способа развития будущих актеров можно считать умение «повторять, не повторяясь». Второй тип – «живописный», неповторяемый этюд-черновик, где тренируется прежде всего навык сиюминутной органичной жизни в условиях сцены, поиск выхода из ситуации «здесь и сейчас».

Во многом идентичная типология предложена в одной из последних работ по проблемам этюда. В 2008 г. появилась лаконичная и в то же время содержательная методическая разработка Е. Е. Копыловой «Все об этюде и этюдном методе». Автором сделана попытка свести многообразие применения этюда в театральной практике к краткой системе. Само понятие Копылова определяет следующим образом: «ЭТЮД – это сквозная непрерывная импровизационная проба актера собой предлагаемых обстоя-

тельств и событийной ситуации или действие актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации» [21]. В единой формулировке соединяются признаки двух типов учебного этюда, которые рассматриваются затем более подробно.

Этюд-спектакль, или «музыкальный», по типологии данной статьи, то есть завершенный, зафиксированный по событийному ряду, Е. Е. Копылова называет «сценическим этюдом». Как и почти каждый термин в области театральной педагогики, это название условно, но для практики это не принципиально, важно не путать одно понятие с другим. Этот тип этюдов представляет, по мнению Копыловой, «...событийный, законченный отрезок жизни действующего лица (действующих лиц), созданный на основе жизненного опыта и наблюдений актера, переработанный его творческим воображением и представленный, или сыгранный, или показанный в сценических условиях» [22]. Отметим, что в общем определении автор не делает принципиальных различий в том, что послужило первоначальным импульсом для этой разновидности этюда – придумка, сочинение или воспроизведение по памяти. С точки зрения получаемых навыков для Е. Е. Копыловой это также не важно.

Другой, импровизационный, тип этюдов у Е. Е. Копыловой сближен с тем пониманием задания, которое в настоящей статье именовано «живописным» этюдом, а у нее «этюдом-пробой»: «В данной концепции этюд – это импровизация актера в заданных на уроке педагогом или вскрытых на репетиции предлагаемых обстоятельствах и событиях. Такая *“этюдная проба”*, как это принято называть, не требует предварительной подготовки – актерам предлагается сиюминутно “броситься в импровизацию”» [23].

В работе Е. Е. Копыловой этюд также рассматривается и как один из способов работы над ролью в спектакле, но анализ этого аспекта выходит за рамки данной статьи.

Этюд-проба имеет и еще одну интересную разновидность – этюды-импровизации с заданным текстом. Подробным образом эта методика описана в замечательной книге Н. В. Демидова «Искусство жить на сцене» [24]. Недавно вышло из печати собрание сочинений этого талантливого педагога, и его мысли стали доступны широкому кругу театральной общности. Активно использует его методы в своей практике В. М. Фильштинский, некоторые аспекты системы воспитания актера применяются и анализируются педагогами КемГУКИ [25].

Сам Н. В. Демидов называет этот тип заданий этюдами. Но, следуя логике предлагаемой типологии, правильнее было бы назвать их все же упражнениями на импровизацию с заданным текстом. Не все пробы в данном задании становятся событийными, импровизация может пройти и без изменения события. Хотя в большинстве случаев студенты выходят на этюд, в котором происходит смена события.

Вкратце суть метода Демидова очень проста. Студентам задается текст из нескольких фраз, который заучивается перед выходом на сцену. И сразу актеры идут на площадку и... живут. Живут здесь и сейчас, получая импульсы, то есть обстоятельства от сиюминутного поведения партнера, от изменения ситуации. Он улыбнулся или нахмурился, отвернулся или взглянул на меня – это и становится обстоятельствами рождающейся ситуации. Текст прозвучит тогда, «когда захочется», когда он станет здесь и сейчас нужным.

Конечно, это кажущаяся простота. Применение этой методики требует огромного внимания педагога, включает в себя множество мелких и крупных условий, приемов. Все это подробно описано Н. В. Демидовым. Главный же интерес методики заключается в том, что «на выходе» мы получаем навык именно свободной, органичной жизни в условиях сцены. Ключевое понятие для Демидова – «свобода жизни». И практика применения этого метода показывает, что такая свобода действительно может стать профессиональным навыком студента.

Автор применял метод Демидова при работе со студентами первого курса квалификации «Артист музыкального театра» в Новосибирском государственном театральном институте. Студенты-музыканты имеют свои особенности. Они гораздо больше, чем «драматические», привержены форме, точности. Если для драматического актера текст автора, особенно в сегодняшней атмосфере вседозволенности на сцене, не является абсолютной константой, зачастую студентов нужно настойчиво приучать к точности авторского слова на сцене, то для музыканта слово автора, как и нота, – непреложный закон. В нотах стоит «фа диез», значит, петь можно только «фа диез»; если написано слово, значит, именно оно должно быть произнесено. Такая обязательность может приводить и к вывихам в жизни на площадке. Если в ремарке написано «Убегает», то и студент в пробе пытается убежать, хотя весь подлинный процесс приводит к мед-

ленному уходу. В общении просится как реакция «Ах!» или «Ой!», но они не написаны, и студент-музыкант не решается доверять себе и произнести их вслух. Такая верность написанному знаку (ноте, букве) является специфической особенностью музыкального театра и в значительной мере является первичной по сравнению с подлинностью жизненного процесса для артистов.

Как отмечалось, методика Демидова направлена прежде всего на воспитание свободы жизни на сцене как профессионального навыка. Справедливо пишут о его методе С. Н. Басалаев и Т. И. Мороз: «Одним из главных принципов воспитания актера Н. В. Демидов считал воспитание свободы актера, культуры этой свободы и ответственности за нее. Под свободой автор понимает умение “здесь и сейчас”, на глазах у зрителя, органично переживать нужные по роли предлагаемые обстоятельства, вкладывая в эти переживания столько душевных и физических сил, сколько необходимо, не больше и не меньше» [26]. Свобода жизни на сцене – именно то профессиональное качество, которого не хватало студентам-первокурсникам музыкального театра, поэтому преподаватели и обратились к методу Н. В. Демидова.

Эти упражнения вызвали большой интерес у первокурсников. Они снимают со студента значительный груз несвойственных студенту задач. Не нужно придумывать ситуации, «работать драматургом», все ситуации рождаются на площадке. Не надо сочинять текст, он задан. Остается делать только то, что и требуется от актера, – свободно жить на сцене, откликаясь на то, что возникает здесь и сейчас. Эта кажущаяся необязательность снимает закрепощение, ликвидирует комплекс страха перед ошибкой. Ошибки быть не может, то, что получилось, – то и есть правильное. Ошибаемся только тогда, когда перестаем жить, не слышим и не видим партнера и все вокруг.

Снятие избыточной ответственности перед ошибкой, свойственной студентам первого года обучения, дало положительные результаты. В этих пробах студенты были более свободны, чем в других учебных заданиях, исчез тревожащий «порог сцены», довольно быстро появился азарт и желание пробовать.

Тексты на первом этапе занятий давались прямо из книги Н. В. Демидова, но позже, не объявляя этого заранее, предлагались и две-три фразы из пьес Вампилова, Арбузова, даже Чехова. Поскольку первокурсники-

музыканты еще не знают эту драматургию, фразы классиков воспринимались как обычные тексты, придуманные здесь и сейчас педагогом. И только в разборе импровизаций выяснялось, что это по сути уже проба на микрокусочек чеховской пьесы. Таким образом, на практике студенты ощущали, что органичная свободная жизнь должна быть единой везде – и в тренировочном этюде-импровизации, и в пробе самой великой пьесы.

Выявились и проблемы в применении данных упражнений. Так, в данной группе у студентов не очень активно проявлялось внутреннее стремление обострить ситуацию, развить возникающий конфликт. Участники импровизаций часто оставались на уровне упражнения, не возникало новое событие. Приходилось обращать внимание на эту проблему, вновь возвращаться к понятию конфликта, противостояния интересов в жизни и на сцене. Потребовало особого внимания ощущение студентами событийности, перемены ситуации. При этом важно было, чтобы событие не придумывалось заранее, а возникало как поворот все того же свободного жизненного процесса здесь и сейчас.

В конце года одно из отделений экзамена по мастерству состояло целиком из этих этюдов-импровизаций. Студенты вытягивали билеты с текстами и, повторив и запомнив, тут же шли на площадку в импровизацию. Что было не просто, так как этот раздел обучения предназначен как актерский тренинг для «внутреннего применения», в этих пробах не должен фигурировать зритель. Но, несмотря на появившиеся элементы «игры на зал», у большинства студентов сохранились навыки свободной жизни на площадке, внимания к партнеру, сиюминутного поиска поступков. Эти особенности были отмечены преподавателями кафедры актерского мастерства, обсуждавшими экзамен.

Библиографические ссылки

1. *Корогодский З. Я.* Этюд и школа. – М.: Сов. Россия, 1975. – С. 10.
2. Там же.
3. *Кристи Г. В.* Воспитание актера школы Станиславского: учеб. пособие для театр. ин-тов и училищ / ред. Вл. Прокофьев. – 2-е. изд. – М.: Искусство, 1978. – С. 108–109.
4. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. – СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – С. 84–85.
5. [http://ru.wikipedia.org/wiki/ Этюд](http://ru.wikipedia.org/wiki/Этюд).

6. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 30: Экслибрис-Яя. – С. 914.
7. См.: *Афанасьев Д. В.* Сцена или выставка? // *Художник сцены.* – СПб.: СПГИТМиК, 1992. – С. 23–30.
8. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Рус. яз., 1980. – Т. 4: Н–V. – С. 666, ст. 1.
9. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика... С. 86.
10. См.: *Буткевич М. М.* К игровому театру: Лирический трактат. – 2-е изд. – М.: ГИТИС, 2005. – С. 286.
11. Цит. по: *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика... С. 75.
12. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 3: Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. – С. 410.
13. *Корогодский З. Я.* Этюд и школа... С. 83.
14. Там же. – С. 73.
15. См.: *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1954. – Т. 2: Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – С. 97–98.
16. *Кристи Г. В.* Воспитание актера школы Станиславского... – С. 112.
17. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика... С. 130.
18. Там же.
19. *Корогодский З. Я.* Этюд и школа... С. 71.
20. Там же.
21. *Копылова Е. Е.* Все об этюде и этюдном методе [Электронный ресурс]. – URL: – http://raulduke.ucoz.ru/load/books/kopylova_e_vse_ob_ehtjude_i_ehtjudnom_metode/1-1-0-19 – С. 3.
22. Там же. – С. 5.
23. Там же. – С. 3.
24. См.: *Демидов Н. В.* Творческое наследие: в 4 т. / под ред. М. Н. Ласкиной. – СПб.: Гиперион, 2004. – Т. 2: Искусство жить на сцене.
25. См.: *Басалаев С. Н., Мороз Т. И.* К проблеме сценического общения на до-вербальном уровне // *Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой.* – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – Вып. 8. – С. 129–150.
26. Там же. – С. 147.

Раздел II. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Л. Б. Фрейверт, Е. В. Жердев

Москва

ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В РОССИИ

На рубеже второго и третьего тысячелетия роль России в мировом сообществе изменилась: она органично включена в общемировые глобализационные процессы, что предполагает соответствующие способы позиционирования российской культуры в мировом сообществе. Здесь важная роль принадлежит дизайну. Этот термин (как известно, от английского design – «проектировать, чертить, задумать», а также «проект, план, рисунок»), обозначающий новый вид деятельности по проектированию предметного мира, возник в лексиконе проектировщиков в начале XX века. На смену стихийному формированию визуальных и функциональных свойств предметной среды пришло осознанное проектирование, предвидение, соединяющее в себе интуицию и точный расчет, экспериментальные данные и выводы науки. В настоящее время понятие «проект» перешагнуло узко профессиональные рамки и стало характеризовать одно из главных свойств современной культуры – проектность, то есть направленность вперед, на новаторские решения, а дизайнер на сегодняшний день является носителем одной из архетипических мифологем – функции культурного героя.

Дизайн способен сыграть важнейшую роль не только в деле развития российской промышленности, но и в сохранении национально-культурной идентичности. А вопрос этот в эпоху глобализации очень актуален. И пути решения проблемы сочетания мирового и самобытного уже известны: «Глобализация приводит к плюрализации идентичности... Идентичность выступает как интегральный параметр и не сводится к социальным ролям... это позволяет говорить о глубоком внутреннем значении некоторых

исходных уровней идентичности, связанных с традиционной культурой, национальной культурой, и, одновременно, об открытости к обретению новых свойств идентичности» [1]. При этом вспышки национализма, демонстрация ложного превосходства в тех или иных формах в такой ситуации отнюдь не неизбежны. Хотя желание опереться на что-то и понять себя способно вызвать «то, что Х. Арендт называла тоталитарным соблазном» [2].

Но важно понять, что при этом «появление транснациональных пространств не лишает людей национальной принадлежности и сентиментов по поводу их национальной и локальной культуры... Это создает при глобализации даже увеличивающийся интерес к локальным явлениям. У тех обществ и людей, которые не ощущают себя входящими в глобальный мир, можно заметить как раз ослабление их локальной идентичности, потерю самоуважения...» [3]. Таким образом, глобализационные процессы могут способствовать росту интереса и к чужим культурам, и – что особенно существенно для данной проблемы – к своей. Поэтому в настоящее время необходимо навести мосты между традиционными народными промыслами России и современным дизайном. Оба эти искусства являются принципиально важной частью жизненного уклада, когда эстетико-художественная функция внедрена в сам процесс жизни и является его органической частью. Создание изделия народного промысла и дизайн-объекта – во многом эквивалентные системы. Их цель – достижение (или поддержание) должного качества жизни пользователя, то есть гуманистическая направленность, если под ней понимать гармонию отношений человека и мира. Изделия народных промыслов и дизайн-объекты не просто воплощают определенные нормы жизненного поведения, а во многом их диктуют. При этом они контактируют с человеком и как с представителем социальной общности, и как с отдельной личностью. Основной корпус изделий народных промыслов составляют, говоря современным языком, «товары культурно-бытового назначения», в которых сильно выражено игровое начало: это игрушки, нарядные изделия ткачества, праздничная посуда, подарочные сундуки и т. п.

Можно предположить, что «игровые» принципы и подходы к художественной форме, которые сложились в народных промыслах, продуктивно будет транслировать в дизайн. Это должно способствовать эмоционально-психологическому комфорту индивида и сохранению национально-

культурной идентичности, не замыкая современного человека в рамки традиции. Принципы работы с материалом, пропорции, цветовая гамма и другие приемы народного искусства продуктивны для современного индустриального дизайна.

Русский этнодизайн богат шедеврами. Например, глиняная посуда для горячей пищи сконструирована не менее превосходно, чем греческие сосуды для вина и масла. Применение горшков почти одновременно вызвало к жизни изобретение ухвата. При том система «горшок-ухват» также является образцом дизайна: один и тот же по размеру дужек ухват подходит к разным по величине горшкам [4]. Эти и другие подобные объекты могут служить источником новых вдохновляющих идей для современных дизайнеров. В свою очередь народные художественные промыслы далеко не всегда можно безоговорочно отнести к сфере канонической, коллективной культуры, то есть фольклору в англоязычном понимании этого термина. Иногда в них явственно проступают элементы и черты не только коллективного, но и индивидуалистического сознания. Противоречивая связность этих мировоззренческих компонентов внутри одного и того же контекста представляет большой интерес, в том числе и как источник перспектив для сотрудничества с дизайном, для дальнейшего развития.

Так, например, филимоновская игрушка (село Филимоново Одоевского района Тульской области), наряду с каноничностью, была открыта и новым веянием. Применением изобретенных в XIX веке анилиновых красителей, повлекшим за собой и изменения цветовой гаммы в сторону большей «зазывности», «современности», «совокупный автор» филимоновской игрушки продемонстрировал возможность и желание «идти в ногу с прогрессом».

Предпосылки такой открытости навстречу новому имеются в системообразующих особенностях художественной формы филимоновской игрушки. Она явно имеет две относительно самостоятельные составляющие: скульптурную форму – традиционную, каноничную – и живописную, которая индивидуальна, с собственным ритмом и метром. Соотношения этих двух подструктур, их гармоничная противоречивость воплощают сочетание во внутреннем мире одного человека канонического (все)общего и индивидуально-личностного, где-то согласующегося с ним, а где-то и противостоящего. Это и позволяет обращаться к народному искусству как к источнику идей для современного дизайна.

Общественные ситуации, в которых находятся народный мастер и дизайнер, типологически близки: они вступают с пользователем в диалог и стремятся сделать его успешным. Оба учитывают ситуацию рынка: их работа должна вызывать потребительский интерес. Основная образно-эстетическая сфера этих изделий призвана пробуждать положительные эмоции, утверждать позитивное мировосприятие, что также весьма актуально для современности. Выработанный веками комплекс выразительных средств – гармония пропорций, варианты соотношений симметрии-асимметрии, лаконичный декоративизм линий и форм, варианты цветовой гаммы – все это может использоваться и в дизайне.

Такие и подобные приемы и подходы могут придавать современному дизайну национальный и региональный колорит, где яркая индивидуальность противопоставлена усредненности «интернационального стиля», которую многие теоретики дизайна совершенно справедливо связывают с тенденцией к «рационализации культуры». Может быть, не вполне справедливо мнение об этом «среднемировом» дизайне, что он иногда кажется «обездушенным». Но каких-то частей, струн души он, наверное, не затрагивает. Поэтому, каким бы прогрессивным ни было интернациональное направление, каждый народ тянется к своим национальным корням, стремится развивать собственные традиции.

В современном средовом дизайне формируется так называемый «культурологический подход», где дизайнерская деятельность рассматривается как закономерный продукт развития человеческой культуры [5]. По мнению ряда дизайнеров, предметный мир должен стать носителем национальной культуры. Теоретические разработки в области семантики промышленного изделия, понимаемой как символическое свойство предмета, порождают экспериментальное творчество в области дизайна и повышенный интерес к традиционному народному искусству. Последнее актуализируется в дизайне не столько как копирование, сколько как определенный символ, который должен ассоциироваться, например, с природным материалом, традиционными методами обработки и т. д. [6].

Активное осмысление современного состояния отечественного дизайна приводит к обсуждению проблем традиций и инноваций, а вместе с ними – вопросов национального и регионального своеобразия. В потоке общекультурных ценностей все чаще звучит тема традиционного народного искусства, забота об охране народных ремесел, попытка возродить

своеобразие культуры, почти утраченное и забытое в предметном мире «интернационального» дизайна. Сегодня задача российского дизайна – обратиться к народным художественным промыслам как хранителям эстетического образа России, чтобы определить и развивать далее свою традиционную национальную линию. Артефакт дизайна явно стремится стать частью «метатекста» всей современной культуры и тем самым уподобиться производству народной культуры. Такой объект принципиально лишен «рамы» и ореола «святости». В этом проявляются, в частности, эгалитарные тенденции современного общества. Не случайно дизайн развивался наиболее активно в демократических обществах [7]. Поэтому сохранение и развитие традиций, являющееся сегодня актуальной задачей, должно рассматриваться не как проявление консерватизма, а как способ органичного включения национального в общемировую практику, как поиск собственного пути в реализации общемировых тенденций.

Россия занимает здесь особое положение. Она принадлежит к весьма немногочисленным странам, где народные промыслы еще сохранились. Поэтому весьма важно, что в деятельности народных художественных промыслов и дизайна возник своеобразный мост. Под этим углом зрения выявляется, что для российского дизайна открываются новые возможности. Будучи целеустремленным и действенным по своей природе, он иногда практически сливается с областью художественных промыслов в сфере производства предметов потребления. Массовость изготовления, актуальность форм, совместная работа с архитекторами и предпринимателями над разработкой стилей, ориентация сбыта на определенные слои общества (менеджмент) и т. д. открывают богатые возможности для развития национально ориентированной предметно-материальной сферы как части культуры современного российского общества.

Библиографические ссылки

1. Модернизация и глобализация: опыт России в XXI веке / В. Б. Власова, Ч. Даргын-оол, Н. Н. Кобелев и др. – М.: ИФ РАН, 2002. – С. 14.
2. Там же. – С. 15.
3. Там же.
4. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. – М.: Союз дизайнеров России, 2001. – Т. 1. – С. 3.

5. См.: *Воронов В. С.* О крестьянском искусстве. – М.: Советский художник, 1972. – 350 с.; *Кондратьева К. А.* О предметной культуре дизайна // *Дизайн: сб. науч. тр. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, ВНИИТЭ.* – М., 2000. – Вып. 6. – С. 3–12.
6. См.: *Жердев Е. В.* Метафорическая образность в дизайне. – М.: Изд-во МСХА, 2004. – 227 с.; *Жердев Е. В.* Метафора в дизайне. – М.: Архитектура-С, 2010. – 463 с.
7. *Воронов Н. В.* Суть дизайна. 56 тезисов русской версии понимания дизайна. – М.: ГрантЪ, 2002.

И. Г. Умнова
Кемерово

ТРАДИЦИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА В ПОЭТИКЕ КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

Современные композиторы, чутко реагируя на плюрализм экспериментальных течений, инновационных опытов и эстетических обобщений, разворачивающийся во второй половине XX и начале XXI века, расширяют свои поэтические системы на стыке искусства и науки, обогащая изысканиями в области «содружества муз». В их художественном мире содержатся не только специфически переплавленные реалии действительности, но и вербально зафиксированные впечатления от нее, литературно оформленные мировоззренческие принципы и идеалы. Рефлексия оказывается неотъемлемой частью художественного мира авторов симфоний и концертов, существование вербально оформленных опусов, а также научных концепций становится привычным. «Музыка, в которой должна пульсировать жизнь, нуждается в новых средствах выражения, и наука одна может влить в нее юношескую энергию» [1], – это позиционное заявление Эдгара Вареза во многом проясняет смысл немзыкальных композиторских текстов особого свойства. В них творцы берут на себя функции теоретиков собственного художественного процесса, адресуют исполнителям и слушателям свое живое слово. Облеченное в яркую, но не всегда ясную форму, оно выполняет широкий круг полномочий как в разделах научного изыскания, так и в беседах или интервью. К таковым можно отнести, например, труд

А. Шенберга «Стиль и идея» и диссертацию А. Веберна о творчестве Г. Изака, исследовательские анализы Эдисона Денисова в книге «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» и научные статьи А. Шнитке, диссертацию В. Екимовского «Оливье Мессиян. Проблемы эстетики и стиля» или «Автобиографические записки» Р. Щедрина. Своеобычная гибкая связь невербального и вербального как составляющих не альтернативных, а тесно взаимодействующих в поэтике композитора очерчивает практику соединения музыки как текста и текста о музыке.

Различные модусы взаимоотношений музыкальной и литературной сфер, то пребывающих в прочном союзе, то обнаруживающих явную конкуренцию, рельефно выделяются в масштабном художественном мире Сергея Слонимского. В них Мастер активно демонстрирует собственные взгляды на историю, действительность, искусство и как музыкальный писатель, музыковед, критик, и как педагог, просветитель, пропагандист. Поэтическая система маститого творца не мыслится вне традиций музыкально-критической деятельности композиторов прошлого, а формированию собственного стиля во многом способствовал опыт плодотворного диалога с искусством слова предшественников. Рассмотрению взаимодействия невербального и вербального, анализу повлиявших на эстетические установки Слонимского традиций взаимодействия музыкального / немusicalного посвящена данная статья.

В первую очередь обратим внимание на то общее, что обнаруживается при сопоставлении музыкального наследия Ференца Листа и творчества Слонимского. Напомним, что автор «Мефисто-вальса» не только создал особый вид симфонической поэмы, но и осуществил поворот в сторону интеллектуализации, идейно-философского углубления программного принципа. С именем Листа связан и новый тип авторских словесных разъяснений – программа-предисловие, что сближало «композитора с некоторыми современными ему писателями, писавшими предисловия к своим романам и драмам» [2]. О чутком восприятии Слонимским листовских принципов обобщенного программного симфонизма свидетельствуют лаконичные предисловия, посвящения, эпитафии в сочинениях разных жанров («Петербургские видения», «Видения Иоанна Грозного», «Чеченская рапсодия», «Русский калейдоскоп»). Важно и то, что уже в ранний период творчества в инструментальной «Карнавальной увертюре» молодым авто-

ром был блестяще представлен своего рода театральным сюжетом, а содержание «Фавна и нимфы», «Трех граций» из «Хореографических миниатюр», затем симфонии с солирующей флейтой и арфой «Аполлон и Марсий» ассоциируется с античными мифами. Функцию словесных разъяснений выполняют заголовки в названиях частей «Экзотической сюиты», «Корейской сюиты», в многочисленных пьесах для детей («Чарли Чаплин насвистывает», «Жалоба Миши и Маши») и других.

По-своему прорастает в поэтическом мире Слонимского и последовательная программность: без излишней детализации, но в то же время при помощи рельефных штрихов получил воплощение дантовский сюжет в симфонии «Круги Ада». Рапсодичная манера изложения, типичная для многих опусов автора «Прелюдов», как свободное развитие музыкальных мыслей персонажа-автора присутствует в большинстве симфоний петербургского мастера. Листовские традиции очевидны в красочной образительности ранней фортепианной пьесы «Колокола», в инструментальных фрагментах опер и балетов («Метель» из «Виринеи», «Ковка крыльев» из «Икара»). Смелые квартовые гармонии с включением острой тритоновой звучности, примененные Листом в фортепианных произведениях, перекидывают мостик к страницам многих сочинений различных жанров Слонимского.

Расставим некоторые акценты в освещении проблемы стилового своеобразия поэтики Сергея Слонимского, заострив внимание на литературно-композиторской деятельности Роберта Шумана. Без сомнения, его наследие, объединяющее новеллы, художественные очерки, эссе, рецензии на новые нотные издания, обзоры и отклики на события текущей музыкальной жизни, обращения к слушателям, афоризмы и другое, давно считают значительным и непосредственным вкладом в литературное творчество композиторов. Примечателен тот факт, что, как считал Шуман, его бурная литературно-критическая деятельность совпала со временем, когда он едва успевал записывать переполнявшие его музыкальные мысли. Красной нитью практически во всех вербальных опусах Шумана проходит его утверждение, что искусство полноценно только тогда, когда оно впитывает в себя впечатления от реальной жизни, когда оно находится в самом центре кипучего потока жизни. Сравним с убеждением Слонимского: «Композитор должен знать подлинную жизнь своего народа не меньше,

чем писатель, художник. В этом смысле быть знаменитостью – не только излишняя роскошь, но и прямо мешает видеть правду, находиться не сверху, а внутри общества, переживать те притеснения, поборы и оскорбления, которые терпят люди... <...> Тем самым музыкант органично войдет в душевный мир людей своего времени» [3].

На страницах своих литературных работ Шуман постоянно вспоминает о мастерах прошлого: Бетховене, Моцарте, Шуберте, Брамсе, Берлиозе. Главной же фигурой, чье искусство композитор называет могучим средством воспитания, является Бах. Слонимский, наряду с представителями зарубежного музыкального искусства, приглашает на свои литературные страницы Глинку и Римского-Корсакова, Чайковского и Рахманинова, Шнитке и Губайдулину, многих других [4]. Единомыслие, общность мировосприятия композиторов, отдаленных в своем творчестве более чем вековой дистанцией, объединяют многие литературные опусы Шумана и Слонимского. Так, в статье «Композиции для оркестра» автор «Карнавала» пишет: «Хвала лишь тому впрок, кто умеет ценить и порицание, то есть тому, кто, невзирая ни на что, нисколько не обижаясь, неустанно продолжает совершенствоваться, кто не замыкается эгоистически в самом себе, но хранит живую восприимчивость к чужому мастерству» [5]. Слонимский словно продолжает мысль Шумана, вписывая ее в жизненный контекст уже XXI столетия: «Ныне, в XXI веке творческий эгоцентризм, помноженный на многомиллионную аудиторию электронных СМИ, стал смертельно опасным для настоящего и будущего серьезной музыки» [6].

Шумановский протест против духовной нищеты, выражаемый на страницах музыкального журнала «Davidsbund» («Давидов союз»), созвучен с мыслями Слонимского, опубликованными на страницах публицистических изданий. Композитор словно продолжает размышления Шумана в том, что поэзия должна существовать бок о бок с публицистикой, в то же время обращая внимание на характерный для современной жизни факт: в газетах нет места музыке, рецензируются, в основном, футбольные и хоккейные матчи [7]. Обратим внимание и на такую деталь: как известно, журнал «Davidsbund» был назван Шуманом в честь библейского царя-песнопевца. В выборе названия сказалось влияние романтических образцов, прежде всего литературной мистификации Э. Т. А. Гофмана «Серапионовы братья». Напомним, что Гофман был любимым писателем отца

Слонимского, и «серапионами» называли себя друзья отца – писатели, оказавшие влияние на становление композиторской личности. Возможно, не случайно в 60-х годах Слонимский сочиняет «Псалмы Давида», определенные им по жанру *монологами* для высокого голоса, гобоя, валторны и арфы. Не случайна и другая параллель, которую проводят музыковеды [8]: по их убеждению, в Слонимском присутствует и живой дух пламенного шумановского Флорестана, и нежный лиризм утонченного Евсебия, и мудрость мастера Раро.

Слонимский неоднократно высказывался о творчестве Шумана в исследовательских статьях, интервью, уделяя особое внимание его единственной опере «Геновева», по мотивам литературных сочинений Л. Тика и Ф. Геббеля. Рассматривая ее как своего рода предтечу русской лирико-психологической драмы, Слонимский упоминает имя Чайковского, который в свое время также изучал ее. Направляя мысль об истоках и традициях, развивающихся в поэтической системе современного композитора, необходимо в качестве стилового ориентира указать творчество Чайковского. Важно это и с той точки зрения, что многие страницы статей и рецензий Чайковского проникнуты величайшим сочувствием к деятельности выдающегося представителя романтического искусства. Для Чайковского, как и для Слонимского, Шуман – любимейший композитор, а оперу «Геновева», как и «Фиделио» Бетховена, автор «Иоланты» считает недооцененной.

Очевидно, что литературно-критическое наследие Чайковского во многом послужило Слонимскому примером для впитывания присущего великому соотечественнику умения в краткой рецензии точно определить суть предмета, независимо и смело представить свой личный взгляд – эмоциональный, непосредственный, но лишенный случайных и субъективных оценок. Заглавная тема в критических статьях Чайковского всегда была связана с проблемами судьбы классического искусства. Напомним: получив предложение вести музыкально-критический отдел в «Русских ведомостях», Чайковский с увлечением принимается за дело, желая принести пользу своим «согражданам, содействуя их музыкально-эстетическому развитию» [9]. В одной из бесед о творчестве гениального соотечественника на страницах газеты «Ленинградская правда» Слонимский заостряет на этом внимание: «Листая московские газеты той поры, находим обзоры Чайковского, он не чурался журналистской деятельности.

В статьях, содержащих весьма специальный анализ музыкальных новинок, он высказывал твердое убеждение в том, что отношение к культуре, в частности, – музыкальной, – лакмусовая бумажка нравственного состояния общества» [10].

Обеспокоенность судьбой музыки как самоценного мира, свободного от надуманных ограничений, банальных предписаний и штампов, как универсального искусства, эмоционально мощного и доступного всем, присутствует во всех литературных опусах Слонимского. Прочитаем фрагмент из его книги очерков «Свободный диссонанс»: «Музыка занимает свое странное место в оголтелом допинге развлечений и страшилок. <...> Идущие с плеерами на головах подростки оболванены и небезопасны. Они непрерывно слышат тупо повторяемые громкие звуковые сигналы, возбуждающие первую сигнальную систему и отключающие высшую нервную деятельность человека. Как раньше симфонистам всерьез ставили в пример советскую массовую и эстрадную песню, так и теперь тем же серьезным музыкантам ставят в пример элементарную попу» [11]. Размышляя в интервью, посвященном музыкальному миру Чайковского, Слонимский остро ставит вопрос: «Так может ли музыка спасти нас, или это еще одна иллюзия человечества? Когда общество отторгает свое культурное наследие, не нуждается в нем, оно тяжело больно. Его необходимо лечить, и музыка – шаг к пониманию всего того, что находится за пределами собственного обывательского “я”» [12]. В одном из поздних интервью Слонимский подчеркивает: «Музыка – это далеко не такое бесполезное дело для воспитания граждан страны, как привыкли считать чиновники среднего разряда» [13].

Объединяет с Чайковским и повышенный интерес к оперному жанру, который в отечественной культуре имеет огромное значение. Так, в статье Чайковского, посвященной первому концерту РМО читаем: «... в качестве русского музыканта, могу ли я <...> забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая у в а ж а ю щ а я с е б я столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?» [14]. Созвучно по эмоциональному тону и воззрению Слонимского на судьбу оперы в конце XX века: «К сожалению, знаменитые наши дирижеры, как правило, не лю-

бят рисковать в репертуарном плане, зачастую предпочитая показывать себя на сугубо проверенных, даже заигранных немногочисленных шедеврах. <...> Но ведь шедевров не так уж и мало. Монополии здесь не должно быть. И дирижерам, и режиссерам хочется пожелать большей смелости и инициативности» [15].

Не только мелодическое содержание, приемы разработки музыкальных тем, особенности инструментовки и композиция формы анализировались Чайковским в операх. С неподдельным чувством и любовью он писал об успехах молодых русских исполнителей, приветствуя такие качества, как увлекательная поэтичность, страстность, способность привести в трепет восторга. В статьях и рецензиях Слонимского, посвященных певцам и инструменталистам, дирижерам и артистам, внимание также обращается на темпераментность, сердечную лиричность, тонкую эмоциональность. Не менее важными являются и другие профессиональные качества. Так, в статье, адресованной творчеству труппы Малого (ныне Михайловского) оперного театра читаем: «Успех талантливой певицы закономерен. Ее путь в искусстве озарен неустанным профессиональным трудом, свежими пытливыми поисками, смелой инициативой в пропаганде новой музыки, в трактовке классических партий оперного репертуара» [16].

Следует обозначить еще одну общую тему для литературной деятельности Чайковского и Слонимского, связанную с личностью М. Балакирева. Как известно, автор «Исламея» высоко оценил симфонию «Манфред» как произведение, воплотившее актуальную тему современности. Напомним, что многие музыканты и критики порицали Балакирева за его «концерты смешанной русской и иностранной музыки новейшего направления» [17]. Чайковский же в статье «Голос из московского музыкального мира» высказался в защиту Балакирева, отстраненного от поста директора Петербургского отделения РМО, охарактеризовав его личность словами: «Полный самой чистой и бескорыстной любви к родному искусству» [18]. Мнение Чайковского разделяет и Слонимский, раскрывая многогранную художественную натуру Балакирева в ряде публикаций. В одной из них он упоминает о нем, как о композиторе, обладавшем «...великолепным литературным даром (это видно из его поразительно ярких и точных формулировок в переписке, например, со Стасовым)...» [19]. И далее: «Интеллектуальный уровень Балакирева был необыкновенно высок, он судил не только о музыке, но и литературе, истории, философии на редкость интересно,

критично и своеобразно» [20]. Слонимский подчеркивает, что в литературном наследии Балакирева оставлены необыкновенно проницательные высказывания: в то время ни один из философов о подобном не задумывался.

Слонимский высоко ценит деятельность Балакирева как одного из основоположников русской музыкальной педагогики. Однако в литературных жанрах современного музыканта получают развитие не только принципы Балакирева-педагога и композитора, но и позиция Балакирева-общественного деятеля, который, как и Глинка, стремился вывести русскую музыку на европейский уровень и отстоял ее равновеликость. Поэтому в ряде очерков, статей, интервью Слонимский, продолжая дело Балакирева, настоятельно рекомендует и в образовательных программах, и в концертах уделять больше внимания современной музыке, представляя ее наравне с классикой. Об этом композитор говорил в докладе на X съезде Союза композиторов России, этому посвящены строки в его интервью. Прочитируем: «Казалось бы, публика, пришедшая, безусловно, на классику и на модного пианиста, очень опасна для современной новинки. Но я считаю, что современная музыка должна выйти из резервации и выдерживать соседство с классикой, не боясь этого соседства. <...> Подчеркну, что я большой сторонник смешанных программ. Мне кажется, что сейчас правилом должен быть отбор тех современных сочинений, которые даже по контрасту, но выдерживают соседство с классикой» [21].

Важна в осмыслении стилевых ориентиров литературного творчества Слонимского и личность Модеста Мусоргского. Немаловажная черта, свойственная обоим композиторам, – тонкий психологизм, позволяющий глубже проникнуть в образ и дающий возможность для неоднозначной его трактовки. Закономерно, что оперные принципы Мусоргского оказали большое влияние не только на стилевое становление Слонимского, не только на оперный стиль «Виринеи», «Ивана Грозного», но и на музыку ряда симфоний (Первой, Второй, Третьей, Четвертой, Девятой, Восемнадцатой, Девятнадцатой, Двадцать седьмой). Современный композитор активно воспринял и открытие Мусоргского в области мелодики – стремление к созданию жизненной, художественно емкой, достоверной *речевой интонации*, где гармонично уравниваются напевная и декламационная сторона с приоритетом песенного начала.

Напомним и о том, что автор «Хованщины» в своем творчестве в той или иной форме стремился к самостоятельному сочинению текстов опер, романсов и песен. Однако не подвергал написанное художественной шлифовке, подобно писателям или поэтам. Тексты Мусоргского отличаются близостью живой разговорной речи, в чем, безусловно, проявляется композиторское *credo*: «Цель музыкального искусства – воспроизведение в музыкальных звуках настроения чувств, а главное, речи человеческой...» [22]. Представляется, что литературные тексты Мусоргского, переплавляющие народно-поэтический «житейский» язык, его особые интонации и ритмическую выразительность, оказались близки Слонимскому и наряду с подлинной народной речью органично восприняты. В качестве примеров сопоставим тексты шуточных стихотворений-посланий. В первом случае – это тексты писем Мусоргского; во втором – тексты Слонимского, в которых он выражает «свои дружеские чувства в шуточных музыкальных приветствиях и мадригальных эпиграммах» [23].

М. Мусоргский «Письмо А. А. Голенищеву-Кутузову»

Мой милый Арсений,
Хоть я и не гений
Ни зла, ни добра,
А все бы хотел,
Чтоб к нам прилетел
Наш милый Арсений,
Ласкающий гений, –
Иль в ночь, иль с утра.

М. Мусоргский «Письмо после бала» (фрагмент)

И верьте мне,
Юный друг мой, –
Любовь вас обманет,
И тяжко обманет...
Ответа жду, ответа мне
Без упрёка за то,
Что смутил я вас.
Отвечайте ж скорей,
Без притворства и лжи... [24].

С. Слонимский из «Самарского альбома»

«Ингрид на Волге»

Вот уж случай очень странный.
Наша доблестная Ингрид
Очень быстро, очень рано нас оденет,
Даже выбрит.
Это радостное небо омывает наша Волга,
И прекраснейшая Теба нас заставит
Ждать недолго.

«Юной Наташе с пожеланием»

Пусть Наташе жить счастливо и богато
Сулит судьба, станет светло, легко на душе.
Горе, заботу знать не должна ты.
Пусть Наташе жить счастливо
Навсегда сулит судьба! [25].

Напомним, не строгая повествовательность, а разорванность на короткие фразы, реплики характерна и для многих литературных текстов М. Зощенко. Схожей с таким типом видится Слонимскому и собственная литературная речь: «Для меня Зощенко всегда был эталоном литературного языка (то есть имеются в виду его такие резкие, короткие фразы)» [26]. Акцентируем внимание на своеобразном понимании композитором стиля писателя: «Он нашел свой неповторимый язык сатирического русского сказа, зримо воплощающего дух и образ нового советского мещанина, который появился буквально в те же годы, что и первые рассказы Зощенко» [27]. Вероятно, в «житейском» языке Слонимского, представленного в письменных и устных жанрах, опосредованно влияющем и на музыкальный язык, органично соединены впечатления как от народных и мадригальных текстов, так и от литературно-речевых оборотов Мусоргского и Зощенко.

Значимость декламационного слова для музыки, проявившаяся в синтезе речевого и вокального начал, очевидна в музыкально-сценических произведениях Игоря Стравинского. Подчеркнем: имя Мастера, ставшего символом стилевой многомерности в художественных исканиях XX века, во многом послужило Слонимскому примером для впитывания

с позиций *нео* различных культурных слоев. Как известно, *властитель дум* – так назван очерк Слонимского об авторе «Весны священной» – не любил «словесных излияний по поводу содержания музыки (ограничиваясь краткими, но недвусмысленными обмолвками...)» [28]. Однако великий композитор и поныне воздействует на Слонимского всей системой своего мышления, разносторонними взглядами на культуру и искусство, театральным видением многих нетеатральных жанров. Важно и то, что Стравинский – продолжатель мощной литературной ветви русской музыки, поскольку для основы многих своих разножанровых сочинений выбирал литературные первоисточники. «Штудирюя Стравинского всю жизнь», – часто повторяет автор «Антифонов», продлевая в своем музыкальном творчестве многие эстетические принципы гениального маэстро. Представляется, что параллели можно провести, например, между «Персефой» Стравинского и «Антигоной» Слонимского. Не углубляясь в детальный анализ, отметим существенное. В центре внимания обоих композиторов персонажи, которые показаны средствами античного театра: произнесенное декламационное слово – главное выразительное средство характеристики героев. Активно внедряясь в музыкальную ткань, декламация словно получает сквозное развитие на протяжении всего произведения.

Личности обоих композиторов объединяет энциклопедическая образованность и эрудиция, блестящее остроумие и умение в общении с собеседником проявить прирожденный аристократизм духа; а также концентрированно, рельефно излагать глубокие мысли в нескольких словах, использовать броские фразы, которые сродни крылатым выражениям. Бессмертным остается следующее высказывание Стравинского: «...полюби серийную музыку, и она тебя тоже полюбит» [29]. Или следующее наставление: «Контрапункт необходим, так как это школа. Через нее нужно пройти, как через прививку оспы» [30]. Сопоставим с не менее афористичными фразами Слонимского: «музыкант музыканту бекар»; «непротивление добру и сопротивление злу».

Столь же очевидно и глубокое внутреннее родство, которое связывает Слонимского с другим классиком XX века – Сергеем Прокофьевым. Не только потому, что оригинальность симфонического творчества автора балета «Ромео и Джульетта» нашла теоретическое осознание в музыковедческом опусе Слонимского, в книге «Симфонии Прокофьева». Привлека-

тельны романсы Прокофьева (как и Рахманинова, Мясковского, других композиторов Серебряного века), в которых зазвучала поэзия символистов и акмеистов, что, в свою очередь, открыло Слонимскому новые грани поэтических миров. Безусловно, не мог не повлиять на литературный стиль Слонимского и дар Прокофьева-писателя, который ярко проявил себя не только в «Рассказах» и «Автобиографии», но и письмах. Как известно, Прокофьев не только активно переписывался с коллегами и друзьями, но и сохранил высочайшую культуру письма как литературного жанра. Для большинства литературных опусов и писем автора «Семена Котко» свойственна стихия «иронизирующего комедианта», которая получает самобытное толкование как в музыкальном, так и литературном творчестве Слонимского. Ирония скрытая, а порой явная, усиленная до сарказма, всегда присутствует и в устном слове. Об этом вспоминает А. Порфирьева: «Он не выносил общепринятой демагогической декламации и просто болтовни, при нем нельзя было безнаказанно произносить трюизмы или повторять чужую мыслительную халтуру: Слон тут же делал выпад, а вы получали весьма чувствительный для самолюбия укол» [31].

В осмыслении генезиса литературной грани поэтики Слонимского считаем необходимым охарактеризовать еще один аспект, который, возможно, лишь опосредованно связан с литературной деятельностью. Имеется в виду общественная, популяризаторская, педагогическая деятельность Слонимского, часто связанная с его публичными выступлениями со сцены, по радио, на телевидении или с лекциями перед различными аудиториями. Слонимский блестяще владеет даром оратора, а точнее – искусством художественного слова. Так же как и композиторское творчество, оно основывается на *создании новой реальности*, но не музыкальными, а *речевыми средствами*. Порой композитору приходится демонстрировать навыки сценической речи: театральной, драматической, диалогической. Повествуя о своих коллегах или о композиторах прошлых поколений, раскрывая содержание их произведений, Слонимский, словно играющий актер, создает перед слушателями иллюзию сиюминутной жизни, тем самым вовлекая публику в непосредственное восприятие действия. Показательно: рассказывая о событии или факте, уже случившемся, музыкант каждый раз переживает его заново, эмоционально заряжая интенсивностью собственных впечатлений.

Эту способность композитор ощутил еще в детские годы, связывая ее с импровизаторским даром (об этом упоминалось ранее). Содействовало развитию артистичности и обучение в классе фортепиано у замечательных музыкантов: Анны Даниловны Артоболевской, затем у Самария Ильича Савшинского и Владимира Владимировича Нильсена. Композитор вспоминает: «Всякую музыку я воспринимал как программную, иначе она оставляла равнодушным. Играя первую сонату Бетховена, я мысленно создавал целый сюжет» [32]. Не без юмора Слонимский отмечает и то, что исполнительские ассоциации музыки с самой жизнью позволяли играть «свою и чужую музыку гораздо лучше и выразительнее перед нем музыкантами на безответственных неформальных встречах, чем в профессиональном кругу...» [33].

Не умаляя талантов маститых педагогов-пианистов, заострим внимание на личности музыканта, которого Слонимский считает своим «самым удивительным учителем-артистом». Владимир Нильсен, будучи истинным *Учителем*, главную роль отводил ученику, считая: «Умение учиться – талант. Все обучаются, но мало кто может *учиться*» [34]. Думается, что для Слонимского плодотворными оказались и умение Нильсена «одинаково проникновенно – как бы от автора» исполнять музыку и показывать ее ученику [35]. Для Слонимского, отстаивающего принципы русской педагогики, индивидуальность каждого ученика – это главное. Показательно и то, что на занятиях композицией маститый композитор-педагог вместе с учениками исполняет большое количество произведений не только для последующего анализа, но в целях воспитания навыка «авторского проникновенного исполнения», умения общаться со слушателями на музыкальном языке.

Представляется, что развивались творческое воображение Слонимского, его способность глубоко проникать в смысл музыкального произведения, а затем образно рассказать о нем и на занятиях в консерватории у композитора В. В. Пушкина. В посвященной ему статье Слонимский пишет: «Анализируя прелюдии Шопена, он обращал наше внимание именно на это богатство и *разнообразие настроений*, фактурно-гармонических *образов*, на тончайшее *голосоведение*, прозрачную фоннику, *дуэтность*, *диалогичность*, соотношения тем, голосов, регистров, разделов формы...» [36]. Показательна зафиксированная в статье типичная для урока ситуация: Пушкин, играя тему Пимена, просит рассказать о персонаже. Обращается

к студентам: «Прислушайтесь внимательно», – играет несколько раз подряд. Слонимский продолжает: «Глядя на него, я вдруг вижу *подлинно актерское лицедейство* – перед нами утомленный долгой трудной жизнью человек, крепостью духа преодолевающий немощь плоти, приближающийся к последнему своему пределу. <...> ...именно актерское искусство самого Пушкина, а не самостоятельное понимание музыки подсказало мне тогда догадку: “Старческое, ветхое?” Верно! – ликовал наш талантливый артист-аналитик, не замечая собственной предельно наглядной подсказки» [37]. Вспоминает Слонимский и наставление педагога: «Настоящий... профессионал должен уметь выразить любые чувства любыми музыкальными средствами» [38].

Резюмируя предпринятую характеристику своеобразных «культурно-литературных и музыкальных инъекций», которые позволили мастеру определить как в композиторском, так и в литературном творчестве свой круг художественных интересов и пристрастий, подчеркнем их значимость для создания собственного поэтического языка. Несомненно, велико влияние культурной ауры семьи, рода, дома, Петербурга, музыкантов и писателей на формирование поэтического сознания Слонимского. Однако есть и другие причины, обстоятельства, поспособствовавшие формированию самобытного стиля и также инициировавшие литературное творчество. На некоторые из них указывает сам композитор в беседе о его музыкально-критической деятельности, поэтому продолжим анализ.

Так, в книге «Бурлески, элегии, дифирамбы...» Слонимский характеризует особенности своего «книжного» воспитания как «опасность “засушиться”, зачахнуть блеклым литературным мальчиком» [39]. Повышенное внимание к чтению, устному слову проявляется в период обучения в ЦМШ: «Музыковедческие брошюры и статьи я вообще любил. Но попадались мне еще немногие. Вступительным словам перед концертами и объяснениям учительницы музлитературы верил беспрекословно» [40]. Говоря о юношеском периоде своего творческого становления, композитор отмечает: «Самоопределиться мне было не так просто. <...> В юности же мне хуже всего давалась практика – пианизм и композиция. Рассуждения, близкие к литературным жанрам, складывались легче» [41]. И далее: «Затрудняла экспозицию моего развития и ранняя склонность к перенятому из литературы бесплодному самоанализу, сомнениям в искренности, а, следовательно, законности сочиняемой музыки, каждой ее фразы.

<...> Зато как оратор я уже блистал и в Москве на обсуждении итогов смотра, и на студенческих и аспирантских экзаменах. Говорил бойко, а своих творческих мыслей, свежей стилевой позиции-то и не было!» [42]. Эти высказывания показательны, поскольку сам композитор отмечает первоначальную бесплодность имеющихся у него литературных задатков, объясняемую в первую очередь отсутствием индивидуально-стилевых композиторских особенностей.

Новой ступенью для формирования творческих интересов Слонимского стал период обучения в аспирантуре как музыковеда. Вероятно, «предпочтение» было отдано музыковедению, а не композиции потому, что, по словам Слонимского: «Пианисты не забывали, что я – играющий композитор, а композиторы видели во мне сочиняющего пианиста и, возможно, будущего критика. Лишь теоретики и историки быстро и охотно признали во мне своего, музыковеда...» [43]. Стремление усовершенствовать такой профессиональный навык, как умение толковать или разъяснять смысл невербальных произведений, принесло результат. Слонимский подчеркивает: «Позже эта склонность вникать в суть чужого Я дала сдвиг более плодотворный: помогала перевоплощаться в людей, о которых шла речь в моих операх, вокальных циклах, а также видеть и слышать реальных исполнителей, для которых я сочинял многие инструментальные вещи» [44].

Отметим, что в эти же годы Сергей Слонимский осваивает и редакторскую деятельность: с 1956 года композитор работает в редакции газеты «Музыкальные кадры», в период с 1958 по 1961 годы – в редакции Ленинградского отделения издательства «Советский композитор». В 1963 году в составе редколлегии С. Слонимский подготовил к публикации научный сборник «Вопросы современной музыки» в Ленинградском отделении издательства «Музгиз». Первые опыты музыковедческих анализов были зафиксированы в научных публикациях, которые появились в 1958 году. Одновременно идет процесс подготовки кандидатской диссертации, несколько позже, в 1964 году, выйдет в свет монография «Симфонии С. Прокофьева». Начиная с середины 60-х и до настоящего времени, постоянным становится сотрудничество композитора с журналом «Советская музыка» (теперь «Музыкальная академия»).

Сам Слонимский вспоминает об этих годах следующее: «Я был литературным редактором в издательстве “Композитор”. Мне пришлось пол-

тора года не просто редактировать. Например, заново переписал книгу, автор которой на меня писал доносы, что я в книге “Симфонии Прокофьева” выгораживаю В. Щербачева и мало поддерживаю реалистическое направление. Мне очень много пришлось поработать редактором, это мне оказалось необыкновенно полезным. Тогда для меня это была единственная возможность заработка» [45]. Представляется, что редакторская работа привлекала композитора не только с материальной точки зрения. В первую очередь важна была представившаяся возможность реализовать свои творческие интересы в различных сферах, в жанрах музыкальной критики и публицистики в том числе. В редакторской деятельности шлифовалось умение точно выражать основную мысль, выбирать материал и форму ее изложения, лаконично излагать главное. В этой связи важным оказывается следующее воспоминание: «Я был редактором первого авторского сборника М. С. Друскина. Он научил меня писать статьи и диссертацию более нормальным литературным языком. Не так казенно и наукообразно. Окончательно же научился я писать статьи, редактируя и почти переписывая некоторые брошюры...» [46].

С именем Друскина связан и другой примечательный эпизод. Еще будучи студентом консерватории, Слонимский получает задание – сочинить оперную сцену по «Северной Авроре» Николая Николаевича Никитина. Именно Михаил Семенович, после обсуждения исполненного оперного отрывка, посоветовал добавить «речитативную сцену-рассказ. И вновь парадокс – легко и быстро сочиненная, она оказалась совсем живой» [47]. Представляется, что при создании сцены-рассказа отчасти проявилось и воспринятое Слонимским в раннем возрасте подражательство писательскому творчеству.

Итак, композитор – просветитель – литератор – педагог – пианист, – таковы в общих чертах индивидуальные грани эстетической системы Слонимского, универсальность которой сопоставима с художественными макрокосмами Листа и Шумана, Мусоргского и Чайковского, Прокофьева и Стравинского. Отмечая, безусловно, далеко не все сферы творчества Слонимского, сделаем обобщение. Исследование богатых культурных и художественных традиций, человеческих контактов, жизненных обстоятельств, личностных качеств и всего того, что способствовало развитию композиторского и литературного таланта, позволяет детально характеризовать все составляющие поэтической системы Слонимского.

Библиографические ссылки

1. Цит. по: Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М.: Науч. издат. центр «Московская консерватория», 2009. – С. 17.
2. Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века. – М.: Москов. гос. консерватория, 2007. – С. 142.
3. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 3–4.
4. См.: Умнова И. Г. С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве: справ. – М., 2005. – С. 161–167.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т. – М.: Музыка, 1979. – Т. 2. – С. 87.
6. Слонимский С. М. Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. – СПб.: Композитор, 2010. – С. 7.
7. См.: Буяновский В. Встреча с Мастером // Российская музыкальная газета. – 1989. – № 7/8.
8. См.: Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: опыт культурологического исследования. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 408 с.; Зайцева Т. А. Композитор Сергей Слонимский. Портрет петербуржца. – СПб.: Композитор, 2009. – 40 с.
9. Цит. по: Овчинников Мих. Чайковский-критик // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. – Л.: Музыка, 1986. – С. 4.
10. Слонимский С. М. Вслушаемся в эту музыку // Ленинградская правда. – 1990. – 6 мая. – С. 3.
11. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 135.
12. Слонимский С. М. Вслушаемся в эту музыку... С. 3.
13. Слонимский С. М. Новое музыкальное творчество только начинается... // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 3. – С. 20.
14. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. – Л.: Музыка, 1986. – С. 32–33.
15. Слонимский С. М. Забытый, но живой шедевр // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 97.
16. Слонимский С. М. В содружестве с новой музыкой // Советская музыка. – 1984. – № 10. – С. 39.
17. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1980. – С. 125.
18. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи... С. 28.

19. *Слонимский С. М.* Балакирев – педагог // Советская музыка. – 1990. – № 3. – С. 7.
20. Там же. – С. 11.
21. *Слонимский С. М.* Новое музыкальное творчество только начинается... С. 19.
22. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие [в 2-х кн.] / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. – М.: Музыка, 1971–1972. – Кн. 1. – С. 270.
23. Самарский альбом Сергея Слонимского: сбор. лит., муз. и изобраз. мат-лов / ред.-сост. М. В. Мжельская. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2003. – С. 5.
24. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие... Кн. 2. – С. 193.
25. Самарский альбом Сергея Слонимского ... С. 59–60.
26. См.: *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве... С. 37.
27. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 27.
28. *Слонимский С. М.* Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 105.
29. См.: Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 184.
30. Игорь Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 46.
31. См.: Вольные мысли... С. 142.
32. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... С. 78.
33. Там же. – С. 34.
34. Цит. по: Наше святое ремесло. Памяти В. В. Нильсена / ред.-сост. Т. А. Зайцева. – СПб.: Сударыня, 2004. – С. 27.
35. Цит. по: Там же. – С. 181.
36. *Слонимский С. М.* В. Пушкин – педагог и композитор // Музыка России: Альманах. – М.: Сов. композитор, 1989. – Вып. 8. – С. 286.
37. Там же. – С. 289.
38. Там же. – С. 292.
39. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе ... С. 42.
40. Там же. – С. 78.
41. Там же. – С. 111.
42. Там же. – С. 112, 116.
43. Там же. – С. 111.
44. Там же.
45. *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве... С. 29.
46. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе... С. 124.
47. Там же. – С. 55.

**ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА
В АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДОВ
ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В 1920–1930 ГОДАХ**

В начале XXI века механизм стилеобразования в отечественном искусстве прошедшего века привлекает внимание исследователей. Данный интерес обусловлен желанием специалистов систематизировать историю искусств XX века, придать некое направление эволюции принципов формообразования. Так, одним из самых интересных в отношении стилеобразовательного процесса периодов явился временной промежуток, ограниченный двумя мировыми войнами. С 1918 по 1939 годы во многих странах Европы изменилось политическое и экономическое положение, активно формировалось массовое общество, наблюдался взлет художественной культуры, обусловленный разнонаправленностью стилевых исканий, противоречивостью теоретических концепций художественных направлений и эволюцией иерархии жанров и видов искусств. Для выявления специфики стилеобразовательного процесса этого периода требуется не только проанализировать необходимое количество произведений искусства, но и обратиться к теории стиля. Попытки систематизировать стилеобразовательный процесс в искусстве предприняты такими исследователями, как А. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, Т. Г. Малинина, В. Г. Власов.

При всем многообразии представленных в энциклопедической литературе определений понятия «стиль» для современного исследования стилистических тенденций принципиальным является классическое понимание стиля как исторически сложившейся устойчивой общности образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленной единством идейного общественно-исторического содержания [1]. В то же время историчность мышления исследователя и архитектора, сформированная еще в XIX веке, и доминирование эклектики как творческого метода и альтернативы художественному стилю требуют учесть ряд аспектов интерпретации понятия «стиль». Так, важнейшим для данного исследования является определение, данное А. Ф. Лосевым, который интерпретирует стиль как принцип конструирования, выделяя доструктур-

ные, структурные и сверхструктурные элементы стиля [2]. Важные аспекты в исследовании стиля затронул Д. С. Лихачев, представляя стиль как структурное понятие, придающее культуре единство, стабильность и определенность [3]. При этом Д. С. Лихачев, единственный из теоретиков стиля в искусстве, изучает такое внестилевое явление как эклектика и находит точки соприкосновения эклектики и стиля. Ученые Т. Г. Малинина [4] и В. Г. Власов [5] констатируют отсутствие большого художественного стиля в искусстве XX века и предлагают вычленять элементы стиля в межстилевом пространстве. В современных исследованиях стилистики архитектурного произведения при трактовке этих элементов композиции и господстве эклектичного творческого метода необходимо учитывать возможные исторические коннотации и связи композиции здания с историческими стилями прошлых эпох.

В архитектуре и искусстве XX века говорить о существовании большого художественного стиля сложно. Тем не менее, в условиях разнонаправленности векторов художественной культуры необходимо вычленять стилевые тенденции, на основе которых в дальнейшем возможно создание единой стилевой системы. Под стилевой тенденцией следует понимать элемент прошлой или будущей стилевой системы, несущий в себе определенный набор формальных признаков художественного стиля. Таким образом, анализируя стилевые тенденции, в основе соотношения которых лежит эклектичный принцип, необходимо учитывать весь набор формальных и содержательных признаков стиля.

Анализ стилевых тенденций, проведенный автором публикации и изложенный в диссертационном исследовании «Стилевые тенденции в архитектуре и градостроительстве городов Западной Сибири» [6], показал, что стилеобразовательный процесс в архитектуре Западной Сибири в 1920–1930-е годы логично распадается на два этапа. Если в первый период в архитектуре 1920-х годов наблюдаются несколько равносильных стилевых векторов, то во второй период эти векторы объединяются вокруг неоклассицизма. Наиболее сильно проявились в обозначенный временной промежуток два фактора стилеобразования, которые, как кольца, сжимают стилевые векторы.

Первым фактором являются условия естественного процесса стилеобразования. В провинциальной архитектуре естественный процесс стилеобразования включает в себя ряд аспектов. Наиболее важным аспектом

данного процесса является региональное своеобразие, включающее в себя запаздывание стилевых тенденций, целостное восприятие стилевых форм без хронологической нюансировки. Особое внимание следует уделить выявлению региональной специфики, которая в данном исследовании была проанализирована с помощью культурно-исторического метода. Именно культурным геном города обусловлено развитие градостроительных систем исторических городов Западной Сибири, опирающихся на существующую сеть городских улиц и традиции, заложенные в предыдущий исторический период. Современные стилевые тенденции применялись при проектировании новых промышленных городов с только формирующимся культурным геном и новых районов исторических городов. В качестве основных градостроительных образцов новых городов Западной Сибири использованы немецкая и американская градостроительные системы. Так, немецкая система строчной застройки, популяризированная в Сибири немецким архитектором Э. Маем, получила распространение при проектировании городов Кемеровской области. Американская система застройки улиц, распространенная проектным бюро А. Кана «Госстройпроект» и поддержанная советским руководством, была реализована в застройке Новосибирска.

Немаловажным аспектом естественной эволюции стиля явились личные взгляды архитекторов. Большое влияние на развитие архитектурного облика городов Западной Сибири оказала деятельность сибирских архитекторов, среди которых наибольшее значение имеет архитектурная деятельность А. Д. Крячкова и работа архитекторов областных проектных организаций, выпускников столичных и местных художественных школ. Так, например, развитие идей конструктивизма в Новосибирске обусловлено также и творческим кредо Б. А. Гордеева, московского архитектора и убежденного конструктивиста. Работа в структуре НКВД позволяла ему реализовывать конструктивистские проекты.

Вторым кольцом, соединяющим стилевые векторы в архитектуре городов Западной Сибири в 1930-е годы, стала культурная политика в области стилеобразования, определившая официальные стилевые предпочтения чиновников управленческого аппарата творческих союзов. Среди исследователей существуют две точки зрения на обоснованность выделения неоклассицизма как основного стилегенного направления. Так, ряд современных исследователей (Д. Хмельницкий, А. Латур) считает, что

доминирование неоклассицизма в стилеобразовании обусловлено личными стилевыми предпочтениями И. В. Сталина [7]. Сторонники другой точки зрения (С. Хан-Магомедов, А. Иконников) стремятся учитывать не только личные мотивы руководителей государства, но и логику стилеобразовательного процесса, а также парадигму развития отечественной культуры [8]. Доминирующее значение тенденций неоклассицизма, подкрепленное рецидивом неоклассицизма в архитектуре 1910-х годов, вообще характерно для отечественной архитектуры 1920–1930-х годов. Тяготение русских архитекторов к неоклассицистическим идеям существовало на протяжении второй половины XIX века и было подкреплено академической системой образования. С другой стороны, классицизм всегда ассоциировался с единением нации, с лучшими традициями русского классического искусства, поэтому привлечение идей неоклассицизма для утверждения новой советской государственности – естественный логический ход высшего руководства страны.

Конструктивизм как стилевое направление, с одной стороны, руководствовался функциональными свойствами конструкции, с другой стороны, выработал свою систему средств выразительности. Конструктивизм в архитектуре России в 1920-е годы отличается от европейского рационализма своим стилегенным характером и утопизмом. Силевая составляющая конструктивизма отличается от других современных ему художественных направлений легкостью восприятия принципов формообразования. Утопизм идей конструктивизма обусловлен, с одной стороны, отсутствием развитой промышленности и новых строительных технологий, с другой – отсутствием понимания конструктивистской эстетики в обществе.

Немаловажным постоянным фактором стилеобразовательного процесса в архитектуре городов Западной Сибири стал эклектизм. Эклектизм в данной концепции стилеобразовательного процесса воспринимается как принцип. Он пронизывает весь XX век и означает не соединение в одном произведении элементов разных стилей, а соединение стилевых векторов. Историчность мышления, повлиявшая на усиление эклектических тенденций в искусстве, сказалась на способе организации формы, отборе средств художественной выразительности, единстве формы и содержания. Эклектичность мышления ведущих архитекторов определила характер стилевых процессов, состоящий из противоположных тенденций и напоминающий качание маятника, где крайними точками явились неоклассицизм и конструктивизм.

Библиографические ссылки

1. См.: Большая советская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 24, кн. 1. – С. 514.
2. См.: *Лосев А. Ф.* Проблемы художественного стиля. – Киев: Collegium, 1994. – С. 218.
3. См.: *Лихачев Д. С.* Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. – С. 74.
4. См.: *Малинина Т. Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. – 304 с.
5. См.: *Власов В. Г.* Стили в искусстве: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: в 2 т. – СПб.: Лита, 1998. – Т. 1. – 672 с.
6. См.: *Попова Н. С.* Стилиевые тенденции в архитектуре городов Западной Сибири (1920–1930 гг.): автореф. дис. ... канд. искус. – Барнаул, 2011. – 23 с.
7. См.: *Хмельницкий Д.* Зодчий Сталин. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 304 с.; *Латур А.* Москва 1890–2000. Путеводитель по современной архитектуре. – М.: Искусство XXI век, 2007. – 440 с.
8. См.: *Хан-Магомедов С. О.* «Сталинский ампи́р»: проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи: опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. – М.: КомКнига, 2010. – С. 10–24; *Иконников А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – Т. 1. – 655 с.

Г. А. Жерновая
Кемерово

ЧАЦКИЙ В МАЛОМ ТЕАТРЕ 1880-х ГОДОВ (А. П. ЛЕНСКИЙ, Ф. П. ГОРЕВ, А. И. ЮЖИН): К ПРОБЛЕМЕ ГЕРОЯ

К началу 1880-х годов «Горе от ума» имело уже полувековую сценическую историю. На протяжении всего «восьмидесятнического» периода (1881–1894) комедия Грибоедова постоянно присутствовала в репертуаре императорских театров, причем через каждые три-четыре сезона происходило частичное обновление исполнительского состава, на что оперативно реагировала критика. В рецензиях находили отражение и вопросы поста-

новочные: ведь именно в этот период прекратилась традиция исполнения комедии как современной пьесы и возникла идея поставить по «Горю от ума» исторический спектакль в декорациях и костюмах 1820-х годов. Но главным в рецензентских материалах по-прежнему оставалось описание актерских трактовок и особенностей исполнения грибоедовских персонажей.

В Петербурге в 1880-е годы Чацкого играли Н. Ф. Сазонов, В. П. Далматов, М. М. Петипа, Р. Б. Аполлонский, М. В. Дальский, но никто из них, за исключением последнего, не представил убедительного для своих современников толкования образа. М. В. Дальский, замыкающий собою ряд александринских актеров-претендентов на роль Чацкого, относится к «восьмидесятничеству» только хронологически, а, по сути, он и его Чацкий уже из театра «девяностых». Московские актеры Ф. П. Горев и А. П. Ленский тоже играли Чацкого на александринской сцене: Ф. П. Горев – в 1880–1882 гг. (роль Чацкого у него была дебютной), А. П. Ленский – 1882–1884 гг. (роль Чацкого была в его репертуаре с 1876 года, с дебюта на сцене Малого театра). Замечательным явлением русской театральной культуры стали именно московские исполнители Чацкого: А. П. Ленский (1876), Ф. П. Горев (1882), А. И. Южин (1882 – первая роль актера, принятого в театр без дебюта).

Главное впечатление от комедии Грибоедова связано с героем, обличителем человеческих и общественных пороков, которого по желанию исполнителя можно было «возвысить» до борца с самодержавием или, наоборот, «снизить» до бытового злопыхательства и мизантропии. Изображен этот герой, как и должно быть в комедии, в сфере частной жизни. Действие основано на любовной интриге: желчный герой-мизантроп, не способный ни о ком сказать доброго слова, влюблен и страстно борется за свою любовь, но терпит поражение, несмотря на то, что достоинство и искренность его чувств безупречны. В сердце героя сошлись трудно сочетаемые любовь и ненависть (поистине «то сердце не научится любить, которое устало ненавидеть» – сказано позднее Грибоедова, но по сходному поводу).

В театре с первого представления комедии актер был поставлен перед выбором: играть в Чацком протестующего героя или влюбленного молодого человека. Идеино-политическая почва грибоедовского шедевра диктовала ораторские формы сценического воплощения, декламация

монологов становилась основным средством донесения смысла, заслонив реальное действенно-психологическое содержание скандала в московском дворянском доме. Д. В. Аверкиев указывал, ссылаясь на А. Ф. Писемского, имевшего «случай в юности видеть людей, подобных Чацкому», что Чацкий «вместе и искренний человек, и декламатор. И таков он с первого выхода на сцену. Он, конечно, непритворно рад свиданию с Софьей и начинает свою речь каламбуром, очевидно, заранее придуманным» [I]. Роль Чацкого публикой и критикой воспринималась как набор разрозненных эффектных сцен и монологов, не связанных между собой общей идеей. Приводимый мною рецензентский отчет о гастрольном выступлении А. И. Южина в роли Чацкого типичен: «Хорошо прочитан заключительный монолог четвертого действия, хотя и здесь г. Южин немножко перекричал. Посредственно проведен монолог второго действия и плохо передан монолог третьего действия. Из отдельных сцен лучше всего удалось г. Южину объяснение с Молчалиным в третьем действии» [XV].

Перед актером на роль Чацкого всегда стояла не просто дилемма, а целый спектр дилемм: восставший оппозиционер существующей власти или несчастный влюбленный, обличитель зла или самоутверждающийся эгоист, человек «идеи» или стихийной горячности, гений или безумец, политический радикал или ревнивец, просветитель или чудака, праведник или вместилище пороков, гуманист или человеконенавистник, демон или ангел, бунтовщик или смиренник, тип или индивидуальность, декламатор или «живой человек».

В статье И. А. Гончарова «Мильон терзаний» (1872) Чацкий представлен как положительный герой, а его антикрепостнические выпады мотивированы не столько идеологией декабристов, сколько свойством характера – нетерпимостью ко всякой неправде и несправедливости: «Чацкий больше всего обличитель лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, “жизнь свободную”. <...> Он вечный обличитель лжи, запрятавшийся в пословицу: “один в поле не воин”. Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и – всегда жертва» [1]. Никакой другой политической программы, конкретизированной условиями времени, более приспособленной к потребностям текущего момента, И. А. Гончаровым для Чацкого не было выдвинуто. Вернее, он полагал, что не Чацкий навязывает программу, а программа, создаваемая эпохой, делает Чацкого своим трибуном: «Он очень положителен в своих

требованиях и заявляет их в готовой программе, выработанной не им, а уже начатым веком» [2]. Позиция И. А. Гончарова, всегда сохранявшего за собой свободу критического отношения к прогрессивным течениям современности, позволяла театру беспрепятственно соотносить взгляды Чацкого с воззрениями тех общественных сил и группировок, в которых можно было усмотреть несомненные позитивные ценности. Поэтому Чацкий и был положительным героем русской жизни полувековой продолжительности.

Однако именно И. А. Гончарову принадлежит и заслуга изучения действенной структуры комедии, то есть подробный анализ отношений Чацкого и Софьи, а через Софью и отношений со всеми другими персонажами фамусовского мира. Критику важно было показать, что сражение, которое принял Чацкий, ведется на локальных плацдармах – в каждом семейном доме, где сходятся «век нынешний» и «век минувший»: «Нужен был только взрыв, бой, и он завязался, упорный и горячий – в один день, в одном доме, но последствия его, как мы выше сказали, отразились на всей Москве и России. Чацкий породил раскол...» [3]. Под влиянием этой статьи к концу 1870-х годов стали возникать спектакли по «Горю от ума», в которых исполнение основных ролей было скоординировано в русле гончаровского толкования.

Но «восьмидесятническая» эпоха, еще не вступив в свои хронологические пределы, уже с конца 1870-х годов начала исподволь разрушать воздвигнутое И. А. Гончаровым здание, начала искать свой, «восьмидесятнический», смысл комедии Грибоедова. Причем сцена опережала критическую мысль, рецензент часто оказывался не готовым к адекватной интерпретации сценического создания актера, предложившего неожиданную версию Чацкого.

Размышления Д. В. Аверкиева о комедии Грибоедова «Горе от ума» вошли в состав его рецензии о Чацком-Ф. П. Горева (1880), признанном критиком лучшим Чацким, «какого нам удавалось видеть в последние десять лет» [1]. Для Д. В. Аверкиева Чацкий не положительный герой и не «идейный». В нем нашли, по его мнению, отражение отрицательные (типические) проявления действительности. Д. В. Аверкиев, тяготевший к консервативному крылу русской общественности, заявлял о своем пересмотре проблемы Чацкого раньше 1 марта. Если И. А. Гончаров оспорил негативное отношение А. С. Пушкина к Чацкому, то Д. В. Аверкиев вновь

возвращается к А. С. Пушкину, выводя из его мысли стройную концепцию. А. С. Пушкин отказал Чацкому в уме, по мнению Аверкиева, потому что подошел к нему как к «живому лицу»: «Не Чацкий умен, а умен Грибоедов, а Чацкий только наслушался умных грибоедовских вещей и повторяет их, большею частью, неуместно» (Цит. по: [I]). Если признать высказывание А. С. Пушкина первым основанием позиции Д. В. Аверкиева, то второе найдено у самого Грибоедова: страдающий Чацкий постоянно ставится драматургом в комическое положение. Комизм положения Чацкого критик объясняет не глупостью, а простительной молодостью героя: «Чацкий молод, даже так молод, что у него не может быть самостоятельных мнений; но ему, конечно, делает честь, что он держится мнений людей не только умных, но и оригинально мыслящих» [I].

Следующий и главный ход Д. В. Аверкиева – отделение ума Чацкого от его характера и описание психологической модели последнего: «По характеру Чацкий резок и чересчур самолюбив. <...> Самолюбие Чацкого сквозит всюду, но особенно в его отношениях к Софье. Он не столько влюблен в нее, сколько не верит тому, что другой может быть предпочтен ему. <...> Самолюбие Чацкого еще и в том, что он никого не может оставить без ответа, не может, слыша чужое мнение, не высказать своего. <...> Он просто горяч, горяч кровью; он заговорит сравнительно спокойно, но непременно разгорячится от звука своего голоса, от особенно удачной или едкой фразы. <...> Чацкий именно такой человек, который не умеет удерживать чувства, и оно у него всегда *говорит* и никогда не умеет скрываться» [I].

По Д. В. Аверкиеву, в психологическом типе Чацкого определяющими являются молодость, повышенная эмоциональность (вплоть до горячности), искренность, самолюбие, претензия на ум. И конфликт Чацкого с фамусовским миром – жестокий и непримиримый, – оказывается, вовсе не конфликт, ибо не имеет иных серьезных причин, кроме самолюбия героя: «Всем им он наговорил дерзостей, блестящих и остроумных, но все-таки дерзостей. Ведь, и они тоже люди и имеют право обижаться» [I]. (Д. В. Аверкиев-теоретик драмы в принципе отвергал наличие в пьесах социальных, идейных, политических и тому подобных конфликтов). Конечно, в рецензии Д. В. Аверкиева подспудно подвергнуты пересмотру отношения русского общества с народническим героем-прогрессистом, которому Чацкий был отдаленным предтечей. Разочарование в народниче-

ском герое составит главное содержание «восьмидесятнической» эпохи, а аверкиевская концепция Чацкого – уже теперь аргумент в споре о роли и значении русской интеллигенции, причем полемика ведется с позиций традиционной христианской этики.

В «Новом времени» на протяжении «восьмидесятнической» эпохи создается своя версия толкования комедии Грибоедова. А. С. Суворин к 1886 году завершает работу над очерком «“Горе от ума” и его истолкователи», в котором отстаивает позитивный смысл комедии, опираясь на концепцию И. А. Гончарова и отвергая при этом взгляд В. Г. Белинского, относящийся к периоду увлечения критика гегелевской идеей «примирения с действительностью». Суворинская тенденциозность нашла свое выражение в утверждении, что Чацкий является представителем национально-прогрессивного развития [4]. Близкую А. С. Суворину позицию отстаивал А. И. Введенский, опубликовавший в «Новом времени» статью (1888), в которой конфликт Чацкого с фамусовским миром был трактован как противостояние оригинального русского ума героя подражательной подчиненности фамусовцев европейским нравам: «Очевидно московское общество Фамусовых и Скалозубов не в святой русской старине нашло свой житейский кодекс. Несомненно, напротив, что все это общество порвало все связи с нравственными основами русской жизни, к которой оно относилось с презрением, не представляя даже возможным в пустяках, как и в серьезном – “европейское поставить в параллель с национальным”. Фамусовское общество, без всякого сомнения, было более европейское, чем русское. <...> В лице Чацкого перед нами, таким образом, не либерал, не консерватор, не славянофил и не представитель “европейского просвещения”. Он – просто здравый русский ум, русский человек вполне, которому глубокое европейское просвещение не помешало остаться русским. За убеждениями Чацкого не нужно было куда ехать; это – чисто русские взгляды, проникнутые обыкновенной христианской моралью и русским патриотизмом» [III].

Московский театральный критик либеральной ориентации С. В. Флеров в 1887 году в рецензии на спектакль с Чацким-А. И. Южиным предложил свою версию актуального прочтения комедии Грибоедова. Позднее в «Русском обозрении» были опубликованы его статьи: «Чацкий» (1894) и «К характеристике Чацкого» (1895). Насколько Д. В. Аверкиев разрабатывал в своей концепции пушкинские мысли о Чацком и Грибоедове,

настолько же С. В. Флеров продолжал линию изучения структуры (любовной интриги) комедии в духе И. А. Гончарова. Только у С. В. Флерова значение любовного сюжета абсолютизировалось, намечая полное его размежевание с «резонерскими» монологами Чацкого. Флеровское ниспровержение героя начиналось с напоминания об утрате монологами обличительного смысла со времен отмены крепостного права в России. Комедия, наконец, по мысли критика, раскрыла свои художественные достоинства, превратившись в драматическую историю высокой, но осмеянной любви. «Из комедии, главный интерес которой состоял в животрепещущем обличении, прямо резавшем по живому телу общественного организма, пьеса Грибоедова превратилась в комедию художественную. <...> Действительный двигатель всей комедии, основной ее мотив – любовь Чацкого к Софье и разочарование этой любви – выступили теперь на первый план. <...> Большая часть протестов Чацкого, протестов, стремящихся таким неудержимым потоком вследствие нервного возбуждения, исходящего из опасения потерять любимую девушку, совершенно непонятны современному поколению, по крайней мере, непонятны ему в той жгучести сочувствия, какую возбуждали они в современниках первых представлений *Горя от ума*» [XVI]. Опираясь на изучение комедийной формы, структурные элементы которой действительно отражают динамику отношений Чацкого и Софьи, С. В. Флеров вводит грибоедовский шедевр в круг «восьмидесятилетнего» искусства, в котором тема любви по воле цезуры и без ее воли возобладала над всеми иными темами и проблемами.

Эпоха 1880-х годов началась календарно в день убийства народовольцами царя Александра II. Суд и казнь первоапрельцев подвели черту под наступательной активностью народников, но движение, несмотря на повсеместное общественное разочарование в его деятельности, сохранило приоритетное положение на идейно-политической арене. Продолжали свою деятельность кружки, ставящие своей целью пропаганду и просвещение. Наряду со славянофильством и толстовством, народники не только участвовали в диалогах эпохи, но были самыми влиятельными среди участников. Индивидуально воспринятое народничество – так можно было сказать о взглядах почти всякого русского интеллигента той поры, в том числе и об актерах.

Первый «восьмидесятилетний» Чацкий в Москве появился еще в 1870-х годах, им был А. П. Ленский. Представитель театра психологиче-

ского реализма, продолжатель щепкинской традиции, предшественник актерского искусства МХТ и основных его реформ, первооткрыватель психологических форм исполнения трагедии на русской сцене, Ленский создал выдающийся по идейно-художественным достоинствам образ Чацкого. В шекспировском репертуаре Ленского были Гамлет, Отелло, Ромео, Ричард III, и он сыграл их обыкновенными людьми из окружающей жизни. Несколько предваривший их Чацкий занимал место в том же ряду. Введенный в «восьмидесятнический» идейный контекст, он, подобно Гамлету, становится героем современности. По словам О. М. Фельдмана, «в его настроениях находил выражение русский “гамлетизм” 1870–1880-х годов, <...> неудовлетворенность мысли и отсутствие действия» [5]. Ю. А. Айхенвальд связывает такое толкование Чацкого Ленским как с «восьмидесятническим» гамлетизмом, имевшим в своей основе скорбь от несовершенства жизни, так и с переживанием отчаяния поражения в стане борцов за народное счастье: «Его Чацкий не был зол. Глубокая скорбь человека, пораженного в самое сердце открывшейся ему картиной падения общества, была его главной нотой. Он страдал от несовершенства жизни, которую не мог исправить» [6]. В Чацком Ленского ничего не было от романтического обличителя-декламатора, он был русским интеллигентом с народническими взглядами, которого унизила действительность. Герой Ленского, по словам исследователя XX века, «привлекал именно глубоким переживанием печали, понятной каждому, кто, попытавшись вмешаться в жизнь, видел бессилие и тщету разумного человеческого слова. А таких интеллигентов немало было в зрительном зале» [7].

Традиция предлагала Ленскому два подхода к толкованию образа: или общественный деятель (трибун-декламатор), или страстно влюбленный юноша. Ленский отверг самый выбор, создав характер и ситуацию, в которой этот характер реализуется. Ситуацию определило поражение, характер Чацкого-Ленского был благородный, мягкий, склонный к страданию. Предательство Софьи для такого Чацкого неотделимо от общественной ситуации, от краха надежд и иллюзий. Поэтому в сценах с Софьей преобладала печаль. Софья вовсе не составляла предмета его стремлений. У героя Ленского не было пафоса, но не было и бытовой красочности [XIII].

Страдание «идейного» героя в условиях пореформенной России играл Ленский в роли Чацкого. Рецензент «Современных известий»

в 1887 году отмечал, что Ленский «придал характеру Чацкого какой-то не свойственный ему оттенок, он изобразил Чацкого не столько желчным, сколько симпатичным. В лице г. Ленского Чацкий не столько бичевал пороки окружавших его, сколько страдал о них; его ядовитые сарказмы как-то пропадали» [X]. Для Чацкого-Ленского общественные беды неотделимы от его личной жизни, а любовь к Софье, как и любовь к России, вызывает в нем «миллион терзаний». Ему больно видеть возвышение Молчалина, торжество Фамусова. Поэтому иногда он казался суровым. «Суров ты был, ты в молодые годы умел рассудку страсти подчинять», – это сказано о вожде революционно-демократического движения и о Чацком Ленского тоже. В рецензии В. И. Немировича-Данченко дважды возникает это слово (мягкий Чацкий обнаруживает суровость в любви): «Во втором действии монолог о судьях он говорит очень хорошо, а сцену обморока Софьи проводит вяло; последнюю фразу пред уходом говорит слишком сурово. <...> С Софьей местами он опять-таки слишком суров» [XIII].

В душевном настрое героя преобладали тоска и отчаяние, но зато «там, где у Чацкого действительно прорывается неподдельное чувство обиды, досады, сожаления, там г. Ленский был превосходен» [X]. И хотя стержень «Горя от ума» образует любовная линия, Чацкий-Ленский не подчинялся действенному закону комедии, и любовь к Софье не исчерпывала многообразия его жизненного содержания. Рецензент «Голоса» дает описание роли как раз через отношения Чацкого с Софьей: «Не замечалось никакого волнения при встрече с любимой им девушкой после трехлетней разлуки. От этого вся сцена с Софьей прошла холодно и не произвела никакого впечатления. Во втором акте <...> недостаточно дал понять, что желчная выходка Чацкого против московского общества вызвана преимущественно постигшим его разочарованием в любви. К обмороку Софьи г. Ленский отнесся хоть и с иронией, но без той душевной боли, которая должна сказываться в каждом его слове и давать господствующий тон всем его речам. <...> В последнем монологе г. Ленский не захлебывался от внутреннего волнения, а только отчетливым образом отчеканивал слова, произносимые скороговоркой» [V]. Предпочтение, оказанное Софьей Молчалину, в замысле роли означало социально-нравственную переориентацию русского общества кануна 1880-х годов, что оценивалось артистом как отступничество от прогрессивных идеалов в сторону контрреформ.

Герой Ленского ни в какой мере не соответствовал расхожим представлениям о Чацком и комедии Грибоедова.

Н. Г. Зограф, автор книги об актере (1955), для своего итогового суждения о Чацком-Ленском воспользовался характерной рецензентской манерой описания роли, основанной на антиномиях – наличествует одно, но упущено другое: «Он не был слабовольным разочарованным мечтателем, но в нем все же недоставало желчи, иронии, обличения по отношению к противнику, внутреннего огня, то есть силы чувства и патетики. И хотя он клеймил врагов в своих монологах, страстно высказывал желание порвать с миром лицемерия и клеветы, тем не менее, в образе доминировала лирическая печаль, вызванная сознанием крушения своих надежд» [8].

Психологический реализм Ленского включал в себя характерные для этого направления черты, как, например, «искусство переживания», внимание к современным общественным процессам и идеям, интерес к человеческой психологии и умение аналитически воспроизводить ее полноту, понимание связи внутреннего мира человека с социально-бытовой обстановкой. Однако было в искусстве Ленского и нечто особенное, индивидуальное, принадлежащее ему одному или очень немногим. Такой особенностью была психологическая установка на объективное существование изображаемого персонажа. Ленский не из себя, не из своих психофизических свойств «выкраивал» образ, он «находил» его вне себя, а затем приспособлял к нему свой актерский аппарат. Чтобы отчетливее «видеть» того, в кого предстоит перевоплотиться, артисту нужна была зарисовка внутренних представлений, выведение их во вне, а из сочетаний линий и красок возникали замыслы ролей. Ленский создал в Чацком цельную личность, «живого человека», и всему – темпераменту, убеждениям, личной драме, общественной катастрофе, умению говорить и способности страдать – было уделено столько внимания, сколько требует правда «жизнеподобного» сценического образа. Аналитическое исследование психологии современника сочеталось у него с реалистической типизацией. Ленский играл не по традициям, он сам создавал роль.

Театральный критик А. В. Амфитеатров, представитель поколения «восьмидесятников», оставил обобщающую характеристику артистической личности Ленского: «Красавец с громадными голубыми глазами, полными света внимательной и теплой мысли, весь – из таланта и темперамента, умница, образованный, художник с головы до ног, интеллигент в совер-

шенном и лучшем смысле слова, с европейскими вкусами и взглядами на искусство» [9].

Ф. П. Горев – романтический актер «нутра», интуитивного постижения роли. Моменты сознательности, организующие его искусство, не имеют прямого отношения к смыслу образа. К ним относятся общий замысел, выражающий себя в формальных признаках, и композиция роли. Роль как таковая создается эмоциями артиста, рожденными в процессе исполнения, именно эти эмоции в зрительском восприятии становятся мыслью, подобно звуку, способному являться цветом. Как вспоминала о Горева Т. Л. Щепкина-Куперник, «этот человек был бессознательным проводником прекрасных мыслей, поэтических вдохновений и благородных чувств, остававшихся непонятными и чуждыми ему самому» [10]. Переход чувства в мысль происходил не на каждом спектакле, а только в состоянии вдохновения, управлять которым актеру не дано. Иногда вдохновение озаряет лишь некоторые эпизоды роли. В таком искусстве актер не ставит своей целью создать характер и не претендует на воплощение «живого человека». Поэтому нет ничего удивительного в том, что Д. В. Аверкиев, мечтавший увидеть на сцене «живого» героя, в рецензии о горевском Чацком вынужден был признать: «У г. Горева тот главный недостаток, что в его Чацком нет ничего общего, цельного» [1].

Для исследователя задача реконструкции формальных замыслов ролей Горева имеет первостепенное значение, так как ничто иное вообще не поддается «прочтению», разве что зрительские отклики на тот или иной эпизод роли, когда артист был «в ударе». Все крупные критики, писавшие о горевском Чацком, толкуют замысел в музыкальной плоскости. С. В. Флеров использует термин «тон». По его впечатлению, Чацкий Горева – едкий и насмешливый человек, загнанный в рамки светских приличий. Он не способен быть безобидным, даже в диалогах с Софьей. Однако «это был тон образованного, светского человека, говорящего очень резкие, очень злые вещи, но именно поэтому не впадающего в декламацию, рисовку, театральный героизм» [XVII], – сказано С. В. Флеровым о горевском монологе «А судьи кто?». Петербургский критик В. О. Михневич отмечает элегантность внешнего облика, молодость героя («выразительная молодая физиономия») и теплоту игры артиста. Благородство Чацкого оттенено душевной скорбью, местами он был патетичен [XI]. Пластика артиста в роли Чацкого отвлеченно-романтического характера. Как свидетельству-

ет В. И. Немирович-Данченко, «походка же г. Горева часто напоминает актера, играющего испанского гранда» [11]. Именно эта деталь исполнения, надо предположить, вызвала возмущение А. И. Введенского: «Изображать из Чацкого какого-то мелодраматического героя, вроде “Испанского дворянина” – это верх сценического безвкусия, скажем более – это положительное преступление против искусства» [IV].

По словам Н. Е. Эфроса, роль Чацкого Горев делит на две контрастные части: первый акт (медленно и холодно) и остальные три акта (в постепенно нарастающих темпе и звучности) [XIX]. По А. Р. Кугелю, истинная стихия горевского романтизма – объяснение в любви: «бурно-пламенный темперамент и эта однообразная по существу, но упоительная, как щелканье соловья, любовная речь» [12]. В «Горе от ума» самое подходящее место для любовной речи – первый акт. Но замысел артиста иной: в его первом акте нет любви к Софье, нет злого сарказма, нет «миллона терзаний» [XIX].

В следующих актах, по Н. Е. Эфросу, набирается темп: «Чрезмерная лихорадочность, ускоренный темп заставляют актера “смазывать многие пассажи”, как говорят музыканты, пропускать ряд существенных оттенков» [XIX]. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» указывает, что «говорил он (Чацкий-Горев. – Г. Ж.) с крайней поспешностью, не давал оканчивать речи собеседникам и даже перебивал их» [XIV]. Максимальные звучность и скорость должны были «сойтись» в последнем монологе, о котором В. И. Немирович-Данченко сказал, что страстность в нем сильнее желчности. «Он напрасно так отчетливо делит свой последний монолог на несколько частей и конец напрасно так шаблонно выкрикивает. Это – самый плохой из всех способов кончать роль Чацкого» [13].

В финале третьего акта не было наглядного противостояния Чацкого фамусовскому миру. Было лишь несовпадение между ними, может быть, темпоритмическое: все танцуют, а он говорит, направляемый движением своей мысли. В рецензии Д. В. Аверкиева есть тому психологическая мотивировка: разгорячился от собственной фразы, от звука своего голоса [I]. С. В. Флеров отмечает важную деталь: «После монолога на бале г. Горев не кинулся со сцены как “раненый олень”, но очень ловким движением очистил место танцующим, став сам за спинку ближайшего кресла; это прекрасная подробность» [XVII]. Чацкий Горева избегал конфликта: он не нападал.

Перед последним монологом Чацкого-Горева сцену от выхода Лизы до появления Фамусова, как описывает С. В. Флеров, «все исполнители вели вполголоса; ансамбль несомненно выиграл; получился очень красивый оттенок» [XVII]. Для последнего монолога, самого патетического момента роли, были характерны большая экспрессия, взволнованность и внутренний жар.

Замысел горевской роли – всего лишь оболочка неведомого содержания, но для исследователя все же существенный намек на это содержание, помогающий разбираться в «подсказках» рецензентов. По Н. Е. Эфросу (1894) выходит, что общий смысл роли открывается в том, как «несчастно влюбленный, ревнующий человек слишком берет верх над всеми другими сторонами Чацкого» [XIX]. А. А. Соколов («Петербургский листок», 1879, 25 марта) рецензировал спектакль в Приказчиьем клубе и воспроизвел сходный замысел: «Его манеры слащавы и отталкивающи. <...> Он ходит и иронизирует, стоит и иронизирует, сидит и иронизирует. Вечно прищуренные глаза, саркастическая улыбка, во всем что-то мефистофельское. <...> Помилуйте, г. Горев, да какой порядочный человек смерит так нагло с головы до пяток и обратно женщину, стоящую перед ним в слезах и раскаивающуюся? Не спорю я, что это картинно, но совершенно неправдиво» [14]. Рецензент «Голоса» (1880) говорит прямо, что Горев в Чацком «изобразил фаустовского Мефистофеля и так ужасно кричал, закатывал глаза и принимал такие угрожающие позы, что “за человека становилось страшно” [VI].

Самое развернутое описание «бесовской» (по названию романа Ф. М. Достоевского) природы Чацкого-Горева принадлежит Д. В. Аверкиеву (1880). Анализ роли дополнен в рецензии разбором комедии Грибоедова, и автор как бы старается отделять сказанное об артисте от своих размышлений по поводу пьесы, но в то же время он намеренно путает одно с другим. Поэтому многие мысли Д. В. Аверкиева о Чацком стоит рассматривать как выражение горевского толкования роли, помня, однако, постоянно о предупреждении Н. П. Россова: «Горев только артист, то есть человек, наделенный внешним даром интуиции, и лишь со стороны артистической такие люди могут быть судимы. Он постигал вещи не отвлеченным путем, не посредством идеи, а внутренне, в минуты своеобразного мгновенного экстаза» [15].

А. И. Южин играл роль Чацкого долго (с 1882 по 1902 годы), постоянно соперничая с Ф. П. Горовым и постепенно вытесняя его. Поздний сценический романтизм М. Н. Ермоловой, Ф. П. Горева и Южина возник в 1870-е годы, его идейная ориентация – народнический индивидуализм. Д. И. Чхиквишвили, автор книги о жизни и творчестве Южина, называет искусство артиста реалистическим романтизмом [16], подчеркивая тем самым, вероятно, как психологизм, свойственный творчеству этих романтиков, так и неброские формы сценического поведения, которые почти не отличались от способа существования на сцене актеров-реалистов. Автор данной статьи называет романтическое направление 1870–1890-х годов психологическим романтизмом [17].

Именно в 1880-е годы Южин создает свои знаменитые романтические роли: Дюнуа в «Орлеанской деве», Мортимера в «Марии Стюарт», маркиза Позу в «Доне Карлосе» Шиллера, Рюи Блаза и дона Карлоса в «Эрнани» Гюго. Это великие образы романтического искусства. Если у А. П. Ленского за Чацким и Гамлетом стоит реальность современной русской действительности, то у Южина шекспировские роли (Гамлет, Ричард, Макбет, Кориолан) входят в галерею романтических созданий. И Чацкий – среди них. А. Р. Кугель в свое время сказал о Южине: «Он стремился играть и играл роли романтические – Шиллера, Гете, Шекспира, Гюго. И последнего, быть может, в тайне души предпочитал всем» [18]. У А. П. Ленского Чацкий пребывал в одном измерении с Гамлетом, у Южина – с Рюи Блазом.

Романтическая роль Южина предполагала в сценическом существовании артиста ситуацию «я» в предлагаемых обстоятельствах, а также страстность и темпераментность проявлений того «я». Артист находил в такой роли радость слияния с нею, слияния полного, без остатка, когда пафос образа становится его собственным пафосом. По мысли В. А. Филиппова, «здесь он максимально субъективен – он играет себя и только себя в “предлагаемых обстоятельствах”. Всей своей сущностью, всем внутренним своим обликом отвечал Южин романтическому репертуару» [19]. Как отмечает Д. И. Чхиквишвили, «Южин считал, что актер, который ни в одной роли не похож, пусть даже чем-то неуловимым, на самого себя, не есть художник, хотя для создания истинно художественного образа необходимо уметь преодолеть собственное “я”. В то же время преодоление собственного “я” отнюдь не сводится к его уничтожению» [20].

В случае с романтическим актером, будь то Южин или Ф. П. Горев, важно понимать, кто сам актер. Искусство Южина, в отличие от Ф. П. Горева, создано в процессе сознательного постижения жизни и законов творчества. Сознательность Южина постепенно переходит в интеллектуализм, как замыслы его ролей – в концепции их. На сцене Южин соединяет собственное миропонимание с темпераментной речью. По впечатлениям П. А. Маркова, «романтизм борьбы и протеста – преимущественно романтизм бунтующий мысли – были его творческими позициями» [21]. Общественные воззрения артиста определены критиком как «смесь либерализма с индивидуально воспринятым народничеством» [22]. Позднее Д. И. Чхиквишвили подтвердит, что «ключ к творчеству Сумбатова – именно в его мировоззрении» [23].

Для общественной программы артиста в равной мере были неприемлемы террор и бунт, так как система его взглядов базировалась на признании человеческой личности с неурезанными правами, а идеал человека связывался с мыслителем-созерцателем. Творчество Южина направлялось несколькими любимыми идеями, не всегда совместимыми одна с другой. По Д. И. Чхиквишвили, «безграничная вера в человека, поиски путей подавления злого начала в нем, стремление к добру, создание свободного демократического общества, основанного на благоденствии людей, – вот идеал Южина на данном этапе его жизни. И единственным средством осуществления этого идеала он считал любовь к человеку» [24].

Для южинского Чацкого естественно было носить исторический костюм, вводивший его в круг романтических героев. Хотя появился этот костюм только в 1887 году. А в 1882 году, когда артист впервые выходил в этой роли на сцену Малого театра, костюм Чацкого на нем был современным, сближавшим его более с типом разночинца («идейного» героя двух предшествующих десятилетий), чем дворянина – аристократа. Но внутренний пафос героя, эмоциональный подтекст его поведения и поступков всегда были связаны с народнической культурой. Ассоциации с декабристами появлялись у зрителей естественно: не только новый костюм отсылал к их временам, но благоговейная музыка памяти о них, всегда звучавшая в душе артиста. Почитатель его таланта В. Михайловский рассказывал: «По мере хода спектакля А. И. все более и более овладел сердцами слушателей, и мои мысли невольно вращались около декабри-

стов, погибших также жертвами непонимания косной дворянской и чиновной среды» [25].

Отношение к Софье было продиктовано в определенной мере «восьмидесятнической» проблемой борьбы за право женщины на личностное развитие. Чацкий – Южин надеялся вырвать любимую из фамусовской среды. Влюбленный герой страдал от перемены отношения к нему Софьи и был поглощен желанием разгадать скрытую причину этого, до поры прикрываясь остроумием и насмешками, тем более что саркастический тон был для него привычной формой общения с окружающими. «Героический» смысл его любви открывался в четвертом акте, в последнем монологе Чацкого, когда, преодолевая боль и отчаяние, он оберегал право Софьи на чувство от посягательств семьи и общества. Артист в своих воспоминаниях сообщал, что в работе над ролью пользовался советами И. В. Самарина, которые касались именно последнего монолога и сцены с Софьей. И. В. Самарин, выдающийся исполнитель Чацкого и Фамусова на сцене Малого театра, ратовал за аристократизм и нравственную безупречность героя, в то время как Южин привносил в светские приличия современные значения. Главным для его героя было «не выдать» Софью. Как рассказывает Южин, И. В. Самарин напоминал ему, что «в монологе “Не образумлюсь, виноват...” слова, касающиеся Молчалина, говорят без намерения осведомить отца об имени возлюбленного его дочери» [26].

Южин не отделял своего Чацкого от развития любовного сюжета комедии, и это обеспечивало цельность концепции роли. С. В. Флеров, предложивший свою «восьмидесятническую» версию толкования «Горя от ума», учитывал опыт этого артиста. В дилемме Чацкого – общественный деятель или влюбленный – Южин делал выбор в пользу влюбленного. «Чацкий-Южин слишком большое внимание на одну сторону роли – любовь Чацкого к Софье, затемняя тем в лице Чацкого представителя молодого поколения 20-х годов, бичующего своей сильной речью общественные недуги», – фиксировал новый театральный статус Чацкого рецензент «Русских ведомостей» [VII].

С. В. Флеров высоко ценил цельность южинской концепции, он писал в 1891 году: «Вы с начала до конца видите перед собою действительно влюбленного юношу, мучающегося над разгадкой перемены, происшедшей с Софьей, поглощенного только одною мыслью: мыслью о ней» [XVIII]. В монологах южинского Чацкого не было ни обличитель-

ного пафоса, ни огня красноречия. Критик сопоставлял влюбленного Чацкого-Южина с разновидностями оперных теноров, и ему мешала ориентированность артиста на тенора драматического, а не лирического: «Знаменитый Мочалов был очень неудовлетворителен в роли Чацкого. Я понимаю причину. Это была простая ошибка в амплуа, совершенно как у г. Южина» [XVII].

Тенор драматический (*di forza*), в отличие от тенора лирического (*di grazia*), предполагает в своем герое внутреннюю энергию и глубину трагизма. Н. А. Крашенинников главными свойствами таланта Южина считал каменность (скульптурность) и силу: «Лицо Южина – камень прежде всего. Камень, на котором одухотворенный ваятель четко вырезал мощные, исполненные силой, черты» [27]. Далее критик ведет свою мысль к тому, что «Южин мог быть и Гамлетом и Чацким, – чего не может такой редко образованный и талантливый актер, – но я убежден, что и в исполненные тоски переживания Гамлета он вносил часть своей неизбывной, опаляющей душевной силы и не мог не вносить, ибо сила эта исполняет его, – без силы Южин немислим» [28]. В каждой южинской роли сила приобретала отдельное назначение и особый смысл.

Композиционно роль Чацкого у Южина имела ярко выраженные начало и конец, контрастные между собой. В первом акте его Чацкий – восторженный влюбленный, не сразу заметивший демонстративную холодность героини, в четвертом акте – он в состоянии трагического отчаяния от разочарования в ней. Середина роли – путь от начала к концу, последовательная утрата радостных эмоций, замена их нарастающим страданием. У Н. Е. Эфроса об этом сказано: «План исполнения ясен. По мере того как действие пьесы будет подвигаться вперед, радостное настроение как результат надежды на взаимность будет падать все более, все сильнее будет уверенность, что Софья любит другого, разочарование в ней самой. И параллельно всему этому будет расти общее озлобление, обостряться ирония и негодование, и наконец они возьмут верх надо всем» [XX]. Большинство критиков отмечен беспримерный успех артиста именно в начале и конце роли – в сцене первой встречи с Софьей и в сцене разрыва с нею.

В описании Н. Е. Эфроса интерес вызывают те детали роли, в которых отразились сильные чувства вместе с пробуждающимися сомнениями. В первом акте сопряжение любви и сомнения выглядит так: «Правда,

Софья приняла его холодно. Человек, не ослепленный чувством, заметил бы это. Но Чацкий и не хочет замечать. Кое-что наводит на сомнения, но он со всею силою гонит эти сомнения прочь; на короткое мгновение налетает грустная дымка, он бросает какой-нибудь упрек, вопрос, но даже не дожидается ответа, и волна радостного чувства, приятного любовного возбуждения подхватывает его снова и несет вперед» [XX]. Чередование радости и сомнений объясняло и первые выпады Чацкого-Южина против фамусовского мира, о чем писал И. И. Иванов: «Артист нашел достаточно переходов в тоне и выражении для каждой новой нападки Чацкого на Москву; паузы, производимые совершенно уместно, увеличивали силу и эффектность довольно длинных и сравнительно однообразно построенных монологов» [IX]. Н. Е. Эфросу удалось наблюдать, как сомнения усиливаются в отсутствии Софьи, а ее присутствие не позволяет Чацкому-Южину терять умиротворенно-счастливый настрой души: «Только когда Софья уходит и Чацкий остается один с Фамусовым, его возбуждение несколько падает; начинает звучать новая нотка – любви, смешанной с мучением, точно предчувствие, что любовь эта не поведет его к добру. Глубоко верная психологическая подробность. В присутствии любимого существа такое предчувствие дремлет, молчит; но чуть врозь – и оно просыпается, растет» [XX].

Грибоедовский Чацкий ищет любви девушки из той самой среды, которую он обличает. Отсюда сознание невозможности счастья, непреодолимости одиночества. Углубляя любовный сюжет грибоедовской пьесы, Южин раскрывал ее общественный смысл.

Нельзя буквально воспринимать заявления некоторых критиков, что Южин в роли Чацкого не декламировал. Он не мог не декламировать, потому что, помимо грибоедовского расчета на актера-чтеца, для самого Южина театр – это и есть темпераментная вдохновенная декламация. Конечно, Чацкий Южина не был площадным оратором, но он упражнялся в салонном красноречии, что отмечено в 1887 году рецензентом «Новостей»: тирады Чацкого «в исполнении Южина представляют собой простой разговор в гостиной, когда один из присутствующих в этой гостиной не выдержал пошлостей, которые пришлось ему выслушать, и возразил резко, желчно, но сдержанно» [XXI].

Финальное одиночество Чацкого артист «готовил» постепенно и тем именно способом, который описан в статье В. Михайловского: «Техниче-

ски результат этот достигнут был крайне простым приемом: Чацкий начал свои речи не как трибун, обращающийся к целой толпе статистов – гостей, а окруженный только несколькими из них, словно приятелями, и затем они постепенно покидали его. Получалось впечатление одиночества Чацкого и полнейшего непонимания его окружающей средой» [29]. Одиночество Чацкого было интерпретировано как одиночество мыслителя-индивидуалиста, оно становилось выражением личной темы артиста. Финал роли создавал момент, когда актер и роль полностью «совпадали», когда казалось, что роль «написана специально для него, с учетом его актерских возможностей и данных» [30]. Ю. А. Айхенвальд так объясняет финальное превращение южинского Чацкого: «Но он нашел тут определенную меру, – ту грань, перейдя которую его Чацкий из фрондирующего собеседника становился одиноким, опечаленным мыслителем, – мыслителем страстным (таким был Уриэль Акоста Южина), одиноким деятелем, обреченным из-за своего одиночества на бесполезные обличения» [31]. К концу спектакля Чацкий Южина все более впадал в протестующий тон, и, наконец, бессильное отчаяние получало преобладание над всеми другими чувствами. «Последний возглас Чацкого: “Карету мне, карету!” – прозвучал с неотразимой силой негодования и возмущения обманутого мелкими людишками борца, и зал дрогнул от рукоплесканий. В этом крике у А. И. были прямо трагические ноты», – вспоминал В. Михайловский [32].

Монологи Чацкого не имели в этот период русской истории социально-политической актуальности, артист «скользил» по поверхности гневных тирад героя. Но борьба за Софью была страстной и самоотверженной. Оружием Чацкого было слово. Натура раздражительная, беспокойная, южинский Чацкий мог убить своим напряженно-ядовитым словом. Особое значение в концепции роли имел монолог третьего акта. Это была вспышка негодования Чацкого, развернутая в конфликт с фамусовским обществом. «Первый взрыв гнева, желчи и неудовольствия появился у Чацкого-Южина только в третьем действии; раньше же это влюбленный, умный и честный, хотя несколько желчный человек хорошего круга», – писал рецензент «Новостей» [XXI]. Поскольку С. В. Флеров не «поощрял» этого конфликта, то его описание носит иронический характер: «Заметив, что Софьи уже нет подле него, а кругом вальсируют, г. Южин, схватив себя за голову с диким вращением глаз, внезапно бросается большими, трагическими шагами за кулису» [XVI].

Южин не типизировал, не воспроизводил характер, он передавал дух непримиримости, одиночество гения в фамусовском мире, величие героя-индивидуалиста, погибающего в обывательской среде. Его горе было действительно от ума, ибо, по свидетельству очевидцев, Южин был самым умным Чацким своего времени [33]. В. А. Филиппов имел возможность прослушать южинский монолог «А судьи кто?», записанный на валик, и выявил «горячность исполнения (вплоть до утраты актером самоконтроля) и мастерскую читку», вместе с тем монолог давал «представление о речах не просто умного, а очень умного человека» [34].

Список рецензий

- I. *Аверкиев Д.* Театральные заметки. «Горе от ума» на сцене Мариинского театра // *Голос*. – 1880. – № 321. – 20 нояб. – С. 2.
- II. *Аверкиев Д.* Театральная хроника // *Московские ведомости*. – 1876. – 4 мая.
- III. *В. [Введенский А. И.]* Литературные типы русской интеллигенции. Чацкий // *Новое время*. – 1888. – № 4596. – 13 дек. – С. 3.
- IV. *В. [Введенский А. И.]* Театр и музыка // *Молва*. – 1880. – № 250. – 10 сент. – С. 2.
- V. Внутренние новости. Хроника // *Голос*. – 1880. – № 183. – 4 июля. – С. 3.
- VI. Внутренние новости. Хроника // *Голос*. – 1880. – № 250. – 10 сент. – С. 2.
- VII. *Н. Г. [Городецкий Н. М.]* Театр и музыка // *Русские ведомости*. – 1887. – № 260. – 21 сент. – С. 2.
- VIII. *Дорошевич В. М.* За день // *Одесский листок*. – 1894. – 11 окт.
- IX. *Иванов Ив.* «Горе от ума» на сцене Малого театра. Театр и музыка // *Русские ведомости*. – 1891. – № 8. – 9 янв.
- X. *Икс.* Малый театр. Бенефисы гг. Живокини, Колосова и Никифорова // *Современные известия*. – 1887. – 27 сент.
- XI. *Клм. Кнд. [Михневич В. О.]* «Горе от ума» в новой обстановке. Театр и музыка // *Новости и биржевая газета*. – 1880. – № 236. – 7 сент. – С. 5.
- XII. *Московские заметки* // *Голос*. – 1880. – № 1. – 1 янв.
- XIII. *Вл. [Немирович-Данченко Вл. И.]* «Горе от ума» на сцене Малого театра. Драматический театр // *Русский курьер*. – 1880. – 22 февр. – № 51. – С. 2.
- XIV. Театр и музыка // *Санкт-Петербургские ведомости*. – 1880. – № 246. – 7 сент. – С. 2.
- XV. Театральный курьер // *Петербургский листок*. – 1887. – № 178. – 4 июля. – С. 3.
- XVI. *С. Васильев. [Флеров С. В.]* Театральная хроника // *Московские ведомости*. – 1887. – № 267. – 28 сент. – С. 3.

- XVII. *С. Васильев. [Флеров С. В.] Театральная хроника // Московские ведомости. – 1887. – № 316. – 16 нояб. – С. 3.*
- XVIII. *С. Васильев. [Флеров С. В.] Театральная хроника // Московские ведомости. – 1887. – № 7. – 7 янв. – С. 3.*
- XIX. *В. В. [Эфрос Н. Е.] К началу сезона // Артист. – 1894. – № 41.*
- XX. *Н. Э. [Эфрос Н. Е.] Малый театр. Юбилейный спектакль 4 января // Артист. – 1895. – № 45. – С. 187.*
- XXI. *Новости. – 1887. – 4 июля.*

Библиографические ссылки

1. *Гончаров И. А. Мильон терзаний. Критический этюд // Гончаров И. А. Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников / сост. Т. В. Громова. – М.: Правда, 1986. – С. 252; 253.*
2. *Там же. – С. 252.*
3. *Там же. – С. 251.*
4. *См.: Герасимов Ю. К. А. С. Суворин // Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века / под ред. А. Я. Альтшуллера. – Л.: Искусство, 1976. – С. 264–265.*
5. *Фельдман О. Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников / ред.-сост. О. М. Фельдман. – М.: Искусство, 1987. – С. 32.*
6. *Айхенвальд Ю. Александр Иванович Сумбатов-Южин. – М.: Искусство, 1987. – С. 79.*
7. *Там же.*
8. *Зограф Н. Г. Александр Павлович Ленский. – М.: Искусство, 1955. – С. 59.*
9. *Галерея сценических деятелей. – Б. м.: Рампа и жизнь, 1915. – Т. 1. – С. 38.*
10. *Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний. – М.: ВТО, 1959. – С. 91.*
11. *Цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников / ред.-сост. О. М. Фельдман. – М.: Искусство, 1987. – С. 363.*
12. *Кугель А. Театральные портреты. – Л.: Искусство, 1967. – С. 199.*
13. *Цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене... С. 363.*
14. *Цит. по: Там же.*
15. *Цит. по: Кара-Мурза С. Г. Малый театр. Очерки и впечатления. – М., 1924. – С. 232.*
16. *См.: Чхиквишвили Д. И. Александр Иванович Сумбатов-Южин. Жизнь и творчество. – Тбилиси, 1982. – С. 242–244.*
17. *См.: Жерновая Г. А. «Гамлет» в русском театре 1880-х годов // Спектакль в контексте истории / отв. ред. Л. С. Данилова. – Л.: ЛГИТМиК, 1990;*

- Жерновая Г. А.* Сценическое воплощение женского идеала в 1880-е годы (М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова, М. Г. Савина // *Русский театр и общественное движение (конец XVIII – начало XX века)* / отв. ред. Н. В. Королева. – Л.: ЛГИТМиК, 1984.
18. *Кугель А.* Театральные портреты... С. 115–116.
 19. *Филиппов Вл.* Актер Южин. Опыт характеристики. – М.; Л.: ВТО, 1941. – С. 51–52.
 20. *Чхиквишвили Д. И.* Указ. соч. – С. 66.
 21. *Марков П. А.* Южин // *Марков П. А.* О театре: в 4 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2: Театральные портреты. – С. 171.
 22. Там же. – С. 168.
 23. *Чхиквишвили Д. И.* Указ. соч. – С. 241.
 24. Там же.
 25. *Михайловский В.* Первые шаги первого трагика русской сцены // А. И. Южин. 1882–1922. – М., 1922. – С. 58.
 26. Цит. по: *Чхиквишвили Д. И.* Указ. соч. – С. 241.
 27. Галерея сценических деятелей. – Б. м.: Рампа и жизнь, 1916. – Т. 2. – С. 74.
 28. Там же. – С. 75.
 29. *Михайловский В.* Указ. соч. – С. 57.
 30. *Чхиквишвили Д. И.* Указ. соч. – С. 73.
 31. *Айхенвальд Ю.* Указ. соч. – С. 90.
 32. *Михайловский В.* Указ. соч. – С. 57.
 33. См.: *Филиппов Вл.* Указ. соч. – С. 114.
 34. Цит. по: *Айхенвальд Ю.* Указ. соч. – С. 94.

Н. А. Чикунова
Санкт-Петербург

СЛУЖБА ВВЕДЕНИЯ ВО ХРАМ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ ПО ГРЕЧЕСКИМ УСТАВАМ И МИНЕЯМ XII–XVI ВЕКОВ¹

Служба Введения в греческой рукописной традиции имеет длительную историю фиксации – X–XX века. Очевидно, что отражение введенского чина в рукописях XII века не тождественно отражению чина в рукопи-

¹ Статья написана в рамках исследовательского проекта, поддержанного Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

сях XVI века, поскольку на протяжении столетий и литургическая норма, и практика, и роспевы существенно изменялись. Цель настоящей работы – проследить историю чина, определить ведущие тенденции, отразившиеся в письменных источниках [1].

Выбор для анализа рукописей, принадлежащих хронологическому отрезку XII–XVI веков, связан с переходом певческих центров Византии на Иерусалимский Устав в XII–XIII веках [2]; окончание его совпадает с изданием Минеи в 1513 году [3], консервирующим традицию отправления богослужения. Кроме того, Уставов и Миней XII–XVI веков сохранилось довольно много, в отличие от периода X–XII веков [4].

В наши цели не входит изучение службы Введения от библейских времен, хотя такие работы на материале других праздников существуют [5]. Задача работы связана с представлением и описанием выявленной источниковой базы. Поиск материала проводился в рукописных собраниях Москвы, Санкт-Петербурга и Киева. Тщательный отбор материала оказался возможным исключительно благодаря наличию описаний и каталогов в рукописных собраниях Москвы (РГБ [6], ГИМ [7]), Санкт-Петербурга (РНБ [8], БАН [9]) и Киева (ЦНБ НАН Украины [10]), а также консультациям и личной помощи византинистов [11]. Нами обнаружены 18 рукописных Уставов и Миней, кроме того, была привлечена печатная Минея, изданная в Венеции в 1513 году.

Для того чтобы выявить этапы становления чина, необходимо обратиться к комплексному исследованию чина во всех трех типах источников: Уставах, Минеях, нотированных рукописях. В Уставе фиксируется состав, порядок песнопений, жанр, музыкальные указания (глас, подобен, самогласен), но ссылки на песнопения приводятся в виде инципитов [12]. Минея представляет полный чин службы с включением поющих и читаемых текстов, а зачастую и уставных указаний. В нотированных рукописях представлен корпус песнопений, неустойчивый по своему составу, вплоть до XIX века. В потенциале наша задача состоит в целостном исследовании комплекса выявленной нотированной гимнографии. Но для ее осуществления требуется исследование контекста, которым и являются Уставы и Минеи.

В изучении песнопений Введению мы наследуем методологию, разработанную на основании изучения древнерусских певческих циклов. Методы источниковедческого и текстологического анализа апробированы

в работах А. Н. Кручининой [13], Н. В. Рамазановой [14], О. П. Быковой [15], А. Л. Орловой [16], Ю. В. Жилиной [17], где нотированные памятники исследовались в контексте родственных им источников.

В последние десятилетия греческие песнопения службы Введения привлекают внимание исследователей. Так, публикация и расшифровка четырех самогласных стихир введенского цикла по греческим рукописям XII–XIV веков сделана в ряде работ И. П. Шеховцовой: *Αγαλλιασθω σήμερον ουρανος*, α' [18], *Σήμερον τω ναω προαγεται*, β', *Σήμερον ο θεοχωρητος*, δ' [19], *Ο Δαβιδ προανεφωνει* пл. δ' [20]. На материале памятников XII–XIV веков ею были апробированы различные способы изучения текста, прежде всего, музыкально-аналитический. В одной из последних работ И. П. Шеховцовой представлен анализ репертуара самогласных песнопений Введению, созданный на основе изучения Стихирарей и частично нотированных Миней. Исследователь отмечает «историческую изменчивость богослужебной практики употребления самогласнов» [21]. На конференции Бражниковские чтения–2011 Е. М. Сергеевой был прочитан доклад [22], в котором славяно-греческий текст одного из микроциклов песнопений Введению рассмотрен с позиций поэтики.

Однако сказать, что комплекс песнопений Введению исследован, — нельзя, греческие списки в полном объеме не изучены. Источниковая база введенской гимнографии не выявлена ни для греческой, ни для славянской традиции, поскольку подобных целей еще не стояло перед медиевистами. Однако изучение последований двенадесятых праздников — одна из перспективных задач литургического музыковедения.

Обратимся к исследованию источников. Выявленные списки мы разделили на группы в связи с их предназначением и анализируем отдельно десять Уставов XIII–XVI веков и девять Служебных и Праздничных Миней XII–XVI веков. Источниковедческие наблюдения над составом службы Введения представлены в таблицах. Песнопения расположены в порядке следования богослужения по Иерусалимскому Уставу на 20–25 ноября, с учетом дней предпразднества и попразднества [23].

Перечень архивных источников

Уставы

1.1. ГИМ Син. греч. № 456. 1297 год.

1.2. РГБ ф. 270 Ia № 35. Не ранее XIII века.

- 1.3. РГБ ф. 201 № 26. XIII–XIV века.
 1.4. РНБ Греч. 811. XIII–XIV века.
 1.5. БАН РАИК 191. Третья четверть XIV века.
 1.6. РНБ Греч. 565. 1392 год.
 1.7. ГИМ Син. греч. № 488. XV век.
 1.8. ГИМ Син. греч. № 381. XV век.
 1.9. ГИМ Син. греч. № 380. 1542 год.
 1.10. БАН РАИК 97. Середина XVI века.

Условные обозначения

+ есть полное указание;

- нет указания;

т ненотированный текст представлен полностью;

* есть неполное указание [24];

н нотированный текст представлен полностью.

<i>I. Уставы</i>	<i>I. Уставы</i>	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
ΤΗ Κ'	20 ноября										
Εἰς τό Κύριε ἐκέκραξα, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων ταυμ	На Госп. воз- звах стихиры предпразднест- ва гл. 1, под. Неб. чином	*	*	*	*	*	+	*	+	+	*
Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Σήμερον ο θεοχώρητος	Слава и ныне самогл. Гл. 4 Днесъ боговместимаз	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Εἰς τόν Στίχον, Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Δεύτε πάντες	На стиховне слава и ныне самогл. Гл. 4 Приидите вси	+	+	+	+	+	+	+	+	+	*
Απολυτίκιον Προεόρτιον Ἦχος δ' Χαράν προμνηστεύε	Тропарь пред- празднества гл. 4	т	т	т	т	т	т	т	т	т	т
Κανων ο Προεόρτιος Ἦχος δ'	Канон пред- празднества гл. 4	*	*	+	*	+	+	-	+	+	+
Κοντάκιον Προεόρτιον Ἦχος δ'	Кондак пред- празднества гл. 4	-	-	-	-	т	-	т	-	-	-

<i>I. Уставы</i>	<i>I. Уставы</i>	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
Εξαποστειλάριον Προεόρτιον	Светилен пред- празднества	-	- - -	-	-	*	-	-	-	-	*
Εἰς τόν Στίχον, Ἦχος α΄ Τῶν ουρανίων ταγμάτων	На стиховне стихиры пред- празднества гл. 1. под. Неб. чи- ном	*	*	*	+	*	*	*	-	*	*
Δόξα Καί νύν. Ἦχος α΄ Αγαλλιᾶσθω σήμερον	Слава и ныне самоглас. Гл. 1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ΤΗ ΚΑ΄	21 ноября										
ΕΝ ΤΩ ΜΙΚΡΩ ΕΣΠΕΡΙΝΩ Εἰς το Κύριε εκέκραξα, Ἦχος α΄ Τῶν ουρανίων ταγμ	На Мал. Веч. на Госп. Воззв. стихиры гл. 1. под. Неб. чином	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Δόξα καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Ο Δαυῖδ προανεφώνει	Слава и ныне самогл. Гл. 8 Давыд провоз- гласи	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Εἰς τόν Στίχον Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος β΄ Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне стихиры гл. 2. под. Доме Ев- франтовъ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ΕΝ ΤΩ ΜΕΓΑΛΩ ΕΣΠΕΡΙΝΩ Εἰς δέ τό, Κύριε εκέκραξα Ἦχος α΄ Ω τοῦ παραδόξου θαύματος	На Вел. Веч. на Госп. Воззв. стихиры гл. 1, под. О дивное чудо	+	+	*	+	+	+	+	+	+	+
Ἔτερα Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος δ΄ Ως γενναῖον	Ины стихиры гл. 4, под. Яко добля	+	*	*	+	+	+	+	+	+	+
Δόξα Καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Μετά τό τεχθῆναί σε	Слава и ныне самоглас. гл. 8. По рождении	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

<i>I. Ὑσάβγ</i>	<i>I. Ὑσάβγ</i>	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
Εἰς τὴν Λιτὴν Στιχηρά ιδιόμελα Ἦχος α' Ἀγαλλιάσθω σήμερον	На литии са- могл. Гл. 1	*	*	*	+	-	-	*	*	-	-
Ἦχος δ' Τοῦ αυτοῦ Σήμερον ο θεοχώρητος	Самогл. Гл. 4. Днесь боговм.	-	*	*	++	*	*	*	*	+	*
Ὁ αὐτός Δεῦτε πάντες	Самогл. Гл. 4 Придите вси	-	*	*	+	*	*	*	*	+	*
Δόξα Καί νῦν Ἦχος πλ. α' Ἐπέλαμψεν ἡμέρα	Слава и ныне самогл. гл. 5.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
καί νῦν Ἦχος πλ. δ' Ὁ Δαυῖδ προανεφώνει	И ныне самогл. Гл. 8 Давыдъ провозгласи	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
Εἰς τὸν Στίχον, Στιχηρά Προσόμοια. Ἦχος πλ. α' Χαίροις ασκητικῶν	На стиховне стихиры гл. 5, под. Радуйся	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Δόξα Καί νῦν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	Слава и ныне самогл. Гл. 6	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Ἀπολυτίκιον Ἦχος δ' Σήμερον τῆς ευδοκίας	Тропарь, гл. 4, под. Днесь спа- сения	т	т	т	т	т	т	т	т	т	т
Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	По 50 пс. Сти- хира, гл. 6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος β' Σήμερον τῷ Ναῶ	По 50 псалме Стихира, 2 гла- са	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος πλ. δ' Μετά τό τεχθῆναί σε	По 50 пс. Сти- хира, гл. 8	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
Ἦχος δ' Τοῦ αυτοῦ Σήμερον ο θεοχώρητος ναός,	По 50 пс. Сти- хира, гл. 4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

<i>I. Уставы</i>	<i>I. Уставы</i>	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
Κανών Ἦχος δ'	Κανон гл. 4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	*
Κανών Ἦχος α'	Κανон гл. 1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	*
Καταβασία Ἦχος α'	Καтавасия гл. 1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Κοντάκιον Ἦχος δ'	Кондак гл. 4	+	+	-	+	τ	τ	τ	+	τ	+
Εξαποστειλάριον Ἦχος β' Θεοῦ σοφίας τέμενος	Светилен гл. 2	-	-	-	*	*	*	-	-	-	*
Εξαποστειλάριον Εἰς τηαῖς	Светилен	-	-	*	-	-	-	-	-	-	-
Εἰς τοὺς Αἶνους, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων ταγμ	На хвалитех стихиры гл. 1, под. Неб. чином	*	*	*	+	*	+	*	*	+	+
Δόξα Καί νύν Ἦχος β' Σήμερον τῷ Ναῶ	Слава и ныне самогл. Гл. 2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ΤΗ ΚΒ'	22 ноября										
Καί νύν Ἦχος α' Αγαλλιášθω σήμερον	Слава и ныне самогл. гл. 1	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
Δόξα. καί νύν Ἦχος β' Σήμερον τῷ ναῶ	Слава и ныне самогл. гл. 2	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
Κανὼν τῆς Εορτῆς Ἦχος δ'	Κανон праздни-ка гл. 4	-	-	-	-	*	*	-	-	-	-
Εἰς τὸν Στίχον, εἰ βούλει, Ἦχος β' Οἶκος τοῦ Εφραθά	Подобен Доме Евфрантов	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
ΤΗ ΚΓ'	23 ноября										
Εἰς το Κύριε ἐκέκραξα, Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Δεῦτε πάντες οἱ πιστοί,	На Госп. возз. слава и ныне Самогл. гл. 4. Придите вси	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
Εἰς τὸν Στίχον, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων ταγμ	На стиховне гл. 1, под. Неб. чином	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-

<i>I. Ὑσάβγ</i>	<i>I. Ὑσάβγ</i>	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
Κανών Εορτής Ἦχος α΄	Κανон пр-ка гл. 1	-	-	-	-	*	*	-	-	-	-
Εἰς τόν Στίχον Στιχηρά Προσόμοια, Ἦχος β΄ Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне гл. 2, под. Доме Евфрафов	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
ΤΗ ΚΔ΄	24 ноября										
Εἰς το Κύριε εκέκραξα, Καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Μετά τό τεχθῆναί σε	На Госп. возз. и ныне самогл. гл. 8. По рож- дении	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
Εἰς τόν Στίχον Ἦχος α΄ Τών ουρανίων ταγμ	На стиховне гл. 1 под. Неб. чином	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
Καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Ο Δαυῖδ προανεφώνει	И ныне самогл. гл. 8 Давыд провозгласи	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
Κανών τῆς Εορτής Ἦχος δ΄	Κανон праздни- ка гл. 4	-	-	-	-	-	*	-	-	-	-
ΤΗ ΚΕ΄	25 ноября										
Εἰς το Κύριε εκέκραξα, Ἦχος α΄ Ω τοῦ παραδόξου θαύμ	На Госп. возз. гл. 1, под. Ο дивное чудо	-	*	-	-	+	*	*	*	+	+
Καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Μετά τό τεχθῆναί σε	Слава и ныне самогл. гл. 8 По рождении	-	*	-	+	-	+	*	*	+	*
Καί νύν Ἦχος πλ. β΄ Σήμερον τά στίφη	И ныне самогл. гл. 6	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
Εἰς τόν Στίχον, Στιχηρά Προσόμοια. Ἦχος πλ. α΄ Χαίροις ασκητικῶν	На стиховне стихиры гл. 5, под. Радуйся	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-

<i>I. Уставы</i>	<i>I. Уставы</i>	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
Καί νύν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	На стиховне Слава и ныне самогл. гл. 6	*	*	-	+	-	*	*	*	*	-
Κανών τῆς Εορτῆς Ἦχος δ'	Канон праздни-ка гл. 4	-	*	-	-	*	-	-	+	+	*
Κανόνας β' τῆς Εορτῆς	Канона 2 празд-нику	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
Εξαποστειλάριον Ἦχος β'	Светилен гл. 2	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-
Εἰς τοὺς Αἶνους, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων ταγμ	На хвалитех гл. 1, под. Неб. чином	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*
Καί νύν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τῷ ναῶ	И ныне самогл. гл. 2	-	-	-	+	-	-	-	-	+	*
Δόξα Καί νύν Ἦχος πλ. α' Επέλαμψεν ἡμέρα	Слава и ныне самогл. гл. 5.	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
Εἰς τὸν Στίχον, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων ταγμ	На стиховне гл. 1, под. Неб. чином	-	*	-	-	+	-	-	-	-	-
Καί νύν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τῷ ναῶ	И ныне самогл. гл. 2	-	*	-	-	+	-	*	+	-	-
	Указание на совме-щения службы отдания с недельным богослужением	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-

Прежде всего, выясним все указания на гимнографию службы в Уставе, который содержит последовательную регламентацию на исполнение песнопений Введению в течение шести дней. Поэтому мы включили наблюдения над текстами не только праздничного чинопоследования, но и предпразднества и попразднества. В отдельных случаях указания далеко не так очевидны, однако в комплексе мы можем определить, что имеется в виду для того или иного жанра.

В рассмотренных нами 10 списках Иерусалимского Устава было выявлено три редакции состава введенского цикла. *Краткая* редакция

службы содержит указания только для дней предпразднества и праздника. *Пространная* – для дней предпразднества, праздника и отдания. *Полная* – для всех шести дней празднования.

К **краткой** редакции относятся списки только XIII–XIV веков – 1.1 и 1.3, содержащие указания для 36 песнопений.

К **пространной** – списки всего временного промежутка – 1.2, 1.4, 1.7, 1.8, 1.9 и 1.10, содержащие указания для 47 песнопений.

К **полной** – списки XIV века – 1.5 и 1.6, содержащие указания для 70 песнопений.

Таким образом, указания для пения в дни предпразднества и праздника являются **устойчивой частью** для всех списков Устава, единой нормой, общей для введенского цикла. Рассмотрим ее состав.

В предпразднество на Вечерни на Господи воззвах поется микроцикл стихир 1 ихоса [25], завершаемый славником 4 ихоса. На стиховне представлены стихиры рядовому святому [26], однако богородичен, замыкающий этот микроцикл, повествует о событиях Введения: он представлен самогласной стихирой праздника 4 ихоса. По Трисвятом поется тропарь предпразднества: все списки Уставов фиксируют полностью текст особого тропаря 4 ихоса, не встречавшийся нам в Уставах и Минее X–XII веков. Для древнего тропаря предпразднества 1 ихоса указания отсутствуют.

На Утрени поется канон предпразднества 4 ихоса, который замещает древний канон предпразднества 1 ихоса (так же, как и тропарь). На стиховне поется микроцикл 1 ихоса: праздничные стихиры со славником.

Малая Вечерня в день праздника Введения, согласно всем спискам Устава, опускается. На Великой Вечерни на Господи воззвах поется микроцикл, состоящий из стихир 1 и 4 ихосов, завершаемый славником 4 плагального ихоса.

Лития указана во всех списках Устава: это самогласные стихиры 1, 4 и 4 ихосов со славником 1 плагального ихоса. На стиховне поются стихиры 1 плагального ихоса, завершаемые славником 2 плагального ихоса. Текст праздничного тропаря представлен во всех списках Устава.

Согласно Уставам, на Утрени поются 2 праздничных канона с катавасией Рождеству Христову, а по 6 песни канона – кондак праздника. На хвалитех последование микроцикла стихир 1 ихоса со славником 2 ихоса.

Мы выявили устойчивую часть, характерную для списков Уставов XIII–XVI веков. Далее рассмотрим разночтения, обнаруженные в Уставах в дни предпразднества и праздника, расположив их по жанровому принципу:

Самогласные стихиры, как уже было сказано, в основном, представлены полными указаниями. Разночтения касаются:

1) стихир на литии праздника: первая стихира 1 ихоса отсутствует в 4-х списках, обе стихиры 4 ихоса отсутствуют в одном списке, а в списке XIII–XIV веков. РНБ Греч. 811 имеется особое указание на исполнение, кроме славника, стихиры на и ныне 4 плагального ихоса *Ὁ Δαυὶδ προανεφώνει*;

2) список XIV века БАН РАИК 191. имеет указание пения стихиры по 50 псалме *Ἦχος πλ. δ' Μετά τό τεχθήναί σε*, в то время как в остальных списках Уставов упоминание о ней отсутствует.

Кондак предпразднеству в 8-ми списках Уставов отсутствует, однако в двух списках XIV–XV веков этот текст представлен полностью; текст кондака празднику приведен только в четырех списках.

Для *светильна* предпразднества в списках Уставов имеются лишь неполные указания в двух списках, инципит отсутствует. Праздничный светилен указан в четырех списках: *Ἦχος β' Θεοῦ σοφίας τέμενος*. В списке XIII–XIV веков РГБ ф. 201 № 26 представлен инципит другого праздничного светильна *Εἰς τηαηζ* без указания ихоса.

Рассмотрим списки Типиконов **пространной** редакции, содержащие, кроме норматива (указаний для предпразднества и праздника), устав пения в отдание 25 ноября: на Вечерни на Господи воззвах поется микроцикл праздничных стихир 1 ихоса со славником 4 плагального ихоса. На стиховне поется славник 2 плагального ихоса. На Утрени указан праздничный канон 4 ихоса, на хвалитех (или стиховне) – славник 2 ихоса.

Подведем разночтения в списках Уставов пространной редакции. В списке XIII века РГБ ф. 270 Ia № 35 на стиховне Вечерни, кроме славника, указаны стихиры 1 плагального ихоса на подобен «Радуйся постных», исполняемые в праздник на аналогичном месте Великой Вечерни. В списке 1542 года. ГИМ Син. греч. № 380 имеется указание для праздничного светильна. Указание пения микроцикла стихир 1 ихоса на хвалитех содержит список того же времени БАН РАИК 97. В списке РГБ ф. 270 Ia № 35

эти тексты микроцикла изменяют свою богослужебную функцию – поются на стиховне, а не на хвалитех.

Обратимся к двум спискам Устава в **полной** редакции, содержащей указания для всех шести дней празднования. Список РНБ Греч. 565 для дней поправднества включает только указания о пении канона. А в Уставе БАН РАИК 191 имеются указания для стихир и канона, исполняемых в дни поправднества: стихирь из последования праздничного богослужения приобретают новые литургические функции; для канона в дни поправднества Уставом закреплено чередование канонов 4 и 1 ихосов.

Разночтения в списках полной редакции были обнаружены в службе отдания: в списке РНБ Греч. 565 предписывается петь оба праздничных канона. А в списке БАН РАИК 191 имеется особый устав пения славника 'Нχος πλ. β' Σήμερον τὰ στίφη на Господи воззвах. Для окончания Утрени отдания в списках Уставов пространной и полной редакций представлено несколько вариантов:

- 1) пение только стихир на хвалитех со славником 4 ихоса;
- 2) пение только стихир на хвалитех со славником 2 ихоса;
- 3) пение и хвалитных и стиховных стихир.

Рассмотрев 10 списков Иерусалимского Устава, мы выяснили, что нет двух одинаковых списков, каждый из них являет свою картину богослужения. Однако во всех рассмотренных списках была выявлена устойчивая часть, представленная песнопениями предпразднества и праздника Введения. Жанровые определения стабильны, количество текстов устойчиво. Но далеко не всегда указаний Устава достаточно, чтобы представить себе местоположение в чинопоследовании службы того или иного текста, а также его инципита или гласа.

Для того чтобы представить картину наиболее полно, необходимо рассмотреть Минеи того же времени. Все гимнографические тексты Иерусалимских Миней (следуя особенностям Минеи как певческой книги) при повторном уставном указании могут быть как снова выписаны полностью, так и иметь отсылку. В таблице в последнем ее столбце представлена гимнография Венецианского издания как самого полного, итогового, консервирующего традицию отправления богослужения.

Минеи

2.1. РГБ ф. 270 Ia № 26. Праздничная (сентябрь-ноябрь). XII–XIII века.

2.2. РНБ Греч. 227-I. Служебная. Конец XIII века.

2.3. РНБ Греч. 523. Служебная (сентябрь-ноябрь). XIV век.

2.4. БАН РАИК 95. Служебная (сентябрь-январь). Середина XV века.

2.5. ЦНБ НАН Украины ф. 301 № 373п. Праздничная (сентябрь-ноябрь). 2-я половина XV века.

2.6. ЦНБ НАН Украины ф. 72 № 8. Праздничная (сентябрь-ноябрь). Середина XVI века.

2.7. БАН Дмитриевского 22 (греч.). Праздничная. 1552 год.

2.8. РГБ ф. 270 Ia № 33. Праздничная. XVI век.

2.9. Минея печатная. Венеция, 1513 год.

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
ΤΗ Κ'	20 ноября									
Εἰς τό Κύριε ἐκέκραξα, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων ταγμ Λαμπαδηφόροι Παρθένοι Επαγγελίας αγίας Επουρανίω τραφεῖσα Καθάπερ ἀνθη Εὐτρεπιζές θωσαν πύλα Επουρανίω τραφεῖσα Η τῶν Αγίων Αγία	На Госп. воззвах стихиры пред- празднества гл. 1, под. Неб. чином	т т т - - - -	- - - т т - -	- - - т т - -	- - т т - т	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Σήμερον ο θεοχώρητος	Слава и ныне са- могл. Гл. 4 Днесъ боговместимаз	т	+	т	т	-	-	-	-	-
Εἰς τόν Στίχον, Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Δεῦτε πάντες	На стиховне сла- ва и ныне самогл. Гл. 4 Приидите вси	т	+	т	т	-	-	-	-	-
Απολυτίκιον Προεόρτιον Ἦχος δ' Χαράν προμνηστεύε	Тропарь пред- празднества гл. 4	т	т	т	т	-	-	-	-	-
Κανὼν ο Προέρτιος Ἦχος δ'	Канон пред- празднества гл. 4	т	-	т	-	-	-	-	-	т

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Κανων ο Προέρτιος Ήχος α' Σουιτραται οιχοι δοξια Πυλας και ειδοις ο ναος	Κανон пред- празднества Гл. 1, Под одним ирмо- сом 4 тропаря – 2 – Предпраздне- ству, 2 – рядово- му святому	-	т	-	-	-	-	-	-	-
Κοντάκιον Προεόρτιον Ήχος δ'	Кондак пред- празднества гл. 4	-	т	-	-	-	-	-	-	т
Εξαποστειλάριον Προεόρτιον Θεού σοφίας τέμενος	Светилен пред- празднества	- - - т	-	-	-	-	-	-	-	т
Εξαποστειλάριον Προεόρτιον Ηκίβοτος η εμψυχος	Светилен пред- празднества	-	-	т	-	-	-	-	-	-
Εις τόν Στίχον, Ήχος α' Τών ουρανίων ταγμάτων Δεύτε πιστοί Καθάπερ άνθη Ευτρεπιζέσθωσαν πύλαι	На стиховне сти- хиры предпразд- нества гл. 1. под. Неб. чином	*	- т т	-	- т т	-	-	-	-	т
Δόξα Καί νύν. Ήχος α' Αγαλλιάσθω σήμερον	Слава и ныне са- моглас. Гл. 1	+	+	т	-	-	-	-	-	т
ΤΗ ΚΑ'	21 ноябрь									
Εις το Κύριε εκέκραξα, Ήχος α' Τών ουρανίων ταγμ Λαμπαδηφόροι Παρθένοι Επαγγελίας αγίας Επουρανίω τραφείσα	На Мал. Веч. на Госп. Воззв. сти- хиры гл. 1. под. Неб. чином	-	-	т (*)	-	-	-	т	-	т
Δόξα καί νύν Ήχος πλ. δ' Ο Δαυϊδ προανεφώνει	Слава и ныне са- могл. Гл. 8 Да- выд провозгласи	-	-	-	-	-	-	т	-	т

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Εἰς τόν Στίχον Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος β' Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне сти- хиры гл. 2. под. Доме Евфран- товъ	-	-	т (*)	-	-	-	т	-	т
Απολυτίκιον Ἦχος δ' Σήμερον τῆς ευδοκίας	Тропарь, гл. 4, под. Днесъ спа- сения	-	-	-	-	-	-	-	-	+
ΕΝ ΤΩ ΜΕΓΑΛΩ ΕΣΠΕΡΙΝΩ Εἰς δέ τό, Κύριε ἐκέκραξα Ἦχος α' Ω τοῦ παραδόξου θαύματος	На Вел. Веч. на Госп. Воззв. сти- хиры гл. 1, под. О дивное чудо	т	т	т	т	т	т	т	т	т
Ἔτερα Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος δ' Ως γενναῖον	Ины стихиры гл. 4, под. Яко добля	т	-	т	т	т	т	т	т	т
Δόξα Καί νύν Ἦχος πλ. δ' Μετά τό τεχθῆναί σε	Слава и ныне са- моглас. гл. 8. По рождении	т	-	т	т	т	т	т	т	т
Δόξα Καί νύν Στιχηρά ιδιόμελα Ἦχος α' Αγαλλιάσθω σήμερον	Слава и ныне самоглас. Гл. 1	-	н	-	-	-	-	-	-	-
Εἰς τήν Λιτήν Στιχηρά ιδιόμελα Ἦχος α' Αγαλλιάσθω σήμερον	На литии самогл. Гл. 1	т	н	т (*)	-	-	т	-	-	т
Εἰς τήν Λιτήν Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος δ' Ως γενναῖον	Ины стихиры гл. 4, под. Яко добля	-	т	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος πλ. δ' Μετά τό τεχθῆναί σε	Самоглас. гл. 8. По рождении	-	н	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος β' Σήμερον τῷ Ναῶ	Самогл. Гл. 2	-	н	-	-	-	-	-	-	-

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Ἦχος δ' Τοῦ αυτοῦ Σήμερον ο θεοχώρητος	Самогл. Гл. 4. Днесь боговм.	т	+ н	т	-	-	т	-	-	т
Ο αὐτός Δεῦτε πάντες	Самогл. Гл. 4 Придите вси	т	н	т	-	-	т	-	-	т
Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	Самогл. Гл. 6	-	н	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος πλ. δ' Ο Δαυῖδ προανεφώνει	И ныне самогл. Гл. 8 Давыд провозгласи	-	н	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος ? Ἡ παγκος μῖσχα	Стихира, гл. не указан	-	-	т	-	-	-	-	-	-
Δόξα Καί νῦν Ἦχος πλ. α' Επέλαμψεν ημέρα	Слава самогл. гл. 5.	-	-	т	-	-	т	-	-	т
Εἰς τόν Στίχον, Στιχηρά Προσόμοια. Ἦχος πλ. α' Χαίροις ασκητικῶν Χαίρει ο ουρανός Ἄννα ἡ θεία χάρις Ἐνδον ἐν τῷ Ναῶ	На стиховне стихиры гл. 5, под. Радуйся	т 2 т 3 т 1	-	т 2 т 3 т 1	т	т 2 т 3 т 1	т	т	т	т
Δόξα Καί νῦν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	Слава и ныне самогл. Гл. 6	т	-	т	т	т	т	т	т	т
Ἀπολυτίκιον Ἦχος δ' Σήμερον τῆς ευδοκίας	Тропарь, гл. 4, под. Днесь спа- сения	т	т	т	т	+	-	т	т	т
Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	По 50 пс. стихи- ра 6 гласа	-	-	-	-	-	т	+	-	-
Ἦχος β' Σήμερον τῷ Ναῶ	По 50 псалме стихира 2 гласа	-	-	-	т	т	-	-	-	-
Ἦχος πλ. δ' Μετά τό τεχθῆναι σε	По 50 пс. Стихи- ра, гл. 8	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ἦχος δ' Τοῦ αυτοῦ Σήμερον ο θεοχώρητος ναός,	По 50 пс. Стихи- ра, гл. 4	-	-	-	-	-	-	-	-	т
Κανὼν Ἦχος δ	Κανὼν гл. 4	т	т	т	т	т	т	т	т	т

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Κανών Ἦχος α΄	Κανон гл. 1	т	т 1	т	т	т	т	т	т	т
Καταβασία Ἦχος α΄	Катавасия гл. 1	+	+	+	т	+	+	+	+	т
Κοντάκιον Ἦχος δ΄	Кондак гл. 4	+	т	-	т	т	+	т	т	т
Εξαποστειλάριον Ἦχος β΄ Θεοῦ σοφίας τέμενος	Светилен гл. 2	-	т	т	т	т	т	-	-	-
Εξαποστειλάριον Τοῖς μαθηταῖς	Светилен	-	-	-	-	-	-	т	-	-
Εξαποστειλάριον Ἡ δαμαλὶς ναμῶνος Ἰδοὺ το φῶς τον ουτον	Светилен	т	-	-	-	-	-	-	-	-
Εἰς τοὺς Αἰνοῦς, Ἦχος α΄ Τῶν ουρανίων ταγμ Λαμπαδηφόροι παρθένοι Επαγγελί ας αγίας Επουπανίῳ τραφεῖσα Εξανοιγέσθω ἡ πύλη Εκ τον κουλαμοντες Ἡ των αγίων αγία Εξανοιγέσθω ἡ πύλη Λαμπαδηφόροι σήμερον Οἱ παλαι προκατηγαλε	На хвалитех стихиры гл. 1, под. Неб. чином	- - - - т т т -	-	т т т - - - - -	т т т - - - - -	т т - т - - - -	т т т - - - - -	-	т 3 т6 т4 - т5 - - - т 1 т 2	т т т - - - - -
Εἰς τοὺς Αἰνοῦς, εἰ βούλει, Ἦχος β΄ Οἶκος τοῦ Εφραθά	На хвалитех стихиры праздника, гл. 2, под. Доме Евфрантов	-	т	-	-	-	-	-	-	-
Δόξα Καὶ νῦν Ἦχος β΄ Σήμερον τῷ Ναῶ	Слава и ныне са-могл. Гл. 2	т	-	+	т	т	т	т	т	т

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Δόξα Καί νύν Ἦχος πλ. α' Επέλαμψεν ημέρα	Слава самогл. гл. 5	-	н	-	-	-	-	-	-	
ΤΗ ΚΒ'	22 ноября									
Εἰς τό Κύριε εκέκραξα, Στιχηρά Προσόμοια τῆς Εορτῆς Ἦχος πλ. δ' Ω τοῦ παραδόξου θαύματος	На Госп. воззв. стихиры празд- ника гл. 8, под. О преславное чудо	-	-	*	-	-	-	-	-	Т
Δόξα. καί νύν Ἦχος β' Σήμερον τώ ναώ	Слава и ныне самогл. гл. 2	-	-	Т	-	-	-	-	-	-
Δόξα Καί νύν. Ἦχος α' Αγαλλιᾷσθω σήμερον	Слава и ныне самоглас. Гл. 1	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
Εἰς τόν Στίχον, εἰ βούλει, Ἦχος β' Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне сти- хиры праздника, гл. 2, под. Доме Евфрантов	-	-	Т	-	-	-	-	-	Т
Δόξα Καί νύν Ἦχος β' Σήμερον τώ Ναώ	Слава и ныне самогл. Гл. 2	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
Εξαποστειλᾶριον Καί τῆς Εορτῆς Εν πνεύματι τώ Ιερῷ Ἡ δάμαλις ἡ άμωμος,	Светилен празд- ника	-	-	+	-	-	-	-	-	-
Εἰς τοὺς Αἶνους, Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Τοῦ αυτοῦ Σήμερον ο θεοχώρητος	На хвалитех, слава и ныне, гл. 4	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
Εἰς τόν Στίχον Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος β' Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне сти- хиры гл. 2. под. Доме Евфран- товъ	-	-	-	-	-	-	-	-	Т

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Δόξα Καί νύν. Ἦχος α΄ Αγαλλιάσθω σήμερον	Слава и ныне самоглас. Гл. 1	-	-	т	-	-	-	-	-	-
ΤΗ ΚΓ΄	23 ноября									
Εἰς το Κύριε εκέκραξα, Δόξα Καί νύν Ἦχος δ΄ Δεῦτε πάντες οἱ πιστοί,	На Госп. возз. слава и ныне Самогл. гл. 4. Придите вси	-	-	т	-	-	-	-	-	т
Εἰς τόν Στίχον, Ἦχος α΄ Τών ουρανίων ταγμ	На стиховне гл. 1, под. Неб. чином	-	-	*	-	-	-	-	-	т
Εἰς τόν Στίχον Δόξα καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Ο Δαυῖδ προανεφώνει	Слава и ныне са- могл. Гл. 8 Да- выд провозгласи	-	-	т	-	-	-	-	-	-
Δόξα Καί νύν Ἦχος πλ. α΄ Επέλαμψεν ημέρα	Слава и ныне самогл. гл. 5.	-	-	-	-	-	-	-	-	т
Εἰς τόν Στίχον Στιχηρά Πросόμοια Ἦχος β΄ Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне сти- хиры гл. 2. под. Доме Евфран- товъ	-	-	-	-	-	-	-	-	т
Δόξα καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Ο Δαυῖδ προανεφώνει	Слава и ныне самогл. Гл. 8 Давыд провоз- гласи	-	-	-	-	-	-	-	-	т
ΤΗ ΚΔ΄	24 ноября									
Εἰς το Κύριε εκέκραξα, Καί νύν Ἦχος πλ. δ΄ Μετά τό τεχθῆναί σε	На Госп. возз. и ныне самогл. гл. 8. По рожде- нии	*	-	-	-	-	-	-	-	т
Εἰς τόν Στίχον Ἦχος α΄ Τών ουρανίων ταγμ	На стиховне гл. 1 под. Неб. чином	-	-	-	-	-	-	-	-	т

2. Μινει	2. Μινει	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	2.9
Καί νύν Ἦχος πλ. δ' Ο Δαυῖδ προανεφώνει	И ныне самогл. гл. 8 Давыд про- возгласи	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
Κανὼν τῆς Εορτῆς Ἦχος δ'	Κανон праздника гл. 4	*	-	-	-	-	-	-	-	-
Εἰς τοὺς Αἶνους, Δόξα Καί νύν Ἦχος δ' Τοῦ αυτοῦ Σήμερον ο θεοχώρητος	На хвалитех, слава и ныне, гл. 4	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
Εἰς τὸν Στίχον Στιχηρά Προσόμοια Ἦχος β' Οἶκος τοῦ Εφραθά	На стиховне сти- хиры гл. 2. под. Доме Евфран- товъ	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
ΤΗ ΚΕ'	25 ноября									
Εἰς το Κύριε εκέκραξα, Ἦχος α' Ω τοῦ παραδόξου θαύμ	На Госп. возз. гл. 1, под. О дивное чудо	*	-	-	-	-	-	-	-	Т
Καί νύν Ἦχος πλ. δ' Μετά τό τεχθῆναι σε	Слава и ныне самогл. гл. 8 По рождении	*	-	-	-	-	-	-	-	Т
Εἰς τὸν Στίχον Καί νύν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τά στίφη	На стиховне Слава и ныне са- могл. гл. 6	*	-	-	-	-	-	-	-	Т
Κανὼν τῆς Εορτῆς Ἦχος δ'	Κανон праздника гл. 4	+	-	-	-	-	-	-	-	-
Εξαποστειλάριον Ἦχος β'	Светилен гл. 2	-	-	-	-	-	-	-	-	Т
Εἰς τὸν Στίχον, Ἦχος α' Τῶν ουρανίων	На стиховне гл. 1, под. Неб. чи- ном	*	-	-	-	-	-	-	-	-
Καί νύν Ἦχος πλ. β' Σήμερον τώ ναώ	И ныне самогл. гл. 2	-	-	-	-	-	-	-	-	Т

Мы работали с 9 Служебными и Праздничными ноябрьскими Минеями. Два списка Минеи ориентированы на *краткую* редакцию Устава

(содержат песнопения только для предпразднества и праздника): это списки XIII века РНБ Греч. 227-I и XV века БАН РАИК 95.

Списки РГБ ф. 270 Ia № 26 XII–XIII веков, РНБ Греч. 523 XIV века и Венецианское издание 1513 года ориентированы на *полную* редакцию, содержащую песнопения для шести дней празднования.

Кроме того, нами было выявлено 4 списка Праздничной Минеи XV–XVI веков, в которых фиксированы песнопения только праздничного богослужения. Таким образом, эти списки могут быть атрибутированы нами как особая *сокращенная (праздничная)* редакция, не представленная в Уставах.

Из сопоставления Уставов и Минеи мы выяснили, что Минеи, ориентированных на Уставы *пространной* редакции, не обнаружено.

Таким образом, нам удалось выявить воздействие Уставов на Минеи только применительно к **краткой** редакции: распространенность введенского цикла в кратких списках Устава XIII–XIV веков проявилась в Минеях краткой редакции того же времени – XIII и XV веков. Что касается Минеи **полной** редакции, то здесь мы наблюдаем несовпадение. Если списки Устава XII–XIII и XV–XVI веков чаще всего не содержат указаний для дней попразднества, то в певческих книгах, ориентированных на практику богослужения, введенский цикл представлен более полно. Если Уставы полной редакции были обнаружены только в рукописях XIV века, то подобные Минеи бытуют на протяжении всего временного промежутка XII–XVI веков. Пара Устав-Минея пространной редакции вообще не обнаружена по отношению к гимнографии Введения.

Поэтому мы можем говорить о несовпадении практики отправления богослужения Введению, представленной в Минеях, с богослужебными указаниями Устава. Благодаря спискам Минеи сокращенной редакции, устойчивая часть сужается до одного (главного) дня празднования.

Рассмотрим списки Минеи, ориентированные на **краткую** редакцию Устава. Это списки XIII века РНБ Греч. 227-I и XV века БАН РАИК 95. Среди этих рукописей была обнаружена одна уникальная не полностью нотированная [27] Минея РНБ Греч. 227-I. Обозначим ее особенности:

1) наличие рудимента доиерусалимской эпохи – канона 1 ихоса «Премудрости пречистая», поемого в предпразднество;

2) последование литии, где ее архетип (стихиры 1, 4 и 4 ихосов со славником 1 плагального ихоса) расширен 7 текстами (четырьмя самогласными стихирами и тремя подобными).

3) на Господи возвах в день праздника нотирована самогласная стихира Ἦχος α' Ἀγαλλιάσθω σήμερον;

4) на хвалитех праздника в качестве славника представлен самогласен Ἦχος πλ. α' Επέλαμψεν ημέρα;

5) микроцикл стихир на подобен «Яко добля» переносится на литию;

6) на хвалитех праздника представлены стихиры на подобен «Доме Евфрафов»;

7) последование канона в день праздника представлено нестандартно: сначала дан полностью праздничный канон 1 ихоса «Песнь победную», а затем 4 ихоса «Отверзу уста» [28].

В отличие от Минеи РНБ Греч. 227-I, последование служб предпразднества и праздника в списке краткой редакции БАН РАИК 95 представлено более традиционно. Как показывают наши наблюдения, обе Минеи в краткой редакции кардинально отличаются друг от друга указаниями на функции гимнографических текстов.

Сопоставив Уставы и Минеи краткой редакции, мы приходим к выводу о том, что Минея РНБ Греч. 227-I функционально не соотносится с последованием Устава краткой редакции, хотя номинально в ней представлены те же гимнографические тексты на предпразднество и праздник Введения. Список Минеи БАН РАИК 95 значительно более близок Уставам, хотя отличия имеются, перечислим их:

1. Отсутствие текстов канона, кондака и славника на хвалитех в службе Утрени предпразднества.

2. Отсутствие литии в праздник.

Рассмотрим списки Минеи в **полной** редакции: РГБ ф. 270 Ia № 26, РНБ Греч. 523 и Венецианское издание. Среди этих списков обращает на себя внимание рукопись XIV века РНБ Греч. 523. Она относится к полной редакции Устава (шесть дней празднования) с некоторой оговоркой: эта Служебная Минея содержит тексты для предпразднества Введения, праздника и двух дней попразднества. По-видимому, данное обстоятельство свидетельствует об ориентировании введенского цикла в этом списке Минеи на Устав, родственной Синаксарю или Типикону Евергетидского монастыря XII века [29], который также содержит только 2 дня попразднества. Несколько листов в этой рукописи переплетено неправильно, и нам пришлось самостоятельно устанавливать последование некоторых микроциклов [30]. К особенностям этого списка относится расшире-

ние традиционного микроцикла на литии стихирой *Н παῦκος μῖσχα*ра, нигде в памятниках более не встречающейся [31].

Особенностью Венецианского издания Минеи является отсутствие раздела Вечерни в службе предпразднества и наличие Малой Вечерни в день праздника.

В дни попразднества и отдания наиболее полными указаниями снабжено Венецианское издание. Если список РНБ Греч. 523 снабжен указаниями только для двух дней попразднества – 22 и 23 ноября, то РГБ ф. 270 Ia № 26 содержит указания на последние дни празднования – 24 и 25 ноября.

Сопоставим указания Уставов и Минеи полной редакции. Для службы предпразднества в Минеях полной редакции были обнаружены тексты светильнов *Θεοῦ σοφίας τέμενος* и *Ηκῖβωτος η̅ εμψυχος*, указания о которых отсутствуют в Уставах. В службе праздника в Венецианском издании Минеи нам встретился особый раздел Малой Вечерни, не характерный для Уставов в полной редакции. На литии в списке Минеи РНБ Греч. 523 приведен текст *Н παῦκος μῖσχα*ра, указание в Уставах на который отсутствует. Цикл на стиховне подобен «Радуйся постных» в Минеях различается последованием стихир внутри микроцикла, что никак не отражено в Уставах. Если в Уставе полной редакции БАН РАИК 191 по 50 псалме представлена стихира плагального 4 ихоса, то в Венецианской Минеи полной редакции фиксирован текст иной стихире 4 ихоса. В списке Минеи РГБ ф. 270 Ia № 26 представлены два светильна *Н δαμαλς ναμωνος* и *Ιδου το φως του ουτου*, не известные Уставам полной редакции. На хвалитех в Минеях представлены два разных микроцикла стихир на один и тот же глас и подобен: данный факт невозможно было установить, опираясь только на указания Уставов.

В дни попразднества в Уставах закреплено чередование праздничных канонов 4 и 1 ихоса, а в отдание – оба канона, что не отражено в списках Минеи. Тексты микроциклов и славников в дни попразднества в Минеях приобретают особые функции, различающиеся с известными нам списками Уставов в полной редакции. В отдание в Минеях отсутствуют стихире на хвалитех, что противоречиво по отношению к Уставам.

Обратимся к четырём спискам Праздничной Минеи XV–XVI веков **сокращенной (праздничной)** редакции, не представленной в Уставах. Список БАН Дмитриевского 22 (греч.) содержит, как и Венецианское из-

дание, раздел Малой Вечерни. Стихиры литийного микроцикла в списке ЦНБ НАН Украины ф. 72 № 8 представлены полностью, в то время как лития в остальных трех списках сокращенной редакции отсутствует. Окончание Великой Вечерни соответствует краткой редакции Уставов и Миней. Стихиры по 50 псалме не соотносятся с Уставами: в списке ЦНБ НАН Украины ф. 301 № 373п выписан текст стихир 2 ихоса, а в списках ЦНБ НАН Украины ф. 72 № 8 и БАН Дмитриевского 22 (греч.) – стихира 2 плагального ихоса. Праздничный светилен представлен двумя текстами: в списках ЦНБ НАН Украины ф. 72 № 8 и ф. 301 № 373п – Θεοῦ σοφίας τέμενος, в списке БАН Дмитриевского 22 (греч.) – Τοῖς μαθηταῖς неизвестного ихоса. На хвалитех имеются разночтения в текстах микроцикла 1 ихоса: в списке РГБ ф. 270 Ia полагается петь 6 разных стихир, а в списке БАН Дмитриевского 22 (греч.) имеется только текст славника. Таким образом, списки Миней сокращенной редакции тяготеют к краткой редакции Уставов и Миней, однако в них имеются некоторые уставные разночтения.

Итак, мы рассмотрели 9 списков Иерусалимских Миней XII–XVI веков, выявив в них три редакции, лишь одна из которых соответствует Уставам того же времени.

Общими для всех списков Миней являются следующие тексты праздничного богослужения:

1. Стихиры 1 ихоса подобен «О дивное чудо», поемые на Господи воззвах Великой Вечерни;
2. Тропарь;
3. Каноны с катавасией.

Обозначим неустойчивую часть в Минеях, расположив песнопения по жанрам:

1. Литийный микроцикл, состоящий только из *самогласных* стихир, традиционно представлен в трех списках (три самогласные стихиры и славник), указания для литии отсутствуют в четырех списках.

2. Тексты стихиры по 50 псалме существенно различаются в списках Миней XV–XVI веков. В списках XV в. БАН РАИК 95. и ЦНБ НАН Украины ф. 301 – № 373п. представлен текст Ἦχος β' Σήμερον τὸ Ναὼ, в списках ЦНБ НАН Украины ф. 72 № 8. и БАН Дмитриевского 22 (греч.). – Ἦχος πλ. β' Σήμερον τὰ στίφη, а в Венецианском издании Миней – Ἦχος δ' Σήμερον ο θεοχώρητος.

Разночтения для *подобных стихир* касаются состава стихир внутри микроцикла. Так, например, микроцикл на подобен «Небесным чином» поется 7 раз в течение 6 дней празднования. Совокупный состав стихир, распетых на этот подобен в списках Минеи, представлен 9 текстами. Однако для одного микроцикла характерно использование лишь двух-трех избранных текстов (исключением являются стихиры на хвалитех праздника в списке XVI в. РГБ ф. 270 Ia № 33, где указано исполнение 6 стихир). Гимнографические тексты по-разному распределяются по микроциклам: нет двух списков Минеи, в которых гимнография была бы устойчива. Такое положение вещей не следует из Уставов, поскольку в них отсутствуют инципиты песнопений микроциклов. Дни поспразднества Минеи чаще всего имеют отсылку, чтобы не переписывать вновь тексты стихир.

Микроцикл на подобен «Радуйся постных» на стиховне Великой Вечерни различается последованием стихир. Одни и те же поэтические тексты могут быть расположены иначе. В пяти списках – это стихиры:

1. Χαίρει ο ουρανός; 2. Ἀννα η θεία χάρις и 3. Ἐνδον ἐν τῷ Ναῶ.

В трех списках стихиры меняются местами:

1. Ἀννα η θεία χάρις; 2. Ἐνδον ἐν τῷ Ναῶ и 3. Χαίρει ο ουρανός.

Поэтические тексты *канона* предпразднеству представлены только в трех списках. Тексты катавасий праздничного канона даны в виде инципитов в подавляющем количестве списков. На исполнение канона 4 ихоса в дни поспразднества имеются указания только в самом раннем списке РГБ ф. 270 Ia № 26. О катавасии в поспразднество все списки умалчивают.

Кондаки предпразднеству и празднику выписаны практически во всех списках. Исполнение праздничного кондака в дни поспразднества – по умолчанию.

С гимнографией *светильна* связано наибольшее количество песнопений. Светилен предпразднества в списках Минеи представлен двумя текстами: текст Θεοῦ σοφίας τέμενος неизвестного ихоса фиксирован в самом раннем списке РГБ ф. 270 Ia № 26 и в Венецианской Минее. А в списке РНБ Греч. 523 представлен другой светилен Ηκίβοτος η εμψυχος.

Праздничный светилен имеет четыре текста:

1. В пяти списках дан текст Ἦχος β' Θεοῦ σοφίας τέμενος;

2. В списке РГБ ф. 270 Ia № 26 представлены два светильна Η δαμαλις ναμωνος и Ιδου το φως τον ουτον;

3. В списке 1552 года БАН Дмитриевского 22 (греч.) имеется текст особого светильна Τοῦς μαθηταῖς неизвестного ихоса.

Сопоставив данные Уставов и Миней, мы приходим к выводу о том, что указания для дней попразднества и отдания не столь исчерпывающие, сколько для дней предпразднества и праздника. Из совокупных данных Уставов и Миней мы выяснили, что в Иерусалимском последовании:

- 1) Малая Вечерня в день праздника 21 ноября может быть опущена;
- 2) лития – самый нестабильный микроцикл праздничного богослужения;
- 3) завершение Утрени отдания (хвалитными или стиховными стихирами) может иметь несколько вариантов, отмеченных и Уставами, и Минеями;
- 4) тропарь праздника – самый устойчивый текст в последовании службы;
- 5) светилен праздника – самый неустойчивый текст в последовании службы.

Сопоставив списки Иерусалимского Устава XIII–XVI веков с Минеями того же хронологического промежутка, мы выяснили, что нет двух одинаковых списков Миней, каждый из них являет свою картину богослужения. Во всех рассмотренных списках была выявлена устойчивая часть, представленная песнопениями праздника Введения, выписанными в службе 21 ноября.

Библиографические ссылки

1. Для определения индивидуальных, отличительных особенностей службы Введения в ряду других двенадесятых или богородичных праздников в греческой рукописной традиции необходимо изучение еще хотя бы 3–4 праздников.
2. Лукашевич А. А. Введение во храм Пресвятой Богородицы // Православная энциклопедия / под ред. Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М., 2004. – Т. VII. – С. 344.
3. Минея печатная. – Венеция, 1513.
4. Сохранилось лишь три доиерусалимских списка Устава, содержащих указания и песнопения службы Введения. Это Типикон Великой Церкви (X в.): *Mateos J. (ed.) Le Typicon de la Grande Eglise. Ms. Sante-Croix no. 40. X-e siecle. Introduction, texte critique, traduction et notes. I–II. Orientalia Christiana Periodica 165–166. – Rome: Pontifical Oriental Institute, 1962–1963. – С. 110;*

- Мессинский Типикон 1131 г.: *Arranz M. Typicon du monastere du Saint-Sauveur a Messine (Codex Messinensis gr. 115, A. D. 1131) // Orientalia Christiana Analecta. 185. – Rome, 1969. – С. 58–61;*
- Синаксарь или Типикон Евергетидского монастыря, изданный по рукописи XII века: *Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. – Киев, 1895. – Т. I. – С. 319–323. (По рукописи № 788 библиотеки Афинского университета).*
- Существует также одна особая Миня, нейтральная по отношению к Уставам, поскольку песнопения в ней расположены пожанрово: РНБ Греч. 551. Служебная Миня (сентябрь–ноябрь), XII век.
5. См.: *Рубан Ю. И. Сретение Господне (Опыт историко-литургического исследования). – СПб., 1994.*
 6. См.: *Викторов А. Собрание рукописей П. И Севастьянова. – М., 1881.*
 7. См.: *Владимир (архим.) Систематическое описание рукописей Московской Синодальной (Патриаршей) Библиотеки. – М., 1894.*
 8. См.: *Герцман Е. В. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. – СПб.: Глаголь, 1996. – Т. I.*
 9. Описание РО Библиотеки АН СССР / сост. *И. Н. Лебедева. – Л., 1973. – Т. 5: Греческие рукописи; Герцман Е. В. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. – СПб.: БРАН, 1999. – Т. II.*
 10. См.: *Лебедев А. Рукописи церковно-археологического музея Императорской Киевской Духовной Академии. – Саратов, 1916. – Т. I; Чернухін Е. Грецькі рукописи у зібраннях Києва. Каталог. – Киев; Вашингтон.*
 11. Сердечно благодарю Е. В. Герцмана, И. П. Шеховцову, Ж. Л. Левшину, О. В. Лада, А. А. Лукашевича.
 12. Исключениями являются тексты тропаря и реже кондака, выписанные полностью.
 13. См.: *Кручинина А. Н. О композиционных закономерностях древнерусского чинопоследования // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Поэтика древнерусского певческого искусства. – СПб., 1992. – С. 11–41.*
 14. См.: *Рамазанова Н. В. Музыкальная драматургия древнерусского певческого цикла: дис. ... канд. иск. – Л.: ЛОЛГК, 1987.*
 15. См.: *Быкова О. П. Древнерусские песнопения в системе церковного ритуала праздника Пятидесятницы: дис. ... канд. иск. – СПб.: СПб ГК, 2001.*
 16. См.: *Орлова А. Л. Песнопения чинопоследования Часов Царских Рождества Христова в древнерусской певческой традиции XII–XVIII веков: источники, история текста, поэтика: дипл. работа. – СПб.: СПб ГК, 2002.*
 17. См.: *Жилина Ю. В. Песнопения из службы Сретения Господня в русской рукописной традиции XI–XX веков: дис. ... канд. иск. – СПб.: СПбГК, 2008.*

18. См.: *Шеховцова И. П.* Византийская самогласная стихира XII–XIV веков как объект композиционного анализа // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: мат-лы Междунар. науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 346–363.
19. См.: *Шеховцова И. П.* Музыкальная риторика и византийская стихира XI–XIV веков (к проблеме теории фигур) // Звуковое пространство православной культуры: сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 173. – С. 4–36.
20. См.: *Шеховцова И. П.* Гимн и проповедь: две традиции в византийском гимнографическом искусстве // Музыкальная культура православного мира: традиция, теория, практика: мат-лы науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 8–33.
21. *Шеховцова И. П.* Византийская самогласная стихира XII–XIV веков как объект композиционного анализа // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: мат-лы Междунар. науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 347.
22. Сергеева Е. М. Поэтика «святости и света» в последовании Введения во храм Пресвятой Богородицы (доклад на конференции).
23. Рассмотрение песнопений, посвященных памяти дневных святых 20 и 22–25 ноября, опущено.
24. Может отсутствовать указание одного или нескольких показателей – гласа, подобна, самогласна, инципит, однако установить принадлежность текста возможно.
25. Все инципиты представлены в таблице.
26. Здесь и далее для нас важны указания и тексты Введения, поэтому указания на празднование памяти рядовых святых будут опущены.
27. Введенский цикл нотированных песнопений представлен 8 самогласными стихирами.
28. Во всех остальных списках сначала представлен канон 4 ихоса, а затем канон 1 ихоса.
29. См.: *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. – Киев 1895. – Т. I. – С. 319–323. (По рукописи № 788 библиотеки Афинского университета).
30. Поэтому часть песнопений имеет следующее обозначение в таблице – т (*).
31. Указание на самогласен или подобен, а также глас песнопения при этом тексте отсутствует.

Л. Б. Фрейверт

Москва

АРХИТЕКТУРНОСТЬ В ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Художественное формообразование, архетип, идеальный тип, архитектура, дизайн. «Архитектор сегодня работает на рынок, и у него нет больше вопросов собственно к архитектуре – есть только вопросы к рынку... В результате мы имеем довольно унылое зрелище безальтернативной архитектуры. Нет, пространство выбора огромно, архитекторов много. Но архитектура больше не несет в себе альтернативы себе самой» [1]. Современная ситуация, описанная Г. Ревзиным, ставит перед архитектурой задачу вновь обрести первичность-первенство универсалий построения-созидания. Здесь они понимаются как в прямом, так и в переносном смысле, о чем и говорит греческое наименование зодчего как «главного строителя». Широко известное выражение «архитектура – мать всех искусств» характеризует не только ее роль в создании среды, в которой и на основе которой может осуществляться синтез искусств, но и ее значение для понимания существенных основ художественного формообразования в целом. Чтобы вновь в очередной раз найти ответы на «вопросы к архитектуре», необходимо сначала уяснить, что такое архитектурность. А для этого следует обратиться к общекультурным, общехудожественным, общепроектным основам.

Бесконечное разнообразие явлений наглядно демонстрирует нам, насколько острая проблема современности – нехватка обобщающих понятий в сфере художественной формы. Отсутствует общепринятый термин для универсальных основ формообразования, существующих вне рамок каких-либо эпох или стилей, отдельных видов искусства и даже искусства в целом. Для современной науки диалектика общего-индивидуального не должна быть неразрешимой проблемой. Уже со времен понятийной пары Ф. де Соссюра «язык – речь» [2] известно, что общепринятая форма

(канон, инвариант и т. п.) может существовать только в облике индивидуальных вариантов. Наиболее подходящим понятием, характеризующим общие основы формообразования, является, на наш взгляд, архетип. Это понятие в значении «первообраз», «первичный образец», «пра-форма», мыслимая или реально существующая, вполне органично, хотя и эпизодически, применяется к формальным характеристикам в искусстве [3; 4].

На сегодняшний день данное понятие можно определить следующим образом: «архетип художественного формообразования» – это предсуществующая возможность формы, формообразующая сила, совокупность сил или закономерностей, обуславливающих свойства конкретных образцов художественной формы. Извлеченная из конкретного эмпирического материала абстракция есть своего рода идеальное представление. Таким образом, можно сказать, что архетипические начала как объект научного анализа проявляются в виде «идеальных типов», которые и отражают сущностные свойства архетипов. «Идеальный тип» – понятие, выдвинутое, как известно, М. Вебером [5], характеризует «исследовательскую утопию», применимую к максимально широкому кругу явлений. Не имея буквальных аналогов в действительности, идеальные типы формируют взгляд на нее с определенных исследовательских позиций. Это понятие, в отличие от множества других, способно сосуществовать и действовать совместно с другими «конкурирующими» понятиями. Принадлежа различным понятийным системам, архетипы и идеальные типы описывают одну и ту же реальность и при этом находятся в отношениях не столько конкуренции, сколько дополнительности. В частности, биологи-номогенетики употребляли понятия «архетип» и «идеальный тип» как синонимы.

Общий корень слов «архитектура» и «архетип» косвенно свидетельствует о значимости архитектурности как фундаментального формообразовательного начала, анализ свойств которого может прояснить важнейшие позиции, актуальные собственно для современной архитектуры. Не претендуя на исчерпывающе полный реестр формальных архетипов (идеальных типов) архитектурности, возможно определить некоторые основополагающие пункты:

- архетип духовно-материальной двойственности, диалога естественного и искусственного;
- архетип взаимопревращений времени – пространства;
- архетип упорядоченности;

- архетип «числа»;
- архетипы движения и физического подтекста;
- архетипы интерпретации и аранжировки;
- противопоставление имманентной свободы и «следования за...»;
- архетип «экологической ниши»;
- архетип всеобщей связи искусств.

Рассмотрим основные аспекты. Архетип духовно-материальной двойственности, диалога естественного, «самоочевидного», и искусственного органичен для архитектуры, которая наглядно демонстрирует положение человека «между Богом и машиной» [6]. Ведь архитектура, как и дизайн, – не только искусство, но и производство. Осваивая пространство как «богом данный дворец» (О. Э. Мандельштам), эти бифункциональные искусства вступают в драматическую борьбу/игру с силами механики. Архетип взаимопревращений времени – пространства всегда был актуален для архитектуры. Здание или ансамбль, единичный дизайн-объект, будучи объемными, постепенно разворачиваются перед взором движущегося зрителя. Дизайн-объект также рассчитан на процедуру пользования. К тому же процессы восприятия пространственных и временных форм в своих глубинных основах если и не тождественны, то, по крайней мере, подчинены единым законам интерпретации мира, изоморфны своему объекту и друг другу. Восприятие плоской зримой формы, начинаясь с единовременного, симультанного акта, затем «разворачивается» в последовательно-сукцессивный визуальный маршрут, завершаясь симультанной фазой. Производство временных искусств (музыка, произнесенное слово), постепенно раскрываясь во времени, свертывается в симультанный, мгновенно понимаемый образ. Оба эти типа восприятия эквивифинальны: заключительная стадия – симультанный образ.

Упорядоченность в архитектуре значительно выше, чем в других искусствах. Это определяется физико-техническими компонентами. Действительно, за исключением «бумажной архитектуры», здесь невозможны экспромты, импровизации и наброски. Их отдаленным подобием является создание временных сооружений, палаток и павильонов, а образной аналогией – капелла Нотр-Дам-дю-О Корбюзье. Поэтому именно в архитектуре с наибольшей определенностью и полнотой выявляются архетипы упорядоченности в художественной форме.

Их можно разделить на четыре группы:

- континуальность и дискретность (факторы объединения и членения, приемы группирования, простота и сложность);
- регулярность и нерегулярность (повторы и симметрия, морфологическая соотнесенность);
- категории сравнения (количественные соотношения, то есть пропорции; тождество, нюанс и контраст);
- развитие (способы закономерного самопродвижения формы) [7].

Одним из универсальных проявлений упорядоченности служит построение сети. Количество способов распределения материала в перцептуальном пространстве и организации целого здесь ограничено, но возможны различные сочетания и наложения, промежуточные и смешанные образования. К тому же они применимы к различному художественному материалу. Сеть имеет четыре типа: метрическая, топологическая, комплементарная и сеть высшего порядка. Метрическая сеть-решетка (модульность) характерна для искусств, воспринимаемых континуально-кинетично (архитектура, дизайн, музыка). Она способствует единству восприятия, растянутого во времени. «Топологическая» сеть – свойство неоднородного пространства, имеющего «узлы и пучности». Она служит средством противоборства с метром. Ячейки такой сети по размерам не равны, а иногда и не кратны друг другу. В этом проявляется идея «растяжимости и сжимаемости времени» [8]. Комплементарная сеть – сплошная ткань, где «узлы» одной сети совпадают с «пучностями» другой. Сеть высшего порядка – одновременное наложение метрической и топологической сетей. Оно дает эффект, подобный интерференции, усложненный неметричностью единиц. Совпадение границ ячеек, то есть синхронность действия нескольких факторов членения, образует более глубокую цезуру. Архетип «числа», воспринимаемый как носитель порядка, как способ построения «ряда», явлен в пропорциях и масштабах архитектурного сооружения или ансамбля: «Число и мера, созерцаемые как художественная природа в материи, диктуют свой строй всякому человеку, вступающему в архитектурное пространство (шаг, дыхание)» [9]. Здесь же следует уточнить суть различий между ритмом и метром: «...ритмическое соотношение образует единство, имеющее начало и конец... метрический ряд может прекратиться где угодно» [10].

Архетипам движения архитектура также причастна. Этого не отрицает полностью даже самая статическая позиция зрителя. Сформулирован-

ное гештальт-психологией положение о глазе, движущемся в сторону уменьшающихся интервалов, вступает в известное противоречие с потребностью опоры и с тяготением к ней. В отличие от диалога зрения и осязания, здесь имеет место противодействие всем «непреложным» закономерностям физико-механического, телесного бытия. Драматизм этой коллизии и определяет многое в выразительности архитектурного сооружения.

Здесь следует отметить, что диалогичность выступает как мегаархетип, объединяющий все пункты многократными перекрестными связями. Отдельного рассмотрения требуют «обратные связи», то есть формальные архетипы внеархитектурного происхождения, в их взаимодействии с зодчеством. Здесь эта проблема, требующая отдельного подробного рассмотрения, может быть только обозначена. Архетипы физического подтекста для архитектуры особо важны. Это тяжесть и сила, акцентность. Такие свойства, как устойчивость, тяготение, весомость, наиболее явственно выражены в архитектуре, скульптуре, дизайне, декоративно-прикладном искусстве и отсюда переносятся в другие виды. Оттенок перцептивной иллюзорности они сохраняют при любых обстоятельствах. Иногда тяжесть (статическая характеристика) и сила (динамическая характеристика) могут сближаться: тяжелое обладает силой притягивать к себе легкое-слабое. В принципе тяжесть может воплощать статические силы устойчивости-сопротивления, либо в неустойчивой, для восприятия, позиции насыщаться напряжениями-тяготениями.

Устойчивость в широком смысле – ощущение физической и любой другой комфортности и безопасности: «Для всех возможных употреблений... устойчивый обозначает, что нечто... способно реагировать на изменения в окружающей среде... и по-прежнему сохранять приблизительно то же поведение» [11]. Иначе говоря, устойчивая система решает задачу удерживать целое в равновесном положении: «Конструкции нет, когда нет цели» (Н. Ладовский) [12]. Именно поэтому «чрезмерное ослабление напряжения должно атрибутироваться как отсутствие структуры» [13]. Устойчивость имеет необходимым свойством весомость. Но для самой весомости устойчивость – только частный случай. Чем выше и чем дальше от осей гравитационного креста расположен элемент, тем больше его перцептивная весомость. На противодействии привычке к укрепленным и утяжеленным нижним ярусам формы и построен художественный эффект виллы в Гарше, спроектированной Корбюзье и П. Жаннере. Интерпретация и

аранжировка – архетипы, которые следует понимать весьма широко. «Вторичное» исполнительское искусство в европейской культуре получило наибольшее распространение в театре и музыке. Но и в пространственных искусствах интерпретация и аранжировка имеет место. Архитектурный объект не часто рождается и живет свой век в одном и том же облике и качестве. Высокая степень абстрагированности архитектурного языка позволяет зодчему дополнять творение предшественника. Благодаря этим и другим, нередко болезненным, преобразованиям, произведение продолжает жить в ином историческом контексте. Без дизайнерского оформления интерьера создание архитектуры оказывается нежилым и как бы еще не законченным. Но и дизайнерское решение оказывается столь же «незащищенным» перед произволом зрителей-жителей. Дизайнер и архитектор вступают с ними в игру наподобие караоке. Без живого реципиента данная система неполна. Если употребить терминологию Р. Барта, она должна «желать» своего реципиента и доставить ему «удовольствие от текста» [14].

Противопоставление имманентной свободы и «следования за...» – это проблема связанности художественной формы с какими-то внеположными силами. В архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и дизайне такими силами являются зависимость от физико-механических и практических условий, в музыке с текстом – слово, в изобразительных искусствах – сюжет. Архетип связанности может полностью или почти полностью подчинить формообразование диктату названных внешних сил. Как правило, максимально чистый случай архетипа «следования за...» приводит к потерям чисто художественного (а иногда и функционального!) порядка. «Правда жизни» без прикрас, как и верность идеям функционализма, провозглашаемая художником даже весьма искренне (В. Гропиус!), на самом деле предполагает диалог-борьбу-игру этой зависимости со свободным волеизъявлением формальных сил. Манифест немецкого функционализма, шедевр Гропиуса, здание фабрики «Фагус» имеет зрительное подобие чердака, который реально там отсутствует. Если независимость от внехудожественного начала возможна для абстрактной живописи и скульптуры и для непрограммной инструментальной музыки (Absolutmusic), то архитектура, дизайн и декоративное искусство обретают право на видимое (одновременно зримое и мнимое) выражение собст-

венной воли, созидая свой вариант «Absolutkunst» в жестокой борьбе с «тяжестью недоброй» (Мандельштам).

Но парадоксальность ситуации еще и в том, что формы так называемой функциональной, рациональной архитектуры сначала появились в условных пейзажах кубизма и совершенно «нереальных» фантазиях супрематизма и конструктивизма. Этот известный факт свидетельствует о взаимообратимости данных архетипов, об их происхождении из общего пра-источника, который можно охарактеризовать как архитектурность, природные тектонические начала. Архетип «экологической ниши» обнаруживается в архитектуре как зависимость от внешних условий, от внешней среды, принципы взаимоотношений с которой отнюдь не просты. Производство искусства, будучи полиструктурной системой, решает трехуровневую задачу, пронизанную единым алгоритмом: а) отграничение от внешней среды, б) регуляция отношений с ней, в) организация собственной жизни формы.

Произведение искусства, а архитектурное сооружение и дизайн-объект в особенности, имеет контекст, внутренний и внешний. Для него также действительны понятия художественного и нехудожественного контекста. К внешнему контексту относятся все требования к условиям бытования. Для архитектурного памятника это охранный зона, для картины – рама, для музыки – обстановка концертного зала и приготовления музыкантов. Но в любом случае внешние приемы только фиксируют, а не определяют границы произведения.

Принципы взаимоотношений художественной формы объектов архитектуры и дизайна с внешней средой можно рассматривать с помощью категорий, выдвинутых М. Фуко в его труде «Слова и вещи»: аналогии, пригнанности, симпатии и соперничества [15]. Ведь эти объекты являются «вещами» и одновременно подобны «словам». Понятие «анalogии» применимо к художественной форме в целом как структурному подобию действительности. Пригнанность к среде выражается семантически и формально. Семантическая пригнанность формы – это возможность ее восприятия. Семантика жанра в архитектуре более или менее определена. Уподобление готического храма кораблю, плывущему в небо, антропоморфные компоненты русского храма (глава, пояс), «живая» раковина райтовского Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке – примеры такого метафорического означивания можно умножить. Значительно менее исследована

семантика формальных, композиционных приемов. Формальная пригнанность осуществляется двумя способами: замкнутая форма отторгает от среды автономное жизненное пространство для себя, «соперничает» с ней; разомкнутая форма может испытывать «симпатию» к среде и, следовательно, тяготеет вовне.

Оба типа этих форм и активны, и одновременно пассивны, но по-разному. Активность устойчивой, замкнутой формы в ее сопротивлении среде, пассивность – в незначительности воздействия на нее. Архетип отгороженности мы встречаем в легендах и сказках о «зачарованных замках» (например, «Спящая красавица»). Крайне симптоматично в этом смысле, что в романе Ф. Кафки «Замок» действие построено так, что связи и границы взаимовлияния и власти неопределенны. А незамкнутый замок есть оксюморон (немецкое Schloss обозначает и *замок*, и *замок*). Он превращается в ветвистый, непредсказуемый и не оконченный процесс. (Романы Кафки многое связывает).

Разомкнутая форма (что и продемонстрировано у Кафки) активно вторгается во внешнюю среду, преобразуя ее. Но она не защищена от внешнего натиска среды, подвержена ее воздействию и в этом смысле – пассивна. Таким образом, соперничество и симпатия выступают как различные формы пригнанности.

Архетип всеобщей связи искусств архитектура демонстрирует, будучи «обреченной» на центральную роль в этом синтезе. Архитектуру и скульптуру сближает объемно-пространственное бытие и подчиненность законам механики: «Архитектура – выражение органических функций механизма. Скульптура – / выражение / механических / функций / организма» [16]. Подобно тому, как здание может являть собой тип «пещеры» или «палатки», хотя каждый из этих типов косвенно содержит упоминание о другом, так и любая объемная форма, дизайн-объект или скульптура, воспринимается нами двойственно, одновременно представая и как внеположный объект, и как потенциальная шкура – личина – маска. Это справедливо и для архитектурного сооружения.

Порождая объемные и весомые объекты-тела, архитектура связана и с мусическими искусствами – танцем, театром. Сближение архитектуры с танцем, театром и пантомимой возможно различными способами. Если здание уподобляется живому существу, то его силуэт выступает аналогом жеста [17]. С другой стороны, архитектурные формы предполагают опре-

деленную двигательную стратегию посетителя. Высотные сооружения провоцируют его задрать голову, лестницы и коридоры – посмотреть в суживающееся пространство и войти туда. Насколько ожидания зрителя будут оправданы или/и обмануты, «выстрелит» ли знаменитое чеховское ружье или, по остроумному замечанию В. Набокова, даст осечку – на эти вопросы архитектор отвечает почти как сценарист балета или автор пантомимических пьес в духе С. Беккета.

Устойчивые архитектурные элементы могут ассоциироваться с театральными масками комедии *del arte*, то есть типическими персонажами [18]. Здания в архитектурном ансамбле также разыгрывают определенные «мизансцены», в которые включены люди, растительность, транспорт и многое другое. Архитектура и «автономная» живопись соотносятся особым образом: если пространство картины сугубо «эзотерично» и отделено от «профанного»-бытового, то пространство архитектурное «втягивает в себя» уже не просто зрителя, а человека живущего, формируя его поведение. Возможно, это и предопределяет (взаимное) стремление архитектуры и живописи к сотрудничеству. Везде – от монументальной и станковой живописи до орнамента обоев и мебельной обивки – наблюдается игра/борьба пространств и их заинтересованность в живущем и оживляющем это зрелище реципиенте. Такое взаимодействие заложено в физических предпосылках зрения/осязания. Конечность и плотность осязательного контакта есть символ близкого и необходимого, а свободный охват ненасытного зрения может пониматься как воплощение волевой устремленности в неизведанную даль.

Архитектура и музыка, при максимально контрастных физических свойствах ткани, парадоксально сближены между собой. И это даже если пренебречь их очевидной связью через акустику. Данные искусства, как известно со времен Гегеля, сближает «заимствование материала из сферы чистого вымысла» [19] и безусловная выраженность числа-модуля-метра. Императив повышенной упорядоченности, причем не только числовой, выражен в архитектуре и музыке с максимальной полнотой.

Архитектура и слово находятся в весьма непростых отношениях. Определенность значения слова и предельная абстрактность архитектурных форм предельно контрастны. Но наряду со словом, архитектура и дизайн значительно больше, чем другие искусства, внедрены в ткань быта и подвержены контекстным изменениям. Понятийность-словесность выра-

жена в архитектуре и дизайне посредством утилитарной функции. В то же время, архитектурное сооружение содержит свои стандартизированные «буквы» и «слоги», что дает дополнительные возможности «прочитывать» его как слово: собор, терем, телевышка. В свою очередь, слово также имеет структуру, подобную зданию: у него есть фундамент-корень, показатель масштаба – суффикс, переменные окончания-шпили и пространственно ориентированные приставки-пристройки, функция которых в форме вполне однозначна. Аналогичным образом понятийность-словесность работает и в дизайне.

Подводя итоги данной статьи, можно резюмировать следующее. В архитектуре наглядно выявляется «морфосемантическое тождество» (термин В. И. Тасалова [20]) пространственных и временных форм. Чтобы найти ответы на «не заданные» вопросы к архитектуре [21], нужно вновь осмыслить первоисточники и основы архитектурности, причем опыт других искусств в ее понимании должен «вернуться» в архитектуру и другие виды проектно-художественной практики (дизайн, декоративно-прикладное искусство) и обогатить их новым пониманием старых проблем.

Библиографические ссылки

1. Ревзин Г. Ценные бумаги: Россия – Италия // Римские архитекторы XX века. II Labirinto 1969–1979. II Laboratorio 1980–2004. – М.: Гос. музей архитектуры им. А. В. Щусева, 2005. – С. 134.
2. См.: Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
3. См.: Тасалов В. И. Светоэнергетика искусства. – СПб., 2004. – С. 432–433.
4. Read H. The origins of form in art. – Lnd, 1965. – С. 185.
5. См.: Вебер М. Смысл свободы от оценки в социологической и экономической науке // Вебер М. Избр. произведения: пер. с нем. – М.: Прогресс, 1990. – С. 547–600.
6. См.: Тасалов В. И. Светоэнергетика искусства...
7. См.: Фрейверт Л. Б. Ритмическая упорядоченность художественной формы: интермодальные принципы (на примере невербальных искусств) // Эстетика вчера, сегодня, всегда. – М.: ИФРАН, 2005. – С. 131–146.
8. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993. – С. 187.
9. Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М., 2002. – С. 400.
10. Беляева-Экземплярская С. Н. Заметки о восприятии времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 328.

11. *Касты Дж.* Большие системы: связность, сложность и катастрофы. – М., 1982. – С. 58.
12. Цит. по: *Хан-Магомедов С. О.* У истоков формирования АСНОВА и ОСА. Две архитектурные группы ИНХУКа // Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. – М., 1994. – Вып. 4. – С. 60.
13. *Arnheim R.* Entropy and art. An essay on disorder and order. – Berkeley; Los-Angeles; Oxford, 1992. – P. 55.
14. См.: *Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
15. См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994.
16. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. – М., 2002. – С. 201.
17. См.: *Алленов М.* Адмиралтейство Захарова в «Адмиралтействе» Мандельштама // Алленов М. Тексты о текстах. – М., 2003. – С. 285, 293 и др.
18. См.: *Борисовский Г.* Парфенон и конвейер. – М., 1971. – С. 60.
19. *Гегель Г.-В. Ф.* Эстетика. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 627 с. – С. 281.
20. *Тасалов В. И.* Светознергетика искусства. – СПб., 2004. – С. 184, 414, 432–433.
21. *Ревзин Г.* Ценные бумаги: Россия – Италия // Римские архитекторы XX века. II Labirinto 1969–1979. II Laboratorio 1980–2004. – М.: Гос. музей архитектуры им. А. В. Щусева, 2005. – С. 134.

Г. А. Жерновая
Кемерово

СТРУКТУРА ХАРАКТЕРА ГЕРОЯ (ОРЕСТ – ПИЛАД) В ТРАГЕДИИ ЭСХИЛА «ХОЭФОРЫ»

Орест – главный герой трагедии «Хоэфоры», средней части трилогии, носящей его имя. Герой древнегреческой мифологии, он прославлен сомнительным с точки зрения нормативных доблести и благородства деянием – убийством матери, поступком, который нельзя определить иначе, как преступление. Однако в случае с Орестом в этом поступке следует видеть проявление синкретической двойственности подвига-преступления, не пытаясь разорвать это единое понятие на два противоположных. Почти все, что совершают персонажи античной трагедии, относится в большей или меньшей степени к сфере подвигов-преступлений, потому что только

такого рода поступки дают представление о неразрешимости жизненных противоречий и создают самую территорию трагедии. В Оресте Эсхил предлагает идеальный образец подвига-преступления, позволяя если не рассмотреть проблему в целом, то хотя бы наметить некоторые подходы к ней.

Женский хор, сопутствующий Оресту, состоит из рабынь-троянок, соотечественниц Кассандры, специализацией которых стала деятельность по организации и проведению погребальных обрядов, они также плакальщицы, исполнительницы плачей («тренов»). Слово «хоэфоры» не имеет в русском языке прямого соответствия, его можно перевести, как «несущие погребальные возлияния», «приносящие жертву» [1]. Эти старухи-рабыни плачут на чужих могилах, а объединенные в трагический хор, они, несомненно, символизируют смерть.

Орест – другой тип героического, нежели Агамемнон. Он юноша-герой, только что достигший совершеннолетия и положивший по обычаю на отцовский курган прядь волос. Один из мотивов появления Ореста в Аргосе в том и состоит, чтобы отметить вступление в зрелый возраст принесением пряди волос Инаху, потоку-предку, как «постриг мужества» (Пл. 5–7) [2], и пряди волос – в тот же день – на могилу отца как «дань скорби» (Пл. 7–8). Первое приношение обязательно для всех его сверстников в Аргосе, второе – только для испытавших горечь сиротства. Орест – царский сын, но не царь и не прославленный воин, в его дружине только друг детства Пилад, а подвиги и победы у него – впереди. Главный подвиг Ореста у Эсхила – убийство матери в отмщение за убийство ею отца. Матерубийство для Ореста обернется предназначением, смыслом жизни и героической деятельности. Подчеркивая этот аспект, И. Ф. Анненский назвал одну из своих статей – «Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида» [3].

Агамемнон, у которого подвиги были позади, впервые появлялся перед зрителями на триумфальной колеснице в середине трагедии. Орест входит в действие сразу, в прологе, что, однако, у Эсхила не редкость: наряду с эпизодическими лицами, призванными наметить и завязать коллизию трагедии, он выводит и главных героев, например, Ореста или Прометея. К началу действия Орест тайно ночью приведен Эсхилом в Аргос, чтобы явиться зрителю на могиле отца. В трех последующих эпизодах и

эксоде Орест возглавляет действие трагедии. В «Агамемноне» главному герою принадлежит хор, но объем его роли не велик, и «ведет» действие, организуя и направляя его, Клитемнестра, персонаж «вне хора», в «Хоэфорах» же Орест уже в первом эпизоде соединяется с хором, чтобы затем при его поддержке неотступно преследовать свою цель, а в третьем эпизоде осуществить ее. Роль Ореста настолько же преобладает в трагедии над остальными лицами, насколько его внутренняя коллизия «заслоняет» внешнее действие. Все это позволило В. Н. Ярхо прийти к выводу: «Поистине о второй части трилогии можно говорить как о своеобразной монодраме, сосредоточенной вокруг главного героя» [4].

Большой действенный объем роли Ореста предоставляет исследователю возможность детально рассмотреть структуру полноценного трагического характера, главным принципом которой является разделение на контрастные части – этос и патос [5]. И. Ф. Анненский считал контрастную основу структуры ведущим технологическим принципом построения трагического характера: «Драма не может, подобно роману, давать развитие характера, она только раскрывает нам готовый характер, и драматург делает это двумя способами: 1) в контрастах; 2) во времени» [6]. В случае с Агамемноном, роль которого ограничена рамками одного эпизода, этос и патос были выражены двумя контрастными поступками, стоящими рядом.

Для Ореста Эсхил строит действенную линию, включающую в себя ряд поступков героя:

- 1) Орест и Пилад приходят в Аргос с намерением отомстить за Агамемнона (пролог);
- 2) Орест встречает поддержку со стороны Электры и Хора и объединяется с ними для осуществления своего замысла (первый эпизодий);
- 3) Орест выясняет и уточняет подробности преступления Клитемнестры по отношению к отцу и сестре, а также детали ее вещего сна;
- 4) Орест предлагает сообщникам план действий;
- 5) Орест реализует первую часть плана и вместе с Пиладом входит во дворец (второй эпизодий);
- 6) Орест оценивает поведение матери при сообщении ей о своей мнимой смерти и укрепляется в намерении убить ее;
- 7) Орест убивает Эгисфа (третий эпизодий);
- 8) Орест настигает Клитемнестру и заносит меч;

- 9) Орест не может убить мать;
- 10) Орест готов отказаться от мести матери, но Пилад именем Аполлона требует убийства;
- 11) Орест отвергает мольбы и доводы Клитемнестры, вступив с нею в «идейный» поединок;
- 12) Орест убивает мать;
- 13) Орест мотивирует перед народом необходимость и правомерность убийства Клитемнестры (эксод);
- 14) Орест фиксирует в своем сознании момент приближающегося умопомешательства;
- 15) Орест «видит» Эриний;
- 16) Орест призывает на помощь Аполлона;
- 17) Орест, преследуемый Эриниями, бежит в Дельфы в поисках защиты и очищения.

Характер Ореста, как наглядно свидетельствует представленный перечень его поступков, состоит из двух практически равных частей: первая (этос героя: поступки с 1 по 8) – включает в себя те из них, что совершены героем по ходу достижения цели – отмщения за убийство отца; вторая часть открывается поступком 9, в котором герой осознает, что не может убить свою мать, это уже поступок-патос, за которым по трагедийной логике должна следовать смерть героя. Однако трагедия Эсхила уникальна тем, что смерть героя заменена в ней его апофеозом: в судьбу Ореста вторгается через Пилада Аполлон. Поступки с 9 по 12 образуют сложный двойной патос, после чего Орест вступает в зону эмоций патетических, обнажающих глубину его душевной катастрофы (поступки с 13 по 17).

Поступки этоса объединены и оформлены целью, затем происходит резкий «сбой» поведения – поступок, в котором герой действует вопреки поставленной цели, что и означает переход в сферу патоса. Цель как формирующий элемент драматического характера признается далеко не всеми современными теоретиками драмы, ее позиции более упрочены в теоретических построениях практиков сцены. Главным приверженцем категории цели в теории драмы остается В. М. Волькенштейн [7], известны его ранние работы по обоснованию целеполагания в поступках персонажей драмы нового времени результатами естественнонаучных экспериментов начала XX века [8]. Однако для античной трагедии доводы русской и европейской науки рубежа XIX–XX веков вряд ли покажутся доказательными.

Религиозное мировоззрение Эсхила, как и большинства его выдающихся современников первой половины V в. до н. э., было телеологическим. По толкованию В. Ф. Асмуса, «телеологическим называется мировоззрение, согласно которому все возникающее возникает и существующее существует ради какой-то заранее предначертанной или задуманной цели» [9]. Герой имеет цель и потому совершает поступок, судьбе же ведомы конечные цели мира, а также человеческие поступки, через которые этим целям предстоит осуществиться, и судьба подводит к необходимому поступку соответствующего героя. Самый поступок свидетельствует о цели героя и приближает его к ней, однако судьба, способствуя совершению героем поступка, ведет дело к реализации мировых замыслов. Трагический герой только в момент достижения своей цели обнаруживает подмену и получает не то, к чему стремился.

В современной науке Аристотель по-прежнему остается наиболее влиятельным мыслителем по вопросам трагического театра античности. Взгляды Аристотеля на человека и природу были принципиально телеологичны, и это сближало его с философами-досократиками, непосредственно принадлежавшими эпохе трагической классики. По Аристотелю, жизнь человека – это «деятельность души и поступки при участии суждения» [10]. А поступком и сознательным выбором движет «цель, потому что именно ради нее все делают (*prattoysi*) все остальное» [11], и поступки совершаются человеком не сами по себе, а ради другого [12].

Цель объединяет разнообразные поступки героя в единый этос, который в античном искусстве собственно и было принято считать характером. Не в патосе, а в этосе, по мнению древних, находила выражение «идея» конкретной человеческой индивидуальности, тому свидетельство – театральные маски. А. А. Аникст, сопоставляя драматические характеры нового времени с предписаниями «Поэтики» Аристотеля, обнаружил, что направленность воли воспринималась древними как характер, и подтвердил эту свою мысль примером Ореста: «Характер у Аристотеля означает не то, что мы теперь понимаем под этим словом, – не индивидуальные и неповторимые особенности личности, а, наоборот, некоторые наиболее общие нравственные качества, та или иная направленность воли и стремлений человека. С этой точки зрения характер Ореста – его стремление отомстить за убитого отца» [13].

Этос Ореста имеет в качестве стрелы цель, можно даже сказать, сформирован этой целью, но наличие нескольких поступков для достижения одной цели позволяет его разнообразить, ввести в него характерные приметы и оттенки. Тут и готовность совершить возмездие, и осознание непреложности этого возмездия, и умение разработать тактику и стратегию поступка, и способность осуществить план с учетом жизненной корректировки, и устойчивый молитвенно-благоговейный настрой души, и незаурядная отвага (двое – против всех), и мгновенные реакции на изменение обстоятельств. А в итоге – дерзкое убийство Эгисфа, вышедшего без охраны.

Характер Ореста в «Хоэфорах», как, может быть, никакой другой в мировой драматургии, возведен на фундаменте ситуации, в которой само положение героя среди других лиц заставляет его действовать определенным образом. Сравнивая Ореста с Гамлетом, Вл. Соловьев подчеркивал, что в случае с Орестом, «само положение создает трагедию независимо от индивидуальности героя» [14]. Поэтому анализ сцеплений событий и обстоятельств, создающих ситуацию Ореста, имеет первостепенное значение.

Орест родился незадолго до начала Троянской войны в семье, несущей на себе проклятие богов. Он сын царя Агамемнона и царицы Клитемнестры. К моменту возвращения Агамемнона с войны мать предусмотрительно удалила его из дома, переселив к родственникам мужа в Фокиду, область пограничную с Дельфами, знаменитым обиталищем бога Аполлона, где он и воспитывался до совершеннолетия. Когда ему было десять лет, Клитемнестра со своим любовником Эгисфом убила пришедшего с войны Агамемнона. Так сложилась ситуация Ореста, который остался единственным мужчиной в роде Атридов (Менелай тогда считался пропавшим без вести) и для которого отказ от мести за отца грозил бы бесчестьем. По малолетству он не мог сразу отомстить за отца. Еще будучи ребенком, он сознавал, что отмщения от него ждут все: и эллинская аристократия в лице соратников отца, и народ Аргоса, поработанный тиранией Эгисфа и Клитемнестры, и отец в Аиде, так как, по комментарию Ф. Ф. Зелинского, «душа безвременно убитого жила в преисподней, погруженная в глубокую, безутешную печаль – до тех пор, пока за него не была совершена месть; только эта месть могла ей дать тот покой, которым наслаждались другие души на асфоделовом лугу. Ореста, значит, душа отца молила о сокращении его, грозившей стать вечной, печали» [15]. Отмщения ждут и соотече-

ственницы Кассандры, пленные троянки, аргосские рабыни-плакальщицы, пережившие в первые дни пребывания на чужбине утрату своей царевны, вещи дочери Приама, злодейски убитой Клитемнестрой вместе с Агамемноном. Наконец, отмщения за свои злодеяния ждут и сами убийцы Агамемнона – Клитемнестра и Эгисф, преступная жена и ее любовник.

Отмщения ждали боги, люди и тени в Аиде – вся вселенная. В такой беспрецедентной ситуации юноша, достигший совершеннолетия, обязан был мстить за отца без промедления: не от него зависело, быть или не быть ему воздателем за зло, которому обстоятельства придавали значение мирового. У Ф. Ф. Зелинского есть не лишенная иронии догадка, что судьбой Ореста самоуправно распорядилась Клитемнестра, ибо пока он рос, «вместе с ним рос и тот страшный долг, который на него бессознательно возложила его мать, заноса секиру над головой его доверчивого отца» [16]. Тотальная жажда торжества справедливости придает деянию Ореста максимальные параметры. Ореста ждут, как ждут Мессию.

Однако Орест, которого ждут, волей обстоятельств лишен престола и средств к существованию. Если он откажется выполнить долг мести, Аполлон грозит осквернить его душу и тело, если он убьет свою мать, то вместе с нею утратит оправдание своей жизни. Что бы ни выбрал герой, он в равной мере обречен. Оценив все возможности, он предпочел путь безропотного повиновения богам.

Необходимость убить мать Орест для себя мотивирует следующим образом:

*Меня к решенью все толкает, все сошлось:
Божественная воля; по отцу недуг
Тоски неутолимой; нищета, нужда...
А город отчий, славный по лицу земли!
Венец похитив Трои древней, рабствовать
Двум женам будет гордый Аргос?... Иль Эгисф
Мужчина? Ладно! Испытаем мужа мощь! (Пл. 299–305).*

Все четыре причины подробно изучены в отечественной науке. Орест предлагает здесь не набор отдельных мотивов, а стройную систему ценностей, отражающую морально-религиозный порядок – космос – его души. На первом месте – требование Аполлона, на втором – посмерт-

ные страдания отца, на третьем – собственная нищета и бездомность, усиленные, можно предполагать, узнанием бедственного положения сестры Электры, на последнем месте – зависимость народа Аргоса от тирана, узурпировавшего власть. Всему определено свое место: первоочередными стали мотивы религиозные, которые весомо возвышаются над мотивами личными (человеческими) и полисными (народными). Человеческое и народное, как и в предыдущей трагедии «Агамемнон», составляют единый блок периферийных по отношению к религиозной проблематике ценностей. Религиозные мотивы в свою очередь отражают требования и богов государственных (Аполлон), и богов семейных – культа умершего предка. У Ореста четыре рационально выверенных основания, но убить мать он все же не может. Ф. Ф. Зелинский в итоге анализа мотивов Ореста приходит к выводу: «Вот, значит, что дает руке Ореста решительный толчок: не голос сердца, не воспоминание об отце, не увещания сестры – все это пересилил вид обнаженной материнской груди; первым и последним двигателем кровавого дела остается воля дельфийского бога» [17].

Орест поставлен перед необходимостью убить мать, однако в нем нет уверенности в том, что он непременно должен сделать это. Он вопрошает Аполлона, надеясь получить в ответ, что для отмщения будет достаточно убить одного Эгисфа. Но Аполлон требует именно матереубийства и грозит карами за неисполнение своего приказа. С. И. Радцигу так видится внутренняя коллизия героя: «В “Хоэфорах” подчеркивается весь ужас того, что бог Аполлон велит Оресту убить собственную мать, а Оресту кажется недопустимой такая мысль» [18]. По впечатлению И. Ф. Анненского, «бог не приказывал, бог не вдохновлял юношу: он его терроризировал» [19]. Из рассказа Ореста ясно, что бог требовал *идти на все*, что значило и на убийство матери:

*Грозил он, – и от тех угроз
Кровь стыла в жилах: горе мне, когда с убийц
Я платы равноценной не взыщу мечом.
Не буду знать, куда мне деться, мучимый
Проклятьем, что пристанет, как свирепый бык (Пл. 271–275).*

С убийством Эгисфа отмщение как таковое состоялось. Все проблемы, с ним связанные, отошли на второй план, и Орест остался наедине со своей судьбой – необходимостью убить мать. Здесь в характере Ореста

возникает иное направление воли, не совпадающее с тем, к чему он до сих пор стремился. В этом уклонении воли от первоначального сознательного выбора «проступает» его патос, смысл которого в том, что он – сын Клитемнестры (в это же он был по преимуществу сыном Агамемнона).

Орест долго готовился к своему подвигу, но в решающий момент обнаружилась неспособность совершить желаемое. Ни при каких обстоятельствах, ни при каких рациональных обоснованиях, ни при каких доказательствах материнской вины. И это последняя правда об Оресте:

К л и т е м н е с т р а

(обнажая грудь)

Ни с места, сын мой! Бойся эту грудь разить!

Она тебя кормила. Ты дремал на ней,

А сам в дремоте деснами сосал ее.

О р е с т

Пилад, что делать? Устыдиться ль матери? (Пл. 896–899).

Большинство исследователей, не входя в анализ структурных элементов характера, оценивало указанный эпизод, тем не менее, как рубежный момент в цепи событий трагедии. А. Ф. Лосев, например, не сомневался в том, что «если бы не толчок Пилада в самую ответственную минуту, то, может быть, убийства и не произошло бы» [20]. В. Г. Бо-рухович, мотивируя мстительность Ореста материнской наследственностью, полагает, что колебание героя перед убийством матери усиливает психологическую убедительность его образа: «Он также всецело поглощен жаждой мести, как и его мать, но одним лишь штрихом Эсхил сумел придать его образу жизненность и правдивость; в самую страшную минуту, когда он заносит меч над матерью, им овладевает колебание. Только напоминание Пилада о священном долге заставляет его привести свой план в исполнение» [21].

Даже В. Н. Ярхо, автор полемической статьи «Была ли у древних греков совесть?», не обходит вниманием этот эпизод в характеристике героя: «Орест у Эсхила, несмотря на всю готовность к действию, испытывал мгновенное колебание при виде обнаженной материнской груди» [22]. Квалифицируя в ранней своей работе об Эсхиле отказ Ореста от цели как проблему не содержательную, а технологическую, как ситуацию

поочередного изображения разнонаправленных порывов, сосуществующих в душе героя, ученый эпохи реалистического искусства принимает совершенную театральную условность за архаический примитив: «Решимость отомстить и сыновнее чувство к матери, которые в душе Ореста действуют одновременно, изображаются поэтом последовательно, ибо иначе он еще не умеет раскрыть каждое из них. Поэтому в диалоге с Клитеместрой (так пишется имя героини в работах В. Н. Ярхо. – Г. Ж.) перед убийством мы видим Ореста-мстителя, а в сцене после убийства – Ореста-сына» [23].

Структура характера главного героя в большинстве случаев должна соответствовать идейному заданию трагедии в целом, в большинстве случаев – но не в «Хоэфорах». Здесь характер Ореста подан и сам по себе, как уже рассмотрено, и в сцеплении с характером Пилада, как будет показано далее. Пилад олицетворяет ту часть воли Ореста, которая находится в безоговорочном подчинении у Аполлона.

Орест появляется в прологе трагедии вместе с Пиладом. Безмолвный Пилад неотступно следует за героем, но после убийства Клитемнестры бесследно исчезает. Точнее, он присутствует в трагедии лишь для произнесения единственной реплики, смыслом которой исчерпывается содержание его образа. В эксоде Орест – один, без Пилада, как был уже один в самый момент убийства Клитемнестры.

В античной литературе фигура двойника героя, с помощью которого акцентировались бы те или иные его черты, была распространена еще во времена эпоса и имела жизненную опору в дружбе мужчин, религиозный смысл которой так определен А. Ф. Лосевым: «Подобно тому как миф о рождении Афины из головы Зевса свидетельствовал в свое время о борьбе с матриархатом, точно также и дружба мужчин выдвигалась как противовес общению с женщинами» [24]. Самая знаменитая пара таких персонажей-двойников Ахилл и Патрокл в «Илиаде». Ахилл и Патрокл были «половинками» целого эпического идеала, они являли, по словам И. В. Шталь, древнейшую ступень эпической индивидуальной характеристики, основанной «на количественном равенстве противоположных качеств, в совокупности составляющих единое целое. <...> И советник Патрокл, и воин Ахилл – всего лишь две стороны, два разных проявления единого эпического человека, единого эпического идеала» [25].

Орест и Пилад – такой же «двойственный» образ, но не эпический, а драматический. Один из них главный герой трагедии, характер другого имеет значение строго функциональное, акцентирующее всего один аспект многосторонней деятельности первого. В характере Пилада нет иных черт или особенностей, кроме этоса и патоса. В этосе Пилад помогает Оресту в деле отмщения за убийство отца, в патосе он блюститель завета Аполлона, требующего от Ореста убийства матери. Патос выражен репликой:

*Но где ж глаголы Локсиевы ясные,
Орест-ослушник? Где присяга крепкая?
Пусть все врагами станут, – был бы другом бог (Пл. 900–902).*

Этос дан через молчаливое присутствие Пилада рядом с Орестом.

Этимология имен Ореста и Пилада по-разному осмысливалась разными исследователями-филологами. Самые замечательные версии принадлежат Ф. Ф. Зелинскому и Вяч. Иванову. Первый связывает имена с культом Аполлона, второй – с Гермесом и Дионисом. Концепция Вяч. Иванова появилась как реакция на разыскания Ф. Ф. Зелинского, соотносившего имена героев с названиями гор – Фермопилы и Парнас. Ф. Ф. Зелинский предполагал факт мифологического раздвоения «личности Аполлона на Аполлона-представителя Пил и Аполлона-представителя горы: первый был наречен Пиладом, второй (от греческого *ogos* – “гора”) Орестом. Так-то возникла в фантазии греков эта знаменитая и поныне чета» [26]. Мысль ученого имела подтверждение в действенно-драматическом стержне трагедии Эсхила, а позднее была упрочена исследованиями других филологов. Например, С. И. Радциг говорил о двух ипостасях-разновидностях Аполлона, ссылаясь на этимологию имен Ореста и Пилада, указывая на важнейшие культовые центры Аполлона: Дельфы у подножия святой горы Парнас и проход Фермопильские ворота, около которого располагался другой центр почитания бога [27].

На эсхилевском этапе осознания мифа об Оресте уже были утрачены наивно-архаические формы его восприятия, зато усилен план морально-теологического истолкования основных элементов и ситуаций, что Ф. Ф. Зелинский называл идеей нравственного оправдания мифа.

«Клитемнестра стала просто неверной женой, замыслившей вместе со своим любовником убийство своего супруга; Орест стал верным сыном, отомстившим за смерть своего отца... Кстати: он сделал это по приказанию Аполлона, под святой горой которого он воспитывался; в этом сохранился след первоначального тождества Ореста с Аполлоном святой горы. Все эти человеческие действия требовали человеческой мотивировки» [28]. Идея первоначального мифологического единства Ореста и Аполлона в религиозной концепции Эсхила повернута в сторону выявления духовно-психологических форм отождествления человека с богом, вскрыты нравственные закономерности превращения Ореста в человекобога.

Рассуждения Вяч. Иванова основываются на том, что имя Пилад («вратник») одноименно Пилаоху-Аиду и Гермия-Пилию, поэтому друг Ореста Пилад – несомненный лик подземного Гермия, с имени которого начинается трагедия, так как Орест, стоя на кургане, его призывает, а в третьей трагедии «Эвмениды» Аполлон делает Гермия спутником Ореста [29]. Гермий, проводник в Аид умерших душ, по Вяч. Иванову, часто сопутствует Дионису подземному, богу умирающему и оживающему, чей неперемный атрибут – змей, душа покойного, выходящая из могилы. Орест же, по его представлениям, со ссылкой на Горация, «постоянно выходец из могилы, из недр того кургана, на котором стоит со своим неразлучным и безглагольным спутником, блюдушим вход и выход безмолвного царства, – стоит, возглашая свой чудесный возврат и укоряя в неверии живых, которые глядят на него – и глазам своим не верят. Историзирующая легенда по-своему спаяла разрозненные части таинственного мифа о вечно сходящем в могилу и из нее возвращающемся боге-герое в суховатую и отталкивающую биографию, которую она не умеет достойно закончить» [30].

В соответствии со своим видением Вяч. Иванов в переводе *пролога* «Хоэфор» помещает Ореста на могильный курган Агамемнона, а Пилада оставляет у его подножия. Пилад «на вид немного старше Ореста» [31]. В момент первого появления переводчик уточняет вооружение героев: у Ореста – меч, у Пилада – два легких копья [32].

В *первом* эпизоде Орест вместе с Пиладом выходит к Электре, тем самым позволяя ей завершить церемонию его узнавания. Затем открывает цель и мотивы своего посещения Аргоса.

Во *втором* эпизоде Орест и Пилад приступают к осуществлению ранее выработанного плана. При этом действие строится на сопоставлении замысла с осуществляемой реальностью, а замысел и реальность, хотя и непосредственно связаны между собой, но в то же время качественно отличаются друг от друга. По плану Орест и Пилад намерены были выдать себя за просителей, в реальности они стали путешественниками из Фокиды и добавили к фокидскому говору известие о смерти Ореста с предложением принести урну с его прахом. По плану, как бы долго ни задерживали их у ворот, но рано или поздно все же введут во дворец, и это произойдет именно тогда, когда Эгисф воссядет на трон, на котором они и убьют его. От ворот они были намерены попасть в тронный зал и убить Эгисфа на месте, не дав ему произнести ни слова, а вслед за ним убить и Клитемнестру. В реальности к ним выйдет Клитемнестра, узнает от них о смерти Ореста, пошлет за Эгисфом, и он, обрадованный, явится без охраны. Тогда Орест убьет Эгисфа и не сможет мечом поразить грудь матери.

План и его реализация не совпадают и не могут совпадать: в чем-то герой отступает от ранее принятого, отыскав лучший вариант, что-то изменяется под напором непредусмотренных обстоятельств. План – всего лишь логическая схема, а реализация – сфера жизненной конкретности, данная человеку здесь и сейчас.

Орест и Пилад вошли во дворец не просителями, как намечалось ранее, а странниками, ищущими ночлег. Вышла к ним Клитемнестра, хотя они просили вратаря: «Пусть хозяин выйдет, – то приличнее» (Пл. 664). Странники приняты Клитемнестрой с подобающим радушием. Когда Орест сообщает ей о смерти сына, о своей собственной смерти, и спрашивает, надо ли прислать урну с пеплом, Клитемнестра показывает неподдельное горе. Но вот Орест высказал предположение, что за плохую весть ему, наверное, не окажут того гостеприимства, которое распространяется на путешественников. И Клитемнестра вдруг пообещала обойтись с ним, как с добрым вестником. И стало очевидным притворство ее горя, высказалась желанность сыновней смерти. В «Агамемноне» рассказ о конце Троянской войны и возвращении героя (добрая весть) был для Клитемнестры плохой вестью, здесь же сообщение о смерти Ореста (плохая весть) воспринято ею как весть добрая. Сын перед матерью выдал себя за странника – и она его не узнала. Сказав, что Орест умер, он не солгал, ибо для нее он умер: ведь прибыл-то он в родной дом, чтобы убить ее. Обманы

и провокации на поверку оказываются трагической иронией, виртуозным мастером который был Эсхил.

Постепенно план Ореста претворялся в действительность. Но все совпадения с планом и все отступления от него составляли сложный психологический рисунок, в котором переплетались хитрость с ненавистью, растерянность с дерзостью, способность к импровизации с неумением лгать. В этих психологических играх у Эсхила были заняты два персонажа: один придумывал слова и действенные ходы, а другой на все происходящее реагировал бессловесно, с помощью жеста и пластики. Таким образом, характеры в «Хоэфорах» раскрывались в цепи поступков, образующих занимательную интригу, в которой В. Н. Ярхо наметил две ступени: «на первой задача Ореста состоит в том, чтобы его признала сестра Электра и оказала ему необходимую поддержку; на второй – в том, чтобы проникнуть во дворец и беспрепятственно осуществить месть» [33].

В *третьем* эпизоде Орест при вмешательстве Пилада совершает свой подвиг-преступление: он убивает мать. Сознание невозможности для него матереубийства, реплика Пилада, напоенная гневной интонацией Аполлона, – все это подступы к деянию. Не сомневаясь в справедливости божественного повеления, Орест ощущает в то же время, что назначенный Аполлоном подвиг ему не по силам. Разит его рука, но не сам он. Как будто ее убил кто-то другой, вернее, по его словам, зло Клитемнестры самоистребилось. Она своими злодеяниями сама убила себя: «Я не убийца: ты казнишь себя сама» (Пл. 923).

Орест безропотно принимает судьбу матереубийцы, возложенную на него Аполлоном. К богу он относится с безграничным доверием и безоглядным самопожертвованием, чего не было в отношениях с богами у Агамемнона и Кассандры. Избранный послужить правде богов, он переступает через себя. Мысль о подлинном человекобожестве Ореста, хотя и не выраженная впрямую, присутствует в размышлениях А. Ф. Лосева об отношениях Ореста с Аполлоном: «Аполлон грозил ему всякими язвами, проказой и прочими болезнями, физическими и психическими, изгнанием, безумием, проклятиями, загробными ужасами. По всему видно, что со стороны Ореста требовался свободный акт признания воли Аполлона и что этого акта вполне могло и не возникнуть. Аполлон и Орест оказываются здесь сравнимыми существами, как бы первый по силе своей ни превосходил второго» [34]. Предполагается, что, совершив убийство мате-

ри, Орест возьмет на себя ответственность за содеянное и даже замысел отмщения будет рассматривать как неделимо собственный.

В гомеровском эпосе воздействие богов на людей осуществлялось достаточно безболезненно, почти автоматически: боги «вкладывали» в людские мысли необходимые в данный момент слова и чувства, вели к определенным поступкам, видя в человеке естественный инструмент реализации высшей воли. Трагедия – образец нового искусства, в котором сознательный выбор человека становился предметом художественного осмысления. Орест подчинился Аполлону в результате выбора, чуждого какой-либо корысти, с достоинством претерпевая свое *избранничество*, которое одно только могло сообщить смысл его невыносимому по ужасу подвигу. Избранник бога – это величайший из людей, его награда – в самом приобщении к замыслам бога.

Убийство оскверняет не только руки, но и душу убийцы. Оресту удалось отделить душу от совершаемого злодеяния. Убивая, он не испытывал свойственных преступлению разрушительных эмоций. Аполлону почти нечего было *очищать*. Проблема Ореста оказалась вне его компетенции. Орест достиг страшной бесстрастности Аполлона: убил, не убивая. Вероятно, в «Орестее» мы имеем дело с одной из моральных установок языческих таинств, по которой человек, сближаясь с божеством, присваивает себе сознательно и бессознательно его духовную природу. Орест стал как Аполлон, который еще у Гомера был богом смерти и вероломного убийства [35]. Будучи богом солнечного луча, обладающего двойственной силой – целительной и губительной, он обнаруживает, по мысли И. Тренчени-Вальдапфеля, его свойства в «неумолимой ясности духовного зренья» [36]. Священные животные Аполлона – лебедь и волк, постоянные атрибуты – лук и лира. По словам С. И. Радцига, «воображение греков приписывало его стрелам скоропостижную смерть мужчин, солнечный удар и т. п.» [37]. Как отмечал А. Ф. Лосев, «первым впечатлением от этого бога были у всех только ужас и остоленение. Этот ужас, как изображают источники, всегда испытывала даже неодушевленная природа» [38]. Ужас и остоленение вызывает и деяние Ореста, их сгущением создается атмосфера эсхиловой трагедии. Аполлон подавляет зрителей тягостными впечатлениями, устрашает эмоциями в полном смысле слова роковыми, поскольку бог этот, по оценке А. Ф. Лосева, – «один из самых страшных,

злых и аморальных демонов» [39]. Но для Ореста и Эсхила он несомненный бог, внушающий благоговение.

Аполлоновская неумолимость мысли в деянии Ореста обернулась непреклонностью, которую А. Ф. Лосев называл основной чертой характера Ореста [40], то есть, в терминологии данной статьи, его патосом. Но первый патос Ореста – все же в неспособности убить мать. Однако двух патосов быть не может. Два патоса – только в женском характере. Поэтому и понадобился Пилад в качестве двойника Ореста, чтобы обеспечить герою двойной патос как некоторое единство, в котором совместились бы неспособность убить и непреклонность в убийстве. Пилад-Аполлон победил, взял верх над Орестом: «Твоя победа! Ты предостерег меня» (Пл. 903). Так дух возвышается над природой. И Орест с неумолимой последовательностью и непреклонностью совершает убийство матери, представ в своем втором патосе одновременно как человекобог и как преступник. Он хотел бы убить ее вблизи трупа Эгисфа. Но она медлит с продвижением к телу мертвого любовника, не слушает приказа следовать за Орестом, и сын волочит ее во дворец, чтобы там убить. Самый момент убийства происходит не на глазах у зрителей, как и в случае с Эгисфом.

У М. Л. Гаспарова есть важное наблюдение в связи с убийством Клитемнестры в трагедии: «Редкий случай, когда убийство не вынесено как “крик за сценой”, а представлено как агон» [41]. Здесь, действительно, словесная схватка острее и страшнее удара меча. Сын знает вину своей матери перед отцом, знает, как никто другой, потому что сознательно стремился к этому знанию, чтобы легче было убить. Он как будто заранее обдумал свои ответы на возможные оправдания Клитемнестры, он спокоен в обоснованиях ее вины. В сыне она встретилась с судьей и палачом.

На смену древней богине периода материнского права Ате, верной служительницей которой была Клитемнестра, в трагедии Эсхила восходит богиня Дика, направляющая меч Ореста. Дика олицетворяет правду и закон, суд и истину богов-олимпийцев эпохи отцовского права. Преступная женская страсть, сопряженная с внеразумной стихией обольщений, обманов, хитрости, коварства, предательства, вероломства, убийств, – подвластна Ате. Новая женщина времен патриархата ищет подчинения естества разуму и сознательно сближает свое жизненное поведение с нормами правопорядка. Недаром Мудрость и Правда представлены в олимпийском

мире женскими божествами, дочерью Зевса: Афиной, рожденной из его головы без участия матери, и Дикой. Дика учит женщину поступать и мыслить в русле общепринятых законов и установлений, выступающих в полисной государственности гарантами правды и гражданской справедливости. А первобытная стихия женственности, по Эсхилу, является корнем мирового зла и олицетворяется в образах Елены и Клитемнестры. Правда-Справедливость, по логике драматурга, окрепнув в сфере личной, должна постепенно завладеть и общественной жизнью людей, чтобы стать нормой человеческих отношений, отражающей в себе закон мировой справедливости. О нем размышляет А. Ф. Лосев: «Особое место занимает в религии и морали Эсхила понятие с п р а в е д л и в о с т и. Справедливость для него это – богиня Д и к а, о которой он хотя и говорит мифологически, но которая, будучи у него олицетворением общего понятия или морального закона, совершенно теряет всякий антропоморфный смысл. <...> Зевс и Дика у Эсхила не имеют ничего общего с христианским учением о любви. Это не любовь, но з а к о н м и р о в о й с п р а в е д л и в о с т и, который охраняет не просто отдельного человека, но отдельного человека лишь постольку, поскольку он удовлетворяет общим законам правды» [42].

Неясность смысловых и функциональных оттенков в понимании божественной сути Аты и Дики в трагедии связана, следует предположить, с тем, что до Эсхила, в эпической традиции, богини эти возникали в иных контекстах и не были связаны никаким соотношением или сопоставлением (Ата – в «Илиаде» Гомера, Дика – у Гесиода). Именно привычная размытость их обликов (то ли антропоморфное существо, то ли психологический комплекс, то ли обобщающее понятие) позволяет Эсхилу создать оригинальную концепцию трагической борьбы добра и зла в мире, используя противопоставление названных богинь в виде олицетворений враждующих сил.

В агоне Клитемнестры и Ореста схватка идет между жрицей Аты и адептом Дики. Он убивает из принципа высшей справедливости. О. М. Фрейденберг называет агон «прением» смерти и жизни [43]. Г. Ч. Гусейнов показывает, что оппозиция «ата» – «дика» в трагедии не только лексико-семантическая, но выражена еще и на действенно-драматическом уровне: «Однако Орест, по оправдывающему его замыслу Эсхила, убивает не мать – Клитемнестру, он сражается с а т о й, которая

на какое-то время угнездилась в Клитемнестре. Основным в деянии Ореста Эсхил предлагает считать именно это очищение рода (в лице матери) от «а ты взаимных убийств»» [44].

Когда Ата говорит, что сын ее Орест был отдан надежным друзьям в семью, Дика уточняет, что не отдан, а продан, обменян на свободу от материнских обязанностей и забот, что позволило ей безраздельно посвятить себя любовнику. Ата отвечает на выпад утверждением, что у Агамемнона тоже были любовницы, но слышит в ответ: «Ты, дома сидя, не кори воителя» (Пл. 919). А когда Ата ссылается на тяжесть многолетней разлуки с мужем, то непреклонная Дика отменяет оправдания новым доводом: «Своих домашних кормит муж, уйдя на труд» (Пл. 923). После этого Клитемнестра начинает догадываться, что перед нею не сын, а матереубийца, а он и не отвергает этого, только делает уточнение: убийца не я, а ты сама, ибо убивают человека его собственные поступки.

Агон-стихомифия построен на параллелях и сопоставлениях со сценой и пророчествами Кассандры из первой трагедии. Ситуация диалога подана как «приглашение на казнь» Клитемнестры, которая в свою очередь когда-то играла в подобную «игру» с Кассандрой. Можно найти и текстовые соответствия. Например, Клитемнестра глумилась над трупом убитой ею Кассандры:

*...Лежит с ним и последняя
Из нежных пленниц, – ведьма, духовидица,
И в смерти неразлучная наложница,
Как на море, на жестком ложе палубном.
Обоим – по делам их! Лебединый плач
Колдунья пела – гибель и накликала.
Почий с любезным, коль пришла любовницей! (Аг. 1440–1446).*

Теперь Орест говорит ей:

*За мною следуй: ляжешь подле милого.
Милей при жизни был он, чем отец, тебе;
Супруга ненавида, ты с любовником
Хотела жить: я смертью сочетаю вас (Пл. 904–907).*

Хор в конце первого эпизода «Хоэфор» рассказал Оресту о ночных страхах и криках Клитемнестры, а также о ее вещем сне: «Приснилось ей, что змия родила она...» (Пл. 527). Орест сразу разгадал сон: «И я тем

змием обернулся! Вот что значит сон» (Пл. 550). Агон-стихомифия и следующее за ним убийство Клитемнестры – исполнение того сна.

В *эксоде* отворены средние (большие) двери, у порога видны трупы Эгисфа и Клитемнестры. Выходит Орест, выносит огромное пурпурное покрывало, ту самую сеть-парус, в которую был пойман Агамемнон и которую теперь Орест демонстрирует как вещественное доказательство преступления Клитемнестры, надеясь тем самым подчеркнуть правомерность своего возмездия. Победитель ищет моральных оправданий совершенному деянию, хотя точно знает, что подвиг в оправданиях не нуждается. Контраст между ликующим городом и отчаянием героя был описан А. Ф. Loseвым: «Орест только что совершил свой давно желанный подвиг, убивши свою мать и ее любовника. Он отомстил и тем исполнил веление Аполлона. Однако, вместо того чтобы радоваться (а этого мы ожидаем по пьесе), он начинает оправдываться, показывая этим, что чувствует себя виновным» [45].

Орест – характер не типический, а символический (что, однако, предполагает в нем прочную реально-психологическую основу), его ситуация не имеет широкой распространенности (хотя всякий человек стоит между отцом и матерью), его судьба уникальна и неповторима. Речь идет о человеке, которому боги вменили в обязанность (сомкнув вокруг него неумолимые обстоятельства) совершить беспримерное беззаконие и понести за это ответственность, как если бы он был действительный преступник. По языческим представлениям, вероятно, предполагалось, что таким способом можно уничтожить мировое зло и спасти человечество. Перед нами античная версия идеи спасения, изложенная в форме трагедии, через действенное сцепление поступков и мотивов, обстоятельств и причин, через сплетение судеб богов и людей в общую психологическую ткань вселенской жизни. Для театральной реализации своих представлений о зле и спасении мира драматург воспользовался фабулой мифа об Атридах, навязав ему неожиданный смысл.

Орест до совершения своего подвига-преступления знал, что подвиг этот станет для него карой и в последующей земной жизни, и в потустороннем мире. Знал, но выполнил повеление бога. После убийства матери ощущение непоправимости содеянного усилилось. Поэтому он торопится сообщить согражданам то существенное, что касается его дела, не для того, чтобы оправдать себя, а чтобы объяснить. Торопится, потому что боит-

ся потерять разум: к нему уже подступает безумие. Его удел теперь – скитаться по земле опальным странником. Утрата матери и вина перед нею переполняют его. Он говорит: «Имела сына... Некогда любимого... Потом – ее убийцу...» (Пл. 993–994).

Сила трагического эффекта достигается не только через изображение страданий героя, но и через изображение способности возвыситься над страданием, превозмочь его, чтобы в верных словах передать безвыходность своего положения:

*С кристалища метнулись кони разума
И понесли возницу... Мыслей бешеных
Не удержат мне... К сердцу подступил и песнь
Заводит Ужас; рвется в лад подплясывать
Той песни сердце (Пл. 1023–1027).*

Он видит сначала одну Эринию, потом нескольких. Бежит – они преследуют его – они гонят его.

В трагедиях Эсхила главный герой неотделим от Хора, и подробный анализ структуры характера Ореста в отвлечении от Хора, предпринятый в статье, – только умозрительная конструкция, необходимая для освоения материала. Орест в сочетании с Хором – следующий этап изучения структуры характера главного героя в «Хоэфорах».

Библиографические ссылки

1. См.: Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. – М.: Высш. шк., 1972. – С. 116; Тренчени-Вальдапфель И. Мифология. – М.: Изд-во иностр. лит., 1959. – С. 349.
2. Здесь и далее цитаты из текста трагедий «Плакальщицы» («Хоэфоры») и «Агамемнон» даются по изданию: Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989.
3. См.: Журнал Министерства народного просвещения. – 1900. – № 8 (отдел классической филологии).
4. Ярхо В. Н. Античная драма. Технология мастерства. – М.: Высш. шк., 1900. – С. 23.
5. См.: Жерновая Г. А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – Вып. 7. – С. 85–105.

6. *Анненский И. Ф.* Античная трагедия // *Анненский И. Ф.* Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция) / сост. Г. Н. Шелогурова. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 33.
7. См.: Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Сов. писатель, 1969.
8. См.: Там же. – С. 211.
9. *Асмус В. Ф.* Демокрит. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1960. – С. 23.
10. *Аристотель.* Никомахова этика / пер. с др.-греч. Н. В. Брагинской // *Аристотель.* Соч.: в 4 т. / ред. тома А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 64.
11. Там же. – С. 62.
12. См.: Там же. – С. 63.
13. *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме. – М.: Наука, 1967. – С. 20.
14. *Соловьев В. С.* Жизненная драма Платона // *Соловьев В. С.* Смысл любви. Избранные произведения / сост. Н. И. Цимбаев. – М.: Современник, 1991. – С. 256.
15. *Зелинский Ф. Ф.* Сказочная древность. – М.: СП Соваминко: Культура, 1994. – С. 332.
16. Там же.
17. *Зелинский Ф. Ф.* Идея нравственного оправдания // *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 37.
18. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. – М.: Высш. шк., 1982. – С. 191.
19. *Анненский И. Ф.* История античной драмы: курс лекций / сост. Е. В. Гитин и В. В. Зельченко. – СПб.: Гиперион, 2003. – С. 240.
20. *Лосев А. Ф.* Эсхил // *Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М.* Греческая трагедия: учеб. пособие для пед. институтов. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещ. РСФСР, 1958. – С. 82.
21. *Борухович В. Г.* История древнегреческой литературы. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1982. – С. 157.
22. *Ярхо В. Н.* Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в античной трагедии) // *Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература: собр. тр. Трагедия. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 300.
23. *Ярхо В.* Эсхил. – М.: Худ. лит., 1958. – С. 173.
24. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – С. 376.
25. *Шталь И. В.* Гомеровский эпос. Опыт текстологического анализа «Илиады». – М.: Высш. шк., 1975. – С. 185.
26. *Зелинский Ф. Ф.* Идея нравственного оправдания... С. 10.
27. См.: *Радциг С. И.* Античная мифология. Очерк античных мифов в освещении современной науки. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. – С. 126.

28. *Зелинский Ф. Ф.* Идея нравственного оправдания... С. 11.
29. См.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетея, 1994. – С. 80.
30. Там же. – С. 81.
31. *Эсхил.* Трагедии (в пер. Вяч. Иванова) / отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – С. 124.
32. См.: Там же.
33. *Ярхо В. Н.* Античная драма... С. 19.
34. *Лосев А. Ф.* Эсхил... С. 81.
35. См.: *Лосев А. Ф.* Гомер. – М.: Учпедгиз, 1960. – С. 293.
36. *Тренчени-Вальдапфель И.* Мифология... С. 171.
37. *Радциг С. И.* Античная мифология... С. 36.
38. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии... – С. 399.
39. *Лосев А. Ф.* Гомер... С. 293.
40. См.: *Лосев А. Ф.* О мироощущении Эсхила // *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – С. 865.
41. *Гаспаров М. Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии / отв. ред. С. С. Аверинцев. – М.: Наука, 1979. – С. 150.
42. *Лосев А. Ф.* Эсхил... С. 75.
43. См.: *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – С. 463.
44. *Гусейнов Г. Ч.* Мифологемы судьбы и правды у Эсхила // *Онианс Р.* На коленях богов. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 535–536.
45. *Лосев А. Ф.* О мироощущении Эсхила... С. 830.

Д. В. Логунова
Новосибирск

ДЕКЛАМАЦИЯ И МУЗЫКА: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ДВУХ КОМПОЗИТОРОВ

Способы функционирования декламации – драматического текста – в рамках музыкальных жанров апробировали многие композиторы XX века. Среди тех, кто последовательно работал в сфере такого синтеза, выделяются фигуры Игоря Стравинского и Артура Онеггера.

Весьма значительное место в творчестве обоих композиторов занимают музыкально-сценические произведения, при этом в их работе над

объединением в одном спектакле черт драматического театра и музыкального можно заметить черты преемственности, своеобразную эстафету. Синтез музыки и декламации, впервые апробированный Стравинским в «Истории солдата» (1918) и «Свадебке» (1923), затем использует Онеггер в драматических ораториях «Царь Давид» (1924) и «Юдифь» (1927). Эту линию продолжает «Царь Эдип» (1927) Стравинского. В 30-х годах Онеггер обращается к традициям французской музыкальной мелодрамы: «Амфион» (1929) и «Семирамида» (1933). «Персефона» (1934) Стравинского обобщает и закрепляет поиски в данной сфере. Последовавшая годом позже «Жанна д'Арк» (1935), одно из вершинных произведений Онеггера, отражает уже более сложную и разнообразную работу в сфере синтеза музыки и декламации.

До сих пор проблема взаимодействия музыки и декламации в музыковедческой литературе не ставилась. В настоящей статье делается попытка рассмотреть функционирование в музыкальной драматургии *слова произнесенного* на материале двух последних произведений – «Персефоны» и «Жанны д'Арк на костре».

Оба произведения были созданы в Париже в атмосфере музыкально-театральных новаций. Они явились результатом сотрудничества композиторов с известной драматической актрисой и танцовщицей Идой Рубинштейн, которая стала первой исполнительницей заглавных партий в обоих произведениях. Их целостная художественная концепция складывалась также в содружестве композиторов с известными французскими поэтами и драматургами, написавшими либретто: А. Жидом (для «Персефоны») и П. Клоделем (для «Жанны д'Арк»). Оба драматурга обращаются к «серьезным» сюжетам: в одном случае это миф, в другом – факты из французской истории, причем, события, положенные в основу сюжета, драматургами переосмысливаются. Внимание авторов обращено к одной личности, центральной фигурой действия становится женщина (мифологическая – Персефона, либо историческая – крестьянская девушка Жанна).

Миф о Персефоне, изложенный в гомеровском гимне «К Деметре», в мелодраме реализуется в трех частях: I часть «Персефона похищенная», II часть «Персефона в преисподней», III часть «Возвращенная Персефона». Авторы значительно переосмысливают мифологические события. Перед слушателем-зрителем разворачивается многократно повторяющаяся исто-

рия о путешествиях Персефоны с Земли в Подземный мир и обратно. Дочь Деметры становится главной героиней. В сценарии А. Жида она не похищается Плутоном, а добровольно уходит в другой мир. Снимая бытовые и комические сцены гомеровского гимна, помещая в центр событий Персефону, авторы мелодрамы тем самым акцентируют идею, заложенную в древнем мифе: возрождение через смерть; «утверждают идею амбивалентного единства жизни и смерти» [1]. В новой интерпретации миф приобретает черты классицистской трагедии: главная героиня должна сделать выбор между чувством и долгом. Все происходящее преломлено через христианскую идею сострадания и самопожертвования во имя других.

В «Жанне д'Арк», состоящей из Пролога и 11 сцен, раскрывается трагическая судьба Орлеанской девы. П. Клодель «сосредоточил внимание на образе Жанны <...> преодолевающей зло, насилие, предательство силой своей любви к народу, к родине. Символический образ Жанны, разрывающей свои цепи в предсмертную минуту, стал драматургическим стержнем всего произведения» [2]. Образ Жанны д'Арк раскрывается с разных сторон – эпической (как героини-освободительницы), лирико-психологической (как девушки с тонкой душевной организацией). Все события, и близкие по времени (суд, обвинения народа, разыгрывание судьбы Жанны в карты), и более отдаленные (коронование Карла, детство героини, осознание ею своей миссии), а также момент сожжения на костре – кульминационное завершение жизни девушки – преломлены через воспоминания той, которая стала после сожжения святой.

Общим в концепции двух произведений является идея жертвенности (в оратории Онеггера идея смерти ради других заложена в самой исторической основе сюжета, в «Персефоне» она привносится авторами мелодрамы). Обобщенно-философский план связан с коловращением, параллельно с явлениями природы. В мелодраме Стравинского уход дочери Деметры из земного мира и ее возвращение связаны с увяданием и расцветом природы. В оратории Онеггера приход весны олицетворяет возрождение надежды на объединение Франции и на ее победу над Англией в Столетней войне.

Под воздействием тенденции к скрещиванию разных типов художественного творчества, среди которых особенно активным становится внедрение элементов драматического театра, преобразуются ранее сложив-

шиеся и веками функционировавшие жанры музыкального искусства. В каждом из двух произведений существенным является взаимодействие нескольких жанров, возникают «микстовые жанровые структуры». При этом «речевые и вокальные роли значимы в равной степени» [3], сценическая речь органично вписана в музыкальную драматургию, и мастерство синтеза разных видов искусства отличается особой отточенностью. В то же время каждое из двух произведений содержит свой комплекс черт и приемов, заимствованных из нескольких видов искусства, в структуре каждого доминируют разные жанровые составляющие.

В идейно-художественной концепции и драматургии «Персефоны» объединены черты музыкальной классической мелодрамы и романтической. От эпохи классицизма она унаследовала античный миф как основу сюжета, хор в роли комментатора событий, использование минимального количества главных персонажей. В произведении Стравинского участвуют один певец – тенор (жрец Эвмолп), четыре мимиста (Деметра, Триптолем, Плутон, Меркурий), декламирует главная героиня – Персефона. От мелодрамы XIX века – личностный аспект в трактовке главного образа. Известные по историческим образцам особенности мелодрамы предстают у Стравинского в новом качестве.

Существенно обновляется интерпретация сюжета. Новым для жанра мелодрамы явилось то, что на поверхность сценарной драматургии выходит связь мифа с ритуалом. Композитор и либреттист воссоздали черты элевсинской мистерии в полифункциональности партии Эвмолпа и некоторых сюжетных мотивов. Мелодрама превращается в некое символическое действо о тайной связи между живым и мертвым миром, о физическом и духовном очищении. Нововведением Стравинского, помимо включения в мелодраму фигуры повествователя и жреца Эвмолпа, является трактовка хора не только как рассказчика, комментатора, но и как участника действия, вступающего в диалог с героиней (хоры нимф и хоры теней умерших).

В «Жанне д'Арк на костре» Онеггера – масштабном полотне о национально-освободительной борьбе французского народа и о героическом подвиге его дочери – ведущим является ораториальный жанр. Однако он также предстает в новом качестве. Произведение рассчитано на сценическое воплощение, в отличие от концертного жанра оратории. При весомой

роли хора, центральным действующим лицом является Жанна д'Арк; образ народа раскрывается через взаимоотношения с ней. Повествование значительно динамизировано, что связано с экспрессивной подачей образа главной героини, с двойной функцией партии брата Доминика – не только повествующего о событиях (подобно евангелисту в «Страстях» или *testo* в итальянской кантате и оратории), но и активно вступающего в диалог с Жанной. Композитор отказывается от номерной структуры традиционной оратории в пользу сквозного развития драматического действия.

Как и в мелодраме Стравинского, в оратории Онеггера многие исследователи отмечают черты мистерии [4]. Но в «Персефоне» – это элевсинская мистерия эпохи античности, которая представляла собой обряды инициации в культах богинь плодородия Деметры и Персефоны. Введенная по инициативе Стравинского партия жреца Эвмолпа соответствует роли иерофанта в обряде, название должности которого (*ta iera fainwn*) в переводе с греческого указывает на обязанность показывать и объяснять посвященным таинственные святыни культа. Как и участники ритуала, жрец Эвмолп надевает маски других лиц, озвучивая мимирующих персонажей. Упоминания о морском берегу в конце II части и факеле в III части вызывают ассоциации с важными моментами мистерии – очищением посвященных в морских водах и факельным шествием.

В «Жанне» присутствуют черты средневековой мистерии, в ней целая группа религиозно-мистических персонажей – это Святая Жанна, брат Доминик, Святые Маргарита и Катерина, Богородица. Как и в средневековых мистериях, в «Жанне д'Арк» происходит борьба добра и зла, столкновение сил небесных и адских, святых мучениц, христианок, которые видятся Жанне, и враждебных сил. Особую роль в сочинении приобретает хронотоп, своеобразие которого также во многом обусловлено традицией мистерияльного театра. Из средневековой религиозной драмы перенесены комедийно-сатирические сцены и свойственный некоторым мистериям принцип мультилингвизма. В произведении Онеггера сосуществуют элементы язычества и христианства, что также было характерно для многих мистерий. Проявляется это в 8-й сцене «Шествие короля в Реймс». На наличие мистерияльных литературных форм в произведении Онеггера указывает Л. Раппопорт [5].

В обоих сочинениях в той или иной мере заложена идея перемещения из мира земного в мир богов (подземный в «Персефоне», небесный в «Жанне д'Арк на костре»). В связи с этим в них особую роль приобретает хронотоп, характерный для мистериального театра. В «Персефоне» Стравинского усиливается визуально-пространственный аспект во время видений противоположного мира, которые встают в воображении главной героини. В оратории Онеггера, помимо постоянных переключений из мира небесного в мир земной, авторами преднамеренно нарушается ход времени – сценическое развитие идет от поздних к более ранним событиям, а завершается произведение героической смертью Орлеанской девы. Порой возникает ощущение того, что в один момент спрессовано прошлое, настоящее и будущее.

Качественно новые черты традиционным музыкальным жанрам придает «значимость и эмоциональная мощь» текста (выражение П. Клоделя), произносимого актерами со сцены. В центре внимания авторов персонажи, показанные средствами драматического театра. Драматическая игра, произнесенное декламационное слово – главные выразительные средства характеристики Персефоны и Жанны. Декламация получает сквозное развитие на протяжении всего спектакля, активно внедряясь в музыкальную ткань. Приступая непосредственно к анализу ее взаимодействия с музыкой, необходимо обосновать рабочую терминологию и методику исследования.

Понятие «декламация» имеет несколько значений. В одном случае под декламацией подразумевается «отношение между речевой и мелодической акцентировкой в музыкальном воплощении словесного текста» [6] или «организация мелодического потока на основе логической конструкции речи» [7]. Это музыкальная декламация. В другом случае декламация (в широком понимании) означает «самостоятельный вид исполнительского искусства, опирающегося на речевой способ произнесения логически и художественно организованного словесного текста» [8]. Такой тип декламации можно условно определить как театральную или драматическую декламацию. Корни ее уходят в глубокую древность. Художественная практика, где театральная декламация «встречается» с музыкой, также имеет давнюю историю. Она была развита в античном театре для обозначения попеременного использования немusических фрагментов (декла-

мации) и музыкальных. Тогда использовался термин *Παρακαταλόγῃ* (*para-kataloghe*). Затем приемы декламации получили наиболее полную разработку в жанре мелодрамы, возникшей во второй половине XVIII века. В XIX веке декламация проникает в оперные сцены сквозного развития.

В первые десятилетия XX века расширяется жанровый ареал распространения драматической декламации. К ней обращаются представители ведущих стилевых направлений. В стиле импрессионизма – это мистерия «Мученичество Святого Себастьяна» К. Дебюсси (1911), в экспрессионизме – кантата «Песни Гурре» (1911), камерно-вокальный цикл «Лунный Пьеро» (1912) А. Шенберга, создающего новые виды мелодекламации. Наиболее последовательно к жанру сценической мелодрамы обращаются представители неоклассицизма: мелодрама «Рождение лиры» А. Русселя (1924), «Царь Эдип» И. Стравинского (1927), «Антигона» (1927), балеты-мелодрамы «Амфион» (1931) и «Семирамида» (1933) А. Онеггера.

В этом плане сравнение мелодрамы «Персефона» И. Стравинского и драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера весьма показательно. Первое представляет неоклассическое русло, то есть тяготеет к претворению традиций, в качестве жанрового прототипа имеет музыкальную французскую классическую мелодраму и, собственно, завершает путь исторического развития жанра. Второе произведение несет в себе черты экспрессионистического стиля, тяготеет к использованию новаторских приемов.

Включение драматической декламации в музыкальную ткань порождает специфический характер организации сцен и композиции всего музыкально-театрального произведения. Предлагаемый в данной статье метод анализа опирается на классификацию видов структурных единиц, далее рассматриваются их драматургические и композиционные функции. Дифференцируя соотношения музыкальных и декламационных фрагментов, попытаемся свести их в некую систему, не претендуя на ее замкнутость и универсальность. Основу систематики составляет многоуровневая масштабная иерархия структурных единиц, которая объединяет взаимодействующие компоненты: музыку и декламацию.

I. Первый уровень образуют сегменты – наименьшие структурные единицы, качественно различные: 1) музыка (музыкальный фрагмент, который прерывается декламируемым словом) – *М*; 2) декламация (произ-

несенное слово или словесный фрагмент, который прерывается музыкой) – *Д*. Каждый из них несет эмоциональный заряд и в то же время является своеобразной информационной единицей.

Сочетание музыки и декламации дает еще несколько уровней структурных единиц. Критерием определения их границ служит смысловая завершенность соединения, выраженная в музыке сильной цезурой, а в словесном тексте законченностью логической конструкции.

II. Второй уровень представлен простыми коррелятами – структурными единицами, состоящими из двух разнокачественных сегментов, которые образуют некоторое единство. Простые корреляты бывают двух видов – суксессивного вида (СС) и симультанного (СТ): 1) *М-Д*, синтагма, устанавливающая коррелятивную связь по горизонтали, где декламация является следствием музыки, реакцией на нее (СС); 2) *Д-М* – аналогичная синтагма из последовательности сегментов по горизонтали, где музыка является реакцией на декламацию (СС); 3) *М/Д* – мелодекламация, сегменты в которой коррелируются в одновременности, то есть по вертикали (СТ). Два первых вида устанавливают причинно-следственные связи сегментов, где один выступает как логическое продолжение другого. Как правило, они действуют «в резонансе», усиливая эмоциональную выразительность друг друга. Элементы второго уровня – это бинарные структуры из сопоставленных, но взаимосвязанных сегментов.

III. Третий уровень – сложные корреляты – структурные единицы, образующие синтагмы из трех сегментов, один из которых является мелодекламацией: 1) *М-М/Д* – синтагма из последовательности музыкального сегмента и мелодекламации, где мелодекламация является реакцией на музыку; 2) *М/Д-М* – синтагма из последовательности мелодекламации и сегмента *М*, в которой музыка является следствием мелодекламации; 3) *Д-М/Д* – синтагма, в которой за сегментом декламации следует синтагма мелодекламация; 4) *М/Д-Д* – синтагма, в которой за простым коррелятом мелодекламацией следует сегмент декламация. Такие корреляты характерны для произведений с развитой музыкальной драматургией. Декламация и мелодекламация включаются в музыкально-тематический процесс. При этом действует принцип бинарного сопоставления, характерный для простых коррелятов, но оппозиция двух составляющих не столь остра, так как в симультанном корреляте обязательно имеется компонент, имеющий ту же природу, что и предшествующий или последующий сегмент.

IV. Четвертый уровень представляют более крупные построения – многосоставные блоки, образующиеся при взаимодействии вышеперечисленных структурных единиц. Завершение блока определяется исчерпанностью сценической ситуации и (или) окончанием определенного этапа в музыкально-тематическом процессе.

Простой тип взаимодействия музыки и декламации преобладает в классической мелодраме («Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо, мелодрамы Й. Бенды, «Орфей» Е. Фомина, мелодрамы А. Титова). В них отдельная подача текста произнесенного и текста музыкального направлена на подробную фиксацию чувств главного героя, на выражение динамического процесса его переживаний. Образуются сцены сквозного развития с дискретностью музыкального ряда. Романтическая мелодрама характеризуется гибким сочетанием оперных форм – традиционных способов вокального интонирования и декламации (финал II действия оперы «Вольный стрелок» К. Вебера). Включенная в оперу номерной структуры XIX века, она воплощает динамику развития событий. Она используется в качестве важной в драматургическом отношении сквозной действенной сцены.

Рассмотрим, какие виды структурных единиц применяют Стравинский и Онеггер и их функции. Композиторы по-разному используют распространенные приемы декламации: собственно декламацию (в узком смысле – художественное произнесение текста без музыкального сопровождения), ритмодекламацию, речевое произнесение мелодии (*Sprechstimme*, *Sprechgesang*).

В «Персефоне» насчитывается 26 декламационных фрагментов. В I части их пять; в III части – один монолог Персефоны. На II часть приходится 20 ее высказываний (№ 6–25), то есть большая часть. В масштабном отношении фрагменты чисто речевого интонирования занимают не столь значительные объемы: из 1056 тактов произведения – 188 тактов. Однако в художественной концепции произведения они имеют решающее значение. Декламационные фрагменты в композиции целого даны рассредоточенно. При этом они существенно различаются по масштабам: 1) реплика – точечное включение одного предложения или фразы – самый употребительный сегмент; 2) тирада – небольшое высказывание из нескольких фраз или предложений; 3) монолог – развернутый законченный фрагмент

из большого количества предложений; в «Персефоне» насчитывается пять монологов: «Я вижу на лугах...» (I ч.), «Возлюбленная мать!», «Верные тени, подойдите», «На морском берегу» (II ч.), «Родная, я возвращена сюда твоей мольбой» (III ч.); 4) сцена – ее образуют два рядом расположенных монолога; в произведении встречается один раз в конце II части.

Декламация в «Персефоне», подобно мелодраме эпохи романтизма, редко звучит отдельно от музыки. Все три ее части (фактически сцены) представляют процесс непрерывного интонационно-тематического развития, который воплощает логику музыкальной драматургии. Самой распространенной структурной единицей является вертикальное соединение сегментов – мелодекламация (*М/Д*), лишь дважды встречается структурная единица *М-Д*. В мелодекламационных фрагментах Персефоны музыка всегда выступает как важный компонент. Музыкальный материал, который в них использован, организует более крупные структурные единицы. Возникают довольно развернутые и сложные конструкции, что придает единство сквозному развитию всего действия. Как правило, музыкальный тематизм *М/Д* не является новым, он логически продолжает начатое в предшествующем разделе. Фразы Персефоны вносят контраст предшествующим вокальным фрагментам, но в то же время накладываются на непрекращающееся развитие оркестровой партии. В результате образуются сложные синтагмы третьего уровня *М-М/Д* (декламационный фрагмент № 7 и предшествующий ему хор «Сон ее нежный»), *М/Д-М* (№ 11 и хоровая реплика «Говори...» цц. 102–111; № 12 и хоровая реплика «Плутон!» тт. 471–475; № 24 и хоровая реплика «Станешь царицею» тт. 705–717). Таким же способом образуются более сложные составные структуры четвертого уровня – блоки, включающие в себя три и более структурных единицы.

В крайних частях «Персефоны» представлены лишь сложные корреляты: в основном *М-М/Д* (в I ч. также есть *М/Д-М*). В центральной же части произведения применены все указанные выше четыре уровня структурных единиц. Стравинский использует как простые корреляты, *Д-М* и *М-Д* (характерные для классической мелодрамы), так и сложные (выработанные в романтической мелодраме). При этом структурные единицы, во-первых, масштабны по объему, во-вторых, образуют сложные блочные конструкции. Они преобладают во II части «Персефоны». Более половины поэтико-

музыкальных периодов (ПМП) – «завершенного этапа внутреннего психологического действия», обладающего «музыкально-тематическим единством» [9] – включают в себя несколько блоков. Кроме того, границы этих блоков могут не совпадать с границами ПМП, в результате чего достигается непрерывность единого сквозного процесса.

В сравнении со Стравинским в оратории Онеггера представлено большее количество декламационных фрагментов, и они также различны по масштабам (от реплики до пространных диалогов и монологов). Однако набор структурных единиц первого уровня расширен. Помимо музыки (*М*) и декламации (*Д*), рабочими у него также являются ритмодекламация (*РД*) и *Sprechstimme* (*SS*), которые встречаются у солистов и у хора. Поэтому и уровень простых коррелятов становится очень разветвленным: *М/Д*, *М/РД*, *М/SS*, *М/РД*, *SS* (вкрапление *Sprechstimme* в *РД* на фоне музыки), *М/Д+РД* (одновременное сочетание *Д* и *РД* в сопровождении музыки). При этом и сегмент *М* представлен не только звучанием оркестра, а также сочетанием оркестра и хора (*о, х*), оркестра и солиста (*о, с*), или оркестра, хора и солистов (*о, х, с*).

Композиция сцен в оратории организуется очень гибко, и каждый раз по-иному. Встречаются такие сцены, в которых действуют характерные для классической мелодрамы способы взаимодействия слова произнесенного и музыки. Примером использования простых коррелятов может служить гротескная 4-я сцена «Жанна, отданная животным». В ней чередуются фанфары труб (*М*) и ритмодекламация (*РД*) Герольда и Церемониймейстера. В ряде сцен основной *структурной* единицей является простой вертикальный коррелят *М/Д*, при этом наполнение его различно. Драматическая речь может сочетаться с музыкальным тематизмом в партии оркестра (ц. 11). Встречается наложение декламации на звучание оркестра и хора (ц. 6, т. 2), а также оркестра и солистов (ц. 46, т. 5), оркестра, хора и солистов (3 т. до ц. 94). Декламация в сочетании с характерными для Онеггера контрапунктическими приемами в музыке образует полифонию пластов. В вертикальном корреляте усиливается качество многоплановости и многомерности.

В произведении Стравинского средствами декламации характеризуется только героиня Персефона. Приемы декламации выделяют Персефону среди других персонажей. Ее образ преподносится как некий объективный

«абсолют» возвышенного утонченного плана (этому способствует и рафинированная инструментовка). Основная характеристика героини воплощена в музыкальной теме, сопровождающей декламационные высказывания Персефоны. Она представляет собой контрапунктическое сочетание двух элементов: нисходящих плавных мотивов, удвоенных в терцию, и мелодических фраз в диапазоне м. 10 из последовательности нисходящих ч. 4. Второй элемент представляет собой отдаленный вариант одной из составляющих комплекса «музыки ада», в остром пунктирном ритме, с широкими мелодическими ходами часто на диссонирующие интервалы, staccato, выдержанным органным пунктом в басу, тембром арфы, символизирующим смерть и холод.

Музыкальная тема Персефоны показывает героиню как дитя двух миров – земного и подземного. Она проводится лишь два раза, в ее первом и последнем монологах. Вместе с центральными монологами два монолога из крайних сцен на сюжетном и музыкальном уровнях реализуют логическую триаду «тезис – антитезис – синтез». Тезисом является идея жизни, антитезисом – смерть, синтезом – идея возрождения через смерть. Это выражается в контрапунктическом соединении в последней части музыкального материала первого (тема Персефоны) и третьего (тема музыки ада) монологов.

В оратории Онеггера, в отличие от мелодрамы Стравинского, декламация поручена не одному, а многим персонажам. Локально, то есть в рамках одной сцены, средствами драматической декламации охарактеризованы Чтец (Пролог), Герольд, Церемонимейстер (4-я сцена), Герольд III, четыре туза (6-я сцена), Зерно, Мамаша винных бочек, крестьяне (8-я сцена), Священник (11-я сцена). Эпизоды с участием этих героев являются чисто драматическими, они прерывают развитие основной музыкально-драматургической линии оратории. Только средствами декламации на протяжении всей композиции характеризуется брат Доминик. Тем самым его фигура приобретает особое значение. Его роль можно сравнить с ролью евангелиста-рассказчика в «Страстях»: он поясняет Жанне (и слушателям) историю ее жизни. В то же время он является активным действующим лицом: ведет диалог с Жанной, воздействует на ее психологическое состояние, выступает как медиум, вызывающий у девушки видения прошлого. Средствами вокального интонирования, только пением характеризуются персонажи житийной литературы – Богородица, Святая Маргарита, Святая

Катерина, что возвышает их над другими действующими лицами. Пение и речь сочетаются в партии хора (народные сцены), Судьи и Клирика. В партии главной героини представлен весь спектр речевого и вокального интонирования.

Средствами речи произнесенной композитор рельефно маркирует драматургические пласты, связанные с пространственно-временной организацией художественного целого. Так в 9-й сцене в партии Жанны представлены следующие структурные единицы: M/D , $M(o, x)/D$, $M(o, c)/D$, M/PD , также M/PD , SS и $M(o, x, c)/PD$, SS . Их использование отражает два временных периода из биографии девушки. Воспоминания Жанны о детстве оформлены в мелодекламацию, в момент возвращения к настоящему композитор обращается в партии героини к выразительным возможностям ритмодекламации.

Рассмотрим функционирование декламации и характер взаимодействия ее с музыкой на уровне структурных единиц. В корреляте $M-D$ (или $D-M$) действует контраст-сопоставление с отключением функции. При этом устанавливаются причинно-следственные связи (реакция музыки на декламацию или декламации на музыку). Так, например, во 2-й сцене «Персефоны» после достаточно протяженного инструментального фрагмента, во время которого героине подносят дары (испить из чаши воды Леты – реки забвения; надеть венец – «в нем все, чем богаты земля и ад»), следует ее декламационное высказывание, отказ от них. Слова Персефоны являются реакцией на происходящее во время музыки пантомимическое действие. Причем яркий контраст между двумя разнородными сегментами резко выделяет сцену – это переломный момент: отказ от даров, которые дали бы ей власть и богатство в мире Плутона, но лишили бы возможности вернуться к матери и живым людям; христианский мотив сострадания был важен для драматурга и композитора.

При взаимодействии музыки и ритмодекламации или *Sprechstimme*, звучащих в последовании, контраст не столь резок, так как декламационный элемент включает в себя музыкальные средства выразительности. При этом структура сцены, основанной на таком виде взаимодействия, является менее дискретной. Используя ее, Онеггер преодолевает номерной принцип, типичный для этого жанра, он создает сцены сквозного развития, тем самым придает экспрессионистскую динамичность сценическому движению.

В мелодекламации, то есть совместном звучании музыки и речевого слова, действует принцип единовременного контраста. В нем возможны два варианта функционирования элементов. В одном случае они вступают в резонанс, усиливая эмоциональную выразительность ситуации, каждый вид искусства – своими средствами. Это наиболее распространенный случай. Как ведущий он утверждается в XIX веке, и в качестве такового представлен у Стравинского. Однако опыт Онеггера показал, что возможно и альтернативное функциональное сочленение по вертикали. В нем музыка и драматическое слово могут быть представлены в смысловой оппозиции. В изучаемой оратории встречается ряд подобных фрагментов в 8-й и 9-й сценах. В них речь Жанны накладывается на музыкальный ряд, раскрывающий образ контрдействия – народ осуждает девушку. Две образные сферы противопоставляются в одновременности. Более сложные виды взаимодействия (музыка и мелодекламация, или произнесенная речь и мелодекламация) характеризуются ослабленным контрастом (его можно охарактеризовать как контраст – дополнение с переключением функции). Один из элементов *М/Д* (музыка или декламация) продолжает звучать на протяжении всей этой конструкции. Он способствует континуальному, непрерывному развитию драматургии. Этот вид взаимодействия типичен и для Стравинского, и для Онеггера.

На более высоком масштабном уровне, композиционно-драматургическом, декламация в «Персефоне» выполняет *смысло- и целостнообразующую функцию*. Как уже было сказано, фразы героини, звучащие без музыкального сопровождения, акцентируют важные переломные моменты в драматургии. Концептуальное значение имеет и мелодекламация *М/Д*. В эпизодах ее концентрации – в монологах Персефоны – раскрывается идея пространственного перемещения главной героини. Находясь в одном мире, она видит мир иной и страдает ему. Путешествия Персефоны происходят в соответствии с объективным равномерным ритмом природы, что соотносится с космическими законами Вселенной, воплощает идею циклической обратимости. В смысловом отношении распределение монологов зеркально симметрично: в двух крайних монологах Персефона, находясь в земном мире, говорит о желании попасть в мир мертвых; в центральных – она вспоминает о мире людей, находясь в царстве Аида. В масштабном отношении монологи организуют метр высшего порядка.

В партии Персефоны и во всей композиции преобладает статика, что обусловлено, помимо свойств драматургии, формообразованием: используются вариантно-строфические формы чаще с репризным заключением, остигатные формы. Особенно это характерно для крайних частей. Динамика достигается средствами монтажа. Благодаря включению реплик героев в повествование Персефоны, создается диалог между ней и нимфами с тенями. Так как музыкальный материал реплик и последующих разделов идентичен (вариантные преобразования не меняют его сущности), главным стимулом движения становится контраст между словом пропетым и произнесенным. Наибольший динамизм свойственен II части. Он достигается за счет учащения ритма появления монологов в конце II части, наличия большого количества реплик и тирад, вопросительных конструкций; использования типичных для жанра мелодрамы XVIII века приемов: речь без сопровождения оркестра и троекратное чередование коротких фраз героини с аккордами оркестра.

В «Персефоне» контрапунктическое сочетание музыкального ряда и выразительной речевой декламации, характеризующей смысл происходящих событий и реакцию на эти события героини, образует сложную *политематическую блочную конструкцию*. Асинхронность «цезур» двух контрапунктирующих пластов способствует текучести формы. При этом целостность всей II части в большей степени создает именно музыкальный компонент. Благодаря синтагматическим связям (связям по смежности) музыкального тематизма между проведениями *М* и *М/Д* сглаживается ощущение контраста как фактора членения, неизбежно возникающего в результате использования произносимого текста. Кроме того, музыка, звучащая во время мелодекламации, выполняет еще и функцию парадигматических связей (связей на расстоянии).

В оратории Онеггера использование конкретных видов декламационных приемов нередко определяет логику формообразования. Композитор трижды приводит большие по масштабам сегменты *Д*, которые представляют собой диалоги Жанны и брата Доминика (конец 2-й и 5-й сцен), сцену Клирика и крестьян (середина 8-й сцены). В результате вся оратория делится на четыре крупных раздела: Пролог – 2-я сцена, 3–5-я сцены, 6–8-я сцены, 9–11-я сцены. Помимо композиционных особенностей оратории, такое деление отражает и драматургическую

логику развития. Так, Пролог и первые две сцены являются неким зачином, сюжетной завязкой оратории. Лишь после диалога Жанны и Доминика 2-й сцены перед слушателями разворачивается история Жанны. В 3–5-й сценах представлена линия Жанны и враждебно настроенных к ней сил, все события происходят в Руане. В последующих 6-й и 7-й сценах место действия условно, в 8-й оно переносится в Реймс, в 9-й – в Домреми; лишь в последних двух сценах действие вновь разворачивается в Руане. В 8-й сцене после большого декламационного фрагмента Клирика с крестьянами в развитии линии контрдействия наблюдается перелом. Значительно снижается экспрессия обвинительных реплик народа, враждебно настроенного к Жанне, – теперь это всего лишь шепот, а не громогласные выкрики.

Самым распространенным является коррелят *М/Д* – он присутствует во всех сценах (кроме первой). Роль его достаточно разнообразна – от характеристики героев (Жанны, Доминика, представителей из народа, сочувствующих героине и обвиняющих ее) до маркировки действенных моментов.

Широко и разнообразно применяется *М/РД*. Этот коррелят встречается в сольных партиях Жанны, Доминика, некоторых персонажей 4-й сцены, и в хоровых эпизодах. Ритмодекламационный сегмент *РД* активно взаимодействует с музыкальными сегментами, нередко выполняет развивающую функцию. Например, в 3-й сцене ритмоформула в *М/РД* партии Жанны обретает в следующем за ним музыкальном фрагменте высотную характеристику в партии хора (цц. 5–6). Интересно решение начала 4-й сцены. В нем динамическое развитие ритмотемы (она соответствует сегменту *РД*) осуществляется полифоническими приемами. Эпизод выбора Судьи представляет собой последовательность пятиголосных ритмических канонов с интервалом вступления, равным четверти. Создается сонорный эффект акустического распространения звука – возглас Церемонимейстера отзывается в толпе и эхом прокатывается по площади. Пространственный эффект, который возникает благодаря имитационным переключкам на основе кратких ритмоформул, встречается в хоровой партии в 8-й сцене (7 т. до ц. 49, 10 т. до ц. 64). В этой же сцене используется контрапункт двух ритмических фигур (ц. 64, т. 3). Таким образом, ритмодекламация выполняет формообразующие функции, в данном случае динамические.

Наряду с музыкальными закономерностями, характером интонационно-тематического процесса, выбор тех или иных структурных единиц позволяет композитору подчеркнуть функцию некоторых сцен. Использование приемов гротесковой стилизации в музыке выделяет среди других аллегорические 4-ю и 6-ю сцены. Кроме того 4-я сцена отмечена применением ритмодекламационных сегментов вне коррелятивных связей. Этот прием ни в какой другой сцене не используется. В 6-й сцене автор ограничивается только простыми коррелятами: суксессивного вида (*М-Д*) и симультанного (*М/Д*). В минимальном количестве представлены корреляты в Прологе и сцене «Тримазо», в них господствует логика музыкальной формы.

Важную драматургическую и композиционную функцию выполняет коррелят с включением *Sprechstimme М/РД, SS*. Впервые он появляется во 2-й сцене в партии Доминика, где отмечает слова новозаветного текста «Во имя Отца, Сына и Святого Духа». В 3-й сцене, также в партии Доминика, он используется на впервые звучащих в оратории словах обвинения, которые бросают в адрес Жанны люди из толпы. Затем он появляется лишь с 7-й сцены в партии Жанны. Его роль в последующих сценах возрастает (исключение составляет 10-я сцена), коррелят с включением *Sprechstimme М/РД, SS* подводит к кульминационному финальному разделу «Жанна д'Арк в огне». Этот коррелят используется также в партии Жанны в моменты нагнетания экспрессии, священного экстаза: «*Я иду! Я иду! Где мой прекрасный меч!*» (7-я сцена); «*Вверх! Вверх! Я разбиваю цепи!*», «*И радость остается, да, она – самая сильная. Любовь, она – самая сильная! Бог, он – самый великий*» (11-я сцена).

Ритмический рисунок (шестнадцатые, синкопы, обратный пунктир, триоли), появляющийся всякий раз в корреляте *М/РД, SS* в партии Жанны, способствует созданию тематических связей на расстоянии, придает единство всей композиции. Интересно, что данный вид коррелята в партии народа появляется лишь в последних сценах: однажды в 9-й, два раза в последней 11-й сцене. В совокупности с музыкально-интонационным процессом он указывает на сближение двух образов – образов Жанны и народа.

Именно в последних сценах (вторая половина 8-й сцены, 9-я сцена) композитор использует наиболее сложные типы структурных единиц *М/РД+Д*. В них контрапунктически сочетаются музыкальный ряд, ритмо-

декламация хора и декламация Жанны (а в одном случае *РД* героини). В данных коррелятах Онеггер противопоставляет в одновременности две образные сферы – образ святой и образ народа-обвинителя. При этом каждый пласт отчетливо слышен, что достигается за счет ритмического контраста, остигнутых оркестровых слоев.

Благодаря контрапунктическому наложению в коррелятах создаются многопластовые конструкции. Нередко музыкальная составляющая имеет несколько достаточно самостоятельных и хорошо прослушиваемых пластов. Подчеркнем, что количество коррелятов, в которых музыкальный сегмент включает несколько самостоятельных линий, возрастает к последним сценам.

Показательным является использование композитором приема *Sprechstimme* в момент осуждения Жанны на слова голосов из толпы «*Comburatur igne*» (лат. «Да сгорит в огне») в конце 8-й сцены. Эти слова ранее трижды звучали (3, 4, 7 сцены) в мелодическом оформлении. Здесь же они воспринимаются после нагнетания экспрессии как кульминация в развитии линии обвинения Жанны. Отметим, что данным приемом декламации Онеггер пользуется крайне редко. Встречается его точечное вкрапление (в виде одного звука) в ритмодекламацию Жанны и иногда в *РД* Доминика или народа. В 4-й сцене он применяется в качестве звукоподражания крику осла, во 2-й сцене в момент призыва Домиником Жанны (выразительный эффект).

Разнообразные приемы декламации выполняют не только важную драматургическую роль, но и композиционную. Выше говорилось о тематических арках, создаваемых благодаря повторяющимся ритмическим фигурам в ритмодекламационных фрагментах Жанны.

Вместе с музыкальными сегментами декламация и ее виды образуют крупные, относительно завершенные построения: диалоги, монологи, ритмодекламационные фрагменты. Смены завершенных декламационных разделов сопровождаются появлением нового музыкально-тематического материала. Так, в 9-й сцене первый диалог Жанны и Доминика (тт. 1048–1084) построен на материале лейтмотивов Маргариты и пения соловья (1-я тема). Второй их диалог (тт. 1129–1136) и прилегающие к нему две фразы Жанны основаны на теме «Тримазо» (3-я тема). Следующая фраза Жанны и реплика Доминика звучат на фоне припева темы «Тримазо» (припев 3-й темы). В основу первого монолога девушки (тт. 1185–1233)

кладутся темы надежды (вариант *De profundis*; 4-я тема), пения соловья, Жанны, позже появляется тема любви (5-я тема). Второй монолог героини основан на новом тематическом материале (6-я тема). Первый ритмодекламационный раздел (тт. 1093–1128) сочетается с ее лейтмотивом (2-я тема). Последняя группа ритмодекламации (тт. 1273–1298) чередуется с темами надежды, Жанны и Маргариты (4-я, 2-я, 1-я темы). Обрамляет этот последний раздел тематизм песенки «Тримазо».

Смена декламационных разделов соответствует в какой-то мере логике музыкальной формы. 9-я сцена представляет собой трехчастную композицию. Монологи Жанны расположены в ее среднем разделе; в репризе возвращается группа ритмодекламационных сегментов из первой части, усложненная двумя фразами *РД* хора. Таким образом, декламационные разделы подчеркивают абрис трехчастной композиции.

Итак, у Стравинского при значимости декламации ведущая роль закреплена все же за музыкой. У Онеггера эти два компонента выступают на паритетных началах. Значимость и известная самостоятельность декламационных диалогов с выключением в этот момент музыкального ряда приводит к дискретности в драматургии целого. Эту дискретность композитор компенсирует симфоническим музыкально-тематическим развитием, чему способствует в том числе и развитая система лейтмотивов.

В рассмотренных произведениях драматическая декламация функционирует в условиях, когда в их микстовой жанровой структуре – мелодраме у Стравинского и драматической оратории у Онеггера – важную роль играет мистериальный компонент. При этом драматическая декламация и драматический диалог выполняют в них ритуальные функции. В «Персефоне» все моменты перехода из одного мира в другой маркированы мелодекламацией. В «Жанне д' Арк на костре» крупные фрагменты драматических диалогов Жанны и брата Доминика во 2-й и 5-й сценах, сцена Клирика и крестьян в 8-й также напрямую обусловлены их сакральным содержанием. Таким образом, **важная функция драматической декламации связана с сакрализацией жанров мелодрамы и оратории.**

Характер и свойства произведений во многом зависят от вида мистерии, к которому обращаются композиторы. Античная элевсинская мистерия с ее эзотеричностью и элитарностью определила камерность «Персефоны», небольшие масштабы, минимальное количество персонажей. Онеггер обращается к площадной средневековой мистериальной драме.

«Жанне д'Арк на костре» свойственны демократичность и масштабность. В ней наблюдается относительная автономность жанровых составляющих, где происходит переключение из оратории в план драматического театра и обратно.

Сравнение двух произведений, созданных классиками музыки XX века, показывает, что виды взаимодействия декламации и музыки, особенности их коррелятивной связи определяются жанрово-стилевым контекстом. Эволюция этого взаимодействия представляет собой процесс обогащения структурных элементов и разнообразия их функционирования.

Высокая художественная ценность двух произведений в настоящее время очевидна. В определенной степени они являются вершинными работами в подобном типе синтеза. Однако искания композиторов не заканчиваются этими произведениями. Стравинский, уехав из Франции в США, продолжает сочинять в сфере вечных религиозных сюжетов: «Вавилон» (1944), «Проповедь, притча и молитва» (1962), «Потоп» (1962). Онеггер, оставшись в оккупированной Франции, создает произведения на патриотическую тему: «Пляска мертвых» (1938), «Николя из Флю» (1939).

Библиографические ссылки

1. Денисов А. «Персефона» И. Стравинского – новая жизнь мифа о возвращении из царства смерти // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. по мат-лам междунар. науч. конф. – М., 2007. – С. 78.
2. Друмева К. Драматическая оратория А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Из истории зарубежной музыки. – М., 1971. – С. 93.
3. 100 композиторов XX века. – Пермь, 1999. – С. 111.
4. См.: Раппопорт Л. «Самая большая радость – умереть за тех, кого любишь...» // Рассказы о музыке и музыкантах. Популярные очерки. – Л.; М., 1977. – С. 133–152; Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: очерки. – Л., 1983.
5. См.: Рассказы о музыке и музыкантах. Популярные очерки. – Л.; М., 1977. – С. 133–152.
6. Декламация // Музыкальный словарь Гроува / под ред. Л. Акопяна. – М., 2001. – С. 283.
7. Мурзина Е. О принципах мелодической декламации (на материале украинской музыки): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1973. – С. 10.
8. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. – М., 1986. – С. 8.
9. Гончаренко С. Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993. – С. 152.

КОСМОГОНИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СИМФОНИЯХ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Связь музыки и космоса, корреляция законов музыкальной акустики космическими пропорциями, музыкального микрокосма и вселенского макрокосма всегда были в поле зрения музыкантов, начиная с античности. Достаточно упомянуть здесь лишь концепции «гармонии сфер» Пифагора, трехуровневой иерархии бытия музыки у Боэция, идеи И. Кеплера, чтобы значимость данной проблематики в истории музыки была очевидной.

С начала XX века горизонты научного знания еще шире раздвинули представление человека о мире. Именно с этого времени космологическая проблематика в композиторском творчестве начинает выходить на новый уровень и воплощения и осмысления, становясь одной из примет музыки XX столетия в целом. В музыке появляются многочисленные образы Вселенной, Космоса. Возникает ряд музыкальных космогоний – концепций о происхождении и сотворении Вселенной. Имена композиторов, которые в той или иной степени касались этой темы, довольно многочисленны: Ч. Айвз, А. Скрябин, Э. Варез, П. Хиндемит, О. Мессиан, К. Штокхаузен, К. Пендерецкий, Д. Лигети, Г. Холст, А. Шнитке и многие другие.

Причины этого многообразны и не сводимы только к взрыву научных открытий на рубеже XIX и XX веков, приведших в итоге к открытиям новых галактических систем, полетам в космос, на Луну и выходу в космическое пространство. Под воздействием целого комплекса факторов сформировалось новое – космическое – сознание человека XX века. Традиционная тема «Человек и мир» приобрела в этой связи иную модификацию, которую можно определить как «Человечество и Вселенная». Можно, по-видимому, назвать этот аспект проекцией нового направления научного знания XX века – *синергетики* (универсальной теории эволюции космических объектов, в том числе и человечества) – в сферу музыкального творчества. Исследователи пишут об «общих законах строения и развития космической и музыкальной материи» [1], о том, что «...воспроизведение сходных моделей мироздания в научном и художественном творчестве может быть свидетельством того, что весь Космос и все человечество

представляют собой целостный организм с единой структурой и законами развития» [2]. Образы многообразных космических пейзажей, взаимодействие живого, духовного и безжизненного космических начал, гармония и дисгармония Мироздания – эти и другие грани данной темы внесли в музыку новый концептуальный разворот.

В этом смысле весьма интересны восемь симфоний Авета Тертеряна (1929–1994), которые благодаря своему стилевому и содержательному единству могут рассматриваться как уникальная симфоническая космогония XX века. Концепция, развертываемая в этом гигантском макроцикле, может интерпретироваться в нескольких содержательных аспектах и с разных точек зрения. Можно акцентировать национально-восточный характер тематизма и рассмотреть некоторые симфонии (особенно № 1–3 и 6) в аспекте развития типа ориентального симфонизма XX века. По поводу 3-й симфонии высказывалась мысль о связи ее содержания с темой смерти, что имело для композитора личностную окраску, связанную с кончиной брата [3]. Можно связать две последние симфонии Тертеряна с произошедшим в Армении в 1988 году землетрясением и трактовать 7-ю как ее предчувствие, а 8-ю как трагическое послесловие к ней – и так далее.

В данной статье делается акцент на космогоническом уровне содержания симфоний, раскрывающем взаимодействие образов человека, человечества и природной вселенской, космической среды.

Стиль симфоний Тертеряна дает представление о своеобразных механизмах создания космической образности. «Энергетические законы Вселенной в музыке отражаются в двух новых видах организации музыкальной ткани – пуантилизме и соноризме, воплощающих точечные и континуальные структуры» [4]. Фактурно-гармоническая основа музыки Тертеряна – кластерная сонорность со сгущениями и разрежениями тематической «магмы». «Космический» характер сонорности обусловлен эффектами, аналогичными таким космическим явлениям, как гул, звуковые импульсы, колебания, вибрации, энергетические потоки, вспышки, сгущения, разрежения и т. п. Именно фактурная антитеза сонорного и мелосного начал приобретает у Тертеряна мировоззренческий характер, воплощая мир без человека, в который он, человек, входит и начинает осваивать и обживать.

Раскрытие названной темы у Тертеряна многопланово. Ее разные аспекты, по мнению автора статьи, могут быть выстроены в виде некоего

условного космогонического сюжета, который в последовании симфоний от Первой к Восьмой не имеет строгой линейной направленности. В предлагаемой работе обрисована фазово представленная линейная логика внутри макроцикла, в соответствии с которой каждая симфония композитора соответствует той или иной фазе этого «сюжета». Вот эти фазы: начало сущего и зарождение жизни, появление человека и выделение его из природы, драматические испытания человечества в процессе своего многотысячелетнего развития, крушение и гибель цивилизации. Понятно, что в этом «сюжете» вторая и третья фазы разворачиваются во многом параллельно, но в данной статье они будут рассмотрены в указанной последовательности, которая подчеркнет движение концепции Тертерьяна к весьма определенному и однозначному итогу, о чем будет сказано в заключительной части данной статьи.

Фаза первая может интерпретироваться как повествование о зарождении жизни, о Начале сущего. Наличие данной фазы – неперенный атрибут любой космогонии, и подобный аспект затрагивается во 2-й, 3-й и 7-й симфониях Тертерьяна. Но логика творческого процесса побудила композитора к выделению этой важнейшей грани темы в отдельное сочинение. Тот факт, что Тертерьян не сразу, но осознал необходимость ее акцентировки в формирующемся макроцикле, подчеркивает космологическую целостность всего его замысла. Этой первой ступени концепции посвящена 5-я симфония Тертерьяна (1978).

Здесь воплощен мир, в котором еще почти ничего нет. Это настоящая *tabula rasa* Земли, у которой все впереди. В сонорном бульоне на наших глазах происходит рождение первого звука как процесса возникновения жизни. Восемь минут непрерывно интонируемый тон *as1* поет, звенит и вибрирует, словом, живет. Тембровая полихромия, в которой задействованы европейские и восточные инструменты – колокольчики, гобой, скрипки, а также экзотичные тембры античных тарелочек, бурвара и кяманчи (бурвар – ударный инструмент, родственник бубну или пандейре, кяманча – струнно-смычковый), последняя привносит нетемперированность, изобретательно расцвечивает его. Такая полинациональная минималистская стилевая основа и позволяет воспринимать исходный образ 5-й симфонии как воплощение универсального Начала, Зарождения, Возникновения.

Формирующийся на наших глазах мир, вначале однородный (хотя и темброво полихромный), развернется к полиморфности, поскольку в нем постепенно начинают сопрягаться контрастные сущности. После длительного пребывания в интонационном поле одного звука важнейшим событием становится появление второго звука (h2), который постепенно «отпочковывается» от первого, темброво расцветивается и начинает жить в заданном пространстве. Третье событие, накладывающееся на второе, – оркестровый кластер – воспринимается как символ вселенского гула. Разбухание этого «космического» сонора приводит к краткой, но интенсивной кульминационной точке – апокалиптически звучащим октавным унисонам tutti, «умноженным» ударными. Грозное, роковое в этих ударах также имеет знаковый характер и воплощает разрушительный потенциал космических стихий. Напряженность и драматизм рождающегося мира ощущаются в невероятно длительной кульминационной фазе II-го раздела симфонии. Здесь взаимодействуют фигурации, кличи, кластерные зоны, мелодические фразы медных, реплики ударных.

Еще один важный компонент драматургии 5-й симфонии связан с введением мелодического начала. Во-первых, это дуэт низкой флейты и гобоя, возникающий в начале II-го раздела сочинения. Мягкое сплетение двух линий лирично, а его вариантная остигатность рождает эффект антропологически окрашенного «прекрасного остановленного мгновения». Этот дуэт является толчком к многоголосному разветвлению фактуры и приводит к кульминации, описанной выше. Во-вторых, это импровизация кяманчи на фоне «изначального» as (III раздел) – как еще одно проявление человеческого на фундаменте уже возникшего бытия. Восточный характер этого эпизода чрезвычайно явственен. В нем ощущается некоторое проявление семантики *lamento*, но она здесь, думается, опосредована. Главное здесь – не выражение страдания. Это, скорее, лирика покоя и мягкой печали. Не является ли это соло, помимо очевидного проявления национально-армянской природы дарования композитора, воплощением идеи о «восточных началах мира»? Так два описанных мелодических эпизода симфонии вводят антропологическую ноту в «начальный мир» этого сочинения.

Финальный эпизод с участием колоколов является генеральной кульминацией симфонии. Автор назвал его «всемирной звонницей». Ее участниками, кроме нескольких колоколов разных типов, удвоенных

магнитофонной записью, являются кличи медных, в октавных унисонах которых в начале симфонии слышался грозный голос Космоса, а также своеобразный «метроном» ударных. Это настоящая Gloria человечеству, в которой сквозь мажорный гармонический остов пробиваются силы грозные и роковые. Светлый и тонально окрашенный (C-dur!) гул – резонанс этой кульминации – утверждает мажорность до самого конца симфонии. В коде в сонорном контрапункте представлены два персонажа сочинения – унисоны медных и звук *as* у кьяманчи. Хотя их антитетичность сглажена, этот контрапункт воспринимается как потенциальный конфликт. Его разработка осуществляется в других фазах симфонической эпопеи Тертеряна.

Фаза вторая – возникновение в мире космического Хаоса Слова, Веры, Культуры. Этот аспект затронут в 1-й, 4-й и 6-й симфониях Тертеряна. В них важнейшим компонентом драматургии являются определенные знаки культуры: цитата раннехристианского псалма у органа (1-я симфония), тема Генделя у клавесина (в 4-й), аллюзия на церковную службу у хора (в 6-й симфонии). Но конкретный смысл и характер взаимодействия этих знаков с контекстом в каждой симфонии различны.

В своей 6-й симфонии (1981) Тертерян формулирует начальное основание человеческого бытия, выделившее его из биологической, природной среды. Основание это – религия. С самого начала здесь благодаря использованию хора возникает образ некоей вселенской Службы. Звучание хора еле слышно, оно почти сливается с сонористической атмосферой, предваренной тихими биениями гонга и их длительными отзвуками. Во 2 разделе партия хора активизируется и выходит на первый план. Его равномерная псалмодия истово сурова, она полна твердости, непоколебимости. Это своеобразный гимн силе Духа человеческого.

Но хор в 6-й симфонии воплощает и трудную грядущую судьбу человечества. В 3-м разделе партия хора трансформируется сначала в грозное и драматичное, а затем в плачевое начало. Lamento хора истает в гигантском *diminuendo*. Симфония по желанию автора исполняется при погашенном свете с освещением софитами разными оттенками красного, синего и желтого [5].

Голос хора в симфонии в целом довольно тих – на гигантских пространствах Вселенной человечество, возможно, всего лишь крохотная

горстка живых и разумных существ. Но этот кроткий голос истовой веры очень весом и значителен. Вот почему заключительный аккордовый импульс, вспыхивающий у духовых на внезапном *forte*, – мажорное трезвучие.

Тема одночастной 4-й симфонии (1976, 2-я редакция 1984) – достигнутая гармония человека и Космоса. Тихое (в отдалении) и светлое звучание темы из эпохи барокко у клавесина (во 2-й редакции хоровое начало заменено на использование клавесина) с самого начала становится знаком культуры, неким культурным посланием, отправленным с Земли в бездонные пространства мироздания. Наползающая на цитату и поглощающая ее тихо вибрирующая четвертитонами сонорная масса воплощает космический пейзаж. Благодаря ресурсам коллажной полистилистики (редкость для Тертеряна) здесь возникает сопоставление образов Человечества и Вселенной. Вначале оно гармонично. Но в средних участках формы появляются сполохи дикой космической энергии (ц. 16, 22 и далее).

Знаком гармонично-природного и аполлонического в бытии выступают в симфонии светлые квинты у валторны, заставляющие ни на секунду не прекращавший звучания сонор словно «выключиться» (правда, ненадолго). Квинта несет с собой и мажорную краску, с которой она обертонально связана.

С возвращением темы Генделя, сопровождаемой челестой (заключительный раздел), идилличность и даже нежность звукового колорита усиливаются. Но и в этом поле света взрывы яростно гулкой космической материи вполне возможны и даже закономерны. Так, внезапно пронзает тихий ход космического времени туттийное *fortissimo* (ц. 33). Его удары тоже «метрономичны» и регулярны. В них слышен драматический голос Времени, сплетенный со сферой рока.

Окончание симфонии неожиданно приобретает трагическую окраску: после указанного взрыва, длительно изживаемого в затухающих звучностях ударных, *sembalo* более не возвращается, как и атмосфера тихой просветленности. Так, композитор, думается, демонстрирует принципиальную конечность любой идиллии, которая способна волею обстоятельств (либо повинаясь заложенным в ней потенциям) исчезать и даже перерождаться в свою противоположность.

Мрачно многоточие в конце симфонии: четыре редких и тихих удара колокола могут вызвать и погребальные ассоциации! Но оно не перекрывает преобладающей в ней светлой атмосферы, которая позволяет назвать ее космической пасторалью.

Проблема веры и духовности как главной миссии человечества во Вселенной развивается в четырехчастной Симфонии № 1 (1969). В этом своеобразном прологе космологии Тертеряна образы Космоса возникают только в финале. Симфония начинается с хоральной цитаты – символа боговдохновенной истины, некоего сурового духовного послания. Использование цитаты для Тертеряна является принципиальной редкостью (вторично – только в 4-й симфонии). Видимо, здесь ему был необходим конкретный и прямой символ, который и был найден в собрании армянских духовных песнопений.

Основой драматургии 1-й симфонии становится противопоставление духовного и телесного, представленное как антитеза хорального и ударного начал в их отдаленнейшей временной прасущности. Проблема, которая возникает здесь, может быть сформулирована следующим образом: в каком соотношении друг с другом находятся эти две изначальные стороны бытия – в непримиримом конфликте? В комплементарном равновесии? В иерархическом соподчинении?

Поиски ответа занимают территорию всего четырехчастного цикла. В первой части антитеза сформулирована. Во 2-й (ее музыка заимствована из оперы «Огненное кольцо») господствует стихия ритма. Перед нами ритмодинамическое скерцо, оstinatная фигура которого концентрирует телесное начало. Музыка этой части упруга и зажигательна, но и довольно кратка (меньше двух минут).

Нет ответа и в медленной 3-й части. Вся она может быть – по аналогии с пьесой Ч. Айвза – названа «вопросом, оставшимся без ответа». Этот вопрос – глобальный, сущностный – несколько раз задает труба. Видимо, как попытку ответа следует расценить реплики медных, несколько раз интонирующих восходящую секундовую интонацию темы-эпиграфа. Но дальше нее интонационное продвижение не идет. Начальный хорал словно забыт, отодвинут тематизмом ритмически-сонорного плана.

Именно в финале впервые в симфонии возникает образ космического Хаоса – благодаря использованию ресурсов политембровой сонорности. Тромбон в ритме сарабанды тихо и сурово интонирует начальную

интонацию псалма. Хоральные фразы постепенно формируются в мелодию (ц. 66) – боговдохновенная истина, скрижали Завета людей с Богом, наконец, найдены. Хорал звучит все более светло (ц. 74). И вдруг все рушится. Издевательски-глумливый хохот – glissando трубы в дуэте с трещоткой, далее glissando валторн, треск гуиро, механическое остинато ксилофона – демонстративно разрушает величественную мощь прозвучавшего хорала. Начинается вакханалия распада. Орган в крайней степени напряжения пытается утвердить хоральную тему, но это не удастся. Органный кластер fff в объеме всей клавиатуры воплощает произошедшую духовную катастрофу, после которой в симфонии больше уже ничего не будет...

Итак, отвержение твердыни Веры приводит к катаклизму космического масштаба, ибо кажется, что гибнет вся человеческая цивилизация. Хорал воплощает в симфонии высшую ценность бытия. Ее отвержение оказывается губительным, а утрата – невозполнимой. Такой ответ на поставленные вопросы дает 1-я симфония Тертеряна.

Таким образом, вторая фаза космологии Тертеряна, представленная 1-й, 4-й и 6-й симфониями, посвящена культурологическому аспекту темы «Человек и Вселенная». Культура в широком значении слова – это собственно то, что делает человека Человеком. Вера (и религия) – неременная духовная составляющая человеческого бытия, кладезь вечных истин, считает Тертерян. И уже в своей 1-й симфонии он предупреждает, чем чреваты пренебрежение ею либо ее забвение.

Фаза третья может быть определена как своеобразная притча о не легкой, горестной судьбе человечества, вступившего после своего появления во Вселенной во взаимодействие с порожденными ею стихиями и открывшего тем самым начало своей драматической истории. Вторая и третья фазы космологии Тертеряна тяготеют ко взаимодействию друг с другом, и сфера *lamento*, как и образы крушения идиллии либо – страшнее – катастрофического распада, воплощаются в той или иной степени и в симфониях № 1, 4 и 6. Но, думается, в них этот аспект все же второпланов. Драматическую историю человечества в обостренном конфликтном поле воплощают другие симфонии композитора – № 2 и № 3.

Вторая симфония (1972) начинается спокойно и умиротворенно. Ее изначальный образ, воссоздаваемый разбухающей полиостинатной фактурой, – это разворачивающиеся перед нами гигантские пространства

Космоса как упорядоченной гармоничной структуры мироздания. Эту «аполлоническую» суть космического начала воссоздает *мажорный оттенок* (вполне «внятный» B-dur) начальной сонорной темы, дление которой кажется бесконечным. Но мажорность исчезает, и вторжение медных (ц. 9) воспринимается как агрессия космической материи, способной отторгнуть либо поглотить все что угодно. Космос здесь – многоликая и двойственная субстанция, поворачивающаяся разными гранями.

Появляющийся в середине 1-й части смешанный хор (ц. 13) интонирует сонорную невысотную звуковую массу, производящую ощущение хаотической разноголосицы. Композитор выбирает алеаторический подход, предлагая проговаривать любые речевые фразы по усмотрению дирижера. Этот сонорный гул человеческих голосов – символ явления Человечества на космической «сцене бытия».

Но во 2-й симфонии Тертеряна есть то, что усиливает антропологическую ноту в концепции сочинения – это сфера *lamento* (2 часть). Образ людских горестей и, возможно, раскаяния за заблуждения воплощен здесь вокализмом мужского голоса в фольклорной манере. Фольклорное (армянское, следовательно, ориентальное) имеет подчеркнуто архаический колорит – это экмелическое опевание неспешно перемещающегося тона. Перед нами скорбный ритуальный голос далекого прошлого, пришедший с Востока. *Lamento* возникает и в 3-й, финальной, части симфонии (у женских голосов), – на фоне мерного и «равнодушного» к этим стенаниям космического «метронома». Так причитально-плачевое начало выходит во 2-й симфонии на первый план и противопоставляется иным константам бытия – Природе, Космосу, Времени.

В 3-й симфонии (1975) фольклорная интонационность также весьма существенна благодаря введению специфически неевропейских тембров зурны и дудука, а также каденций ударных. Но Тертерян «уловил в национальном вселенский смысл» [6], поэтому фольклорное здесь следует воспринимать двояко – как проявление восточного (в широком смысле слова) и в то же время общечеловеческого. Новое здесь, по сравнению с предыдущей симфонией, но не новое в концепции Тертеряна – стихийная и яростная энергия ритмизованных ударных. В 1-й симфонии она противостояла тематизму мелодическому и религиозно окрашенному. Здесь же эта мощная телесная энергетика задана изначально – как исходный образ-эпиграф симфонии.

Суть первой части 3-й симфонии можно описать как сопоставление двух полюсов функционирования Вселенной – стихийности (описанная выше ритмическая каденция) и бескрайней ледяной мглы (долгое «поле тишины» с сонорными *glissandi*). Это сопоставление двух чисто сонорных сущностей проводится дважды – и во втором проведении ритмичной темы ударное дополняется мелодическим (2 зурны и медные). Оstinатные дикие вопли зурн умножают эффект натиска бешеной энергии. В третий раз «поле тишины» взрывается октавными унисонами медных, словно голос рока. Эта мощная, устрашающая энергетика и характеризует первобытный мир Земли – отнюдь не благодатный и не умиротворенный, а пронизанный борьбой, бедствиями и испытаниями, преодолением препятствий, а значит, и неизбежным страданием.

Поэтому *lamento* 2-й части естественно продолжает заданный драматургический сюжет. Печальный дуэт дудуков (соло одного на равномерно пульсирующей педали другого) близок по сути причитальным вокализмам 2-й симфонии. Он звучит тихо, отрешенно, жалобно. Никакого надрыва! Перед нами словно эмоциональный стоп-кадр: запечатленная печаль сотен тысяч поколений людей, лишенная индивидуального начала, обобщенная и очищенная от всего случайного и временного.

Первобытной динамикой пронизана и 3-я, финальная, часть симфонии, являющаяся драматургической репризой цикла. Здесь имеется и яростная ритмичная каденция ударных с медными (в размере $\frac{7}{8}$), и зурны, предваренные гротескно звучащим *glissando* валторн. Этот эпизод композитор охарактеризовал так: «глумление над всем, что свято» [7]. Заключенная здесь энергия демонстрирует свой разрушительный характер.

В окончании произведения антитеза обнажается: повторяющийся жалобный напев дудуков из 2-й части наталкивается на «издевательскую» реакцию медных, тему которых автор назвал «гомерическим хохотом валторн» (ремарка в партитуре). Смысл этого сопоставления ясен: человеческое страдание не может рассчитывать на сочувствие холодных и бездушных стихий Вселенной. Мы одиноки в своих горестях, беззащитны в бедах. Третьей фазе симфонической притчи Тертеряна наиболее свойственны конфликтность и драматизм. Тема человеческого страдания в ней чрезвычайно значима, но она не доминирует. Это происходит в симфониях, которые можно отнести к итоговой фазе космогонии.

Фаза четвертая – это трагический итог вселенских коллизий. Две последние симфонии Тертеряна (1987 и 1989) образуют диалогию о тяжелых испытаниях, катастрофах, ожидающих человечество на земле. Именно здесь показано крушение мира, приобретающее у Тертеряна вселенский, апокалиптический размах. Вместе с тем содержание 7-й и 8-й симфоний неизбежно проецируется на произошедшее в 1988 году в Армении страшное землетрясение с большим количеством жертв, что стало для Тертеряна как армянского художника и личной, и национальной, и общечеловеческой трагедией, о чем было сказано выше. Но космологический аспект из этих сочинений не уходит благодаря сохранению того же типа интонационной драматургии, а также концентрации и обобщению всех основных средств, использованных в предыдущих симфониях.

Музыка здесь пронизана ударностью, кличами медных, вспышками устрашающей сонорной энергии. В начале 7-й симфонии энергичные ровные удары литавр *fortissimo* становятся лейтмотивом симфонии – лейтмотивом стихийных сил Космоса, Времени как Истории с его неостановимыми событийными коллизиями. В обеих симфониях много фанфарных сигналов медных: «вспыхивают» октавные унисоны духовых после кульминации в 7-й симфонии, их длительное звучание – словно предупреждение: «Готовьтесь к худшему!»; 8-я начинается с властно-императивного эпиграфа, напоминающего о произошедших и будущих катастрофах.

В обеих симфониях несколько кульминационных пиков, «стягивающих» все драматургические процессы. В энергетических вспышках всех своих симфоний Тертерян воссоздавал проявления стихийных сил Природы и Космоса. Здесь это воплощение страшных и чудовищных по своей разрушительной силе природных катастроф. В 7-й симфонии две кульминации-катастрофы. Первая осуществляется путем длительного нагнетания. Возникший кластер безудержно разбухает, насыщается ударностью, в которой доминируют равномерно пульсирующие литавры (тема-эпиграф симфонии!). Накопление энергии приводит к взрыву. Резкие вопли валторн и других деревянных усиливают его драматический эффект. Большая динамическая волна с длительным «рассеиванием» энергии завершает первый событийный блок.

Тем не менее наступление главной катастрофы 7-й симфонии (ц. 40) кажется внезапным. Вновь звучат октавные унисоны и репетиции диссо-

нантными аккордовыми комплексами. Здесь задействован и магнитофон, на который записан «треск и скрежет сломанного дерева» (указание автора в партитуре). Одна минута этой катастрофы – спрессованное время апокалипсиса. В 8-й симфонии вибрирующая, полимелодическая сонорная масса сочетается с мощными ударными эффектами, которые постепенно стабилизируются и образуют приближающееся на гигантском *crescendo* устрашающее шествие. Следующие за ним две гигантских волны нарастания метафорически воплощают, как и в 7-й, разрушительную энергию Природы и Космоса.

Второй компонент событийной линии обеих симфоний – «поля тишины», хорошо знакомые по предыдущим сочинениям композитора. В 7-й и 8-й симфониях они чрезвычайно длительны – и это ново в его окталогии. Здесь много зон молчания, полного еле слышных биений, шорохов, звуковых пятен и вибраций. Эта тишина, это космическое безмолвие трагичны, наполнены оцепенением и состоянием, близким прострации. Вторую грань образа тишины воплощают в 7-й симфонии долго тянущиеся тоны, окруженные сонорными призвуками. Для 8-й симфонии развитость описанных зон важна в аспекте усиления в ней эффекта коды-постлюдии всего симфонического макроцикла.

Представлена в заключительной диалогии и семантика *lamento*. Причитания звучат еле слышно – за сценой. После генеральной катастрофы-крушения в 7-й симфонии в поле тишины и прострации визгливо (но очень отдаленно) эти причитания звучат у малого кларнета и сопранового саксофона. Плач женского голоса – также в сильном, стереофонически поданном отдалении (за сценой) – обрамляет 8-ю симфонию. Плач имеет фольклорную природу – он нетемперирован и активно опирается на приемы глиссандирования и экмелические опевания. В обоих случаях *lamento* звучит на фоне тихих ритмических контрапунктов («пульс жизни»).

Новым для Тертеряна является экспрессивное *lamento* «рыдающих» струнных между двумя кульминациями в 8-й симфонии – такая открытая экспрессия, впервые проявляющаяся в симфониях композитора, подчеркивает необычайную трагичность произошедшего.

Итоги обеих симфоний различны. В длительной итоговой зоне 7-й симфонии возникает устойчивый и незыблемый C-dur. И здесь Тертерян верен себе: мажорный ладовый оттенок свойствен окончаниям двух

предыдущих симфоний Тертерьяна – 5-й и 6-й. Если там он вытекал из позитивного драматургического вывода, то здесь он приближается к классическому эффекту катарсиса после пережитых испытаний и потрясений и, таким образом, выводит драматургическую спираль сочинения в новое – просветленное русло. Но эта тихая мажорность не утвердительна и больше похожа на мираж. В итоговом разделе 8-й симфонии важное значение имеет контрапункт плача и громких невысотных ударов. Смысл такого итога близок концовке 3-й симфонии, сопрягающей в антиномии плач рода человеческого и экзистенциальную агрессию Космоса. Напомним, что С. Савенко писала о возникновении в самом конце 8-й симфонии обертонового аккорда – «светлого блика на долгом темном фоне» [8]. Но этот гармонический эффект практически не прослушивается. В памяти остаются неспешно удаляющиеся грозные удары барабана – а это все тот же властный образ Рока!

«Одна из тенденций в музыке ушедшего столетия <...> рефлектирующая направленность художественного сознания, тяготеющего к универсализму, единению отдельных эпох, итоговому обобщению культурного наследия человечества» [9]. Думается, что симфонии Авета Тертерьяна в полной мере соответствуют этой тенденции и являются частью сформированного в XX веке типа своеобразного космологического симфонизма. «В космофических симфониях Тертерьяна «лирическим героем» выступает не сам художник и не отдельный народ, а человечество как *Homo cosmicus*» [10]. «Сверхцикл» Тертерьяна возник на той же основе, что и симфонические макроциклы, к примеру, Малера или Шнитке – на основе концептуального единства всех симфоний, каждая из которых представляет собой не только замкнутое целое, но и часть более крупного и единого замысла. Комплементарно взаимодействуя благодаря стилевой целостности и сквозному развитию различных тематических знаков, самостоятельные симфонические полотна размыкаются навстречу друг другу и образуют общность более высокого порядка. Согласимся, что симфонизм Тертерьяна можно назвать вслед за цитирующей Г. Гачева Л. Птушко космофическо-медитативным [11].

Именно выдвижение на первое место сонорного фактора организации материала привело к возникновению эффекта космологичности, что свойственно музыке, начиная с XX века. Если космологические концепции в сочинениях европейской музыки возникали и ранее – скажем, в тетралогии

гии Вагнера «Кольцо нибелунга», то важным носителем этого содержательного плана произведения в условиях отсутствия сонорного принципа музыкальной организации становился текст. Но при всей новизне данной концепции с точки зрения искусства прежних веков у Тертеряна велика и роль традиции. Семантика, которой оперирует композитор, основана на традициях воплощения *lamento* и рока, связана с использованием тематических формул, отстоявшихся в музыке от Ренессанса до романтизма, которые репрезентируют принадлежность сочинений армянского композитора линии эпико-драматического европейского симфонизма. Здесь одновременно сочетаются картина внеличного «природного» бытия, независимого от личной воли, и конфликтное «сопряжение полярных состояний» [12], двух стихий – космической и человеческой. Но композитор не использует традиционные для европейского симфонизма XVIII – первой половины XX веков приемы развития. Здесь нет ни прямых столкновений, ни борьбы противостоящих начал со свойственным им атрибутом в виде тонально-тематического развития – есть лишь констатация конфликта и сопоставление, а также контрапунктическое сосуществование его участников. Законы свойственной XX веку «параллельной» драматургии вытеснили здесь приемы традиционной симфонической драмы с ее сквозным развитием и трансформацией контрастных тематических типов.

Тертерян сумел создать собственную симфоническую космогонию – музыкальный аналог синергетическим концепциям XX столетия – и сотворил свой миф о Человечестве и Космосе, в котором сопрягаются микрокосм человека как «атом Вселенной» с макрокосмом мироздания. Космогония Тертеряна трагична. Показывая гармонию человека и Природы в 4-й и 5-й симфониях, он больше акцентирует другой, драматический, аспект темы, который можно обозначить как беззащитность и слабость человека в мире космических стихий. Этот аспект возникает уже в 1-й симфонии, завершающейся образами разрушения и распада. Проходя пунктиром через 2-ю, 3-ю и 6-ю симфонии, трагический аспект достигает кульминации в итоговой дилогии. Так между «краями» цикла – 1-й и последней симфониями – образуется арка. Апокалиптический итог 1-й симфонии отражается в 8-й как в трагическом постскрипуме.

Мощь Космоса, его неподвластность человеку, индифферентность людским мольбам и бедам, его разрушительный потенциал, способный уничтожить все человечество вместе с планетой Земля – эти мысли много-

планово воплощены композитором в его симфонической саге. А исток трагизма здесь, думается, имеет экзистенциальную сущность. Тертерян предупреждает: макрокосм Природы настолько огромен и опасен, что человеку, чтобы встроить свою чрезвычайно хрупкую суть в этот стихийный и страшный мир, необходимо быть готовым к жертвам. Природные космические катаклизмы, воплощением которых полны симфонии Тертеряна, показывают ту начальную фазу контактов землян с Космосом, суть которой – противостояние. С другой стороны, Земля функционирует в потенциально опасном для нее мире, который может смести все живое на ней практически в любой момент. Так, в осознании этого неизбежно вырастает ценность самой жизни – такой хрупкой и эфемерной.

Но, пусть в отдаленной перспективе, между Космосом и Человечеством, между человеком и природой возможно и даже необходимо иное – гармония и единение. Эта перспектива – почти утопическое на сегодняшний день единство космического и человеческого – также была осознана и показана Тертеряном. Вот почему большинство его симфоний – вопреки их явной эсхатологической подоплеке – заканчиваются в мажоре.

Библиографические ссылки

1. *Горячкина Е.* Синергетика и творческая синергия как моделирование космических первообразов // *Общественные науки и современность.* – 1995. – № 2. – С. 166.
2. Там же.
3. См.: На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей: сб. ст. – Н. Новгород, 2000. – С. 59.
4. *Горячкина Е.* Синергетика и творческая синергия как моделирование... С. 160.
5. См.: *Савенко С.* Авет Тертерян // *История отечественной музыки второй половины XX века* / под ред. Т. Н. Левой. – СПб., 2005. – С. 341.
6. Там же. – С. 329.
7. На пути духовного единения... С. 22.
8. *Савенко С.* Авет Тертерян... С. 345.
9. На пути духовного единения... С. 5.
10. Там же. – С. 60.
11. См.: *Птушко Л. А.* Стиль симфоний Авета Тертеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 1994. – С. 18.
12. *Савенко С.* Авет Тертерян... С. 330.

НОВАЯ ЖИЗНЬ СТАРИННОГО ЖАНРА

Трио-соната стала первым типовым инструментальным ансамблем в истории европейской музыкальной культуры. В своих двух ипостасях она отразила духовное (*sonata da chiesa*) и светское (*sonata da camera*) образное содержание своего времени. Будучи изначально в Италии сферой струнно-смычковой музыки, в дальнейшем трио-соната захватила в свою орбиту духовые инструменты (флейты, блокфлейты, гобои), что было типично для Германии и Франции. Основной вклад в развитие жанра внесли А. Корелли, Г. Перселл, Ф. Куперен, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман и И. С. Бах, непревзойденным шедевром из «Музыкального приношения» поставивший точку в истории барочного ансамбля.

Вышедшая из недр хоровой музыки Ренессанса, трио-соната вобрала «все музыкальные стили современности. <...> Так, черты, общие с органной литературой, проявляются в фугированных частях, значение которых в цикле очень велико, и в интродукциях прелюдийного характера. <...> Жанрово-танцевальное начало воплощено в ритмически организованных частях, в частности в финалах с их острыми подчеркнутыми акцентами. Однако танцевальные образы сюиты оживают здесь в высокообобщенном преломлении. Оперные элементы отражены и в ариозном облике медленных «лирических центров», и в увертюрном характере многих вступительных прелюдий» [1].

Выполнив свое историческое предназначение (аналогично *concerto grosso* в оркестровой музыке), трио-соната уступила место типовым составам эпохи венского классицизма, возникшим на следующем витке развития музыкального содержания и всей системы музыкально-выразительных средств. Дальнейшее существование старинного жанра связано с неоклассицизмом XX века, точнее, с необарокко, если говорить о моделях прошлого, на которые до сих пор опираются композиторы. Однако первых представителей этого направления трио-соната не интересовала. Их привлекали разные сочетания инструментов, как типовые (прежде всего струнный квартет), так и неклассические, которые явно преобладали. «Ненормативность, свобода в выборе инструментальных составов вызывает к жизни целый сонм различных решений этой проблемы. Подобное явление в годы межвоенных десятилетий, образно говоря, можно уподобить эффекту прорвавшейся плотины» [2]. Лишь во второй половине прошлого

столетия трио-соната все чаще фигурирует в списках произведений композиторов разных стран, в том числе и отечественных мастеров.

В центре внимания настоящей статьи находятся три ансамбля под таким названием, созданные в 1970–80-х годах современными авторами, совершенно отличающимися по стилю, жанровым предпочтениям и музыкальному языку. Это трио-соната *da camera* для скрипки, фортепиано и виолончели Виктора Екимовского (1971), трио-соната № 2 для альты, контрабаса и арфы (или клавесина) Шандора Каллоша (1973) и трио-соната для двух гобоев, виолончели и клавесина Григория Корчмара (1987).

Трио-соната Екимовского, как и все его творчество 1970-х годов, относясь к советскому музыкальному авангарду тех лет, тем не менее содержит некоторые существенные признаки старинного жанра, специально подчеркнутые композитором. Формально это танцевальная сюита, опирающаяся на четырехчастный инвариант с двумя добавленными номерами (Интрада и Ария). По словам автора, «наименование частей, да и название всего цикла-сюиты откровенно отсылают нас к доклассической эпохе, однако идеи стилизации тут нет и в помине, разве что в жанровом аспекте. Музыкальный язык Трио-сонаты – продукция исключительно двадцатого века» [3] (Здесь и далее разрядка наша. – В. К.). Основной композиционный принцип барочной трио-сонаты – контраст между частями – усилен единством внутри каждой части на интонационно-тематическом, динамическом и фактурном уровнях. О последнем Екимовский пишет: «Здесь есть одно интересное открытие, системно отработанное во всех шести частях – это принцип монофактурности» [4]. В сарабанде (пример 1) и жиге (пример 2) сохранены ритмические и фактурные признаки старинных жанров в условиях атональности. Состав фортепианного трио исключает фактурные типы, основанные на двухголосии инструментов высокой тесситуры, столь типичные для трио-сонаты.

Партитура Корчмара по всем показателям наиболее близко стоит к историческому прототипу, являясь ярким образцом неоклассицизма местами с чертами стилизации. Развернутый трехчастный цикл (быстро-медленно-быстро) в качестве модели опирается на трио-сонаты первой половины и середины XVIII века (Дж. Перголези, П. Локателли, К. Ф. Э. Бах, Й. Гайдн) и шире на сонаты и концерты позднего барокко и предклассической эпохи. Гобойный тембр вызывает ассоциации с трио-сонатами для двух гобоев и *basso continuo* Г. Ф. Генделя, который, как известно, в молодости сам играл на этом инструменте и много писал для него. Стилистика сочинения Корчмара ориентирована, в основном, на итальянское и немецкое барокко в условиях современной расширенной тональности и диссо-

нантной аккордики. При некоторой жанровой нейтральности первой части, играющей отчасти вступительную роль, вторая близка старинной сарабанде (пример 3), две темы финала – барочной музыке трио-сонат и ранних концертов (примеры 4–5). Появляющаяся в третьей части мелодия из *Adagio* – прием, пришедший из более позднего времени – подчеркивает тематическое единство цикла. Одним из показателей неоклассической работы по старинным моделям является использование типичных фактурных складов старинной трио-сонаты – имитационно-полифонического, аккордового, сопоставления по горизонтали с одним тематическим материалом скрипок и басовой линии [5]. Корчмар, наряду с перечисленными, опирается на другие, явно небарочные типы: расслоение группы *continuo* на разные партии виолончели и клавесина, контраст *m. d.* и *m. s.* клавесина и, наконец, сопоставление и противопоставление трех инструментов и клавесина, что более типично для концертного жанра. Из трех рассматриваемых партитур только здесь два одинаковых инструмента высокой tessitura, находящиеся на первом плане квазibarочного концертирования.

По сравнению с классической трехчастностью партитуры Корчмара трио-соната Каллоша отличается оригинальностью строения цикла и функционального соотношения частей. Обращает на себя внимание выбор редких для тех лет инструментов – альты и контрабаса – и ведущей роли альты, что обусловлено посвящением произведения известному исполнителю М. Толпыго. Масштабная и разнообразная по содержанию первая часть сменяется сольной каденцией альты (вторая часть), имеющей в силу своей фактуры интермедийное значение. По сравнению с развернутой первой частью небольшой однотемный финал оставляет ощущение упрощенности, приведения предыдущих контрастов к единству в октавно-унисонной монодии. Так, в масштабах драматургического развития цикла прослеживается «переход от сложности к простоте», который «издавна был одним из результативных приемов кодового обобщения» [6]. Репризный раздел финала в данном случае играет роль коды всей трио-сонаты. В музыке XX века этот принцип проявляется в творчестве Д. Шостаковича и Ю. Буцко [7], А. Шнитке [8] и Р. Щедрина [9]. В отличие от трио-сонаты Корчмара, музыкальный язык произведения Каллоша не является примером явного неоклассицизма, чего как раз следовало ожидать от автора – знатока и исполнителя старинной музыки. Пожалуй, только тема финала отсылает нас в далекие века, вызывая ассоциации с мелодикой григорианских хоралов. При значительном образном контрасте частей возрастает роль интонационно-тематических связей между ними, что свидетельствует о единстве этого оригинального цикла. Можно сказать, что на протяжении

первых двух частей идет формирование темы финала (примеры 6–8). Из трех рассмотренных партитур сочинение Каллоша отстоит дальше всех от жанрового оригинала. Необычный состав, полистилистика, где старинная сфера не является доминирующей, и явно неклассический трехчастный цикл – все это отдаляет музыку от ее авторского обозначения как трио-соната.

Как известно, в неоклассической музыке существуют две линии, «одна демонстрирует отчетливую опору на классицистскую модель; другая представляет собой попытку не столько имитировать образцы прошлого, сколько, отталкиваясь от них, создавать по их подобию» [10]. Первая линия явно прослеживается в трио-сонате Корчмара, вторая совершенно по-разному проявляется в партитурах Каллоша и Екимовского.

В приводимой ниже таблице подчеркнуты соответствия классическому жанру в трех рассмотренных произведениях:

автор	состав	стиль	строение	язык	жанровые признаки
Корчмар	<u>трио-соната</u>	<u>необарокко</u>	<u>классич. трехч. цикл</u>	<u>тонал.</u>	<u>2–3 части</u>
Екимовский	фп. трио	авангард	<u>сюита</u>	атонал.	<u>сарабанда, жига</u>
Каллош	инстр. трио	полистилистика	неклассич. трехч. цикл	<u>тонал.</u>	<u>финал</u>

Так по-разному выявляются признаки старинного жанра во второй половине XX века, что говорит о его (жанра) способности к дальнейшему функционированию и развитию в условиях пестрой и многоликой панорамы современной отечественной музыки.

Библиографические ссылки

1. Конен В. Театр и симфония. – М., 1975. – С. 88.
2. И. Стравинский – публицист и собеседник. – М., 1988. – С. 442.
3. Екимовский Виктор. Автобиография. – М., 1997. – С. 47.
4. Там же.
5. См.: Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 390.
6. Бобровский В. П. Статьи. Исследования. – М., 1990. – С. 279.
7. Там же.
8. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – С. 96.
9. Косачева Р. Многоликость мира художника (Заметки о драматургии и образном строе Третьего концерта Р. Щедрина) // Музыка России. – М., 1976. – Вып. 1. – С. 175.
10. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм И. Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 158.

Пример 1

В. Екимовский. Трио-соната, сарабанда

Violino

Violoncello

Пример 2

В. Екимовский. Трио-соната, жига

Violino

Piano

Пример 3

Г. Корчмар. Трио-соната, ч. II

[Adagio]

Oboe I

Oboe II

Violoncello

Cembalo

Пример 4

Г. Корчмар. Трио-соната, ч. III

Allegro

Oboe I

Oboe II

Violoncello

Cembalo

4

6

Пример 5

Г. Корчмар. Трио-соната, ч. III

[Allegro]

Oboe I

Oboe II

Violoncello

Cembalo

mf

Пример 6

III. Каллош. Трио-соната № 2, ч. I

[Moderato]

Arpa

mp

Пример 7

III. Каллош. Трио-соната № 2, ч. II

[Allegro moderato]

Viola

p

Пример 8

III. Каллош. Трио-соната № 2, ч. III

[Andante]

Viola

Contrabasso

Arpa

p

pizz.

p

**ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО ПЕСЕННОГО
МЕЛОСА В ТВОРЧЕСТВЕ С. Б. ТОЛСТОКУЛАКОВА
(НА ПРИМЕРЕ КАНТАТЫ «ТОБОЛЬСКИЕ ПЕСНИ»)**

Изучение творчества композиторов, определяющих тенденции отечественной музыкальной культуры в новом столетии, является одной из актуальных проблем современного музыкознания. Это не случайно, поскольку потребность в осмыслении явлений современного искусства становится все более ощутимой в период коммерциализации и активного взаимодействия академической музыки с массовой культурой. В этой же связи представляется интересным и то, как проявляются в творчестве композиторов национальные культурные традиции, насколько благотворно влияет синтез на индивидуальный стиль музыкантов.

О музыкальной одаренности славян свидетельствовали еще древние историки, а сохранившийся фольклор подтверждает существование богатейшей русской песенной культуры, ее жанрового разнообразия, самобытного интонационного строя, послужившего мощной основой для развития музыкального искусства России на протяжении многих веков. Как известно, оригинальная, песенная культура славян оказывала постоянное воздействие на церковную и светскую музыку, на профессиональное творчество русских композиторов. Неудивительно, что во многих сочинениях отечественных музыкантов фигурируют характерные интонации плачей, причетов, скороговорок, а также используются яркие тембры народных музыкальных инструментов – ложек, жалейки, сопелки, волынки и др. Показательным и в этом отношении являются оригинальные сочинения В. Гаврилина, В. Калистратова, А. Ларина, Г. Свиридова, Н. Сидельникова, С. Слонимского, Р. Щедрина и других авторов. В Кемеровской области ряд композиторов также проявляет интерес к фольклору, среди имен назовем Владимира Пипекина и Сергея Толстокулакова.

Не имея возможности в рамках данной статьи панорамно представить общую картину бытования произведений названных авторов, сконцентрируем внимание на творчестве Сергея Борисовича Толстокулакова, создавшего две «песенные» партитуры, востребованные исполнителями и слушателями. Имеются в виду две кантаты – «Тобольские песни» (80-е годы) и «Казачьи песни» (2007).

Обращение композитора к хоровой музыке не случайно, поскольку Толстокулаков имеет дирижерско-хоровое образование и многолетний опыт работы с хоровыми коллективами. Окончив в 1986 году дирижерско-хоровой факультет Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, на протяжении почти 20-ти лет он преподает в Новокузнецкой Православной Семинарии специальные музыкальные и дирижерские дисциплины, поет в муниципальном камерном хоре и хоре Спасо-Преображенского собора. Стимулом для написания хоровых сочинений является и тесное содружество с коллегой – хормейстером С. А. Липовым, руководителем Новокузнецкого муниципального камерного хора, а также женского хора колледжа искусств и детского хора «Консонанс». Указанные коллективы неоднократно представляли на суд публики премьерные исполнения сочинений С. Толстокулакова.

Отметим, что композитор избирателен в выборе текстов для своих сочинений. Предпочтение отдается православным и народным текстам, способным стать основой его церковных песнопений и кантат, среди последних – «Тобольские песни» и «Казачьи песни». Толстокулаков объясняет это предпочтение так: «Когда пишу хоровую музыку, особенно связанную с церковной тематикой или народной, острее понимаю, что я русский, что я православный. Это способ выражения любви к тому, что я люблю всем сердцем» [1]. Сказанное подтверждает прочную связь Сергея Борисовича с русскими культурными традициями, а также обнаруживает параллели с широко известными в музыкальном мире традициями Новой московской композиторской школы, провозглашавшей органичный синтез народных и православных истоков во всех жанрах хоровой музыки.

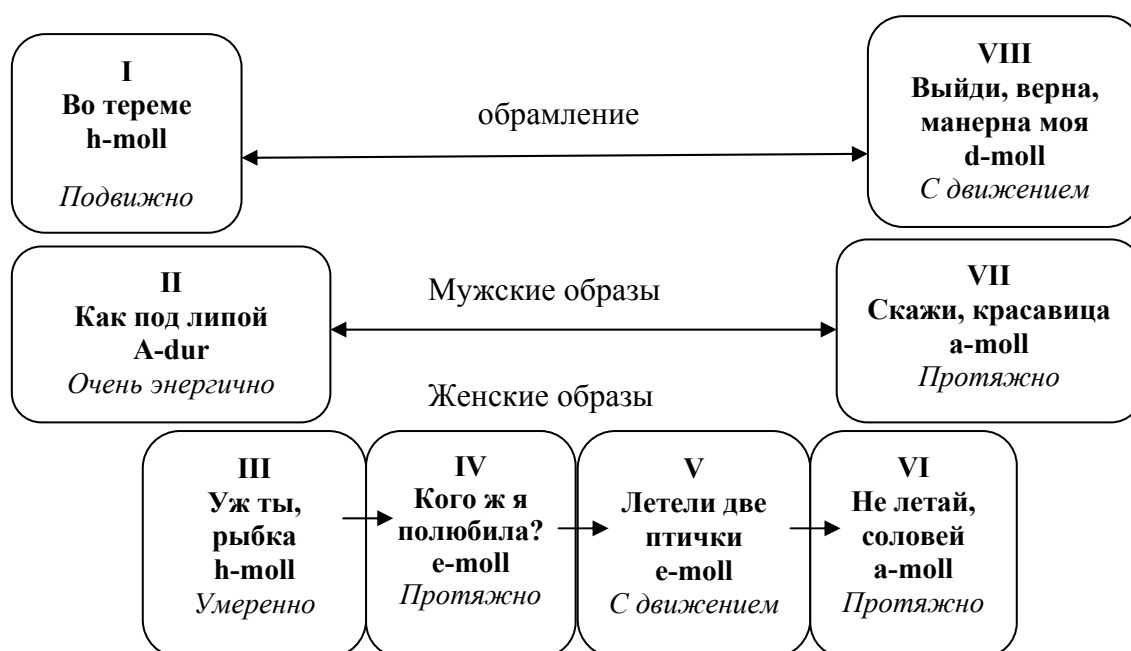
Толстокулакову свойственно обращение к народным текстам, темам и образам, сам композитор обосновывает это следующим образом: «Хотелось бы всегда писать на фольклорные тексты или близкие к фольклору. Как остро-драматичные, так и шуточно-игровые. В фольклоре простота высказывания всегда сочетается с предельной искренностью и глубиной, что всегда подкупает. Не говоря уже о том, что мы – русские и живем в России» [2].

В рамках данной статьи рассмотрим одно из ранних хоровых сочинений композитора – кантату для смешанного хора, солистов, фортепиано и ударных инструментов «Тобольские песни». Кантата представляет собой практически первую попытку Толстокулакова воплотить народную образ-

ность в хоровом жанре. Появление кантаты во многом было подготовлено исполнительской деятельностью композитора, его работой в 80-е годы в вокальном ансамбле «Круг» города Тобольска. По словам Толстокулакова, произведение «писалось на заказ» для певцов коллектива. Восьмичастное сочинение возникло на основе музыкальных тем песен, «состоявших из 4-х тактов одноголосной мелодии и стихотворной строфы. Нужно было развивать мелодию из этого зерна и строить форму» [3]. Композитор взял на себя достаточно серьезную задачу – представить фрагменты из национальной жизни. Композиция кантаты объединяет восемь частей: «Во тереме» (1), «Как под липой» (2), «Уж ты, рыбка» (3), «Кого ж я полюбила...» (4), «Летели две птички» (5), «Не летай, соловей» (6), «Скажи, скажи, красавица» (7), «Выйди, верна, манерна моя» (8).

Подобно содержанию кантаты Г. Свиридова «Курские песни», в центре внимания оказалась судьба русской женщины. Толстокулакову важно было показать ее нелегкую долю, поэтому в кантате преобладают женские номера – лирические протяжные песни и плачи (№ 3 «Уж ты, рыбка», № 4 «Кого ж я полюбила...», № 5 «Летели две птички», № 6 «Не летай, соловей»). Ярko представлены в кантате и фрагменты, основой для которых стали танцевально-игровые сцены: «Во тереме» (№ 1), «Как под липой» (№ 2), «Выйди, верна, манерна моя» (№ 8).

Представим структуру кантаты с помощью схемы:



Все части контрастны и дополняют друг друга в образном отношении, поэтому взаимосвязаны общими интонационными, метроритмическими особенностями и тембрами ударных инструментов (коробочка, треугольник). Целостность композиции придает и использование композитором принципа музыкально-тематической арки: номера «Во тереме» и «Выйди, верна, манерна моя» выполняют функцию обрамления.

Обратим внимание на ту особенность, что в кантате ярко представлены три образных плана. Один из них можно определить как жанрово-бытовой, реализующийся в обрамляющих кантату частях (№ 1 и 8). В номерах 2 и 7 охарактеризованы мужские образы. В середину кантаты помещены номера с 3-го по 6-й, посвященные олицетворениям женских образов. Крайние части кантаты выдержаны в едином повествовательном стиле и связаны общим тематизмом. Колорит кантаты определяют печальные минорные тональности, поскольку композитор повествует о женской судьбе, о невзгодах жизни русской женщины, драматических переживаниях и духовном смирении перед выпавшими на ее долю испытаниями. Возможно, поэтому основная тональность сочинения – си минор, тональность, с которой на протяжении ряда эпох семантически связывались мрачные образы страданий и скорби (месса И. С. Баха, симфония № 8 Ф. Шуберта, симфония № 6 П. И. Чайковского и др.).

Первый номер словно вводит слушателей в неспешное течение жизни одной из простых деревенских семей. Примечательно, что тональные взаимосвязи между обрамляющими кантату номерами определяются третьей степенью родства, что не свойственно для циклических произведений. Однако в целом тональный план кантаты логично объясняется, так как номера расположены по отношению друг к другу как плагальные (си минор – ми минор – ля минор – ре минор). Исключением является лишь второй номер, написанный в ля мажоре (как седьмая натуральная ступень для си минора). Думается, что выбор ля мажора, воспринимающегося традиционно как «блестящая тональность», связан с желанием Толстокулакова рельефнее выделить заливчатый удалой характер молодого парня – одного из героев кантаты. Не случайно в начале номера автором поставлена ремарка «очень энергично, с удалью», а в кодовый раздел куплетной формы введены русские духовые инструменты – рожки и жалейки.

Как и свойственно русской народной традиции, все номера кантаты написаны в куплетной и куплетно-вариационной формах. Примечательно также и то, что все части связаны единым мотивом или его вариантом – незатейливым наигрышем балалайки, которую имитирует фортепиано в высоком и среднем регистрах. Объединяют части и характерные для народной музыки тембры ударных инструментов – ложки (коробочка), бубен, колокол, треугольник, которые добавлены автором в партитуру для усиления общей народной атмосферы. Необходимо отметить и то, что каждый используемый композитором инструмент несет свою смысловую нагрузку в произведении. Так, например, оstinатный ритм ложек (коробочки) словно передает взволнованный стук сердца или цокот копыт скачущего по необъятным просторам родины ретивого коня. Думается, что данный прием позволил запечатлеть и скоротечность времени в жизни молодой девушки. Ведь, как известно, в русской композиторской практике образ «лихого скакуна» часто связан метафорически с размахом и непредсказуемостью национального характера. В качестве примеров напомним фрагменты Первой симфонии П. И. Чайковского «Зимние грезы», а также из вокально-симфонической поэмы «Колокола» С. В. Рахманинова, кантаты «Александр Невский» С. С. Прокофьева, номера «Тройка» из музыкальных иллюстраций к повести Пушкина «Метель» Г. В. Свиридова и другие. Важно и то, что использованные в первом, втором, пятом и восьмом номерах тембры ложек и бубна пронизывают весь цикл, подчеркивая единство образного содержания.

Реже возникает у Толстокулакова другой ударный инструмент – треугольник: его звучание обрамляет части, ассоциируясь со звоном часов. В третьей же части кантаты тембр треугольника конкретизирует атмосферу свадебного обряда-игры («Уж ты, рыбка»), придавая сказочность и таинственность. Способствуют созданию необычной атмосферы и светлая прозрачная фактура хоровых партий с тихим аккомпанементом фортепиано, а также ладовая переменность (си минор – ре мажор). Примечательно, что композитор использует в этой части и традиционные для народного пения приемы – словно заигрывающие друг с другом интонации глиссандирующих ходов в партиях женских голосов, кажущиеся лукавыми по характеру запевы солистки перед каждым куплетом. Подобные игровые ин-

тонации можно встретить и в уже ставших популярными произведениях композиторов XX века («Свадебке» И. Ф. Стравинского, опере «Семен Котко» С. С. Прокофьева, кантате «Курские песни» Г. В. Свиридова и др.).

Особый колорит вносит появление в звучании кантаты тембра колокола (номера 4, 6 и 7), придающего музыке сугубую драматичность, почти безысходность, отрешенность. Эти параллели вполне обоснованны, поскольку тембр колокола в произведениях русских классиков (М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова и др.) является аллегорией русской души и веры русского человека в добро. В контексте же данного произведения колокол ассоциируется с погребальным набатом. Мерные и гулкие удары колокола, отмечающие каждый такт, позволяют осознать слушателю драматические моменты жизни. Толстокулаков использует колокол в кульминационных номерах кантаты. Впервые он звучит в четвертой части («Кого ж я полюбила?»), знаменуя собой крушение женских надежд на счастье и желание смерти – «пойду я с горя утоплюсь!». В другом номере – «Не летай, соловей» (6) – колокол сопровождает размышления женщины, созерцающей русские просторы, сознающей невозможность обрести свободу и улететь в далекие края. Звуки колокола слышны и в кульминационном номере кантаты – «Скажи, скажи, красавица», где мужчина (солист) под гулкие и мерные удары колокола просит прощения у обиженной им жены перед уходом на войну. Следует отметить, что перечисленные номера проникнуты особой трагичностью повествования, связаны единым медленным и протяжным темпом.

Несмотря на первый опыт в кантатном жанре, в «Тобольских песнях» уже просматриваются индивидуальные черты стиля, которые прорастут в таких последующих сочинениях Толстокулакова, как «Казачьи песни» (2007). Подразумевается работа с фольклорным текстом, использование характерных интонаций у певцов и гармонических оборотов в сопровождении, принцип музыкально-тематического обрамления, использование ударных инструментов (коробочка, треугольник, колокол). Необходимо отметить и то, что уже в раннем сочинении заявлена заглавная для всего творчества композитора тема – русская судьба, жизнь и нелегкая доля простого человека.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что культурные традиции России, глубоко уходящие своими корнями в ее историю, прочно закрепились в художественной практике мастеров искусства. Так, в творчестве отечественных композиторов прослеживается органичный синтез национальных традиций русской музыкальной культуры с оригинальным композиторским мышлением и его индивидуальным стилем. Например, в рассмотренной кантате «Тобольские песни» С. Б. Толстокулакова очевидно стремление композитора к преобразованию отмеченных национальным колоритом, сохранившихся кратких четырехтактных мелодий в целостные и развернутые музыкальные картины, составляющие стройную композицию кантаты. Более того, Сергею Борисовичу удалось объединить восемь разнохарактерных и разножанровых песен общим содержанием, связать их между собой тональными, интонационно-ритмическими и тембровыми арками, в результате чего известные народные мелодии приобрели другой колорит, словно получили новое дыхание. Неудивительно, что это произведение входит в репертуар ряда хоровых коллективов и востребовано слушателями не только нашего региона, но и других областей.

Библиографические ссылки

1. Интервью с С. Б. Толстокулаковым. 28.08.2010 // Архив Н. В. Медведевой.
2. Там же.
3. Там же.

Раздел IV. ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

Н. Л. Проконова

Кемерово

РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ИРИНЫ ЛАТЫННИКОВОЙ: СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРА-ДОМА²

Региональный театр редко становится объектом научного анализа. Современные материалы, посвященные режиссерскому искусству, как правило, сосредоточены на московских и питерских постановщиках. В то время как нестоличный театр подчас отличает насыщенная творческая атмосфера, а деятельность главного режиссера – наличие продуманной художественной программы. Пример этому – Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной [1]. Главный режиссер театра Ирина Латынникова стремится к созданию театра-дома, укреплению навыков актерского мастерства труппы в русле русского психологического театра и воспитанию зрителя в соответствии с традиционными нравственными ценностями. Поставленные И. Латынниковой спектакли практически не исследованы, не осмыслена их образная система, не вскрыты особенности режиссерского почерка. Между тем приближение к аргументированному осмыслению российского театрального искусства в целом невозможно без анализа регионального театра. Кузбасские труппы – одна из составляющих неизученного театрального мира Сибири. Предлагаемая статья направлена на восполнение указанного пробела и имеет целью рассмотрение режиссерского искусства Ирины Латынниковой, ее художественной программы.

Начало становления театра Ирины Латынниковой следует связывать с 2005 годом. Именно в этот период появились основания говорить о рождении в Кузбассе новой труппы – Театра для детей и молодежи на Арочной. Правда, именовать этот театр «новым» можно было лишь

² Публикация осуществлена при финансовой поддержке РГНФ (№ 11-14-42009 А/т) и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса-2000».

отчасти, потому что его возникновение относится к 1991-му году. В этот период Сергей и Татьяна Внуковы (получившие образование в Иркутском театральном училище) основали Театр драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней. Таково первое название театра, о котором пойдет речь в статье. Сергей Внуков возглавил театр в качестве художественного руководителя и режиссера-постановщика, Татьяна Внукова – взяла на себя обязанности директора, труппа театра формировалась из юных (15–16-летних) девчонок и мальчишек. Будущих актеров воспитывали почти в семейной атмосфере, и, нужно отметить, этих ребят отличали удивительные человеческие качества: вера в своих наставников, преданность театру, душевность. Однако в деятельности любого театр рано или поздно возникают кризисные явления. Последние стали наиболее заметны в Кемеровском театре драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней к концу 1990-х годов. Нужно заметить, для творческого кризиса имелись и объективные основания: актеры повзрослели, ушел художественный руководитель и режиссер-постановщик (Сергей Внуков переехал в Москву), директору Татьяне Внуковой (несмотря на предпринимаемые усилия) не удалось преодолеть возникшие трудности и определить новую парадигму жизнедеятельности коллектива. В связи с этим в 2004 году муниципалитет, которому подотчетен театр, принял решение о смене его художественного и административного руководства.

И вскоре, в 2005 году, на культурной карте Кузбасса появился Театр для детей и молодежи на Арочной. Изменения в именовании театра объяснялись прежде всего сменой прописки: переездом с улицы Весенней на улицу Арочную – в капитально реконструированное здание, ранее служившее дворцом культуры. Но рассуждая о рождении театра, упомянуть лишь причину переезда труппы в новое здание нельзя. В этой ситуации значима смена художественного и административного руководства. Директором театра назначили Григория Забавина, главным режиссером – Ирину Латынникову. Оба лидера, несмотря на молодость, являлись в театральном мире Кузбасса известными персонами. Григорий Забавин с ранней юности являлся активным участником любительского театрального движения, много и успешно играл в университетском театре «Встреча». Ирину Латынникову знали в Кузбассе как интересного режиссера-постановщика и опытного, талантливого педагога, к которому стремились попасть на курс влюбленные в театр мальчишки и девчонки. К этому вре-

мени ее стаж в Кемеровском государственном университете культуры и искусств составлял более двадцати лет. Ее выпускники успешно работали актерами в разных театрах Сибири: в Кемерове, Новосибирске, Омске. К числу ее учеников относится и Григорий Забавин. Немаловажным фактом можно считать и то, что к 2004 году Латынникова и Забавин уже имели опыт сотрудничества благодаря совместной деятельности в Литературном театре «Слово» при Государственной филармонии Кузбасса и понимали друг друга с полуслова.

Но труппа Театра драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней приняла их назначение в штыки. При этом сопротивление объяснялось скорее преданностью актеров театра прежнему административно-художественному руководству. Актеры были не столько «против» И. Латынниковой и Г. Забавина, сколько «за» Т. Внукову. Г. Забавина и И. Латынникову считали чужими. Татьяна Внукова основала театр, почти пятнадцать лет возглавляла его, и, конечно, воспринималась актерами как близкий и родной человек. Несмотря на то, что Г. Забавин и И. Латынникова отнеслись к названной ситуации с пониманием, 2004 год оказался трудным и для всей труппы, и для его новых руководителей. Пришедшие в театр директор и режиссер понимали всю сложность и ответственность ситуации, но они имели художественную программу и верили в хорошие перспективы. Они видели своей целью строительство театра-дома, укрепление навыков актерского мастерства труппы в русле традиций русского психологического театра, а воспитание зрителя связывали с традиционными нравственными ценностями.

Надо сказать, Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной очень скоро стали именовать «Молодежным» (или «Молодежкой»). Это вполне соответствовало и возрасту актерского состава, и царящему в театре духу. Атмосферу в этом театре отличает редкое качество – отсутствие закулисных интриг. Актеров, служащих в этом театре с его основания, объединяют почти семейные отношения. Нужно сказать, что творческий коллектив «Молодежного» изначально создавался как театр-дом. В этом смысле труппе повезло: судьба не проверяла актеров на бесконечный ряд режиссеров-временщиков, не обеспокоенных, как правило, развитием профессионального мастерства труппы. Удачей, которую актеры, конечно, осознали не сразу, являлась и их встреча с режиссером И. Латынниковой. В первом десятилетии XXI века, когда из семи театров Куз-

басса лишь в трех художественное руководство стабильно осуществлялось постоянным главным режиссером, получить возможность профессионального роста благодаря общению с ярким лидером, посвящающим все свое время творческой жизни труппы, уже, безусловно, везение. К тому же И. Латынникова принадлежит к числу режиссеров, которым свойственно не формальное, но очень внимательное отношение к личностным и профессиональным качествам актеров, с которыми она создает спектакль. И, конечно, принципы жизнедеятельности театра-дома оптимально приемлемы и необходимы для нее. Именно здесь ее ценностные установки в области театрального искусства могут быть реализованы в полной мере.

Однако в 2004 году первоначальная задача связывалась не столько с реализацией художественной программы, сколько с созданием репертуара. Как известно, именно наличие репертуара позволяет театру функционировать в качестве концертно-зрелищного учреждения. В 2004 году Театр драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней оказался без репертуара: с Татьяной Внуковой ушло несколько актеров, на которых держались спектакли, поставленные ранее. Это обстоятельство заставило И. Латынникову в первый год своего художественного руководства (сезон 2004–2005) поставить (сегодня страшно произнести) десять спектаклей. И, конечно, в этих условиях художественные достоинства постановок не всегда устраивали и самого режиссера, и ценителей театрального искусства. Но «нет худа без добра»: благодаря такой интенсивной работе конфликт, связанный с переменой руководства, постепенно сходил на нет. Для настоящих актеров приоритетно творчество, возможность работать над ролью, участвовать в создании новых спектаклей, принимать аплодисменты зрителей, жить в атмосфере режиссерского внимания. Все это в полной мере актеры Театра драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней получили. Режиссер Ирина Латынникова, самоотверженная и самозабвенная в создании спектаклей, увлекала актеров репетиционным процессом, заражала радостью творчества. Качественные изменения проявились и в психологическом климате театра, и в художественной ценности результатов его деятельности довольно быстро.

Новая страница в жизни театра связана со спектаклем «Наш городок» по пьесе Т. Уайлдера. Потом были еще два спектакля, но, пожалуй, переломным моментом в возрождении творческого духа актеров этой труппы можно считать репетиционный процесс спектакля «Шестеро лю-

бимых» и его премьеру. Как-то одна студентка И. Латынниковой сказала: «Если Ирина Николаевна увлечена, то у других не остается иного выбора». Более чем двадцатилетний опыт сотрудничества автора статьи с Ириной Латынниковой позволяет подтвердить: действительно этого мастера отличает большая сила творческой заразительности. Поэтому режиссеру И. Латынниковой довольно быстро удалось завоевать доверие актеров театра. Репетиции четвертого спектакля (запись постановки «Шестеро любимых» подтверждает это) отмечены каким-то особым воодушевлением. Указанный факт свидетельствовал о том, что театр начинал входить в новую полосу своего художественного становления.

Остановившись на спектакле «Шестеро любимых», отметим, что в России последнего десятилетия эта пьеса А. Арбузова (казалось бы, не имеющая отношения к современной реальности) оказалась достаточно популярной. Не случайно «Шестеро любимых» поставлены и успешно идут в ряде российских театров: в 2005 году – в Московском театре имени Вл. Маяковского, в 2007 – в Липецком академическом театре и т. д. Вероятно, мотивацией обращения И. Латынниковой к названной пьесе послужил не только интерес к молодым героям первой половины XX столетия, но наполненность драматургического материала любовью и теплым человеческим участием. Кроме того, внимание к написанному в 1934 году тексту подогревалось наличием в нем комедийного потенциала, который обеспечивается совмещением разных культурных контекстов: современного и относимого к раннему советскому периоду.

Спектакль «Шестерых любимых», поставленный И. Латынниковой, получился легким. В рецензии 2008 года отмечено: «Арбузовские “Шестеро любимых” – старожилы афиши, это визитная карточка театра, руководимого И. Латынниковой. Давно идущий спектакль не теряет легкого дыхания, столь важного в Арбузове. Он стилизован и эскизно непосредствен в одно и то же время и свидетельствует о большом мастерстве режиссера. Старая пьеса как будто бы отсылает к давно забытой “борьбе хорошего с лучшим”. Но автор и вслед за ним театр упоенно стилизуют эту самую “бесконфликтность”, иронизируют над ней – и возникает мотив хрупкости, человеческой тонкости в этой драматургической как бы “игре в бирюльки”. После прелестной пластической прелюдии “от театра” следует подчеркнутый переход к игре “в образ”, с добротными, даже щегольски добротными возрастными ролями. При всей акварельности здесь прорисованы, четко артикулированы, как в дель арте, персонажи арбузовской

пасторали из жизни МТС (кто не помнит: машинно-тракторная станция)» [2]. По мнению петербургского театроведа Н. Таршис, спектакли Латынниковой почти всегда ассоциируются с акварелью [3]. Эта акварельная легкость в «Шестерых любимых» создана не за счет беглого, поверхностного взгляда на проблему столкновения общественного и личного, а благодаря шутливому, ироничному (по-доброму) отношению к героям, чрезмерно увлекшимся борьбой за переходящее знамя. Легкость и добрая ирония пронизывают всю ткань спектакля, проявляются во всех его составляющих. Эффект легкости зритель наблюдает еще до начала спектакля благодаря сценографии. В ее основе – образ незамысловатого деревенского дома, открытого для всех. Идея открытости реализуется посредством очерчивания сценического пространства (являющего собой внутреннее помещение деревенской избы) длинными брусками из некрашенного дерева. Из зрительного зала они кажутся тонкими и легкими. Ими условно обозначены стены, окно, двери. Н. Таршис увидела в указанных брусках «основной элемент декорации – жердочки, как для птичек певчих» [4]. Не утяжеляют сценографического решения и нехитрые предметы быта – лавки, стол, табуреты, сколоченные также из некрашенного дерева.

Сочный штрих в эту довольно аскетичную картину деревенской избы вносит плетеная корзина с яблоками, стоящая возле стола. В постановке «Шестеро любимых» яблоки, наполняющие большую плетеную корзину, настоящие, крупные, аппетитные: герои спектакля берут их в руки, со вкусом хрустят ими. Через отношение к яблоку выстраивается отношение к партнеру. Например, в сцене объяснения Степана Гайдара (арт. Евгений Белый) и Лены Богачевой (арт. Ольга Редько). На провокационный вопрос Лены, отдал бы Степан знамя (то есть самое дорогое, что у него есть) ей, Степан прежде чем ответить уверенно вкладывает в ее руку яблоко, как бы говоря: «Зачем тебе знамя, я тебе отдаю свою любовь». Но Лена откусывает яблоко и продолжает ждать ответа. И после того, как Степан отвечает на заданный вопрос словами «да не в жизнь», Лена кладет яблоко на скамью и уходит. Отказ Степана отдать знамя расценивается героиней как предательство в чувствах, ведь в пьесе Арбузова счастливая любовь возможна лишь при единстве личного и общественного. Спектакль Латынниковой над совмещением этих далеких друг от друга категорий подтрунивает. Поэтому в постановке Латынниковой придумано столкновение таких разных предметов, как яблоко и знамя, что и создает комедийно-ироничный эффект. Отказ от яблока трактуется как несокрушимая мо-

ральная устойчивость Лены перед «идейным врагом»: ведь принять яблоко – означает поддаться искушению, проявить идеологическую незрелость. В то время как согласие на союз возможно лишь при условии, если возлюбленный – соратник по борьбе. Поэтому Лена, не получив гипотетического согласия любимого, отказывается от яблока. Здесь жест становится пластической репликой героини, которая как бы говорит: «Ну, коли не сумел отказаться ради меня от знамени, значит и твое яблоко-любовь мне ни к чему». В ответ на пластическую реплику Лены следует четко сформулированное речевое действие Степана Гайдара: он сообщает, что уходит от нее навсегда. И режиссер, и актеры подшучивают над детскостью, наивностью этих жизненных установок. Нужно отметить, что впоследствии яблоки не раз будут появляться в спектаклях Латынниковой. Пожалуй, яблоки для режиссера служат устойчивым объектом вдохновения, многозначным художественным символом [5].

Журналистка О. Штраус слышала в спектакле «Шестеро любимых» «отголоски» театра Д. Хармса, Н. Эрдмана, А. Платонова. Она писала в одной из своих статей: «Публика от смеха падает с кресел. Критика, анализируя спектакль, обнаруживает все новые и новые глубины. Словом, стопроцентная удача. Вообще идея поставить пьесу патриарха советской драматургии Алексея Арбузова как пьесу абсурда – сама по себе остроумна и богата. Точнее, чревата смыслами» [6]. Строго говоря, связывать спектакль «Шестеро любимых» с абсурдизмом было бы не совсем верно. И пьеса Алексея Арбузова написана по иным законам, да и ее сценическое воплощение режиссером И. Латынниковой вряд ли можно отнести к театру абсурда. Однако доля истины в приведенном высказывании все же имеется. Столкновение смысла пьесы (написанной в 1934 году) и культурно-исторического контекста 2000-х годов действительно создает эффект абсурда. В самом деле, предметом борьбы здесь является переходящее красное знамя – реалия, принадлежащая системе советских ценностей и имеющая в ней значимый смысл. В свою очередь, красное знамя как предмет борьбы не совпадает с системой ценностей российской действительности 2000-х годов, а потому выглядит бессмысленно – то есть абсурдно. И все же атмосфера спектакля «Шестеро любимых» в постановке И. Латынниковой в большей мере пронизана не абсурдом, а иронией. Причем эта ирония, как уже было отмечено выше, довольно добродушна и незлобива. Режиссер и актеры просто шутят по поводу поведения героев пьесы А. Арбузова.

Полагаем, что именно ирония проявляется и через музыкальную составляющую спектакля. Страстность диалогов, связанную с решением идейно-политических вопросов (в период 1930-х годов передача знамени – дело серьезное), режиссер нивелирует балалаечными переборами и частушечным мотивом. Они снимают камуфляж с нелепой остроты социальных диспутов, которые ведут между собой персонажи, а также сообщают сценическому поведению актеров комедийность. В актерской игре ирония проявляется через совмещение пронизанных идеологией текстов-диалогов с дуэтами-переплясами. Этот прием можно считать большой удачей режиссера Ирины Латынниковой и балетмейстера Юрия Брагина. Речь идет не о танцевальных вставках, а о танцевально-речевых действиях, привносящих в спектакль дополнительные смыслы. Танцевальные движения не сложны, и они исполняются по законам не хореографии, а актерского мастерства: как способ пристройки к партнерам или как оценка их поведения. Герои спектакля, пританцовывая, дразнят, наступают, ретируются. Здесь сценическое движение обусловлено режиссерскими и актерскими мотивациями, крепко связано с шутливо-ироничным отношением и действием.

В процессе создания спектакля «Шестеро любимых» произошло объединение труппы и режиссера. После сложного периода актеры вновь пережили радость творческого единения и удовлетворенность от успеха. В статье О. Штраус, посвященной названному спектаклю, отмечено: «Четвертая премьера в Театре на Весенней – спектакль Ирины Латынниковой по пьесе Алексея Арбузова “Шестеро любимых” обещает стать не только хитом сезона, но и визитной карточкой театра» [7]. Время подтвердило правоту высказанной мысли: в репертуаре 2011 года спектакль по-прежнему занимает свое важное место, а в тот период он послужил сплочению труппы и режиссера. Одухотворенность режиссера Ирины Латынниковой не только увлекла актеров, но и подвела к мысли о том, что в театре появился долгожданный творческий лидер. Не случайно после одной из последних репетиций актеры накрыли для режиссера праздничный стол. Для Ирины Латынниковой этот накрытый стол был и знаком ее состоявшегося приема актерами, и знаком нового этапа в ее творчестве. Этапа, связанного со «строительством» своего театра-дома. Создание такого театра всегда (а сейчас особенно) предполагает не только яркую личность с богатым режиссерским мышлением (в настоящее время постановщиков с режиссерским образованием немало), не только лидера

(в театральном пространстве России и Кузбасса найдется достаточно интересных деятелей, наделенных лидерскими качествами). Становление театра-дома требует режиссера, имеющего прочную личностную и художническую позицию, а главное – устойчивую потребность в художественном высказывании. Всем названным в большой мере наделена режиссер Ирина Латынникова. К 2000-м годам совершенно определились ее нравственные позиции, оформились приоритеты в драматургии и направлениях театрального искусства. С приходом И. Латынниковой и Г. Забавина в Театр драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней, появились изменения в системе театрального пространства Кузбасса. Если в период 1990-х годов этот театр воспринимался как полупрофессиональный – полупрофессиональный, в котором играют дети, то постановки Латынниковой заставили взглянуть на него иначе. Для театра начался период определения своего места в театральном пространстве Кузбасса.

Удачу, относимую к постановке «Шестеро любимых», следует рассматривать как условие, необходимое И. Латынниковой для режиссерского старта. Объединение труппы, хорошие отзывы критиков открыли возможность реализации творческой программы. Как уже отмечалось выше, ее основу формируют: строительство театра-дома, развитие актеров в русле традиций русского психологического театра, воспитание зрителя в соответствии с традиционными нравственными ценностями. Все это требует ответственности при выборе драматургического материала. К поиску пьесы Латынникова всегда относится увлеченно, серьезно и осмотрительно. Ее пристрастия в драматургии в большей степени связаны с русскими авторами, обеспокоенными вопросами нравственности, проблемой прав и обязанностей человека в современном мире. Если в спектакле «Шестеро любимых» диалог с труппой и зрителем Латынникова начала шуточно, легко, непринужденно, то уже в спектакле «Женитьба Белугина» в 2005 году ей удалось очень близко подойти к реализации своей художественной программы.

По словам А. И. Бураченко (завлита театра для детей и молодежи в период 2005–2010 годов), спектакли Латынниковой по способу сценического решения условно можно разделить на два направления: поэтическое и игровое [8]. К сожалению, он не останавливается подробно на аргументации предложенной классификации спектаклей. Полагаем, причиной является сложность самого вопроса и недостаточная исследованность режиссерского поиска Ирины Латынниковой. Приближение к аргументи-

рованной классификации постановок возможно лишь через осмысление принципов построения спектаклей, осознания их общего и особенного. В этом смысле может быть полезным анализ спектаклей, объединенных некими едиными критериями. Поэтому в качестве эмпирического материала данной статьи выбраны постановки 2004–2010 годов, внесшие особый вклад в профессиональное мастерство актеров с позиций ориентации на психологическую подробность при создании роли. Такой выбор продиктован еще и тем, что режиссер Латынникова в большой мере стремится к психологической подробности при создании спектаклей.

Установка в профессиональной режиссерской деятельности Латынниковой во многом сопряжена с этической составляющей концепции Театра для детей и молодежи на Арочной, то есть с воспитанием зрителя в соответствии с традиционными нравственными ценностями. Стремление к утверждению этих традиционных ценностей обусловило также интерес И. Латынниковой к русской деревенской прозе. Это отчетливо раскрылось в 2006 году, когда в репертуаре театра появился спектакль по повести В. Распутина «Живи и помни». Создавая инсценировку по материалу, не принадлежащему к драматургии (а нужно отметить, что режиссер нередко прибегает к возможностям прозы), И. Латынникова взяла за основу историю отношений мужчины и женщины – Андрея и Настены. В спектакле действуют и другие персонажи, но все же главная его линия – встречи-свидания героев, поэтому остановимся на их взаимодействии.

Андрей, отлежавший в госпитале и страстно желавший увидеть родных, самоустранился от выполнения приказа и не вернулся в свою часть. Не успев осознать того, что совершил (ведь хотел лишь взглянуть на мать, отца, жену и продолжить путь на фронт), он не сумел справиться с эмоциями и оказался дезертиром, а значит – преступником и теперь вынужден прятаться в тайге. Его оставила в живых война, не настиг трибунал. Он не встретился лицом к лицу с мирским судом. Его не выдала семья. Преданной, верной, любящей и покорной оказалась жена, но сам он все же не справился с испытаниями, посланными ему судьбой. Исполнять роль такого героя Латынникова доверила актеру Евгению Белому. Заметим, что вся творческая биография этого актера связана с «Молодежным». Шестнадцатилетним он был принят в студию при Театре драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней. Автор статьи, на протяжении многих лет наблюдая за творчеством актера, отмечает его верность своему театру и честное служение профессии. Правда, становление Евгения Белого в ка-

честве героя (а именно роли героев он исполняет сейчас) началось с приходом И. Латынниковой. Она вообще считает его «своим» актером. Возвращаясь к спектаклю «Живи и помни», следует сказать, что Е. Белый играет Андрея как загнанного зверя. Страх перед трибуналом (который он осознает в полной мере) перекрывает у него и здоровое понимание меняющихся обстоятельств, и ответственность за семью, и необходимость покаяния. Казалось бы, такой герой должен вызывать раздражение, однако этого не происходит: зрители жалеют Андрея. Зрительское сочувствие возникает благодаря актерскому обаянию Евгения Белого. Он притягивает к себе внимание не только за счет физической красоты (высок, хорошо сложен, по-мужски притягательные черты лица), но, возможно, в большей степени благодаря той душевной теплоте, которая от него исходит. Вероятно, по этой причине Е. Белый очень убедителен даже в тех проявлениях своего героя, которые явно не красят мужчину. Например, у зрителя не возникает неприятия Андрея в том эпизоде, где он отказывается выйти из тайги, не взирая на беременность Настены. Также и в эпизодах, отличающихся резкостью диалогов и агрессией (как правило, разрушающей сценическое обаяние), Е. Белый не теряет актерской органики. На наш взгляд, причина этого феномена кроется в том, что по своим личностным человеческим качествам он очень порядочен и добросердечен. Как известно, в сценических образах всегда в той или иной мере проступает личность актера. Безусловно, личностными качествами Е. Белого пронизана и роль Андрея. Малодушие Андрея в его исполнении не обострено, зато укрупнены такие сильные его стороны, как способность быть чутким, нежным, душевно тонким. В связи с этим в спектакле «Живи и помни» Андрей предстает перед зрителем не только резким и грубым, как зверь, но страстным, ранимым и нежным. Эта способность актера оправдать своего героя, быть убедительным, вероятно, и соответствует известному в театральном искусстве требованию «быть адвокатом своей роли». Кроме того, способность Е. Белого укрупнять притягательные человеческие качества позволяет ему играть героев, имеющих изначально позитивное авторское отношение к отдельным событиям и жизни в целом. Если такого героя нет в труппе театра, то ставить спектакли, отстаивающие традиционные нравственные ценности, довольно трудно. Вероятно, поэтому И. Латынникова считает Е. Белого «своим» актером. Здесь понятие «свой» следует читать как «актер, располагающий возможностями для реализации художественной программы режиссера».

В этом спектакле сценический партнер Евгения Белого – актриса Ольга Редько, исполняющая роль Настены. Настена догадывается о том, что Андрей прячется в тайге, по исчезнувшему из дома топору. Она ищет и находит его. В основе спектакля «Живи и помни» – встречи Андрея и Настены, мужа и жены. Особенно трудной для них оказалась первая встреча. Психологически Андрей «загнан в угол»: ему и стыдно, и больно, и страшно от того, что совершен побег, и потеряна вера во всех и во все. И эти обстоятельства озлобляют его, делают подозрительным. Настроенный обороняться, он не сразу понимает, что пришла жена. Настена стремится изменить Андрея: смягчить его огрубевшее сердце, вернуть веру в возможность прощения. Она борется за душевную стойкость Андрея, убеждая его выйти из лесного укрытия и признаться в побеге. В отличие от него, Настена глубоко верит в то, что «нет такой вины, которую нельзя простить», и бьется за душевную стойкость Андрея отчаянно. Для такой борьбы у нее имеется серьезный мотив – будущее ее семьи, будущее ее мужа и младенца, которого она носит под сердцем. С каждой новой встречей все сильнее призыв Настены к Андрею. Она понимает, что его обман рано или поздно раскроется, но все же хранит секрет его пребывания в родных местах, а значит, становится соучастницей и в итоге отвечает перед всеми за вину мужа. Актриса О. Редько создает образ женщины, готовой пожертвовать собой ради любимого.

Финал спектакля трагичен: Настена и неродившийся младенец погибают, Андрей спасает свою жизнь, но лишается душевного спокойствия навсегда. После смерти Настены над Андреем вечно будет тяготеть вина перед нею: живи и помни. Казалось бы, спектакль о том, что человек может избежать смерти на войне, спрятаться от трибунала и мирского суда, но окажется растоптанным судьбой из-за собственного малодушия. Однако и режиссер, и актеры «оправдывают» Андрея, жалеют его. А формула запоздавшего раскаяния «живи и помни», похоже, обращена не только к тем, кто дезертирует по малодушию. Ее должны услышать и те, у которых имеются права, но недостает духовной ответственности за человека, который идет на проступок по причине страха. Постановка Ирины Латынниковой во многом сосредоточена на отношениях мужчины и женщины. Поэтому и положены в основу спектакля встречи-свидания Настены и Андрея, поэтому и ведет режиссер Латынникова свой разговор со зрителем через актерский дуэт О. Редько и Е. Белого.

Этот спектакль послужил ясным осознанию того, что в Театре для детей и молодежи на Арочной утверждается интересный творческий союз актеров О. Редько и Е. Белого. Их сценическое партнерство, отмеченное удачей в «Шестерых любимых», обрело в постановке «Живи и помни» новый смысл. Хотя в определенном смысле эта сценическая пара – парадоксальна. У О. Редько тип актерской возбудимости – интеллектуальный, у Е. Белого – эмоциональный. Такое несовпадение могло бы препятствовать их плодотворному партнерскому взаимодействию. Однако в спектаклях И. Латынниковой именно это соединение актерских типов служит удачному решению ряда сцен. Так, в постановке «Живи и помни» очень хороша сцена третьей встречи Настены и Андрея. Зритель видит мучительные переживания Андрея-Е. Белого от невозможности быть опорой для Настены. Настена-О. Редько обрушивает на него наполненные страстью и мольбой монологи. Заметим, что актриса О. Редько заставила взглянуть на себя как на героиню в спектакле «Безымянная звезда», поставленном приглашенным режиссером Виктором Прокоповым. Но для того, чтобы утвердиться в качестве героини, О. Редько нужны были удачи в спектаклях главного режиссера – Ирины Латынниковой. Иными словами, требовалось духовно-эстетическое совпадение режиссера и актрисы, их художественно-творческое единение. Именно это создает в театре условия для раскрытия индивидуальности и актера, и режиссера, является залогом удачного спектакля. Свое право на исполнение героинь О. Редько осознавала всегда. И она, действительно, наделена одним из самых, наверное, главных качеств, необходимых героине, – способностью вести действие на протяжении всего спектакля. В постановке «Живи и помни» длинные, монологичные реплики Настены требуют от актрисы быстроты мышления, способности к глубинному проникновению в психологию переживаний своей героини, силы сценического темперамента, обеспечивающей действие воли. Эту роль трудно «вытянуть» актрисе, обладающей лишь сценической органикой и обаянием. И окончательное режиссерское решение о назначении О. Редько на роль Настены, и отзывы зрителей о ее сценическом образе, и сохранение спектакля в репертуаре на протяжении пяти лет – все это убедительно доказывает, что на период первого десятилетия нового века за этой актрисой закрепилось амплуа героини. Спектаклем «Живи и помни» О. Редько во второй раз (после «Безымянной звезды») доказала свое право играть подобные роли.

Особенно убедителен в этом отношении эпизод, где герои вспоминают приснившийся одновременно обоим сон. Им удается через трепетное отношение к его сюжету создать метафорическое высказывание для зрителя: любые самые важные знаки, явленные во сне или наяву, всего лишь намеки, подсказки судьбы, а поступок человек обязан совершить сам. Режиссер решает эту встречу как прощание героев друг с другом. Зритель понимает эту мысль не из текста, произносимого актерами, а благодаря сценическому действию. Здесь актеры особенно чутки к микрореакциям друг друга. В финале встречи Андрей дарит Настене трофейные часы (заметим, часы – это знак разлуки). Настена увлекается ими, как ребенок, и, разглядывая, вдруг говорит о своем представлении счастья. Интересно, что режиссерское решение этой последней и предыдущих встреч отличается. В спектакле все встречи Андрея и Насти происходят на фоне мертвой природы. Образ мертвой природы создается посредством сценографии (художник спектакля Светлана Нестерова), очень напоминающей графику: сценическое пространство по всему периметру затянуто черным полотном, на котором отчетливо обозначены белые силуэты голых берез и нескольких пней. В центре сцены – береза, высокая, без листьев, скорее напоминающая сухую корягу с двумя воздетыми, как в мольбе, ветвями-руками. На фоне этой мертвой березы встречаются Андрей и Настя. Декорационная графичность служит усилению режиссерского акцента на чувствах и мыслях героев, наполненных внутренним драматизмом. Этому способствует и минорность музыкального решения: вокализ или звучание фортепиано в дуэте со скрипкой наполняют эпизоды встреч. В то время как финал последнего свидания режиссер И. Латынникова решает иначе: минор как будто растворен в волшебстве механического звучания, напоминающего звуки музыкальной шкатулки. Это звучание – волшебное, но не живое, не настоящее. Сумрачность светового решения здесь заменена на мягкий теплый сценический полусвет. В целом и сценический полусвет, и волшебное звучание создают атмосферу последних, «милых» мгновений, атмосферу затишья перед бурей. Указанная смена светового и музыкального решений позволяет зрителю осознать несбыточность желаний Насти и предчувствие близкой беды.

Благодаря спектаклю «Живи и помни» у труппы появился опыт работы с материалом, требующим глубокого проникновения в логику мыслей, чувств, поведения персонажей. Правда, ансамбль, который удалось

создать, в большей степени опирался пока что на взаимодействие двух актеров. И такое решение спектакля вполне оправдало себя. Во-первых, оно позволило приступить к созданию глубоко проработанных психологических образов (пусть хотя бы с двумя актерами), во-вторых, очевидно продемонстрировало актерские возможности О. Редько и Е. Белого, позволяющие играть роли героев, брать на себя всю ответственность за действие спектакля в целом. Создание же полноценного актерского ансамбля было впереди. Для этого И. Латынниковой требовалось время – актеров еще только предстояло сделать своими единомышленниками. Актриса театра Вероника Киселева отмечает: «Режиссера И. Латынникову отличает потребность в обязательном духовно-нравственном и творческом единении со своими актерами» [9]. В продвижении к этой цели значимое место принадлежит постановке «Месяц в деревне» по пьесе И. С. Тургенева.

Полагаем, этот спектакль занимает особое место в становлении Театра для детей и молодежи на Арочной. Во-первых, он в большой мере выражает художественную программу И. Латынниковой. Во-вторых, отличается ярко выраженной ориентацией на психологическую подробность. В-третьих, по признанию режиссера, названную постановку следует считать этапной в творческой жизни театра 2000–2010 годов. Процесс работы над «Месяцем в деревне», поставленном в 2008 году, во многом способствовал накоплению навыков подробной работы актеров над ролью.

Прежде чем перейти к анализу спектакля «Месяц в деревне», отметим, что в художественной программе режиссера И. Латынниковой все составляющие связаны между собой. Как известно, в настоящее время театром не является основной формой жизнедеятельности российской театральной труппы. Не случайно, известный театральный критик и педагог А. М. Смелянский в своей книге, посвященной жизни русского театра еще второй половины XX века, отмечал, что современные режиссеры не стремятся к созданию своего театра, так называемого театра-дома. Но вместе с тем, А. М. Смелянский находил и оправдание этой тенденции: «Рождение “театра-дома” в России – дело чрезвычайно редкое (на весь XX век таких театров было, может быть, не больше десятка). В сущности, это событие национальной культуры» [10]. Стремление режиссера XXI века к созданию театра-дома уникально еще в большей степени. Однако именно театр-дом наиболее располагает к развитию и укреплению профессиональных навыков актера в русле русского психологического театра. Условия театра-дома предоставляют режиссеру возможность глубокого понимания

природы актера, его личностных и профессиональных качеств. Это понимание обретает особую значимость при необходимости создания на сцене психологической детализации образа. И. Латынникова принадлежит к числу режиссеров, для которых невозможно создание спектакля без духовно-нравственного и творческого единения с актерами. На этот факт указывает актриса В. А. Киселева [11]. Если же касаться важнейшего в контексте современной культуры вопроса воспитания зрителя, то очевидно, что отстаивание традиционных нравственных ценностей возможно лишь через репертуар, опирающийся на классику. В свою очередь сценическое воплощение большей части классического материала (и драматургического, и прозаического) требует психологической детализации. В афише Театра для детей и молодежи на Арочной имеется ряд спектаклей, поставленных на основе классики. Как уже отмечалось выше, Латынникова отдает предпочтение авторам, обеспокоенным вопросами нравственности, проблемой прав и обязанностей человека в современном мире. Спектакль «Месяц в деревне», созданный в 2008 году, занимает особое место в репертуаре театра, потому что художественная программа И. Латынниковой впервые наиболее явственно выразилась именно в этой постановке. Здесь в большей степени, чем в спектаклях, поставленных ранее, присутствовала психологическая детализация. Об этом свидетельствовали уже не две (как в постановке «Живи и помни»), а целый ряд удачных актерских работ.

При постановке «Месяца в деревне» И. Латынникова большое внимание уделила созданию ансамбля. Здесь каждый персонаж вносит свою ноту в общую мелодию спектакля. Прежде всего в поле зрительского внимания попадает галерея женских образов, продуманная, интересная, отличающаяся яркостью представленных типов. Конечно, центром этой галереи является Наталья Петровна, которую играет актриса Ольга Редько. По ходу отметим, что в 2008 за эту роль актриса Ольга Редько получила областную театральную премию «Триумф». Она создала образ умной и душевно тонкой Натальи Петровны, у которой невероятная жажда любви не перекрывает совестливости. Наталья Петровна-Редько мечется не только из-за любви к Беляеву (арт. М. Голубцов) [12]. Она мучается и по поводу права на эту любовь. Детально проработана сцена последнего разговора Натальи Петровны и Беляева, решенная режиссером на воде, символизирующей пруд. С замиранием сердца зритель следит за невероятно осторожным и в то же время чрезвычайно сильным приближением-влечением героев друг к другу. Наталья Петровна и Беляев, сняв обувь,

идут по воде, полы их одежд намокают, расстояние между ними сокращается. Во время поцелуя взлетают вверх руки Натальи Петровны, как бы удостоверяя невозможность дальнейшей борьбы с настигшим чувством. Поцелуй размягчает тела героев, и они оказываются в воде – теперь условности, препятствующие их сближению, преодолены. В финале сцены в зрительном зале раздаются аплодисменты как награда актерам за доставленное удовольствие переживания драматизма, где произносимый текст И. С. Тургенева и важен, и не важен. Зритель наблюдает за тем, как возникает и разворачивается процесс обнажения чувств Натальи Петровны и Беляева. Психологическая детализация обнаруживает себя в медленном и досконально продуманном движении актеров по линии перспективы чувства и служит созданию атмосферы спектакля. Значение понятия «атмосфера» довольно точно сформулировал известный петербургский театровед Ю. М. Барбой, отметив, что она «окрашивает действие каждого конкретного спектакля неповторимым многообразием оттенков душевного спектра» [13]. В вышеназванной сцене процесс обнажения чувств Натальи Петровны и Беляева «окрашивает» спектакль «Месяц в деревне» такими переживаниями любви, как захватывающая сладкая радость надежды, трепетность первого приближения, зыбкость перспектив.

В размышлениях о психологической детализации нужно отметить очаровательность образа Верочки. Он создан Еленой Мартыненко, актрисой потрясающего обаяния. Улыбку зрителей вызывает уже ее первое появление на сцене: от угловатой, порывистой и смешной девушки (еще совсем девчонки) невозможно оторвать взгляд. Правда, несмотря на это, возникает мысль о том, что такая озорная Верочка не совсем соответствует образу, выписанному И. С. Тургеневым: уж очень разнится сценическое поведение актрисы Е. Мартыненко с представлениями о воспитании барышень XIX века. Однако ее личная актерская органика так сильна, а обаяние столь велико, что в процессе спектакля созданный образ Верочки абсолютно убеждает. Воспитанница Натальи Петровны меняется от сцены к сцене: по ходу спектакля черты ее характера раскрываются, угасают и полностью растворяются, уступая место другим свойствам. Из обаятельной смешной девчонки-сорванца в первом акте она превращается в юную женщину. Ее лицо становится иным, его выражение обретает смиренность и мягкость (от прежней детской озорной улыбки не остается и следа). Возникает ощущение, что перед нами новая героиня, в которой от переживания любовной боли появилась женская мудрость. Обаяние

девчонки утрачено, но обретен шарм женской тайны. Образ Верочки, созданный Е. Мартыненко, служит примером сценической трансформации героини: ее физического и душевного взросления.

Если роль Верочки располагает к обнаружению психологической детализации на протяжении всего спектакля, то роль Лизаветы Богдановны таких возможностей не содержит. Лизавета Богдановна – это роль второго плана, и в спектакле И. Латынниковой у актрисы Вероники Киселевой, исполняющей ее, имеется по сути дела лишь одна сцена для создания образа. Это сцена с доктором, который делает Лизавете Богдановне предложение о замужестве. Актёрская природа В. Киселевой усиливает характерный аспект образа Лизаветы Богдановны. Без малого сорокалетняя и почти угасшая без мужской любви Лизавета Богдановна жадно внимает предложению Шпигельского о замужестве, которое он излагает достаточно цинично. Эту сцену И. Латынникова строит на контрасте мужского и женского взглядов относительно брака: романтизм Лизаветы Богдановны контрастирует с прагматичностью Шпигельского. В указанной сцене особенно интересны и комедийны актерские оценки. В исполнении актрисы В. Киселевой Лизавета Богдановна, пренебрегая условностями, изначально готова принять предложение Шпигельского. Переживаемое ею счастье беспредельно, и она не заботится о том, чтобы поддержать в неведении будущего жениха, по-женски «набить» себе цену. Не дослушав нудного перечисления недостатков характера Шпигельского (а он считает необходимым их озвучить), Лизавета Богдановна уже готова сказать «да» и «прилипнуть» к нему. Ее отношение к доктору страстно-трепетное. Правда, Лизавета Богдановна (арт. В. Киселева) движима противоречивыми чувствами. Она безумно хочет прикоснуться к Шпигельскому (то дотрагивается до его плеча, то украшает цветком его костюм) и в то же время очень боится сделать даже самое слабое движение, чтобы невзначай не вызвать его недовольства. Пластика актрисы В. Киселевой, построенная на мелких, рваных (не имеющих завершения) движениях, обусловлена паническим страхом Лизаветы Богдановны – не совпасть с желаниями Шпигельского. Сценическая игра актрисы В. Киселевой наполнена множеством непрерывных микрореакций и микродействий. Наверное, в этом спектакле по разнообразию актерских оценок равных актрисе В. Киселевой нет. Не случайно исполнение роли Лизаветы Богдановны актрисой Вероникой Киселевой отмечено премией городского смотра-конкурса «Лучшая роль сезона» (номинация «Дебют»). Можно сказать, что образ Лизаветы Богда-

новны отличает психологическая подробность, выраженная посредством детализированных, психофизических реакций на действия партнера.

Если же касаться мужских образов спектакля «Месяц в деревне», то в детальности они не уступают женским типам. Здесь прежде всего уместно назвать работу актера Дениса Казанцева, исполняющего роль доктора Шпигельского. Это думающий и рефлексирующий актер, способный играть как героев, так и роли второго плана. В спектакле «Месяц в деревне» он создает очень любопытный своей неоднозначностью мужской образ. Доктор Шпигельский в исполнении Д. Казанцева способен одновременно и притягивать к себе, и вызывать ощущение опасности, потому что в нем чувствуется и сила, под защиту которой женщина стремится попасть, и мужская агрессия, от которой хочется бежать. В Шпигельском-Казанцеве сочетаются ум, ирония, понимание женской природы. Во многом именно «Месяц в деревне» раскрыл выразительные сценические возможности Д. Казанцева, и, конечно, доктор Шпигельский – это роль, соответствующая его актерской природе. Во всех сценах-диалогах актером найдены разные и очень точные оценки и пристройки к партнерам. Правда, чаще герой Д. Казанцева оценивает, но не пристраивается. Он проявляет нетерпение в беседе с Большинцовым, которого играет актер Ф. Бодянский. Шпигельский-Казанцев и Большинцов-Бодянский почти антиподы. Первый – циничный знаток женщин, второй – доживший до зрелости девственник. Шпигельского-Казанцева, несомненно, раздражает Большинцов. Он терпит его исключительно из перспективы получить пристяжных.

В беседе с Лизаветой Богдановной особенно проявляется эгоцентризм, свойственный Шпигельскому-Казанцеву. В общении с ней он позволяет себе длинные высказывания, он почти трибун. По интонационно-ритмическому построению его речевое действие близко риторичности. Но назвать это риторикой в чистом виде нельзя. «Трибун» безапелляционен, уверен в собственной правоте, но в процессе изложения своей «программы» будущей семейной жизни жует яйцо. Однако при этом он видит все микродвижения Лизаветы Богдановны, стремящейся «прилипнуть» к нему. Резкими движениями плеча или поворотом головы Шпигельский-Казанцев блокирует приближение будущей невесты и не позволяет сократить дистанцию. В этой сцене актером Д. Казанцевым ярче, чем в других, использована «пристройка сверху». Его Шпигельский не столько делает Лизавете Богдановне предложение руки и сердца, сколько отработывает

алгоритм их будущего семейного взаимодействия. Перед зрителем предстает образ полутрибуна и полутирана. Он устойчив в своих взглядах на семейную жизнь и достаточно ригиден (то есть абсолютно не готов к изменениям запланированных действий в соответствии с новыми ситуационными требованиями).

Однако пластичность, противоположную ригидности, Шпигельский–Казанцев также обнаруживает. Это можно наблюдать во втором акте – в коротком эпизоде разговора с Верочкой. Доктор, услышав согласие Верочки выйти замуж за Большинцова, боится поверить в свое везение (ведь ее согласие означает получение тройки пристяжных). Боясь спугнуть удачу, он подступает к Верочке чрезвычайно мягко. В этот момент звучание голоса и телесная пластика актера Д. Казанцева создают образ кота, крадущегося и готовящегося схватить свою добычу. Точно найденное отношение к партнерам и разница поведения с ними определяют подробность образа Шпигельского. Следует отметить, что актерская работа Д. Казанцева в спектакле как бы «сшивает» с основным действием те сцены, которые не связаны напрямую с главной линией сюжета, что и способствует сохранению устойчивого зрительского внимания на протяжении трехчасового спектакля.

Наряду с подробно разработанными образами героев, психологическая детализация постановки «Месяц в деревне» формируется благодаря предметам-образам, значение которых также претерпевает изменения в процессе спектакля. Наиболее полно психологическая детализация выражена в трансформации значения такого предмета-образа, как воздушный змей. Так, воздушный змей в первом акте – это занятие-забава лишь для двоих: его мастерят Беляев и Верочка, что читается как надежда на любовь. В конце второго акта в его запуске участвуют все герои, кроме стоящей посреди пруда Натальи Петровны. Хвост воздушного змея, сделанный из разноцветных лент, очень длинный: на вытянутых вверх руках его несут обитатели усадьбы Ислаевых. На задней части сцены герои спектакля «проплывают» со змеем в руках. Теперь воздушный змей принадлежит одновременно и всем вместе, и никому отдельно – надежда на любовь если не утрачена совершенно, то отступила вдаль. У зрителя рождается мысль о том, что перед ним «проплывает» прекрасное прошлое. В нем, несмотря на волнения, все, по большому счету, были вполне беззаботны, счастливы и главное – имели надежду.

В спектакле «Месяц в деревне» психологическая детализация находит свое проявление, прежде всего, в работе режиссера с актерами, что для современного режиссерского искусства, к сожалению, не характерно. Благодаря внимательной и кропотливой работе режиссера И. Латынниковой постановка «Месяц в деревне» наполнена продуманным движением актеров по линии перспективы чувства, мотивированными актерскими пристройками, мгновенными сценическими реакциями актеров на действия партнеров, а также содержит примеры сценической трансформации возраста и значения предмета-образа.

В завершившемся десятилетии нового века в большей степени приблизиться к решению задач, связанных с созданием актерского ансамбля, И. Латынниковой удалось в спектакле «Возвращение» по рассказу А. Платонова (2009). В начале третьего тысячелетия поставить спектакль о Великой Отечественной войне не так-то просто. Казалось бы, за 65-летний период использованы все возможные подходы к созданию сценических произведений на эту тему. И самый естественный для военной проблематики, а потому наиболее распространенный акцент на патриотизме оборачивается в современных условиях пафосным звучанием и контрастирует с общим культурным контекстом. И все же, несмотря на сложность задачи, спектакли о Великой Отечественной войне нужны, их необходимо создавать, и важно – находить проблему, способную вызвать зрительский резонанс. Именно такой спектакль поставлен в Театре для детей и молодежи на Арочной в 2009 году. И. Латынникова создала сценическую интерпретацию рассказа А. Платонова «Возвращение». Спектакль лишен пафоса благодаря обнажению проблем, связанных с послевоенной адаптацией человека и его возвращением к нормальному укладу жизни. Концепция спектакля сосредоточена на сложностях преодоления того душевного разъединения, которое неизбежно при любом расставании. Вся творческая команда, создавшая спектакль, развивает идею о невозможности возвращения в прошлое и необходимости душевных трат во имя обретения гармонии.

Эта идея начинает свое развитие уже в сценографии спектакля (художник С. Нестерова). Главным акцентом служат железнодорожные рельсы. Они выступают знаковым элементом, символизирующим путь человека, точку его ухода и возврата. Вместе с этим, железнодорожные рельсы, пересекающие сценическую площадку надвое, служат знаком утраты целостности, а значит гармонии в семье Ивановых. По одну сторону же-

железнодорожного полотна – столовая комната. В ней размещена мебель военного периода: буфет, стол, стулья. Это пространство, где собирается вся семья: и дети, и взрослые. В то время как супружеская кровать, символизирующая чувственную сторону семейной жизни, вынесена на другую сторону железнодорожного полотна. Это железнодорожное полотно стало линией, разделившей семейную жизнь Алексея и Любы Ивановых. Их встреча в столовой состоялась. Но на пространстве, символизирующем чувственную сторону их отношений, полыхает конфликт: они не могут вернуться друг к другу. Супружество Алексея и Любы утратило гармонию. Целостность разрушена войной, унесена поездом в далекое довоенное прошлое. Теперь их жизнь разделена на две части – довоенный и послевоенный период. В этом смысле железнодорожные рельсы – это полоса отчуждения самых близких людей, это образ их душевного разъединения. Но кроме этого, железнодорожная линия содержит в себе и другой знаковый смысл. Она означает особую территорию. Территорию не войны, но еще и не мира. Это пространство пограничного состояния героев, где они осуществляют попытки возвращения друг к другу. На железнодорожных рельсах разворачиваются сцены, выясняющие степень близости героев: встреча-знакомство отца и сына и встреча-знакомство супругов – Алексея и Любы Ивановых. Однако привнести в сценографию атмосферу может только игра актеров.

Действенность литературного (не драматургического) произведения не сценична, и создание спектакля по этому материалу требует особого умения. Не всегда писатель (драматург) и режиссер совпадают в выборе приоритетного героя для реализации своих идей. Все усилия автора рассказа «Возвращение» сосредоточены на мужских образах: на сыне и отце. Их мыслям и чувствам уделяет А. Платонов особое внимание. Режиссер И. Латынникова (несомненно, владеющая секретом трансформации литературного произведения в театральный спектакль) разговаривает со зрителем через каждого из действующих лиц своего спектакля. Но главным каналом диалога режиссера и зрителя избраны такие персонажи, как Петр и Автор.

Центральным героем в постановке И. Латынниковой является Петр, сын Алексея Иванова, подросток, Петрушка, как называют его дома. Эту роль режиссер доверила Александру Акимову (в 2009 году студенту 3 курса КемГУКИ). Он создал образ мальчишки военного времени, кото-

рому пришлось рано повзрослеть. Сравнение литературного персонажа и сценического героя убеждают в деликатной актерской игре А. Акимова. В рассказе А. Платонова содержится опасность толкования образа Петра как грубого подростка. Он не только не уступает своего лидерства вернувшемуся с войны отцу, но отчетливо дает ему понять, что в доме установлены новые правила, которые необходимо соблюдать. Сын отстраняет отца от роли главы семьи, потому что сам привык к ней за время войны, присвоил ее себе. Он осознал через ответственность за мать и сестру свое самое важное мужское предназначение – заботу о семье, принял этот крест и не желает (возможно, бессознательно) возвращать его отцу. В спектакле значимость старшего сына усиливает придуманное режиссером возрастное равенство детей – Петра и Насти.

В рассказе А. Платонова Насте, дочери Иванова, пять лет. В спектакле И. Латынниковой возраст героини изменен, она почти ровесница Петру. Эта роль отдана Евгении Колотовой (в 2009 году студентке 3 курса КемГУКИ). Мы видим на сцене хрупкую, трогательную девочку с лицом ангела. Ни автор рассказа А. Платонов, ни режиссер спектакля И. Латынникова не поручают Насте длинных реплик. Вероятно, не случайно: и в рассказе, и в спектакле высказываются в большей степени мужчины. Поэтому Е. Колотова создает образ Насти, прежде всего средствами сценической пластики. Ее характеризует чрезвычайная телесная свобода и подвижность. Через ее пластику зритель понимает, что при встрече с отцом Настя движима одновременно и любопытством, и страхом. Она и желает приблизиться к отцу, и боится. Он для нее и свой, и чужой. Поэтому, как только расстояние между маленькой дочерью и отцом сокращается, она убегает. Зритель может наблюдать, с какой удивительной легкостью Настя-Е. Колотова в момент очередного приближения отца-Е. Белого то мгновенно запрыгивает на стул, то, стремительно пересекая все расстояние сценической площадки, прячется под кроватью. Через актрису Е. Колотову, создавшую образ девочки, выросшей без отца, отчетливо осознается необходимость каждодневного присутствия родителей в жизни ребенка и неизбежность их душевного разъединения в условиях разлуки.

В отличие от игры Е. Колотовой, реализующей сценический образ в большей степени средствами сценической пластики, А. Акимов располагает возможностью активного использования сценического слова. Его актерская игра отличается отсутствием внешнего напора. Он работает

деликатно, что проявляется и в сдержанной манере сценического существования (без внешне резких эмоциональных всплесков), и в мягкости речевого звучания, и в угловатой, почти бытовой, пластике. Сценическую игру этого актера можно было бы даже назвать достаточно ровной. Однако эта ровность обманчива, потому что все психологические изменения совершаются глубоко внутри. Такая скупость выразительных средств обусловлена ситуацией встречи-знакомства. Душевная связь между отцом и сыном утрачена. Они незнакомцы друг для друга. Вернуться в прошлое нельзя – и пришедший с войны отец, и выросший сын должны узнать друг друга заново. Поэтому они проживают не просто встречу, но знакомство. Неловкость испытывают и отец, и сын, но в большей степени сын. Петр, встречая отца на вокзале, с трудом находит способ поздороваться с ним. Он не знает, как себя вести: то ли протянуть для приветствия руку, как это делают взрослые знакомые между собой мужчины, то ли обняться, как это делают отец и сын – родня. И отец (арт. Е. Белый) и сын (арт. А. Акимов) проживают ситуацию эмоционального напряжения и душевного потрясения от препятствий, сопровождающих их возвращение друг к другу.

Идеи невозможности возвращения в прошлое и необходимости душевных трат во имя единства семьи, во имя прежней гармонии отчетливо просматриваются и в актерской работе Евгения Белого, исполняющего роль отца – Алексея Алексеевича Иванова, гвардии капитана. Этот обаятельный и красивый актер создает образ фронтовика, который, казалось бы, не был обделен ни уважением друзей, ни вниманием со стороны женщин, но в зрителе он вызывает сочувствие. Это сочувствие спровоцировано растерянностью, которую транслирует сценическое существование Е. Белого. Отсутствие уверенности у фронтовика Иванова связано с непониманием своего сегодняшнего места в мирной жизни и роли в собственной семье. Здесь нельзя не отметить противоречивость персонажа, созданного А. Платоновым. С одной стороны, Алексей Алексеевич Иванов, защитник Отечества, победитель, а значит – положительный герой. А с другой стороны, положительного героя нет, а есть человек, проживающий непростой период перехода из одной (военной) жизни в другую (мирную) и несколько растерянный от неясности своего положения. Растерянность и героизм – это понятия, противоречащие друг другу. Это противоречие и становится основанием для драматического напряжения

и в рассказе А. Платонова, и в сценической постановке И. Латынниковой, и в актерской игре Е. Белого. Нестихающая боль от невозможности возвращения в прошлое, бессилие перед утратой довоенного миропорядка искушают Иванова на агрессию против близких людей и даже на предательство. Правда, сначала его агрессия обрушивается на Семена Евсеевича, ставшего другом его семьи. По сути, Семен Евсеевич – это человек, который заменил его, а значит, соперник. Это Семен Евсеевич приходил к его детям, это он заслуживает гнева за утраченное Ивановым пространство и невозможность возвращения в семью. Но Семена Евсеевича рядом нет, а боль Иванова, которая очевидна для зрителей благодаря игре актера Е. Белого, не стихает и вырывается наружу – он эмоционально обрушивается на жену. Зритель наблюдает диалог-схватку Иванова с женой. В этой сцене мужчина, оставивший дом во имя защиты Отечества, требует доказательств любви и своей значимости. В свою очередь женщина, сохранившая детей в условиях голодного тыла, пытается объяснить неотвратимую переменчивость, преследующую человека не только на войне, но и в тылу. Люба, оставшаяся без мужской помощи и без мужского участия, оправдываясь перед мужем, раскрывает непреднамеренную мысль: пространство не может пустовать – оно обязательно будет заполнено. Так, душевная пустота Любы (возникшая в связи с уходом мужа) покрывалась вниманием Семена Евсеевича. Важно отметить, что у А. Платонова этот женский образ выписан не подробно. Однако это не помешало актрисе Светлане Лопиной создать полноценный сценический образ женщины, сосредоточенной на своей семье, а не на себе (как это свойственно многим нашим современницам). Люба-С. Лопина знает лишь одну правду в своей жизни – заботу о семье, детях, и доверяет себя мужчине, если не мужу, то сыну. Она терпелива во всем и готова многое от них стерпеть. По-настоящему редкий сегодня женский тип. Правда, в образе Любы (как и в образе Алексея Иванова) имеется некая противоречивость. Люба, казалось бы, преданная семье, в отсутствии мужа ищет любви. Это можно было бы порицать, но и автор рассказа А. Платонов, и режиссер И. Латынникова не делают этого. Жена Алексея Иванова ищет любви, потому что сердце ее «темное стало», а с таким сердцем не одолеешь тяготы войны. Люба чувствует себя виноватой перед Алексеем за свои поиски любви или хотя бы ее подобия, и всеми своими силами пробиваясь через агрессию мужа, пытается растолковать ему необходимость любви. Ожидаемого Алексеем покаяния прак-

тически нет, но все покрывают желание и готовность Любы принять новые условия жизни и воссоздать прежнюю гармонию в семье. Однако это ей не удастся. Иванов не испытывает радости своего возвращения «всем сердцем». Возвращение в прежнее невозможно: покидая близких людей, делегируя другим выполнение своих обязанностей, мы всегда рискуем потерять изначальные права, остаться за дверями душевного пространства тех, кого оставили. Мы рискуем не найти ни себя, ни их прежними. Именно это происходит со всеми героями спектакля, но в большей степени с гвардии капитаном Алексеем Алексеевичем Ивановым. Он возвращается домой, но все изменилось. Когда-то принадлежавшее ему жизненное пространство занято. Как вернуть это пространство, как и у кого отвоевывать? И мы видим скорые сборы недавнего фронтовика и понимаем: он не смог вернуться домой, он оставляет свою семью. И, возможно, дело не в сдержанной встрече, которую оказала ему родня. Просто поезд войны еще не остановился, просто их жизнь рассечена линией железнодорожного полотна, просто возвращение сопровождается душевной болью и требует жертв.

После этой сцены ухода Алексея Иванова средства драматического театра сменяются средствами театра литературного. Такая смена выразительных средств позволяет усилить накал спектакля, связанный с преодолением постыдного для фронтовика предательства и его духовным возрождением. Драматическое напряжение усиливается благодаря появлению на сцене Автора, которого играет актер Г. Забавин. Надо отметить, что изначально возникновение в спектакле этого действующего лица связано с решением режиссера И. Латынниковой. В воле режиссера сохранить голос автора рассказа или нет, обойтись лишь средствами драматического диалога или ввести в спектакль повествовательный элемент. Казалось бы, именно присутствие автора должно уводить сценическую постановку в сторону, противоположную драматическому искусству. Общеизвестно, что рассказывание — это элемент другого вида творчества — художественного чтения, литературного театра. Однако в спектакле «Возвращение» Автор как действующее лицо, появляющийся лишь дважды (он начинает и завершает спектакль), образует баланс между конфликтующими сторонами — между готовящими победу в тылу и спасавшими родину на линии фронта, между мучительно ожидавшими и ушедшими. Появляющийся в спектакле Автор воздаст дань и тем и другим, оправдывает всех, убеждает в тяжести всякой ноши, бремени любого креста. Введение в спектакль

этого действующего лица дает возможность зрителю обрести душевный комфорт. Происходит осмысление того, что фронтовик Иванов, одержав победу на войне, все-таки не дезертирует и с другого фронта – линии борьбы за свою семью. Именно на действующего в спектакле Автора возлагает режиссер И. Латынникова основную ответственность за проживание финального события, связанного с тем, что гвардии капитан Иванов осознает неоправданность своей обиды на семью и сходит с поезда. Он оставляет поезд ради своих детей, ради будущего семьи. Благодаря действенному рассказыванию Григория Забавина зритель отчетливо представляет себе не только предательский побег фронтовика Иванова от своих близких, из своего дома, но и отчаянную погоню детей за поездом, в котором находится их отец. Активное мыследействие актера подводит зрителя к осознанию того, что дети спасают своего отца от совершения предательства. Через Автора-Г. Забавина мы понимаем, что сын Петр, схватив сестру и волоча ее сейчас за собой, заставляет отца сойти с поезда и теперь уже пережить радость возвращения по-настоящему. Именно он, Петр, приняв на себя крест ответственности за семью в военные годы, продолжает бороться за ее целостность и сейчас. Совмещение приемов драматического и литературного театра способствует пробуждению в зрителях эмоций, близких к катарсическим.

Режиссерская интерпретация И. Латынниковой, проявляющаяся в концепции спектакля, сценографическом решении, совмещении приемов драматического и литературного театров, трактовке сценических образов служит, безусловно, созданию трепетного спектакля. Эта постановка по одноименному рассказу А. Платонова обладает редким драматизмом. Внутреннее напряжение сценической игры провоцирует желание зрителей смотреть, ожидать событийных всплесков, думать и осознавать невозможность любого возвращения в прежнее бытие и необходимость душевных трат во имя сохранения гармонии.

Завершая статью, отметим, что здесь рассмотрен лишь один из аспектов режиссерского искусства Ирины Латынниковой. Внимание на психологической детализации как составляющей режиссерского почерка обусловлено периодом становления Театра для детей и молодежи на Арочной в 2004–2010 годах. Полагаем, что стремление к психологической детализации в большой мере способствовало сплочению труппы, укреплению коллектива как театра-дома. Уже в этот период хорошо про-

сматривалась установка режиссера и директора на формирование труппы, в которой приветствуется активный интеллектуальный поиск при создании роли и профессиональная честность в работе на сценической площадке. Заметим, формированию особой творческой, дружеской и почти домашней атмосферы в театре способствует, вероятно, и другой факт. И директор, и главный режиссер нередко «примеряют» на себя обязанности актеров: Г. Забавин играет почти во всех спектаклях своего театра, а И. Латынникова – в Литературном театре «Слово» при Государственной филармонии Кузбасса.

В предложенной статье проанализированы спектакли, поставленные на основе такого драматургического и литературного материала, который можно отнести к русской классике. Однако, репертуар Театра для детей и молодежи на Арочной значительно шире. Если в период 2004 года становление театра началось с явного репертуарного кризиса, то в настоящее время его афишу отличает хороший баланс комедий, драм, детских спектаклей. Наряду с классикой актеры играют спектакли на основе «Новой драмы» [14]. Следует отметить, что в качестве литературной основы спектакля режиссер И. Латынникова часто использует материал собственных инсценировок (чаще всего прозы русских авторов). В связи с этим в спектаклях нередко наблюдается совмещение выразительных средств драматического и литературного театров. Кроме этого, к выразительным средствам спектаклей И. Латынниковой следует отнести возможности сценической пластики, которая органично вплетается в сценическое действие. Комедийные постановки Латынниковой отличает ироничное конструирование сценической реальности. Однако в большей степени этот режиссер тяготеет к созданию спектаклей, соотносимых с жанром драмы, которые, как правило, сочетают в себе и акварельную легкость, и напряженность психологизма.

В 2011 году Театр для детей и молодежи на Арочной отметил свой двадцатилетний юбилей. Можно с уверенностью констатировать, что указанный период отмечен вхождением театра (напомним, первоначально полупрофессионального-полупрофессионального) в театральное пространство Кузбасса. Хотя здесь следует оговориться: активное участие театра в фестивалях разного уровня (областных, региональных, всероссийских), проведение на своей базе межрегионального фестиваля «Сибирский кот» (2008) – все это свидетельствует не только о вхождении в театральное про-

странство Кузбасса, но и России. Кроме того, внешняя политика административно-художественного руководства театра с 2004 года направлена на открытость и сотрудничество. За период 2004–2010 годов в театре поставлены спектакли пятью приглашенными режиссерами (заметим, что до 2004 года этого не наблюдалось). Готовность к диалогу проявляется и во взаимодействии с театральными критиками и журналистами. Полагаем, что период 2004–2010 годов можно считать лишь началом в становлении Кемеровского Театра для детей и молодежи на Арочной.

Библиографические ссылки и примечания

1. В статье используется несколько наименований театра: Театр драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней, Театр для детей и молодежи на Арочной, Молодежный.
2. *Таршис Н.* Кемеровская радуга [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 1 [51]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/51/chronicle-51/kemerovskaya-raduga/>
3. Автор статьи знакома с петербургским театроведом Надеждой Александровной Таршис и неоднократно беседовала с ней о спектаклях режиссера Ирины Латынниковой.
4. *Таршис Н.* Кемеровская радуга [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 1 [51]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/51/chronicle-51/kemerovskaya-raduga/>
5. В 2004 году в спектакле «Шестеро любимых» яблоки были большими, «живыми» и настоящими, а в 2010 году в спектакле «Я боюсь любви» зритель видит яблоки-муляжи – это сине-серебряные шары, которыми устлано черноблестящее полотно зеркала сцены. Если в «Шестерых любимых» яблоки используются по своему прямому назначению, то в спектакле «Я боюсь любви» они становятся дизайнерскими предметами. В одной из сцен спектакля – в ходе 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. Этот претерпевающий трансформацию образ яблока свидетельствует о присутствии в режиссерском поиске Ирины Латынниковой определенных константных дефиниций, а значит, и определенную систему ценностей.
6. *Штраус О.* Любовь для шести голосов с оркестром и знаменем // Кузбасс. – 2004. – 15 декабря.
7. Там же.

8. См.: Бураченко А. И. Театр для детей и молодежи: итоги и перспективы // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2010. – С. 267.
9. Киселева В. А. Ценностные ориентации Литературного театра «Слово» // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2010. – С. 282.
10. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – С. 261.
11. См.: Киселева В. А. Ценностные ориентации Литературного театра «Слово» // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2010. – С. 282.
12. Роль Беляева в параллель с актером Максимом Голубцовым играл актер Сергей Синицын, на период 2008 студент 2-го курса Кемеровского государственного университета культуры и искусств, курс И. Н. Латынниковой.
13. Барбой Ю. М. Атмосфера спектакля // Введение в театроведение: учеб. пособие / сост.; отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб.: Из-во СПбГАТИ, 2011. – С. 260.
14. См.: Прокопова Н. Л. «Новая драма» и репертуарный театр: опыт соприкосновения (на материале спектаклей Кузбасса) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 227–258.

И. Г. Умнова
Кемерово

МУЗЫКА КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ КОМПОНЕНТ В СПЕКТАКЛЯХ РЕЖИССЕРОВ КЕМЕРОВСКИХ ТЕАТРОВ³

Известное изречение великого мастера сцены XX века А. Таирова [1], вероятно, объясняет стремление многих театральных, кино- и телережиссеров раскрывать содержание драмы или комедии, опираясь на действенную природу музыки. Напомним, самое абстрактное из искусств еще в древнегреческой трагедии способствовало активизации развития сценического действия. И на протяжении всего прошлого века природная много-

³ Публикация осуществлена при финансовой поддержке РГНФ (№ 11-14-42009 А/т) и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса-2000».

значность музыки активно привлекалась для воплощения разнообразного театрального материала, явлений и образов, сюжетов и персонажей, включаясь в сложное синтетическое взаимодействие. Использование музыки в спектакле подчинено законам драмы, однако, музыка – самодостаточный объект художественного восприятия, она чрезвычайно тонка и не субстанциональна. В ней сконцентрированы своеобразные смысловые константы, предельно обобщенные, неоднозначные, выработанные музыкальной культурой и поколениями предшественников. Поэтому звучащее пространство в спектакле не только привлекает внимание, но и эмоционально увлекает за собой, инициирует рефлексию человека.

Амплитуда взаимоотношений театрального и музыкального искусств включает различные фазы и формы: музыка может вводиться в действие как активный элемент драматургии, усиливая конфликт, а может лишь сопровождать актеров, как бы иллюстрируя их поступки и настроения. Выразительная мелодия может функционировать в спектакле и как действующее лицо, способное влиять на поведение других героев и даже изменять мир вокруг себя. Характер музыкального сопровождения может находиться в постоянном контрасте с каким-либо другим выразительным средством, например, с декорациями или словом. Таким способом музыка вольна изменить смысл происходящего, создать подтекст, словно возникающий из разностей визуального и аудиоряда.

Для раскрытия богатейших возможностей театральной драматургии, прояснения концепции спектакля, его идей, режиссеры прибегают к использованию музыкальных фрагментов, руководствуясь обобщенно-сюжетным, картинно-изобразительным или последовательно-сюжетным планами. Тем самым звуковой ряд спектакля объединяет и шумовые эффекты, и музыкальные эпизоды, также способствующие развитию сюжета и образов, выделению кульминаций. Режиссеру при постановке пьесы приходится решать и задачи музыкально-драматургического свойства, находя общие точки с драматургией театрального произведения. Поэтому многие спектакли в своем музыкальном оформлении сочетают и конкретную жанровость (звучание вальса в сцене бала, например), и изобразительность (которая может потребовать использование электронной или так называемой конкретной музыки), не говоря уже о создании образов-настроений, связанных с определенными персонажами или ситуациями.

В статье предпринят анализ режиссерской деятельности с позиций выявления возможных подходов при использовании музыки для сценической реализации задуманного. Предмет интереса связан с постановками кемеровских режиссеров: Ирины Латынниковой (Театр для детей и молодежи) и Дмитрия Вихрецкого (Областной театр кукол имени Арк. Гайдара). Попытаемся охарактеризовать режиссерские приемы, используемые при введении музыки в спектакль. Прежде отметим, что в условиях коммерциализации искусства в последние десятилетия наибольшее распространение получает подбор музыкальных фрагментов музыкальным редактором или самим режиссером, не редким сегодня становится и полный отказ от звучания музыки в спектакле. Подобная тенденция наиболее ощутима в судьбе региональных театров. Однако в спектаклях Латынниковой и Вихрецкого музыка является обязательным компонентом, соединяясь контрапунктным, полифоническим, линейным способом с пластикой актеров, декорациями, световыми эффектами и др. Важно также назвать имена Андрея Школдина и Константина Иванова (заведующих музыкальной частью), помогавших Ирине Латынниковой в подборе музыкального материала. Музыка для спектаклей Дмитрия Вихрецкого подобрана самим режиссером.

Важным представляется проанализировать разные работы: так, у И. Латынниковой две постановки основаны на текстах сугубо литературных произведений, третья – на технике «вербатим», предполагающей концентрацию внимания зрителей на звучащем содержании диалогов и монологов. Первые два – это спектакли по повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977) и рассказу А. Платонова «Возвращение» (1946), спектакль по тексту пьесы Елены Исаевой «Я боюсь любви» имеет жанровое уточнение «Диалоги. doc». Спектакли Д. Вихрецкого «Тедди» и «Повелитель крыс» созданы по пьесам Александра Хромова (красноярского драматурга, предпочитающего сцениграфический минимум, свойственный новодрамовским текстам).

Уже на премьерных показах («Пегий пес» в 2008, «Возвращение» и «Я боюсь любви» в 2010) поставленные Латынниковой спектакли были тепло приняты публикой, признаны критикой и вошли в основной репертуар театра [2]. Примечательно, что, решая музыкально-драматургические задачи в указанных спектаклях через использование музыкальных тем, выбор был остановлен на современном аудиоматериале. Так,

основой для музыкальной драматургии «Пегого пса» стали фрагменты из альбомных рок-композиций Сергея Курехина. В «Возвращении» как не-пременный атрибут быта 40-х годов прошлого века звучат песни военных лет, основа же задана киномузыкой Эдуарда Артемьева. По-видимому, особый электроакустический колорит, свойственный импровизационному фри-джазу культового лидера русского рока Курехина и саундтрекам из всемирно известных фильмов «Зеркало», «Сталкер», «Сибириада», «Утомленные солнцем», «12» народного артиста России Артемьева, оказался предпочтителен для театрального режиссера. Возможно, И. Латынникова считает, что именно такого рода музыка привычна для ее восприятия молодыми зрителями.

Так или иначе, результатом становится полистилистическое взаимодействие: присущие новому веку звучания становятся музыкальным контекстом жизни людей прошлых веков. В первом случае события из быта маленького народа нивхов, живущего на берегу Охотского моря во времена Великой Рыбы-женщины, прародительницы человеческого рода, разворачиваются на фоне мелодий, в которых, наряду с авангардными рок-элементами, слышны этнические напевы, а также славянские интонации и европейские мотивы. Во втором случае изменение душевного состояния солдата, вернувшегося домой с Отечественной войны, после его встречи с родными, также связано с «нынешними» звучаниями. Парадоксально, но именно через контраст с вербально-сюжетным рядом музыка в обоих спектаклях расставляет необходимые акценты, придает происходящему на сцене вневременной, общечеловеческий смысл.

Композиционные же особенности музыкально-драматургического плана в анализируемых спектаклях различны. Так, мифологические, эпические мотивы повести Айтматова сохраняются в философском спектакле Латынниковой ключевыми для сюжета понятиями Вечности, Судьбы, Жизни, Смерти, Любви и получают свое звуковое воплощение. Это своеобразные музыкальные лейттемы, которые в разных эпизодах выполняют разные функции. Цельности звукового плана (как и сюжетного) способствует единый для композиций Курехина стиль, а также прием обрамления спектакля двумя музыкальными фрагментами. Так, вводит в действие зрителей и артистов, а затем и выводит из него подлинно этническая, скуповокализованная декламация (песня-причет ли, заговор ли...). Второй фрагмент – инструментальная мелодия, безмятежная, умиротворенная, бу-

квально мерцающая тембрами флейты и струнных. Ее звучанием режиссер Латынникова начинает и завершает разыгрывать сюжет, соединяя музыку с оригинальным пластическим решением: герои спектакля, ложась в круг, словно выплывают, а затем и уплывают в вечность. Отметим, что подобный музыкально-драматургический прием традиционно используется композиторами в сложных музыкальных произведениях для придания многотемной композиции большей значимости, монументальности и завершенности. Яркая режиссерская находка Латынниковой демонстрирует не только ее мастерство в создании органического взаимодействия музыки с другими элементами спектакля, но и позволяет увидеть стиль профессионала, одаренного в таких смежных областях культуры, как театр и музыка.

Композиционные особенности музыкально-драматургического плана в спектакле «Возвращение» связаны с наличием заглавного фрагмента, который впервые прозвучит в сцене встречи отца с сыном. Именно эмоциональное настроение одного из саундтреков Эдуарда Артемьева (неопределенности, настороженности, потерянности, порой даже чувства горечи, отчаяния) определяет общую атмосферу спектакля. Контрастирующие ему другие музыкальные фрагменты (а это песни в исполнении Леонида Утесова и мужского хора, русская песня в исполнении Александра Градского) лишь подчеркивают его значимость. В то же время они словно продолжают его (общими мотивами ли, темпом, темпоритмом или тональностью). Таким образом, в музыке обеих спектаклей И. Латынниковой присутствует некая сквозная линия, которая держится либо на нескольких лейттемах («Пегий пес»), либо на монотематизме (одной заглавной теме в «Возвращении»), но всегда соединенных и взаимодействующих между собой. Охарактеризовав в общем конструктивные функции музыкального сопровождения в спектаклях, определим смысловые функции звучащих фрагментов, соотнеся их с сюжетом постановки, текстом литературных сочинений. Сразу оговоримся, что будем прибегать к выборочному и неполному цитированию, сохраняя при этом смысл.

Звуковое пространство спектакля «Пегий пес» объединяет (помимо краткого этномотива) шесть фрагментов из композиций Курехина. Сразу обратим внимание на два музыкальных фрагмента, которые выполняют звукоизобразительную функцию, имеется в виду музыка в сцене шторма и музыка в сцене сменившего его тумана. Появляясь в спектакле только

однажды, музыкальные фрагменты эмоционально усиливают кульминации в развитии сюжета. Режиссер не добавляет к звуковым эпизодам природных шумовых звуков, не стремится уточнить детали пейзажа, но создает атмосферу паники, а затем внутреннего оцепенения, страха.

Отметим и входящие в звуковое сопровождение спектакля два шумовых фрагмента, это звон колокольчиков у исполнительниц женских ролей и звуки ударов палок о пол сцены в их же руках. Включение этих шумовых эффектов не случайно, а символично. Так, серебряная трель колокольчиков словно разбрызгивается каплями воды в первые минуты спектакля, напоминая и о холодном море, и о Рыбе-женщине, в ней слышны крики чаек и утки Лувр («Море дышало. На всем вскипающем соприкосновении суши и моря клубился холодный пар летучей мороси, и на всем побережье, на всем его протяжении стоял упорный рокот прибоя» [3]). Этот шумовой символ предшествует появлению первой музыкальной лейттемы, напоминающей по жанру песнь на воде (баркаролу), безмятежный и величественно-просветленный характер которой углубляет смысл образа: вода – вечная жизнь («Великая, нехоженная, неведомая Вода вечности, возникающая сама из себя, пребывающая от сотворения мира, еще с тех времен, когда утка Лувр с криком носилась в поисках маленького местечка для гнезда – кусочка тверди величиной с ладонь – и не находила его в целом свете»).

Позже, в эпизоде охоты на нерп, только один раз появится мелодия, которая тонально и интонационно связана с первой лейттемой, по сути представляя ее вариант. Она также величава и торжественна, ее звучание изменяет настроение сцены охоты. Празднично гудящие волынки и неспешные переборы струн, плавное пение скрипки преобразуют эпизод ловли морской добычи в обряд инициации, словно люди и звери посвящают Кирикса в охотники.

Другая музыкальная лейттема контрастна первой, в ней ощущается биение взволнованного пульса. Звучание этой лейттемы изменяет настроение: в эпическое звуковое пространство спектакля проникает внутренняя тревога, необъяснимое беспокойство присутствует в полифоническом соединении разных голосов. Фоном в лейттеме слышны крики птиц, напоминающие о древней легенде, в которой утка Лувр летала над миром одна-одинешенька («Негде ей было снести яйцо. В целом свете не было ничего, кроме воды, даже тростиночки не было, чтобы гнездо смастерить.

С криком летала утка Лувр – боялась, не удержит, уронит яйцо в пучину бездонную. И куда бы ни долетала она – везде и повсюду плескались под крыльями волны, кругом лежала великая Вода – вода без берегов, без начала, без конца. Извелась утка Лувр, убедилась: в целом свете не было места, где бы устроить гнездо. И тогда утка Лувр села на воду, надергала перьев из своей груди и свила гнездо. Вот с того-то гнезда плавучего и начала земля образовываться»).

Постоянная ритмическая пульсация в звучании второй лейттемы окажется связанной с шумовым символом. По сюжету охота прерывается неожиданно нагрянувшим штормом, но режиссер словно предвосхищает эпизод борьбы со стихией, выделяя кульминацию все учащающимися ударами палок о пол сцены в руках героинь. Они только что изображали нерп, играли с охотниками, теперь они предупреждают о надвигающейся опасности, пророчат беду («если бы знала утка Лувр, как трудно станет на белом свете с появлением тверди среди сплошного царства воды. Ведь с тех пор, как возникла земля, море не может успокоиться, с тех пор бьются море против суши, суша против моря. А человеку подчас приходится очень туго между ними – между сушей и морем, между морем и сушей. Не любит его море за то, что к земле он больше привязан»). Смысл музыкального фрагмента можно уточнить и философской фразой Айтматова: «Есть судьба, и есть судьба». Именно лейттема судьбы будет сопровождать сновидения-воспоминания Кириска о прошедшем детстве. Ее звучание присутствует и в драматичном эпизоде ухода дяди Мылгуна, невероятным усилием воли заставляющего себя прервать жизнь.

Третья лейттема своим звенящим колоритом близка первой, но характер ее иной: хрупкость, незащищенность, настроение затаенной грусти, чувство одиночества усилены стеклянным тембром челесты. Именно эта мелодия будет звучать в эпизодах, когда мальчика Кириска покинут дед Орган и отец Эмрайин. Музыка будет сопровождать их уход в небытие, вечность. На фоне этой мелодии будет звучать и заключительный монолог Кириска, обращенное к звездам философское размышление повзрослевшего подростка («Мальчик смотрел на молчаливо светящиеся звезды и думал: «Которые из них звезды-охранительницы? Которая звезда аткычха Органа, которая аки-Мылгуна, а которая отца моего – Эмрайина? А теперь я один, и я не знаю, куда я плыву. Но мне теперь не страшно, потому что я вижу всех вас в небе»). Характер музыкального фрагмента проясняет идею

жертвенной любви старших мужчин, словно помогая понять Кириску неотделимость смерти от жизни, жизни от смерти. Таким образом, концепция режиссера-постановщика поэтапно реализуется и в музыкальной драматургии спектакля.

Для звукового сопровождения спектакля «Возвращение» Латынникова объединяет четыре музыкальных фрагмента Артемьева с ярко контрастными им по стилю песнями военных лет («Случайный вальс», «Смуглянка», «Путь-дорожка фронтовая» и другие отчасти воспринимаются внешней, чужеродной музыкой) и народной песней «Не одна во поле дороженька» (в оригинальном исполнении Александра Градского). Смысловые функции музыкальных фрагментов различны. Так, саундтрек из фильма «Сталкер» (акустически трансформированный стук колес) не столько звуковая иллюстрация вокзального быта, сколько характеристика внутреннего состояния главного героя: капитан гвардии Алексей Иванов возвращается домой, к жене и детям, но возвращенные войной чувства бездомности и бесприютности в душе заставляют оттягивать встречу. Именно этот используемый режиссером музыкальный фрагмент с первых минут создает психологический настрой для спектакля, в котором пойдет речь не о свидании солдата с родными, а о долгом возвращении близко повидавшего смерть человека к самому себе, утраченному за четыре военных года. Этот же фрагмент прозвучит и в одном из кульминационных моментов спектакля, когда, не справляясь с обидой и недовольством, нежеланием понимать своих родных, Иванов снова уйдет на вокзал, чтобы уехать из родного города.

Второй музыкальный фрагмент, пожалуй, играет еще более значительную роль в раскрытии идеи спектакля. Чувство тревоги, неприкаянности, тоски, утраты ощущается в его звучании гораздо рельефнее, чем в предыдущем отрывке. На фоне этой музыки происходит встреча отца с одиннадцатилетним сыном, которого война превратила в «маленького, небогатого, но исправного мужичка» с командирским голосом. Настроение этого музыкального фрагмента словно заранее объединяет отца и сына, хотя до настоящего единения родных по крови людей еще далеко. Данный музыкальный отрывок напоминает о пережитых в тылу страданиях и лишениях, вдруг включаясь в сценическом эпизоде с куском пирога для дяди Семена, а затем в сцене рассказа Петрушки о трудной жизни матери, ее слезах и тоске, ожидании и любви. Приобретая роль заглавной музыкаль-

ной темы, фрагмент предвосхищает развязку спектакля: в нравственном споре с сыном Алексей укоряет его («живи один, за хозяина»), переживая душевный слом. Сопровождает этот музыкальный отрывок и сборы Петрушки и Насти на вокзал (чтобы вернуть отца), и заключительный монолог «от автора», в котором повествуется о подлинном возвращении Иванова: о пробуждающихся отцовских чувствах, о жалости и возрождающейся в его сердце любви к своим детям.

Обратим внимание и на три других образно противопоставленных друг другу музыкальных фрагмента, однако, интонационно связанных с заглавным саундтреком. Имеются в виду неожиданно вторгающаяся в сцену семейного праздника-встречи песня «Не одна во поле...» и несколько раз звучащая музыка (электроакустическая), характеризующая душевную пустоту, отчаяние Иванова, не готового и не желающего принять мирную жизнь. Им контрастирует необыкновенно пронзительная в своей искренности мелодия, выделяющая лирическую кульминацию спектакля. Она звучит в сцене объяснения Алексея и Любы, напоминая о былом счастье («Живи с нами, Алеша, нам хорошо будет!»). Однако неожиданно затеплившиеся чувства разбиваются об упреки, недоверие и обвинения Иванова («Войны нет, а ты ранила меня в сердце, а я тоже человек, а не игрушка...»).

Основой для музыкальной драматургии спектакля «Я боюсь любви» становятся фрагменты композиций грузинской певицы Нино Катамадзе и инструменталистов группы «Insight» Гочи Кочеишвили. Напомним, что самобытное творчество музыкантов, отмеченное наградами многочисленных международных джазовых фестивалей, представлено не только в аудиоальбомах и формате DVD, но и саундтреками к фильмам грузинских, российских и украинских режиссеров. Своеобразная звукозримость, особая театральность, присущая композициям Нино Катамадзе и группе «Insight», безусловно, усиливают общую драматургию спектакля, следуя логике режиссера. Но, как представляется, не менее важной для Латынниковой оказалась и специфическая исполнительская стилистика, объединившая джаз, рок, фанк, этно и темпераментный национальный колорит. Поразительное впечатление оставляет и голос певицы: яркое, страстное меццо-сопрано, способное передать даже в шепоте и полувздохе любую эмоцию и настроение.

В каждой композиции певица необыкновенно искренне рассказывает публике «театральную историю», проживая в ней непростую судьбу современной женщины, способной любить, плакать, смеяться, мечтать. «Мои импровизации во время концертов – напевы из самой глубины души. Это история нашей жизни, плавно перешедшая в музыку» [4], – говорит певица о своих композициях. Нино поет не слова, а чувства, поэтому критики рекомендуют творчество артистки принимать, причем в больших дозах, в качестве профилактики от одиночества, панацеи от стрессов, микстуры от агрессии и инъекций от скептицизма. Газета «Beaumonde» в апреле 2002 года писала: «Если вы чувствовали возвышенность любви, то это схоже. Чувства переполняют и некуда деваться от избытка эмоций и от ее голоса; голоса, который то шепчет, то бьет клином так глубоко, что там и остается. Это надо видеть и слышать» [5]. Представляется, что пронизанное ностальгическим настроением особое эмоциональное состояние, свойственное песням Катамадзе, оказалось органичным для спектакля, рассказывающего о жизни и переживаниях двух подруг, наших современниц, об их маленьких страстях и желаниях.

Музыкально-драматургический план поставленного Латынниковой спектакля «Я боюсь любви» основан на взаимодействии и противопоставлении контрастных в образном наклонении фрагментов. В то же время цельности звукового пространства способствует общая тембровая стилистика: в большинстве эпизодов (лаконичные отрывки из песен Нино Катамадзе, а также небольшие части композиций французского мультифониста Рене Обри, играющего на гитаре, банждо, мандолине и аккордеоне) звучат гитары и ударные, электроника. Спектакль обрамляет своеобразная музыкальная заставка (Пролог и Эпилог): как будто невидимый музыкант на чуть-чуть ненастроенном стеклянном пианино пытается вспомнить мелодию какого-то старомодного вальса. Постоянно повторяясь, хрупкая музыкальная фраза словно движется по замкнутому кругу, смысл этого бесполезного кружения прояснится в последних минутах спектакля. Скрытая в простенькой мелодии безысходность проявит себя в последнем диалоге Ани и Нади, из которого становится известным Анино решение никуда не ехать. «Я просто не могу ничего менять. Душевных сил нет. Нет, и все. Вот как-то идет себе жизнь и идет. А чтобы новые эмоции и потрясения... сил нет», – подводит черту под своими романтическими перипетиями Аня.

Однако есть в спектакле и музыкальное Послесловие («Corridor» в исполнении Нино Катамадзе), отличающееся экспрессивной динамичностью, решительностью и наступательностью. Ритмичная броская музыка заключительного фрагмента в своей безапелляционности ярко контрастна робкому и сентиментальному характеру Пролога и Эпилога. В данном противопоставлении окончательно определяется общий характер музыкальных образных сфер, воплощающих конфликтную драматургию. Образные сферы антитетичны: одна (более внутренняя, психологичная) словно олицетворяет смятенные чувства главной героини, ее мечты, надежды, ожидания, разочарования; другая (внешняя, броская) характеризует окружающих Аню людей, их истории, а также сюжеты из ее журналистской жизни. Поэтому используемые в спектакле музыкальные фрагменты можно сгруппировать: психологическая образность воплощается через такие песни Нино, как «Land of Flowers», «Once in the Street», «Olei»; внешняя образность диссонирующего окружения представлена песнями Катамадзе «I came», «Uto», «Cabaret» и инструментальными отрывками из композиций Рене Обри.

Использование Ириной Латынниковой звучания указанных эпизодов в сюжетно-образном развитии спектакля очерчивает опорные и кульминационные моменты, создает психологический подтекст в диалогах Ани и Нади, Ани и Сергея, Ани и Шевцовой, других. Так, например, в начале спектакля, казалось бы, радостный утренний разговор Ани и Сергея сопровождает песня «Land of Flowers», жанр которой можно связать с плачем и жалобой. Этот же музыкальный эпизод звучит и в телефонном разговоре Ани и Сергея, а затем в телефонном диалоге Нади и Леши. Хотя подруги по сюжету «находились на разных стадиях» (так в тексте у Исаевой) своих переживаний, режиссер с помощью музыки объединяет героинь в их одиночестве, несчастливой любви. Не менее драматичный подтекст получает по существу монолог Сценаристки в заключение спектакля, которая словно поучает Аню, рассказывая ей о плохом конце в сочиняемой ею пьесе. Слова – «выигрывает, Анечка, только тот, кто находит в себе силы усталость побороть... А кто позволит себя этой усталости и бесчувствию поглотить..., тот должен быть наказан – и потерять все! И любовь! И работу!» – сопровождает музыка Эпилога, подчеркивая тщетность усилий Ани. Прагматизм в ней (прагматизм ли?) «не может не победить», уверена Сценаристка.

Приведем примеры с музыкальными фрагментами, представляющими внешнюю, противоположную, порой довольно агрессивную образную

сферу. Так, приезжая на работу, Аня беседует с сотрудницами, которые обсуждают светские новости из жизни кинозвезды Тома Круза. По сути, они обсуждают поведение типичного современного мужчины – «избалованного эгоиста». Обмен репликами сопровождается ритмичной песней Нино Катамадзе “I came”, которая не только усиливает раздраженный тон пустого разговора, но и словно представляет за Тома Круза, героя многих американских боевиков. Диалог Ани с начальницей Шевцовой, предлагающей ей продвижение по службе, происходит на фоне звучания песни «Cabaret», в которой густой тембр гитары переплетается с томным голосом певицы. «Ваша работа будет связана с непрерывными тусовками в кругу очень небедных людей», – словно искушает Шевцова. Музыка же словно живописует картины светских раутов и вечеринок.

Важно указать и еще один прием, который также можно было бы связать с принципом конфликтной драматургии в музыкальном плане спектакля. Речь идет о постоянном противопоставлении сюжетных эпизодов с музыкальным сопровождением либо без него. Режиссер предпочитает, чтобы главные, ключевые фразы в диалогах или монологах спектакля произносились героями в полной тишине, без музыкального сопровождения. Приведем несколько примеров. «Ты хочешь с ним уехать?» – спрашивает Надя. «Я боюсь...» – произносит в полной тишине Аня фразу, которая затем станет словесной репризой, словесным лейтмотивом спектакля. Далее по сюжету: Аня и Актриса обсуждают вопрос уезжать или не уезжать. По контрасту с только что закончившимся музыкальным эпизодом (приезд Ани на студию) короткий диалог привлекает внимание зрителей тихой фразой Ани: «Я всю жизнь мечтала встретить мужчину, ради которого не жалко все бросить. Таких не было». Без музыкального сопровождения звучит и замысловатое рассуждение Другой подруги, которой Надя жалуется на разрыв с Лешей. «Если ты считаешь, что у тебя нет любви, это еще не значит, что ее у тебя нет. И наоборот. Если ты думаешь, что она есть, это не значит, что она на самом деле есть», – подобное резюме вызывает горькую улыбку и, видимо, не нуждается в музыкальном комментарии. Можно предположить, что и «тихие» эпизоды, и музыкальные фрагменты создают единую партитуру спектакля, режиссерскую звуковую композицию, отличающуюся собственной драматургической линией. Напомним, что функции паузы («молчания») в музыкальных произведениях разнообразны, но пауза с фермой (выдержанной дольше обычной паузой),

как правило, подчеркивает смысл прозвучавшего. Думается, что функции «тихих» эпизодов в спектакле аналогичны назначению музыкальных пауз с ферматой.

Обратим внимание и на технические приемы, использованные звукорежиссером Константином Ивановым, которые оказываются незаменимыми для прояснения одной из главных идей спектакля. Так, музыкальные эпизоды, характеризующие внутренний мир Ани, представлены в виде многократного повторения вычлененного из той или иной музыкальной композиции Нино Катамадзе мелодического или ритмического фрагмента. Схожий с минималистской композиторской техникой прием воспринимается почти гипнотическим саундом. Становится понятно: Аня и Надя словно живут под действием собственного внушения, самогипноза, который ограничивает их поведение в жизни жесткими рамками. Многократное проведение музыкальной темы контрапунктирует и с повторяющейся в разговорах с мужчинами фразой нескольких женщин: «Я боюсь любви». Этот же музыкальный материал усиливает эмоциональное напряжение и подготавливает кульминацию в сомнениях и размышлениях Ани (ее диалог с мамой). Она тоже начинает «бояться любви», убедив себя в том, что у нее нет душевных сил. Напротив, музыкальный материал, характеризующий внешний мир, противопоставленный их личному, словно не имеет границ в свободном развертывании, он множествен, он повсюду, он способен заполнить собой все пространство. Он словно одерживает победу над прагматизмом, в котором погрязли герои спектакля.

Таким образом, с помощью музыкальных фрагментов в сюжетно-образном развитии спектаклей, поставленных Ириной Латынниковой, очерчиваются опорные и кульминационные моменты, выстраиваемое на сцене действие получает психологический подтекст, разведенные по времени события и поступки героев оказываются связанными в единую сквозную линию. И хотя музыкальная драматургия не является заглавной, но точно продуманный звуковой план спектакля «досказывает» сюжет, выражая невыразимое в словах и действиях актеров.

Говоря о музыкальном оформлении спектаклей, поставленных Д. Вихрецким, отметим общее с И. Латынниковой предпочтение: электроакустический колорит. Думается, что для пьесы «Тедди» такой тембровый выбор оказывается закономерным, поскольку А. Хромовым ее жанр определен как «игра для взрослых в стиле киберпанк». Некий «технократический стиль» становится общим и связывает в единое целое все состав-

ляющие в постановке оригинальной пьесы. Имеется в виду и сценографическое решение спектакля, и модифицированное с помощью компьютера звучание голосов артистов [6].

Герой пьесы Макс не мыслит своей жизни без компьютерных программ и игр, а создание им радиоуправляемой куклы (медвежонка Тедди) становится судьбоносным событием в его жизни. Новый «компьютеризированный» друг сначала надевает на Макса нейрошлем, с помощью которого уводит его в виртуальный мир и навсегда отлучает от мира реального. А затем превращает Макса в механическую куклу, предварительно жестоко расправившись с его девушкой и приятелем. Фантастический сюжет подкреплен особой звуковой средой: режиссер использует в музыкальном оформлении микст-композиции DJ KRAFT (диск жокея Крафта) – соединенные вместе фрагменты из различных электронных пьес, обычно предлагаемых современной молодежи на вечеринках и в танцполах. Среди них выделяются более лиричные, представленные запоминающимися мелодиями с сочными тембрами саксофона или прозрачной флейты, а также более динамичные, где превалирует звучность многочисленных ударных инструментов. И для тех, и для других общим является четко задаваемый и выдерживаемый на протяжении всего фрагмента интенсивно пульсирующий ритм. Общим свойством можно считать и повторяемость (остинатность) ритмического рисунка, поскольку такова особенность танцевальных мелодий. Тем самым Д. Вихрецкий создает звуковую метафору спектакля: агрессивно-ритмизованное музыкальное сопровождение раскрывает суть бесчеловечного компьютерного мира и эгоистичность, жестокость его обитателей. Объединение музыкальными фрагментами, казалось бы, совершенно разных персонажей – Макса и Тедди – позволяет увидеть в них общее. Они оба «запрограммированы», но не на *человеческие*, а на *нечеловеческие* ценности. Возможно, использование контрастных мелодий для характеристики Макса и Тедди (например, более романтические, академичные для Макса, его подруги Ани) способствовало бы усилению конфликта в довольно небольшом по продолжительности спектакле. Вероятно, постоянное пребывание на сцене двух персонажей следовало бы по-разному заявить в ритме (и пластике). Тогда более рельефно была бы обозначена идея нравственной, а затем и физической трансформации героя. Но позволило ли бы это сохранить композиционную целостность постановки – остается только домысливать.

«Игрушечная трагедия» – так определен жанр пьесы «Повелитель крыс» ее автором А. Хромовым. Режиссер Д. Вихрецкий усиливает «неигрушечное» противостояние героев жизненным испытаниям, используя принципы конфликтной драматургии в музыкальном сопровождении постановки. Антагонизм Жизни и Смерти, Добра и Зла, Высокого и Низкого подчеркнут ярко контрастными музыкальными фрагментами. Две хрупкие и нежные мелодии в исполнении Алексея Архиповского (акустическая балалайка) противопоставлены банальным, скрежещущим и диссонирующим эстрадным мотивам. И если спектакль начинается звуками пугающими (история начинается на городской мусорной свалке), то ощущение катарсиса в финале поддерживает мелодия колыбельной, знакомой всем с детства, а потому необыкновенно искренней и проникновенной.

Разный материал использует режиссер и для создания музыкальных портретов действующих лиц: мелодия Зайки («ужасного зануды») отличается некоторой меланхоличностью, напротив, Мишкина музыка оптимистична и позитивна, Экс (пластмассовый экскаватор) характеризуется ритмичным и подвижным звучанием. Для озвучания Пупса – изуродованной игрушки, Повелителя крыс – Вихрецкий применяет модифицированный саунд нескольких голосов артистов, ведь у Пупса две головы (игрушечный мутант?). Крысы, смертельно угрожающие и игрушечным зверям, и живым (Зайцу и Еноту), представлены музыкой, близкой в тембровом и регистровом отношении музыке свалки (музыке Смерти и Зла).

Музыкально выделены и кульминационные эпизоды в игрушечной трагедии. В самом начале на фоне звучащего соло балалайки игрушки доверительно делятся друг с другом своими воспоминаниями о детях, с которыми они вместе жили. Необыкновенно красивая музыка звучит и в момент встречи с живыми зверями. Генеральная кульминация – гибель игрушек ради живых зверей – эмоционально усилена возвышенными импровизациями Архиповского. Таким образом, музыка активно участвует в воплощении действия, активизируя его и выделяя главные смысловые моменты в сюжете.

Подводя некую черту, хотелось бы выразить надежду, что режиссеры, понимающие роль музыкальной составляющей в своих спектаклях и представляющие авторские (оригинальные) подходы в музыкальном оформлении постановок, будут использовать более широкий круг музыкальных произведений, имеющих высокое качество записи. А возможно, и привлекать кемеровских композиторов для совместной реализации проектов.

Библиографические ссылки и примечания

1. См.: http://www.peoples.ru/art/theatre/dramatist/alexandr_tairov/
2. См. подробнее: Умнова И. Г. Музыка в спектаклях режиссера Ирины Латынниковой // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 16. – С. 46–53.
3. Здесь и далее цитируется режиссерский текст спектаклей, любезно предоставленный И. Латынниковой и Д. Вихрецким автору статьи.
4. См.: <http://www.jazzfestival.ru/>
5. Там же.
6. См. подробнее: Прокопова Н. Л. «Новая драма» и репертуарный театр: опыт соприкосновения (на материале спектаклей Кузбасса) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 239–242.

Т. А. Григорьянц
Кемерово

ОПЫТ ЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЖИССУРЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КУЗБАССА. «ПИКОВАЯ ДАМА» В ОРИГИНАЛЬНОМ ФОРМАТЕ: РОСКЕТ-РЕЖИССУРА П. ВИРША (ПО МАТЕРИАЛАМ ПУБЛИКАЦИЙ В ПРЕССЕ)⁴

Период 2000-х годов для Музыкального театра Кузбасса был богат неординарными событиями. Одним из них стал опыт создания так называемой RocketOpera. В целях аргументированного осмысления значимости этого события считаем необходимым обращение к истории становления Музыкального театра Кузбасса и биографическим фактам артистов, наиболее ярко проявивших свою творческую индивидуальность в процессе постановки RocketOpera.

Сразу отметим, что свой сегодняшний статус Музыкальный театр Кузбасса обрел не сразу. Первоначально его называли театром музыкаль-

⁴ Публикация осуществлена при финансовой поддержке РГНФ (№ 11-14-42009 А/т) и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса-2000».

ной комедии (или музыкальной комедии), потом театром оперетты. Его рождение и становление пришлось на сложное военное и послевоенное время. Произошло это в городе Новосибирске в 1944 году. Не имея собственной стационарной сценической площадки, молодой театральный коллектив большую часть времени проводил в гастрольях по Сибири. В марте 1945 года решением исполкома Новосибирского горсовета труппа перешла в подчинение Кемеровскому облисполкому и переехала в Прокопьевск. Здесь творческий коллектив обрел свое первое помещение, уже именуясь Кемеровским областным театром музыкальной комедии. После двух успешно проведенных сезонов, в 1947 году, театр перевели в областной центр Кузбасса – город Кемерово [1]. Коллектив театра напряженно работал, радуя зрителей яркими спектаклями, в которых сценическая жизнь персонажей так контрастировала с текущей реальностью послевоенного времени. По мнению директора Музыкального театра В. Юдельсона, «с театральным искусством на самом деле всегда так: чем труднее и мрачнее время, чем больше у людей поводов для стрессов и расстройств, тем красивее, праздничнее, ярче подавай им спектакли. Тем больше именно такие спектакли востребованы публикой. По крайней мере в театрах «легкого жанра» [2].

С тех пор прошло более полувека. «Ушли» со сцены многие постановки, завершили творческую карьеру несколько поколений артистов. Из стабильных, или, как их назовут позднее, «застойных», семидесятых и относительно спокойных восьмидесятых театр вместе со всей страной «окатило» неразберихой и экономическими проблемами девяностых. Именно в это непростое для всех время возникла идея изменить его статус. На первый взгляд идея совершенно несвоевременная, сумасшедшая... Но московский режиссер и продюсер Вадим Дубровицкий (именно он был автором революционной мысли о новом статусе) так не считал. Он много лет сотрудничал с симфоническим оркестром Кузбасса, хорошо знал коллектив театра оперетты. Директор В. Юдельсон прекрасно сознавал меру ответственности, возлагавшуюся на него (и прежде всего за судьбы людей), и объем предстоящей работы по реализации предложенного плана. Надо заметить, что не все в театре понимали и поддерживали нововведения. Новый статус предполагал не только более жесткие условия работы и более высокие требования к профессиональным характеристикам артистов, но открывал другие возможности для реализации творческого потенциала

коллектива. Вопрос был решен, и в 1996 году театр оперетты получил статус Музыкального театра Кузбасса. А с 1999 года театр носит имя народного артиста России Александра Константиновича Боброва.

Заметим, что статус музыкального театра предполагает новый подход к решению ряда проблем, в первую очередь художественных. О проектах и проектировании сценических постановок тогда было известно крайне мало. Но именно этот подход позволял многое изменить в жизнедеятельности театра. Появились возможности приглашать ведущих постановщиков и солистов из других музыкальных и оперных коллективов. Проведение кастингов повысило художественный уровень спектаклей и послужило хорошим импульсом для самосовершенствования многих молодых исполнителей. Все это прекрасно укладывалось в модели продвижения художественного «продукта», которые были определены «Программой развития Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва», и полностью соответствовало стратегии программы «Культура», выдвинутой администрацией Кемеровской области.

Самым значительным и значимым проектом Музыкального театра Кузбасса начала 2000-х следует признать оперу «Пиковая дама». Театр в своем новом статусе представил публике в качестве одной из первых постановок именно этот спектакль, который к тому же являлся первым международным проектом. Столько разговоров, дискуссий, предположений и обсуждений в театральных кругах (и не только) не предшествовало ни одному спектаклю. Газеты пестрели заголовками: «Старуха-графиня переселяется в Сибирь» (дневник искусств газеты «Кузбасс», 9 февраля 2001 года), «Кузбасско-немецкая “Пиковая дама”» («Аргументы и факты» в Кузбассе, № 3, январь 2001 года), «Пушкинский Герман в джинсах и кроссовках» («Комсомольская правда» в Кузбассе, 29 июня 2001 года). В действительности в начале года в Германии состоялась встреча директора Музыкального театра Кузбасса Владимира Юдельсона с арт-директором и главным режиссером театра «Покет Опера компани» («PocketOperaCompany») (г. Нюрнберг), господином Петером Беат Виршем. Предмет встречи – обсуждение совместной постановки оперы Чайковского «Пиковая дама». Предполагалось, что опера будет поставлена на сцене Музыкального театра Кузбасса на русском языке. Планируемая постановка «Пиковой дамы» представляла собой второй совместный германо-кузбасский культурный проект. Первым считается визит в Германию Губернаторского хо-

ра «Утро» с «художественным презентом» в виде концерта. После этого визита в адрес областной администрации пришло письмо с искренними словами благодарности от обербургомистра германского города Лара, доктора Вольфганга Мюллера.

Новый проект осуществлялся под патронажем губернатора Кузбасса Амана Тулеева и посла Российской Федерации в Германии Сергея Крылова. Его финансирование планировалось как совместное. Это означало, что вся материальная часть, то есть костюмы, декорации, оплачивается областной администрацией г. Кемерово и остается в собственности Музыкального театра. В свою очередь немецкая сторона берет на себя расходы по обеспечению гастролей. Процесс организации и воплощения нового совместного проекта развивался стремительно. Уже в конце января состоялся визит немецкой делегации в Кемерово, в состав которой вошли главный режиссер будущей постановки Петер Вирш и известный аранжировщик и главный дирижер Нюрнбергского театра «Покет Опера компани», господин Земан. Неделя напряженной работы по решению самых насущных задач завершилась подписанием контракта. За это время организаторы провели кастинг среди артистов, но окончательный состав исполнителей так и не определился. По решению авторов проекта к непосредственной работе с вокалистами и оркестром здесь, в Кемерово, приступит главный дирижер Музыкального театра Евгений Вакс. Кроме этого, до следующего приезда господина Вирша с вокалистами обоих составов будут заниматься ведущие педагоги из РАТИ.

Спектакль обещал стать неожиданным и небезынтересным, по мнению устроителей. Подобный проект впервые осуществлялся на сцене Музыкального театра. Совершенно естественно, что возникали вопросы. Первое, что интересовало журналистов, организаторов и актеров, – почему русская музыка и почему именно «Пиковая дама»? Оказалось, господин Вирш большой поклонник русской классической музыки, особенно Чайковского. Художественный руководитель «PocketOpera» рассказал журналистам, что до зимы 2001 года он никогда не был в России. И первый визит – в Сибирь! По поводу «Пиковой дамы» он сказал: «Мы подумали о том, что история, рассказанная А. Пушкиным, действие которой разворачивается в Санкт-Петербурге, вполне могла произойти в ...Сибири! Вот и решили с господином Земаном, что эта опера Чайковского, решенная в новом ключе, в сложившихся традициях нашей «Покет оперы» произве-

дет в Германии, в других европейских странах фурор. И решились взяться за работу» [3]. Организаторы проекта пришли к единому мнению: опера Чайковского будет звучать в оригинале, но ее действие переносится в Сибирь. Именно здесь произойдет история, главными героями которой станут Герман и Старуха-графиня. Господин Вирш рассматривал тайну «трех карт» как пронзительный сигнал для действия. Наверное, очень сложно прокладывать путь из прошлого в будущее, соединять их, но, несмотря на некоторую абсурдность идеи и возникающие при этом проблемы, событие обещало много интересного. Режиссер и организатор проекта так прокомментировал свое решение перенести место действия: «Некогда изучая материалы о вашем крае, мы наткнулись на удивительные вещи, связанные с вашей историей, людьми, природой. Особенно поражают своей простотой, четкостью и эмоциональностью образы наскальных рисунков Томской писаницы. Нам показалось интересным связать историю «Пиковой дамы» с жизнью вашего края. Поэтому в сценическом решении существенную роль играет видеоряд кузбасского региона. Конечно, темой оперы остается жизнь в Санкт-Петербурге, в далеком прошлом, но возникает возможность ассоциаций...» [4]. Петер Вирш рассказал, что главное для него – «раскрыть ключевые психологические моменты этой драмы, вневременные и внетерриториальные по своей сути». В этом случае зрителям предстояло увидеть что-то необычное, из ряда вон выходящее – «от петроглифов Томской писаницы до современных компьютерных технологий» [5].

Почему же организаторы решились на постановку оперы именно в Кемерове? У нас есть замечательная труппа Музыкального театра, филармония, но все-таки это не совсем опера. Дело в том, что кемеровские исполнители и организаторы творческих проектов, как уже было замечено, давно поддерживают контакты с «Русским музыкальным обществом в Германии», президентом которого является наш земляк Олег Маликов. Он не только великолепный артист европейского уровня но, как оказалось, талантливый администратор. Много лет назад Олег начинал творческую карьеру в хоре Музыкального театра Кузбасса (в то время театра оперетты). Далее обучение в Москве в консерватории им. П. И. Чайковского. По окончании консерватории он выиграл престижный оперный конкурс в Голландии и получил приглашение поработать в Нюрнберге. Маликов успешно пел и играл в таких спектаклях Вирша, как «Макбет», «Летучая

мышь», «Сказки Гофмана». Немецкий режиссер высоко оценил вокальные и актерские возможности Олега Маликова и тепло отзывался о нем как о высокопрофессиональном солисте. Господин Вирш вспоминал, что «когда Маликов узнал о нашем замысле, он тут же предложил Кемерово. Он много-много рассказывал о своей родине, о кемеровском театре, о Кузбассе» [6]. На первый взгляд идея дикая! И поначалу немецкие организаторы были потрясены таким предложением. Ведь Россия в их представлении – непостижимая загадка, а уж Сибирь – и подавно. О Кузбассе же им в то время было известно только то, что это «депрессивный» регион, «где голодные шахтеры сидят на рельсах и стучат касками». Господин Вирш вспоминал, что Маликов «так страстно меня убеждал, что нельзя было с ним не согласиться. И выбор был сделан: в Кузбасс!» [7]. Уже потом организаторы покет-оперы пришли к решению, что постановка «самой таинственной оперы» в Сибири только добавит ей шика и загадочности.

С покет-оперой кемеровские артисты встретились впервые. Такой прием постановки классического произведения требует и определенного способа существования. Покет-опера представляет собой не классическое исполнение произведения, а «в некой интерпретации.., то есть карманная, маленькая опера» [8]. «Pocket» – в переводе с английского означает «карман, карманный». Самое главное и особенное в этом направлении работы – поиск новых возможностей в творчестве, новых путей развития: «смещение эпох, жанров, направлений, использование технических новинок, зачастую приводящих зрителей в шок!» [9]. Примечательным является то, что покет-оперу можно показывать не только в театре. Господин Вирш рассказывал, что однажды он представлял покет-оперу на горном предприятии в Кракове. Кроме мобильности и возможности показа практически везде, есть еще другая особенность. Как правило, в формате «покет» события классической оперы переносятся в настоящее время. В этом варианте исполнения нет хора и большого оркестра. По мнению режиссера, именно так наиболее полно можно передать характер отдельных персонажей. При всех перечисленных характеристиках, «карманные» версии покет-оперы всегда очень необычны. Появилась покет-опера с рождением первого свободного ансамбля Германского музыкального театра, созданного в Нюрнберге. Ансамбль исполнителей и режиссер не переставали радовать

и удивлять своими необыкновенными, иногда экзотическими драматургическими и музыкальными решениями. Оперой «Дидона и Эней» на музыку Перселла (1974) открылся первый театральный сезон этого творческого коллектива. Со временем Вирш решается на более смелый эксперимент – постановки покет-версий классических опер в самых необычных местах.

«Пиковая дама» обещала быть антрепризным спектаклем. Как и многие европейские театры, «PocketOpera» не имеет стационарной труппы исполнителей. Процесс формирования труппы происходит по мере осуществления очередного творческого проекта. С течением времени в работе творческого коллектива «PocketOpera» сформировались два основных направления, «два приоритета: интерпретация классических опер XVIII–XIX веков в зависимости от места, где осуществляется проект, и постановка опер молодых (до 30 лет) композиторов» [10].

Несомненно, что в начале работы над оперой многих, особенно артистов, волновал вопрос назначений на роли. Прослушивания претендентов проходили с раннего утра до позднего вечера. Требования к профессиональным качествам исполнителей предъявлялись очень высокие. Но по окончании визита господин Вирш не стал называть конкретные имена, он объявил, что подбирается отличный ансамбль, с которым не только в Сибири, но и в Германии спектакль ожидает успех! Стало известно, что в спектакле, кроме наших кузбасских вокалистов, примут участие артисты других сибирских театров. Тайна решения по распределению ролей так и не была раскрыта полностью. Планировалось после премьеры в Кемерове спектакль показать в одном из пригородов Нюрнберга. Гастроли в Германии требовали тщательной подготовки и повышали требования к исполнителям главных партий. Владимир Юдельсон, директор Музыкального театра Кузбасса, сообщил, что для постановки «Пиковой дамы» будут определены два состава исполнителей, но только один состав поедет на гастроли. Артистам определили задачи по освоению музыкального материала, и господин Вирш объявил, что на этом визит германской делегации завершен. Режиссер пообещал вернуться в Кемерово только летом: 12 июня творческая группа должна прилететь из Германии, а премьера планировалась на 12 июля, то есть ровно через месяц.

Вокалисты приступили к работе над партитурами, администрация занялась решением необходимых вопросов, непосредственно касающихся новой постановки. Время пролетело невероятно быстро. А с приездом не-

мецкой постановочной группы все вообще закрутилось с невероятной скоростью. Работа над оперой вошла в завершающую стадию, на которой наших артистов ожидало много сюрпризов от постановщика. По приезду подданный Германии Петер Вирш, дирижер Дэвид Симан (Великобритания) и автор драматургической версии Андре Майер (Германия) уже не испытывали такого мистического ужаса перед Сибирью и Кузбассом. К собственному удивлению они даже отыскивали достаточно глубокие культурные корни.

Уже в процессе репетиционной и постановочной работы режиссерская группа решала еще много организационных вопросов. Иногда их решения были неожиданными. Например, авторы проекта выбрали логотипом премьеры изображение каменной бабы из собрания музея-заповедника «Томская писаница». Вероятно, постановщики подумали, что «эта древняя женщина могла сыграть в судьбе какого-нибудь молодого человека ту же роль, что Графиня в судьбе Германа» [11]. Еще в первый приезд Петер Вирш интересовался: есть ли в Кемерове немолодая женщина, которую можно было бы назвать «осколком старого мира». Позднее сама судьба посодействовала решению проблемы. Работая над местным историческим материалом, Вирш познакомился с удивительной женщиной, историком и краеведом Мери Кушниковой, которая его «убила наповал», когда спросила, на каком языке ему удобнее общаться. Вопрос с «пожилой дамой» был решен. Мери Кушниковой предложили «роль» в экспериментальной постановке: ни вокальной партии, ни текста, но на заднике сцены режиссер планировал расположить экран, на который должен был проецироваться видеоряд с участием Мери, сопровождающий сценическое действие. Своеобразный синтез, смешение видео и сценической природы. Здесь стоит отметить: практика показала, что не всегда этот прием оправдан и не всегда точно выполняет предписанные функции, но таково было решение режиссера, которое, как известно, не обсуждается. На этом постановочные сюрпризы не заканчивались.

«Нетрадиционность» будущего спектакля проявлялась и в костюмах исполнителей. По замыслу режиссера Графиня останется в костюме, соответствующем эпохе произведения, а вот «молодежь» (Герман и Томский) могут менять смокинги на свитера и джинсы. Кроме этих нововведений, по условиям формата исполнения (покет-вариант) и следуя всегдашней концепции авторов постановки, спектакль решался камерными составами

и солистов, и музыкантов оркестра. Из всех действующих лиц классического варианта на сцене окажутся всего шесть (поющих). Планировался еще один персонаж, не предусмотренный оперным оригиналом, основной задачей которого было комментировать происходящее пушкинскими (не только из «Пиковой дамы») текстами. Вероятно, роль автора-комментатора появилась из-за серьезных сокращений классического текста и отказа от ряда действующих в нем персонажей. Восполнение утраченных эпизодов и первоначальной последовательности событий предполагалось за счет автора-комментатора, роль которого определялась не вокалисту, а драматическому артисту.

Канун премьеры, последняя генеральная репетиция. Некоторым журналистам удалось побывать в эти напряженные для всего театра минуты в зрительном зале. В их числе оказался Илья Ляхов, который еще в преддверии премьеры дал свою оценку происходящему и поделился впечатлениями. Первое, что вызвало живую реакцию, – это сценография Дмитрия Гребенкина, которая, по словам журналиста, «уж никак не переносит нас в Санкт-Петербург <...>, а установленный на сцене киноэкран, ставший полноправным действующим лицом спектакля, заполняют знакомые виды <...> Кемерова» [12]. Но Ляхов нашел эти нововведения не определяющими. По его мнению, блистательная работа, высокопрофессиональное мастерство режиссера Петера Вирша и музыкального руководителя постановки Дэвида Симана (Великобритания) совершили настоящее чудо – «музыка великого композитора, так хорошо знакомая, правит бал на этой новой встрече с “Пиковой дамой”. И этому подчинен весь ход спектакля» [13]. Было отмечено, насколько высокие требования предъявлялись постановщиком к исполнителям, к их сценическому существованию – сложные мизансцены, непростые пластические партитуры, но при всем этом, «крайне бережное отношение к классическому музыкальному материалу» [14]. Главные партии исполняли артисты нашего Музыкального театра Элина Александрова (Лиза) и Константин Голубятников (Герман), который считался баритоном, но специально для этого спектакля «переучился» и стал тенором. Этот проект стал их дебютом и замечательным началом творческой карьеры. Новые грани актерского дарования раскрылись и у другого исполнителя – солиста Музыкального театра Кузбасса Вячеслава Штыпса. Подтверждение находим в статье Ильи Ляхова. По его мнению, проект убедительно доказывал, что этот артист,

«не только прекрасно поет, но и создает убедительный, точный характер графа Томского». Роль князя Елецкого исполнил уже упомянутый выше Олег Маликов, прославившийся на оперных сценах Германии. Также кемеровскому зрителю представится случай познакомиться с солистами Красноярского театра оперы и балета, заслуженной артисткой России Жанеттой Тараян, приглашенной на роль Графини, и Еленой Семиковой, исполняющую партию Полины. Введенное постановщиком «лицо от автора» исполнял хорошо знакомый кемеровчанам Александр Мокроусов. Его персонаж опережает ход событий, раскручивает пружину сюжета, провоцирует героев и отождествляет себя с ними. Точнее, зритель увидел не самого Пушкина, а его «alter ego». В спектакле герой Александра Мокроусова великолепно читает пушкинские стихи и отрывки из повести, подчеркивая не только различия, но и глубокую связь, возникшую между «холодным, сдержанным стилем прозаической «Пиковой дамы» и напряженной эмоциональностью самой мистической из великих русских опер» [15]. Многие еще до премьеры оценили высокопрофессиональное мастерство постановщика и дирижера: «Когда звучит потрясающая музыка, когда чутко и красиво помогает солистам Дэвид Симан, <...> забываешь обо всех новациях, поскольку слово берет Петр Ильич Чайковский» [16]. Действительно, «можно соглашаться или не соглашаться с трактовкой Петера Беат Вирша, наверняка, есть о чем с ним поспорить, но нельзя не признать его высочайшее профессиональное мастерство. Вирш точно знает, чего хочет от исполнителей, он выстраивает буквально графические, «говорящие» мизансцены, четкий ритм действия. К примеру, нельзя забыть эпизод, когда во время арии Томского находящийся на сцене Герман оказывается в окружении появляющихся на экране уникальных предметов быта и искусства в доме старухи-графини <...>» [17]. Но все это частные мнения, а впереди самое главное – первый спектакль.

И вот работа над совместным театральным проектом Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва и PocketOperaCompany завершилась. Кемеровские театралы ждали этого дня с большим нетерпением. Как было обещано, премьерный спектакль состоялся 12 июля 2001 года – «история честолюбца с “внешностью Наполеона и душой Мефистофеля” (так о Германе, сыне обрусевшего немца, говорится у Пушкина) была рассказана, точнее, пропета и сыграна, на сцене Музыкального театра Кузбасса.

Что увидели и чем были потрясены кемеровские зрители? <...> На сцене – минимум декораций. Некие геометрические конструкции, которые трансформируются то в игорный стол, то в спальню графини: десяток стульев и покрывающие пол полупрозрачные плиты, которые превращаются то в столешницу игорного стола, то в парапет Зимней Канавки (или в выщербленные дождями и ветрами плоскости притомских Писанных скал?)» [18]. Художник-сценограф Д. Гребенкин не привязывает оформление к определенному времени и месту действия. «Измюминкой» же спектакля и так называемой «привязкой», как предполагалось, стал экран (о котором уже не раз упоминалось). «Кадры видеоряда будут сопровождать все сценическое действие, намекать, акцентировать, символизировать» [19]. Зрители видели сцены повседневности нашего города: «автоводитель, который пытается обогнуть широкую улицу, упирающуюся в высокое здание цирка; подметальщик улиц, который счищает с дорожки городского парка на Томи следы «цивилизованного отдыха»; сцены унылых будней города, которые как бы призывают к узнаванию местную публику и вместе с тем явственно отвлекают ее от действия на сцене. Настолько, что фривольно-танцевальный дуэт Лизы и Полины воспринимается лишь как некое музыкальное сопровождение» [20]. Сцены на экране с Мери Кушниковой также захватывали публику больше, чем сценическое действие. «То, что для нас давно стало привычным, – многоплановость постановки, при которой одновременно и органично воспринимаются несколько ее аспектов, в других краях вовсе не само собой разумеющееся обстоятельство» [21], – это мнение немецкого журналиста Вернера Блайштайна. Позже он же заметит: что «касается показа писательницы (Мери Кушниковой), многие впервые смогли заглянуть в частную жизнь хорошо известной в городе личности, которая в своих книгах довольно критически связывает факты местной истории со временами репрессий советского режима» [22]. Отсутствие симфонического оркестра (на сцене малый состав – всего девять исполнителей) никак не повлияло на художественность спектакля. Дирижер-постановщик Дэвид Симан «очень бережен к партитуре, из которой не выпала ни одна нотка» [23]. Сюрпризов и неожиданностей в этот вечер было более чем достаточно. На сцене главный герой Герман (К. Голубятников) – молодой человек не без амбиций «в джинсах и свитерочке, вожающий добиться всего, буквально ползет, карабкается вверх со своего, предназначенного жизнью

шестка» [24]. Зрители не увидели хора. На сцене – только главные герои (всего шесть персонажей): Графиня (заслуженная артистка России Ж. Тараян), Полина (Е. Семикова), Герман (К. Голубятников), Томский (В. Штыпс), Лиза (Э. Александрова), Елецкий (О. Маликов). Публика ахнула, увидев Графиню, выезжающую на сцену в автомобиле; также изумил Герман – с ноутбуком в руках. А на экране в это время «прелестная женщина перебирает унизанной перстнями рукой карты <...> на которых изображены политические деятели от Сталина до Горбачева. <...> Один направо, другой налево. Что их жизнь? Тоже игра» [25]. Дама с экрана накрывает карты черным траурным веером, «оставляя на секунду растерянное, совсем детское, лицо Германа, все поставившего на карту и проигравшего» [26]. Возвращает к жизни великолепное исполнение музыки Чайковского – «зал замирает от арий Томского, Елецкого, до боли знакомого дуэта Лизы и Полины, «на разрыв аорты» исполненной страсти – «Что наша жизнь – игра!» [27]. По окончании спектакля журналисты и театроведы сошлись во мнении, что «у нашей “Пиковой дамы” будут и восторженные ценители и хулители, не нашедшие (последние) оперной пышности, проработки костюмов эпохи, раздраженные режиссерскими “наворотами” [28]. Но вместе с тем, учитывая совершенно разные точки зрения, высказывания и мнения по поводу экспериментальной работы, стало очевидным, что театр во главе с его директором, В. Юдельсоном, много поставил на карту этим спектаклем – и выиграл. В. Юдельсон доказал, что коллектив Музыкального театра Кузбасса способен решать сложные творческие задачи. Благодаря названному проекту театр получил в репертуар новый экспериментальный спектакль; зрители познакомились с великолепными красноярскими солистами и стали свидетелями такого редкого явления, как классическая опера в формате «покет».

Необходимо отметить, что к работе над спектаклем привлекались не только музыканты и актеры. Большой вклад внесли кемеровские историки – археолог Анатолий Мартынов, писательница и краевед Мери Кушникова, которые, располагая ценной информацией об истории Кузбасса, во многом уточнили художественный образ спектакля. В частности, Мери Кушникова помогла с отбором деталей интерьера старинного аристократического дома, который использовался в качестве важнейшей составляющей видеоряда спектакля. Кинокадры с экрана, сопровождающие действие

на сцене, были профессионально выстроены и смонтированы специалистами Кемеровского областного телевидения – А. Андреевым, А. Беловым, Н. Лахреевой. Критики отметили роль этого неожиданного и значимого «персонажа» спектакля. Зрители видят, как одна картина сменяет другую: «обшарпанные общаги “спального” района, шикарные интерьеры элитных квартир, наскальные изображения “Томской писаницы”... Быт, жизнь, тщета, вечность...» [29].

Интересно, что практически одновременно с «Пиковой дамой» Музыкального театра им. А. Боброва шли репетиции также «Пиковой дамы» в областной филармонии. Естественно, спектакли получились совершенно разные. У кемеровских театралов появилась уникальная возможность не только (и не столько) сравнивать два сценических произведения, сколько возможность оценить два разных взгляда на одни и те же события, восхищаться гениальностью произведения, удивляться его многогранности и безмерности.

В отличие от спектакля Петера Вирша, в филармонии опера шла в концертном исполнении, главной являлась музыка. Организация постановки – очень строгая: ничто не должно отвлекать публику от великой музыки. В филармоническом варианте главные герои постановки – хор и оркестр. Оркестр был поднят из оркестровой ямы и вынесен на середину сценической площадки, по бокам сцены расположился хор. Любители классической музыки испытали настоящий восторг: «Впечатление потрясающее. Первый раз видишь, как рождаются эти дивные звуки в оркестре, виден каждый инструмент. И какой чистоты требует такая постановка, где все «лицом к лицу» со зрителями и просто невозможно слабое исполнение, которое на гастролях могли бы скрасить яркие костюмы и эффектные мизансцены» [30]. «Пиковая дама» филармонии покорила всех любителей классического исполнения оперы. В этой постановке приняли участие солисты Новосибирского театра оперы и балета. Не обошлось и без сюрпризов. Так же, как в спектакле Музыкального театра, искушенную публику ожидали открытия. Партию Прилепы исполнила молодая солистка Кемеровского губернаторского хора Оксана Гордиенко, которая по мастерству не уступила артистам оперного театра. Оксане удалось передать весь «букет» эмоций и чувств, при этом согрев свой образ обаянием юности.

По нашему мнению, сравнивать две (хотя и одноименные) постановки очень сложно, да и, наверное, бессмысленно. Обе работы выглядели как

два самодостаточных художественных проекта. У каждого из них были свои поклонники и критики. Любители классического исполнения оперы, считающие традиционной, например, увертюру перед основным действием, звучащую при закрытом занавесе, были обескуражены отсутствием занавеса вообще в спектакле Музыкального театра. Здесь не оказалось ожидаемых пышных декораций Летнего сада. Не очень приглянулись также полное отсутствие хора, сокращение числа действующих лиц в опере и оркестр в «усеченном» виде. На их взгляд, это обстоятельство способствовало обедненному и поэтому менее выразительному звучанию. К сожалению многих, в этой постановке отсутствовали такие хорошо известные и любимые сцены, как дивертисмент «Искренность пастушки» («Мой миленький дружок»), песенка Томского («Если б милые девицы») и другие. Некоторое удивление вызвали и внешние характеристики героев: «Графиня, только не та старая ведьма-русофобка восьмидесяти лет, а улыбчивая молодая барыня в русском костюме. С ней Лиза в платье авангардного стиля: все в ломаных конструкциях и шарах, и Полина, чем-то напоминающая путану. А уж шутовской костюм из разноцветных смещенных квадратов – удивительный контраст мягкому, влюбленному Елецкому» [31]. Странно было видеть сцену свидания Лизы и Германа. Как только молодые люди остаются наедине, они бросаются друг к другу, их тела, плотно переплетенные, перекатываются по полу в порыве страсти. Свидание выглядело вполне современно. При этом «строгие» зрители выражали сочувствие Элине Александровой (исполнительнице роли Лизы) и удивлялись, как она даже в такой постановке «умудряется быть удивительно обаятельной, по-русски трогательно чистой» [32]. Тем не менее, в том и другом спектакле «замечены и отмечены» явно удачные моменты. Например, многие считают одной из самых сильных сцен в филармонии квинтет из первого акта «Мне страшно» – центральный эпизод, который стал лейтмотивом всей оперы. В Музыкальном же театре, по мнению зрителей, удалась сцена в игорном зале. Пол сцены трансформируется в гигантское игорное поле, герои на этом поле выглядят жалкими фишками в руках фортуны («Что наша жизнь? – Игра!»). В центре этого поля сидит Графиня в русском костюме, вероятно, это и есть судьба! Она раскладывает карты, как бы определяя роль, жребий, удел каждого. Она «мечет карты» судьбы! Полина в образе роковой девицы-удачи катится по столу, вероятно, представляя собой столь переменчивое счастье! Весь видеоряд этой сцены создает

драматически напряженную атмосферу фатальной обреченности героев. Да, многое в спектакле Музыкального театра можно назвать даже шокирующим, непредсказуемым, иногда, казавшимся не оправданным: от неклассических костюмов и неожиданно простого (но емкого) сценографического решения до совершенно новых нюансов в отношениях героев. Классический оперный спектакль трансформировался до неузнаваемости. Не вызывает сомнений, что Графиня в образе русской барыни, «словно сошедшей с исторического полотна суриковской Руси», несмотря на возраст, «может разбивать мужские сердца и принять несчастного Германа за отвергнутого ею поклонника!» [33]. Ничего даже слегка намекающего на похожие обстоятельства нет ни у Чайковского, ни у Пушкина. Наверное, режиссер и автор сценической версии имеют право на подобные вольности, ведь сути они не изменяют. Впрочем следует заметить, что Петр и Модест Чайковские тоже в достаточной мере изменили сюжет пушкинской повести, сдвинув место действия почти на полвека назад, сдобрив атмосферу повести мистическими мотивами и сверхъестественными явлениями. Пушкин же взял за основу рассказ случайного собеседника о картежнице-тетушке и ее невезучем племяннике и написал новую историю на свой лад. По мнению критиков, «привлекательности Герману не занимать, и молодые люди наших дней вполне могут видеть в нем «своего» героя, не забывая и о том, как страшно он обманулся» [34]. Но это уже из сферы морали, а Пушкин, как известно, не был поклонником цитирования азбучных истин.

Премьерные спектакли прошли, оставив за собой шлейф споров, дискуссий, разговоров, критических замечаний, публикаций, поздравлений и оваций. Поутихли и «осели» эмоции вокруг «Пиковой дамы» Музыкального театра. Для кемеровской публики, особенно для любителей классической музыки, которых на самом деле немало, спектакль стал настоящим подарком и как необычная постановка, и как очередная встреча с настоящим искусством. Кемеровские зрители смогли оценить взгляд, видение немецкого режиссера, а гости из Германии познакомились с российской действительностью. После премьерных спектаклей в Кемерове немецкий журналист Вернер Блайштайнер писал: «Новая Россия, на взгляд любого приезжего из Европы, выглядит чрезвычайно загадочно. На улицах царит несколько вызывающее поведение, множество молодых женщин одеты по последней моде, бодро снуют дорогие западноевропейские лимузины,

магазины полны импортных товаров, но по ценам, мало кому доступным. Местами, между большими и яркими рекламными досками, мелькают щиты “Казино” – это бросается в глаза. Видно, здесь любят “игру с фортуной”. Некоторые пытаются таким образом вырваться из своей финансовой безнадежности. Но для многих подобные “игры на счастье” сулят лишь полный крах. Хорошо, что режиссер Петер Беат Вирш не актуализировал до такой степени показ реалий города в своей постановке “Пиковой Дамы”. И все же подобные ассоциации возникают постоянно. Можно сказать, что спектакль оказался как бы символическим для будущего России» [35]. Стоит уточнить, что размышлял Вернер Блайштайнер подобным образом, видя перед собой именно кемеровские реалии и снаружи, и внутри спектакля «Пиковая дама».

Нельзя не отметить важный «результат» работы Петера Вирша. Большую роль «Пиковая дама» сыграла в жизни молодых солистов Музыкального театра Кузбасса Элины Александровой и Константина Голубятникова. Они стали настоящим открытием для театра и зрителя, а сам спектакль для Элины и Константина явился путевкой в долгую и счастливую творческую жизнь. В настоящее время солистка Музыкального театра Кузбасса Элина Александрова – очень востребованная артистка. Она плотно занята в текущем репертуаре – практически каждый день репетиции, спектакли, концерты. А в 2001 году в ее артистической карьере все еще лишь начиналось.

Интересен тот факт, что Элина Александрова относится к поколению артистов, получавших профессиональное образование в Кузбассе. По окончании музыкального училища она продолжила свое образование на дирижерско-хоровом отделении в Кемеровском государственном университете культуры и искусств. Элина считает, что ей очень повезло, потому что получала азы профессии у настоящего мастера – заслуженного деятеля искусств, профессора Ольги Шабалиной, которая на протяжении многих лет являлась художественным руководителем Губернаторского камерного хора Кузбасса. Еще студенткой Элина Александрова пела в этом известном коллективе. Надо заметить, что любовь к музыке у будущей звезды – не случайна. Она выросла в семье музыкантов: мама Надежда Витальевна – педагог музыкальной школы, папа Георгий Васильевич – гитарист оркестра кемеровского цирка. В Музыкальный театр Кузбасса Элина Александрова пришла в 2000 году. В спектакль «Ночь чудес-

ных обманов» требовались артистки. Успешно пройдя прослушивание, она получила роль Серафины, с которой блестяще справилась. Именно с этого момента можно отсчитывать совершенно новый, пока неизвестный этап ее профессионального роста, становления вокального и актерского мастерства. Начался сложный, но чрезвычайно интересный период творческой реализации. К 2001 году наша героиня уже спела Ганну Главари в «Веселой вдове», Эльзу в «Короле вальса», Мону в «Астрономии любви», Недду в «Паяцах», Кет в «Целуй меня, Кет!». И это еще не все. Элина много пела в концертах и принимала участие в творческих проектах областного уровня. 2001 год стал настоящим испытанием профессионального мастерства актрисы. Она считала, что новая роль (Лизы) в «Пиковой даме» для нее – самая трудная и самая значительная. Образ Лизы для Элины – образ молодой чистой натуры, открытой и искренней в своих порывах. Режиссерские установки в отношении роли были точными и жесткими, требования к профессиональным характеристикам исполнителей очень высокие. Перед ней стояла задача передать противоречивость натуры молодой девушки, влюбленной в игрока, а также гамму разнообразных чувств и эмоций, сопровождающих ее поступки. Режиссер требовал полного погружения во внутренний мир Лизы, страстно влюбленной, измученной своими чувствами и неопределенностью. «Ради любви она готова на все. Для нее важны ценности не внешние, а внутренние» [36]. Актриса полностью разделяет позицию своей героини. В работе над ролью Элина всегда старается найти общие грани с персонажем. По ее мнению, в работе актера необходим поиск требуемых для персонажа качеств в себе, отсюда оправдание внутренних мотивов героя, по возможности полная реализация всего процесса проживания. Добиться этого не всегда просто, поскольку одним из основных средств (наверное, главным) является вокал. Прислушиваясь к требованиям Петера Вирша, стараясь выполнять все его пожелания, Элина приступила к поиску. Актриса с интересом погрузилась в работу, которая принесла ей не просто удачу и популярность, но и познакомила с европейской режиссерской школой, а также ознаменовала новый этап в ее творческой жизни.

Так же, как и у Элины Александровой, спектакль «Пиковая дама» стал определяющим звеном в жизни Константина Голубятникова. В 2009 году солисту Музыкального театра Кузбасса Константину Голубятникову было присвоено звание заслуженного артиста Российской Федера-

ции. Его творческая судьба складывалась неожиданно и, казалось, нелогично. Ответ на вопрос о том, как К. Голубятников пришел в профессию, точнее всех дал журналист Илья Ляхов. «Константин Голубятников – человек парадоксов. Он с отличием окончил музыкальную школу по классу баяна, но только затем, чтобы никогда больше не взять его в руки. После этого он (опять-таки с отличием) окончил английское отделение факультета романо-германской филологии КемГУ, чтобы ни единого дня не работать по своей основной специальности. Каким образом он оказался в театре – совсем не понятно!» – говорил Ляхов, представляя Константина Голубятникова на одном творческом вечере [37]. В свою очередь, Константин считает, что в его вокальной карьере «виновата» alma mater – Кемеровский государственный университет, который «выдает» не только первоклассных специалистов-профессионалов, но и творчески одаренных людей. Певческая карьера началась со знаменитых «студенческих весен». Надо заметить, что студенческие фестивали художественного творчества Кемеровского государственного университета были, есть и будут отличной отправной точкой, хорошим импульсом для развития и становления настоящих талантов. В разное время классический университет дал нашему городу и стране замечательных актеров: Ольгу Долинову (студентка филологического факультета – актриса Кемеровского областного театра драмы (1985–2002); Андрея Болсунова (студент филологического факультета – ныне актер Московского театра им. В. Маяковского), Сергея Медведева (учился на факультете романо-германской филологии, теперь – любимец кемеровской публики, известный журналист и телеведущий) – и многих других. Именно на фестивале «Студенческая весна» в первые годы выступлений Константину было присвоено звание народный артист КемГУ. Студент Голубятников, получив такой «титул» (надо отметить, что в университетских кругах это имело, да и сейчас имеет, большое значение), приступил к активной концертной деятельности. При этом никаких академических «задолженностей», и учеба только на пятерки! Он принимает участие в концертах разных уровней, начинает петь в ночном клубе «Колизей», где его однажды и услышал директор Музыкального театра Владимир Иосифович Юдельсон. Через некоторое время Юдельсон предложил Константину пройти прослушивание в театре. С этого момента обладатель красивого от природы голоса начинает серьезно заниматься вокалом. Самым сложным, по словам Константина, оказался тот период, когда

пришлось менять высотный статус голоса. Эта идея пришла в голову директору театра на гастролях в Германии. Константин вспоминает, что во время переговоров по поводу постановки «Пиковой дамы» на кемеровской сцене Владимир Иосифович неожиданно задал ему вопрос: «А ты не хотел бы спеть Германа?» Голубятников продолжает: «Я обомлел. Начинать свою карьеру с ТАКОЙ партии?! Мне потом Жанетта Тараян, вокалистка Красноярской оперы, которая пела у нас Графиню, говорила: «Мальчик, а ты не сошел с ума? НАЧИНАТЬ с Германа?» [38]. По мнению специалистов, эта партия не просто сложна, на ней «ломаются» многие профессиональные вокалисты! Действительно, это невозможно представить: начало вокальной карьеры – и СРАЗУ партия Германа в «Пиковой даме»! С одной стороны, невероятное везение, с другой – бездна невероятно сложной работы с новым режиссером, в условиях непривычного оперного формата, а самое трудоемкое – процесс «перемены голоса». Константин начинал свою карьеру как баритон, а для партии Германа был необходим тенор. С большой благодарностью молодой артист вспоминает своих учителей – замечательных педагогов из Российской академии театрального искусства Лину Ермакову и Владимира Колосова. Именно они в ходе долгих занятий трансформировали голос из баритона в тенор. Постановщик Петер Вирш остался доволен результатом. Спектакль «Пиковая дама» и партия Германа стали переломными в творческой судьбе для Константина. Впервые он столкнулся с оперной музыкой вплотную, впервые ему предъявлялись профессиональные требования как к артисту. Для Голубятникова Герман был незаурядным человеком: «этакий неудачник-немчик, который надеется, что сможет все расчислить и волевым усилием вытянуть свой счастливый билет...» [39]. Хотя, по мнению многих, артисту больше удаются комические роли. Сам солист считает, что секрет органического существования на сцене, а также секрет успеха состоит в полной и безоговорочной самоотдаче природе своего героя. Его (персонаж) надо понимать, но правильное, наверное, просто им стать, отдать ему всего себя. В разговоре о специфике оперы Константин замечает: «Просто это такой сильный жанр – сильный в эмоциональном плане. Там ведь страсти! Если их не удалось в своей душе разбудить – ничего ты не споешь. А если разбудил – потом утихомирить очень трудно. Такое ощущение, что у тебя каждая клеточка на сцене работала. И если для исполнения оперетты нужен кураж, то для оперы – смелость» [40]. В настоящее время заслуженный артист

Константин Голубятников является одним из самых востребованных в Музыкальном театре Кузбасса.

«Пиковую даму» можно считать событием и в творческой жизни Олега Маликова. Уже упоминалось о его большом вкладе в организацию проекта. Многие уверены в том, что если бы не его авторитетное мнение, подтвержденное великолепным образованием и потрясающе насыщенной профессиональной практикой, возможно, «Пиковая дама» и «не приехала» бы в Кемерово. Маликов – удивительная личность. Прежде всего, конечно, вокалист самого высокого уровня. После окончания Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории им. П. И. Чайковского (1985–1990) в сентябре 1990 года Олег принял участие в международном конкурсе вокалистов в голландском городе Хертогенбош и сразу взял первое место и Гран-при. У жюри ни на секунду не возникло сомнений, кому должна принадлежать самая высокая награда конкурса. В 1991 году Олег Маликов заключает контракт с Театром оперы и балета г. Энсхеде (Голландия). Параллельно работе в театре молодой солист заканчивает школу, усиленно изучая немецкий и голландский языки. Далее следует контракт с Театром оперы и балета г. Висбадена (Германия), а в 1994 году Олег Маликов принимает участие в известном фестивале, посвященном Вагнеру в г. Байрейте, здесь он становится вагнеровским стипендиатом. Великолепный голос, необыкновенное актерское дарование и природное обаяние прекрасно сочетаются у артиста с незаурядным талантом организатора и продюсера. Именно ему, молодому, но уже хорошо известному в музыкальных кругах артисту, принадлежит инициатива создания русского музыкального общества в Висбадене. Общество открывается при поддержке Раисы Максимовны Горбачевой и имеет своей главной и основной целью пропаганду русской культуры в Германии. Маликов организует гастроли в Германии Ленинградского симфонического оркестра и солистов Большого театра, Красноярского театра оперы и балета, Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва и многих других музыкальных коллективов и солистов. Удивительным образом молодому вокалисту удается сочетать плотный график гастролей, концертов, репетиций с продюсерской деятельностью. Его репертуару может позавидовать любой профессиональный музыкант: партия Грязного (опера Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста»), партия Роберто (опера П. И. Чайковского «Иоланта»), партия Манрико (опера Дж. Верди «Трубадур»), партия Руслана (опера

М. И. Глинки «Руслан и Людмила»). С 1991 по 1998 годы, работая в Оперном театре Висбадена, Маликов исполнил партии Жермона (опера Дж. Верди «Травиата»), Марчелло (опера Дж. Пуччини «Богема»), Дона Карлоса (опера Дж. Верди «Дон Карлос»), Фауста (опера Ш. Гуно «Фауст»), Сильвио (опера Р. Леонкавалло «Паяцы»), Фигаро (опера Дж. Россини «Севильский цирюльник»). Гастроли по Европе (1991–2001): Германия (Киль) – партия Валентина (опера Ш. Гуно «Фауст», 1992), Греция (Афины) – партия Эскамильо (опера Ж. Бизе «Кармен», 1996), Германия (Нюрнберг, RocketOperaCompany) – партия Макбета (опера Дж. Верди «Макбет», 1994), Австрия (Клагенфурт) – партия Тонио (опера Р. Леонкавалло «Паяцы», 1996), Голландия (Амстердам, Концерт Хибау) – партия Эбн Хакиа (опера П. И. Чайковского «Иоланта», 1997), партия Андрея Болконского (опера С. Прокофьева «Война и мир», 1997), Голландия (Утрехт) – сольный концерт с симфоническим оркестром, дирижер Рудольф Баршай, 1998, Голландия (Мастрихт) – сольный концерт, «Колокола» С. В. Рахманинова, 1998, Германия (Франкфурт) – партия Ивана Королевича (опера Н. А. Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный», 1999), Дания (Копенгаген) – партия Марчелло (опера Дж. Пуччини «Богема», 2000), Франция (Ляболь) – сольный концерт с Московским духовым оркестром, Германия (Пассау) – партия Вольфрама (опера Р. Вагнера «Тангейзер», 2000). В 1998 в Висбадене был выпущен диск с романсами в исполнении Олега Маликова.

В 2000 году Олег Маликов становится членом хорошо известного Международного благотворительного клуба Ротари. Девиз членов этого клуба – «служение обществу – выше личных интересов». Ротари является «всемирной организацией представителей делового мира и интеллигенции, верящих в важность оказания гуманитарных услуг, поддержание высокого этического уровня в любых видах профессиональной деятельности, оказывающих **помощь в обеспечении мира** во всем мире и в укреплении **взаимопонимания между народами**. Членами организации стали около 1 миллиона 200 тысяч энтузиастов, верящих в идею **служения людям** и объединенных более чем в 33 тысячи Ротари-клубов почти во всех странах мира. Клубы организуют самые разнообразные **гуманитарные, образовательные и культурные программы обменов**, оказывающих прямое влияние на жизнь людей как на местах, так и во всем мире. Работа этого клуба осуществляется через Фонд Ротари» [41]. А уже в 2001 году Олег

Маликов берется за осуществление совместного проекта Нюрнбергского клуба Ротари, «Покет Опера компани» и Русского музыкального общества в Висбадене. Этим проектом стала «Пиковая дама» Музыкального театра Кузбасса. Ротари-клуб полностью спонсировал организацию, постановку и гастрольные поездки наших артистов в Германию. На средства, вырученные от реализации проекта, в Кемерове были установлены два рентгенаппарата (в детской городской больнице № 2 и в городской больнице № 2 – Кировский район). С 2010 года Олег Маликов становится президентом Клуба Ротари в Кемерове. В этот период (2006–2008) он плодотворно работает в Новосибирском театре оперы и балета. С 2011 года Олег Геннадьевич – генеральный директор АНО «Сибирское музыкальное общество».

Кроме этого, Олег Геннадьевич – интересный педагог. В течение нескольких лет он занимался преподавательской деятельностью в Казанской консерватории, а с 2009 года работает на кафедре театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Он преподает вокал студентам, обучающимся по специальности «Актер музыкального театра». Можно только удивляться и завидовать таланту, энергии и умению все делать только на «отлично».

Возвращаясь к размышлениям о судьбе первой покет-оперы в Кузбассе, отметим, что, как и предполагалось в самом начале проекта, состоялись гастролы в Германии – первые зарубежные гастролы Музыкального театра. Восьмого декабря 2001 года «Пиковая дама» предстала перед публикой Нюрнберга. Успех превзошел все ожидания. наших вокалистов узнавали даже на улицах. Немецкие зрители очень эмоционально реагировали во время спектаклей. Сама гастрольная поездка получила широкое освещение в немецкой прессе, в том числе в ведущих изданиях страны. Кроме пяти показов спектакля «Пиковая дама», Музыкальный театр Кузбасса дал два вокальных концерта. Обе стороны остались довольны результатами совместного проекта и выразили надежду на дальнейшее сотрудничество.

Для коллектива Музыкального театра Кузбасса постановка Петера Вирша – прежде всего увлекательная работа, встреча с иным видением воплощения классического материала, с оригинальной режиссерской интерпретацией хорошо известной оперы. Солист Олег Маликов определил манеру работы немецкого режиссера как «модерн в европейском стиле» [42]. Солисты Музыкального театра получили возможность познакомиться

со школой и опытом работы в формате «rocket», что, безусловно, обогатило сценический опыт исполнителей. Но все-таки самое главное – это способ выстраивания отношений между драматургической версией и музыкой с авторской режиссурой в музыкальном театре, это встреча с ранее незнакомой манерой общения постановщика и исполнителей спектакля, с иным пониманием динамики сценического существования. Безусловно, интересна режиссерская манера толкования как драматургического материала, так и музыкального. Петер Вирш, с одной стороны, убирает «лишнее», вероятно, то, что мешает более полной и точной реализации режиссерской идеи. Отсутствие хора и оркестра в полном составе есть не только определенное условие выбранного формата, но, по нашему мнению, показатель, знак режиссерского стиля. С другой стороны, он «декорирует» хорошо известную оперу, а иногда, кажется, «загромождает» ее «видами» современной реальности, причем, очень конкретной (в «Пиковой даме» – это виды Кемерово). Режиссерская мысль понятна – выход из временной и пространственной определенности, от известной жизненной истории к глубинам человеческой природы вообще, к тем эмоциям, чувствам, движениям души, к поступкам, возникающим в ситуации, когда «играет» сама жизнь, в частности! Имеющий место в спектакле и так раздражающий многих зрителей экран с хорошо знакомыми видами не просто «привязка» к современности, скорее, это выход во вневременной уровень, попытка вести разговор со зрителем в ином ключе. Много лет назад известный режиссер, реформатор и автор оригинальной театральной школы Ежи Гротовский в одном интервью определил процесс создания спектакля как процесс выстраивания отношений между актерами и зрителями [43]. Каждый раз эти отношения, как интонация в разговоре, – иные, но они должны присутствовать непременно. Не выстроены отношения между публикой и атмосферой сцены, не найдена необходимая интонация – зритель видит исключительно форму сценической жизни, не погружаясь в сущность происходящего. Думается, Петер Вирш в спектакле «Пиковая дама» осуществил попытку выстраивания вневременной и внепространственной интонации, понятной всем. Некоторая эклектика в костюмах персонажей так же, как лаконичность сценографического решения, вполне укладывается в модель режиссерского представления о выбранном методе диалога со зрительным залом. Кроме этого, общение с европейской школой режиссуры, с европейской «свободой» в возможностях интерпретации классических произведений, безус-

ловно, обогатило и повысило уровень профессиональной культуры труппы. Немецкий журналист В. Блайштайнер, освещавший «события» «Пиковой дамы» в Кемерове, непосредственно присутствовавший на премьере, заметил, что не все зрители приняли спектакль с одинаковым восторгом. Причина, по его мнению, кроется в том, что российский зритель (в частности – кузбасский, 2001) не вполне ясно осознавал, что именно представляет собой искусство режиссера в музыкальном театре [44]. С одной стороны, с ним можно согласиться, с режиссерским театром Европы, с его культурой зрители Кузбасса практически не сталкивались. С другой стороны, «режиссерский театр» в России понятие далеко не новое, не только для специалистов, но и для любителей Мельпомены. Вопрос в том, что «наш режиссерский театр», уже имея свои традиции, – иной по своей эстетике. Обращаясь к «Пиковой даме», еще раз хочется отметить режиссерское мастерство постановщика Петера Вирша, который не только стал автором совершенно нового формата оперы и создал интересный спектакль на сцене Музыкального театра Кузбасса, но и открыл кемеровскому зрителю новые актерские имена.

Библиографические ссылки

1. См.: Официальный сайт Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.muz42.ru
2. Юдельсон В. И. Миссия театра: социальный лекарь (директорские хроники (1990–2009 годы) // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 148.
3. Цит. по: Ляхов И. Старуха-графиня переселяется в Сибирь // Кузбасс. – 2001. – 9 февраля.
4. Цит. по: Ярков Е. Карманная опера на Кузбасской земле // «АиФ» в Кузбассе. – 2001. – № 29. – 15 июля.
5. Цит. по: Ляхов И. Старуха-графиня переселяется в Сибирь...
6. Цит. по: Там же.
7. Цит. по: Ярков Е. Карманная опера на Кузбасской земле...
8. Там же.
9. Ким Н. Вирш и наши // Кузнецкий край. – 2001. – 6 февраля.
10. Гулик О. Пушкинский Герман в джинсах и кроссовках // «Комсомольская правда» в Кузбассе. – 2001. – 29 июня.
11. Ляхов И. «Пусть неудачник плачет!» // Кузбасс. – 2001. – 12 июля.
12. Там же.

13. Там же.
14. *Мариничева О.* «Пиковая дама» открывает карты // Кузбасс. – 2001. – 25 июля.
15. *Ляхов И.* «Пусть неудачник плачет!» ...
16. Там же.
17. *Мариничева О.* «Пиковая дама» открывает карты...
18. Там же.
19. *Блайштайнер В.* Дама из «кармана» // Наша газета. – 2001. – 12 октября.
20. Там же.
21. Там же.
22. Цит. по: *Ольховская Л.* Эту «Пиковую даму» не победить даже тузом // С то-бой. – 2001. – № 52. – 19 июля.
23. *Ольховская Л.* «Пиковая дама» выходит в козыри // Кузбасс. – 2001. – № 71. – 13 июля.
24. *Ольховская Л.* «Пиковая дама» выходит в козыри...
25. Там же.
26. Там же.
27. Там же.
28. *Ольховская Л.* Эту «Пиковую даму» не победить даже тузом...
29. *Аверьянова Л. Н.* Две премьеры // Земляки. – 2001. – 2–8 августа.
30. Там же.
31. Там же.
32. *Мариничева О.* «Пиковая дама» открывает карты...
33. Там же.
34. *Блайштайнер В.* Дама из «кармана» ...
35. Там же.
36. *Малаховская О.* Элина Александрова: «Театр научил меня жить» // Кузнец-кий край. – 2005. – № 39. – 9 апреля.
37. Цит. по: *Штраус О.* Ученик своего голоса // Кузбасс. – 2009. – 19 декабря.
38. Цит. по: Там же.
39. Цит. по: Там же.
40. Цит. по: Там же.
41. RotaryInternationalРотари клуб «Новосибирская инициатива» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Ротари-клуба «Новосибирская Инициатива». – Режим доступа: www.novorotary.ru
42. Из архива автора статьи.
43. См.: *Гротовский Е.* К бедному театру. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 40–49.
44. См.: *Блайштайнер В.* Дама из «кармана»...

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗНЕЦКОГО УЕЗДА

Одной из актуальных тем отечественного музыкознания второй половины XX века является музыкальное краеведение, которое способствует целостному представлению о художественной культуре России и неотделимых от нее искусстве и творчестве. Об этом свидетельствует увеличение количества работ по данной тематике, исследовательские векторы в которых направлены на расширение географии анализируемых объектов, углубление социокультурной проблематики, выявление типологических и индивидуальных параметров музыкально-культурной жизни провинциальных городов, открытие новых граней и перспектив. В монографиях, сборниках статей, очерках рассматриваются вопросы истории музыкальной культуры регионов, освещаются важные музыкальные события современности, выявляется их неразрывная связь с российской музыкальной культурой.

Как известно, музыкальная культура российской провинции, являясь неотделимой частью отечественного искусства, всегда играла существенную роль в его становлении. На протяжении многих столетий в российской провинции активно и самобытно развивались различные виды творчества. Так, Кемеровская область, несмотря на статус молодого индустриального региона России, имеет богатое историческое прошлое и является важным звеном в неразрывной цепи российской культуры. Кузнецк, который долгое время выступал культурным центром Кузнецкого уезда Томской губернии, пережил серьезные испытания в становлении и развитии социокультурной жизни в контексте суровых сибирских условий обживания «дикого» края Российской империи. Несмотря на ряд сложностей, на его территории формировались прочные очаги культуры, которые впоследствии стали благодатной почвой для формирования благоприятной среды, способствующей развитию традиций в художественной культуре провинциального региона в XX – начале XXI века.

Однако в научных исследованиях практически не затрагивались вопросы зарождения и становления музыкальной культуры Кемеровской

области в контексте исторических условий формирования Кузнецкого и Мариинского уездов предреволюционной эпохи. Отсутствие архивных данных, нечеткая систематизация сведений о музыкальной культуре провинциального региона, незначительное внимание к проблемам музыкально-культурного процесса индустриального региона осложнили исследование музыкальной жизни дореволюционного периода будущей Кемеровской области. Однако на основе впервые изученных архивных источников появилась возможность осуществить следующую периодизацию бытования музыкальной культуры в индустриальном регионе.

1 этап – 1616–1918 годы – период зарождения и начальных предпосылок формирования музыкальной жизни в Кузнецком уезде Томской губернии.

2 этап – 20–40-е годы XX века – период бурного развития любительского (самодеятельного) творчества провинциального района Сибирского округа.

3 этап – 1950–1980-е – создание профессиональных учебных заведений, организация музыкальных объединений, выделение из области любительского творчества профессиональных исполнителей.

4 этап – 1990-е годы до наших дней – функционирование музыкальной и хоровой инфраструктур на территории Кемеровской области, просветительская деятельность профессиональных исполнителей, активизация композиторского творчества, распространение традиций церковной музыки и деятельность певческих коллективов в храмах.

Не имея возможности полноценно осветить все четыре этапа развития музыкальной культуры индустриального региона, считаем целесообразным рассмотреть начальный этап зарождения музыкальной жизни в сибирской провинции, поскольку до настоящего времени подобный период не имел глубокого изучения и огласки.

Освоение и массовое заселение провинциального региона – Кузнецкого края – происходило в XVII–XVIII веках служилыми людьми преимущественно из восточных районов Русского Севера и Поволжья. Переселенцы, заселявшие Кузбасс, несли с собой обычаи, праздники и другие областные культурные традиции русского народа, которые оставались неизменными вплоть до революции 1917 года. В данном контексте следует понимать и формирующуюся на территории обживаемой сибирской провинции музыкальную культуру, сопровождавшую устраивающийся быт

русских переселенцев и политических ссыльных из европейской части Российской империи. В настоящее время подробно охарактеризовать и документально подтвердить условия бытования музыкальной культуры на территории будущей Кемеровской области довольно сложно. Поскольку сохранившиеся архивные источники передают эпизоды культурной жизни сибирской периферии лишь в общих чертах.

Как утверждает Кузнецкая летопись, приезжие переселенцы селились компактно, часто по национальному признаку – русские, белорусы, украинцы, поляки и другие, – в часы досуга они собирались в тесном кругу, где звучали народные песни, устраивались торжественные праздники, читались православные или католические молитвы с хоровым сопровождением известных церковных песнопений [1]. С переездом в жизненном обиходе переселенцев не теряли своего значения традиционные праздники, отмечаемые в центральной части Российской империи. Как известно, никакой русский праздник не обходился без музыкального сопровождения, что подтверждается и примерами из музыкального быта провинциального региона того времени.

Рождество было главным праздником, который начинался 24 декабря (6 января по новому стилю) сочельником, что знаменовало окончание Рождественского, или Филипповского, поста. В течение святочной недели с размахом справлялись обряды и увеселения. И в городе, и в деревне по домам с гармошками и балалайками, стуча в заслонки деревянными ложками, ходили ряженные по 5–8 человек. В Притомье их называли шулюканами. Они ходили в вывернутых наизнанку шубах, масках животных и нечистой силы. Ряженные с песнями и прибаутками посыпали хозяев зерном с пожеланиями им всяких благ и хорошего урожая на будущий год.

Яркие рождественские впечатления выпадали на долю детей, особенно школьного возраста, от возможности «славить Христа». Ребята обходили дом за домом с песнями, предварительно спрашивая у хозяев разрешения на этот обряд.

На Новый год кузнечане наряжали улицу и елки нарядными бумажными фонариками и зажженными свечами, возводили в центре строящегося города ледяную горку, с которой катались «с пением и смехом». Начиналась такая горка от крайнего дома улицы Достоевского (современное название) и тянулась до самого берега Томи. На кошевах, небольших самодельных саночках, съезжали кузнечане с катушек прямо на речной лед [2].

В Новый год исполнялись народные песни, посвященные знаменательному дню, устраивались игрища и хороводы с пением и инсценировкой бытовых сценок. Позднее, уже в конце XIX века, в Народном доме силами преподавателей и учащихся Городского училища организовывались концерты хорового пения, ставились спектакли. Вокруг общегородской елки проходили игры, конкурсы с призами, народные гуляния. Все новогодние праздники сопровождались молебнами в церквях и торжественными службами. Среди богатых горожан практиковались званые обеды и ужины, быть приглашенными на которые считалось престижным. Гости приходили с подарками, хозяева устраивали игры, танцы и стол со всевозможными яствами.

На семейный ужин в канун Нового года собирались в каждом доме. Для городской бедноты попечители учебных заведений и состоятельные горожане устраивали благотворительную елку с подарками, куда приглашали детей из бедных семей. Началом же всему были православные Богослужения. Каждый кузнечанин знал Тропарь, глас 4-й на Рождество Господа нашего Иисуса Христа [3].

До революции каждая отдельная крестьянская семья вела достаточно замкнутую хозяйственную жизнь. Поэтому общение в свободное время, особенно по возрастным группам, приобретало важное значение для молодых людей и являлось почти единственным для них увеселением. Особенно популярны были массовые и разнообразные по форме собрания молодежи. В вечерках, например, участвовали девушки и парни 16–19 лет. Для этого в складчину откупался дом на окраине деревни – обычно на сутки. По рассказам старожилов, время проводили в играх, песнях под гармошку, в хороводах и плясках. Юноши и девушки под хоровое пение разыгрывали содержание песен. Играли в фанты, в колечко и в ленту с исполнением народных песен [4].

Любимым праздником сибиряков была масленица – веселый, озорной и отчаянный праздник. В этот день последний раз катались со снежных гор, играли в снежки, а затем сжигали чучело Зимы и угощались блинами, которые олицетворяли своей формой солнце. Празднование масленицы сопровождалось массовыми развлечениями: катанием с ледяных гор, взятием снежной крепости, качанием на качелях и др. Вспоминает о масленичных гуляниях и образованный кузнечанин конца XIX века В. Ф. Булгаков: «Нанимаешь лошадей, на тройках и на парах мчишься по узким кузнецким улочкам. Весело звенят медные колокольчики. Вот воро-

ной коренник накрыт голубой шелковой попоной, а пристяжные по бокам – розовыми. Развешаются ленты на дугах. Кошевки украшены коврами. Собаки возле охотника, олени на водопое, толстые рыбины на синих волнах, полосатые тигры. Подыгрывают лихо: “Ах вы, сени мои, сени, сени новые мои”. И где бралось у наших кузнечан в трехтысячном уездном городишке столько лошадей, саней, ковров, бубенчиков, а главное, столько безудержного карнавального веселья?» [5].

Обычаи последнего дня масленицы связаны с культом предков, поэтому устраивалось целое театрализованное действо с участием ряженных музыкантов, пением и плясками. Вечерним временем после проводов масленицы родственники и друзья в избах читали молитвы в преддверии Великого поста, просили друг у друга прощения [6].

В канун Пасхи в каждом доме кипели приготовления к главному церковному празднеству, готовили кулич и отправлялись на Всенощное бдение в храм своего поселения или города. Следует отметить, что культовое пение в эти дни занимало центральное место. На протяжении недели в каждой церкви велись службы, посвященные наступившему празднику, велись крестные ходы.

Однако, как видно из вышесказанного, музыкальная составляющая жизни Кузнецкого уезда существовала и развивалась только в виде самодеятельного, прикладного творчества. Одной из причин этого является культурное отставание Кузнецкого уезда. Поэтому вплоть до последней четверти XIX века при существующих храмах провинциального района не существовало постоянных хоровых коллективов, не было и церковно-приходских школ, в обязанности которых входило бы в том числе и музыкальное (хоровое) просвещение жителей населенного пункта. Это подтверждают документы о церквях ряда ведомств, расположенных в Кузнецком уезде. В этих отчетах, наряду с данными о строении и расположении церкви, а также обслуживающем персонале, сообщается, что «сельской школы для обучения детей прихожан еще не устроено» или «сельской школы, для обучения прихожан при сей церкви, не устроено». По сохранившимся сведениям единственными грамотными жителями являлись выпускники духовных училищ и семинарий Российской империи, приглашенные епископом Томским и Енисейским, и, соответственно, их семьи. По полученным данным Томского государственного архива, выпускники приезжали из таких городов, как Арзамас, Казань, Пермь, Рязань, Тобольск, Томск и т. д. (города указаны в алфавитном порядке).

Например, в Христорождественской церкви Кузнецкого уезда Вагиновского села работал священник Константин Матвеевич Калужгов, выпускник Томской духовной семинарии, а в Михаило-Архангельской церкви Смолинского села Кузнецкого округа – Михаил Федорович Слепцов, выпускник Тобольской семинарии. Как известно, на каждого церковного служителя заводилось дело, в котором сообщались краткие сведения его биографии и оценка деятельности в стенах храма. Так, по сохранившимся сведениям, можно обнаружить, что прибывающие церковные служители должны были обладать нотной грамотой, чтением, вычислением, знать Закон Божий и историю государства Российского. В то же время следует отметить, что священнослужители Кузнецкого уезда не обладали серьезными музыкальными знаниями и высокой певческой культурой, их навыки ограничивались умением петь по нотам и «по наслуху». Приведем в подтверждение фрагмент из ведомости о Христорождественской церкви Кузнецкого Округа Вагиновского села за 1865 год: «Дьячок Иван Александрович Добронравов, 30 лет. Читает очень порядочно, поет по наслуху хорошо, нотное пение знает хорошо. Отчасти знает старинные напевы. Устав церковный и краткий Катехизис знает хорошо» [7]. Сведения из процитированных документов позволяют сделать предположение, что отсутствие в Кузнецком уезде и в его отдаленных районах знающих и образованных учителей пения не способствовало быстрому и успешному развитию хорового музицирования на территории будущей Кемеровской области.

В этих же документах отмечалось и семейное положение священнослужителей, а также грамотность детей. Например, в отчетной ведомости Христорождественской церкви Кузнецкого округа за 1865 год: «Священник Константин Матвеевич Калужгов – священнический сын 43 лет отроду. Жена – Пелагея Павловна – 39 лет. Дети: Яков – 17 лет – обучается в Томском училище; Александр – 11 лет; Евгения – 19 лет – грамоту знает; Анна – 15 лет – грамотна; Глафира – 13 лет – учится читать; Елизавета – 7 лет» [8]. Из представленного документа следует, что образованием детей занимался сам священнослужитель. Нет документов, которые могли бы подтвердить тот факт, что, помимо собственных детей, приглашенные в Кузнецкий уезд священнослужители проводили уроки среди населения. Как сообщается в книге, изданной Кемеровской и Новокузнецкой епархией, «зачастую церкви становились единственным местом, где собирались

книги и открывались библиотеки, в которых присутствовали не только богословские труды, но и периодические издания, мирская литература» [9].

Примечательно, что в Кузнецком уезде особой прерогативой пользовалась церковная музыка, связанная со значимой для всего населения христианской моралью, способствующая к тому же объединению народонаселения Сибири, развитию форм общественной жизни. Так, в документальных источниках из государственных архивов Сибирского округа упоминается о строительстве новых церквей, а также о том, что в великие православные праздники устраивались крестные ходы. Подтверждение сказанному обнаруживаем и в уставе епископа Анатолия от 22 декабря 1915 года Приходского Параскево-Пятницкого общества трезвости при Петро-Павловской церкви в селе Шабановском Кузнецкого уезда Томской епархии: «Деятельность общества неизменно протекает под покровом церкви и заключается в устройстве крестных ходов, торжественных богослужений, паломничества, публичных лекций, бесед и чтений религиозно-нравственного характера, духовных концертов и вечеров трезвости <...>» [10].

Обратим внимание, что упоминаемый в отчете главного инспектора законоучитель – это настоятель Богородице-Одигитриевской церкви Евгений Тюменцев, который явился организатором первого в истории Кузнецкого уезда хора, участвовавшего, в основном, в богослужебных таинствах и, судя по отзывам современников, пользовавшегося огромным успехом среди жителей-провинциалов.

Хоровое пение, которое является неотъемлемой частью богослужебных таинств, осуществлялось силами прихожан церкви, которые исполняли молитвы одnogолосно под управлением священнослужителей во время православного обряда. Первыми полупрофессиональными певчими, в чьи обязанности входило сопровождать церковное богослужение, были учащиеся Кузнецкого уездного училища и приходской мужской гимназии, организованные в мужской хор Е. И. Тюменцевым. Следует уточнить, что с конца 60-х годов XIX столетия священник Богородице-Одигитриевской церкви преподавал в названных учебных заведениях Закон Божий. На добровольных началах он обязал учеников посещать занятия по церковному пению, на которых обучал музыкальной грамоте и пению многоголосных хоровых партитур. Неудивительно, что позднее регентская деятельность позволила Тюменцеву из выпускников училища

организовать при церкви постоянный хоровой коллектив, участвующий во всех церковных службах и привлекающий своей уникальностью в Кузнецком уезде прихожан не только из местного населения, но и из других городов. Однако, стоит подчеркнуть, что это был единичный случай в Кузнецком уезде. Для сравнения приведем факты того, что в ведущих культурных центрах Сибири – Красноярске, Томске, Иркутске, Тобольске – уже существовали и активно концертировали архиерейские, казачьи, солдатские, полицейские хоровые коллективы, которые обладали высоким исполнительским мастерством. В отдаленных же районах Сибирского края, к которым относится и Кузнецкий уезд, уровень певческой и музыкальной культуры жителей, а также и священнослужителей был довольно низким, что объясняется отсутствием знающего учителя, а также голосов и певческой культуры исполнителей.

Из вышесказанного следует, что говорить о развитой музыкальной инфраструктуре или ее формировании в Кузнецком крае невозможно, поскольку, как уже отмечалось, в провинциальном сибирском регионе вплоть до начала XX века не существовало каких-либо культурных и образовательных учреждений в данном направлении. Об этом свидетельствуют и рапорты по Мариинскому, Кузнецкому округам. Так, к концу 1907 года на территории будущей Кемеровской области «театров, цирков, увеселительных садов, клубов и тому подобных учреждений – не существует» [11].

По воспоминаниям В. Ф. Булгакова, праздничные вечера элитарного населения Кузнецка проходили подобно описанному: «Приезжают все новые гости – представители захолустного “света”. Городской староста Попов, смотритель училища Шунков, два поджарых учителя уездного училища, купец-оптовик Конов, мировой судья, прозванный за скупость “Плюшкиным”; здесь Гребнев, казначей уездного казначейства, здесь доктор Лаптев и его вечный спутник, городской фельдшер. И каждый привел жену, мать, дочерей <...> почтовый чиновник с попугайно-разряженной женой, брат и сестра Недорезовы – базарные лавочники, отпускавшие семье товары в кредит, регент церковного хора с гитарой и какие-то два молодых человека с балалайкой. Теперь все тут. Сейчас начнется настоящий бал. В зале горят трехсвечные бра, на столах – новенькие, редко употребляемые керосиновые лампы и, дорогие по тем временам, стеариновые свечи. Гости начинают петь романсы. В большом ходу “Хазбулат удалой”,

“Очи черные”, “Цыганка гадала” и классический репертуар: “Буря мглою”, “Скажи мне, ветка Палестины”, “Я помню чудное мгновенье”. В зале играет настоящий оркестр. Именины без оркестра – это неприлично. И вот – гудит контрабас, в такт вальса его обладатель трясет сизо-малиновым носом и встряхивает лохматой шапкой волос. Рядом, надув пузырями маленькие румяные щечки, флейтист по прозвищу “Дудочка”, надсаживаясь, выводит рулады. Самозабвенно играют, наклонив седые головы и закрыв глаза, два старичка-скрипача. Имеется и “ударник” – он отмечает ритм медными тарелками и бухает в барабан. Музыкантам шлют заказы: “Казачок»! “Барыню”! “Камаринскую”! Два кавалера “петухами” разделявают “русскую»» [12].

Данный факт свидетельствует о том, что, несмотря на отдаленность Кузнецкого уезда от европейской части, в нем бытуют те же мелодии, что и в столице России. Думается, что это во многом связано с постоянно обновляющимся потоком ссыльных в Сибирь, часть из которых находила свое пристанище в Кузнецке. А учитывая, что к рубежу XIX–XX веков культурная жизнь уезда благодаря деятельности меценатов и просветителей провинциального района значительно преобразилась, то описанный факт – наличие лишь зачатков музыкальной культуры на территории Кузнецкого и Мариинского округов. В сравнении же с культурной жизнью других районов Томской губернии очевидна отсталость будущей Кемеровской области. Например, в Новониколаевске уже существует несколько театров, в которых выступают приезжие труппы с разными драматическими пьесами, временный цирк, в а Томске действует зрительный зал при бесплатной библиотеке, сформировано Томское музыкальное общество. Первые музыкальные коллективы, пока еще фольклорного направления, начинают формироваться только с 1910 годов, когда при помощи меценатов в Кузнецком уезде появляются Народные дома просвещения, открываются клубы и кинозал. Например, житель П. В. Потапаев, участник золотого прииска, вспоминает, что «в бытность управляющего прииском Н. С. Байкалова в 1912 году было организовано празднество в честь 100-летия со дня разгрома войск Наполеона русским народом. В этот день было воскресенье, не работали. Празднество проходило на прииске Неожиданном. В саду у управляющего были накрыты столы, покрытые скатертями, скамейки сколотили из плах. <...> К празднику привезли попа, который служил молебн. <...> После окончания молебна всех стали приглашать

за столы, угощать. Но спиртного не было. Торговали амбары, в саду играли гармони, водили хороводы, пели песни...» [13]. Или приведем воспоминание А. Н. Тужиловой из архивных источников ГАКО: «Однажды побывала в иллюзионе, смотрела немое кино. Содержание фильма не запомнила, но хорошо запомнила скрипача, который сопровождал действие фильма музыкой» [14].

Данные скудные факты лишь слегка приоткрывают завесу над историей музыкальной жизни Кузнецкого края. Сложно говорить о том, как происходило обучение игре на музыкальных инструментах, поскольку не известно ни одного свидетельства. Яркое описание выше бала в доме Булгаковых с организованным небольшим оркестром наводит на мысль, что это осуществлялось благодаря ссыльным переселенцам, которые привозили с собой и музыкальные инструменты. Как, например, квартирантка Булгаковых – Радзиминская – ссыльная полячка, попавшая в Кузнецк после подавления польского восстания вместе с колонией в 1863 году. Согласно детским воспоминаниям Вениамина Федоровича, пожилая женщина любила открывать окна, из которых доносились звуки ноктюрнов, баллад, мазурок и вальсов и, судя по тому, что мальчик сравнивал ее с феей, можно предположить, что играла Радзиминская, действительно, хорошо. «Ее пальцы, как маленькие проворные гномы, плясали по клавишам, мелькали галопом. Нам думалось, слушая музыкальные моменты “серебряной старушки”, что в ее нарядном флигельке, скрываясь под ее обликом, живет добрая фея и что входить в ее сказочный мир могут только люди красивые, ласковые и добрые» [15]. Однако сведений о том, что та же Радзиминская занималась музыкальным обучением кузнецян, – нет. Следовательно, о существующем музыкальном образовании мы можем только догадываться. Можно предположить, что в провинциальном районе обучение игре на таких народных музыкальных инструментах, как гармонь, балалайка или гитара, передавалось из поколения в поколение музыкантами-самоучками. Как уже отмечалось выше, эти два музыкальных инструмента являлись непременным атрибутом увеселительных мероприятий.

Интересные факты из музыкальной жизни Кузнецка рубежа XIX–XX веков предоставляют записанные В. Ф. Булгаковым воспоминания о своем доме: «Была в доме гостиная – смотритель уездного училища, даже в отставке, обязан жить «прилично». Овальные стол и четыре кресла, два маленьких столика в простенках между окнами обеспечивали пристойность крохотной гостиной, из которой попадали в зал – три окна

на улицу! – где на столике стояло чудо той поры, «гирофон» – музыкальный ящик, сродни старинной шарманке, а вдоль стен разместились десятка два стульев и узкий длинный стол» [16]. Примечательно, что музыкальный ящик «гирофон» в доме Булгаковых радует кузнечан только «Мазуркой», «Маршем Радецкого» и песенкой «Мой милый Августин». Но, как вспоминает сын смотрителя уездного училища, однажды в Кузнецке «появилось другое чудо – некий поющий сундучок, который показывают в балагане» [17]. Все семейство Булгаковых немедленно отправилось в плохо сколоченный сарай, возле которого столпилось много любопытных кузнечан. «В дверях нас любезно встретил самый обыкновенный русский человек, а мы-то с волнением ожидали чародея в остром колпаке и парчевом плаще, – таких фокусников мы не раз видели на страницах «Нивы». И вдруг – ничего особенного! Стоит шкатулка, а от нее во все стороны резиновые трубки с наконечниками. Хозяин одел какой-то валик на стержень внутри шкатулки, опустил рычажок с иглой на край валика. Что-то зашипело, а потом приятный мужской голос спел “Я тот, которому внимала ты в полуночной тишине”. После “Демона” слушали “Смейся, паяц”. Валики сменяли друг друга, сеанс закончился русской песней “Не шей ты мне, матушка, красный сарафан”. Уплатив положенные несколько копеек, мать рассказала, что мы слушали фонограф, изобретенный Эдисоном еще в 1877 году» [18]. Данное воспоминание позволяет нам увидеть, что жители Кузнецка, несмотря на свою культурную отсталость, с интересом следили за редко появляющимися в их тихом городке новинками техники. Примечательно, что благодаря воспоминанию, мы можем узнать, какая музыка звучала в те времена в отдаленном от европейской части страны регионе.

Примечательно, что расширению музыкального кругозора провинциалов способствовал и приезд «золотых» приисковиков. Как вспоминает В. Ф. Булгаков, в Кузнецк приезжали наиболее удачливые рабочие с приисков и, добыв хороший «урожай», незамедлительно гуляли в Кузнецком уезде с размахом: «Большинство поющих и кричащих седоков этих троек мы видели впервые. В кошевках сидели и стояли, а иногда плясали, размахивая шапками, молодые люди в полушубках, подпоясанных красными, зелеными, черными кушаками, или серебряными поясами и висячими бляшками. Все говорили, что это золотоискатели, которые приехали с приисков “людей посмотреть – себя показать” во всей удали...» [19].

Говоря о приисковиках, обратимся к воспоминаниям о музыкальной жизни Кузнецка уже упомянутого выше П. В. Потапаева. Он рассказывает о существующем в воинской части Кузнецка, размещавшейся на площади между улицей Гоголя на западе и городским кладбищем на востоке, здании музыкальной команды, в которую он добровольно вступил сразу же после объявления набора. «Всего в команде было 18 человек. До обеда с музыкантами проводились обычные занятия: по строевой подготовке, стрельбе и т. д., а после обеда мы обучались музыке. Капельмейстером был Петр Гаврилович Шукшин, гражданский музыкант, а в 1919 году его сменил Лев Вольдемарович Кох, пленный австриец» [20]. Этот малоизвестный факт из становления музыкальной культуры будущей Кемеровской области свидетельствует о том, что к моменту глобальных политических изменений в стране в Кузнецке постепенно стали намечаться контуры музыкальной инфраструктуры. Однако ей суждено было реализоваться уже в Советской России, под зорким глазом партийных организаций, рассредоточившихся по индустриальному региону.

Следует отметить и то, что военных музыкантов часто привлекали для обслуживания увеселительных мероприятий. Вспоминает П. В. Потапаев, как зимой 1918 года в Новый год в Народном доме собрались семьи офицеров, писари, гражданские чиновники. Были елки, большая и разнообразная программа концерта. Участвовал он в качестве музыканта и в других увеселительных мероприятиях. Например, вместе с сослуживцами сопровождал начальство Кузнецка, сплавляющееся на пароходе по Томи [21].

Таким образом, исследовав данную проблему можно прийти к выводу, что на рубеже XIX–XX веков, несмотря на общий культурный подъем в Кузнецком и Мариинском уездах, музыкальная культура начинала только зарождаться. Самодеятельная направленность музыкальной жизни будущей Кемеровской области имела прикладной характер и сопровождала время досуга и праздничные дни провинциалов. Неудивительно, что в XX веке в первую очередь широкую популярность и развитие получит именно любительская сторона музыкального творчества, а профессиональная начнет свое формирование значительно позже, с 1940-х годов.

Можно было бы лишь строить предположения о возможных путях развития музыкальной культуры Кемеровской области, если бы не случился трагический революционный переворот, отразившийся и на жизнедеятельности жителей периферии. Примечательно, что, несмотря на отдален-

ность, в регионе звучали те же мелодии, что и в европейской части России, а также бытовало инструментальное исполнительство и даже на пышных вечерах элиты кузнечане имели возможность насладиться живым звучанием небольшого оркестра. Поэтому неудивительно, что во второй половине XX века документальные источники – архивные записи и статьи газет, журналов Кемеровской области – отражают кардинальные перемены в области музыкального исполнительства кузбассовцев и доказывают стремительный рост уровня музыкальной культуры. Все это позволяет судить о развитой музыкальной инфраструктуре Кемеровской области в XX столетии.

Музыкальная культура, а следовательно, и хоровое творчество провинциальных районов (некоторые из них в 20–30-х годах прошлого века относились к Томской области, другие – к Новосибирской) играли большую роль в процессе объединения и развития общественной жизни народонаселения Сибири. Каноническая музыка богослужений способствовала формированию хорового церковного и любительского пения среди местного населения, а фольклорная грань хоровой культуры, со своими жанровыми особенностями, бытовала в городской среде в различных формах. Действительно, судя по воспоминаниям одного из жителей дореволюционного Кузнецка – В. Ф. Булгакова, – в сибирской провинции звучали такие известные песни, как «Ах, вы, сени, мои сени», «Во кузнице», «Барыня», «Камаринская», «Казачок», «Вдоль по Питерской», а также солдатские песни, например, «Солдатушки, бравы ребятушки», «Черный ворон», «Сон Стеньки Разина» и др. [22]. Неудивительно, что любительское направление хорового искусства органично вошло и продолжало свое развитие на последующих этапах музыкальной жизни Западно-Сибирского региона в XX веке.

Библиографические списки и архивные источники

1. См.: Кузнецкая крепость. Ф. 2. История. Опись. Рукописи. – Л. 4.
2. См.: там же.
3. См.: *Конюхов И. С.* Кузнецкая летопись / предисл., коммент. и лит. обр. М. Кушниковой, В. Тогулева. – Новокузнецк: Кузнецкая Крепость, 1995. – С. 78.
4. Цит. по: там же. – С. 95.
5. *Булгаков В. Ф.* В том давнем Кузнецке / предисл. и лит. обр. М. Кушниковой. – Кемерово: Кемеров. кн. изд-во, 1990. – С. 86.

6. См.: *Конюхов И. С.* Кузнецкая летопись.... – С. 102.
7. Вагановская Христорождественская церковь села Ваганское Кузнецкого округа. Мариинский Николаевский собор. – ГАТО, ф. 170, оп. 9, д. 452. – С. 4.
8. Вагановская Христорождественская церковь села Ваганское Кузнецкого округа. Мариинский Николаевский собор. – ГАТО, ф. 170, оп. 3, д. 2825. – С. 4.
9. *Трисвятский Л. А., Шадрина А. С.* Очерки по истории православия в Сибири. – Новокузнецк, 2004. – С. 66.
10. Об открытии библиотек-читален за 1916 год. – ГАТО, ф. 3, оп. 77, д. 319. – С. 5.
11. Рапорт окружных исправников томскому губернатору о количестве клубов, театров и других культурных учреждений в городах Кузнецке, Мариинске, Новониколаевске, Томске за 1907 год. – ГАТО, ф. 3, оп. 2, д. 6271.
12. *Булгаков В. Ф.* В том давнем Кузнецке... С. 65.
13. Из воспоминаний П. В. Потапаева, под публ. Т. Семеновой. 1949 год. – ГАКО, ф. Р-137, оп. 1, ед. хр. 409. – Л. 17.
14. Из воспоминаний А. Н. Тужиловой, под публ. Т. Семеновой. 1949 год. – ГАКО; ф. Р-137; оп. 1; ед. хр. 412. – Л. 7.
15. *Булгаков В. Ф.* В том давнем Кузнецке... С. 90.
16. Там же. – С. 80.
17. Там же.
18. Там же.
19. Там же. – С. 58.
20. Из воспоминаний П. В. Потапаева, под публ. Т. Семеновой. 1949 год. – ГАКО, ф. Р-137, оп. 1, ед. хр. 409. – Л. 17.
21. См.: Там же.
22. См.: *Булгаков В. Ф.* В том давнем Кузнецке ... С. 76–78.

М. Ю. Чертогова
Кемерово

ВАЛЕРИЙ ТРЕСКА: ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ

В феврале 2011 года кемеровскому скульптору Валерию Васильевичу Треске исполнилось шестьдесят лет, и из них более половины отданы творчеству. В 1978 году, по окончании Московского высшего художественно-промышленного училища, молодой художник приехал в Кемерово и

остался здесь навсегда, служа искусству верой и правдой. Он выступает как станковист, чьи произведения экспонировались на самых престижных выставках, и как мастер монументальной пластики – его работы установлены не только в кузбасской столице, но и далеко за пределами нашего края [1].

Можно сказать, судьба художника сложилась удачно. В 1977 году, еще студентом, Валерий Треска стал участником Всесоюзной художественной выставки «Скульптура малых форм», и это был счастливый дебют – на таких выставках, самых престижных в советские времена, не всякий маститый художник мог показать свои произведения. В 1983 году, подтверждая неслучайность дебюта, он снова участвовал в выставке все-союзного ранга: «Скульптура-83» (Москва). На него обратили внимание искусствоведы, и в 1989-м работы В. В. Трески были репродуцированы в альбоме «Современная советская скульптура» [2], подготовленном столичным издательством «Советский художник». Это был несомненный успех: для провинциальных авторов попасть в печатное издание такого уровня казалось невозможным.

В 2000-е годы без участия Валерия Трески уже не обходится ни один из крупных межрегиональных выставочных проектов: «Моя Сибирь» (Кемерово – Новосибирск – Красноярск – Иркутск – Москва, 2002–2003), «Сто художников Сибири» (Новокузнецк, 2003), «Пост № 1» (Омск, 2005), «Приношение Врубелю» (Омск, 2006), «20 лет отделению «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств (Красноярск, 2009), «Прямая речь» (Кемерово, 2011).

Пришло и признание его заслуг на официальном уровне. В 2000-е годы награды Валерию Треске следуют одна за другой: медаль «За особый вклад в развитие Кузбасса» III степени (2003), серебряная медаль Российской академии художеств (2004), медаль администрации Кемеровской области «За веру и добро» (2004), почетное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации» (2007), медаль «За служение Кузбассу» (2008), «За особый вклад в развитие Кузбасса» II степени (2011), лауреат премии Кузбасса (2011).

Серебряной медали Валерий Треска был удостоен за участие в региональной передвижной выставке «Моя Сибирь». Организованная по инициативе Российской академии художеств, эта выставка имела целью выявить и поддержать талантливых художников, работающих на перифе-

рии. Члены комиссии – известные столичные художники и искусствоведы – единодушно признали талант Валерия Трески. Это признание дорогого стоило, поскольку принадлежало авторитетным специалистам, к тому же абсолютно не зависимым от местной ситуации и поэтому объективным – заподозрить их в предвзятости невозможно.

И все-таки творческий путь Валерия Трески легким не назовешь, скорее – через тернии к звездам. Между удачным началом и признанием, которое пришло на шестом десятке жизни, пролегла полоса испытаний – неценности, невостребованного труда. В лучшие годы, когда художник был в расцвете творческих сил, ему не уделяли должного внимания, которого он заслуживал как никто другой. Достаточно сказать, что тридцать лет его творческой деятельности не нашли отражения ни в одном издании: ни в альбоме, ни в каталоге, ни даже буклете. Его станковые работы, которым место в музее, редко приобретались – копились в мастерской. Что касается монументальных проектов, то воплощение получили немногие и, увы, далеко не лучшие.

По сути, только одна скульптура художника достойно украшает Кемерово: это памятник мемориального комплекса воинам-кузбассовцам, погибшим в локальных войнах и вооруженных конфликтах (Пионерский бульвар). Да и тут все непросто: воплощение в материале и открытие памятника состоялось только в 2003 году – через двенадцать лет после того, как проект был создан (!). Помнится, такой временной разрыв глубоко расстроил художника, который с горечью признавался, что сегодня решил бы образ уже иначе.

Какая расточительность не использовать должным образом талант монументалиста! Тем более в провинции, где художников мало вообще, особенно скульпторов, и только единицы из них обладают, как Треска, абсолютным чувством большой формы. У него даже станковые работы воспринимаются как монументальные: любая из них без потерь выдержит многократное увеличение и организует собой городское пространство.

Я вспоминаю, как на открытии юбилейной выставки Валерия Трески, состоявшемся в феврале 2011 года [3], местная журналистка Ольга Штраус, находясь под впечатлением его скульптурных работ, увлеченно занималась тем, что мысленным взором «расставляла» их в разных уголках нашего города и тем самым выгодно преображала столицу Кузбасса, придавая ей неповторимый монументальный облик.

Странная ситуация: в нашем городе работал большой мастер, но они – город и мастер – существовали раздельно. Исключительности таланта Валерия Трески словно не замечали, отдавая заказы другим, чаще одним и тем же – без конкурсной основы, открытого соревнования, честного соперничества. В провинции, живущей тесным мирком, действуют, как известно, свои критерии и законы, которые крайне необъективны, поэтому и возникают парадоксальные ситуации: подлинное подменяется мнимым, а талант и успех, увы, часто не совпадают.

Думая о Треске, хотелось воскликнуть: «Бедный гений»! К счастью, сам Валерий Васильевич об этом, похоже, никогда не задумывался: не до того. Талантливый художник, лишенный честолюбивых амбиций, он был всецело поглощен творчеством, а с недавних пор – и преподавательской деятельностью, которой, как человек ответственный, увлеченный, отдается сполна. А еще повседневные заботы, например неизбывное безденежье. Действительно, на что художнику жить, если заказов нет, а продать станковые работы почти невозможно, тем более скульптуру, выполненную в мраморе или граните, которая стоит очень недешево?

Судя по всему, погоня за наградами и благами жизни – не для Трески, поэтому до 2000-х годов он не имел ни того, ни другого. Притом спокойно обходился без них, словно подтверждая крылатую истину: творящий бедности не знает. Помнится, даже тогда, когда не было ни общественного внимания, ни материальной поддержки, он исступленно работал в своей мастерской, по сути, для себя, а значит – для искусства.

Причиной своей «незаметности» отчасти является он сам – человек необычайно скромный, совершенно не светский, не предприимчивый, по-детски неискушенный, порой неловкий. Сторонясь публичной жизни, Треска и сам ей абсолютно неинтересен – его имя не на слуху, о нем мало говорят, редко пишут. Одна из немногих статей о нем начиналась предложением, которое могло бы стать эпиграфом его жизни: «Валерий Треска – скульптор, безусловно, талантливый, но человек крайне невезучий» [4].

И все-таки – так, да... не так. Внешняя отстраненность Валерия Трески – следствие глубокой сосредоточенности, напряженной внутренней жизни, в силу его характера скрытых от посторонних глаз и проступающих лишь в творчестве. Вот там он открывается другим человеком – уверенным и решительным, эмоциональным и темпераментным, полным чувственной

страсти и духовной энергии. Все это передается его работам, заряжая их магической силой, выделяя из общего окружения.

Вспоминаю один эпизод, имевший место на открытии региональной выставки «Сибирь», состоявшейся в Иркутске в 2003 году. Там выступала группа классического танца, после чего ее участники познакомились с экспозицией выставки, вместившей сотни работ сибирских художников. Но только одна из этих работ вызвала их восхищение – это «Время собирать камни» Валерия Трески. Молодые танцоры, мастера пластического движения, они по достоинству оценили эту скульптуру, даже имитировали ее и так фотографировались, желая запечатлеть поразивший образ. Что это, если не магия искусства?

Настоящее открытие творчества Валерия Трески состоялось чуть раньше, в 2001 году, – на его первой персональной выставке, приуроченной к пятидесятилетию со дня рождения и проходившей в Кемеровском областном музее изобразительных искусств. Конечно, в Кузбассе скульптора и до этого знали, поскольку без его участия не обходился ни один из вернисажей, городских или областных. Но в окружении многочисленных работ других авторов его произведения – всего одно или два – не производили должного впечатления, хотя и притягивали внимание, сразу запоминались. И только персональная выставка отчетливо показала большого художника – талантливого, глубокого, ищущего. Это подтвердила вторая выставка, организованная в 2011 году, десятилетие спустя. Она не только повторила успех первой – усилила и закрепила его, свидетельствуя о том, что в Кемерове живет и творит крупный мастер.

Примечательно, что в экспозиции обеих выставок вошли все работы, предоставленные художником, – лишних не оказалось. Каждая работа открывала новую грань его дарования, и отказаться от одной из них значило обеднить представление о творчестве в целом. Собранные вместе работы Валерия Трески поразили единством многообразия: ни один мотив, ни один прием, ни одна стилевая манера, даже удачно найденная, не повторились дважды. Это означало, что всякий раз работа начиналась с начала, как с чистого листа, словно никакой другой до нее не было, не велось. Именно в этом творческое кредо Валерия Трески – художника, одержимого духом поиска и новизны, отрицающего инерцию и силу привычки.

При этом авторский почерк Валерия Трески узнается безошибочно. Узнается не по внешнему виду работ, а по их внутренней цельности: глубине замысла, широте обобщения, острой выразительности. Так проявляется максималистская натура художника, работающего не только с увлечением, вдохновенно, но трудно и напряженно, с полной самоотдачей, на пределе духовных и физических сил. При таком отношении к делу наличие случайных работ исключается – каждая (даже не самая удачная) значительна как откровение, пережитое автором изнутри, рожденное глубокой потребностью. Такими работами не пресытиться, а их появление всегда встречает живой интерес как событие, по-новому открывающее известного мастера и вызывающее всякий раз мощный душевный отклик.

Словом, оставаясь самим собой, художник все время меняется, не позволяя к себе привыкнуть. В этом убеждают его работы, если внимательно рассмотреть их – всесторонне и по порядку.

Что касается содержания, то все они пронизаны сильным чувством, но их поэтические интонации глубоко различны. Например, образы, раскрывающие мир взаимоотношений мужчины и женщины, исполнены волнения и эротической чувственности («Грезы уходящей молодости», 1989); образы, пронизанные эхом войны, – страстной патетики и драматизма («Следы войны», 1990); а религиозные образы – кротости, смирения, отрешенности («Успение», 1995).

Что касается образного решения, то это всегда – движение, но характер движения не повторяется никогда. Например, встречный ветер волнует легкую ткань, плотно облегающую женское тело, словно обнимая его, прекрасное в своих очертаниях как воплощение вечной женственности («Порыв ветра», 1996). Или мучительное напряжение сковало фигуру отца, потерявшего сына, – отца, мужественного и обессиленного в своем отчаянии («Печаль отца», 1988). Или застывший хоровод женских фигур, поникших в молчаливом раздумье, символизирующих быстротечность неумолимого времени («Время собирать камни», 2000).

Причем художественный образ в работах Валерия Трески всегда отличается лаконизмом: его решение скупое настолько, насколько возможно. Жесткой логике соответствуют твердые материалы, диктующие технику высекания, то есть вычитания, а не прибавления, которая имеет непреложный закон: неправильно сколотое не приставишь обратно. Это значительно повышает себестоимость работ, требующих от автора не только больших

временных и физических затрат, но и цельности внутреннего видения, высокой творческой концентрации.

Наконец, что касается пластической формы, то в работах Трески она отличается выразительной остротой, но стилевые манеры различны. На раннем этапе, когда его творчество отражало окружающий мир, преобладали классические работы – тонко моделированные, завершенные, будь то реалистический «Портрет матери» (1985) или романтический «Портрет жены» (1987). Правда, уже тогда встречались и стилизованные вещи, утрирующие пропорции и объемы, подчеркивающие характер – не без доброй иронии: «Северная рапсодия» (1978), «Весна. Скворцы поют» (1979), «Пляшущие нанайцы» (1988).

В 1990-е годы, когда творчество Трески наполнилось рефлексией, личным переживанием, пластика деформировалась, обрела экспрессивность и была то жесткой, граненой, словно рубленой («Крик в завтрашний день», 1991), то упрощенной, бесплотной, подобной каркасу («Бард», 1998).

В 2000-е годы, с усилением тенденции к большей метафоричности, в творчество художника вошли модернистские формы: либо примитивизированные, близкие архаичным («Чаша ожидания, терпения, встречи», 2003), либо абстрактные («Состояние на 18 января», 2010).

Тенденция к «остранению», постепенно нараставшая в творчестве Трески, обусловлена прежде всего его собственной эволюцией, поэтому в своем движении от чувственного к духовному, от достоверного к условному творчество не утратило ни жизненной силы, ни глубокой лиричности. Больше того, оно обрело высокое звучание – проявились величие замыслов, философичность, нервная острота.

Способность к саморазвитию, которую своим творчеством демонстрирует мастер, присуща, увы, немногим художникам. Привычное состояние самоудовлетворения, чреватое стабильностью, нередко переходящей в стагнацию – бег по кругу. Особенно в провинции, живущей бессобытийно, достаточно замкнуто, где не с чем соотнести собственное искусство и легко деградировать, потерять ориентиры. Избежать этого может, увы, не всякий художник, даже талантливый. Необходима значительность личности – бескомпромиссной и одержимой, такой, как Валерий Треска.

Сегодня Валерий Треска представляет третье поколение кузбасских скульпторов, выступивших в 1970-е годы. Наследуя традиции своих кеме-

ровских предшественников, в частности Григория Трофимова, начинавшего еще в 1950-е годы, и Николая Михайловского, выступившего десятилетием позже, он демонстрирует приверженность монументальной форме и твердым материалам. Однако по сравнению с ними, как представитель постсоветской эпохи, Валерий Треска идет значительно дальше, усложняя проблематику, традиционную эстетику. К сожалению, у самого художника наследников нет.

Печальней всего то, если судить по большому счету, что нынче он единственный скульптор в коллективе кемеровских художников: «иных уж нет, а те далече». Как-то теперь сложится судьба мастера, который на седьмом десятке оказался без своей среды, без коллег по цеху – один?

Библиографические ссылки и примечания

1. Памятник Вере Волошиной, исполненный В. В. Треской в 2005 году, установлен в Нарофоминском районе Московской области.
2. Современная советская скульптура: альбом / сост.: Н. М. Бабурина, В. Т. Шевелева. – М.: Сов. художник, 1989. – 279 с.
3. Персональная выставка В. В. Трески, приуроченная к 60-летию, состоялась в Кемеровском областном музее изобразительных искусств.
4. Юдин Ю. Время разбрасывать камни // Край (Кемерово). – 2004. – 19 нояб.

Л. В. Оленич
Кемерово

МАСТЕР ПТИЦ И АНГЕЛОВ (К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ЕВГЕНИЯ ТИЩЕНКО)

Есть мастера, чье творчество выходит за пределы регионального контекста в силу масштабности дарования, размаха интересов. Такие художники составляют меньшинство среди других и потому особенно заметны. В Кемерове к их числу принадлежит Е. Тищенко, всегда избирающий не проторенные в местном искусстве творческие векторы. На первый взгляд, путь его исканий кажется вполне прямолинейным: от хорошей школы к добротному профессионализму. На самом деле внутри этого художественного мира проходят сложные траектории стилистических пересечений, эстетических поисков, временных увлечений.

Е. Тищенко всегда открыт переменам в художественной жизни, новой информации, неспящему общению. В сфере его творческого приложения – не только пластические искусства, но и музыка, и поэзия, и журналистика. Этот мастер способен щедро делиться профессиональным мастерством: преподавать рисунок для студентов художественного училища, обобщать свой творческий опыт в научных докладах и публикациях. Большое учебно-практическое значение имеет методическое руководство под названием «Линейно-тоновая композиция», за которое Е. Тищенко получил высокую оценку авторитетных рецензентов. Многие из его учеников – теперь уже выпускники столичных вузов – успешно выставляются и по-прежнему дорожат встречами со своим кемеровским наставником.

Как и в личном общении, в своем искусстве мастер открыт, принципиально диалогичен со зрителем, сторонится зауми и бездумной аберрации формы. Живописный или графический замысел у него, как правило, направлен к смыслопроизводству. Он – один из немногих, кто никогда не выходит за границы профессионализма, не упрощает творческих задач и неизменно противостоит экспансии современного дилетантства. Его отношение к школе, к своему образованию можно определить как установку на преемственность лучших из художественных традиций. Это не значит, что он считает свои школьные познания неприкосновенными; напротив, ему свойственна глубокая рефлексия по поводу собственных профессиональных умений и возможностей. Отсюда и особая взыскательность, перепроверка того, что уже признано его достижениями. По своему творческому складу Е. Тищенко – универсалист, всегда работающий на пределе креативных и физических возможностей, испытывая себя в разных сферах искусства. Благодаря этому все время расширяется морфология и обогащается стилистика его творчества. И технологически он тоже неустанно экспериментирует и в графике, и в живописи. Может быть, сильнейшая сторона его профессионализма как раз в том, что в любой из создаваемых работ этот художник весьма артистично использует весь тривиум и квадриум своей образованности. Именно так – от диалектики до геометрии, с музыкой, астрономией и всем остальным. Такое «studium humanitatis» позволяет не застревать в заученных формулах ремесла, не бояться дерзаний в освоении новых видов искусства.

Из всего этого и рождаются картины, сложные фигуративные композиции, что выглядит редкостью на современных выставках. Чем объясня-

ется интерес художника к старым видам станковизма? Уж точно – не архаичностью мышления или увлечением винтажностью. Предельное семантическое насыщение его произведений требует изощренного владения законами структурных построений изображения на плоскости. Е. Тищенко способен быть интересным для очень разных категорий зрителей, не угодая, но увлекая их своим искусством. Для любителей деталей в его работах есть много красивых и занимательных подробностей. Тот, кому нравится разгадывать визуальные иносказания, тоже найдет желаемое. Но и самому разборчивому ценителю маэстрии работы этого художника чаще всего бывают интересными. Он избегает деструктивности, подчиняя свое творчество вековым правилам линейных и тональных соответствий. В воплощении художественно-пластической гармонии у него нет места наитию: все должно быть просчитанным, но и рукотворным. Цвет в роли носителя эмоциональности тут менее востребован. Светоиллюзорная подвижность красочного пятна в данном случае не близка авторскому кредо, преходящие аспекты образа противоположны целям этого мастера. Редко допускается какой-то элемент живописной импровизации. Здесь краска более предпочтительна в ее декоративном и символическом назначении, для чего нередко используются весьма специальные приемы работы с материалом.

Е. Тищенко по природе своего дарования – монументалист; с удовольствием погружается в полихромные фактуры камней, звучную красоту смальт, декоративные гаммы для настенных росписей. А постоянное влечение к творческой многомерности заставляет мастера все время расширять диапазон своего профессионального применения. Наиболее полно раскрываются его творческие возможности в мозаике и фреске. Именно в этих видах искусства ему точнее всего удастся выразить свои замыслы, а станковые вещи нередко создаются как предвосхищение больших настенных проектов. В последние годы он часто обращается к скульптуре, расписывает храмы. И в любой работе старается быть технологичным. Особенно искусно сделаны его мозаики; он еще в молодости овладел приемами этого древнего вида мастерства, но это не мешает ему испытывать новые способы укладки смальты, соединять с ней разные материалы и, самое важное, искать более выразительные образные решения.

Творческая эволюция мастера не связана с житейскими переменами и потому, наверно, она не бросается в глаза. Он почти три десятилетия живет в Кемерове, уезжая сравнительно ненадолго только для выполнения

тех или иных заказов в разных городах Сибири. В его рабочем графике не было длительных перерывов, кризисных пауз, уходов в другие виды деятельности. И все же в этой ровной поступательности вполне различимы два основных этапа творческого становления – до конца 1990-х годов и после.

В 1970-е годы, окончив Ленинградское художественное училище, двадцатитрехлетний Е. Тищенко успешно поступает в один из лучших вузов того времени – в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой и заканчивает его в 1984 году. По распределению приезжает в Кемерово и сразу начинает работать над крупными заказами. В 1980-х годах, когда он создает свои первые монументальные работы, заметно уменьшилось идеологическое давление, официальное вмешательство в художественную жизнь касалось, в основном, ее организационных аспектов. Но оставалась, как и всегда, борьба амбиций, пристрастий внутри творческих организаций, что влияло на решения художественных советов в распределении заказов, налагало запрет или допускало живописца к участию в выставках. Однако не это составляло основную проблему в упрочении внутренней уверенности молодого художника, активизации его творческого роста. Самые большие усилия требовались тогда для самоопределения, способности применить самостоятельно то, что было усвоено при обучении. В отличие от многих своих коллег, Е. Тищенко не тратил себя на преодоление слишком сильного влияния школы, очень естественно приняв ее заветы. Это не так уж характерно для молодых художников. Дело в том, что отечественное художественное образование устроено так, что в нем не предусматривается методически последовательное развитие индивидуальности будущего мастера. Принципы обучения в вузовских мастерских, унаследованные от традиций Императорской академии художеств, и в советское эпоху предполагали доминанту авторских педагогических приемов, проще сказать, подражание умениям преподавателя. И чем успешнее была творческая составляющая деятельности руководителя мастерской, тем сильнее сказывалось воздействие его эстетики на учеников. Правда, на излете социализма педагоги с передовыми взглядами (у таких и учился Тищенко) уже не навязывали студентам какие-то партийно-классовые установки. Скорее наоборот, та внутренняя оппозиция, которая возникла в ответ на официальный контроль в искусстве, допускала намеренную ценностно-содержательную индифферентность в отношении внутренних аспектов образа. Главное

внимание уделялось стилистической стороне произведения. Это не значит, что содержание упразднялось, но преобладающим был интерес именно к формальным аспектам изображения. Здесь утвердилась несколько упрощенная, своего рода поставангардистская, интерпретация эстетического наследия, которое оставлено мастерами начала XX века: поиск первоэлементов образа, отход от психологизма, стремление к безупречной «сделанности» артефакта, к его формальной отвлеченности, тяготение к надкультурной знаковости. Из редукции, произвольного смешения этих свойств рождалась особая игра иконографическими типами, аллегориями, декоративными приемами. Вроде бы, все это направлено к претворению творческой свободы, но на самом деле чревато глубинной художественной скованностью, опустошением, препятствующим достижению подлинно энтелехийных качеств образа.

Обогатить то, что получено благодаря школе, переосмыслить это по-своему – стало важнейшей задачей на первом этапе творческой биографии Е. Тищенко. Тут не было сомнений в приобретенных знаниях, но тщательно испытывались их возможности. Тогда преобладающей интонацией в фигуративных композициях художника (и настенных, и станковых) была ирония, иногда с романтическим, а чаще – с легкомысленным оттенком. Но рядом с этим уживалось и очень искреннее восхищение величием средневековья, всесилием Ренессанса. Отсюда – характерная для того периода антиномия в искусстве Е. Тищенко: с одной стороны – дерзость интерпретаций, отсутствие почтения перед древними шедеврами, а с другой – благоговение перед гениями, их создавшими. Он мог с восторгом знатока анализировать «Духом писанные» иконы Рублева, Дионисия и одновременно с какой-то ребячливой эпатажностью, делать из Троицы забавный перевертыш, маньеристски обращая спиной к зрителю то, что является самым Ликом Вечности. «Художнику можно все» – это было искушением, однако не сделалось творческим императивом. По-видимому, тут сказалось первоначальное, интуитивное самоограничение. И постепенно это стало постоянным объектом рефлексии, элементом творческого опыта. Пришло понимание того, что кроме активного посыла извне нужна еще и внутренняя предрасположенность к какой-то эстетической позиции, обретение меры в своем искусстве, дающей силы не потерять себя в потоке чужих притязаний.

Уже в первые годы после приезда в Кемерово Е. Тищенко создает целый ряд монументальных объектов, весьма масштабных по объему: настенные росписи, выполненные темперой по левкасу – «Укрощение огня» в Управлении пожарной охраны (1985, 45 кв. м), «Посвящение Гиппократу» в кемеровской стоматологической поликлинике (1985, 30 кв. м), «Золотой», «Голубой», «Белый» залы в Детском реабилитационном центре Кемерово (1985–1988, 420 кв. м), «Веранда» в кемеровской АТС № 25 (1987, 40 кв. м). Кроме этого были созданы монументальные композиции и в других техниках, не менее древних и сложных, чем левкас с темперой: «Связь» в вестибюле кемеровской телефонной станции № 25 (1986, 100 кв. м) – энкаустика, «Золотой век» на фасаде Дома культуры в Селенгинске (1987, 173 кв. м) – мозаика. Общими приметами этих ранних ансамблей можно считать их безупречную согласованность с архитектурным объектом, тематическую изобретательность, легкость декоративной гаммы, красоту сложных ритмов. Разумеется, в такой работе автор должен был учитывать мнение заказчика: он делал предварительные эскизы, картоны, которые обсуждались, но главное, к чему нужно было подстраиваться, – стандартная, упрощенная геометрия архитектурного пространства, невысокие потолки, узкие лестничные марши, дешевые, невзрачные отделочные материалы позднесоветских построек. Возможно, именно этим обусловлена схематичность форм, жесткая изломанность линий, эмоциональная отстраненность образов. И все же ни одному из этих объектов нельзя отказать в стилевом единстве, хорошем вкусе, техничности исполнения. В отличие от интерьерных композиций, мозаика из смальты в Селенгинске (Бурятия) решена более плотно по цвету, так как предназначена для большого обзора. Поскольку Е. Тищенко сам монтирует свои мозаичные наборы, он всегда очень точно учитывает все аспекты их восприятия. У него изображение – это не картина на стене, а сама стена, но преображенная живописной имитацией дополнительных объемов, правильным распределением пятен и линейных форм. И еще надо заметить, что совсем молодой в те годы мастер уже знал, как удержаться от излишней пафосности, добиваясь экспрессивности образа. Видно, что художником внимательно изучен опыт знаменитых мексиканских монументалистов, который трансформирован в воплощении темы «Золотого века» как эпохи социализма. Правда, узнаваемый перечень знаковых элементов, взятых из общекультурной эмблематики, прямолинейностью смыслов роднит эту мозаику с плакатом или приемами «короткого монта-

жа» из агиткино, а количество этих форм дробит низ композиции, но, возможно, это соответствовало желанию заказчика.

В 1990-е годы Е. Тищенко вошел очень уверенно, он – участник многих коллективных выставок, часто показывает персональные экспозиции. По-прежнему художник много работает над монументальными заказами, создавая сотни квадратных метров росписей и мозаик в Кемерове и других городах Кузбасса.

В это десятилетие заметно расширилась тематика его творчества и в монументальных работах, и в станковых композициях. Особенно привлекает художника библейская тема, но пока ему интересны не столько ее духовные глубины, сколько пластические традиции, от нее происходящие. Находится и повод воплотить это в росписи. В 1991 году в кемеровской стоматологии № 19 мастер создает ансамбль площадью в 174 кв. м (левкас, темпера) под названием «Страсти по Иисусу» («Страсти по Младенцу»). Вроде бы такая тема меньше всего подходит для медицинского учреждения, терапевтическим эффектом не обладает. Но перед художником открывается возможность приступить к освоению очень серьезной образной системы. Вряд ли он понимал тогда всю степень ответственности перед этим, но такое неведение и давало смелость приступить к работе. Композиция распределяется на двух этажах стандартной постройки. Для приспособления реального интерьера к воплощению данной темы мастер обогащает пространство изображением архитектурных форм, ритмически структурирующих композицию. И сквозь проемы новых «окон» и «галерей» вводятся образы иного мира, организованного как бы по программе церковной росписи с плафоном, символизирующем Св. Духа, с орнаментальным нижним регистром – «полотенцами» и торжественными процессиями святых, небесных сил и мирян, включенных в сакральное событие. Храмов тогда еще не возвели, и художник начинает с больницы построение своего опыта религиозной живописи. Но можно ли перенести такое художественное решение в церковный интерьер? Нет, ведь это не канонично. Через десятилетие Е. Тищенко приступит и к храмовым росписям, но уже в 1993 году сделает первые церковные мозаики для крестильни Знаменского собора – «Спаса Нерукотворного» и «Святого Георгия». Их трудно отнести к религиозному искусству, поскольку видно, что тут нет внутренней причастности художника к содержанию образа. Канон – это модель бытия; если художник не принял ее без всяких оговорок, иконописцем он не станет. Без сопричастности к сфере символического бого-

словия можно быть только старательным копиистом древних образов или пустым интерпретатором формальных приемов из арсенала великих изобразов.

Тогда, в 1990-х годах, на фоне общей эйфории упали не только идеологические барьеры, но и все необходимые нормы существования, и трудно было увидеть сразу, как опасна вползающая всюду дегуманизация жизненного пространства. В искусстве началось вытеснение человека легионами гомункулов и фантомов, классическая красота была вытеснена намеренной редукцией, искажением анатомической формы. Многие из художников, не овладевшие пластической анатомией, смело предстали новыми «символистами», «авангардистами», оппозиционерами реализму. И рядом с этим Е. Тищенко (наверно, следуя от противного) начинает выстраивать собственные антропологические пределы творчества. В жанровое «безлюдье» коллективных выставок с бесчисленными пейзажами, натюрмортами, абстракциями Е. Тищенко все настойчивей вводит портретные образы. Далеко не всегда они бывают связаны с одной конкретной моделью. Автор даже называл их «масками, знаками», поскольку многое извлекал из собственных снов и сплава музейных впечатлений, однако натурный источник был все-таки исходным. В лучших его работах, и живописных, и графических, основные образные задачи и их решение фокусируются на человеческом лице, по-ренессансному выразительном, энергичном, всегда красивом. И можно заметить, что художника больше интересуют не отношения «человек и человек» или «человек и природа», а более тонкие культурные связи – «человек и время».

Е. Тищенко – очень хороший стилизатор. Он умеет проникать в некоторые эпохи Большого Прошлого, будто изнутри, визионерски чувствуя их. Ему как-то особенно интимно открылось Кватроченто, у него очень ясно прочитываются пуссеновские заветы, и тут же вполне органично живет стилистика русских примитивистов начала XX века. Уже на первом этапе в антропологию творчества мастера включаются разные человеческие возрасты с их яркими гендерными аспектами. В 1990-х годах он довольно часто обращается к теме детства. В портрете сына, в образе девочки под названием «Возница» у него доминируют трогательно-нежные настроения. Присутствие ребенка в художественном пространстве холста или листа подчеркнуто бесплотно, формы почти прозрачные. На детские лица художник смотрит с ностальгией, для него ребенок – житель мира идеально-

го, где все первозданно красиво, но очень хрупко, изменчиво, где будущее слишком скоро превращается в прошедшее. Женщины у Е. Тищенко тоже всегда прекрасны, их образы поставлены над бытом, лишены прозаизма. В них он экстрагирует предельно витальные, открыто чувственные аспекты своего мировидения. В «Усмирении единорога», «Златовласке», «Танце на канате» героини ассоциируются с мифологией, древней или современной, но возникают не из словесности, а из мечты, как Галатея.

2000-е годы знаменуют приближение к зрелому периоду творчества Е. Тищенко. Он по-прежнему ставит себе новые профессиональные задачи и добивается их решения. Развивается и то, что уже накоплено: виртуозный полистилизм, технологичность, мастер идеально просчитывает масштабы формы и стены, его образы нарративны, но без излишней литературности, их композиционно-цветовое решение сохраняет человеческую меру творчества. Как и раньше, он часто выставляет портретные работы. Особенным значением обладают графические автопортреты мастера. На персональных выставках этих лет он показал целый ряд своих изображений. Тут нет активного стремления к внешнему сходству, но прототип, конечно, узнается. В «Путешествии Гулливера», «Автопортрете при минус десяти» и в других листах художник ставит себя в разные предлагаемые обстоятельства, изобретательно режиссируя свое присутствие в художественном пространстве. Используя очень трудоемкие карандашные техники, мастер добивается гипнотического воздействия этих вещей, на них хочется смотреть, не отрываясь, впрочем, как и на другие его рисунки, всегда сделанные ювелирно. Графика Тищенко высоко оценивается на всех выставках, где он участвует, – от региональных до всероссийских.

В монументальных работах художника более всего удивляет декоративное мастерство, основанное на древнем «тональном тройнике», скрепляющем любой формат. Он неистощим в новых решениях, где сохраняет легкую иронию искушенного стилизатора, смело вплавляющего в стены или фронтоны зданий красивые формы из разных эпох. У него нет опасения перед эклектикой, излишней салонностью, поскольку он удерживается в границах вкуса даже там, где сращивает то, что обычно кажется несоединимым. Особенно ему удаются декоративные мозаики с цветами, животными и птицами. Они всегда изящны по композиции, изысканны в линиях и цветовой гамме.

В станковых работах этот художник по-прежнему насыщенно аллегоричен. Выстраивая холсты по принципу сложной пиктограммы, он как бы втискивает в них настолько емкий культурный текст, что им можно было бы заполнить и многометровые настенные росписи. В этом смысле характерна новая работа под названием «Автопортрет на празднике быка» (2011) – очень большой холст, итог долгих раздумий и переделок. В вертикальной композиции фигура автора полулежит внизу, все остальные формы (архитектурные фрагменты, элементы древней символики, любимые реминисценции из классических произведений) парят перпендикулярно ей, то распадаясь, то обретая цельность. Пространственная иллюзия в виде глубины с горизонтом здесь, как и в большинстве случаев, не изображается. Фигуры и предметы существуют не в среде, а как бы в вакууме – формы с четкими, словно вырезанными, границами лишены притяжения, при этом все детали выстроены в прямой перспективе, но каждый – в своей. Тут модусы изображаемых предметов, несмотря на всю их миметическую убедительность, сливаются с их атрибутивными свойствами. Элементы такого парящего мира соединяются по закону симультанности, нелинейного восприятия происходящего. Как и всегда, художник уверенно пользуется приемами из иконописания для актуализации собственной формы. Благодаря этому визуализируется сразу большое число семантических единиц, сплавляемых в произведении. И все это удалось сфокусировать перед ироничным взглядом полулежащего внизу автора, показать его полным властелином своего воображения. Да и чем же еще можно управлять сейчас, кроме своих фантомов? Этот холст обращен не только к вечной проблеме границ и возможностей личного творчества, он порождает и самые общие вопросы бытия. Рядом с такими работами кажется, что художественный кризис все-таки не бесконечен.

Есть у Тищенко и более высокий – символический – уровень художественных притязаний. В последнее десятилетие все динамичнее развивается религиозный вектор его творчества, он много работает над церковными заказами. И появляются уже другие критерии мастерства, куда более глубокое осмысление давно знакомой иконографии. Церкви как заказчику нужно воплощение канона, а не его произвольные авторские интерпретации. Необходимость понять канон по-настоящему (не просто как задачу для пассивного копииста), приобщиться к древней модели бытия – это шаг за шагом осознается мастером и начинает яснее просматриваться в росписях и иконах последних лет. Именно здесь действительно оживают нейро-

ны его символической интуиции. Особенно удаются художнику образы небесных сил. Он их видит не схематично, но и не очеловечивает. Похоже, что его умозрению открываются непреходящие смыслы соборных наставлений из 8-го века христианской истории. Приближаясь к постижению древнего символизма, лучшее, что видит в детских и женских лицах, он сплавляет в ангельских образах. Его незаурядные реалистические возможности тут объединяются с особым даром улавливать суть вещей и претворять это уже с позиций кеносиса, а не только для самовыражения.

Е. Тищенко – автор тридцати объектов монументального искусства, из них половина – церковные заказы. Произведения художника есть в собраниях сибирских музеев и частных коллекциях в России, Бельгии, Хорватии, Греции. На открытии последней из его персональных выставок (2011) художник поделился намерением вступить на путь обновления своей творческой системы. В этом – новая интрига его отношений со зрителями.

Г. Д. Булгаева
Барнаул

К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ ИКОНЫ (УЧЕТ И ХРАНЕНИЕ ЦЕРКОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ХРАМАХ БАРНАУЛА)

Как только нация вступает в процесс самосознания, возникает интерес к прошлым эпохам данной нации. Интерес к истории обусловлен ее фрагментарным сохранением. Потребность изучения и сохранения наследия предков ведет к стабилизации национальной целостности, что позволяет сохранить нацию от вытеснения новыми культурами. Чтобы понять настоящее и принять будущее, необходимо знать прошлое. Начало многим общественно-историческим процессам было положено несколько десятков, а то и сотен лет назад. Теперь же перед нами представлены результаты этих начал. Кроме того, истории свойственно повторение тех или иных реалий на разных этапах развития человечества. Вековая связь культурных традиций прослеживается в различных сферах деятельности человека. Почти утраченная со временем, она вновь с большей силой являет себя. Можно проследить отражение исторических периодов в миропонимании авторов, создававших те или иные предметы. Таким образом, изучая про-

шное, мы проецируем будущее. Здесь встают вопросы наследственности, закономерности мировосприятия и воспитания будущего. Значительная утрата и неподдельный интерес к искусству прошлых эпох заставляют искать новые методики его изучения, которые позволили бы представить общую картину мировосприятия и мировоззрения в рамках определенного периода. За последние десятилетия проявляется повышенный интерес к провинциальному церковному искусству. На протяжении более тысячи лет неотъемлемой частью русской культуры являлось православное храмовое искусство.

Создание и формирование библиотек и древлехранилищ при монастырях, епархиях, духовных училищах в России осуществлялось на протяжении нескольких веков. В них находились документы, книги, церковная утварь, иконы, представлявшие ценность государственного или местного значения. Научный интерес к церковным древностям, имеющим художественную и историческую значимость, прослеживается уже в XIX веке. Внимание к указанным древностям обнаруживается в работах А. Уварова, Ф. И. Буслаева, Д. В. Айналова, Е. К. Редина и многих других. Огромное значение в изучении, описании и введении в научный оборот таких предметов имеют труды Н. П. Кондакова. В 1889 году 28 июня выходит повеление-поручение императора Александра III составить опись важнейших предметов древности в монастырях и церквях Кавказа. Поездка состоится в июле – августе того же года. В указанную командировку отправляются Н. П. Кондаков и Д. З. Бакрадзе. Выход монографии «Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии» осуществляется в следующем году. [1] В 1891 году исследователь возглавлял экспедицию Императорского православного общества на Ближний Восток (Сирия, Палестина). По результатам работы в 1904 году выходит монография «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине». В мае – июне 1898 года ученый возглавлял русско-французскую экспедицию Петербургской академии наук и Института Франции по изучению древностей афонских монастырей. Монография «Памятники христианского искусства на Афоне» выходит в 1900 году [2]. Здесь перечислена лишь небольшая часть командировок, в которых принимал участие Н. П. Кондаков. По результатам каждой из них вышли научные труды. В них представлен широкий спектр предметов исследования – от архитектуры и стенных росписей до миниатюр и шитья.

Попытка зафиксировать и систематизировать данные о церковных древностях в регионах страны принадлежит Российской императорской археологической комиссии. Филиалы данной комиссии были созданы и на местах. Одно из дел Государственного архива г. Тобольска посвящено вопросу охраны древностей [3]. Здесь же, в ризнице Тобольского Софийского кафедрального собора располагалось древлехранилище – одно из крупных дореволюционных собраний в Сибири [4]. Однако подобную заинтересованность государство проявляло и в более ранний период. В том же архиве сохранился «Указ Тобольской духовной консистории от 17.01.1757 года о пересылке в консисторию ведомости об имеющемся в монастырях оружии и военном снаряжении: латах, кольчугах, ружьях, знаменах и т. д. ...» [5]. Более 150 лет спустя появляется дело «О собрании сведений о боевых трофеях и старых русских знаменах русского воинства» [6]. Значимость церковных предметов по возможности указывалась и в храмовых описях, и в клировых ведомостях.

Инициатором учета икон, церковной утвари и других ценностей, принадлежащих храмам, являлась вышестоящая власть. Об этом свидетельствуют Указы Св. синода и Духовной консистории, сохранившиеся в архивах сибирских городов, а также рапорта о получении книг для описей. Наиболее ранний из таких документов относится к середине XVIII века. Наряду с Указами, доказательством учета и хранения церковных ценностей являются описи и рапорта о «прибывших» вещах XVIII–XX веков [7]. Описи проводились в определенном порядке. В Архиве Алтайского края сохранилось дело, датированное 1913 годом, – «О пересоставлении описи церковного имущества по установленной форме и выдаче книг для этих описей». Указанные книги, по свидетельству «Клировых ведомостей» составлялись и хранились на приходах и лишь при запросе из центра, вероятно, прилагались к рапортам. В результате чего до нас дошли вышеуказанные документы. Сравнивая данные описи, можно проследить определенную последовательность их составления. Так, первоначально описывались архитектурные строения, принадлежащие приходу, по значимости. Затем движимое имущество алтаря (Престол, Жертвенник, иконы, выносные хоругви, мебель). При описании икон указывалось их местоположение, название в соответствии с иконографией, размер, материал основы, риза (материал, вес, цена (если наличествовала), сведения о вкладчике). После алтаря шло описание иконостаса. Расположение образов

рассматривалось от центра (Царских Врат) вправо, а затем влево, в последовательности от нижнего ряда к верхнему. Следующими описывались иконы в храме, притворе, на паперти, а также другие предметы. В конце шло описание имущества ризницы, библиотеки и других помещений. В данных описях встречаются пометки о старинных и особо чтимых образах. Иногда отмечается наличие подписи на обороте икон. В XX веке подобные описи продолжают составляться. Однако в них упоминание значимости предметов встречается гораздо реже.

Актуальность учета и хранения предметов, представляющих художественную и историческую ценность в современных храмах, очевидна. Работа по изучению этих ценностей обычно проводится на базе епархий. Так, в результате проведенного обследования восьми действующих храмов Тобольска и Тюмени, в иконописной школе Тобольско-Тюменской епархии были составлены «описи объектов, имеющих историческую, художественную, культурную ценность» [8]. Подобная работа была выполнена в храмах Иркутска, Омска.

В текущем году по благословению правящего Архиерея Барнаульско-Алтайской епархии была проведена каталогизация храмов г. Барнаула. Целью данной работы стало выявление в указанных храмах предметов, представляющих историческую и художественную ценность, а также оценка состояния и сохранности данных предметов для предупреждения их разрушения. Временные рамки ограничены серединой XX века. По результатам экспедиций составлен электронный каталог. В нем представлена фотография иконы (предмета) и указаны краткие сведения: название (для икон – иконография), размеры, основа, техника исполнения, первоначальная атрибуция (время, место происхождения), а также предание, поступление (если сообщалось), связанное с предметом, кроме того надписи, подписи.

В каталоге приняты следующие сокращения: к. – киот, д. – дерево, х. – холст, т. – темпера, м. – масло, св. – святой, святая, свт. – святитель, прр. – пророк, кн. – князь, ап. – апостол, пр. – праведный, прп. – преподобный. Римские цифры указывают век создания предмета.

В каталоге зафиксировано состояние предметов. В отдельной папке находятся описания предметов аварийного и неудовлетворительного состояния. На это обращено особое внимание настоятелей храмов. Каталог носит рабочую направленность. Первоначальная атрибуция вариативного

характера. В результате проведенной работы было выявлено 156 предметов, входящих в указанные рамки. Общее состояние сохранности предметов можно охарактеризовать как удовлетворительное. В отношении предметов, находящихся в аварийном состоянии, предпринимаются меры по их сохранению.

Некоторые предметы представляют особый интерес, так как являются подписными. Среди них выделяются афонские иконы рубежа XIX–XX века, литографии, а также серебряные оклады и утварь с наличием клейм, по которым возможно определение авторства. Кроме того, наличествует ряд иконостасных икон, ранее принадлежавших храмам алтайского региона.

Особое внимание обращают на себя образы с надписями, из которых можно узнать о времени и месте работы над иконой, о поновлении, реставрации, об адресах вкладчиков, цене и переходе от одного владельца к другому, окладах, местах бытования, размещения в храме, о социальной принадлежности заказчика и художника. Одни надписи сделаны одновременно с иконой, другие – в более позднее время. Тексты выполнены различно. Краской писали чаще всего на лицевой стороне иконы, а с оборотной – надписи чернильные, карандашные или процарапанные острием; пометы здесь делались и краской [9].

Сведения, содержащиеся на иконах одного только собрания, позволяют, однако, определить достаточно широкий круг неподписанных и недатированных произведений. Объединенные усилия могут создать солидную источниковедческую базу для изучения русской иконописи и икон, бытующих в России. Наиболее распространенными среди икон барнаульских храмов, имеющих подписи, являются афонские образы рубежа XIX–XX веков.

Афонские иконы были распространены в России, особенно во второй половине XIX – начала XX века. Заказы делались непосредственно на Афон. Связи России с Афоном, Иерусалимом и другими землями были широкими и осуществлялись через Императорское общество (создано в 1880-х годах), отделение которого было и в Тобольске [10].

Анализ исторических сведений, подводит к выводу о наличии определенных связей Алтайской Духовной Миссии и афонских монастырей. В середине XIX века начальник указанной Миссии, протоиерей Стефан

Ландышев сравнил две горные страны – одну духовную, другую природную: «Алтай великолепен, как Афон: повсюду грозно величественные картины природы в чрезвычайно разнообразном смешении с видами невыразимо приятными. То вечные льды в виде изумляющих величием шатров и конусообразных столбов, возвышающихся над Алтаем и исчезающих в синеве небес, то самая роскошная флора... Красота и величие Алтая возвышают дух до восхищения; смотря на эти горы Божии, невольно чувствуешь какой-то благоговейный ужас. Но Афон сияет истинным богопочитанием и благочестием; там Церковь земная – воинствующая и Церковь небесная – торжествующая благодатию Божией имеют свое духовное общение. А в Алтае господствует тьма идолослужения» [11].

В 1879 году стараниями известного афонского иеромонаха Арсения на Алтай с Афона прибыла икона великомученика Пантелеимона с частицей мощей. Среди множества монастырей на святой Афонской горе, полуострове в Эгейском море, русским издавна принадлежал монастырь Св. Пантелеимона, где хранятся мощи великомученика, и скит Св. Илии. Но не только поклонение этому святому роднит Афон и Алтай. Как духовное руководство Миссии и ее благодетели, так и простые верующие Алтая с большим благоговением почитали подвижников Святой Горы и считали большой честью иметь афонские святыни и иконы, писанные на Афоне [12]. О некогда тесных связях между Афоном и Алтайской Миссией свидетельствует наличие достаточного количества афонских храмовых икон в барнаульских церквях. Большая их часть поступила из сел предгорья Алтая.

Иконы с горы Афон имеют на обороте штамп освящения. Живопись их выполнена по тонкому левкасу тончайшими лессировочными мазками, часто обильно используется твореное золото. Наряду с печатями, на оборотной стороне афонских икон нередко встречаются надписи, расположенные в нижней части указанных образов. Содержание их отражает время и место освящения образа, а иногда и происхождение. В русском монастыре были написаны и освящены икона Богородицы «Всех скорбящих радость», а так же образ святых Трифона, Евстафия и Иулианна (1903) из Ильинского скита.

Примечателен факт происхождения указанных икон, принадлежащих не только Пантелеимоновскому монастырю, но и ряду других иконопис-

ных центров, о чем свидетельствуют вышеуказанные надписи. Так, икона Иоанна Предтечи, находящаяся в Никольской церкви, «написана, сооружена и освящена в обители святого Священномученика Игнатия Богоносца на Афонской горе в 1912 году». Образ Богоматери «Неувядаемый цвет» из Знаменского храма выполнен в «обители Св. Иоанна Златоустаго в 1909 году». Работой этой же мастерской является икона Богоматери Иверской из Богоявленской церкви, написанная в 1895 году. По стилистическим и технологическим данным у ряда неподписанных икон также можно предполагать афонское происхождение.

Кроме непосредственных надписей на образах, огромную роль в атрибуции играют клейма на окладах, принадлежащих иконам. В Богоявленском барнаульском храме находится образ Богоматери «Всех скорбящих радость» в серебряном окладе. Как икона, так и ее драгоценный убор, были выполнены в г. Тобольске. Об этом говорят стилистика живописного решения образа и клейма в нижней части оклада. Помимо герба сибирской столицы, как всегда, на клеймах указаны инициалы автора и время ее исполнения – 1795 год.

В Покровском соборе г. Барнаула сохранилась икона благоверного князя Александра Невского в киоте, золоченой раме, серебряном, некогда золоченом окладе, и с накладным серебряным нимбом. Образ святого находится на аналое одноименного придела. Оклад иконы серебряный золоченый сохраняет общие черты ее рисунка, но в проработке деталей имеет значительные отличия. На окладе появляется узорчатая геометрическая рама. На заднем плане справа расположилась колонна с занавеской. Замечены отличия в детализировке одежд святого и скатерти стола. На окладе они орнаментированы растительным узором. Характер решения доспехов также разнится. Надписание переместилось в нижнюю часть рамы, что вообще характерно для церковного искусства конца XIX – начала XX века.

Данный оклад по времени, манере и приемам изображения можно отнести ко второму этапу русского стиля. В это время (1870–1880) «наиболее самостоятельно и компактно в нем прозвучала фольклорная линия, однако в целом приоритеты были отданы археологическому направлению» [13]. Узорная, геометрическая рама и в нашем случае сродни резному наличнику, а в орнаментированную структуру фона также включены мотивы крестьянского ткачества – сложноплетеные ромбы. По клеймам,

находящимся на торце оклада, можно определить, что выполнен он был в 1890 году в Москве, на фабрике золотых, серебряных и бронзовых изделий Кузмича Антипа Ивановича. Фабрика была основана в 1856 году; в 1897 – на ней работало мужчин 93, подростков 15 человек, выработано серебряных риз, посуды и бронзовых изделий на 41620 рублей [14]. При этом, случаи заказов, посылаемых из Сибири в столицу, документально прослеживаются уже в XVIII веке. Так или иначе, оклад для иконы выполнялся некоторое время спустя после ее написания и, вероятно, в других условиях.

Примечателен факт наличия клейм другого вида на накладном нимбе рассматриваемого оклада. По ним можно определить, что данный нимб изготовлен также в Москве в 1891 году, но уже в другой мастерской. Появление этого украшения по прошествии некоторого срока может свидетельствовать об особом почитании иконы и старании прихожан благоукрашать ее. По распоряжениям Священного Синода в XIX веке к иконам запрещалось приносить подвески, приклады и тому подобное [15]. Тогда благодарность прихожан и стремление облагодетельствовать икону проявлялась в заказе и выполнении оклада либо накладных его деталей, если они отсутствовали первоначально.

Большая часть сохранившихся серебряных окладов относится к рубежу XIX–XX веков, преимущественно московских мастеров. Оклад на иконе Спасителя из Никольского храма выполнен предположительно Зверевым Николаем Николаевичем, владельцем мастерской серебряных изделий, 1898–1914, в 1905 году имел 20 рабочих [16]. Этим же временным периодом датируется серебряная утварь из Покровского собора. Среди мастеров выделяются клейма 1886 года Романова А., 1886–1894, в 1895 году направлен в Ригу [17], Спарышкина Александра Ивановича, владельца фабрики золотых и серебряных изделий, 1907–1914 [18], Сикачева Василия Сергеевича, серебряного дела мастера, с 1883 года, владельца фабрики серебряных изделий, основанной в 1891 году, в 1905 году рабочих 35 человек, изготавливавшего, главным образом, церковную утварь, 1891–1917 [19], а также Шелапутина Дмитрия Максимовича, владельца фабрики золотых и серебряных изделий, основанной в 1870 году, известного до 1914 года [20].

Влияние центра на периферию прослеживается не только в наличии серебряной утвари и иконных украшений. Новые стилистические решения, переходящие в иконографические изводы, также имеют место. К таковым,

вероятно, относится образ Богоматери, возникший из-под кисти В. М. Васнецова в конце XIX века.

Виктор Михайлович Васнецов – выпускник Вятской духовной семинарии и Академии художеств, профессор. Занимаясь в разные периоды своей жизни гравированием, иллюстрированием, архитектурой, созданием театральных, мебельных и других эскизов, фольклорной и исторической живописью, коллекционированием икон, В. М. Васнецов повлиял на развитие нового направления в церковной живописи. Это направление вызвало множество противоречивых откликов у художников и критиков, но было быстро воспринято иконописцами и церковью [21].

В одной из газет начала XX века говорилось о «васнецовской школе», которой предстояло великое будущее. И хотя данное явление не укладывается в общепринятое понятие «художественная школа», иконописные образы Васнецова, росписи Владимирского собора в Киеве (1885–1896), в котором основной объем работ выполнен им же, вызвали многочисленные копии и подражания. А искусство Васнецова «нашло понимание в церковной среде незамедлительно, как примиряющее строгость иконного образа и эстетику реализма» [22]. Возможно, последнее явилось первопричиной появления многочисленных списков с указанных образцов. К такому относится икона Богоматери в рост из Никольского храма. По сведениям поступления известно, что икона принадлежала одному из храмов Тогульского района Алтайского края. Образ идентичной иконографии находится и в Покровском соборе, вышеуказанные данные, а также размеры икон позволяют предположить их изначальное иконостасное предназначение.

В результате выполненной работы по каталогизации предметов, представляющих историческую и художественную ценность, предпринята попытка не только систематизировать указанные предметы, но и возродить процесс их изучения в нашем регионе.

В представленных исследованиях не проведен стилистический анализ всех каталогизированных произведений. Автор размещает лишь достоверные сведения, касающиеся атрибуции, основанные на иконных подписях и надписях. Благодаря выявлению последних, появилась возможность атрибуции целого ряда ранее не известных произведений. В научный оборот введен новый неизученный материал.

Библиографические ссылки и архивные источники

1. См.: *Тункина И. В.* Материалы к биографии Н. П. Кондакова // Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. – СПб.: Кинеф, 2001. – С. 9–23.
2. См.: *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. Издание Императорской академии наук. – СПб., 1902. – 312 с.
3. ГУТО Гос. архив г. Тобольска. Ф156. О. 29 Д. 2349.
4. См.: Тобольские епархиальные ведомости. – 1912. – № 1.
5. ГУТО Гос. архив г. Тобольска. Ф156. О. 1 Д. 2270.
6. ГУТО Гос. архив г. Тобольска. Ф156. О. 29 Д. 2216.
7. ГУТО Гос. архив г. Тобольска. Ф156. О. 29 Д. 2349.
8. *Софронова М. Н.* Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII – начале XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / М. Н. Софронова; Алт ГУ. – Барнаул, 2004. – 180 с.
9. См.: *Косцова А. С.* Русские иконы XVI – начала XX века с надписями, подписями и датами. Каталог выставки. – Л., 1990. – С. 150.
10. См.: *Максимова Г.* Иконописание: столичная мода в провинции // Мир музея. – М., 2003. – № 1. – С. 31–35.
11. Цит. по: *Крейдун Г. К.* Афонские святыни на Алтае // К Свету: альманах. – М., 2002. – С. 28–32.
12. См.: Там же. – С. 32.
13. *Шитова Л. А.* Русский стиль в церковном серебре XIX века // Русское церковное искусство нового времени. – М.: Индрики, 2004. – С. 138–146.
14. См.: *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX веков. – М., 1983. – С. 375.
15. См.: *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 264.
16. См.: *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело...
17. См.: Там же. – С. 205.
18. См.: Там же. – С. 209.
19. См.: Там же. – С. 212.
20. См.: Там же. – С. 214.
21. См.: *Максимова Г.* Иконописание: столичная мода в провинции...
22. *Пуцко В. Г.* Русское иконописание и модерн // Модерн: взгляд из провинции. – Челябинск, 1995. – С. 73–75.

ПУТЬ УРАЛЬСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Осмысление музыкальной культуры России во всей ее полноте невозможно без изучения процессов, происходящих на региональном уровне. Именно в регионах наиболее наглядно прослеживаются тенденции, благодаря которым создается единое культурное пространство страны.

Екатеринбург – город-завод, город-крепость, возникший на северном форпосте Европы и Азии, – за свою почти трехвековую историю прошел славный путь от уездного населенного пункта Пермской губернии до современного мегаполиса, претендующего на статус «третьей столицы». Ныне он является одним из крупнейших центров в культурном пространстве страны. И в этом немалая заслуга Уральского отделения Союза композиторов (СК) России, отметившего в 2009 году свой семидесятилетний юбилей.

Традиции музыкальной культуры Екатеринбурга были заложены еще в дореволюционное время немногочисленными профессиональными музыкантами и просвещенными любителями. Ее развитие происходило в нелегких социально-экономических условиях и осложнялось географической удаленностью молодого поселения от исторических культурных центров России. В то время как в российских столицах начали активно утверждаться формы европейской светской музыкальной культуры – строились театральные здания, приглашались иноземные оперные труппы, организовывались оркестры, в образованных кругах общества распространялось домашнее музицирование европейского образца, на Урале длительное время сохранялся приоритет промышленного освоения края, приведший к формированию своеобразной «горнозаводской цивилизации». В ней причудливо сочетались крестьянский земледельческий уклад с заводским промышленным производством, православие со старообрядчеством и верованиями коренных народов Урала, авантюризм первопроходцев со строгой дисциплиной военного ведомства. Музыка занимала в этой цивилизации свое вполне официальное место: одним из обязательных предметов, преподававшихся в горнозаводских школах, где обучались мастеровые, было церковное пение. История сохранила и первое документальное сви-

детельство о публичном исполнении музыкального произведения местного автора: рапорт екатеринбургского городничего, повествующий о торжественном канте безымянного сочинителя, пропетом «по ноте» учителями и учениками горной школы на открытии в Екатеринбурге малого народного училища, состоявшемся 24 ноября 1789 года [1].

В 1807 году Екатеринбург получил статус «горного города», дававший ему определенную автономию от губернских властей. Он становится важным транспортным, торговым и промышленным узлом всей азиатской части Российской империи. В начале XIX столетия край переживает «золотую лихорадку» – близ Екатеринбурга было открыто 85 месторождений драгоценного металла. Кроме того, были разведаны значительные запасы драгоценных, полудрагоценных и поделочных камней, что послужило основой развития камнерезного промысла и превратило Екатеринбург в один из значительнейших мировых центров обработки самоцветов. В 1831 году из Перми в Екатеринбург переводится Горная канцелярия и резиденция Главного начальника горных заводов, в подчинении которого находились все казенные и частные горные заводы на огромной территории, включающей в себя Пермскую, Вятскую, Казанскую и Оренбургскую губернии. Возросший административный статус нашел свое отражение и в целом ряде культурных начинаний. В городе учреждается горный музей (1834) и горное училище (1853), строится метеорологическая обсерватория (1836), открывается первый профессиональный театр (1843), для которого по инициативе горного начальника генерала В. А. Глинки на перекрестке Главного и Вознесенского проспектов (ныне перекресток проспекта Ленина и ул. Карла Либкнехта) возводится специальное здание (1847, архитектор К. Г. Турский). Постепенно в Екатеринбурге формируется определенный и достаточно устойчивый социальный слой, ориентированный на ценности музыкальной культуры европейского типа. Именно он составлял основную часть публики гастролирующих частных антреприз, именно в нем получила распространение практика любительских спектаклей, частных концертов и частных уроков музыки. О том, насколько высоким был уровень любительского музицирования в Екатеринбурге второй половины XIX века, свидетельствует перечисление предпринятых в городе постановок, включающее оперы Верди, Вагнера, Гуно, Серова, Рубинштейна, Римско-Горсакова, Чайковского [2].

Особенно интенсивное развитие музыкальная культура края получила в последней трети XIX столетия. Открытие в 1878 году железнодорожного сообщения с губернским центром Пермью включило Екатеринбург в гастрольные маршруты артистов мировой известности. В 1880–1890-е годы екатеринбургские меломаны услышали блестящего представителя салонного стиля, автора некогда популярного «героического каприса» «Пробуждение льва» Антона Контского, ученицу Карла Таузига, Антона Рубинштейна и Ференца Листа Веру Тиманову, ученика Листа, «громовержца» Альфреда Рейзенауэра, петербуржцев виолончелиста А. Вержбиловича, певцов И. В. Тартакова и Н. Н. Фигнера. В самом начале XX века город посетили «король пианистов» Иосиф Гофман и знаменитый скрипач Л. Ауэр.

Подъему музыкальной культуры города способствовала деятельность созданных в 60-х годах средних учебных заведений – гимназий и училищ, – которая поддерживалась меценатами и городской общественностью. Помимо обязательного хорового пения, в учебных заведениях давались уроки игры на фортепиано и на оркестровых инструментах, здесь регулярно проводились концерты, литературно-музыкальные вечера с участием ученических хоров, оркестров и солистов. Особенно высоким уровнем музыкального образования славилась первая женская гимназия, которую более трех десятилетий (1872–1904) возглавляла педагог и пианистка С. А. Тиме. На юбилее С. А. Тиме, отмечавшемся в 1897 году, была исполнена кантата, специально сочиненная для этого случая учителем пения К. П. Киселевым.

Возросшая в образованных кругах общества потребность в бытовом музицировании послужила причиной открытия сети частных музыкальных учебных заведений (классы С. В. Гилева, школа В. С. Цветикова, училище К. А. Муликовского, вокальные курсы А. Д. Гуревич-Петровой). Благодаря летним курсам певческой грамоты, организованным в 1897 году губернским попечительством о народной трезвости и руководимым известным деятелем хоровой культуры А. Д. Городцовым, Екатеринбург становится важным региональным центром подготовки регентов и учителей пения. Ученик А. Д. Городцова Ф. С. Узких стал руководителем бесплатного народопевческого класса (1899), хор которого пользовался большим успехом у публики.

С конца XIX столетия на культурной палитре города все заметнее становится композиторское творчество местных авторов – любителей и профессионалов. На композиторском поприще проявили себя педагоги различных учебных заведений Екатеринбурга: духовную музыку создавали учитель городского четырехклассного училища А. П. Шалин, преподаватель духовного училища А. М. Попов и его коллега по женскому епархиальному училищу А. Г. Малыгин. Преподававшая в епархиальном женском училище Е. Я. Шнейдер сочиняла инструктивные фортепианные пьески, выходившие в нотных издательствах. Владелец Сысертского горного округа Д. П. Соломирский был известен не только как меценат, но и как одаренный композитор-любитель [3]. Екатеринбургские капельмейстеры рубежа XIX–XX вв. И. Тихачек, О. Кассау и А. Мюллер регулярно пополняли репертуар своих оркестров собственными сочинениями. Довольно значительный список произведений разных жанров, среди которых симфоническая картина «Иллюзии», романсы, ансамбли, инструментальная музыка, принадлежит профессиональному музыканту – выпускнику Петербургской консерватории В. С. Цветикову. К пятидесятилетию Императорского русского музыкального общества им была написана «Торжественная кантата» на слова С. С. Сафронеева для солистов, хора и оркестра. Масштабные произведения «на случай» принадлежат певцу, хормейстеру и композитору, питомцу Московской консерватории, первому исполнителю партии Евгения Онегина в одноименной опере П. И. Чайковского С. В. Гилеву. Это «Торжественная кантата», приуроченная к коронационным торжествам 1883 года, кантата, прозвучавшая на торжественном открытии Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в июне 1887 года под управлением автора [4], и кантата «Слава Руси». Хоровые произведения С. В. Гилева печатались в Санкт-Петербурге и Лейпциге.

Постепенно музыкальная жизнь города обрела свою общественную инфраструктуру. В 1881 году был официально утвержден Екатеринбургский музыкальный кружок, ставший признанным культурным центром города. При кружке были организованы оркестр и хор, устраивались симфонические концерты, ставились музыкально-театральные спектакли, в том числе и с музыкой местных авторов. Например, в декабре 1894 года прошла премьера оперетты капельмейстера клуба Благородного собрания М. Р. Кронгольда «Жених нарасхват». Силами участников кружка с 1887 года в городе стали практиковаться регулярные камерные собрания

(организаторы В. С. Цветиков и П. П. Баснин), в частности, в сезоне 1908/09 годов был проведен цикл «Исторических концертов». В этом же сезоне 20 сентября в городском театре прошел концерт, программа которого была составлена исключительно из произведений екатеринбургских авторов. В нее вошли инструментальные сочинения О. К. Кассау (Элегия для скрипки и фортепиано), К. А. Муликовского (Элегия и Вальс-экспромт для фортепиано), В. С. Цветикова (Романс для виолончели и фортепиано); вокальные опусы П. П. Давыдова (музыкальная характеристика для баритона и фортепиано «Аттила»), Н. И. Романова (романс «Есть что-то грустное» на стихи М. А. Лохвицкой), А. И. Кронеберга (Ave Maria), Д. П. Соломирского (романс «Светит солнышко»). Л. Р. Новоспасский представил «Транскрипцию русской песни» для хора, оркестра и солиста. Кульминацией концерта стало исполнение оперы-феерии «Царица эльфов», написанной членом музыкального кружка, дирижером и пианистом С. И. Герцем на сюжет поэмы Э. Спенсера «Королева фей» [5].

С начала XX века в городе стали регулярно проводиться симфонические концерты: зимой – в Общественном собрании, летом – в Клубном саду. На Клубной улице (ныне ул. Первомайская) состоялось открытие концертного зала (1900, архитектор Ю. О. Дютель), построенного на средства мецената, директора Сибирского банка И. З. Маклецкого. В 1912 году возводится новое театральное здание (архитектор В. Н. Семенов), в котором начались спектакли труппы «Опера екатеринбургской театральной дирекции», создается отделение Императорского русского музыкального общества и при нем организуются музыкальные классы (директор В. С. Цветиков), позднее преобразованные в Музыкальное училище (1916). В городе воздвигаются общественные сооружения, ставшие впоследствии центрами музыкальной культуры. Это здание Коммерческого собрания (1910–1915), позднее перестроенное для Театра музыкальной комедии, и здание Делового клуба (архитектор К. Т. Бобыкин), закладка которого состоялась 14 мая 1915 года, но строительство было закончено лишь в 1926 году – ему было суждено на долгие годы стать главной филармонической площадкой города.

После революции и Гражданской войны, с установлением советской власти коренным образом изменились социальные условия развития музыкальной культуры: частная инициатива была полностью вытеснена государственным регулированием. Планомерное, обеспеченное государствен-

ной поддержкой культурное строительство в исторической перспективе нельзя не оценивать положительно. Уже в 1919 году была сформирована труппа оперного театра, с середины 20-х годов началось местное радиовещание, в котором значительное место стали занимать музыкальные передачи. В годы довоенных пятилеток постепенно складывался облик индустриального Свердловска. Культурная политика советского государства создавала в рамках индустриализации не только новые промышленные предприятия, но и идеологические укрепления, культурные форпосты по всем регионам необъятной страны. Свердловск, Новосибирск, среднеазиатские столицы и центры национальных автономий формировались в культурном плане практически по одной модели. Опытные столичные кадры бросались «на укрепление периферии». На рубеже 1920–30-х годов в Свердловск из столиц приезжают первые профессиональные и, что немаловажно, активно работающие композиторы – В. Н. Трамбицкий, М. П. Фролов, В. А. Золотарев, Н. Р. Бакалейников, В. И. Щелоков. По заказу Свердловского оперного театра В. Н. Трамбицкий пишет оперу «Овод», премьера которой состоялась 13 апреля 1929 года и получила значительный общественный резонанс. В 30-е годы важную роль в воспитании новой слушательской аудитории несомненно играли передачи музыкального вещания Свердловского радио, редакторами которого были В. Н. Трамбицкий и известный уральский музыковед и пианист Б. И. Певзнер.

В 1930 году в Свердловском музыкальном техникуме В. А. Золотарев организует класс композиции. Так было положено начало профессиональному композиторскому образованию на Урале, получившему продолжение с основанием Свердловской консерватории (1934) и открытием в ней композиторского отделения (1936). Правительственное постановление 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», в результате которого были сформированы различные творческие союзы, имело своей главной целью усиление идеологического контроля за творческой интеллигенцией. Но одновременно эти структуры, находящиеся под эгидой государства, обеспечивали, на условиях лояльности, определенную материальную поддержку своим членам. Вскоре после выхода Постановления в Свердловске был образован оргкомитет Союза советских композиторов, поставивший перед собой задачи «...объединить композиторские силы Урала, организовать их на создание музыкальных произве-

дений на советскую, в частности уральскую, тематику, <...> оказать методическую, идеологическую помощь молодым композиторам в их творческом росте путем обсуждения вновь созданных произведений с участием широкой общественности, устройства дискуссий по творческим вопросам и популяризации ряда наиболее сильных музыкальных произведений через печать, радио, клубную, симфоническую и оперную эстраду» [6]. В состав оргкомитета входили композиторы М. П. Фролов, В. А. Золотарев, В. Н. Трамбицкий, преподаватель музыкального техникума Г. П. Лободин, дирижер Свердловского театра оперы и балета В. И. Пирадов и музыкальный инструктор Садыков. Председателем оргкомитета был избран ученик Ф. М. Blumenфельда и Р. М. Глиэра, замечательный композитор и пианист М. П. Фролов.

Датой рождения композиторской организации на Урале считают 16 мая 1939 года, когда состоялось учредительное собрание свердловских композиторов под председательством В. Н. Трамбицкого. Первым председателем Свердловской организации был единогласно избран М. П. Фролов. Он руководил творческим союзом в течение пяти лет, затем на этом посту его сменил В. Н. Трамбицкий. Создание Союза стало важной вехой в развитии профессиональной музыкальной культуры и композиторского творчества на Урале. В отличие от столичных городов, где, благодаря многолетней деятельности консерваторий, композиторские школы складывались естественным путем – в результате творческой преемственности от учителя к ученику, специфика формирования периферийных композиторских объединений на раннем этапе их создания была обусловлена преобладанием административного фактора. Как правило, подобные содружества поначалу составляли воспитанники различных школ и направлений, волею судеб оказавшиеся в одном городе и лишь постепенно, в результате сложных взаимовлияний пришедшие к некоему, весьма относительному, единству. Среди композиторов, связавших свое творчество со Свердловском, ощутимо преобладают музыканты, генетически связанные с кругом Н. А. Римского-Корсакова. Это его прямой ученик В. А. Золотарев, ученица М. О. Штейнберга Л. Б. Никольская, ученик В. П. Калафати В. Н. Трамбицкий. Очевидно, что, обучаясь в Ленинградской консерватории, корсаковских влияний не избежали А. Г. Фридлендер и К. А. Кацман.

В Свердловске Трамбицкому удалось создать настоящую композиторскую школу. Из его класса вышли такие яркие творческие индивиду-

альности, как выдающийся уральский симфонист Г. Н. Топорков, классик отечественной песни Е. П. Родыгин, представительница уральского неофольклоризма М. А. Кесарева, нынешний петербуржец В. Д. Биберган. Под руководством Трамбицкого окончили аспирантуру О. А. Моралев и крупнейший уральский композитор Н. М. Пузей, у него же начинал заниматься родоначальник уральской органной музыки О. Я. Ниренбург.

Плодотворной была композиторская и педагогическая деятельность первого директора Свердловской (с 1946 года – Уральской) консерватории М. П. Фролова. Но в рамках кампании против «врагов народа» в 1937 году его исключили из ВКП(б) и уволили с поста директора консерватории. Композитор нашел мужество и силы продолжать свою творческую работу и впоследствии был восстановлен в должности. Он многое сделал для подъема национальной профессиональной музыкальной культуры Якутии, Бурятии и Башкирии. В его классе воспитывались Д. Д. Аюшев, Б. Б. Ямпиров, Ж. А. Батуев, ставшие основателями национальной композиторской школы Бурятии. Среди других его учеников выделяются мастер вокально-симфонических жанров Б. Д. Гибалин – первый из композиторов, окончивших Уральскую консерваторию, ее будущий профессор и ректор, а также Г. Н. Белоглазов и Н. М. Хлопков – музыканты, глубоко впитавшие лучшие традиции отечественной музыки. Ученики М. П. Фролова с успехом продолжили «педагогическую эстафету». В классе композиции Б. Г. Гибалина воспитывались впоследствии известные музыканты: М. И. Гальперин, С. И. Сиротин, С. С. Манжигеев, А. Н. Попович, В. А. Усович, Т. В. Комарова. Выпускники Г. Н. Белоглазова – В. А. Лаптев и В. И. Горячих – стали признанными мастерами в области народно-хорового искусства. В классе Н. М. Хлопкова происходило профессиональное становление видного композитора и музыкально-общественного деятеля, многолетнего руководителя Союза композиторов России В. И. Казенина.

Представителями московской ветви на Урале были В. И. Щелоков и О. К. Эйгес. В. И. Щелоков создал уральскую школу игры на трубе, и его произведения для этого инструмента стали весомым вкладом в репертуар трубачей всего мира. О. К. Эйгес преподавал в Свердловской консерватории с 1939 по 1948 год, вплоть до своего увольнения, инспирированного кампанией «против формализма», когда по консерватории и Уральской композиторской организации прокатился «идеологический каток» Поста-

новления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели. О. К. Эйгес и отчасти В. Н. Трамбицкий были подвергнуты нападкам в безыдейности и абстрактности творчества. О. К. Эйгес к тому же обвинялся в «идеализме» за признание, что некоторые музыкальные идеи приходят к нему во сне. Непримирым оппонентом О. К. Эйгеса в творческих дискуссиях по отношению композитора к народной песне стал создатель Уральского народного хора Л. Л. Христиансен. Но эстетические разногласия быстро приобрели политический характер, и творческие дискуссии привели к «организационным выводам». Отчет о собрании членов Свердловского Союза советских композиторов был опубликован в газете «Уральский рабочий». Собрание резко осудило О. Эйгеса за то, что он якобы остался на чуждой советскому искусству формалистической позиции. Газета писала: «Своим творчеством и публичными выступлениями О. Эйгес показал, что он придерживается враждебных социалистическому реализму принципов и в ряде вопросов обнаруживает свое политическое невежество и отсталость. Собрание сочло недопустимым в дальнейшем доверять О. Эйгесу преподавание в Уральской государственной консерватории таких важных дисциплин, как анализ музыкальных форм и сочинения, и руководство воспитательной работой студентов» [7]. О. К. Эйгес был уволен, а выпускники его класса – Н. М. Пузей и В. А. Гевиксман не были допущены к государственным экзаменам. В. Н. Трамбицкого оставили преподавать в консерватории, но сняли с поста председателя композиторской организации. События 1937 и 1948 годов остались драматическими страницами в истории Уральского отделения Союза композиторов России.

Жизнь региональных композиторских сообществ осуществляется в сложном взаимодействии идей, идущих из столичных центров, с локальной художественной средой, имеющей свой темпоритм, свою инерцию, которая проверяет на прочность, преобразует эти идеи и возвращает их в иногда неузнаваемо трансформированном виде. Композиторами Урала создано немало произведений, имеющих полное право войти в «золотой фонд» отечественной музыки. Качество и долговечность художественного произведения не определяется местом его создания. Но «гений места», несомненно, накладывает свой отпечаток на музыку авторов, для которых Урал стал родным. Терпкое своеобразие уральского фольклора, в котором отразилась этническая пестрота этого региона, находящегося на стыке континентов и культур, по-своему чувствовали музыканты, рожденные

далеко от Урала, – М. П. Фролов и В. Н. Трамбицкий, А. Г. Фридлендер и Л. Б. Никольская. Другой «приезжий» – музыковед Л. Л. Христиансен – положил начало целенаправленной научной деятельности по записи, изучению и концертному исполнению уральского музыкального фольклора, создал гордость профессиональной культуры края – Уральский народный хор. Л. Л. Христиансен «заразил» своей любовью к фольклору горожан по рождению – В. И. Горячих, М. А. Кесареву, В. Д. Бибергана, что во многом определило эстетическую направленность их творчества. И В. И. Горячих, и М. А. Кесарева, помимо основной композиторской деятельности, много занимаются собиранием и обработкой народных мелодий. Произведения В. Д. Бибергана естественно вошли в репертуар ансамблей народных инструментов, фольклорная линия прослеживается и в его фортепианной музыке. Для Б. Д. Гибалина, Н. М. Пузеля и Г. Н. Топоркова, вышедших из глубин горнозаводской цивилизации, народный мелос был еще генной основой их слухового опыта, естественной средой обитания. Но она таяла буквально на глазах: на исходе XX века некогда цветущие поля фольклора стали зарастать махровыми сорняками шоу-индустрии. Спасение, сохранение, изучение исчезающего наследия и по возможности возвращение народу его богатства стало делом жизни музыковеда Т. И. Калужниковой, замыслившей и реализующей многотомный издательский проект «Библиотека уральского фольклора».

Поэзия горнозаводского мира в его первозданном облике навеки запечатлена в уральских сказах П. П. Бажова, в их самобытной стилистике. Трудно назвать уральских композиторов старшего и среднего поколений, которые бы не обращались в своем творчестве к этой драгоценной россыпи отечественной словесности. Можно констатировать, что в Свердловске-Екатеринбурге образовалось целое «бажовское направление» в музыке. Достаточно вспомнить балеты А. Г. Фридлендера «Каменный цветок» (первый балет, созданный на Урале) и «Горная сказка», детскую оперу Л. Б. Никольской «Серебряное копытце», симфонию-балладу «Азов-гора» А. А. Муравлева, струнный квартет Б. Д. Гибалина «Памяти Бажова», музыкальную комедию «Марк Береговик» и фортепианный цикл «Каслинское чудо» К. А. Кацман, балет В. И. Горячих «Живой камень», сюиту для фортепиано «Памяти П. П. Бажова» О. Я. Ниренбурга, «Две поэмы памяти Бажова» для хора *a capella* М. А. Кесаревой, фантазию С. И. Сиротина «Огневушка-поскакушка» и многое другое.

Жизнь и творчество уральских композиторов тесно связаны с биографией страны. В суровые годы Великой Отечественной войны музыканты своим творчеством стремились приблизить День Победы. С оружием в руках защищали Родину Н. М. Хлопков, Н. М. Пузей, В. А. Лаптев, Е. П. Родыгин. Позднее испытания военных лет найдут свое отражение в операх В. Н. Трамбицкого и Г. Н. Белоглазова, в симфонических партитурах Н. М. Пузея, А. Г. Фридлендера, М. И. Гальперина, в вокально-инструментальных произведениях Е. П. Родыгина, К. А. Кацман. Пафосом послевоенного мирного строительства наполнены песни Е. П. Родыгина, кантаты Б. Д. Гибалина и оперы К. А. Кацман, балет «Чудесница» В. И. Горячих, музыкальная комедия «Веселый Гай» В. А. Лаптева.

В 60-е годы жесткие официальные установки так называемого социалистического реализма теряют свойство «категорического императива». Как естественная реакция на упорно насаждаемые эстетические ограничения в музыке начинают интенсивно развиваться авангардные тенденции, возрастает интерес к современным композиторским техникам. В последующие десятилетия в творчестве ведущих мастеров происходят заметные интеграционные процессы, в результате которых возникает некий синтез радикальных технологических новаций с устоявшимися академическими нормами письма. В Свердловске детищем «хрущевской оттепели» стала молодежная секция Союза композиторов, созданная в сентябре 1961 года. В нее входили тогда еще молодые композиторы, студенты и выпускники Уральской консерватории В. Д. Биберган (Санкт-Петербург), В. И. Казенин (Москва), М. А. Кесарева (Екатеринбург), Е. Г. Гудков (Челябинск), М. Д. Смирнов (Челябинск), Г. В. Курина (Санкт-Петербург), Н. С. Берестов (Якутск), С. С. Манжигеев (Улан-Уде), а также музыковеды Н. М. Вильнер (Екатеринбург), Л. В. Марченко (Санкт-Петербург) и исполнители, активно пропагандировавшие музыку молодых, – Л. З. Болковский, В. М. Горелик, И. К. Пальмов. Задачей этого объединения было продвижение новой музыки «в народ», полем его деятельности стали города и села Урала, в которых организовывались лекции-концерты этой группы. Передачи о классической и современной музыке, в том числе о музыке уральских авторов, занимающие постоянное место в сетке радио- и телевещания, вели музыковеды В. М. Мезрина, Н. М. Вильнер, Е. Б. Нестерова, Ж. А. Сокольская. В 1968 году по инициативе Б. И. Певзнера и В. М. Мезриной вышло в свет первое коллективное ис-

следование, посвященное музыке, созданной на Урале, – книга «Композиторы Урала» [8].

Музыка композиторов старшего поколения занимает в 60–70-е годы достойное место в музыкальном пространстве страны. Оперы К. А. Кацман ставятся в театрах Перми, Челябинска и Свердловска. В 1963 году ее опера «Половодье» (дирижер Е. Манаев, режиссер Н. Даутов) была показана в Кремлевском дворце съездов во время гастролей Свердловского оперного театра в Москве и получила одобрительные отзывы в центральной прессе. На Свердловском телевидении был выпущен телефильм по лирической камерной опере А. Г. Фридлендера «Снег» (1964, режиссер Б. Скопец). 50-летний юбилей Октябрьской революции Свердловский оперный театр отметил оперой Б. Д. Гибалина «Товарищ Андрей», посвященной революционной деятельности Я. М. Свердлова. В 1970 году композитор создает одно из лучших своих произведений – кантату «Родники», его опера «Федор Протасов» увидела свет рампы в Казани. Широкий отклик вызвала премьера Симфонии № 2 Н. М. Пузеля на стихи В. Тушновой.

Во второй половине 60-х Уральская организация упрочилась, разрослась территориально, объединив композиторов и музыковедов всего Большого Урала, включая Пермскую, Челябинскую, Тюменскую и Оренбургскую области. В результате этой «административной реформы» возникло обширное творческое пространство, способствующее продуктивному обмену идей. Безусловно, положительным фактом было то, что на рубеже 60–70-х организация прирастала выпускниками консерваторий других городов Советского Союза. В 1967 году ее пополнил выпускник Бакинской консерватории, ученик Кара Караева Л. И. Гуревич (нынешний руководитель Уральского отделения Союза композиторов), приглашенный Б. Д. Гибалиным преподавать на кафедре теории музыки и композиции Уральской консерватории. Л. И. Гуревич был представителем нового поколения, хотя и знакомого с официальными идеологическими нормами, но уже знавшего иные эстетические ориентиры, отличные от заскорузлых постулатов «исторических постановлений». В 70-е годы в его классе прошли полный курс композиции будущие члены Уральского отделения Союза композиторов Л. Н. Табачник (Асбест) и А. Б. Бызов, в 80-е он выпустил молодых композиторов из Перми М. А. Козлова и В. Ф. Пантуса, бурята П. Н. Дамиранова. В 1971 году в Уральской консерватории начинается преподавательская деятельность коренного уральца В. А. Кобекина,

продолжавшаяся в общей сложности почти два десятилетия (1971–1980; 1992–2010). Ученик С. М. Слонимского по Ленинградской консерватории, он вырос в значительную фигуру отечественной музыкальной культуры, стал ведущим оперным композитором России. Среди учеников В. А. Кобекина – лауреат Всероссийского фестиваля молодых композиторов «Опус первый», конкурса Мариинского театра на сочинение оперы по произведениям Н. В. Гоголя (2006) А. А. Беспалова; руководитель молодежной секции Уральского отделения Союза композиторов России А. В. Жемчужников (2003). В 1977 году в Уральское отделение вливается еще один выпускник Ленинградской консерватории по классу композиции О. А. Евлахова – И. В. Забегин, который с 1981 года по настоящее время также преподает в Уральской консерватории. По его классу композиции окончили консерваторию лауреат республиканской премии Мордовской АССР Е. В. Кузина, лауреат национального конкурса композиторов Монголии Цогтсайхан, дипломант Московского конкурса молодых композиторов, лауреат Всероссийского конкурса О. Терешина.

В 60-х годы в Уральскую государственную консерваторию (УГК) приходят преподавать представители молодежной секции Союза композиторов – М. А. Кесарева, В. Д. Биберган и В. И. Казенин. Из класса композиции В. Д. Бибергана вышли А. С. Нестеров (председатель правления Музыкального фонда Союза композиторов Санкт-Петербурга) и А. Н. Нименский. А. Н. Нименский – в настоящее время заведующий кафедрой композиции УГК, его класс по специальности в разные годы окончили такие ныне известные авторы, как А. Д. Кривошей (Челябинск), А. А. Пантыкин, О. В. Пайбердин (Москва), С. П. Патраманский (Санкт-Петербург). В композиторском классе М. А. Кесаревой в разные годы обучались А. Басок, Т. Густомесова, А. Желтышева, С. Мальцева, нынешний член Уральского отделения СК Е. В. Перевалов, председатель Омско-Зауральской композиторской организации К. Л. Брысов. Активная жизненная позиция, свойственная молодежной секции СК, видимо, была унаследована студентами-композиторами начала 70-х. Имена А. Н. Нименского, Е. С. Щекалева, М. А. Баска, М. И. Сорокина, В. А. Усовича (Улан-Удэ), А. С. Нестерова (Санкт-Петербург) впервые «прозвучали» для широкой аудитории, когда эти ныне маститые авторы были еще на студенческой скамье. Их отличала немыслимая ранее свобода и смелость в выборе тем и сюжетов: А. Возне-

сенский, Л. Кэрролл, Г. Аполлинер. Премьеры опер «Алиса в стране чудес» А. С. Нестерова и «Диалоги за стеной» М. А. Баска (дирижер Е. Колобов, режиссер Ю. Федосеев), прошедшие в студенческом театре в рамках пленума Союза композиторов, посвященного творчеству молодых, стали ярким событием 1973 года, вызвали разноречивые отклики в прессе [9].

70–80-е сейчас многими вспоминаются как яркий период жизни Союза композиторов, как время активного и плодотворного общения в рамках всего необъятного СССР. Пресловутая «эпоха застоя» отнюдь не ощущалась таковой в музыке. Напротив, это было время настойчивого поиска новых средств выразительности, новых форм, парадоксальных сочетаний хорошо известного – словом тех явлений, за которыми закрепились растиражированные ныне термины «полистилистика» и «постмодернизм». Ослаб централизованный идеологический контроль, уродовавший судьбы, но оставалась вполне ощутимая, хотя и неравномерно распределяемая, государственная поддержка и развитая инфраструктура Союза. «Государево око» в большей степени подглядывало за тем, что творилось в эстрадных жанрах, широко тиражируемых по теле- и радиоканалам. В сфере же академической музыки потеряли свою актуальность запреты на определенные виды композиторской техники, практически отпала необходимость в шифровке «крамольных» идей и многозначительных иносказаниях. Изрядно изъеденный коррозией «железный занавес» уже не сдерживал хлынувший с Запада поток информации. Безусловно, существовали некие рамки официально «дозволенного», но их нарушение уже не влекло за собой фатальных последствий и кампаний всеобщего осуждения. В апреле 1975 года в городе-побратиме Свердловска Пльзени состоялся первый из цикла концертов уральской музыки. Впервые творчество уральских авторов было так широко представлено за рубежом. Впоследствии подобные концерты, в том числе и совместные с чешскими композиторами, стали доброй традицией: в 70–80-х годах их прошло более двадцати и в Свердловске, и в Пльзени. Большим успехом Уральской организации и композитора Г. Н. Топоркова стало исполнение его Четвертой симфонии на IV Съезде Союза композиторов РСФСР в Москве.

В 80-е годы в организацию влилась новая композиторская генерация: А. Б. Бызов, Е. Н. Самарина, В. Д. Барыкин – все выпускники Уральской

консерватории. Молодые авторы имели возможность сразу активно включиться в деятельность Союза, делиться информацией и своими достижениями, участвовать в семинарах, проводимых признанными мастерами в Домах творчества. Становятся традиционными творческие отчеты уральцев в Москве. К оперным партитурам В. А. Кобекина обращаются столичные театры: «Лебединая песнь», «Дневник сумасшедшего» (1980) и «Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана» (1989) шли на сцене Московского камерного музыкального театра под руководством Б. Покровского, «Пугачев» (1983) – в Ленинградском академическом малом театре оперы и балета (режиссер С. Гаудасинский, дирижер В. Кожин). Местные академические сцены также не обделяют вниманием произведения земляков. Театралы города до сих пор помнят оперетту С. И. Сиротина «Царица и велосипед» (1984), с успехом шедшую в Театре музыкальной комедии. Оперный театр представил одно из лучших своих достижений – пушкинский триптих «Пророк» В. А. Кобекина, отмеченный Государственной премией (1987). На престижных песенных конкурсах и фестивалях звучали и побеждали песни С. И. Сиротина, Е. С. Щекалева. Репертуар академических народных хоров страны украшали композиции Е. П. Родыгина, В. И. Горячих, В. А. Лаптева. Регулярно и с большим размахом проходили Пленумы правления Уральской композиторской организации, сопровождаемые масштабными фестивалями, некоторые из них специально посвящались музыке молодых (1983). В 1982 году А. Н. Нименский возглавил молодежную секцию «Новой волны», получившую к этому времени официальный статус. В нее вошли композиторы В. Д. Барыкин, А. Б. Бызов, Т. Б. Камышева, Т. В. Комарова, Е. Н. Самарина, М. И. Сорокин, музыковед Л. В. Барыкина, группа пермских композиторов. Продолжая традицию своих предшественников, музыканты регулярно выступали перед самой различной аудиторией, участвовали в теле- и радиопрограммах.

В культурной жизни Свердловска 1980–90-х годов заметное место занимал клуб современной камерной музыки «Камерата», созданный по инициативе музыковеда Ж. А. Сокольской. На радио и телевидении регулярно проводились специальные циклы передач о музыкальной жизни региона и страны в целом, встречи с выдающимися представителями композиторского и исполнительского цехов. В числе ведущих этих передач в 80-е – музыковеды, члены СК Н. М. Вильнер, Н. В. Фомина,

Ж. А. Сокольская, в 90-е – Л. В. Вакарь. Без личного участия композиторов не обходились так называемые «поезда искусств», обслуживавшие самые отдаленные районы страны. Публика неизменно тепло принимала выступления Е. П. Родыгина, В. Т. Пестова, Е. С. Щекалева.

Крепли и развивались близлежащие территориальные отделения Союза, в результате чего возникла потребность в децентрализации. И вот в 1983 г. получает самостоятельность Челябинское отделение СК, а десятилетием позже – Пермское. Основной костяк Челябинского отделения во главе с учеником Л. Б. Никольской М. Д. Смирновым (1929–2006) образовали бывшие выпускники Уральской консерватории. В него вошли композиторы Е. Г. Гудков (1939–2008), В. Я. Семененко, Ю. Е. Гальперин и музыковеды С. З. Губницкая, Т. М. Синецкая (нынешний руководитель организации). Позднее к ним присоединились композиторы В. П. Веккер (председатель правления в 1993–1994), А. Д. Кривошей, Т. Ю. Шкербина, Л. В. Долганова, Е. М. Поплянова и музыковед Н. В. Парфентьева. Пермское отделение, первым руководителем которого стал И. В. Ануфриев (с 1993 по 1998 год), выросло из творческого объединения молодых композиторов города. В него вошли питомцы Гнесинского института – В. И. Грунер, Л. В. Горбунов, И. В. Машуков (председатель с 1998); а также выпускник Московской консерватории В. Л. Куликов, выпускники УГК по классу Л. И. Гуревича В. Ф. Пантус, М. А. Козлов и ученик А. Н. Нименского Н. В. Широков.

Общественные потрясения 1990-х не сразу оказали свое негативное воздействие на положение творческого союза. Некоторое время, несмотря на экономические трудности, еще сильна была инерция планомерной государственной поддержки – и материальной, и информационной. Более того, превращение закрытого Свердловска в открытый Екатеринбург, либерализация зарубежных контактов позволили музыке уральцев выйти за региональные рамки и добиться международного признания. На конкурсах в Токио получают награды Е. Н. Самарина (как композитор и как пианист), Л. И. Гуревич, М. А. Басок, в Нью-Йорке – А. Б. Бызов. Музыка О. Я. Ниренбурга, В. А. Кобекина и А. Н. Нименского звучит на фестивалях в Германии, произведения В. Д. Барыкина исполняются в Австрии, О. В. Викторовой – в Голландии. Екатеринбург становится местом проведения международных фестивалей: «Игра в созерцание» (1993), «Три дня новой

музыки» (1994). Значительным фактом культурной жизни города стало пребывание в нем выдающегося композитора Авета Тертеряна, в течение ряда лет (1992/94) проводившего мастер-классы в Уральской консерватории.

Во второй половине 90-х реализуются проекты по пропаганде музыки уральцев. В 1995 году вышел в свет альбом фортепианных пьес екатеринбургских авторов «Детям о детях», которым Уральское отделение Союза композиторов России начинает собственную издательскую деятельность. Этот альбом – первое профессиональное нотное издание, осуществленное в городе. В разгар дефолта появляется фундаментальный труд «Композиторы Екатеринбурга» (1998) [10], впервые подробно освещающий историю становления композиторской организации на Урале. Записываются коллективные альбомы («Музыкальное приношение Екатеринбургу»), авторские компакт-диски М. А. Баска, Е. С. Щекалева, В. А. Кобекина. По инициативе Союза с 1998 года начинают регулярно проводиться конкурсы на лучшее исполнение произведений уральских авторов среди учащихся ДМШ. Под руководством выпускницы Ленинградской консерватории по классу Б. А. Арапова О. В. Викторовой, пополнившей организацию в 1995 году, возникает Клуб современной музыки, который впоследствии был реорганизован в Мастерскую новой музыки «AUTOGRAPH», занявшую заметное место в культурной панораме Екатеринбурга. Его цели сформулированы следующим образом: «Пропаганда современной музыки, восполнение информационного пробела и преодоление изолированности от современной европейской и мировой культуры в целом; формирование адекватного восприятия новых культурных ценностей и приобщение к современному искусству молодежи и студенчества; участие в научных семинарах и конференциях, а также в различных культурных акциях России с целью исследования пограничных зон творчества; установление связей с организациями подобного типа в других регионах страны; формирование имиджа Екатеринбурга как современного культурного центра» [11]. В 1998 году Т. В. Комарова организовала Екатеринбургскую студию электроакустической музыки, известную под аббревиатурой YEAMS, так в городе начинает развиваться новое направление композиторского творчества. В ноябре этого же года прошел фестиваль «Музыкальное приношение Екатеринбургу», приуроченный к 275-летию юбилею города. Среди за-

метных премьер фестиваля – «Юбилею» А. Н. Нименского, победившие в конкурсе на создание увертюры, посвященной этой знаменательной дате.

Отметим, что, наряду с позитивными фактами в творчестве уральских авторов (особенно старшего поколения), как реакция на бурные социальные перемены нарастает смутное ощущение тревоги, растерянности, ощущение драматизма происходящего. Эта нота отчетливо слышна в последних сочинениях патриарха уральской музыки Н. М. Пузеля, в симфонии для камерного оркестра «Голгофа» В. А. Кобекина, в более завуалированном виде – в «Аллюзиях» Л. И. Гуревича. Идеологические барьеры прошлого сменяются не менее жестким экономическим «диктатом рубля», и композиторы пытаются определить свое место в изменившихся реалиях, найти прочную опору. К национальным истокам припадают К. А. Кацман, Л. И. Гуревич, Л. Н. Табачник. М. А. Кесарева вскрывает потаенные слои фольклора – мистические медитативные практики, якутские языческие ритуалы. С. И. Сиротин обращается к транскрипциям и аранжировкам, нацеленным на самую демократичную публику. Мастера советской песни – В. И. Горячих и Е. П. Родыгин стремятся нащупать свою «новую интонацию», установить контакт с новой аудиторией. А. Н. Нименский в «Кантах» и «Юбилеях», М. И. Сорокин в «Сюите в старинном стиле» и В. Д. Барыкин в сочинении для струнного оркестра «Степенна» ведут диалог с историческими пластами отечественной и мировой музыкальной культуры. М. А. Басок создает свой обаятельный мир детского музыкального театра, А. Б. Бызов обретает узнаваемый элегантный почерк в произведениях для русских народных инструментов. Содружество Мастерской современной музыки «AUTOGRAPH» (О. В. Викторова, О. В. Пайбердин, С. В. Патраманский) экспериментирует с новыми формами общения с публикой.

Начало третьего тысячелетия запомнилось екатеринбургским любителям музыки масштабными фестивальными проектами. Фестиваль «Звук и пространство», состоявшийся в сентябре 2001 года, стал действенной акцией в поддержку сохранения уникального концертного зала Маклецкого. В его программу вошла музыка В. Д. Барыкина, А. Б. Бызова, О. В. Викторовой, М. А. Кесаревой, В. А. Кобекина, А. Н. Нименского, С. В. Патраманского, О. В. Пайбердина, Н. М. Пузеля, Е. Н. Самариной, С. И. Сиротина, М. И. Сорокина. Фестиваль «Линии Авета Тертеряна»

проводился 11–14 мая 2002 года совместно со Свердловской филармонией. Здесь, наряду с произведениями армянского классика, исполнялись сочинения П. Де Клерка (Бельгия), А. С. Щетинского (Украина), екатеринбуржцев: В. Д. Барыкина, О. В. Викторовой, Л. И. Гуревича, И. В. Забегина, М. А. Кесаревой, В. А. Кобекина, А. Н. Нименского, О. В. Пайбердина, С. В. Патраманского, Е. В. Перевалова, Е. Н. Самариной. Во время фестиваля апробировались новые, диалогические формы общения с аудиторией. Большой резонанс вызвал фестиваль «Festspiel – игра двух городов» (24–26 сентября 2003 года), поводом для которого стали 300-летие Санкт-Петербурга и 280-летие Екатеринбурга. В центральном концерте фестиваля была разыграна «музыкальная дуэль городов-юбиляров», где Свердловский симфонический оркестр под управлением Д. Лисса исполнил произведения Г. О. Корчмара, А. А. Королева, Ю. А. Фалика (Санкт-Петербург) и уральских авторов. Особое место в программах празднества заняли сочинения композиторов, творческая биография которых объединена обоими городами: А. Г. Фридлендера, К. А. Кацман, И. В. Забегина, В. А. Кобекина, О. В. Викторовой. Фестиваль сопровождался научно-практической конференцией, по результатам которой был издан сборник материалов [12]. В последнее десятилетие XX века стал регулярным ежегодный фестиваль «Дни новой музыки в Екатеринбурге».

Сегодняшний день уральской музыки отмечен многообразием жанров, широтой творческого поиска. В новых социально-экономических условиях при почти полном отсутствии государственной поддержки Уральское отделение Союза композиторов все же сохраняет свой творческий авторитет. Систематически проводятся творческие конкурсы на издание произведений концертного и педагогического репертуара, а изданные ноты направляются в библиотеки музыкальных учебных заведений. Организуются творческие состязания на лучшее исполнение произведений уральских авторов: попеременно чередуются конкурс для учащихся ДМШ и ДШИ города «Музыкальные звездочки» и юношеский конкурс «Взгляд в будущее». Выпущены компакт-диски с записью лучших симфонических и камерных произведений композиторов Урала, авторские альбомы М. А. Баска и Л. И. Гуревича. Хоровой цикл О. В. Викторовой исполняется в Париже. Сочинение С. И. Сиротина звучит на саммите Шанхайской организации сотрудничества (2009). Премию губернатора Свердловской об-

ласти получают А. Н. Нименский (2002), А. А. Пантыкин (2002, 2007, 2008, 2011) и Е. С. Щекалев (2007). Престижнейшей «Золотой маски» удостоиваются спектакли Свердловского театра музыкальной комедии «Силиконовая дура» и «Мертвые души» (2008, 2011) А. А. Пантыкина; оперы В. А. Кобекина «Молодой Давид» (2000, Новосибирский академический театр оперы и балета), «Маргарита» (2007, Саратовский театр оперы и балета) и «Гамлет (датский) (русская) комедия» (2010, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко). Публика горячо и с неподдельным интересом принимает авторские концерты Л. И. Гуревича (2006, Большой зал УГК), М. И. Сорокина (2010, Дом актера), Е. П. Родыгина (2010, Концертный зал им. Лаврова), Е. С. Щекалева (2011, зал филармонии), С. И. Сиротина (2011, Концертный зал им. Лаврова, зал филармонии), А. Б. Бызова (2011, Большой зал УГК; театр «Щелкунчик»).

Забота о творческой смене – одна из важнейших задач Союза композиторов. В 2007 году по инициативе руководителя Уральского отделения СК Л. И. Гуревича в Екатеринбурге был проведен Всероссийский молодежный композиторский форум, который обещает стать традиционным. Первый раз в этом уникальном проекте участвовали молодые авторы из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Казани, Чайковского (Пермский край) и, конечно же, Екатеринбурга. С 2008 года возобновилась деятельность молодежной секции Союза, которую возглавил А. В. Жемчужников. Он является также организатором творческого сообщества «Пингвин-клуб», объединившего композиторов и исполнителей, ищущих новые формы привлечения молодежи к музыкальному искусству академического направления. В центре культуры «Урал» этим сообществом были реализованы проекты «Концерт для DJ (диджея) с оркестром» с участием Муниципального камерного оркестра ВАСН (октябрь 2009), «Музыка, которую никто никогда нигде не слышал» (март 2010) и «От классики до drum & bass, или искусство владения ударной установкой» (сентябрь 2010) и др. Первого апреля 2009 года произошло событие, знаменательное не только для молодежной секции, но и для всей Уральской организации: в Мариинском театре состоялась премьера оперы молодого композитора, ученицы В. А. Кобекина, – А. А. Беспаловой «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (по повести Гоголя).

Президент Российской Федерации Д. А. Медведев в приветствии X съезду Союза композиторов России (2010) отметил: «Сегодня Союз композиторов России продолжает вносить серьезный вклад в развитие отечественной культуры. Способствует воспитанию нового поколения композиторов, исполнителей, музыковедов. Помогает им в полной мере раскрыть свой талант и открывает широкой публике их имена. Ведет плодотворную просветительскую деятельность, снискавшую заслуженное признание в нашей стране и за ее пределами» [13]. Эти слова в полной мере можно отнести и к Уральскому отделению Союза композиторов. Но, несмотря на важную миссию и очевидные успехи в деятельности Союза, многих не покидает тревога за его будущее. Недаром время от времени раздаются реплики, что всевозможные творческие союзы являются рудиментом советской эпохи и не нужны в современной жизни. Что поддерживать надо не союзы в целом, а отдельных выдающихся творцов. Но при этом забывается, что гении не вырастают на пустом месте, для их появления необходима творческая среда, что рядовые деятели искусства и их повседневная работа образуют тот защитный «озоновый слой» культуры, который, в конечном счете, и спасает человечество от одичания.

Сложное современное положение Союза композиторов определяется, в основном, двумя факторами – материальным и идеологическим. Закон об общественных организациях по существу приравнял творческие союзы к объединениям по интересам и вывел их из сферы бюджетного финансирования. В Екатеринбурге, в отличие от Москвы, Санкт-Петербурга и Казани, полностью прекратились закупки новых произведений. В результате значительно уменьшилось количество произведений вообще и форм, требующих большого исполнительского состава (опер, симфоний) и, добавим, огромных усилий со стороны композитора. Но даже написанная симфония долгое время может оставаться в статусе «неведомого шедевра», так как филармонии и симфонические оркестры в своей репертуарной политике чаще всего ориентируются «на кассу» и предпочитают исполнять апробированные и обреченные на успех хорошо знакомые произведения. Повседневная уставная деятельность, творческая работа и ее финансовое обеспечение теперь полностью зависят от возможностей самого Союза композиторов. А они в региональных организациях весьма

невелики. Некоторой поддержки – очень скудной и нерегулярной – удостоиваются лишь крупные общественные акции организации – конкурсы, фестивали и т. д. Дополнительные скромные выплаты из бюджета получают лишь особо нуждающиеся ветераны. Раз в год между всеми творческими союзами на конкурсной основе определяются кандидатуры стипендиатов министерства культуры. Для продолжения своего существования Союз композиторов вынужден быть «рентабельным», становиться «хозяйствующим субъектом». И здесь далеко не равные условия у столичных и региональных организаций. На всех «этажах» власти произносятся заклинания о важной роли культуры в жизни общества. Но пока в реальной жизни, к сожалению, преобладает мнимо прагматичный курс на урезание финансирования непроизводственных областей. А в сфере искусства наибольшим вниманием властей пользуются зрелищные виды – кино, театр и явления, приближенные к шоу-бизнесу. Музыка рождается в тишине. Композитор, корпящий в своем кабинете над партитурой, значительно проигрывает в зрелищности «эстраднему идолу», поддержанному лазерными эффектами, подтанцовкой и облаканному телевидением. В условиях «рынка» рейтинг телепрограмм определяется не по художественным, а по коммерческим меркам. И вот из «сеток» местного вещания практически исчезли совсем не коммерческие передачи о современных уральских авторах академического направления. Таким образом, большинство композиторов, не задействованных в шоу-тусовках, лишаются информационных каналов общения с публикой. Вдобавок происходит общественная инфляция профессии, и композиторами самоуверенно называют себя растиражированные на экранах лица, порой даже не знающие нотной грамоты.

Идеологический фактор проблемы относится и к самим композиторам, и к государству, в котором они живут. Для композитора непродуктивна как высокомерная позиция полного безразличия к запросам слушателя, так и стремление во что бы то ни стало ему угодить. Становление композитора – процесс сложный и длительный, порой драматичный. Наличие таланта здесь необходимое условие, но отнюдь не гарантия успеха. Пройдя в консерватории многолетнюю профессиональную выучку, накопив значительный творческий багаж, молодой музыкант оказывается один на один с суровыми жизненными реалиями, буквально каждый день заставляющими вспоминать стихи Велимира Хлебникова:

*Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок! [14].*

Противостояние этому мутному «прибою рынка» требует стойкости, мужества, верности своему призванию и, добавим, поддержки. Стремление к контакту с аудиторией – в традициях отечественной музыкальной культуры. В настоящее время этот контакт осложнен засорением «фоносферы» продукцией масс-культуры, деформирующей обыденное музыкальное сознание. Восприятие большинства произведений современной академической музыки требует значительного слухового опыта, который образуется в результате планомерного музыкального воспитания. В цитированном приветствии Президента говорится о «плодотворной просветительской деятельности» Союза композиторов. Но, заметим, она проводится, увы, не благодаря поддержке телевизионных и радиоканалов, в том числе и государственных, а скорее вопреки и, как правило, противостоит их повседневному контенту. Советскому государству творческие союзы были нужны в качестве идеологического инструмента пропаганды и контроля. Наивный утилитарный подход к композиторскому труду, призванному «воспевать», ушел в прошлое вместе с многочисленными «славильными» кантатами.

Современное российское государство, видимо, еще не вполне определило оптимальный модус взаимодействия с деятелями искусства: не сформулировало свои пожелания к ним и не обозначило свои добровольные обязательства. Гражданское общество, о необходимости формирования которого сегодня так много говорят, это не безликая толпа, а совокупность индивидуальностей. Масскультура лишена подлинного индивидуального начала, вектор ее воздействия направлен не на развитие личности, а на пробуждение в ней «коллективного бессознательного» – следовательно, масскультура изначально враждебна гражданскому обществу. Настоящее искусство всегда индивидуально. И если государство действительно заинтересовано в становлении гражданского общества, ему не обойтись без действенной поддержки искусства.

Библиографические ссылки

1. См.: *Беляев С.* Екатеринбургский музыкальный кружок. Галерея портретов // Урал. – 2007. – № 3.
2. См.: *Беляев С., Серебрякова Л.* Музыкальная культура Среднего Урала. – Екатеринбург, 2005. – С. 61.
3. См.: *Беляев С.* Имена со старых афиш // Урал. – 2003. – № 8.
4. Там же.
5. См.: *Беляев С.* Екатеринбургский музыкальный кружок...
6. Создан оргкомитет союза советских композиторов (информационное сообщение) // Уральский рабочий. – 1932. – 26 февраля.
7. См.: О десятой симфонии композитора О. Эйгеса // Уральский рабочий. – 1948. – 2 сентября.
8. См.: Композиторы Урала. – Свердловск, 1968.
9. См.: *Сокольская Ж.* Время – камертон творчества // На смену. – 1973. – 31 мая.
10. См.: Композиторы Екатеринбурга. – Екатеринбург, 1998. – 383 с.
11. *Викторова О.* Мастерская новой музыки AUTOGRAPH // Уральская организация Союза композиторов России: прошлое и современность: мат-лы регион. науч.-практ. конф. – Екатеринбург, 2004. – С. 24.
12. См.: История музыкальных контактов: Санкт-Петербург – Екатеринбург: мат-лы Всерос. научн.-практ. конф. – Екатеринбург, 2003.
13. *Медведев Д. А.* Гостям и участникам X юбилейного съезда композиторов России // Музыкальная академия. – 2010. – № 4. – С. 1.
14. *Хлебников Велимир.* Творения / сост.: В. П. Григорьев и А. Е. Парнис, общ. ред. М. Я. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – С. 93.

Г. Г. Ганеева

Новокузнецк

Когда бы Брехт увидел наши игры...

Сейчас, по прошествии времени, ярче всего вспоминаются лишь отдельные эпизоды фестиваля «Кузбасс театральный – 2011», и даже не эпизоды, а так – цветовые пятна, штрихи для полотна памяти. Разумеется, у каждого они свои. И у каждого они складываются в свою историю.

Вспоминается сочный зеленый цвет атрибутики фестиваля, который выглядел откровенно праздничным на фоне первой апрельской зелени (в кулуарах кто-то назвал этот цвет позитивным). При некотором усилии можно вспомнить и все спектакли (9+2) фестивальной афиши. Но время, прошедшее после фестиваля, высветило одни впечатления, приглушило другие и совсем нивелировало третьи. Поистине, чтобы пересказать сон, надо проснуться. Как и оценить спектакль. Все мы знаем, что театральные впечатления должны отстояться. Да и сама наша эмоциональная память полна причуд и мистики: чтобы обобщать и абстрагировать, нужна дистанция. Как сказал поэт, «большое видится на расстоянии».

Калейдоскоп фестиваля, впрочем, являл свою мистику не только в спектаклях, но и в других сюжетах. Например, когда Надежда Александровна Таршис прерывала свои пассажи о современном прочтении классики полными самоиронии замечаниями: «Вы меня простите, что я говорю, как безумная». Или когда Александр Георгиевич Баранников на мастер-классе рассказывал об игровой структуре спектакля и его мифологических основах, о мистериальном театре Анатолия Васильева, мы тоже чувствовали раздвоение на персоналии и персонажи. Мистика проявилась и в том, что три очень разных, но самых интересных для меня спектакля фестиваля («Дуэль», «Долгое прощание» и «Я боюсь любви») теперь сложились в единую экзистенциальную историю о проблеме выбора, а спектакль Кемеровской драмы «Калигула» по пьесе Альбера Камю – признанного мэтра экзистенциализма XX века, вынесенный за рамки фестивальной афиши, теперь и вспоминается особняком.

Уметь выбрать – значит уметь отказаться

Причем отказаться – от наиболее притягательного и соблазнительного. Во имя главного, сохраняющего душу. Наверное, это и есть свобода и наука выбора.

В спектакле Петра Шерешевского «Дуэль» по повести А. П. Чехова есть сцена, где доктор Самойленко (заслуженный артист РФ Вячеслав Туев) во время ссоры с Лаевским в пароксизме гнева обрушивает на обидчика град возмущения в защиту собственного достоинства... Но когда видит, что дело принимает дурной оборот и между двумя его друзьями может произойти дуэль, он мгновенно забывает все свои обиды и пытается примирить противников. Свой выбор герой Вячеслава Туева делает интуитивно, вне мучительных рефлексий и драматических сломов. Сама его природа всегда на стороне добра. Он смиряет себя и проглатывает обиду так же естественно, как живет и дышит. Однако сцена эта очень экспрессивна и сыграна потрясающе. Смотришь на человека, у которого все хорошо с душой, и видишь, насколько мир и добро должны быть важнее всех наших амбиций. Именно Самойленко в первом диалоге с Лаевским упоминает некоего старичка-агента, который называл терпение главным условием семейной жизни. И именно Самойленко называет здешнюю жизнь раем. Очень верно, впрочем, называет: все сценическое пространство камерного спектакля решено в мягких акварельных тонах, воздух пронизан светом, на заднем плане – паруса и мачты яхт (художник Роман Ватолкин)... В эстетике крупного плана любая деталь вырастает до символа. Герои, например, постоянно вступают в воду, которая не проявила своей очищающей природы, пока не грянул гром.

Я очень люблю этот спектакль – прежде всего за его игровую стихию, объединяющую сцену и зал, суть театра и правду жизни. Не знаю, что увидел бы Брехт, но Баранников сказал: «Классно!» А еще я люблю «Дуэль» за чеховскую интонацию, свободно воспринятую всеми актерами, за тайну и недосказанность, позволяющую спектаклю быть всегда живым и разным. Максимальную бережность к эпической природе первоисточника режиссер на наших глазах виртуозно переводит в театральный эквивалент, подстегивая наше воображение и активно вовлекая нас в действие. Смотрела я спектакль далеко не один раз, но каждый раз меня по-разному захватывают разные сцены.

Когда роль Дьякона исполняет Евгений Котин, акценты спектакля несколько смещаются в сторону христианского отношения к человеку. Не зря же Дьякон между делом сообщает, что на нем благодать! Артист, быть может, в силу своей молодости и романтичности, представляет нам неискушенную непосредственность своего героя. Его деликатность, наивные сентенции о порядочности окружающих или надежда со временем получить приход, его решимость воспрепятствовать убийству словно обновляет вечные чеховские темы, обогащенные кругом жизненных, театральных и евангельских ассоциаций. Как и Самойленко, Дьякон добр от природы, но и ему приходится выбирать между безмятежностью и риском.

Драматичная история духовного заблуждения Лаевского, в погоне за призраками разрушающего и свою жизнь, и жизнь соблазненной им женщины, – главная в спектакле. Евгений Любицкий с фантастической степенью самоотдачи передает всестороннюю деструкцию своего героя – и внешнюю, и внутреннюю. В своей безалаберности, маниакальной слепоте и ненависти к женщине он становится все более растерянным и нервным, совершенно неспособным трезво оценить окружающих, все больше говорит, все неразборчивее пьет. При этом он добр, мягкосердечен, мучительно страдает от ненависти фон Корена. Во время фестивального показа, по собственному признанию артиста, он дважды полностью выпадал из реальности. После кульминационной сцены грехопадения своей спутницы Лаевский так потрясен и раздавлен открывшейся ему горькой истиной, что, в сущности, свой выбор он уже делает безотносительно к исходу будущей дуэли. В изысканно прекрасном финале этой пластической партитуры – дуэт поверженных на колени, но духовно воскресших Лаевского и Надежды Федоровны. Они обрели свою правду – в любви, смирении и терпении. Музыкальная линия их дуэта – «звук лопнувшей струны» и виолончель – не менее прекрасна.

В трепетном, тонком исполнении Алены Сигорской ее героиня обретает поистине трагический облик. Неотвязные муки совести, постоянный разлад между благими намерениями и беспутными действиями, безотчетная глупость и возрастающая ложь Надежды Федоровны в интерпретации актрисы облагораживаются страданием и блеском слез в ее глазах. Глубокое чувство к Лаевскому, заслоненное грехом и суетностью, высвобождается, наконец, слезами раскаяния.

Смысл основного события спектакля Петр Шерешевский видит в преодолении гордыни и духовной глухоты. Путь страданий и заблуждений главных героев, которым поначалу не дается «святая наука – расслышать друг друга», приводит их к постижению истины. И такие антиподы, как фон Корен и Лаевский, на самом деле почти двойники. Один чуть не стал убийцей, а другой едва не погубил себя и женщину. Прямолинейная правильность фон Корена в исполнении Сергея Стасюка не просто тошнотворна, она превращается в философию сверхчеловека. В некоторых сценах перед нами самоуверенный атлет с выправкой нациста. Вооруженный теорией дарвинизма, он уверен, что лично имеет право вершить «естественный отбор». В сценах, где он это свое право мысленно уподобляет не то снятию скальпа, не то вскрытию черепа ненавистного Лаевского (с помощью столовых приборов), фон Корен омерзителен. Его одержимость рациональными идеями «отбора» и привела бы к убийству, если бы не простодушный Дьякон. Проведя своего героя путем заблуждений, Сергей Стасюк ставит его перед выбором и ценою прозрения возвращает ему человеческий облик – уже иной, без молодцеватой выправки, но с хорошими, грустными глазами.

Совсем нелегко героям спектакля отказаться от прежних убеждений и распознать победу в смирении. Но главный шаг сделан. В финале герои стоят у пирса. Их путь еще впереди.

Мы с прошлым простились, и незачем дважды прощаться...

Великую силу недосказанного, силу, сознательно воспринятую Юрием Трифиновым в середине века XX от А. П. Чехова – как закон творчества, представил нам спектакль литературного театра «Слово» «Долгое прощание». Спектакль утонченный, сотканный из воздуха невидимыми нитями, до сих пор волнующий своими «средствами простыми». И магическими. Спектакль, который не только равноценно не перескажешь, но и словами не оценишь.

После финала под аккомпанемент все еще звучащего дивного голоса Елены Камбуровой мы столкнулись с Александрой Лавровой, и она сказала: «Ну вот можно же так – точно, грамотно, культурно!..»

И очень поэтично, – добавляю я, – и очень грустно, и все о брэнной нашей жизни, где «дважды роли не играют, только раз играют роль».

О жизни, дни которой проходят, как листы отрывного календаря, плотно и беспорядочно облепившие задник сцены, – единственное лаконичное оформление спектакля. В остальном – все по законам литературного театра, глаза в глаза. Пустая сцена, повседневные одежды, искренние интонации, помноженные на свободное воображение, – и в результате полное объединение исполнителей и зрителей. Ирина Латынникова, поставившая спектакль и играющая повествовательницу, абсолютно подкупает открытостью, печалью и любовью ко всем персонажам. Степень ее искренности превосходит условность, но грани вкуса и меры не переступает.

А герои повести Трифонова живут в своих проблемах, для решения которых не только с сердцем не советуются, но даже и за грань сиюминутных ценностей не переступают. Все для успеха, для самореализации, для каких-то невнятных целей, в сумме с неразборчивыми средствами сводящих на нет их личность, их любовь и смысл их существования. Они даже не выбирают, они живут по инерции, что-то несущественное обретая, теряя же – главное.

Для чего были все хлопоты Смолянова (артист Григорий Забавин), если все они привели вовсе не к творчеству, а к жизни за счет сдаваемой в аренду дачи? Ляля (артистка Нина Рогова) добилась успеха, сыграла главную роль, но потеряла любовь, мужа, пропустила жизнь отца с его цветником в саду. Нет прежней жизни, нет сирени, а Ребров (артист Федор Бодянский), хотя и стал успешным сценаристом, и женским вниманием не обделен, однако лучшей порой своей жизни считает все же те самые годы, когда жил с Лялей, был бесприютен и часто несчастлив... Потому что, как убеждает нас автор, для счастья... нужно столько же несчастья.

Как бы чего не вышло

У привлекательных и стильных современных молодых людей начала XXI столетия, энергично рассекающих сценическое пространство в спектакле «Я боюсь любви» Кемеровского молодежного театра, нет ничего общего с чеховским человеком в футляре, кроме жизненных приоритетов. Казалось бы, живут они вполне свободно, у всех персонажей за плечами множество любовных связей, есть женитьбы и замужества. То есть у всех есть опыт, который учит, и интеллект, который направляет. И нельзя

тривиально воскликнуть, что у них нет сердца, потому что и сердце есть, и жажда любви есть. Но – не получается.

На наших глазах любовные истории всех персонажей, представленные в диалогах, рассыпаются в пыль. Причину можно увидеть уже в названии: страх. Правда, одна из героинь делает попытку уточнения: «Любви не боюсь. Боюсь нелюбви». Они все просчитывают, все проговаривают. Варианты «а вдруг?», «а если?» неисчислимы, слова льются потоком. На них и надеется рассказчица Надя (артистка Вероника Киселева), которая в начале спектакля называет слова спасительной вещью, полагая, что они «укажут путь, если вовсе не взорвут». Последнее и свершается. Все love stories завершаются печальным финалом. Иначе и быть не может: слишком много рассуждают эти герои, не способные к самоотдаче, к неизбежной боли, к жертве. А значит, и к любви. И это тоже чеховский завет, оставленный им во многих его вещах и буквально сформулированный в рассказе «О любви». Вообще говоря, проблема вечная. Недаром спектаклю и предпослан эпиграф из лучшего, что когда-либо было написано о любви, – из послания апостола Павла коринфянам.

Я помню, когда прочла эту пьесу Елены Исаевой, то подумала, что постановка потребует от режиссера подвига. Материал пьесы богат и несовершенен. Понятно, что это «вербатим», и материал нуждается не только в композиции и в организации игровой структуры, но и, так скажем, в искусстве плавания по этим рифам. Сегодня диалоги «Я боюсь любви» ставят уже довольно часто. Спектакль Ирины Латынниковой на этом фоне (и вне его) все равно очень интересен, многие компоненты просто незабываемы. Ритмически в развитии событий есть какой-то затор, который на определенное время уносит зрительское внимание, есть вопросы и к речевому актерскому искусству, но все это наверняка преодолимо и не мешает целостному восприятию.

А восприятие именно целостное. Прежде всего – безупречная образность и красота сценографии, неотделимой от содержания и в то же время преобразующей его (художник-постановщик Светлана Нестерова). Цветовая гамма – только глубина черного и блеск стального. Параллельные линии раскачивающихся длинных качелей как заданный и воплощенный образ постоянных рефлексий персонажей. И – рассыпанные по черному

металлические яблоки. Соблазн, который не укусишь. Впрочем, вполне даже укусишь, еще и съешь – в самой, пожалуй, проникновенной сцене спектакля, где Култаков (артист Григорий Забавин) чистит яблоко, угощает им собеседницу и произносит свой удивительный монолог. О том, каким сладким и свободным было детство, как не хотелось его терять, а теперь вот все потеряно, как потеряна и любимая женщина, которая все еще любима, но захотела семью... А он деловой человек, он не готов к такой любви. Как не готов и к нелюбви: у него от такого рода связей ощущение, что в грязи извозился... Безусловно, это ключевая сцена спектакля. По искренности, мастерству актерского воплощения и глубине переживаний. И вдруг впадаешь в иллюзию, что все вопросы вот-вот найдут ответы, и все проблемы разрешатся... Но Аня, героиня центральной истории, которая в течение дня должна принять решение, следовать ли за любимым человеком или оставить его, даже после счастливой вечерней встречи все-таки отказавшаяся от любви, разбивает в прах все надежды. И свои, и наши. Правда, Ольга Редько, исполнительница роли Ани, при всем своем обаянии, явно холодновата и излишне занята собой для таких иллюзий. А вот героини Вероники Киселевой и Ольги Червовой всем спектром своих эмоциональных переживаний, колоритностью метафор доводят зрительское сострадание до огромного накала.

Персонажи спектакля очень сегодняшние, но они и вне времени, вне возраста. Кроме героев «за 30», есть в спектакле и очень возрастная героиня, выбирающая рассудочную линию поведения: вдвоем тепло, но одной удобнее. Любовь, которая «всему верит, всего надеется, все переносит» ведь не дает прагматических гарантий. Окунешься в нее с головой, а вдруг... Как бы чего не вышло!

НАШИ АВТОРЫ

Бородин Борис Борисович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (кафедра фортепиано), член Союза композиторов России (*Екатеринбург, Россия*)

Булгаева Галина Дмитриевна – преподаватель Алтайского государственного университета, реставратор иконописно-реставрационной мастерской Барнаульской епархии (*Барнаул, Россия*)

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заслуженный деятель искусств России (*Санкт-Петербург, Россия*)

Ганеева Галина Гавриловна – руководитель литературно-драматургической части ГАУК «Новокузнецкий драматический театр» (*Новокузнецк, Россия*)

Григорьянц Татьяна Александровна – кандидат культурологии, профессор, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Жердев Евгений Васильевич – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ВНИИ технической эстетики (*Москва, Россия*)

Жерновая Галина Александровна – кандидат искусствоведения, профессор, внештатный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Зубов Александр Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по учебной работе Новосибирского государственного театрального института (*Новосибирск, Россия*)

Карпенко Владимир Евгеньевич – доцент кафедры теории, истории музыки Восточно-Сибирской государственной академии образования, заслуженный артист России, член Союза композиторов России (*Иркутск, Россия*)

Коробейников Сергей Савельевич – кандидат искусствоведения, доцент Новосибирского государственного театрального института (*Новосибирск, Россия*)

Лазарева Елена Александровна – доцент, заведующая кафедрой сценической речи и ораторского искусства Самарской государственной академии культуры и искусства, заслуженная артистка Российской Федерации (*Самара, Россия*)

Логунова Дарья Викторовна – аспирантка Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (*Новосибирск, Россия*)

Медведева Нина Владимировна – преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Оленич Людмила Владимировна – доцент кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств, член Союза художников России (*Кемерово, Россия*)

Попова Наталья Сергеевна – старший преподаватель кафедры теории и истории искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Прокопова 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, Россия*)

Умнова Ирина Геннадьевна – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории искусств, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, член Союза композиторов России (*Кемерово, Россия*)

Фрейверт Людмила Борисовна – кандидат философских наук, научный сотрудник Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (*Москва, Россия*)

Чертогова Мария Юрьевна – заместитель директора по научной работе Кемеровского областного музея изобразительных искусств, член Союза художников России (*Кемерово, Россия*)

Чикунова Надежда Александровна – аспирантка Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (*Санкт-Петербург, Россия*)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Васильев Ю. А. О неподдельности звучания стихотворной речи. Предположения.....	3

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

Кнебель М. О. <К вопросу о словесном действии>. Публикация, вступительная заметка, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева.....	30
Лазарева Е. А. От себя к художественному образу (на материале речевой работы с V–VI главами романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»).....	59
Зубов А. Е. Учебный этюд: генезис и типология.....	79

Раздел II. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Фрейверт Л. Б., Жердев Е. В. Этнопсихологические и социальные аспекты развития дизайна в России.....	94
Умнова И. Г. Традиции взаимодействия музыки и слова в поэтике композитора Сергея Слонимского.....	99
Попова Н. С. Особенности стилизационного процесса в архитектуре городов Западной Сибири в 1920–1930 годах.....	117
Жерновая Г. А. Чацкий в Малом театре 1880-х годов (А. П. Ленский, Ф. П. Горев, А. И. Южин): к проблеме героя.....	121
Чикунова Н. А. Служба Введения во храм Пресвятой Богородицы по греческим Уставам и Минеям XII–XVI веков.....	142

Раздел III. ЖАНР – ФОРМА – НАПРАВЛЕНИЕ

Фрейверт Л. Б. Архитектурность в типологии художественного формообразования.....	170
Жерновая Г. А. Структура характера героя (Орест – Пилад) в трагедии Эсхила «Хоэфоры».....	180
Логунова Д. В. Декламация и музыка: творческий диалог двух композиторов.....	201
Коробейников С. С. Космогоническая концепция в симфониях Авета Тертеряна.....	221
Карпенко В. Е. Новая жизнь старинного жанра.....	236
Медведева Н. В. Отражение традиций русского песенного мелоса в творчестве С. Б. Толстокулакова (на примере кантаты «Тобольские песни»)....	243

Раздел IV. ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

Прокопова Н. Л. Режиссерское искусство Ирины Латынниковой: становление театра-дома.....	250
Умнова И. Г. Музыка как неотъемлемый компонент в спектаклях режиссеров кемеровских театров.....	279
Григорьянц Т. А. Опыт европейской режиссуры в Музыкальном театре Кузбасса. «Пиковая дама» в оригинальном формате: rocket-режиссура П. Вирша (по материалам публикаций в прессе)	294
Медведева Н. В. Предпосылки возникновения музыкальной культуры Кузнецкого уезда.....	319
Чертогова М. Ю. Валерий Треска: презентация личности.....	332
Оленич Л. В. Мастер птиц и ангелов (к творческой биографии Евгения Тищенко).....	339
Булгаева Г. Д. К проблеме атрибуции иконы (учет и хранение церковных ценностей в храмах Барнаула).....	349
Бородин Б. Б. Путь уральской композиторской организации.....	359
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Ганеева Г. Г. Когда бы Брехт увидел наши игры... ..	383
Наши авторы	390

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 10

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

Дизайн обложки *Н. П. Давыденко*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 24.05.2012. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 20,7. Уч.-изд. л. 22,7.

Тираж 500 экз. Заказ № 53

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru