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 В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 11

Кемерово 2013

ББК 85
И 86

Редакционная коллегия:
канд. искусствоведения, доктор культурологии,
профессор Кемеровского государственного университета
культуры и искусств ***Н. Л. Прокопова*** (отв. редактор);
доктор искусствоведения, профессор Кемеровского государственного
университета культуры и искусств ***И. Г. Умнова***;
канд. культурологии, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств ***В. В. Чепурина***

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. Т. А. Григорьянц; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. – Вып. 11. – 319 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1
ISBN 978-5-8154-0272-0

Настоящее издание представляет собой одиннадцатый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте». Он состоит из четырех разделов: «Сценическая педагогика», «Искусство в культурно-историческом контексте», «Анализ художественной формы», «Искусство Кузбасса». Разделы сборника предваряет «Полемический жест», а завершает Приложение.

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1
ISBN 978-5-8154-0272-0

© Кемеровский государственный
университет культуры и искусств, 2013

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ТРИ ЭТЮДА О СЦЕНИЧЕСКОЙ ДИКЦИИ

Автор статьи всесторонне анализирует современные методы преподавания дикции в театральной школе, определяет наиболее уязвимые приемы работы, устаревшие способы воздействия на технику и выразительность сценической речи будущих актеров и режиссеров. В статье предлагаются пути творческого подхода к совершенствованию речевого искусства актера; особое внимание уделяется ритмике сценической речи; даются рекомендации по продуктивной работе с данными смежных наук – лингвистики, психолингвистики, физиологии и литературоведения.

Ключевые слова: актерское искусство, режиссерское искусство, театральная педагогика, сценическая речь, дикционное искусство, лингвистика, фонетика, история и теория педагогики сценической речи.

Y. A. Vasilyev
St. Petersburg

THREE ESSAYS ABOUT STAGE DICTION

The author analyses modern teaching methods of stage diction, determines the most vulnerable ways of teaching, obsolete methods of stage speech expressiveness of the next actors and producers. There are some new ways of improving actor speech art. The accent is made onstage speech rhythm. The author gives some recommendation how to use the results of related sciences – linguistics, psycholinguistics, physiology and literary criticism.

Keywords: actor art, producer art, theatre pedagogics, stage speech, diction art, linguistics, phonetics, history and theory of pedagogics of stage speech.

Этюд первый: «А воз и ныне там»

Необходимость в размышлениях о факторах современного безрадостного состояния дикции в актерской практике и причинах тупика, в который зашло преподавание дикции в театральных учебных заведениях, возникла у меня не случайно.

Четверть века «новой» театральной жизни, шире – жизни страны, а в некоторых разделах педагогики сценической речи полнейший застой. Стало другим государство, сменилось не одно театральное поколение, появилось много новых авторов, вышли десятки тысяч спектаклей, тысячи студенческих курсов завершили учебу в десятках театральных школ, а методика сценической речи никак не выберется из пут традиционализма и не обретет новые силы. Сильнейшее подтверждение тому – полное отсутствие в литературе по сценической речи книг, статей, методических разработок, рассматривающих проблемы преподавания одного из фундаментальных разделов в обучении актерской речи: «сценической дикции». Факт обескураживающий, но ему не возразишь: похоже, эта сторона техники и выразительности актерской речи педагогов не волнует.

В 2010 году на Всероссийской научно-практической конференции педагогов и студентов театральных вузов «Сцена. Слово. Речь» мне, как одному из авторов сборника «Сценическая речь: прошлое и настоящее» [1], чья давняя статья о дикции вошла в него [2], было предложено представить эту статью и мое видение существующих методических приемов воспитания сценической дикции. Я от разговора на эту тему уклонился, сказав: «Да, что уж там дикция!», и свел его к другой теме. Правомерен вопрос: «А что же толкнуло меня на отказ от разговора о дикции?» Одной из причин, как ни грустно это отмечать, явилось мое глубокое убеждение, что любые высказывания на тему дикции прозвучали бы вхолостую, то есть не нашли бы отклика. Были ли у меня основания для такого утверждения? Были. Трижды я публиковал работы по вопросам теории и методики преподавания дикции в условиях театральной школы, отмечал сложные моменты в воспитании дикции драматического актера, исследовал сопутствующие проблемы, предлагал свое видение процессов дикционной подготовки актера драматического театра [3]. Итоги плачевные: резонанса не возникло. Не зародились новые методические поиски, теоретические раздумья педагогов, не появилось никаких изменений в практике, не говоря уж об отсутствии дискуссий со мной и моими резкими оценками изданных к началу 1990-х годов пособий по дикции. Удивительно, но никаких реакций на мои высказывания прежних лет о том, что актерская дикция – явление художественное и ее преподавание должно вестись не по законам обучения русскому языку как иностранному, а в приближении к задачам современного драматического театра, не последовало. Сказав «прежних лет», я вдруг еще раз вообразил себе, что со дня выпуска первой моей статьи о дикции минуло к 2010 году (ко времени проведения конференции

«Сцена. Слово. Речь») ровно двадцать пять лет. Неужели такое может быть? Оказалось, может. Это значит, что никто из речевых педагогов этого вакуума не чувствует, не замечает, не считает вакуумом.

Зачастую у речевых педагогов нет какой-то определенной системы работы над дикцией. Время от времени мы встречаемся с различными технологиями постановки речевого голоса (и с опорой на вокальные методики, и с учетом опосредованного воздействия, и с применением способов воздействия на голосовой аппарат посредством игры), в литературе по сценической речи предлагаются и приемы воспитания фонационного дыхания (с учетом опять же некоторых элементов вокальной методики или с использованием систем дыхания Востока), но «Дикция» – как раздел учебной дисциплины «Сценическая речь» – такого комплексного и глубоко научного подхода лишена. Не существует описаний ни одной системы воспитания техники и выразительности актерской дикции. Подбор литературного материала для тренинга – это не система. Указания: «Произноси медленно, а потом все быстрее и быстрее» – это тоже не система. Совет: «Говори четче» – тем более не система (это все равно, что сказать прыгуну в высоту: «Отталкивайся сильнее, прыгай выше»). Система в сути. Вот сути-то и не увидеть в очень редких, во многом вторичных, методических публикациях педагогов по речи.

Этюд второй: «Куда движемся, топчась на месте?»

Примем на веру, что пособия по речи не всегда содержат все приемы и откровения педагогов, многое на практике утаивается от посторонних глаз. Но для ясности картины устраиваются конференции, проводятся круглые столы, мастер-классы, открытые уроки, на которых педагоги рассказывают и показывают «вживую» то, чем они занимаются на каждодневных занятиях, иногда бесстрашно приоткрывая завесу над своими практическими экспериментами. Такие откровения бывают весьма полезны, поучительны, неожиданны и вселяют веру в перспективы поисков новых направлений работы над различными аспектами сценической речи. Различными, но не всеми. К этим «не всем» относится более всего дикция. Дикции не повезло: не только в учебной литературе, но и в практических показах, демонстрациях и сообщениях увидеть что-либо новое, другое за последнюю четверть века мне не довелось ни разу. Говорю о дикции и только о сценической дикции. Вместе с тем, нередко случалось наблюдать неожиданные, порой и оригинальные пробы, советы, рекомендации, упражнения «вокруг дикции», то, что по существу вопросы дикционного

обучения не затрагивало, но производило впечатление своею броскостью, завлекательностью, а то и развлекательностью материалов, выдаваемых за откровения в работе над дикцией. Вот тут-то мне вдруг и открылось, что, оказывается, пришел черед педагогическим забавам. Педагоги подались в затейники: на уроках дикции зазвучала музыка, резко расширился ассортимент физических движений, переходящих в танцевальные сюиты или пластические этюды, прибавился студенческий азарт, жить стало лучше, жить стало веселей. Останавливаюсь на двух недавних примерах. 26–28 ноября 2012 года в Петербурге проходила Всероссийская научно-практическая конференция педагогов и студентов театральных вузов «Сцена. Слово. Речь». В последний день в рамках конференции состоялся круглый стол. Все это было посвящено одной теме: «Предмет “Сценическая речь” в контексте профессионального образования актеров и режиссеров театральных учебных заведений».

Первый пример. На круглом столе прозвучал доклад «Использование тренинга по психотехнике над сценической речью на 1-м курсе», сопровождаемый показом видеоматериалов. Выступала с этим докладом доцент Театрального училища им. М. С. Щепкина О. Н. Бойцова. У доклада был и подзаголовок: «Исповедь о том, как я обиделась». «Я, как профессионал по сценической речи, обиделась за свою работу, за то, что “Мастерство актера” почему-то студенты уважают и любят на первом курсе больше, чем “Сценическую речь”. Мне показалось это несправедливым и обидным, потому что особенно на первом курсе, когда очень важно поселить в сознании студентов, что две эти дисциплины как близнецы сестры-братья, как хотите, и вдруг их совершенно разводят в разные стороны» [4]. И во что же претворилась эта обида? Оказывается, педагогу по речи было бы полезно посещать занятия по «актерскому мастерству». Вот зашла однажды Ольга Николаевна на такой урок и поразилась, как там много такого, что вполне удобно было бы использовать на уроках по речи. Она увидела, что студенты «делают на первом курсе упражнения по психотехнике на воображение, на фантазию, если бы, предлагаемые обстоятельства и так далее». И тогда, недолго думая, она «просто-напросто сняла кальку с этих упражнений». Педагог рассказала о двух таких упражнениях: «Японская машинка» [5] и «Баранья башка». Оба упражнения были перенесены на урок сценической речи с одним лишь изменением: в первом случае названия предметов были заменены на «дикционные сочетания», во втором на «трудноизносимые слова из скороговорок». Мотивированы замены были тем, что на первом семестре проводится «разработка речевого, дикци-

онного, артикуляционного аппарата». В качестве примеров О. Н. Бойцовой были приведены некоторые «дикционные сочетания»: «пивигинипи́фи-пивигинипи́фи, кигрки́ги-кигрки́ги»; «бри́мбрли-бри́мбрли, бри́мбрли-бри́мбрли, дыпрбыды́-дыпрбыды́» и т. д. Если студент с заданием по произнесению этих и подобных сочетаний не справлялся, стало быть, он, по мнению Ольги Николаевны, дома не работал и поэтому ему на занятиях по речи делать нечего. «Таким образом, – отмечала педагог, – я мотивирую работу самостоятельную, то есть то, что мы называем: у него [студента] возникает индивидуальная мотивация».

Вообще-то, звукосочетания речевые педагоги часто используют на дикционном тренинге: и звукосочетания с опорой на слоговые построения, как это предлагала Бойцова, и с упором на стечение (иногда почти немыслимое по сложности произнесения) согласных звуков, как это практикует В. Н. Галендеев. Однако цели Галендеева мне понятны. Они связаны с системой музыкальных и речевых ритмов и метров. Сам Галендеев в интервью Н. Л. Прокоповой на вопрос: «Можно расшифровать, какой вы используете ритм в дикционных композициях, на которых строятся упражнения?» – дает такое объяснение: «Не ритм, а метры: две четверти, четыре четверти, четыре восьмых, восемь восьмых, шестнадцать шестнадцатых, шестнадцать тридцать вторых. Пока мы этой схемой пользуемся, не выходя за ее пределы. Пока. Но для того, чтобы она в них легла, чтобы они в ней были, чтобы они в ней были более или менее свободны. Поэтому они легко включаются в любые звукосочетания в пределах этой схемы. Это обеспечивает некий комфорт их существования. Определенная ритмическая схема, в которую они входят как во что-то знакомое, то есть текстовой материал весь не знакомый, но есть что-то в виде ритма. И в этом родном ритме они довольно быстро справляются с незнакомым текстовым материалом. Вот вам один секрет. Если ритмическая среда неизвестная, то она выбивает, и наоборот, если она знакомая, родная. Поэтому приходит тренированный педагог и не может справиться с упражнением, а студентам оно дается легче – они знают ритмическую основу» [6]. И, вчитавшись в это высказывание, каждый из нас может осознать механику тренировки звукосочетаний в классе Галендеева. Но в предложениях Бойцовой: говорит один такое-то сочетание, а другой ему отвечает таким-то сочетанием – ни системы, ни целей, ни объекта дикционной тренировки не ухватить. Их попросту нет.

В «Бараньей башке» студенты, усаженные в круг, по очереди выговаривают трудные для артикулирования слова – у каждого студента свое слово. Первый произносит одно слово – Второй произносит уже два слова,

сказанное первым и свое, – Третий выговаривает три слова: два предыдущих и свое, – Четвертый говорит четыре слова и т. д. Произносимые слова между собой по смыслу не связаны: «лавирование», «акклиматизация», «демократизация» и пр. [7].

Мы наблюдаем чистейшую кальку упражнений по «Актерскому мастерству». Ни о каких технических, творческих, фонетических, музыкальных, ритмических, метрических задачах О. Н. Бойцова не сказала ни слова. Но подвела итог: «И тогда, что я этим добилась? Я этим добилась, во-первых, непрерывности процесса постижения “Мастерства актера” на первом курсе. Они у меня с “Мастерства актера” приходят на “Сценическую речь”, но они приходят не на “Сценическую речь”, они приходят на те же самые упражнения, но под другим ракурсом. Первая такая маленькая победа для меня была». О. Н. Бойцова, делясь своим опытом преподавания, рассказала и о двух упражнениях «на общение»: «Интервью» (в нем участвуют журналист, переводчик и «звезда») и «Пресс-конференция» (участвуют: «звезда», переводчик и много журналистов). В обоих использовались усложненные «дикционные сочетания», такие, например, как: «пибивинипифи-пебевенепефе»; «бримберли-брэмбэрлэ-брамбарла-бромборло-брумбурлу-брымбырлы»; «либирлили-лэвэрлэлэ-лаварлала-ловорлололувурлулу-лывырлылы». Условия одинаковые: журналист произносит сочетание (задает вопрос), переводчик повторяет это сочетание и произносит свое, «звезда» произносит сочетание переводчика, потом проговаривает свое и так далее, согласно принципам интервью. Оправдана необходимость в такого рода упражнениях не задачами улучшения технических характеристик дикции, а общими рассуждениями о задачах актерского мастерства: «Включается то самое магическое “если бы”, включаются маленькие элементы общения, включается элемент игры для студента, для которого очень важен этот элемент, потому что он пришел на первом курсе играть, он не пришел учиться. По моему опыту, это потом он уже понимает значение слов, когда говорят: не надо ничего играть. В первом семестре, там, на первом курсе, он пока этого не понимает. Он пришел именно играть». Ну что ж, слова красивые. Только не ясно: зачем игра? В чем ее цели, задачи, смысл? Игра ради «чтоб не скучно было» – не является задачей; это равлекуха-веселуха.

Я когда-то, будучи юным преподавателем, явился на урок К. В. Куракиной. На первом же уроке столкнулся с непривычным: с дикционно-голосовой настройкой студента на урок, на литературный материал. В настройке использовалось пианино и давались два-три упражнения вокального характера (для каждого студента свои). После просмотра двух таких

разминок я, по неопытности, прокомментировал увиденное на полях своей тетради: «Непонятно, почему К. В. не применяет в упр. – игру? Муз. разминка только технически?» [8]. «Игровая методика» в те времена входила в моду (по крайней мере, в Ленинграде), одним из толчков ее популярности стала диссертация Б. Матанова «Игра как средство воспитания техники сценической речи» (Л., 1971). Лишь в результате нескольких занятий я начал постигать методику настройки голоса и дикции, разработанную К. В. Куракиной, а благодаря ее книге [9] стал понимать эту методику, опирающуюся на некоторые элементы вокальной техники. Это была моя первая встреча с оригинальной методикой постановки дикции, методикой, отличной от всего традиционного и стандартного. Следует отметить, что игра игре рознь. Если речь идет о стихии игры, наподобие детских игр с правилами и ограничениями, в этом случае использование игры возможно (ср.: «Жмурки», «Пятнашки» или игровые прелюдии, вроде «Считалок»). Если же речь идет о ролевых играх, то к этому следует относиться очень осторожно (тем более в рамках первого и второго курсов). Игра в роли, привлечение обстоятельств, включение в этюды на уроках сценической речи таких жизненных ситуаций, которые никоим образом не связаны с жизненным опытом студента, – все это отвлекает нас от технологических задач в области актерской дикции и сценического произношения.

Но вернемся к конференции. Принято считать, что факты всё расставляют по своим местам. Так случилось и на этом показе. О. Н. Бойцова представила участникам конференции видеозапись парного упражнения «Багаж» (на основе известного стихотворения С. Я. Маршака). Что же мы услышали? К счастью, я не особо всматривался в видеозапись, а лишь вслушивался в речь студентов, что давало мне возможность проанализировать их речь, не отвлекаясь на визуальный ряд. Запись воспроизводила бойкое скандирование двух молодых людей. Различить голоса было несложно: один из них говорил низким голосом, второй высоким. Так как низкий голос начинал декламацию, то дадим ему название «Первый», соответственно студента с высоким голосом назовем «Второй». Так вот о чем говорят факты.

Прежде чем обратиться к дикционным проблемам студентов, скажу об их владении стихотворной речью. Если в работу на уроке сценической речи включается стихотворный текст, то ритмическая структура стихотворения должна обязательно учитываться. Нет надобности объяснять, что стихотворная речь – это нечто отличное от речи прозаической. И на уроке сценической речи не учитывать особенности стихотворного ритма – мы не вправе. Строфы маршаковского «Багажа» построены по одной схеме:

Приехали в город Житомир.
Носильщик пятнадцатый номер
Везёт на тележке багаж:
Диван,
Чемодан,
Саквояж,
Картину,
Корзину,
Картонку,
А сзади ведут собачонку.

У Маршака каждая строфа начинается с одного, двух и более (до пяти) стихов, требующих целостного (слитного) произнесения слов. Затем идут стихи, в которых автор намеренно избирал ритм отрывочного произнесения слов (графически каждое слово поставлено в отдельную строку), завершается почти каждая строфа одним стихом без дробления на слова. Вероятно, такая ритмическая задумка автора не должна ускользать от внимания педагога и студентов. Все-таки это художественное произведение (хоть и написано оно для детей), и где, как не на уроке сценической речи, этот художественный ритм пытаться реализовать. И что же мы слышим? Почти все стихотворение произносится студентами в приеме скандирования, с умышленным разрывом стихов: каждое слово проговаривается отдельно и в стих не вписывается. Рубленый ритм усиливается за счет проговаривания слов декламаторами по очереди: одно слово – «Первый», следующее слово – «Второй», затем опять – «Первый» и т. д. Начиная с 4-й строфы, каждый из студентов произносит подряд по два, по три слова, а то и один стих целиком. Рубленый ритм сохраняется. «Первый» предпринимал попытки проговаривать слова связно, но все попытки приводили его к аритмии. Интонация скандирования по словам создает такой ритм стихов, что все слова оказываются главными и в итоге никакого авторского ритма стиха распознать нельзя. При слитном произнесении слов проявлялась иная беда – резко падала разборчивость речи, возникали слова-уроды. Не уверовалось в то, что студенты включились в поэзию и на наших глазах творят стихотворный рассказ.

Обратимся к наброску дикционного портрета «Первого»:

– аффриката «ч» звучит как долгий мягкий «ш’» (на письме обозначу это так: «**щ**етыре», «полу**щ**ен»);

– звук «в» в начале слова отваливается (вместо «вдруг» слышится «друг»); этот же звук, как предлог, теряет артикуляционную упругость и превращается в «ы» (вместо «в багаж» слышится «ы багаж»);

– выпадение звука «л’» в позиции перед согласным (слово «носильщик» звучит как «носищик»);

– потеря слога «je» в начале слова (слышится «поймали во» вместо «поймали его»);

– потеря ударения одним из двух смежных слов и нарушение словоразделов с одновременным выпадением гласного или согласного («ложебогаж» вместо «уложен багаж»; «но тутопя» вместо «но тут опять»; «гдепезе» вместо «где прежде»);

– утрированное раскрытие безударного гласного «а» на конце слов («картинА»; «маленькАЯ»);

– иногда неточное произнесение мягких взрывных «т’» и «д’» – так называемые *тсяканье* и *дзяканье* («на **т**ележке», «**д**иван»);

– незнание одного из правил орфоэпии – уподобления глухого согласного перед звонким («а **сади** ведут собачонку»: слово «сзади» должно звучать как «ззади», но так как привычки к озвончению глухого перед звонким в этом случае нет, то говорящий предположительно желал бы сказать «сзади», но такая попытка всегда заканчивается потерей звонкого согласного).

А вот набросок дикционного портрета «Второго»:

– нарушение произношения шипящих звуков и аффрикаты «ч»;

– всегда нарушение произношения мягких взрывных «т’» и «д’» – *тсяканье* и *дзяканье* («картину», «картина» – пять раз; «**д**иван» – дважды);

– нарушение ритмики предпредударных и заударных слогов («сыквыяж» вместо «съкваяж»; «кыртину» вместо «картину») – а именно, говор.

Вот о каких проблемах говорят наброски двух дикционных портретов. Казалось бы, стихотворная речь очень и очень могла бы способствовать организации дикционных ритмов. В ней отчетливее слышатся пропуски слогов, пренебрежительное отношение к словесным ударениям, нарушения ритмики гласных, *смазанность* согласных и прочие ритмические сбои. При звучании стихов все эти дикционные помехи укрупняются. Вот на это бы и надо обращать основное внимание при включении в работу на первом курсе стихотворений для детей. Жесты, пластические комбинации, ритмика телесных движений в сочетании с точной ритмикой стихов могли бы оказать дополнительное влияние на совершенствование технической стороны дикции. Движения же ради забавы часто полностью отваживают внимание студентов от дикционной техники.

Два студента, исполнявшие «Багаж», не заняты дикционной тренировкой, чувствуется, что они не слышат собственные речевые недостатки и не контролируют речь партнера. А ведь парный тренинг на первом курсе тем и ценен, что, во-первых, позволяет усиливать работу речевого слуха, слуха фонетического, эмоционального; во-вторых, в условиях парного тренинга активизируются процессы фонационного дыхания, действенность высказывания, повышается артикуляционная энергия; в-третьих, открываются возможности совместно с партнером обсуждать различные технические и творческие вопросы, связанные с ритмом речи, с дикционной разборчивостью, с орфоэпией. Парный тренинг – это преддверие сценического диалога, но никак не оформленный сценический диалог и в то же время не чтецкий номер на двоих. Поведение студентов в «Багаже» напоминало выступление некоего эстрадного дуэта (Тарапунька и Штепсель, например, или Рудаков и Нечаев). Преобладала игровая, речевая бравада эстрадного пошиба, но никак не серьезная забота о разборчивости, нормированности, ритмичности речи, о смысле, о ви́дениях, о подтексте.

Завершала доклад-показ О. Н. Бойцовой «артикуляционная аэробика» (по свидетельству самой Ольги Николаевны, ее изобретение в стремлении увлечь студентов, заразить их энергией). Мы могли бы назвать это изобретение «подвидом» одного из самых устойчивых приемов воспитания дикции в театральной школе, так называемой «артикуляционной гимнастики». Введение музыки в артикуляционную разминку (тем более музыки по принципу «кому какая нравится» – а нравится, скорее, шум, а не мелодия, грохот ударных, а не гармония) еще не означает отказа от той же самой «артикуляционной гимнастики». Говорить о ней в очередной раз мне не хочется. Я уже не раз объяснял, почему мне этот пресловутый прием кажется не только бессмысленным, но и противоречащим требованиям современной сценической речи. Интересующиеся этой проблемой могут обратиться к одной из уже упоминавшихся мной статей: «О дикции (проблемы и поиски)». Добавлю только, что, оставаясь в неизменном виде, артикуляционная гимнастика все чаще получает черты мнимой театральности (набору бессмысленных движений присваивается наименование, должное подчеркнуть их творческое начало, их образность) [10]. «Артикуляционная аэробика» Бойцовой это одна из попыток придать механическим движениям мышц артикуляторного аппарата музыкально-шлягерный облик. Мне всегда верилось в то, что «Сценическая речь» не тусовочная дисциплина в условиях учебного процесса, что на ней не сделаешь карьеру, не заработаешь популярность, как звезда масс-культуры. Сценическая речь – высокое искусство, несмотря на то, что в нынешние времена рече-

вая выразительность актера низводится до уподобления улице [11]. Сценическая речь – высокая прикладная наука, вбирающая в себя достижения не менее десятка академических и гуманитарных наук: физиологии, психологии, психофизиологии, медицины, фониатрии, литературоведения, лингвистики, анатомии, биофизики, психолингвистики, истории и теории стиха. Популярности работа речевого педагога не ищет. Это работа поистине подвижническая, на растворение в ученике.

А мы зачастую начинаем выдумывать, придумывать что-то быстрое, популистское, поверхностное. Но при этом не определяем точные задачи тренинга сценической дикции, а выдаем ради забавы новые броские приемы и упражнения – ради того, чтобы привлечь студентов, увлечь студентов, захватить студентов и вскружить им голову сценической речью как учебной дисциплиной чуть ли не важнее «основ актерского мастерства». А нужно ли студентов подманивать и заигрывать с ними? Сомневаюсь в долговременности и успехе такого содружества. Тренинг сценической речи, уроки сценической речи не *развлекуха*. Это начало и течение глубокого серьезного творческого процесса. Но в этом творческом процессе, прежде всего, должен разбираться сам педагог. А потом уж начинать вовлекать, увлекать, завлекать. Для того чтобы хорошо понимать объемы и направления работы над дикцией, следует очень хорошо уяснить очертания раздела техники и выразительности актерской речи, который для краткости мы именуем «дикция».

Второй пример. На той же конференции профессор Азалия Всеволодовна Блинова выступила с сообщением о своем видении разговорной речи в будущем, то есть лет через сто. Озаглавлено сообщение было близко к предмету нашего интереса: «Соотношение гласных и согласных звуков в речи студентов-актеров Уральского региона». Это выступление было подкреплено студенческим показом.

Теоретическая преамбула к показу резко увела собравшихся в сторону, никакого касательства к проблемам дикционного воспитания студентов Уральского региона, тем паче к проблемам дикционной выразительности сообщение А. В. Блиновой не обнаружило. Приняв за основу известный артикуляционный факт – что жители Уральского региона не очень широко раскрывают ротовую полость во время речи (особенно при произнесении безударных слогов) – Блинова привлекла для объяснения этого явления историю развития русского языка. Сославшись на труды И. А. Бодуэна де Куртене, Блинова развернула картину изменений, грядущих в русском языке в ближайшее столетие. По словам Блиновой, Бодуэн де Куртенэ ут-

верждал, что гласные в русском языке постепенно уходят и что сокращение длительности гласных и расширение значения в языке согласных звуков свойственно всем славянским языкам. Блинова высказала твердое мнение, что постепенно гласные из русского языка будут уходить и, хоть мы не доживем, но, все же, случится такое, что в речи люди будут обходиться только согласными, так как именно согласные являются смыслоразличительными в языке, «гласные же существуют для вокализма, для удобства, для передачи эмоционального состояния и для передачи подтекста» [12]. Такая простецкая точка зрения широко распространена среди речевых педагогов. Она никакого отношения к науке о языке не имеет. Путаница возникает между понятиями «опознание» и «смыслоразличение». На подобную мысль К. В. Куракиной, написавшей в рукописи книги «Основы словесного действия», что согласные обладают смыслоразличительностью в отличие от гласных, выдающийся российский лингвист А. А. Реформатский в рецензии на книгу Куракиной заявил: «Ведь гласные в таком языке, как русский, тоже “смыслоразличительны”, сравн. дам, дом, дум, дым; стал, стол, стул, стыл; мал, мол, мул, мыл; пять, петь, пить и т. п. Поэтому осторожнее и правильнее будет сказать, что опознавание слов по согласным доходчивее, чем по гласным» [13]. Между тем на этом совершенно не научном утверждении А. В. Блинова построила свою теорию исчезновения согласных в русском языке. Суть теории заключается не только в том, что гласные будут постепенно исчезать, но и в том, что они не особо-то и нужны в общении между людьми. Постепенное исчезновение гласных подтверждается наличием редукции. Об этом Блинова говорит следующее: «И вот редукция гласных, о которой мы говорим, может привести к тому, что мы будем говорить только согласными. Потому что разговор только согласными это редукция, доведенная до абсолюта». Решительное заявление. Такой абсолют редукции гласных А. В. Блинова демонстрировала на круглом столе: она произнесла несколько фраз, воспользовавшись сильным перенапряжением артикуляционного аппарата, то есть сильно утрированным способом артикулирования жителей Урала: «Пытымучтобудугывыритьпы сыгласным звукым, то вы все пыймете, тык мыжны рзгыварить. Удобны или нет, эты другый выопрос» (на письме, к сожалению, мне трудно передать этот произносительный пример Азалии Всеволодовны – читателю следует вообразить, что все гласные звуки в этом примере почти не различались, вместо них слышался некий ы-образный гласный). Между тем не мешало бы заметить, что уральцы говорят более-менее свободными речевыми аппаратами – совсем не похоже на демонстрацию,

предпринятую Блиновой. Они почти не раскрывают рот по вертикали, это так, но это явление ритмики речи Уральского региона, но никак не проблемы «зажима» нижней челюсти и перенапряжения губ. Тут важно не упустить, что ритмические особенности лексики – реальный факт языка: и «ритмика слова даже у москвичей и питерцев разная! А если взять диалекты, то это особенно становится ясным» [14].

Опираясь на сомнительное положение, что редукция постепенно будет сводиться к нулю, гласные звуки завершат свое земное существование, А. В. Блинова предлагает студентам второго курса исполнять таким именно способом (пример которого приведен выше) стихи и песни. Нашлось этому и методическое объяснение (привожу его полностью): «Вообще, если довести это до ума, то это может быть хорошим упражнением для произношения согласных звуков. Потому что тогда они [студенты] понимают, что если согласных не слышно, то тогда ничего не понятно. И когда кричат ”громче” артисту, мы это давно знаем, что надо кричать не “громче” а “четче”. Надо произносить четче». И студенты такие упражнения продемонстрировали: читали стихи, пели песню. Разобрать ничего было нельзя, и воспринималось только жесточайшее напряжение речевых мышц. На уровне второй сигнальной системы наблюдался полный ступор.

Лично у меня суть такого «странного» упражнения для улучшения разборчивости согласных звуков вызывает полное отчаяние. Освобождение речевого аппарата от избыточных напряжений длительный, трудоёмкий процесс. Преподаватели речи понимают, что сразу освобождение не приходит, что прежде чем студент заговорит раскованно, надо дать ему возможность ощутить свободу мышц артикуляционного аппарата и только после этого постепенно приводить студента к реализации сложнейших дикционных комплексов. Реакцию педагогов на свое нововведение в учебный процесс Азалия Всеволодовна предвидела. Поэтому в сообщении содержалось высказывание на опережение, то есть до демонстрации стихов и песен «на зажимах» присутствующим было сказано буквально следующее: «И поэтому у нашего педагогического сообщества, особенно у педагогов-речевиков, когда я пытаюсь заставить и студентов так говорить, возникает отчаяние. Потому что, я не знаю, обращали вы внимание или нет, но у педагогов-речевиков, которые так упорно, так изнурительно трудятся, чтобы исправить речь, привести ее в норму, возникает с моей точки зрения ощущение высокомерия и чувство некоторой элитарности, потому что мы-то такой речью владеем, а другие нет. И поэтому, когда речь заходит вот о том, что можно говорить и так, – такое возникает апокалипсическое чув-

ство страха: “Что это, зачем это, и для чего это речевикам?”». И далее Азалия Всеволодовна, заявив, что и сама она часто задумывалась над тем: «Зачем это?», приходит к выводу: «Так как мы стремимся, прежде всего, к удобству и развитие речи связано с этим стремлением к удобству», – а в результате останется в русском языке одна гласная (некий смазанный звук «э» или «ы»), то мы должны быть к этому готовы. Это ее мнение. Но вот что речевые педагоги с надвигающимися изменениями должны делать, как их встречать: затормаживать ли этот процесс, сопротивляться ему, работать с ним? – на это Азалия Всеволодовна однозначного ответа не дала.

Сказанное Азалией Всеволодовной и показанное ее учениками можно было бы воспринимать только как шутку, если бы не было объявлено, что именно такие упражнения по дикции и предлагаются студентам на занятиях. И студенты их выполняют, радуются, восторгаются и веселятся. Это равносильно тому, что для того, чтобы понять, что падение под поезд ни к чему хорошему не приведет, надо однажды это испробовать – взять и кинуться между вагонами. Тогда придет опыт, и во второй раз уже кидаться не захочется. Слушая учеников А. В. Блиновой, я ловил себя на ощущении, что мне и в первый-то раз это пробовать не хочется, а не то чтобы намеренно преподавать такую будущую речь. Это отклонение мне показалось шуткой, еще раз повторяю. Но шуткой, как теперь понимаю, злой. Шуткой над сценической речью, над дикционной культурой русского театра, над опытом многих и многих педагогов по речи, включая и саму Азалию Всеволодовну, автора ряда полезных методических работ по технике дыхания.

Конечно же, говорить можно на любые темы, запрещений нет. Но что эти разговоры дают для практики, чем обновляют теорию? Слушаем упражнения, вслушиваемся в ответы студентов на наши вопросы и слышим: дикция плохая, невнятная, оформление фраз рваное, голос и не резонирует, и не летит, и не звучит. Примитивные тембры, мелкие согласные, закрывающиеся гласные. В таком случае, к чему педагог дает такие упражнения для речи будущего? Для юмора, для самолюбования? Может, в понимании А. В. Блиновой, это некая «инновация»?

Нынче много ругаются матом, молодежь так сплошь и рядом. Может, нам уже пора ввести в уроки «русский мат», самый лучший в мире? И почему бы не внедрять мат в русскую литературу, в «Анну Каренину», например. Заменять слова, дополнять речь запретными словами. Кстати, лексика нынче постепенно меняется, она нас порой обескураживает.

А почему бы нам не переписать (такое иногда выделывают пародисты) страницы Чехова, Достоевского, пьесы Островского на этот новейший лексический пласт. Ну, так, для пробы – ведь таким будет язык XXII века. Давайте уже сейчас на него переходить. Такие фантастические мысли подбирались ко мне во время доклада А. В. Блиновой.

Опасность видится мне в том, что иной раз педагоги обращаются к данным смежных наук для оправдания своих сомнительных построений, таким образом подменяя умозаключения автора. Вот А. В. Блинова изучила труды И. А. Бодуэна де Куртенэ, почерпнула из них интересующие ее факты и уже на основе своих додумок вывела новую теорию. Ладно бы, теорию. Но ведь придумки эти нашли отражение в практической работе. Студенты с азартом принялись за дело и получали удовольствие от того, как им аплодировали преподаватели сценической речи всей страны. Победа, да и только! Они не понимают еще, что это уловка, которая лежит на совести педагога. Мне же дорог один совет, данный нам, речевым педагогам, все тем же А. А. Реформатским: «Излагайте больше свой личный опыт: это очень интересно и поучительно, а теория – вещь мудрёная!» [15].

Этюд третий: «Где та печка, от которой танцевать?»

Не удается мне встретить ни одной оригинальной методики дикционного обучения драматических актеров. Подозреваю, что и не следует их искать. Все уже *разработано*, *предложено*, *описано* в пособиях и даже пересказано в других пособиях без особых поправок. А уж коли все, что надо создано, то оно в веках неколебимо. И поэтому остается простому преподавателю, доценту, профессору сценической речи одно: создавать карнавал вокруг навечно сотворенного. Мне уже доводилось описывать существующую методику, но кратко повторю еще раз. Ведущая установка в обучении дикции не включает художественные аспекты, их не учитывает, ими не занимается. Все направлено только на развитие подвижности артикуляции (в лучшем случае, в избранных пособиях), на верное оформление гласных звуков в ротовой полости и на чистоту произнесения согласных звуков (точнее, на исправление индивидуальных речевых недостатков в большинстве других пособий) и на борьбу с пропусками согласных звуков (это посчитаем неким подобием заботы о ритмичности звучащей речи) [16]. Отсюда и столетие назад сложившаяся методическая последовательность: артикуляционная гимнастика – постановка гласных звуков (беззвучная, затем озвученная) – постановка артикуляционных укладов согласных звуков – отработка четкого произнесения слогов и звукосочетаний

с опорой на ту или иную «линейку гласных» – отработка четкого произнесения слов – чистое и четкое произнесение фраз или маленьких тренировочных текстов (пословиц, поговорок, считалок) – работа над скороговорками в различных темпах, как правило, с медленного до быстрого. Загляните в любую книжечку по дикции 1960-х годов и для сравнения в любую книжечку, где хотя бы вскользь говорится о дикции 2000-х годов, – все будет идентично. Увидите вы только «артикуляционную гимнастику», столбики слогов и звукосочетаний, колонки слов для выговаривания и страницы тренировочных текстов. Нет там ни одного совета, как работать над дикцией, никаких умозаключений по поводу причин дикционных нарушений, как нет и ни одного серьезного определения, что такое дикция и что включается в это ключевое для сценической речи понятие. Если в 1960-е годы такие разговоры все-таки велись и указывалось, что дикция – это четкая и чистая речь, то в нынешнем столетии тема дикции внимания не удостоена, анализу не подвержена, будущего развития не видит.

Есть что-то ущербное в том, что мы, как правило, рассматриваем актерскую дикцию только с позиции «четко и чисто». Ведь существует что-то более значимое, впитывающее в себя множество способов художественного выражения содержания. Говорить можно четко, но грязно по звукам речи; говорить можно чисто, но неразборчиво; говорить можно разборчиво, но с нарушениями норм литературного произношения; говорить можно в согласии с орфоэпическими правилами, но не отчетливо; говорить можно и чисто и отчетливо, но вне стилистики пьесы или ролевых особенностей; говорить можно в стиле пьесы и ролевых характеристик, но не разборчиво. Все по кругу. Выходит «докучная сказка», конец которой недостижим.

Дикция – это эстетическая сторона речи на сцене. Но не в меньшей мере и эстетическая сторона культуры речи. Должен ли ею владеть драматический актер? Непременно. Только нам следует разграничивать дикцию обиходной речи (дикцию разговорной речи) от дикционной выразительности сценической речи. Так же, как следует разграничивать дикцию актера и дикцию учителя, докладчика, оратора. И даже не сводить воедино качественные характеристики дикции диктора и дикции актера на сцене, актера в роли. Художественный аспект дикции относится лишь к театральной речи. Во всех остальных случаях дикция, действительно, должна быть четкая, внятная, по возможности чистая фонетически – для того что бы подчеркивать правильность литературного произношения. Но речь актера – это не есть в прямом смысле «речь актера». Речь актера – это речь

в обстоятельствах творчества. А если придерживаться взгляда, что основным предметом актерского искусства является сценический образ, то дикция в творческом измерении входит в понятие речи, говорения, голосового звучания, жестикуляции, движения, пластики, дыхания персонажа. В этом случае дикция выступает как явление художественно-театральное. Речь актера, его дикция как «дикция актера» поистине должна быть чиста (без налета «речевой грязи»), предельно разборчива, нормированна, должна отвечать всем требованиям современного литературного произношения (в некоторых случаях – для пьес Островского или Грибоедова, например, – старомосковского произношения). И, что немаловажно, должна быть «подвижна», то есть видоизменяться в зависимости от стилистики автора и характеристики исполняемого персонажа. Дикция относится к исполнительской стороне актерского творчества. Немыслимо ее однообразие для драматургии всех времен, стилей, авторов, для спектаклей всех жанров, для театров и режиссеров всех направлений. Вот где огромная область применения творчества и фантазии, в которую современная речевая педагогика пока не пробирается.

Повторю еще раз: дикция драматического актера должна отвечать всем требованиям культуры речи, обладать фонетической и орфоэпической чистотой, быть разборчивой, ясной, то есть эстетически приятной и внятной. Вместе с тем, она должна быть художественной, динамичной, подвижной для реализации творческих замыслов режиссера и актера-исполнителя. Дикцию следует рассматривать как сложную, но упорядоченную систему, объединяющую множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом и образующих определённую целостность, единство.

Библиографические ссылки и примечания

1. Сценическая речь: прошлое и настоящее: кол. моногр. / ред.-сост. Ю. А. Васильев, науч. ред. В. Н. Галендеев. – СПб., 2009. – 440 с.
2. *Васильев Ю. А.* Дикция (проблемы и поиски) // Теория и практика сценической речи: сб. науч. ст. / ред.-сост. В. И. Тарасов. – Л., 1985. – С. 122–134. См.: Сценическая речь: прошлое и настоящее: кол. моногр. ... С. 257–272.
3. Помимо указанной статьи «Дикция (проблемы и поиски)», имеются в виду: *Васильев Ю. А.* О дикционном тренинге актера // Теория и практика сценической речи: сб. науч. ст. / ред.-сост. В. И. Тарасов. – Л., 1985. – Вып. 2. – С. 82–91; *Васильев Ю. А.* Тренинг сценической дикции: учеб. пособие. – СПб., 1997. – 200 с.

4. Здесь и далее цит. по аудиозаписи круглого стола 28 ноября 2012 года, хранящейся на кафедре сценической речи СПбГАТИ.
5. В связи с тем, что среди участников конференции оказалось много тех, кто с упражнением «Японская машинка» знаком не был, О. Н. Бойцова ввела присутствующих в курс этого упражнения. Так как я подозреваю, что и не все читатели понимают, о чем идет речь, привожу объяснение педагога полностью: «Это коллективное упражнение (оно дается на концентрацию внимания, на координацию движения), когда каждый студент выбирает себе по воле преподавателя любое слово. Это может быть название фрукта, овоща, ну, какая богатая фантазия. И когда студент называет тот фрукт, который он придумал, он, например, отщелкивает пальцами два раза: “Арбуз, арбуз”, например. А когда он хочет вызвать партнера, то он называет название того предмета, который у партнера. Ну, например: “Абрикос, абрикос”. Получается так: “Арбуз, арбуз” (щелчки) и хлопаем: “Абрикос, абрикос”. И дальше, кто не успевает, у кого внимание сбивается, значит, он вылетает из игры».
6. *Прокопова Н. Л.* О содержании предмета «Сценическая речь» (Стенограмма интервью 04.12.1996 года с В. Н. Галендеевым) // Теория и практика сценической речи: кол. моногр. – СПб., 2007. – Вып 2. – С. 107.
7. Подобное упражнение имеется и в моем тренинге. Но оно вписывается в структуру тренинга. Мяч в круге перебрасывается, и каждый следующий студент произносит имена, проговоренные до него, а затем свое имя. Но я, предлагая студентам упражнение, отчетливо понимаю его задачи. Понимают мои требования и студенты. Требования дикционные, интонационные, голосовые, пластические, музыкальные. Ни одного упражнения всуе, ни одного упражнения без задачи и конкретного анализа выполнения того, чего добивались (см. подробнее о целях и задачах таких упражнений в кн.: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: Ритмы и вариации. – СПб., 2009. – С. 276–298).
8. Запись индивидуальных занятий по речи К. В. Куракиной на 3-м актерском курсе Р. С. Агамирзяна 15 ноября 1975 года (Архив автора.) Некоторые взгляды К. В. Куракиной на дикционно-голосовой тренинг драматического актера изложены в подготовленной мною публикации ее беседы с режиссерами «Слово в работе с актером», включенной в настоящий выпуск «Искусства и искусствоведения» (с. 22–45).
9. *Куракина К. В.* Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. – М., 1959. – 103 с.

10. Желающие удостовериться могут обратиться к популярному пособию Л. Д. Алферовой «Речевой тренинг: дикция и произношение» (2-е изд. – СПб., 2007. – С. 8–13). Представлю один пример из раздела «Артикуляционная гимнастика для губ»:
    «Упражнение “Жвачка”
    На счет “раз” – губы вытягиваются вперед.
    На счет “два” – растягиваются на улыбку, обнажая верхние зубы, челюсти размыкаются. Движение губ и челюстей напоминают активное жевание» (с. 9).
11. Подтверждением этому может служить спектакль «Метаморфозы», поставленный Кириллом Серебрянниковым в Школе-студии МХАТ. Премьера этого спектакля состоялась 21 октября 2012 года на Театральной площадке «Винзавод».
12. Указ. аудиозапись.
13. *Реформатский А. А.* О работе К. В. Куракиной «Основы словесного действия» // С.-Петерб. гос. музей театрального и музыкального искусства. ГИК 17290/93. Фонд К. В. Куракиной (ф. 13, ед. хр. 328, л. 1).
14. Там же.
15. *Реформатский А. А.* [Рецензия на:] Кс. Вл. Куракина «Слух, голос, пение и дикция» – 7 января 1975 года // С.-Петерб. гос. музей театрального и музыкального искусства. ГИК 17290/94. Фонд К. В. Куракиной (ф. 13, ед. хр. 327, л. 2).
16. Типичным примером служат разделы «Дикция» и «Дикционный тренинг» в книге *А. Н. Петровой* «Искусство речи» (М., 2008. – С. 54–71). Никаких определений понятия «дикция» автор не дает, никаких объяснений, чем же следует заниматься, облагораживая свою дикцию, читатель не получает. Среди типичных дикционных ошибок автор называет: «неверное звучание согласных звуков», «дефекты в произнесении гласных звуков», «пропуск гласных звуков и “й”», «пропуск согласных звуков». Как видим, все сводится только к проблеме коррекции индивидуальных речевых недостатков.

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

К. В. Куракина
Санкт-Петербург

СЛОВО В РАБОТЕ С АКТЕРОМ
(публикация, предисловие, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева)

Статья представляет собой воспроизведение стенограммы беседы К. В. Куракиной с режиссерами народных театров 23 сентября 1963 года, хранящейся в архиве библиотеки Санкт-Петербургского отделения СТД. Автор касается актуальных и для сегодняшнего театра и театральной педагогики вопросов речевого искусства актера и влияния режиссеров на речевую выразительность спектакля. Особое место уделено работе режиссера над стихотворной драматургией. В основе размышлений автора лежат эксперименты К. С. Станиславского над голосом и дикцией.

Ключевые слова: Ксения Куракина, Константин Станиславский, актерское искусство, режиссерское искусство, сценическая речь, театральная педагогика, поэтическая речь, стихотворная драматургия.

K. V. Kurakina
St. Petersburg

A WORD IN ACTOR PRACTICE
(article, introduction, comments and epilogue by Y. A. Vasilyev)

The text is reproduction of shorthand of talk K. V. Kurakina with producers of amateur theatres at 23 September in 1963 year, keeping in library archives of Saint-Petersburg STD. The author discusses about actual problems of nowadays theatre, theatre pedagogics, stage speech and producer influence on speech expressiveness of the performance. The main idea of the article is K. C. Stanislavski experiments with voice and diction.

Keywords: Kseniya Kurakina, Konstantin Staniclavski, actor art, producer art, stage speech, theatre pedagogics, poetical speech, poetical dramaturgy.

Предисловие

Ксения Владимировна Куракина (1903–1988) – одна из немногих речевых педагогов прошлого века в России, сформировавших свою собственную методику воспитания голоса драматического актера. Хорошо пре-

подавать могут многие, но открытия в педагогике совершают немногие, так же как только единицы создают оригинальные научно-методические принципы и основанные на них приемы и способы преподавания голоса и речи. Куракина никогда не преподавала, слепо используя возникнувшие до нее методики или ориентируясь только на свое наитие. Все личные, наработанные педагогические приемы ею научно обоснованы, опробованы на себе. Дорогого стоит ее признание, сохранившееся на страницах публикуемой ниже стенограммы: «Мне уже 60 лет и много сил было отдано сцене, потрачено немало энергии, и я вам даю честное слово, что, несмотря на всю свою педагогическую загрузку, я всегда практически пытаюсь продолжать работу над собой. Хотя выступать мне уже не приходится. И работу над голосом и дикцией я никогда не бросаю».

Каждое свидетельство научных поисков, проникновение в творческую лабораторию интересного театрального педагога приоткрывает неизвестные грани теории и методики. В этом издании приводится стенограмма беседы К. В. Куракиной с режиссерами народных театров, проходившей во Дворце искусств им. К. С. Станиславского в Ленинграде 23 сентября 1963 года [1].

Речевым педагогам Куракина известна главным образом своей книгой «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» (М., 1959). Книга небольшая, всего-то на сто три страницы, однако необычайно емкая, подробная, с серьезным анализом литературы по вокальной педагогике и блистательным изложением приемов постановки голоса и дикции в театральной школе. Необходимость создания продуктивной методики работы над речевыми голосами драматических актеров возникла у Куракиной в период преподавания сценической речи в студии при Ленинградском новом театре [2]. Когда в 1945 году она была приглашена на педагогическую работу в Ленинградский государственный театральный институт (ЛГТИ) у нее уже были сформированы некоторые методические принципы. Встреча и совместная работа с преподавателем вокала Лидией Борисовной Жук укрепила веру Куракиной в возможность использования при постановке речевого голоса некоторых принципов постановки певческих голосов. «Л. Б. Жук на моих уроках, – отмечала Куракина в предисловии к книге, – сознательно искала в речи то, что я подсознательно искала тогда у вокала. Я с ней занималась техникой речи, она же помогала мне практически “ощутить”, “понять” тот или иной вокальный прием, который способствовал бы наиболее естественной манере говорить в условиях сцены» [3]. Куракина и раньше обращалась к трудам Станиславского, особенно под влиянием Б. М. Сушкевича [4], возглавлявшего Новый театр

с 1937 по 1946 год [5], но, по ее собственному признанию, настоящим откровением для нее и Л. Б. Жук стал выход в свет в 1948 году «Ежегодника МХТ за 1946 год», в котором они обнаружили все то, что до этого момента с трудом находили эмпирически [6]. С этого момента начинается интенсивная работа Куракиной и над собственной методикой и над книгой. Оторвать одно от другого невозможно. Если убежденность Жук и Куракиной в своих взглядах была непреклонной и они верили в перспективность избранного пути, то сложнее обстояло дело с внедрением в практику их метода работы над техникой речи. Их эксперименты в ЛГТИ не принимались, скорее даже, отвергались, что вынудило Куракину и Жук покинуть Институт. Вообще послевоенные полтора десятилетия нельзя назвать легкими, в целом следует признать это время периодом жаркой борьбы неповоротливого традиционализма с ростками новизны. «Судороги рутины» [7] – так подобает охарактеризовать происходившее в педагогике сценической речи в это время. Куракина в первой половине 1950-х годов, не оставляя службу в театре, подготовила объемную статью о взглядах Станиславского на технику речи и в конце 1952 года предложила ее журналу «Театр». Несмотря на обещания редактора журнала П. А. Маркова статью опубликовать и хлопоты Е. В. Саричевой [8], статья в свет не вышла. Крупнейшие театральные педагоги той поры, имеющие непосредственное отношение к решению проблем сценического слова, М. О. Кнебель и Е. Ф. Саричева, в своих рецензиях всецело поддерживали идею публикации статьи, а в дальнейшем книги Куракиной, посвященных вопросам речи в трудах Станиславского. В рецензии Кнебель читаем, в частности: «Ценность работы заключается в том, что К. В. Куракина необычайно тщательно собрала все высказывания К. С. Станиславского, относящиеся к технике речи, систематизировала их и пришла к стройному, органически цельному изложению взглядов К. С. Станиславского на одно из наиболее важных звеньев в творчестве актера. Недооценка вопросов, связанных с технической подготовкой актера, принесла советскому театру большой ущерб.

Издание книги К. В. Куракиной необычайно своевременно и полезно, так как она раскрывает практическую методологию К. С. Станиславского. Ценность работы К. В. Куракиной заключается в том, что она приходит к последовательному изложению программы К. С. Станиславского на основе своей практической деятельности» [9]. И наконец, книга Куракиной была издана, получила известность и не потеряла своей актуальности до сего времени.

В те годы, когда атаки ряда деятелей театра на наследие Станиславского были часты и агрессивны, Куракина продолжала вчитываться в его

работы, изучала все опубликованное, особое внимание уделяя материалам, затрагивающим вопросы звучания речи на сцене. Борьба за Станиславского в 1950-е годы, когда все, что было объявлено властью лучшим в той или иной области культуры или науки, вызывало в раскрепостившемся обществе тягу к ревизии, не была легкой. Свидетельством тому горячие, в чем-то и воинственные, дискуссии о наследии Станиславского. Кто знает, может быть, только усилиями таких педагогов, как Куракина – вдумчивых, образованных, экспериментирующих, – наследие Станиславского прививалось и развивалось в стенах театральных учебных заведений. По крайней мере, анализ, данный Куракиной идеям Станиславского в области голоса и речи в ее книге, является образцовым, уважительным, предельно документированным. Ни одного положения методики воспитания голоса и дикции, ни одного теоретического постулата, не имеющего научного обоснования или не проверенного автором на опыте, в этой книге нет. Книга затронула самые актуальные вопросы преподавания речи и голосо-речевой техники актера. В ней совершен решительный отход от привычных методик преподавания речевых дисциплин, наиболее подробно изложенных в публикациях Саричевой, Корсаковой и Прянишникова [10]. Внимательная Куракина хорошо знала книги Е. Ф. Саричевой, что дало ей право во время «Беседы с режиссерами», отвечая на вопрос о ее отношении к работам Саричевой, сказать: «Там приведен хороший практический материал, но есть вещи, с которыми я не согласна» [11]. Подозревать Куракину в предвзятости нет оснований. Так что несогласие было принципиальным. Об уважительном отношении Куракиной к Саричевой свидетельствуют их переписка, пока, к сожалению, не опубликованная [12] (одно из писем было процитировано выше).

Куракина касается ряда важных аспектов в творчестве режиссера, связанных с работой над словом в спектакле. Она как актриса чувствует, что в области слова, дикции, голоса, стихотворного ритма режиссер мог бы быть помощником (даже водителем) актера. Слушающие ее выступление могли воспринять как упрек ее слова о том, что режиссер должен владеть хорошей дикцией, уметь формулировать свои мысли, обладать образной речью. Но «защитниками» Куракиной от таких обид выступали Станиславский, Таиров, Немирович-Данченко, Сушкевич и другие деятели театра, говорившие, по ее свидетельству, отлично.

Не то чтобы поучать, но давать советы режиссерам Куракина имела психологическое право. Это право исходило из многолетнего ее совместного творчества с Б. М. Сушкевичем. Создавая под его руководством луч-

шие свои сценические работы, Ксения Владимировна привыкала к особенной глубокой и всесторонней работе режиссера с актером, к работе, в которой голосо-речевая выразительность не отодвигалась в сторону, а напротив, приветствовалась режиссером. По инициативе Сушкевича, к тому же, Куракина вошла в педагогику сценической речи, именно он привлек ее к преподавательской деятельности в студии Нового театра. Сушкевич не ошибся в выборе. Куракина увлеклась речевой педагогикой всерьез и до конца своих дней. Об этом она рассказала в «Автобиографии» просто и искренно: «Считая, что научная работа в области слова, постановки голоса и дыхания – тесно связана с практикой, – не оставляю театра, хотя дело педагогики увлекает все больше и больше, и вместе с растущими и крепнущими учениками – растет желание целиком уйти в педагогическую и научную работу» [13].

Хорошую службу Куракиной сослужило вокальное искусство. Она хорошо пела, обладала голосом мягкого грудного тембра. Много выступала как вокалистка. Известны ее актерские работы на сцене Театра «Кривое зеркало» [14]. Вокальный опыт, а в дальнейшем постижение трудов Станиславского навели ее на оригинальные приемы постановки речевых голосов. Одним из важных моментов в этих подходах становится ее убеждение, что воспитание дикции само по себе, изолированно, невозможно, что воспитание дикции – это все та же работа над голосом и именно через голос воспитывается дикция. Определив принципы воспитания голоса драматического актера, она установила и значение дикции в этом процессе. Куракина уверовала в музыкальность дикции, в ее мелодичность, в ее полное единство с голосовой техникой актера. И все же ее упражнения вокального характера для воспитания речевого голоса пока остаются не изученными [15]. Дорогим подарком речевым педагогам можно посчитать предисловие к упражнениям. Шесть страничек содержат внятное изложение теоретического обоснования методики автора, на них уместились сложнейшие принципы воспитания голоса и дикции драматического актера. Задаваясь вопросом, в чем состоит особая трудность при изучении и освоении некоторых вокальных приемов, способных помочь в воспитании голоса и дикции, – Куракина в сжатой форме разъяснила и осветила задачи педагога:

«1. Мы должны научиться сами и научить ученика мыслить в звуке. Пока не появится правильное представление о звукопроизводстве, до тех пор никогда не получится и правильного звука.

2. Поскольку мы будем воспитывать дыхание с его как бы непрерывной активной струёй, проникающей вместе со звуком беспрепятственно в резонаторные полости надставной трубы, оставляя дыхание глубоким,

плавным и “высоким”, необходимо добиться того, чтобы слово слетало с губ легко и точно благодаря работе всех артикуляционных частей (язык, губы).

3. Воспитать ту “непрерывную линию” голоса – тона, тот тональный стержень, который пронизывает всю нашу речь с ее подвижностью, изменчивостью, остановками, акцентами, темпом и ритмом» [16].

Дикционно-голосовую настройку на каждом индивидуальном уроке Куракина проводила под пианино. Мне довелось бывать на ее уроках и наблюдать эти трех-пятиминутные «вхождения» в мир театральной речи. Два-три упражнения – а польза на всю жизнь. Приведу несколько реплик-подсказок, записанных мной на одном из уроков Куракиной [17]: «Голос движется за мыслью, он должен ощущаться акварелью. Ты должна чувствовать свою власть над голосом, не в смысле громкости, а в смысле владения интонацией, действием»; «Начало выдоха – есть начало звука»; «При убыстрении не потеряй найденную позицию»; «Дыхание должно подниматься к резонаторным областям. От этого будет исчезать имеющийся сип»; «Каждый звук должен подкидываться»; «Каждый раз последний слог наступает на следующий, дает ему питание»; «Голос я считаю красками на полотне, да еще сверкающими, струящимися, да все в оттенках» [18].

Выход в свет книги «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» не притормозил научно-методические эксперименты К. В. Куракиной. Она подготавливает раздел «Голос и речь» в коллективной монографии «Речь на сцене» (Л.; М., 1961. – С. 5–13), с воодушевлением работает над второй частью книги, посвящая ее изучению вопросов словесного действия в трудах К. С. Станиславского. В 1963 году эта работа уже шла полным ходом, поэтому в «Беседе с режиссерами» заметное место отводится таким аспектам сценического слова, как выразительные голосовые и дикционные средства актера, создание спектаклей на основе стихотворной драматургии, интонационно-логические законы речи, организация ритма прозаического текста с помощью речевых тактов и мелодики их произнесения [19], импровизация в сценической речи, роль этюдов в овладении глубинами авторского текста, ви́дения. О последней теме Куракина говорила с особенным азартом: «Скажите мне, товарищи режиссеры, ви́дение сколько включает в себя элементов? Слышать, видеть, вкусовое, осязание, обоняние. А я говорю, и вам не боюсь сегодня сказать, что лично мне пять признаков мало. Мне нужен шестой. Что же такое шестой? Это воображение, которое все это объединяет». По «Беседе с режиссерами» можно с достаточной уверенностью предполагать, какие именно вопросы Куракина планировала освещать во второй части книги. К сожалению, задуманное

К. В. Куракиной осуществлено не было, поэтому публикация стенограммы и с этой точки зрения весьма полезна.

Текст «Беседы с режиссерами» – «Слово в работе с актером» – не подвергся переработке, свободная разговорная речь Куракиной сохранилась. Мы лишь выправили некоторые ошибки и стилистические неясности, допущенные стенографами. В течение беседы Ксения Владимировна несколько раз приводила литературные примеры, а именно – исполняла поэтические произведения. В стенограмме в круглых скобках дается комментарий: читает стихи. К сожалению, в стенограмме не указываются названия стихотворений, и сама Ксения Владимировна лишь один раз называет произведение, которое исполняет во время Беседы («Когда волнуется желтеющая нива» М. Лермонтова).

В тексте сделаны две небольшие купюры: были убраны повторы, которые в импровизированной беседе со слушателями допустимы, но в печатном тексте от них лучше было отказаться.

Публикация «Беседы с режиссерами» К. В. Куракиной приурочена к 110-летию со дня ее рождения.

I

Дорогие товарищи! Тема моего сообщения «Слово в работе с актером». Много вы уже на эту тему и читали, и говорили, и спорили. Вам всем хорошо известно, что актеры не владеют словом в той степени, в какой это бывает вам нужно. Должна со всей откровенностью, с которой я привыкла говорить, встречаясь со своими и молодыми, и немолодыми товарищами по искусству, что, конечно, слово на сегодняшний день в театре (я беру профессиональный театр) каким-то образом ушло из поля зрения режиссуры. С одной стороны, как бы заботятся о слове, но, с другой стороны, не заботятся о том, чтобы было слышно, о том, чтобы люди не пищали, а разговаривали; заботятся о целом ряде моментов, кроме самого основного, что слово есть начало творчества и завершение творчества. Со слова все начинается потому, что вне слова нет драматического искусства. Молчание, пауза – все вкладывается в слово. Это не сказано, но это продумано, значит, в любую секунду может быть сказано. Слово является как бы началом творчества актера и режиссера и завершением их работы.

Что я имею в виду под этим? Я постараюсь сегодня изложить свой взгляд на этот вопрос, с тем, чтобы вы обязательно в конце нашей встречи задали мне вопросы и, если нужно, возражали, чтобы можно было нашу беседу завершить, взаимно поняв друг друга.

Я не буду делать скидку на обстановку, в которой работают ваши театры [20]. Тут ведь ничего не удастся оговорить, если подходить к этому вопросу с позиций «вторичного» театра. Лучше поговорим о слове в творчестве актера с тех позиций, с которых я начала беседу, а вы учтете все трудности и подумаете над этим вопросом у себя в театре, потому что все это очень индивидуально.

Что случилось со словом и почему слово сейчас, как показывают нам межвузовские конференции и просмотры тех или других спектаклей, почему слово как бы ушло на задний план? Ответов на этот вопрос несколько, но не стоит задерживаться на всех. Вероятно, проблема, прежде всего, упирается в драматургию – она не всегда доброкачественная. И отсюда подчас проистекает недооценка работы над словом в спектакле, который построен на драматургии не слишком высокого уровня, и от этого снижается значение слова в спектакле. Как только мы встречаемся с драматургией полноценной, с драматургом, который владеет языковым материалом, персонажи в пьесе разговаривают живым, многоóбразным языком – так сразу зарождается и большее стремление актеров работать над словом.

Все же давайте подумаем, что это такое? Почему драматургия, которая неполноценна с точки зрения высокой литературы, все-таки требует серьезного отношения к слову и работа над словом становится необходимой? Если слово (авторское) является началом нашей работы с актером (содержание здесь первенствует) и завершением этой работы (вперед выходит способ выражения содержания), то хорошо было бы разобраться при всем том, что же это такое и почему же необходимо говорить о слове в двух аспектах?

Говоря о содержании, о раскрытии содержания, заключенного в слове или во фразе, и о форме реализации слова и фразы, нельзя отрывать одно от другого. Мне думается, что пока еще существует большая ошибка в недооценке формы в выражении мысли. Выразительность слова – великая вещь, ее отрывать от содержания немыслимо никак, но и о форме пора позаботиться.

Разве мы не знаем случаев, когда педагоги говорят у нас в институте [21], да и режиссеры так нередко говорят: «Не мешайте ему, он так правдив, не спугните его, ничего, что он шепчет, это не беда, дайте подышать атмосферой сцены, а потом уже слово» [22]. Когда потом? Потом поздно.

Какой же способ работы, задаюсь я вопросом, единственно верный и какой способ работы может нам помочь? Вероятно, все вы знакомы с трудами Станиславского и теоретически, и практически, и если посмотреть на Станиславского с точки зрения живого и самого живого среди нас художника, а не с точки зрения маститости, тогда будет немного легче

подойти к вопросу работы с актером над словом. Если к Станиславскому относиться не как к какому-то творцу недосягаемому, а как к помощнику в нашей работе, то мы очень скоро убедимся, что в его работах есть прямые советы в области слова, чрезвычайно помогающие практически в работе с актером.

Если так взглянуть на Станиславского, то мы очень быстро убедимся, что Станиславский был художником, горячо влюбленным в форму, а не только в содержание. Станиславский всегда был неравнодушен к форме выражения, но только он никогда не отрывал ее от содержания. <…> Трудность при изучении трудов Станиславского заключается в том, что немыслима работа с актером в области слова без его личного труда. Это я не страшусь сказать потому, что мне уже 60 лет и много сил было отдано сцене, потрачено немало энергии, и я вам даю честное слово, что, несмотря на всю свою педагогическую загрузку, я всегда практически пытаюсь продолжать работу над собой. Хотя выступать мне уже не приходится. И работу над голосом и дикцией я никогда не бросаю.

Первое, что нам нужно учесть, что в работе актера над словом главное место отводится режиссеру. Мне кажется, режиссеру, который не работает над собой, который не думает о том, как он разговаривает, режиссеру, который не умеет точно сформулировать свои мысли, который не владеет по-настоящему действенной, живой, образной речью, который не владеет правильным русским произношением, такому режиссеру никогда не удастся работать с актером плодотворно. Будь то молодой человек или немолодой человек, но мне думается, что режиссер, прежде всего, обязан работать над собой, находя для этого какие-то минуты. Я отлично понимаю, что времени мало, что тяжело работать, я это знаю, но ведь разговариваю я с художниками, значит, я должна говорить только о том, во что я верю сама. Дорогие мои режиссеры, задайтесь вопросом: почему случилось так, что Таиров, Станиславский, Немирович-Данченко, возьмем следующее поколение – Сушкевич, Акимов [23] и другие великолепно владели речью, всей речевой грамотой? А потому, что все они всегда чувствовали и слышали музыку.

Что же тут общего – музыка и речь? Много общего. Надо научить себя (это не в порядке поучения) слышать музыку, потому что музыкальный слух имеет громадное значение в работе с актером над словом.

Кроме того, в музыке имеется невероятное количество ритмических смен. Вот эти ритмические разности (если можно так сказать), строго организованные, имеют прямое отношение к нашей сегодняшней беседе.

В чем тут дело? Если мы по рупору радио слушаем какой-то нравящийся нам марш, в нас происходит какая-то организованность, что-то

с нами случается, и нам хочется встать и шагать. Если мы слушаем какую-нибудь музыку похоронного характера, у нас внутри ритм делается иной.

Как ни парадоксально вам покажется, но я, например, не люблю, когда в спектакле бывает много музыки. Мне кажется, что это иллюстрирует актерские переживания, иногда притянуто за волосы, и музыка выполняет то, что положено выполнять актеру и режиссеру. Это мое личное вкусовое ощущение, и я его вам не навязываю. Я только обращаю ваше внимание на то, что музыка иногда бывает очень вдвинута в ткань словесного действия. А это должно быть, во-первых, невероятно органично для данного темпа данного драматического произведения, и, во-вторых, ни в коем случае музыка не должна подменять то, что должен делать актер [24]. Сама, как актриса, я не люблю, если режиссер во время какого-то монолога дает музыку. Не надо, чтобы была такая взаимопомощь, мне так думается. Я высказываю только свою точку зрения, тем самым повышая ответственность, которая лежит на актере, исполнителе и режиссере.

Значит, музыка как таковая, умение ее слушать, если хотите, организует нас в области словесного действия тоже достаточно сильно – умение слушать музыку, прислушиваться к ее мелодии, к различным сменам ее темпа, ритма и т. д. и т. п.

В речи актер лишен того, что есть в музыке. В музыке композитор строго написал свое произведение, так же строго рассчитаны определенные такты, определенные расчеты и прочее. А как же быть режиссеру или актеру, которые являются сами композиторами той словесной стихии, которая заключена в драматургическом произведении?

Вот здесь обращайте внимание на то, что и проза, в которой написана та или другая пьеса, и стихи тоже имеют свой ритм и темп. Это уже зависит от чутья режиссера и возможностей исполнителей.

Если я, взбегая по лестнице, обращаюсь к вам: «Ради бога скорее, внизу ждет карета скорой помощи, очень плохо Циле Семеновне» [25]. Это какой-то определенный ритм и определенный темп, связанный с этим ритмом. Общность с музыкой есть, но разница грандиозная, потому что в музыке композитор это все решил и зафиксировал в определенном счете, в определенной музыкальной форме, а здесь мы целиком находимся в зависимости от предлагаемых обстоятельств, от степени той или другой потребности. То есть опять вступает в силу вопрос действия, и от этого действия, от оценки его, от умения действовать образуется тот или другой ритм.

Но ведь есть ритм, а не вообще слова, которые мы говорим очень выразительно вне ритма. Значит, имеются какие-то общие элементы между музыкой и речью (я вас очень прошу не буквально меня понимать). Но прошу подумать, нет ли здесь какого-то помощника с точки зрения му-

зыкальной, чтобы так или иначе воздействовать иногда на природу и актера, и режиссера, чтобы почувствовать, что в любом произведении есть ритм, зависящий от тех или других обстоятельств.

Какая-то невероятная утеря обнаруживается при звучании русской речи. Русский язык, непременно, помогает в работе режиссера и актера, если «разгрести» все то наносное, в чем мы живем. Мы живем среди невероятно испорченной русской речи. Сколько мы слышим неверных слов в быту!

Какие признаки подлинной русской речи?

(*Читает стихи на французском, немецком и русском языках* [26]).

Не зная даже ни того, ни другого языка, слышно что-то русское [27]. Наш язык удивительный. Но в русском языке есть несколько законов, которые нельзя нарушать. Вот об этом я сегодня вам и говорю.

Прежде всего, нельзя в короткой фразе, компактно выражающей одну мысль, отрывать слово от слова. Русская речь всегда *слиянная* речь. В ней, по мере возможности, надо сохранять слияние, то есть произносить фразу, не отрывая слово от слова. Это закон русской речи. Но он превращен бог знает во что. Пускай закон *слиянности* будет для вас очень важен. Заразите и своих товарищей по театру тем, чтобы без надобности они не смели отрывать слово от слова.

Но ведь закон *слиянности* таит в себе и другой аспект. Если проговаривается короткая фраза (и проговаривается слитная фраза действенно), необходимо найти главное слово (логическое ударение), которое всегда выражается или повышением голоса, или его понижением. Это очень важно. Ударное слово, укрупняющее мысль, или то слово во фразе, которое нам указывает на главную мысль, всегда произносится или с повышением, или с понижением интонации. Следовательно, после него фраза может пойти как вниз, так и вверх, а это понижение или повышение происходит на ударном слоге укрупняемого слова. Это как будто мелочь, но и от этого многое зависит.

Главным образом, этими изменениями логического ударения следует пользоваться на понижении или на повышении. Ударный слог чаще всего в русском языке идет на понижение. Это типично для русского языка.

В стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» каждая строчка кончается запятой, и так в течение трех строф, и только последние завершающие стихи идут на понижение.

Значит, если бы актеру пришлось читать это произведение по всем догматическим правилам, то, очевидно, было бы вполне грамотно читать следующим образом (*читает*). Слышите, это я пошла на повышение.

То, что я предлагаю на сегодняшний день – это пользоваться другой манерой, и, пожалуйста, разберитесь по-режиссерски в этом деле (*читает стихи*). Тот же закон, но пользуюсь я им иначе. Я даю каждую строчку как будто бы сверху вниз. Тут что-то изменяется в законах прочтения.

Для игры пьесы в стихах этот закон чрезвычайно поможет вам работать с актером.

Довелось мне участвовать в постановке «Горя от ума» в Большом драматическом театре [28]. Даже в таком серьезном театре актеры не умеют читать стихи. Существуют на сегодня как бы две грани – старая манера чтения – декламационная, когда актеры старательно выделяют каждое слово и выдерживают равномерные паузы между стихами, и новая – когда актеры произносят текст в манере болтовни, *прозаизируют* стихи. «Горе от ума» мне показало, что очень трудно обстоит дело на сегодняшний день с техникой звучания стихов. Может быть, необязательно сегодня нам с вами вспоминать те единицы времени, которые заключены в стихах – имею в виду строку, то есть чередование безударных и ударных слогов, которое создает метрическую периодичность, но напомнить об этом следует.

В стихах строго организованы все слоги. Стихи всегда являют собой этакое чистое чередование групп ударных и безударных слогов. Это является как бы ритмической единицей, которая все время присутствует. Если идут у нас ударный слог и безударный как признак стиха – это будет хорей. Значит – ударный и безударный – это хорей, безударный и ударный – ямб. Таковы двусложные размеры. В русском стихе имеются всего два таких размера – ямб и хорей. Таким образом, получаются семьи слогов, из которых составляются строчки. Если таких семейств из двух слогов будет четыре в строчке – это будет четырехстопный размер, три – трехстопный, шесть – шестистопный.

Остальные размеры в русском стихосложении связаны с трехсложной стопой. Ударный – два безударных, ударный – два безударных – это будет дактиль («Тучки небесные, вечные странники!»). Или, например: «Заметался пожар голубой» – это будет анапест. И, наконец, остался еще амфибрахий – «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?» [29], когда стопа состоит из трех частиц, а ударение выпадает на средний слог.

Что еще важное мне хочется сказать в работе над стихом? Если у вас пять стоп в строчке, то вы получаете право разделить строчки на неравные доли – после второй стопы задержаться, сделать паузу. Это называется «большая цезура», или «медианта». Она очень многое определяет, когда человек разговаривает в стихах.

Большинство трагедий написаны шестистопным размером, там обязательно будет цезура после третьей стопы. Но это разделение возможно

только с точки зрения слуха, музыки и смысла. Всюду должен быть смысл – иначе получается формально.

Что я такое делаю? (*Стучит по столу рукой*.) Соблюдаю метр.

Если приучиться слышать музыку, если задуматься над тем, о чем я сегодня говорю, то очень многое самим актерам и режиссеру откроется, и не надо никого приглашать в помощь. Надо только понять, что стихи – это строго организованная речь, что в них есть метр. А при наличии строгости в метре у нас есть свобода в интонации, то есть интонационно этот самый жесточайший метр актера не связывает. Тут и надо добиваться от актера импровизационности, смысла, естественности.

«Горе от ума» написано вольным ямбом. Там в одной строчке четыре стопы, в другой – одна стопа. Но все эти частицы подвластны строго организованному метру. Для того чтобы просто заговорить, конечно, одного этого метра мало. Должно быть понимание – к чему моя фраза идет и куда она тянет? То есть, иначе говоря, вопрос касается перспективы. Надо разобраться, куда же моя фраза дальше идет?

Очень важную роль в этом смысле, как ни странно, играют знаки препинания и паузы. <…> Паузы внутри стихов и между стихами не могут быть бесконечными, не могут и отсутствовать вовсе. (*Отбивает ритм рукой*.) Пропускаю ударов не столько, сколько мне захочется, а согласно «музыке» стиха. Ведь время уходит. Конечно, если очень формально это понять, тут страшная скукота. Я разрешаю себе сегодня говорить об этом потому, что я уверена, что вы правильно меня поймете. Ведь, чтобы сказать слово, надо знать, что оно во времени написано. Тратится время на звуки, и вот это время надо очень скупо тратить.

Если в стихотворной пьесе пауза не имеет таких ритмических отсчетов, тогда стихи разорваны. Надо учесть и паузы в стихах в том самом ритмическом качестве, в каком написаны стихи.

К чему же относятся мои пожелания? К режиссуре, очевидно, если есть более способные актеры и те, которые хотят работать.

Не позволяйте на первой репетиции, когда актеры читают текст, действовать руками. На столе лежит тетрадь, а руки спрятаны. Актеры очень быстро привыкают к бессмысленным, неоправданным жестам, и слово *забивается* жестами. Но зато слово *выпрет* на первый план потому, что руки вы убрали. Пусть сядут на руки и для начала поработают над знаками препинания. Очень следите за тем, о чем я сегодня говорила – о слитности речи, и вам же обратно сторицей отдадут люди, которые чуть поспособнее. Они научатся говорить слитно фразы, втянутся в работу над словом, а это очень важный момент.

И еще одно средство в помощь, каким бы скучным оно вам ни показалось. Оно *тошнотворно* поначалу, но очень помогает. Я говорю о речевых тактах.

Если в стихах строго организованы частицы (стопы), то в прозе такого жесткого деления на ритмические единицы нет, а вникнуть в ритм текста, подкрепленный смыслами, надо. Я ни о сверхзадаче, ни о сквозном действии ничего говорить не буду, об этом с вами здесь уже достаточно говорили. Итак, вот длинная фраза, а руки убраны. Чем внимательнее с самого начала работать, тем легче будет дальше. Что же надо сделать? Вот попадается такое длинное распространенное предложение. (*Читает длинную фразу*.) Что же тут делать? Вот это средство, которое нам сказал Константин Сергеевич [Станиславский], оно, по-моему, изумительное. Что это за правило? Это такт. Лучшего средства не знаю, но его нельзя выполнять формально. Это удивительный закон – речевые такты [30]. Всякая группа слов внутри длинного предложения [31], связанная между собой смыслом, произносится нами обязательно слитно и отделяется паузой от другой группы слов, пока не дойдем до конца. Так легче вникнуть в смысл произносимого. Это золотое правило.

Значит, речевой такт – это группа слов внутри предложения, связанных между собой смыслом. Весь смысл фразы такт не выражает, но произнести его надо обязательно слитно. Причем в этой слитности непременно у каждого речевого такта есть свое маленькое логическое ударение. Значит, каждый такт тоже имеет в себе маленькое ударение.

Речевой такт произносится слитно. Вот здесь вопрос *слиянности* особенно силен. Значит, в таком предложении, которое вы прочитаете через речевые такты, определяется, где главное, где слом фразы, а потом она идет на точку. Точку окрашивайте крепко, причем точка – всегда понижение голоса на ударном слоге логически нужного слова. Речевые звенья – это практический помощник, чтобы актеры вернее разобрались в тексте.

Теперь самый трудный вопрос, который я все-таки хочу затронуть. Предположим, вам надо прочитать пьесу по ролям. Пользуйтесь тем средством, о котором я вам сегодня говорила, чтобы люди внятно хотя бы прочли те мысли, которые заключены в пьесе.

Самое дорогое в актере, тем не менее, – это способность импровизации. Как же быть со словами, которые заучиваются наизусть? Прочитал верно, мысль понял, но ведь это только первочтение, это только понимание содержания того текста, который подается в пьесе. Это еще не работа над словом.

Работа над словом начинается только после того, когда станет ясно и для режиссера, и для актеров, о чем идет речь в пьесе, что имел в виду ав-

тор, что мы хотим выразить, что у автора нам дорого, – и поиск предполагаемых ответов будет проведен через призму словесного действия. Если мы верно прочитаем текст, пользуясь названными мною правилами, это уже будет очень много, потому что актеры разберутся в смысле слов. А дальше вступит в силу закон, без которого нет искусства сцены, нет искусства импровизация, нет своеобразия интонации.

Ведь интонация у каждого своя. Я так выражаю мысль, вы так, – и это ценно. И вообще разговор – с чего я начала и чем буду заканчивать – о том, что, если на сегодня качество сценического слова не так хорошо, то, главным образом, потому, что утеряно своеобразие интонационного выражения.

Ведь каждый человек по-своему выражает мысли, у него свои глаза, свои возможности и ви́дения. И какая бы одинаковая ни стояла задача перед всеми исполнителями, момент интонационного выражения все-таки своеобразен. Один больше дает, другой меньше – это уже зависит от степени способности или индивидуальности. И вот здесь встает самая главная проблема – выразить то, что заключено под словом. Ведь важно научиться выражать то, что скрыто под словами – какие там цели, задачи, какое там действие, чего я хочу. Искусство выражения оказывается ключевым.

У автора написано: «Убирайтесь немедленно вон, вы мне надоели...» Один актер, может быть, скажет так: «Уйдите, вы мне действуете на нервы». Но ведь это же только один способ! А другой исполнитель проговорит: «Я вас прошу немедленно отсюда уйти, вы действуете мне на нервы настолько, что собрать свои мысли я не могу. Прошу вас уйти отсюда». Это будет другой способ выражения действия, и т. д. Но это все подтекст.

Практикуется способ работы, который очень полемизируется, – этюды. Я думаю, что, если с толком к нему отнестись, а я сторонница этого способа, то он совсем не плохой. Вот прочитали пьесу, разобрались, и начинается ваша основная работа. Когда вы уже определили главное событие в вашем спектакле, которое поворачивает всю пьесу так, как вам надо, то важно не упустить, что существуют и менее важные события. Значит, логическая цепочка, которая появляется у вас, – это событийная линия, она-то и становится объектом этюдов.

Я хочу обратить ваше внимание, что не обязательно посылать вашего товарища чинить трактор, а достаточно, если он починит велосипед, то есть кто что может. Вот с этой «починки» и начинается работа на спектакль – работа ассоциативная. Не обязательно трактор починить, но важно что-нибудь да сотворить, чтобы актер почувствовал себя в достоверных условиях, а не в вымышленных.

Вот этот момент очень важен еще и для слова. Я лично пользуюсь этюдами и в слове, когда идет только разыскивание на «мастерстве», и этим пользуются мои товарищи, с которыми я всегда работаю (я работаю с одной группой людей, действующих в определенном направлении, и мне легче с ними найти контакт, быть в согласии [32]). Вот идет такой этюд, например, починка стола или трактора. Тут и слова какие-то родятся: «Дай гвоздь, молоток, дай мне кожаные штаны». Рождаются какие-то слова, необходимые по ходу данного действия. Эти слова выражают самую суть действия. Они на авторский текст не похожи. После этюда диалог с педагогом:

– Расскажите мне о событии.

– О каком?

– Вот сломался трактор.

Человек рассказывает о событии, определяя главное в нем.

– Загляните в текст, а как автор говорит?

Таким образом, авторский текст начинает звучать не просто словами, а содержанием этих слов, выражающих мысль.

Не думайте только, что этот актер потом будет очень «пачкать» текст. Нет. Чем сложнее идут этюды, даже не этюды, а репетиции, тем слова «отроются» ближе к пьесе.

Однажды я поехала в область, и там были люди из окрестных колхозов. Я взяла маленькие пьесы с собой. Одна из них была «На полустанке» [33]. Знаете, что я там делала? Мы только и занимались тем, что определяли события и потом события отдельно играли. Первое, второе, третье, четвертое, и там появлялись какие-то свои слова. Там были способные люди, они очень этим увлеклись. Они сыграли эту пьесу, не могу сказать, что это был чистый текст, но, во всяком случае, актеры были живыми, они запоминали потом авторские слова и с живыми интонациями их произносили.

Ведь все-таки недаром говорят, что невозможно сосчитать все оттенки у слов «который час?», «здравствуйте» и т. д. Вот в чем состоит работа над словом, и где нужно от актера требовать.

Для этого, прежде всего, должна быть очень точна действенная, конкретная, простая задача. Надо дать какой-нибудь этюд, который доступен актерам, какие-то маленькие производственные процессы, и слова появятся такие, какие могут быть только в производственном процессе, а не вообще.

Мне думается, что, для того чтобы работать над подтекстом, над содержанием, необходимо давать этюды на события, втягивать в игру взрос-

лых людей. Только здесь надо не ошибиться, следить, чтобы они не наиграли, и это уже дело режиссера. Отсюда уже переход к работе над словом.

Скажите мне, товарищи режиссеры, ви́дение сколько включает в себя элементов? Слышать, видеть, вкусовое, осязание, обоняние. А я говорю, и вам не боюсь сегодня сказать, что лично мне пять признаков мало. Мне нужен шестой. Что же такое шестой? Это воображение, которое все это объединяет.

Ни один этюд нельзя делать механически. Если речевые такты превратить только в голую форму, они не принесут пользы. Но когда вы привыкаете к речевым тактам, к подтекстам, к действенному воображению, появляется привычка. Такая привычка потом придет обязательно, набейте себе в этом руку и глаз, и это правило будет вас выручать, вам легче будет читать сложные вещи.

Кто хочет задать вопросы?

II

ВОПРОС: Сейчас в системе преподавания в наших условиях нужно ли обязательно заниматься упражнениями для артикуляции?

ОТВЕТ: Это зависит от того, кто занимается. Старой гимнастики у меня в практике нет. Надо, чтобы было очень свободное открывание рта. Если будет сильно освобождена челюсть, как будто она валится, это самое главное. Чувствовать нужно, но главное – открывать правильно рот, чтобы нижняя челюсть легко поднималась и опускалась [34].

Хочу вам порекомендовать прочитать «Основы техники речи в трудах Станиславского», 1959 года издания [35]. Затем книгу «Речь на сцене» – группы преподавателей [36].

ВОПРОС: А книга Саричевой остается? [37].

ОТВЕТ: Там приведен хороший практический материал, но есть вещи, с которыми я не согласна.

ВОПРОС: Как бороться со всевозможными диалектами?

ОТВЕТ: Помните, мы говорили об ударных слогах? Вот звучание ударных слогов в чистом виде имеет решающее значение в *диалектике*. С другой стороны, все те гласные, которые стоят за ударением и перед ударением, редуцируются. Главное – это ударная гласная. Например, возьмете слова «королевский брадобрей» [38]. В слове «королевский» будет «е», в «брадобрее» – «е». Два слога, которые стоят перед ударением, произносятся укороченно, чем дальше, тем меньше они выговариваются. Значит, основное – это произносить ударные слоги, а безударные не позволять произносить так, как они написаны.

Если больше вопросов нет, разрешите на этом закончить.

Послесловие

На одном моменте, затронутом К. В. Куракиной в беседе вскользь, имеет смысл задержаться и расшифровать его. Рассуждая о ритмическом значении паузы в драматическом стихе, Куракина обращает внимание слушателей-режиссеров на то, что любая пауза в стихотворном спектакле должна соответствовать ритму стиха. В противном случае, говорит она, «если в стихотворной пьесе пауза не имеет таких ритмических отсчетов, тогда стихи разорваны». Речь идет о спектакле Г. А. Товстоногова «Горе от ума». Напомню, что К. В. Куракина была в этом спектакле консультантом по работе актеров над стихотворной речью. Известный мастер художественного слова и театральный педагог Я. М. Смоленский обратил внимание в своей статье «Правда стихотворного спектакля» на одну затяжную, оправданную режиссерски, но не оправданную ритмом стиха, паузу. Речь идет у Смоленского о взаимоотношении ритма и смысла. Первое появление Чацкого заключено у Грибоедова в четверостишье, разделенное на три реплики:

Лиза: Хотела я, чтоб этот смех дурацкий
Вас несколько развеселить помог.
Слуга: К вам Александр Андреич Чацкий.
Чацкий: Чуть свет – уж на ногах! И я у ваших ног.

Смоленский отмечает, что эти реплики, допускающие по смыслу самые разные трактовки, составляют по ритму неразрывное целое – строфу, и режиссер с актерами не вольны по своему усмотрению разрушать ритм стиха. Однако в спектакле БДТ, согласно описанию Смоленского, происходило следующее: первая фраза Лизы произносилась в довольно быстром темпе, соответствующем внутреннему состоянию героини. «Затем дверь открывалась, и, **медленно спеша**, входил лакей; дошагивал до места, с которого обыкновенно провозглашал имя визитера, и с профессиональным достоинством произносил: “К вам Александр Андреич Чацкий”. Правда жизни была соблюдена, но несколько секунд промедления делали свое дело: стихо-ритмическое звено давало ощутимую трещину. Затем наступал очень красивый постановочный эффект. Комната Софьи уходила в темноту, как на экране, появлялся целый этаж большого московского особняка, мы видели стремительно бегущего по галерее, по анфиладе комнат Чацкого. Промчавшись долго и по-настоящему задыхаясь, он врывался в комнату Софьи. Этаж снова уходил в темноту, появлялась комната Софьи. Пау-

за. Чацкий говорил: “Чуть свет – уж на ногах! И я у ваших ног”. Зрители аплодировали красивым интерьерам, но в этом эпизоде “пьеса в стихах” существовать **переставала**: ухо зрителя теряло возможность связать воедино грибоедовские строки. Пространственный ряд (декорации, свет, мизансцена) вываливался из временных рамок стиха, заслонял и уничтожал его» [39]. В примечании Смоленский добавляет: «Через некоторое время после просмотра спектакля случай дал мне возможность выразить Г. А. Товстоногову свое недоумение, которое тревожило меня тем более, что я являлся и являюсь горячим поклонником этого выдающегося режиссера. И он ответил, как свойственно смелому и яркому человеку, кратко и определенно:

– В данном случае о стихе я не думал…» [40].

Заподозрить Ксению Владимировну в «недогляде» невозможно. Конечно же, от нее не мог ускользнуть ритмический сбой стиха, возникавший вследствие удлиненной игровой паузы. Но что поделаешь, иной раз режиссерские задумки, творческая воля режиссера оказываются сильнее логики ритма, знаний и музыкальности специалиста. Это, смею предполагать, стало одной из причин обращения Куракиной к постановке «Горя от ума» в БДТ в ее «Беседе с режиссерами» и подтолкнуло ее к темпераментному высказыванию: «Если приучиться слышать музыку, если задуматься над тем, о чем я сегодня говорю, то очень многое самим актерам и режиссеру откроется, и не надо никого приглашать в помощь. Надо только понять, что стихи – это строго организованная речь, что в них есть метр. А при наличии строгости в метре у нас есть свобода в интонации, то есть интонационно этот самый жесточайший метр актера не связывает». Финальная мысль Куракиной в этом высказывании непривычна, но чрезвычайно актуальна и продуктивна. Ритмометрические особенности каждого стихотворного произведения, основывающиеся на законах звучания стиха, на ритмике паузных повторов, по Куракиной, не ведут к омертвению актерской речи. Живое дыхание стихов, их импровизационность всецело зависит от «своеобразия интонационного выражения». Имею в виду (думаю, что я не ошибаюсь в прочтении идеи Куракиной) не интонацию знаков препинания, но интонацию мысли, тональность чувства, неуловимую глубину «бушующего» подтекста. Но вместе с тем отмечу, что Я. М. Смоленский, бесспорно, прав, и К. В. Куракина, несомненно, с ним согласилась бы, что правда стихотворного спектакля во многом зависит и от соблюдения даже мельчайших особенностей ритма стиха, созданных талантом поэта и драматурга.

Комментарии

1. Стенограмма Беседы К. В. Куракиной с режиссерами народных театров и ее доклада «Слово в работе с актером» находится в архивном фонде читального зала Библиотеки С.-Петерб. отд-ния СТД (ед. хр. № 23.09.1963, л. 1–18). Публикуется впервые.

2. Согласно справке, выданной Куракиной Ленинградским государственным новым театром 10 декабря 1949 года, она преподавала в студии Нового театра технику сценической речи с 10 января 1943 года по 1947 год. (Архив СПбГАТИ. Личное дело К. В. Куракиной. – Л. 16). Куракина была актрисой Нового театра с 1933 по 1946 год.

3. См.: Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. каф. сценической речи С.-Петерб. гос. акад. театрального искусства / ред.-сост. Ю. А. Васильев, науч. ред. В. Н. Галендеев. – СПб., 2009. – С. 54. Книга Куракиной была полностью воспроизведена в этом издании (С. 51–132).

4. Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946) – выдающийся актер, режиссер, театральный педагог, народный артист РСФСР, доктор искусствоведения, профессор. С 1908 года был сотрудником МХТ, затем его актером. В 1912 году вместе с Вахтанговым и Сулержицким был инициатором создания 1-й студии МХТ, в 1916–1924 годы возглавлял эту студию. С 1933 по 1937 год был художественным руководителем Театра драмы им. А. С. Пушкина. Директор и художественный руководитель/ректор Техникума сценических искусств/Центрального театрального техникума/Ленинградского государственного театрального института с 1933 по 1946 год.

5. Куракина сыграла в Новом театре шестнадцать ролей; среди них такие значимые, как Лидия («Бешеные деньги» А. Островского), Маша («Три сестры» А. Чехова), Елизавета («Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Сарра («Иванов» А. Чехова). Главным достижением Куракиной-актрисы в Новом театре была роль Инкен Петерс («Перед заходом солнца» Г. Гауптмана), которую она играла в дуэте с Б. М. Сушкевичем (Маттиас Клаузен).

6. Речь идет о: *Станиславский К. С.* Работа актера над собой: материал из неопубликованной книги «Работа над собой в творческом процессе воплощения». Дневник ученика // Ежегодник МХТ. 1946 год. – М., 1948. – С. 159–313. Это первая публикация работ Станиславского, посвященных речи и движению на сцене. Позднее эти материалы составили 3-й том собрания сочинений Станиславского (М., 1955).

7. Выражение В. А. Теляковского (См.: *Теляковский В. А.* Из дневников. 1907–1917 // Мейерхольдовский сборник / ред.-сост. О. М. Фельдман. – М., 2000. – Вып 2: Мейерхольд и другие: док. и мат-лы. – С. 74).

8. Во всех письмах Саричевой первой половины 1953 года, адресованных Куракиной, описываются действия, предпринимаемые адресантом для опубликования статьи.

9. Архив СПбГАТИ. Личное дело К. В. Куракиной (л. 17).

10. К 1959 году, ко времени выхода в свет книги Куракиной, основными маяками в области преподавания речи являлись книги *Е. Ф. Саричевой:* «Техника сценической речи» (М.; Л., 1939. – 108 с.; 2-е изд. – М.; Л., 1948. – 149 с.), «Сценическая речь» (М., 1955. – 251 с.) и пособия *Е. А. Корсаковой* и *А. В. Прянишникова*: «Логика речи» (2-е изд. – М., 1938. – 80 с.; 4-е изд. – М., 1940. – 66 с.; и др. изд.); «Техника речи» (3-е изд. – М., 1940. – 100 с.; и др. изд.). К этому необходимо присовокупить издания по художественному чтению (в те времена «художественное чтение» было необходимым атрибутом преподавания сценической речи в театральной школе): *Суренский В.* Художественное чтение (М., 1941. – 176 с.); *Аристархова С.* Художественное чтение (под ред. проф. Е. Ф. Саричевой. – М., 1952. – 45 с.).

11. См. следующую ниже стенограмму выступления Куракиной в ВТО 23 сентября 1963 года.

12. Письма Е. Ф. Саричевой к К. В. Куракиной 1949–1956 годов хранятся в фондах Ленинградского государственного музея театрального и музыкального искусства. Письма Куракиной к Саричевой разыскать пока не удалось.

13. Архив СПбГАТИ. Личное дело К. В. Куракиной (л. 12).

14. В театре «Кривое зеркало» К. В. Куракина служила в 1926–1928 годах. Об игре Куракиной в роли Певицы интимных песенок в спектакле «Оформление быта» пишет в «Записных книжках» Даниил Хармс (12 января 1927 года). Современный исследователь высказывает предположение, что романс Мамаши в «Елизавете Бам» «был спровоцирован именно этой исполнительницей из “Кривого зеркала”» (Из записных книжек Даниила Хармса / публ., вступ. ст. и коммент. Ю. Грибы // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. – М., 1996. – С. 121). Сама Куракина в интервью корреспонденту «Красной газеты» (8 марта 1933 года) объясняла: «В начале нэпа, когда пришлось выступать в кабаре, умерли “песенки улицы”. Они здесь, у столиков, получили вдруг для меня другой смысл, они стали звучать как зазывающие, а не как обличающие. И я перестала их исполнять». Но между тем популярность Куракиной-исполнительницы жанровых песенок в Ленинграде была довольно широкой.

15. *Куракина К. В.* Восемнадцать упражнений вокального характера по воспитанию голоса и дикции драматического актера // Теория и практика сценической речи: сб. науч. тр. / ред.-сост. В. И. Тарасов. – Л., 1985. – С. 135–145. В 2003 году Академия выпустила эту статью Куракиной отдельным изданием.

16. *Куракина К. В.* Восемнадцать упражнений… С. 139.

17. Занимались у Куракиной в этот день студенты курса Р. С. Агамирзяна Валерия Киселева (ныне заслуженный артист России) и Александр Галибин (ныне народный артист России).

18. Записи индивидуальных занятий по речи К. В. Куракиной на 3-м актерском курсе Р. С. Агамирзяна. 15 ноября 1975 года. (Архив автора.)

19. Речевой такт называется Куракиной «речевым звеном» – полезная поправка: звено подразумевает слиянность с другими звеньями, понятие «такт» такого слияния внутренне не несет. Имея в виду фразу, конечно же, разумнее использовать понятие «речевое звено».

20. Куракина проводит беседу с режиссерами народных театров, поэтому и упоминает специфику их работы.

21. Имеется в виду Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, носивший это название с 1962 года. До этого времени он именовался Ленинградским государственным театральным институтом. К. В. Куракина преподавала в Институте с 1 января 1945 года по 27 августа 1951 года и с 5 июня 1956 по 31 мая 1979 года.

22. Это замечание Куракиной остается актуальным и по сей день. Мне недавно довелось участвовать в выпуске спектакля «Кабала святош» на сцене Учебного театра в Петербурге. Мои рекомендации актерам о полнозвучности слова, о дикционной ясности, мои советы, как этого достигать, вызывали раздражение режиссера (хорошего, талантливого режиссера). Ему все хотелось искренности и простоты, проникновенности в общении актеров и казалось, что полнозвучность – большая опасность. Режиссерская забота об этом достигала цели, но в ущерб слышимости и разборчивости речи. О, сколь давние это проблемы для драматического театра. Об этом и Куракина говорит, об этом пишет известный английский педагог Сесели Берри: «Требуемая естественность вынуждает использовать то, что я называю полуголосом, и это лишает голос множества оттенков. Здесь невозможно почувствовать свободу голоса, которая возможна на сцене, и голосом управлять гораздо труднее» (*Берри С.* Голос и актер / пер. И. Ю. Васильевой. – М., 1995. – С. 10).

23. Николай Павлович Акимов (1901–1968) – выдающийся театральный художник, режиссер и педагог, живописец и книжный график, народный артист СССР, профессор. Преподавал в ЛГТИ/ЛГИТМиК с 1954 по 1968 год.

24. Интересное совпадение звучит в письме Е. Ф. Саричевой от 17 августа 1953 года, адресованном Куракиной: «Музыку со словом в таком объеме, как Вы пишите, – тоже ненавижу. Люблю, обожаю музыку самое по себе и не терплю ее в виде гарнира. Ведь ее же тогда не можешь слушать или не слышишь слов. Никогда не терпела мелодекламации» (С.-Петерб. гос. музей театрального и музыкального искусства. – Фонд № 13. ГИК 17290/58. – Л. 2 об., 3).

25. Ксения Владимировна для убедительности ввела в этот пример имя реального человека: Циля Семеновна Андреева долгие годы была референтом Ленинградского отделения ВТО, ее знали и уважали без исключения все театральные деятели города. Можно предположить, что именно она организовывала встречу режиссеров народных театров с К. В. Куракиной.

26. Смеем предположить, что Куракина во время этой встречи читала стихи по-французски и по-английски, в стенограмме же ошибочно указан немецкий язык. Ксения Владимировна владела французским и английским языками, отлично знала грамматику, однако произношение ее было несколько старомодным. Языками она овладевала в Смольном институте благородных девиц, в котором училась с 1916 по 1920 год. В анкетах на вопрос «Какие знаете языки, кроме русского, и в какой степени владеете ими»? отвечала обычно: «Французским свободно, английским немного» (Архив СПбГАТИ. Личное дело К. В. Куракиной. – Л. 13 об.). В автобиографии 15 сентября 1949 года она написала: «Окончила Смольный институт и имевшиеся при нем Курсы французского языка» (Там же. – Л. 27).

27. По-видимому, Куракина прочитала слушателям какое-то произведение русского поэта, а затем его переводы на французский и английский языки.

28. К. В. Куракина являлась консультантом по сценической речи при постановке «Горя от ума» А. Грибоедова в БДТ им М. Горького (1962). Постановщик спектакля – Г. А. Товстоногов.

29. Куракина в качестве примеров трехсложных стоп цитирует фрагменты из произведений М. Лермонтова («Тучи»), С. Есенина («Заметался пожар голубой») и В. Жуковского («Лесной царь»).

30. Куракина в вопросе о «речевых тактах» ссылается на Станиславского, приписывает ему открытие этого закона. Однако этот термин (мож-

но сказать, и закон) употреблялся в лингвистике задолго до работ Станиславского. Лингвистами использовались и используются несколько терминов наряду с «речевым тактом» – «синтагма», «дыхательная группа» и пр. Станиславский выбрал один из терминов, в котором усмотрел связи с музыкой – отсюда, вероятно, и «речевой такт».

31. Здесь и далее лучше читать не «предложение», а «фраза», так как речь идет о произносимом слове, а не о письменном.

32. К. В. Куракина ко времени «Беседы с режиссерами» преподавала сценическую речь на курсах Т. Г. Сойниковой с 1945 по 1949 год (среди выпускников этого класса был выдающийся театральный педагог С. В. Гиппиус) и Б. В. Зона с 1947 по 1951 год (выпускницами этого класса были народная артистка СССР З. Шарко и народная артистка РСФСР Э. Попова). В 1957 году была вновь приглашена Б. В. Зоном преподавать сценическую речь на его актерском курсе. Среди выпускников этого курса немало известных в будущем деятелей театра – народные артисты России Э. Виторган, Л. Дьячков, Е. Меркурьев, С. Карпинская, М. Матвеев, профессор кафедры сценической речи СПбГАТИ Н. Латышева, актер и драматург С. Коковкин. В 1961 году Зон и Куракина продолжили совместную работу: на курсе, окончившем ЛГИТМиК в 1965 году, учились народные артисты России Н. Тенякова, Л. Додин, заслуженные артисты России профессор В. Костецкий, Л. Мозговой, С. Надпорожский, В. Тыкке.

33. Куракина, по-видимому, имеет в виду инсценировку рассказа Ю. Казакова «На полустанке».

34. В современной педагогике сценической речи раскрытие рта, о котором говорит Куракина, именуется созданием «голосо-речевого рупора».

35. Имеется в виду: *Куракина К. С.* Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. – М., 1959. – 103 с.

36. Куракина упоминает следующее издание: *Герасимова О. И., Колосовская Н. И., Куницын А. Н., Куракина К. В., Рыжухина В. И., Савкова З. В.* Речь на сцене. – Л.; М., 1961. – 64 с.

37. Речь идет о следующем издании: *Саричева Е. Ф.* Сценическая речь: учеб.-метод. пособие. – М., 1955. – 251 с.

38. Куракина произносит название часто ставившейся в 1920–1930-е годы в агитационных театрах и ТРАМах пьесы А. В. Луначарского «Королевский брадобрей» (1906).

39. *Смоленский Я. М.* Правда стихотворного спектакля // Теория и практика мастерства актера: межвузов. сб. науч. тр. – М., 1990. – С. 147–148.

40. Там же. – С. 158.

Е. А. Лазарева
Самара

ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ГОЛОСО-РЕЧЕВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗОК А. С. ПУШКИНА: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

Основой статьи является опыт создания речевых спектаклей на материале сказок А. С. Пушкина. Рассматривается один из наиболее важных вопросов сценической речи – комплексный подход в воспитании голосо-речевой выразительности. Аргументируется эффективность технологии проведения речевых тренингов с предметами в процессе создания речевых спектаклей на стихотворном материале.

Ключевые слова: сказка, речевой тренинг с предметом, темпоритм, речевое взаимодействие, речевая настройка, коллективный рассказ, звуковая партитура, голосо-речевая характерность, пластическая ассоциация.

E. A. Lazareva
Samara

TRAINING OF THE VOICE-SPEECH EXPRESSIVENESS SKILLS ON A. S. PUSHKINS FAIRY-TALES: FROM PRACTICAL EXPERIENCE

The experience of the creation of speech performances on the Pushkin s fairy-tales material is the basis of the article. One of the most important questions of stage speech – combined approach in training of voice-speech expressiveness is considered here. The effectiveness of the speech trainings with the objects technology in the process of speech performances creating on the poetry is argued.

Keywords: fairy tale, speech training with the object, tempo-rhythm, speech interaction, speech tuning, collective story, sound score, voice-speech specificity, plastic association.

Системный характер занятий техникой речи для студента, будущего актера театра, – принципиальная основа обучения. Ведь хорошо поставленная речь – залог профессионализма. Грамотно определенное действие организует как психический, так и физический аппарат актера, заставляя его адресно говорить и точно двигаться. И наоборот, хорошо поставленные голос и дикция помогают ему верно действовать и проживать те или иные

сценические события, активизируя его собственную психофизику. Одно призвано помогать другому. Актеру важно передать слова роли точно по мысли и внятно по произношению.

Огромная проблема в театре сегодня – неточное словесное взаимодействие. Работая над техникой речи на групповых и индивидуальных занятиях, необходимо обращаться к таким художественным текстам, которые помогают развивать внятность мысли, фантазию и воображение будущих актеров. Соответственно, уже на втором курсе можно взять в работу литературный материал, не требующий выполнения сложных психологических задач, например, сказку. Ведь на занятиях по мастерству актера на первом курсе студентами уже освоены упражнения «животные», «наблюдения» и т. д. На материале сказки студенты могут развивать свою психофизику, воображение, применяя в речи звуковой диапазон. Все это позволяет будущим актерам мыслить на сцене и чувствовать себя свободно в импровизации.

Главная цель занятий сценической речью – научиться мыслить на сцене, воздействовать словом в процессе исполнения роли. Правильная работа с литературным текстом дает возможность воспитывать элементы актерской психотехники. Выполнению этой творческой задачи послужили сказки А. С. Пушкина и его сказочная поэма «Руслан и Людмила». Погружаясь в этот материал, студенты получили уникальную возможность почувствовать свободу импровизации, раскрыть юмор и иронию пушкинского слова, проявить актерскую находчивость и фантазию. Словом, они попытались поиграть в сказку, используя полученные навыки на пластике, вокале, мастерстве актера и, конечно же, сценической речи.

Первый опыт работы со сказкой возник в 2007–2008 учебном году и был связан со студентами второго курса Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (очно-заочный курс заслуженного деятеля искусств Российской Федерации В. А. Гвоздкова). Мы обратились к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», работа над которой строилась как коллективный рассказ. Основную свою задачу мы видели не только в установлении речевого взаимодействия, но и в создании творческой атмосферы в процессе работы над этим материалом.

Возьмем, к примеру, начало поэмы «Руслан и Людмила»:

У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;

Идет направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит.

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей… [1].

Авторский текст, насыщенный свистящими и шипящими звуками, подсказывает речевую настройку. В нашем этюде от шума ветра (настройка шипящих и свистящих *Ш* и *С*, наиболее проблемных звуков у студентов) не только скрипел дуб (осторожная голосовая вибрация), но и ухала сова (настройка на вертикаль звука). Таким образом, создавалась целая звуковая партитура сказочного леса.

Внутренняя свобода и желание создать интересную историю приводили к любопытным результатам. Сцену Руслана и Рогдая студенты строили, используя тренировочные упражнения с гимнастическими палками. Такой тренинг способствовал рождению точного психофизического поведения. Кроме того, тренинг по сценической речи помог мастеру курса увидеть в студенте, передающем образ Рогдая, большой потенциал, мужественность, распознать его голосовые возможности и оценить его чувство юмора, когда он произносил текст от автора, умело варьируя между вживанием в материал и брехтовским остранением от него через иронию.

Соперники в искусстве брани,
Не знайте мира меж собой;
Несите мрачной славе дани
И упивайтеся враждой!<…>

Соперники другого рода,
Вы, рыцари парнасских гор,
Старайтесь не смешить народа
Нескромным шумом ваших ссор;
Бранитесь – только осторожно.
Но вы, соперники в любви,
Живите дружно, если можно! <…>

Когда Рогдай неукротимый,
Глухим предчувствием томимый,
Оставя спутников своих,
Пустился в край уединенный
И ехал меж пустынь лесных,
В глубоку думу погруженный –
Злой дух тревожил и смущал
Его тоскующую душу,
И витязь пасмурный шептал:
«Убью!.. преграды все разрушу» [2].

Студент, которому достался образ Руслана, по внешним данным совершенно не подходил на роль русского богатыря, и звучание голоса было тусклым, немного манерным. Для него необходимо было найти своего Руслана – убедительного, смелого, сильного, думающего и любящего. На протяжении всей работы палка была тем предметом, который помогал студенту энергетически точно существовать не только в диалогах и баталиях, но и в раздумьях и рапиде. Можно упрекнуть нас в том, что палка – это своего рода «костыль», на который опирался исполнитель в процессе создании образа Руслана. Отчасти соглашаясь с этим, все же заметим, что на тот момент этот «костыль» помог ему уйти от ненужной суетливости в речи и движениях.

Другому студенту пластическое решение образа неожиданно помогло в звуковедении. Самый высокий парень на курсе очень остроумно выстраивал образ Черномора и переходы от авторского текста к прямой речи своего «карлика-злодея». Его персонаж ходил только вприсядку. В этом же состоянии исполнитель даже бегал, а текст от автора, наоборот, произносил, вставая в полный рост, как бы вырастая над героем. Уходя от высоких или чересчур низких тонов голоса к своему центральному звучанию, от напряженного фальцета к мягкому баритону, студент создавал свою звуковую партитуру.

Уж утро хладное сияло
На темени полночных гор;
Но в дивном замке все молчало.
В досаде скрытой Черномор,
Без шапки, в утреннем халате,
Зевал сердито на кровати.

Вокруг брады его седой
Рабы толпились молчаливы,
И нежно гребень костяной
Расчесывал ее извивы… [3].

Он дале в сад,
В лавровый лес, к решетке сада,
Вдоль озера, вкруг водопада,
Под мостики, в беседки… нет!
Княжна ушла, пропал и след.
Кто выразит его смущенье,
И рев и трепет исступленья?
С досадой дня не взвидел он,
Раздался Карла дикий стон…
Сюда, невольники, бегите!
Сюда, надеюсь я на вас!
Сейчас Людмилу мне сыщите!
Скорее, слышите ль? сейчас!
Не то – шутите вы со мною –
Всех удавлю вас бородою [4] .

Этот же студент работал и над другим образом – Ратмира. В итоге многочисленных этюдов и проб получился интересный материал, где студент, исполнявший роль Ратмира, и студентки, которые играли его спутниц, с помощью пластики и звука создали некую «пастораль».

Образы Фарлафа и Головы тоже достались одному студенту, которому представилась возможность использовать совершенно разные качества своего голоса. От природы ему дан богатый, низкий звук и своеобразная фактура, которая подходит, пожалуй, больше всего Фарлафу. С помощью звука, в том числе верхних обертонов, он создал трусливого, хитрого, подлого Фарлафа. Не менее сложной и интересной работой оказалось создание образа Головы. Студент обладал большим чувством юмора и хорошим голосом. Ему лишь нужно было помочь поверить в то, что он может быть не только смешным, но и трогательным, и трагичным, а самое главное, думающим.

В работе над поэмой активно использовался музыкальный материал, например, песня «Ах, поле-поле-поле...» (стихи Д. Самойлова, муз. А. Иванова), текст которой приводится ниже:

Ах, поле, поле, поле!
А что растет на поле?
Одна трава, не боле.
А кто идет по полю?
Идут по полю воины,
Блестят они на солнце
Граненными штыками,
Прижмутся они к полю
Холодными щеками.

Эта песня помогла создать атмосферу в сцене с Головой.

Свершив с Рогдаем бой жестокий,
Проехал он дремучий лес;
Пред ним открылся дол широкий
При блеске утренних небес.
Трепещет витязь поневоле:
Он видит старой битвы поле [5].

Сегодня исполнитель роли Фарлафа и Головы – уже актер Академического театра драмы, активно занят в репертуаре – в ролях не только комических, но и драматических.

Облик Людмилы «примерили» на себя все девушки курса: каждая выбирала для себя свой кусок поэмы. Тем интересней было наблюдать за трансформацией этого образа – Людмила представала и лирической, и капризной, и трагической. В работе девушки применяли тренинги с мячами (способствующие созданию четкого ритма), играли с тканью (помогающей выстраивать кантилену звучания). Благодаря голосо-речевым навыкам и использованию предметов, без применения дополнительных театральных аксессуаров рождалась атмосфера – то атмосфера княжеской свадьбы, то царства Черномора, то волшебного сада, то поля боя.

Студентка, рассказывающая текст от имени Наины, предложила неожиданную трактовку этого образа: он соединял в себе кошачью пластику, гибкость, азарт. Голосо-речевой образ Наины отличала динамика: от молодого и звонкого в самом начале истории до высокомерного и самоуверенного, старчески дребезжащего – в конце. Процесс создания образа явился первой пробой речевой характерности.

Наша история заканчивалась битвой с печенегами. Это был коллективный рассказ-подхват, где весь курс включал зрителей в эту батальную

сцену. Студентами задавался ритм скачущих лошадей. Неожиданные звуковые модуляции, смена темпоритма речи создавали напряженность и правдоподобие изображаемых событий. И воспринимались они уже не как сказочная история, а как вполне реалистичная и, безусловно, современная.

В 2009–2010 учебном году на втором актерском курсе Самарской государственной областной академии (Наяновой) была взята в работу «Сказка о царе Салтане…». Принцип речевой настройки использовался и в этой работе – в данном случае через тренинг с мячами. Весь курс произносил полное название пушкинского текста («Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди») в разном темпоритме, с разными подтекстами. Задача состояла в том, чтобы добиться легкости в звучании текста и свободного ощущения в пластике. Импровизируя и играя, ребята активизировали и выравнивали свое дыхание, произнося заголовок дважды (кто-то и трижды) на одном выдохе. Затем настраивали свои согласные звуки, проговаривая название текста без гласных. В этой веселой и непосредственной обстановке артикуляционный аппарат подготавливался к работе. Далее три студентки («девицы под окном»), каждая по-своему используя упражнения тренинга, задавали с помощью предмета – мяча – особый ритм и характер речи.

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица, –
Говорит одна девица, –
То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир».
«Кабы я была царица, –
Говорит ее сестрица, –
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
«Кабы я была царица, –
Третья молвила сестрица? –
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря» [6].

Дополняя эти слова вибрационным выдохом, студенты не только настраивали дыхание, мышцы артикуляционного аппарата, но и имитировали

шумящие волны и плывущую бочку. Динамика движения и быстрота смены событий в тексте свободно и легко уживались с пейзажными картинками, лаконичными и одновременно яркими, позволяя постоянно менять темпоритм речи. Создать морскую стихию помогали вибрационный выдох, шипящие и свистящие звуки *(Ш* и *С)*.

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут,
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней царица,
И растет ребенок там
*Не по дням, а по часа*м <…>

Плещешь ты, куда захочешь,
Ты морские камни точишь,
Топишь берег ты земли,
Подымаешь корабли –
Не губи ты нашу душу;
Выплесни ты нас на сушу [7].

С помощью рук студенты создавали эту волну. Причем волна (наряду с другими героями – и царицей-лебедью, и царем Гвидоном), как настоящая «героиня», была всегда разная. Студенты сменяли друг друга в образах сказки, как бы передавая эстафету. В этой работе они вынуждены были справляться с очень большой физической нагрузкой, так как, в отличие от «Руслана и Людмилы», для всего курса на площадке не было ни одной свободной минуты, будь то в сцене моря, в сцене царства царя Салтана или царя Гвидона. В этой сказке студенты очень активно использовали народную музыку и песни – такие, как «Плывет, плывет лебедушка…», «Радуйся, радуйся, развеселый Божий сын народился…», «У нашей березы, у нашей кудрявой…» и др. Большую работу проделали для этой сказки педагоги по вокалу. С помощью студенческих голосов создавался также колокольный перезвон, причем с очень точной звуковой партитурой. Непростая задача решалась, когда студенты переходили из вокального голоса в речевой, особенно после пения в народной манере, где нужно было быстро перестраиваться в звуковую вертикаль речи.

Применяя полученные знания на занятиях по пластике и сценическому движению, только с помощью тела они создавали то огромный стол, то бочки, то дворец. А как интересно студентка придумала жизнь своей волшебной белочки! Весь курс работал на то, чтобы вызвать определенные ассоциации, а наша белка не только активно жонглировала мячами, но и нашла свой тон голоса, свою манеру речи. Согласные звучали, как щелкающая и отлетающая скорлупа, в музыкальном тексте «Во саду ли, в огороде…».

В этой сказке применялась ткань: с ее помощью рождались образы свадебного стола, подводного царства, царицы с младенцем, плывущего паруса. Все эти образы создавались студентами согласно тексту, с помощью пластики тела, звука и слова. В сказке была определена главная тема – любовь, подлость, предательство и, конечно же, раскаяние в содеянном. Студентки-«Лебеди», работая в обычной тренировочной форме (лосины, купальник), вытягивались, распрямлялись, «расцветали». Это было первое их общение в диалоге, их первые внутренние монологи, первые подтексты, а самое главное – уже драматическое взаимодействие с партнером.

В 2011 году на втором курсе актерского факультета Самарской государственной академии культуры и искусств была взята в работу «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях». В этой сказке речевая настройка начиналась с тренинга, в котором активно использовались гимнастические палки: за время переброса палки произносилась строка стиха, второй полет палки предполагал межстроковую паузу и снова произнесение строки. Меняются события, происходит смена и речевых темпоритмов.

Царь с царицею простился,
В путь-дорогу снарядился,
И царица у окна
Села ждать его одна.
Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядючи
С белой зори до ночи...

Рано утром гость желанный,
День и ночь так долго жданный
Издалеча наконец
Воротился царь-отец [8].

Рассказывая эту сказку, студенты не выпускали палку из рук. Упражнения с палкой имеют несколько преимуществ: наличие постоянной «обратной связи» и возможность самостоятельно совершенствоваться, изобретая новые упражнения, делая собственные открытия. «Пространство, создаваемое с помощью гимнастической палки, – говорит профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильев, – расширяет речевые, дикционные и, в особенности, интонационно-мелодические возможности сценической речи» [9]. В работе над сказкой А. С. Пушкина палка стала помощником в создании художественных образов. Так, студенты, не кривляясь, не иллюстрируя буквально сюжет сказки, а посредством слова, посредством своего тела, посредством предмета (палки, ткани) и пластической ассоциации воссоздавали на наших глазах сказочную историю. И, конечно же, народные песни, как всегда, помогали нам в работе:

Завивалися две веточки во двор,
Закатилися два яблочка под стол.
Ой люли, люли, люли!
Закатилися два яблочка под стол.

Два садовых, два медовых,
Два наливчатых, рассыпчатых.
Ой люли, люли, люли!
Два наливчатых, рассыпчатых.

Поэма и две сказки – и по технике речи, и по физической нагрузке – серьезное испытание на втором курсе. Спектакль на основе поэмы «Руслан и Людмила» создавался весь год, то же произошло и со сценическим воплощением «Сказки о царе Салтане…». Это было обусловлено сложностью материала. А вот со «Сказкой о мертвой царевне...» работа шла всего полгода. Этот материал, как и предыдущий, студенты могли показывать (и не однажды) для детской аудитории. Маленькие зрители вместе со студентами погружались в волшебный мир сказки, который создавался не с помощью костюмов, декораций и волшебных фокусов, а посредством слова и его соединения с пластикой. В сценическую версию пушкинской истории активно включались элементы речевого тренинга с предметами, где мячи – и орехи, и скорлупа, и волшебные яблоки, а палки служат и крыльцом, по которому поднимается царевна, и печкой, и зеркалом, и лесом. Без предметов, лишь посредством возможностей своего тела,

студенты создавали на глазах у зрителей стол, волны, камыши, лодку, дворец. Их тело вело к интересным звуковым модуляциям, неожиданным темпоритмическим переходам. Все реже приходилось давать команды: «говори четче». Энергетика, с которой они работали, передавалась в зрительный зал. Схема «мысль – движение – звучание – восприятие» реализовывалась органично и с удовольствием.

В момент сценического творчества актер подчиняется единственному закону – закону сценического взаимодействия. Им определяется и форма словесного выражения, и интонация речи в самом широком значении этого слова. Но интуитивно возникающая форма должна опираться на хорошую техническую базу. Голос актера, речевой аппарат и слух нужно развить до такой степени совершенства, чтобы они чутко отражали малейшие изменения мысли, воплощали всю глубину и тонкость переживаний. Если же актер глух к мелодическому движению речи, трудно рассчитывать, что в нужный момент все родится само собой и природа придет ему на помощь.

Чтобы правильно понять взгляды К. С. Станиславского относительно речи на сцене, необходимо вспомнить важнейший принцип его системы: сценическая форма определяется внутренним содержанием творчества. Но по закону органической связи тела и души существует и обратная зависимость: верно найденная внешняя форма оказывает влияние и на переживания актера. «…Каждый раз, когда я попадал на верный фонетический рисунок, внутри у меня шевелились все новые и самые разнообразные эмоциональные воспоминания, – пишет Станиславский. – Вот где настоящая основа техники речи, не придуманная, а подлинная, органическая! Вот как сама природа слова, извне, через интонацию, воздействует на эмоциональную память, на чувство и на переживание!» [10].

Подводя итоги, мы можем сказать, что работа со сказками будит воображение студентов, позволяет импровизировать, быть не только исполнителем, но и сотворцом. Во время репетиций у студентов происходит сложная, многоступенчатая работа над образом. Под ней мы подразумеваем осмысление истории, подробный анализ авторского текста, поиск голосо-речевой характерности и пластики тела, создание атмосферы. Одновременно с этим – пробуждение чувства партнера, достижение адресности текста и существование в ансамбле.

В работе мы не прятали речевые недостатки студентов, а пытались их преодолеть: изучали ритмические особенности стихотворного текста, присваивая авторский текст, переводили его в живую речь, использовали музыкальные и пластические ассоциации осознанно, а не иллюстративно.

В результате из учебной работы и этюдов получились живые речевые спектакли, которые ни один раз были показаны на аудитории разных возрастов, включая детские.

Библиографические ссылки и примечания

1. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1962. – Т. 3: Руслан и Людмила. – С. 7.
2. Там же. – С. 21–22.
3. Там же. – С. 34.
4. Там же. – С. 35–36.
5. Там же. – С. 37.
6. Там же. – С. 409.
7. Там же. – С. 411–412.
8. Там же. – С. 440.
9. *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества: учеб. пособие. – СПб.: СПБГАТИ, 2007. – С. 217.
10. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 3: Работа актера над собой, ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге. – С. 104.

Т. А. Григорьянц
Кемерово

ОТ НАВЫКА – К «ТЕРРИТОРИИ ВОПЛОЩЕНИЯ»: ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРСКОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

В статье рассматривается феномен «территории воплощения», выделяются три уровня его возможного существования. Осуществляется попытка анализа взаимозависимых отношений «театральная школа – театр». Анализируя практическую реализацию «территории воплощения» в КемГУКИ, автор определяет значимость проблемы и рассматривает возможные пути ее решения.

Ключевые слова: «территория воплощения», сценическая пластика, сценическое движение, межпредметные связи, художественное тело, уровни «территории воплощения».

T. A. Grigoriants
Kemerovo

FROM SKILL – TO "REALIZATION TERRITORY": THE PROBLEMS OF ACTOR BODY EDUCATION

Phenomenon "realization territory" is considered in the article, three levels of her possible existence are marked out here. There is analysis of the relations such concepts as "theatre school" and "theatre". The author determines the meaning of the problem and tries to find the ways of her solution.

Keywords: "realization territory", stage plastic, stage body moving, interdiscipline connections, art body, levels of "realization territory".

Одной из характеристик жизни современного человека является тенденция к окружению себя постоянным зрелищем – «постиндустриальное общество всеобщего потребления находится в состоянии непрерывного карнавала», – считают исследователи [1]. Визуализируются все аспекты человеческого существования, интересным представляется заключение: «Современное общество по своей сущности является зрительским» [2]. В этой ситуации «символом нового порядка становится экран. Современный человек оказывается включенным в движущийся и непрестанно меняющийся поток визуальной информации…» [3]. Наличие множества зрелищных выразительных форм, не только создающих яркие неповторимые образы, но и преодолевающих «границы национальных и этнических традиций», формирует универсальный способ общения, можно сказать, рождается новый язык [4]. Анализируя состояние «непрерывного карнавала», философы и культурологи предполагают, что «речевые средства общения обнаруживают при этом очевидные ограничения. Визуальные образы – напротив, преимущества, поэтому кинематограф, телевидение, Интернет стали выступать движущей коммуникационной силой. В такой ситуации закономерно появление культуры перформанса – результата не столько сближения культурных практик и форм, сколько поиска зрелища, находящегося вне языковых барьеров поликультурального, полирелигиозного и полиэтнического современного мира» [5]. Тело и телесность человека в таком положении играют значительную роль. Большая часть окружающего нас «карнавала» организуется именно при помощи внешних выразительных возможностей телесной пластики. При этом, поскольку «карнавальный поток» захватывает и охватывает все стороны нашего существования, то и отражается он во всех его сферах. В театре, по нашему мнению, – в первую очередь.

Среди многообразия существующих искусств искусство театра занимает особое место. Помимо синтетичности – способности не только объединять, но и неожиданным образом смешивать выразительные средства разных видов искусств (хореография, пантомима, вокал, живопись и скульптура, музыка и др.) – театр предполагает **живое непосредственное сиюминутное общение**, живой диалог художественного произведения с человеком. Общеизвестно, что главным «реализатором» сценического действия является исполнитель – актер, материализующий образ роли и представляющий элемент живого «тела спектакля». Е. Гротовский утверждал: «Сущность театра – это актер, его действия и то, что он может достичь» [6]. Главным же в актерской практике он считал тело и его художественные возможности: «Все должно происходить из тела и через тело» [7]. Специфика актерского существования в качестве основного «выразительного средства» заключается в том, что исполнитель, являясь автором своей роли, совмещает в себе материал творчества, инструмент, при помощи которого этот материал преобразуется, и результат процесса преобразования – художественный образ. По мнению известного педагога сценического движения Андрея Борисовича Дрознина, «эта совмещенность творца, материала, инструмента и образа дает определенное преимущество актеру перед служителями других искусств: исходный материал актерского искусства заведомо, изначально одухотворен, и актер избавлен от извечных мук любого творца, связанных с одушевлением материала – изначально мертвой материи» [8]. Ведь во всех известных искусствах материал существует объективно, отдельно от творца. Становится понятным, какое значение имеет техника «обработки» природного материала, точнее, внешняя техника.

В школе становления актера, как в зеркале, отражаются все «события» театральной жизни (и жизни вообще). На наш взгляд, отношения между театральной школой и театром носят непростой характер. Их можно квалифицировать как взаимопроникающие и взаимоопределяющие. Практически всегда новые оригинальные идеи спектакля, особенно технические, с интересом изучались студентами и преподавателями театральных вузов. Нередки случаи, когда и студенческие постановки (например, дипломный спектакль) «переезжали» в театр и жили на правах репертуарного спектакля. Часто интересные находки, оригинальные трюки спектакля, неожиданные пластические приемы становятся не только предметом исследования театроведов, но и импульсом для создания оригинальных упражнений, формирующих новый навык, новую возможность сценической выразительности. Но логическая и непосредственная связь школы и театра

в области сценической пластики (что, кажется, вполне естественно) выглядит чаще всего как отношения нестабильные, к сожалению, и по большей части существующие на теоретическом уровне. В театральной школе «Сценическое движение» – это дисциплина, значение которой трудно переоценить. На протяжении всего курса происходит поиск и исследование не только своего физического потенциала, своего «художественного тела-инструмента», но и его выразительных возможностей. Целью большей части упражнений является практическое освоение различных пластических навыков. Несмотря на то, что навыки закрепляются в упражнениях-импровизациях, упражнениях-этюдах и т. д., представляются они и остаются в памяти тела весьма абстрактно. Чаще всего сценическое движение в театре сводится к постановке пластических или трюковых сцен в конкретных спектаклях, в которых уже, естественным образом, многое определено, а от исполнителя требуется умение адаптировать полученные в театральной школе практические навыки к поставленным задачам. Происходит трансформация нескольких абстрактных практических умений в необходимый художественный «результат». Однако практика показывает, что не все гладко на пути от «полученных практических навыков к художественному результату». Парадокс в отношениях «школа – театр» заключается даже не в подходе к требованиям, которые предъявляются студенту театрального отделения в процессе обучения, и требованиям театра к молодому специалисту. На наш взгляд, практические навыки, отдельные элементы и знания, какими бы глубокими они ни были, не имеют достаточной практики синтезирования в пусть наименьшую, но имеющую смысл и художественное звучание единицу. С первого курса, с самого первого этапа обучения студентов ориентируют на театр. Они подробно изучают все элементы, составляющие бессмертную систему К. С. Станиславского, воспитывают и совершенствуют физические и пластические способности, занимаются сценической речью и вокалом. В итоге (дипломный спектакль, финальный показ), глядя на студента-выпускника уже как на молодого специалиста, часто оптимизма не возникает. Но ведь в учебном заведении молодые исполнители занимались, в основном, практикой! Проблему, явно существующую и возникшую не сегодня, на наш взгляд, очень точно сформулировал режиссер-педагог, обладающий большим как преподавательским, так и постановочным опытом преподаватель кафедры театрального искусства КемГУКИ заслуженный работник культуры РФ В. Д. Кирюнин. Являясь членом жюри Всероссийского интернет-фестиваля пластических театров «Белая маска», Валерий Дмитриевич имеет возможность наблюдать, как трансформируется «идея художественного тела», каковы

тенденции в развитии современных пластических коллективов. В связи с этим, обсуждая проблемы воспитания молодых артистов (в том числе и пластического), он отметил одну особенность. По его мнению, между отдельными элементами профессиональной школы и непосредственной реализацией полученных знаний и умений на профессиональной сцене существует некий зазор. Как ни странно, но в театральной школе есть дефицит «территории воплощения» (термин В. Д. Кирюнина).

Что собой представляет «территория воплощения»? Мы полагаем, что это понятие имеет сложную многоуровневую структуру. Рассматривая его на практике «Сценического движения», мы пришли к заключению, что оно состоит, как минимум, из трех уровней. На примере дисциплины «Сценическое движение» это выглядит следующим образом. Во-первых, сценическая пластика, к сожалению, до сих пор понимается как физические трюки и хореографические сцены. А ведь, прежде всего, весь практический опыт школы «Сценического движения» направлен на умение создавать артистом «тело роли», пластический рисунок персонажа, и, наконец, пластическую партитуру исполняемого героя. При этом трюковая составляющая («драки», «погони», «прыжки», «падения» и многое другое) представляет собой лишь небольшую часть этой партитуры. Можно сказать, что предметы, призванные воспитывать пластическую культуру артиста, существуют несколько автономно. А ведь для того, чтобы накопленные актером практические умения сыграли свою роль в создании оригинальных сценических образов, необходима тесная взаимосвязь таких дисциплин, как «Сценическое движение», «Актерское мастерство» и «Режиссура». Причем, чем раньше образуются эти взаимопроникающие связи между предметами, тем четче и понятнее ощущается студентами смысл пластического опыта.

Знания и навыки одной дисциплины, подобно звеньям цепи, последовательно соединяются от урока к уроку, но между собой эти предметные цепи почти не связаны, а если и соединены, то чаще всего – слабо (в основном, в теории). Можно сказать, на сегодняшний день не существует логики объединения разнообразных знаний актерской школы. Говоря языком вуза – отсутствуют межпредметные связи. Иногда эти связи возникают, но исключительно на уровне программ. Чаще встречаются ситуации, когда практический материал одной дисциплины не синхронизирован с практическим материалом другой. Хотя, на наш взгляд, суть проблемы гораздо сложнее и тоньше.

О важности синтеза уже на сценической площадке говорил Р. Симонов: «Работая над вопросами сценического движения, я понял, что в дра-

матическом театре оно не только органически связано со звуком, оно вообще неотрывно от всего комплекса актерского мастерства» [9]. Кандидат педагогических наук, педагог по сценическому движению Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина, специалист, обладающий большим практическим опытом, А. Г. Круглова, обобщая задачи пластического тренинга, приходит к заключению о необходимости восстановления телесного единства психического и физического начал, «чтобы вернуть актеру его целостность, природную самость в предлагаемых обстоятельствах сценической жизни». Также А. Г. Круглова выделяет одну задачу упражнений «Сценического движения» – воздействие на первую сигнальную систему. Она считает, что «тем самым мы помогаем педагогам по “Актерскому мастерству” воспитывать у молодых актеров правильный органический подход к словесному взаимодействию» [10]. Круглова рассматривает тело актера, как «инструмент творческой деятельности», а вот «насколько верно будет настроен этот инструмент, зависит не только от таланта ученика, но и, в большей степени, от педагогических методик театральной школы, в которой воспитывается актер» [11]. К сожалению, не всегда методическое оснащение предмета соответствует запросам учебного процесса, воспитывающего будущих «главных героев» современного театра. Базовые методические приемы, применяемые в формировании отдельных навыков (в движении это – приемы сценического боя, сценические падения, школа сценического фехтования и другие), представляют собой более устойчивые положения, а вот введение этих базовых навыков в живую ткань сценического существования, то есть максимальное приближение к «территории воплощения», на наш взгляд, не может быть жестко фиксированным. Как раз здесь большую роль играют опыт и талант преподавателя, которые в случае актерской и режиссерской специальностей трансформируют учебный процесс в творчество, а проникновение в художественную форму превращается в работу с элементами школы. Таким образом, первый уровень «территории воплощения» непосредственным образом связан с органичным синтезом предметов, воспитывающих профессиональные умения и навыки.

Второй уровень, на наш взгляд, в рамках предмета «Сценическое движение» предполагает налаживание более тонких взаимосвязей между отдельными физическими и пластическими навыками, то есть оправданное взаимопроникновение различных разделов одной дисциплины. Поскольку в статье мы опираемся на практику предмета «Сценическое движение», необходимо выделить основные его задачи – «трансформацию» тела исполнителя в пластичный «материал», а затем обучение лепке из этого по-

лученного «материала». Исходя из этого, можно заключить, что в самом процессе становления «художественного тела» существует совершенно необходимая последовательность. Во-первых, подготовка физической формы. Во-вторых, долгий путь по превращению ее в «материал» и, наконец, в-третьих, работа по одухотворению и оправданию материальной формы. Практика показала, что чем подробнее студенты осваивают свои физические возможности на первом этапе, чем многообразнее варианты работы с телом как с материалом, тем тоньше понимание процесса «вылепливания» пластики сценического образа. Но, к сожалению, по разным причинам первым двум этапам «воспитания тела» исполнителя часто уделяется совсем мало времени. В итоге студенты осваивают сложные движенческие навыки, которые служат физической основой в пластических импровизациях, но не всегда в импровизациях сценических. А ведь тело и телесность актера – это «носитель смысла»! Н. Карпов, один из ведущих специалистов в области сценической пластики, видит задачу пластических дисциплин в освоении и подготовке тела в качестве места предполагаемого смысла – «смысл оживает, живет и выражается не случайно или спонтанно (естественно), но только благодаря вышколенному и каждый раз хорошо внузданному телу» [12]. Для Н. Карпова «тело и смысл уже не разделяются на внешнее и внутреннее существование актера. Скорее, они должны представлять собой некое неделимое единство, – смысл проступает, является в мир посредством тела актера, тело же реализуется, только пропуская сквозь себя смысл» [13]. Продолжая мысль, можно предположить, что процессу освоения и «доставки» смысла необходимо учить отдельно. Причем, не на втором или третьем этапе воспитания, скажем, тела (нам кажется это актуальным и в отношении речи, вокала, танца), а на самом первом, еще в период формирования способности к получению профессионального навыка. Возможно, здесь было бы уместным подключение, а точнее, включение артикуляционных и голосовых упражнений, упражнений по вокалу и хореографии. Причем, курс совместного освоения профессиональных основ, по нашему мнению, может идти параллельно автономному изучению сценического движения, сценической речи, хореографии, вокала. Речь идет о расширении «территории воплощения», о приближении ее к исполнителю на самом первом этапе погружения в профессию. Не оспаривается важность формирования технологических моментов в процессе занятий по отдельным предметам. Безусловно, невозможно научить будущего актера быть органичным, если он не освоил курс акробатики, пластики, вокала и если он не углублялся в их выразительные возможности. Но, как говорят классики театрального воспитания, исполни-

тель обладает единым аппаратом воплощения, разделение его возможно исключительно в теории, при исследовании актерского искусства.

Акцентируя внимание на проблемах профессиональной внешней культуры актера, можно предположить, что расширение «территории воплощения» вышеупомянутого предмета существенным образом оптимизирует весь процесс пластического воспитания, который является важнейшей составляющей актерской техники и которому в современном театре придают все большее значение. Актер сегодняшнего дня должен быть не только профессионально подготовленным, но и уметь управлять собственным вдохновением! Ведь главное отличие искусства актера от остальных искусств, по мнению К. С. Станиславского, заключается в том, «что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля…» [14].

В настоящее время «вызывать» вдохновение и заражать им публику становится возможным при наличии высокопрофессиональной техники, предполагающей не только ряд отточенных практических умений и навыков, но и способность воплощать их в выразительном сценическом высказывании. Под высказыванием мы здесь имеем в виду органическое слияние эмоции, действия, слова, движения. Например, рассуждая о проблемах хореографических занятий на актерских курсах, известный исполнитель и преподаватель С. П. Кузнецов говорит о том, что занятия хореографией – это не только процесс обучения. Он уверен, что урок не должен быть сведен к «…большему или меньшему количеству выученных танцев…» [15]. И, несмотря на то, что, по мнению С. П. Кузнецова, «у драматического театра… отношение к искусству хореографии еще во многом не определено», он считает, что занятия хореографией формируют пластическое мышление, способность исполнителя владеть «понятием образа танца и танца в образе» [16]. А это гораздо больше, чем хорошо выученные па. На наш взгляд, это мнение, высказанное еще в 80-е годы прошлого столетия, во многом актуально и сейчас. Безусловно, процесс обучения «быть художественным телом» намного сложнее и тоньше, чем разучивание даже большого количества танцевальных композиций и пластических упражнений. Перефразируя тезис Е. Луговой «Танец – это телесно проживаемое становление. В логике все есть, в экзистенции, как в танце, – все становится» [17], можно сказать, любой вид пластического искусства есть телесно проживаемое становление. Более того, сценическая реальность и в пластическом, и в драматическом театре подразумевает процесс и основывается на становлении (действии).

Рассуждая о синтетичности драматической игры, об определяющем и организующем значении физического движения в этой игре, Ю. Х. Васильков выделяет важнейшую характеристику движения, наличие которой обеспечивает не только способность двигаться, но и многое другое. Это пластичность. Именно пластичность является целью синтеза различных физических навыков и представляет собой результат «территории воплощения» на втором уровне. По мнению Ю. Х. Василькова, пластичность в движении, являя очень важную категорию, соединяет в себе физическое напряжение и духовность, «именно в этом свойстве содержится эквивалент духовности движения» [18]. И если пластичность представляется как «отражение мысли, находящейся в процессе внутренних напряжений, выраженной интонацией движения», то непластичность представляет собой «движение, не сообразное с чувствами» [19]. Возникает вопрос: как добиться пластического движения? Безусловно, одних физических упражнений, увеличения их нагрузки и сложности недостаточно. Ведь «“играть” движение – такая же неправда, как в драме “окрашивать” слова» [20]. Движение становится пластичным еще и тогда, когда оно понимаемо не только исполнителем, но и зрителем. Здесь необходимо сделать оговорку: речь идет о создании художественного движения-жеста, а «художественное» подразумевает наличие воспринимающей стороны, в нашем случае – зрителя. «Понимаемым для исполнителя» предполагается наличие четко сформулированной задачи, поставленной режиссером-автором. Таким образом, пластичность далека от абстракции. Чем определеннее границы мысли, эмоции, действия, тем пластичнее может быть их физическое выражение. Можно с уверенностью сказать, что без наличия «литературного каркаса», основ актерского мастерства, а также элементарных постановочных законов о реализации телесной пластичности в мире художественного не может быть и речи. И чем раньше в учебном процессе появляется возможность (которая, наверное, должна перерасти в необходимость) реализации синтеза пластики с другими аспектами актерской техники, тем глубже, на наш взгляд, произойдет понимание пластичности как одухотворенного движения.

Анализируя художественное становление как процесс, с позиций «воспитания движения и движением», любое, даже самое небольшое (зарисовка, набросок), пластическое произведение мы можем определить как цепь точек (позиций, позировок), которые связаны между собой. Замечательно то, что замысел рождается и оформляется именно в движениях, соединяющих отдельные позиции, в движениях, выявляющих и прорисовывающих логику происходящего. Таким образом, «*не количество движений*

и их комбинаций, не амплитуда телодвижения (прогиб или "шпагат"), а чувство связующих положений определяет понятие пластичности в искусстве движения» [21]. То есть «чувство связующих положений», помогающее выстраивать связи между пластическими точками и создавать живой пластический текст, мы также считаем необходимой характеристикой пластичности. Именно такое проявление и понимание телесной пластичности представляется важным не только актерам театра движения, но и, в первую очередь, драматическим актерам и режиссерам, а также студентам, обучающимся по этим направлениям.

Третий уровень «территории воплощения», по нашему мнению, проявляется непосредственно в возможности и месте практической реализации первых двух уровней. Внешне это выглядит как соединение различных предметов, составляющих актерскую школу. На практике должно произойти взаимопроникновение знаний и умений в конкретной художественной форме, основной движущей и связующей силой которой является пластичность. Но для художественного воплощения необходимо иметь возможность, «место», то есть «территорию воплощения». Естественно, что под «местом» и «территорией» мы здесь подразумеваем художественные проекты, работу творческих лабораторий, эксперименты с элементами школы. Подобная возможность появляется, к сожалению, не часто.

В учебном процессе нашего вуза периодически возникают ситуации, благодаря которым логика синтезирования отдельных предметов прорисовывается более чем рельефно. Чаще всего – это общая работа, например, учебный спектакль, в котором студентам дают возможность раскрыть все свои полученные практические знания и умения. Но подобная практика возникает ближе к третьему курсу. На первом же курсе часто поводом для «совместного воплощения» является раздел «Цирк», который не только «вскрывает» природную органику студентов-первокурсников, но и дает им возможность продемонстрировать в «едином творческом порыве» практические знания, полученные в течение первого семестра.

По нашему мнению, необходимость совместного проявления навыков, получаемых на занятиях по предметам профессионального цикла, уже на первом этапе обучения очевидна и актуальна. Это становится «жизненной необходимостью». Например, возникающие как бы «сами по себе» эксперименты по синтезированию практических навыков и умений двух или более специальных предметов в одной работе. Так, в КемГУКИ несколько лет назад по инициативе преподавателя по сценической речи Н. Л. Прокоповой в рамках одного курса был организован семинар «Речь в движении» (2-й курс, специализация «Режиссер любительского театра»,

художественный руководитель С. И. Анульев). Занятия семинара проводили два педагога: сценическая речь – Н. Л. Прокопова, сценическое движение – Т. А. Григорьянц. Подобное «дуэтное» решение художественных задач, поставленных перед студентами первого курса, в то время было новым явлением не только для учащихся, но и для преподавателей КемГУКИ. От учащихся требовалась практическая работа, в которой бы речевой материал был представлен максимально внятно, пластически ярко, четко следуя режиссерскому замыслу. Ребята вместе с педагогами искали тот формат пластической представленности (акробатика, пантомима, элементы тренинга, хореографии), который бы в большей степени соответствовал реально происходящему, то есть презентовал само действие в соответствии с режиссерским решением. Здесь уместно будет вспомнить идеи известного педагога, одного из основателей школы сценического движения И. Э. Коха, который, признавая речь важнейшим фактором, выражающим жизнь сознания, отмечал, что «она (речь) не имеет абсолютной конкретности. И наоборот, движения, осуществляющие единичное действие, лишены возможности к обобщениям, так как они совершенно конкретны и решают только одну задачу» [22]. Исследуя сценическую практику драматических артистов, И. Э. Кох приходит к заключению, что «продуктивное и целенаправленное действие не может быть выражено иначе, как только совокупностью словесного и физического действия, взаимно дополняющих друг друга» [23]. Работа с отрывками в новом режиме «Речь в движении» показала, насколько увлекательным и творческим может быть процесс «нанизывания» предложенного автором текста на пластическую партитуру, придуманную из тщательно отобранных, развитых и продуманных движений. Точнее, отбиралась «физическая основа» пластического рисунка, состоящая из жестов-высказываний, которые завершались произнесением необходимого текста. Была предпринята попытка максимального сближения смысла слова со смыслом тела. Правильнее, попытка соединения слова и тела в образовании единого смысла. Движения не просто соединялись с текстом, шел поиск необходимых пластических интонаций, темпа, объема «физической основы» слова. Рождался процесс по набору выразительных средств, которые, соединившись в один жест, зазвучали пластично и ярко. В то время (1999–2002 годы) такое плотное «соединение» двух предметов («Сценическая речь» и «Сценическое движение») для творческих кафедр нашего вуза, на наш взгляд, имело определенное значение. Происходило смещение внимания с традиционной привычной позиции на новую. Акцентировался не сам практический навык, а еще и

его вторая необходимая часть – способность быть воплощенным, речь шла о воспитании целостности актерской техники. Результатом работы этого семинара стало создание нескольких сольных, дуэтных и многофигурных композиций, представленных в творческом показе «Речь в движении». Практика семинара была описана в нескольких научных публикациях. Кроме этого, эксперимент по созданию физической основы для слова послужил творческим импульсом для дальнейшей исследовательской работы в области методики как «Сценической речи», так и «Сценического движения». Стоит заметить, что работа в «синтезе» сценической речи и сценического движения имела продолжение – педагоги приглашались на обучающие семинары в школы искусств и любительские театральные коллективы. Как оказалось, результаты эксперимента стали интересны не только студентам и педагогам вуза, но и представителям любительского театрального движения. Они увидели в новом «формате» работы интересную форму представления художественного материала. Стоит обратить внимание, что подобный синтез речевых и физических упражнений был интересен еще и потому, что представлял собой эксперимент в области дыхания. Это – отдельный самостоятельный раздел «Сценической речи». Привнесение физически усложненной и уже не абстрактной пластической партитуры во многом поменяло отношение к дыхательным упражнениям, но, к сожалению, это направление работы не имело продолжения. Вместе с тем, выдающийся педагог по танцу Ю. И. Громов еще в 1980-е годы говорил о важности тренировки дыхательного аппарата в рече-танцевальных и пластическо-речевых упражнениях, которые, по его мнению, обязательно способствуют развитию и совершенствованию дыхания у драматических артистов. Можно добавить, что влияние дыхания на художественно-пластические возможности тела пока практически не изучены.

Таким образом, эксперимент семинара «Речь в движении» имел не только «технологический» смысл, но и открыл новые варианты сценической презентации. Он не столько подвел итоги известных исследований, сколько выявил новые проблемы и стал основанием для поиска как в области движения, так и в области сценической речи.

Еще до организации семинара «Речь в движении» в 1985 году на базе курсов специализации «Режиссер любительского театра» (в то время кафедра режиссуры и актерского мастерства Кемеровского государственного института культуры) была создана Лаборатория пластических импровизаций. Руководителем этого творческого объединения была педагог по сценическому движению Т. А. Григорьянц, в то время старший преподаватель

кафедры режиссуры любительского театра. Можно сказать, что лаборатория родилась «в недрах» занятий по сценическому движению, режиссуре и актерскому мастерству. Студенты увлеченно занимались пластикой, организованной по всем режиссерским законам в сюжетные и абстрактные композиции и даже в пластические спектакли. Авторами сюжетов и историй, режиссерами и исполнителями были студенты. Появилась возможность полученные на занятиях знания трансформировать в оригинальные пластические зарисовки, наброски, этюды. Произошло взаимопроникновение режиссуры, актерского мастерства и сценического движения. С формальных позиций, в работе лаборатории объединились три предмета профессионального цикла; с позиций профессии – соединились органические части единого творческого события. Имея своей целью, прежде всего, эксперимент в области сценической пластики, лаборатория постепенно трансформировалась в открытый студенческий коллектив, сфера деятельности которого расширилась. В течение трех последующих лет объединение Лаборатория пластических импровизаций становится еще и концертирующим коллективом, который имел успех не только в университете, но и за его пределами. Лаборатория не раз выезжала на областные семинары с показами и отдельными концертными номерами, активно сотрудничала с Кемеровским телевидением, принимала участие во многих областных и городских мероприятиях. В 1997 году лаборатория была отмечена Гран-при на Областном конкурсе студенческого творчества «Студенческая весна». Участниками этого объединения являлись уже не только студенты КемГУКИ, причем разных факультетов и специальностей, но и учащиеся других вузов (КемГУ, КузГТУ). Постепенно копился запас пластических студенческих работ, как режиссерских, так и актерских, которые демонстрировались как результат работы лаборатории. В 2005 году учебному художественному коллективу присваивается звание «народного». Но творчество было лишь одним направлением деятельности. Студенты-участники в течение учебного года занимались исследованиями, по большей части связанными с проблемами актерской телесности и ее выразительными возможностями. Результаты этих исследований выносились на ежегодные студенческие научно-практические конференции. Экспериментальное начало в деятельности лаборатории, поиск нового в технике движения, в теле как предмете художественной трансформации по-прежнему оставались основным курсом в работе творческой лаборатории. Таким образом, коллектив соединял в себе три направления: художественное, научно-исследовательское и экспериментальное. Важным было то, что рабочий

процесс этого коллектива проходил совершенно отдельно от занятий по сценическому движению и другим предметам, то есть вне расписания. Можно сказать, что работа лаборатории была первым опытом, точнее, первой попыткой объединения образовательного, творческого и исследовательского процессов.

Сейчас, по прошествии многих лет, происходящее тогда видится несколько иначе. По нашему мнению, уже в то время интуитивно формировалась настоятельная необходимость в «территории воплощения», которая нашла свою реализацию в работе и «Лаборатории пластических импровизаций» и в деятельности семинара «Речь в движении». Подобные инициативы, по нашему мнению, свидетельствуют о том, что ситуация нуждается в разрешении, то есть существует необходимость в создании «территории воплощения», но не стихийно, а продуманно, учитывая особенности предметов, составляющих профессиональный цикл, а также возможные грани соединения. Новые формы существования учебно-творческого процесса увлекали студентов, становились стимулом к поиску, заставляли думать иными категориями, расширяли знания и понятия основных составляющих профессии. Еще одним результатом, по нашему мнению, можно считать профессиональные потенциал выпускников, которые помимо основной квалификации (режиссер, актер) обрели навыки, необходимые для преподавания сценической пластики и сценической речи. Уровень сценической оснащенности участников любительских театральных коллективов, которыми они руководили, выгодно отличался. Стали все чаще появляться новые (для того периода) интересные формы театральной деятельности – литературный театр, пластические студии.

Другой не менее интересный опыт подобного тесного сотрудничества педагогов и взаимопроникновения предметов происходил на курсе Д. С. Вихрецкого (2–4-й курсы, 2010–2012 годы). Инициатива художественного руководителя курса Д. С. Вихрецкого по созданию смешанных танцевальных зарисовок, этюдов была поддержана преподавателем хореографии И. А. Пузыревой. Суть эксперимента заключалась в поиске оригинальных связей и формировании новых отношений в триаде кукла – танец – актер. Танцевали куклы, танцевали актеры, танцевали предметы и пространство, окружающее их; актеры не только исполняли роль кукловодов в сложном танцевальном рисунке, но и становились партнерами кукол. Подобные работы уже имели место в столичных театральных вузах. В Кемеровском университете культуры и искусств такой синтез танца исполнителя и куклы случился впервые. Оказалось, что хорошо танцующие сту-

денты быстрее адаптировались к кукле и скорее находили необходимые технологические приспособления для того, чтобы она начала двигаться, не просто ритмично выполняя необходимый рисунок движений, а двигаться эмоционально, передавая гамму чувств и ощущений, сопутствующих танцующему человеку. Танцевальная база, представляющая собой элементы народных и современных танцев, сначала выучивалась будущими актерами, а затем переносилась на пластические возможности куклы. Каждое движение студентами подробно анализировалось, затем подбирались самые оптимальные, с одной стороны, и самые выразительные – с другой, движения для персонажа-марионетки. Многие зарисовки позднее трансформировались в полноценные «хореографические» сцены некоторых репертуарных спектаклей Кемеровского театра кукол им. Арк. Гайдара. Например, «Ночь перед Рождеством» (2010 год, режиссер Д. Вихрецкий), «Чудо-остров» (версия 2012 года, режиссер И. Шишкин), «Молодильное озеро» (2011 год, режиссеры Д. Вихрецкий и В. Кирюнин) и другие.

Еще один танцевальный проект этого же курса вырос в оригинальный спектакль. Эксперимент по углублению возможных связей актерского мастерства и хореографии оказался удачным, и спектакль «Любовь, не только танцы…» в настоящее время очень популярен у кемеровской публики. Необходимо отметить, что он относится к постановкам «без слов» и представляет собой «альянс» хореографии, актерского мастерства и пантомимы. Прелесть этой работы еще и в том, что она постоянно находится в движении. Уплотняется и уточняется пластический текст, четче и объемнее становятся маленькие истории «про любовь», характеры персонажей развиваются, обогащаясь новыми телесными «интонациями» и находками. Спектакль получил хорошие отзывы как у критики, так и у зрителей.

Несмотря на эксперименты и оригинальную практику по «глубокому синтезу» предметов профессионального цикла, на языке учебных программ это называется «налаживание межпредметных связей», в нашем вузе так же, как и в других провинциальных учебных заведениях культуры и искусств, эта проблема существует. Наверное, это вовсе и не проблема, а уже необходимость к движению вперед, к поиску более оптимальных и результативных способов воспитания и формирования специалистов в области театрального творчества. Надо заметить, что речь идет исключительно об учебном процессе на творческих кафедрах.

Если в столичных (в основном, театральных) вузах сложилась традиция творческих мастерских (на занятиях по актерскому мастерству присут-

ствуют ассистенты и педагоги по сценической речи, движению, вокалу, сценическому фехтованию, хореографии и т. д.), то в нестоличных вузах, где традиции обучения актера лишь формируются, каждый предмет ведется отдельным преподавателем по своей программе, а сближения если и возникают, то носят, к сожалению, бессистемный, эпизодический характер. Есть примеры по организации и существованию подобной творческой мастерской в Алтайской академии культуры и искусств – творческая мастерская М. А. Тумашева (кафедра актерского мастерства и режиссуры). По понятным причинам настоящая мастерская не может быть организована по приказу, она рождается там, где появляется настоящий лидер, имеющий не только хорошее образование, педагогическое призвание и опыт, но и безупречный художественный вкус. Возможно, форма творческих мастерских – это решение проблемы, но их невозможно организовывать (и это очевидно), они могут лишь появиться, потому что художественно одаренные личности даже в творческих вузах – редкая удача. Возможно, подготовку актеров и режиссеров уже на первом этапе обучения оптимизирует создание совместных «межпредметных» проектов. В этом случае, на наш взгляд, при наличии необходимых условий, требуется четкое планирование. Естественно, планированию должны предшествовать анализ совмещаемых «единиц», определение художественных форм предстоящих работ и ожидаемый результат. Самым важным моментом здесь является художественная форма, поскольку именно она и есть «территория воплощения». По нашему мнению, творческий процесс, создающий «территорию воплощения» и происходящий на ней, должен иметь свое определение. Не только как понятие части процесса воспитания будущих исполнителей и режиссеров, но определение в расписании, а самое главное – определение в структуре межпредметных отношений, то есть в методике.

Таким образом, проблема «территории воплощения» существует. Уже в настоящее время рамки учебного процесса на театральных кафедрах тесны и не всегда соответствуют требованиям современного театра и жизненным реалиям. Как нам представляется, для решения проблемы уже сейчас есть несколько возможных вариантов. Прежде всего, это художественные проекты и работа экспериментальных лабораторий. Создание творческих мастерских – процесс длительный, он зарождается и воплощается не один год. Мастерская может сложиться при наличии лидера, способного объединять вокруг себя не только студентов, но и специалистов разных сфер художественной жизни.

Библиографические ссылки

1. *Штайн О. А.* Маска как форма идентичности: Введение в философию образа. – СПб.: РХГА, 2012. – С. 50.
2. Там же.
3. Там же.
4. Там же.
5. Там же. – С. 51.
6. *Гротовский Е.* К бедному театру. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 186.
7. Там же. – С. 231.
8. *Дрознин А. Б.* Дано мне тело… что мне делать с ним? – М.: Навона, 2009. – Кн. 1. – С. 85.
9. *Симонов Р.* С Вахтанговым. – М.: Искусство, 1959. – С. 79.
10. *Круглова А. Г.* Сценическое движение. Педагогика телесного воспитания. – М., 2008. – С. 54.
11. Там же.
12. *Карпов Н. С.* Уроки сценического движения. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 17.
13. Там же. – С. 18.
14. *Станиславский К. С.* Мастерство актера: в терминах и определениях К. С. Станиславского: учеб. пособие для театральных вузов. – М.: Советская Россия, 1981. – С. 28.
15. *Кузнецов С. П.* Прикладная хореография и некоторые проблемы обучения танцу в театральной школе // Пластическое воспитание актера в театральном вузе. – Л., 1987. – С. 72.
16. Там же.
17. *Луговая Е.* Сознание «живого тела»: мышление и движение, язык и тексты. – СПб., 1992. – С. 192.
18. *Васильков Ю. Х.* Об учебном пластическом спектакле // Спектакль в сценической педагогике. – СПб.: Чистый лист, 2006. – С. 270.
19. Там же.
20. Там же.
21. Там же. – С. 271.
22. Цит. по: *Громов Ю. И.* Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. – СПб.: Планета музыки, 2011. – С. 78.
23. Там же. – С. 79.

Раздел II. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Б. Б. Бородин
Екатеринбург

МИФ КАК ИСТОЧНИК СВЕДЕНИЙ ОБ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ АНТИЧНОСТИ

В данной статье на основании сопоставления мифологических и литературных источников изучается музыкальный инструментарий эпохи Античности. Автором доказывается, что наиболее распространённые названия струнных музыкальных инструментов – форминга, кифара, лира – являются частично совпадающими понятиями. И ответ на вопрос, на каком музыкальном инструменте играл Аполлон, полностью зависит от исторического контекста.

Ключевые слова: античность, миф, музыкальный инструментарий.

B. B. Borodin
Ekaterinburg

MYTH AS A SOURCE OF INFORMATION ABOUT THE INSTRUMENTAL CULTURE OF ANTIQUITY

Musical instruments of Antiquity on the basis of comparison of the mythological and literary sources are studied in this article. The author proves that the most common names of string instruments – phorminx, kithara, lyre – are overlapping concepts. The answer to the question, on what instrument Apollo played, entirely depends on the historical context.

Keywords: the antiquity, the myth, music tools.

На каком музыкальном инструменте играл Аполлон? Вопрос далеко не простой и пока не нашедший своего убедительного ответа. Е. В. Герцман не без основания заявляет: «Самое парадоксальное заключается в том, что никто сейчас не в состоянии дать точный и определенный ответ на вопрос: так на каком же инструменте играл Аполлон? Каким инструментом он восхищал слух других богов и смертных?» [1]. Наиболее распространена традиция, согласно которой инструментом Аполлона считается античная лира. Об «аполлоновой лире» говорит такой знаток Античности,

как Вяч. Иванов [2]. Название именно этого инструмента наиболее часто встречается в разноязычных переводах гомеровских поэм.

Сравним, например, различные переводы фрагмента из «Илиады» (Песнь 1, стихи 601–604). В версии Н. И. Гнедича читаем:

Так во весь день до зашествия солнца блаженные боги
Все пировали, сердца услаждая на пиршестве общем
Звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона,
Пением Муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом.

В старинном переводе Джорджа Чепмена (George Chapman, 1559–1634) вместо лиры упоминается даже арфа:

All that day, ev'n till the sun went down
They banqueted, and had such cheer as did their wishes crown.
Nor had they music less divine: Apollo there did touch
His most sweet harp, to which, with voice, the Muses pleas'd as much [3].

В более поздних английских переводах этих же строк – у Александра Поупа (Alexander Pope, 1688–1744) [4], в коллективном труде Уолтера Лифа (Walter Leaf, 1852–1927), Эндрю Ланга (Andrew Lang, 1844–1912) совместно с Эрнстом Майерсом (Ernest Myers, 1844–1921) [5] и в прозаическом пересказе Самуэля Батлера (Samuel Butler, 1835–1902) [6] также фигурирует лира:

Thus the blest gods the genial day prolong,
In feasts ambrosial, and celestial song.
Apollo tuned the lyre; the Muses round
With voice alternate aid the silver sound.
(Pope)

So feasted they al day till the setting of the sun;
nor was their soul aught stinted of the fair banquet,
nor of the beauteous lyre that Apollo held,
and the Muses singing alternately with sweet voice.
(Walter Leaf, Andrew Lang & Ernest Myers)

Thus through the livelong day to the going down of the sun they feasted, and every one had his full share, so that all were satisfied. Apollo struck his lyre, and the Muses lifted up their sweet voices, calling and answering one another.
(Butler)

В классическом немецком переводе поэта эпохи «Бури и натиска» Иоганна Генриха Фосса (Johann Heinrich Voss, 1751–1826) [7] вновь упоминается лира:

Also den ganzen tag spät zur sinkenden Sonne
Schmausten sie; und nicht mangelt ihre Herz gemeinsamen mohies,
Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leier Apollons,
Noch des Gesangs der Musen mit hold antwortender Stimme.

Глава Парнасской школы, представивший «Илиаду» на французском языке, – Леконт де Лиль (Leconte de Lisle, 1818–1894) [8] также останавливается на этом варианте:

Et ils se livraient ainsi au festin, tout le jour, jusqu'au coucher de Hélios.
Et nul d'entre eux ne fut privé d'une égale part du repas,
ni des sons de la lyre magnifique que tenait Apollôn,
tandis que les Muses chantaient tour à tour d'une belle voix.

Однако при сравнении приведённых переводов с оригиналом нетрудно заметить, что слова «лира» и тем более «арфа» в нём отсутствуют, а инструмент Аполлона в поэме назван термином φόρμιγγος,:

''Ως τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ές ἠέλιον καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς έδεύετο δαιτὸς ἐΐσης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' 'Απόλλων,
Μουσάων θ' αἳ ἀειδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ.

На русском языке название этого гомеровского инструмента обыкновенно приводится как форминга (реже форминкс), и в переводе В. В. Вересаева [9] мы находим именно этот вариант:

Так целый день напролет до зашествия солнца в весельи
Все пировали, и не было в равном пиру обделённых.
Дух услаждали они несравненной формингою Феба,
Пением Муз, голосами прекрасными певших посменно.

Герцман Е. В. передаёт название этого инструмента в фонетической транскрипции, более близкой греческому оригиналу: «Гомер рассматривает форминкс как священный инструмент Аполлона и снабжает его самыми разнообразными эпитетами: “сверхпрекрасный”, “яснозвучащий”, “утонченный”, “сделанный из слоновой кости” (см.: “Илиада” IX 186, XVIII 569, “Одиссея” VIII 67)» [10].

Но помимо форминги и лиры, в связи с Аполлоном часто упоминается еще один инструмент – кифара (κιθαρις), и олимпийский бог именует-

ся Аполлоном Кифародом. Вновь процитируем Вяч. Иванова: «Музы, образовав хор Аполлона Кифарода, но сохранив, однако, по местам и свои отдельные культы и празднества, не утратили окончательно своей древнейшей связи с богом оргий, каковая обнаруживается, например, в отношениях Мельпомены к Дионису-Мельпомену» [11]. Подобную трактовку можно нередко встретить и в популярной литературе по Античности. В частности, в «Легендах и мифах Древней Греции» Н. А. Куна читаем: «Когда же Аполлон в сопровождении муз появляется на Олимпе и раздаются звуки его кифары и пение муз, замолкает всё. <…> В полной тишине торжественно звучат струны кифары Аполлона. Когда же Аполлон весело ударяет по золотым струнам, светлый, сияющий хоровод движется в пиршественном зале богов» [12].

В целом ряде источников слова лира и кифара используются как синонимы. Так, Р. Менар в своей историко-художественной монографии «Мифы в искусстве старом и новом» пишет: «Лира (кифара) – всегдашняя спутница Аполлона, бога гармонии и поэтического вдохновения, и, как таковой, он носит наименование Аполлона Мусагета и изображается художниками увенчанным лаврами. Лира, точно так же, как колчан и стрелы, – его отличительный признак» [13]. Так же, по сути дела, считает и Вяч. Иванов, упоминая в схожем контексте в связи с Аполлоном на соседних страницах то лиру [14], то кифару [15].

А. Ф. Лосев, изучая поэмы Гомера, приходит к выводу, что для струнных инструментов поэт использует названия «форминга» (phorminx) и «кифара» (citharis), а термин «лира» у него отсутствует. Более того, по мнению учёного, «есть некоторое основание отождествлять формингу и кифару, поскольку мы встречаем выражение (Ил. XVIII 569 ст.) “он кифарил на форминге”. В Од. I 153 ст. сначала глашатай дает Фемию “весьма прекрасную кифару”, а потом Фемий, “формингуя” на ней, “начинает прекрасно петь”, и (159) она – опять “кифара”. (Гимн. III 64, 506) речь идет о “форминге”, но этот же самый инструмент (499, 509, 515) называется “кифарой”, в 423 “лирой”» [16].

Действительно, в гомеровской традиции (имеется в виду и гомеровский эпос, и так называемые «Гомеровы гимны») термин «лира» встречается лишь однажды в гимне «К Гермесу» (Εἰς Ἑρμῆν, ст. 423), несмотря на то, что именно это предприимчивое божество считается в мифологии изобретателем лиры, которой впоследствии владел Аполлон. Е. В. Герцман, ссылаясь на VII раздел «Разговоров богов» Лукиана, выдвигает ещё одну версию, согласно которой «создателем лиры выступает не Гермес, а другой олимпийский умелец – Гефест, бог огня и кузнечного ремесла». Причём «Аполлон завидует Гефесту, так как тот умело играет на изобретенной им лире, а сам Аполлон, несмотря на свои продолжительные упражнения, не может сравниться в мастерстве с Гефестом» [17]. Однако это утверждение является досадной неточностью, допущенной авторитетным учёным, так

как в указанном разделе Аполлон лишь рассказывает Гефесту о плутовских проделках новорождённого ребёнка Майи и повторяет канонический сюжет о создании нового инструмента. Вот цитата из соответствующего раздела:

«3. Г е ф е с т. Да это какой-то чудесный мальчик.

А п о л л о н. Мало того: он уже и музыкант.

Г е ф е с т. С чего ты взял?

4. А п о л л о н. Нашёл он где-то мёртвую черепаху – и вот сделал себе из неё музыкальный инструмент: прикрепил два изогнутых бруса, соединил их перекладиной, вбил колки, вставил кобылку, натянул семь струн и стал играть очень складно, Гефест, и умело, так что мне приходится завидовать ему: а ведь сколько времени я уже упражняюсь в игре на кифаре» [18].

Рассказ Аполлона базируется на сюжете из Гомерова гимна «К Гермесу», в котором подробно описывается весь процесс изготовления музыкального инструмента, придуманного Гермесом, едва вышедшим из пелёнок, – буквально в день своего рождения:

После того, как из недр материнских он вышел бессмертных,
В люльке священной своей лишь недолго Гермес оставался:
Вылез и в путь припустился на розыск коров Аполлона,
Через порог перешедши пещеры со сводом высоким.
Там, черепаху найдя, получил он большое богатство,
[Из черепахи хитро смастеривши певучую лиру].
<…>
Стиснувши крепко руками, резцом из седого железа
Горную стал потрошить черепаху Гермес многославный.
Как через грудь человека, которого злые заботы
Мучают, быстрые мысли несутся одна за другою,
Как за миганием глаза другое миганье приходит,
Так у Гермеса за словом немедленно делалось дело.
Точно по сделанной мерке нарезав стеблей тростниковых,
Их укрепил он над камнеподобной спиной черепахи,
Шкурой воловьей вокруг обтянул, догадавшись разумно,
Пару локтей прикрепил, перекладину сделал меж ними
И из овечьих кишок семь струн приладил созвучных.
Милую эту утеху своими сготовив руками,
Плектром одну за другою он струны испробовал. Лира
Звук испустила гудящий. А бог подпевал ей прекрасно…

(«К Гермесу», ст. 20–55) [19].

Заметим: в приведённом отрывке и далее в оригинале везде фигурирует κιθαρις. Затем история приобретает откровенно авантюристический характер – Гермес крадёт коров Аполлона, двух из них приносит в жертву богам и вновь, как ни в чём не бывало, укладывается в свою колыбель. При появлении разгневанного Аполлона Гермес начинает отпираться, но, будучи уличён в содеянном, придумывает новую уловку – начинает играть на своём инструменте. Как раз в этом эпизоде в тексте и появляется термин «лира» (λύρα) и одновременно с ним – глагол κιθαρίζων (играть на кифаре): θυμῷ ἀκουάζοντα: λύρα δ᾽ ἐρατὸν κιθαρίζων [20]. Аполлон был настолько восхищен звучанием инструмента, что сразу же простил проступок Гермеса и отдал ему своё стадо коров. Гермес же, в свою очередь, подарил Аполлону лиру с напутственными словами:

Пой и играй на кифаре, и праздник устраивай пышный,
В дар её взяв от меня. Ты же, друг, дай мне славу за это.
Звонкую будешь иметь на руках ты певицу-подругу,
Сможет она говорить обо всем хорошо и разумно.
С нею ты будешь желанным везде: и на пире цветущем,
И в хороводе прелестном, и в шествии буйно-веселом.
Радость дает она ночью и днем. Кто искусно и мудро
Лиру заставит звучать, все приемы игры изучивши, –
Много приятных для духа вещей он узнает через звуки [21].

И здесь в переводе В. В. Вересаева лира вдруг меняется на кифару, что, собственно говоря, полностью соответствует тексту оригинала. Более того, переводчик использует эти два слова в соседних строках:

Сын многославный Кронида, тебе отдаю эту лиру!
Так говоря, протянул он кифару. И Феб ее принял [22].

Аполлон с лирой возвращается на многоснежный Олимп в собрание бессмертных – «и радость взяла промыслителя Зевса».

В гимне «К Гермесу» дается точное описание конструкции инструмента и способа игры на нём: он имеет семь струн и резонатор из панциря черепахи, при игре укладывается на левую руку, а звуки извлекаются при помощи плектра. Стих 510 свидетельствует, что Аполлон обучился приемам и играл «с кифарой на локте». Но если принять во внимание весь корпус Гомеровых гимнов, то возникает странное противоречие. В гимне

«К Аполлону Делосскому» (Εἰς Ἀπόλλωνα [Δήλιον]) повествуется о драматической истории рождения бога нимфой Лето, гонимой ревностью супруги Громовержца – Геры и нашедшей пристанище лишь на скалистом Делосе. После того, как новорождённый вкусил амброзию и нектар, он воскликнул:

Пусть подадут мне изогнутый лук и любезную лиру.
Людям начну прорицать я решенья неложные Зевса! [23].

Но это в переводе, а в тексте оригинала вновь употребляется слово кифара:

εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα,
χρήσω δ᾽ ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλήν.

В гимне «К Аполлону Пифийскому» (Εἰς Ἀπόλλωνα [Δήλιον]), рассказывающем о создании богом Дельфийского оракула, Мусагет шествует на Олимп, играя на своём блистающем инструменте, который называется то формингой, то кифарой (ст. 5–11). Следовательно, до своей легендарной встречи с младенцем Гермесом Аполлон уже с рождения пленял слух богов игрой на форминге или кифаре. Что же тогда придумал Гермес, если его инструмент носил те же названия и лишь однажды был упомянут как лира? Судя по описанию изготовления, его, скорее всего, следовало бы определить как хелис (χέλυς – черепаха), – архаическую лиру с резонатором из панциря черепахи.

Географ, путешественник и писатель II века Павсаний в Восьмой книге своего своеобразного путеводителя «Описание Эллады» указывает даже место, где произошло это мифическое событие, а именно – в благословенной Аркадии. Он пишет: «К горе Киллене примыкает другая гора, Хелидорея, где, говорят, Гермес нашел черепаху, содрал с нее панцирь и из него сделал лиру. Здесь границы земли фенеатов и жителей Пеллены; большей частью горы Хелидорея владеют ахейцы» [24]. Упоминая достопримечательности хребта Парфенион, Павсаний отмечает, что в его окрестностях водятся «черепахи, очень хорошие для производства лир» [25]. Современный исследователь Томас Дж. Метьесен в книге «Лира Аполлона: греческая музыка и музыкальная теория Античности и Средних веков» делает интересное дополнение: оказывается, это особый вид черепах – Testudo marginata (Окаймленная зубчатая), с панцирем 20–30 см длиной и глубиной в 10–13 см. Эти черепахи, действительно, водятся к югу от горы Олимп на склонах сухих предгорий до высоты 900 м над уровнем моря.

Более того, сохранилось три фрагмента античных панцирных резонаторов, которые хранятся в Британском музее (inv. GR 1816.6–10–501), а также в музеях Аргоса (inv. A 56, U 14, tortoises 1 & 2) и Реджо [26].

Но вернёмся к труду Павсания. Далее, говоря об алтарях Олимпии, он указывает на общий жертвенник Аполлону и Гермесу, воздвигнутый, согласно преданию, потому, «что Гермес был изобретателем лиры, а Аполлон – кифары» [27]. Так значит ли это, что лира и кифара являются разными инструментами? Такая точка зрения неоднократно высказывалась. Например, Ф. Ф. Зелинский считает лиру упрощённой кифарой, играть «на которой должен был уметь всякий образованный человек [28]. Е. В. Герцман также утверждает, что «лирой пользовались, в основном, широкие круги любителей музыки. Она была проста в обращении, и на ней нетрудно было научиться играть. Инструментом же профессионалов считалась кифара» [29]. При этом он ссылается на Аристотеля, назвавшего кифару «профессиональным инструментом» (όργανον τεχνικόν) [30], обучение игре на котором недостойно для свободнорождённого человека. Но как же тогда понимать слова Сократа из платоновского диалога «Эвтидем» (289 c.), различавшего «λυροποική» (искусство изготовления лир) и «κιθαριστική» (искусство кифаристики, игры на кифаре)? Как квалифицировать тот факт, что в стихах Пиндара соседствуют форминга и лира («Пифийская ода» II 70–71, «Немейская ода» V 24)?

Хордофоны были известны в Месопотамии ещё в третьем тысячелетии до нашей эры. Лироподобные инструменты имели широкое распространение в Шумерском царстве, Древнем Египте и восточном Средиземноморье, начиная со второго тысячелетия до нашей эры; они сохранились в изображениях, относящихся к минойской, а позднее, и к микенской культурам. Античный струнный инструментарий обильно представлен в изобразительном искусстве данной эпохи, поэтому исследователи имеют достаточно оснований для его изучения и классификации. По мнению Е. В. Герцмана, «кифара и лира были очень близки. Они имели почти одинаковую конструкцию, на них применяли одни и те же способы звукоизвлечения. Но кифара была значительно больше, намного длиннее и, в целом, более тяжелой, чем лира» [31]. Более обоснованным представляется заключение М. Л. Уэста, который считает, что типичным струнным инструментом в античной Греции всех периодов была всё-таки лира в её различных формах (и названиях). Он принимает этот термин в качестве родового понятия [32], а её разновидности дифференцирует по конфигурации корпуса: 1 – коробообразные с овальной (форминга) или прямоугольной (кифара) основой; и 2 – чашеобразные (лира, хелис, барбитос) [33].

Вероятно, наиболее часто встречающиеся понятия – форминга, кифара, лира – можно считать частично совпадающими. Об этом свидетельствует сопоставление литературных источников. В гомеровском эпосе, датируемом приблизительно VIII веком до нашей эры и, как всякий эпос, включающем в себя и более ранние культурные пласты, термины «форминга» и «кифара» фигурируют как синонимы. В корпусе «Гомеровых гимнов», большая часть которых относится к VII–VI векам до нашей эры, наименование форминга упоминается значительно реже, зато весьма распространено название «кифара» и обозначение искусства игры на этом инструменте – кифаристика, а в гимне «К Гермесу» уже появляется иное название – лира. В V–IV веках до нашей эры, в период наивысшего расцвета полисного устройства, кифара и лира становятся равно употребительными понятиями.

Напоследок скажем, что было бы опрометчивым требовать от мифа и мифологического сознания строгой логики и использовать предания в качестве научных доказательств. Поэтому ответ на вопрос, на каком же музыкальном инструменте играл Аполлон, следует соизмерять с историческим контекстом; в зависимости от времени – век архаики, период классической Греции и эпоха эллинизма – ответы могут быть разными. По-видимому, варьирование деталей мифа, отразившееся в литературных памятниках, лишь косвенно свидетельствует о длительном процессе развития и совершенствования музыкального инструментария.

Библиографические ссылки и примечания

1. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 34.
2. См.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 42; 257–258.
3. Перевод вышел в 1598 году под титулом: The Iliads of Homer, Prince of Poets, newer before in any language truly translated with a comment on some of his chief places [Илиада Гомера, князя поэтов, никогда дотоле подлинно не переводимая ни на один из языков с комментариями некоторых главнейших мест]. Текст приводится по изданию: London: John Russell Smith, 1888.
4. Перевод выполнен в 1715–1726 годах пятистопным ямбом. Цит. по: The Iliad of Homer. Translated by Alexander Pope, with notes by the Rev. Theodore Alois Buckley, M. A., F. S. A. and Flaxman's Designs, 1899.
5. Перевод сделан в 1873 году. Первые девять песен переведены У. Лифом. Цит. по сайту: http://www.gutenberg.org/dirs/etext02/iliab10.txt

6. Прозаический перевод 1898 года. Цит. по сайту: http://www.gutenberg.org/dirs/2/1/9/2199/2199.txt.
7. Перевод 1793 года (Tübingen: J. G. Cotta, 1806).
8. *L'Iliade.* Traduction nouvelle par Leconte de Lisle. – Paris: Lemerre, 1866/67.
9. Первая публикация в 1949 году. Цит. по: Европейский эпос Античности и Средних веков. – М.: Детская литература, 1984. – С. 47. – (Б-ка мировой литературы для детей. – Т. 31).
10. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции... С. 34. Такое же написание принято и в отечественной Музыкальной энциклопедии.
11. *Иванов Вяч.* Дионис и ... С. 41.
12. Цит по: Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. – М.: Правда, 1990. – С. 36.
13. Цит по: Мифы в искусстве старом и новом. Историко-художественная монография – (по Рене Менару). – СПб.: Лениздат, 1993. – С. 122.
14. *Иванов Вяч.* Дионис и ... С. 41.
15. Там же. – С. 42.
16. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя Классика. – М.: Высшая школа, 1963. – С. 218.
17. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции ... С. 33.
18. *Лукиан.* Избранное. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 57.
19. Переводы «Гомеровых гимнов» приводятся по изданию: Эллинские поэты / пер. В. В. Вересаева. – М.: Художественная литература, 1963.
20. На лире приятно играя, смело сын Майи по левую руку стоял Аполлона.
21. Цит. по: Эллинские поэты. – М.: Художественная литература, 1963.
22. Там же.
23. Там же.
24. *Павсаний.* Описание Эллады. – М.: Ладомир, 2002. – Т. 1–2, VIII 17, 4.
25. Там же. VIII 54, 5.
26. *Mathiesen Th. J.* Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages: U of Nebraska Press, 1999. – P. 238, IX 30, 1.
27. *Павсаний.* Описание Эллады. – М.: Ладомир, 2002. – Т. 1–2, VIII 17, 4.
28. *Зелинский Ф. Ф.* История античной культуры / ред. и прим. С. П. Заикина. – 2-е изд. – СПб.: Марс, 1995. – Гл. 3. – С. 16.
29. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции... С. 37.
30. *Аристотель* Политика // Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4.
31. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции ... С. 37.

32. *West M. L.* Ancient Creek Music. – Oxford: Oxford University Press, 1994. – P. 50.
33. Барбитос или барбитон – родственный лире инструмент, имеющий вертикально удлинённую форму. В отличие от лиры – инструмента Аполлона – был связан с дионисийским культом и представителями монодической мелики – Алкеем, Сафо.

Г. А. Жерновая
Кемерово

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЗДНИХ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО («Сердце не камень» – 1879)

Статья посвящена проблемам позднего творчества драматурга. Рассмотрены тематика пореформенной русской действительности 1880-х годов, своеобразие сюжетосложения как факт становления русской версии новой драмы, поиск позитивных ценностей в традиционной православной культуре. Автор предлагает анализ одной из самых сложных и мало исследованных пьес великого драматурга – «Сердце не камень».

Ключевые слова: фабула, сюжет, интрига, событие, коллизия, православие, христианская нравственность.

G. A. Zhernovaya
Kemerovo

THE ART WORLD OF A. N. OSTROVSKI' LATE PLAYS ("Heart is not a stone" – 1879)

The article is dedicated to the dramatist's late works. The subjects of the post-reform Russian reality of 1880-s, the originality of plot-formation as a fact of formation of the Russian version of the new drama as well as search for positive values in the traditional Orthodox culture are considered here. The author analyses one of the most complex and little studied plays of the great dramatist – "Heart is not stone".

Keywords: plot, story, intrigue, event, collision, Orthodoxy, Christian morality.

Поздние пьесы А. Н. Островского (от «Последней жертвы» – 1877 до «Не от мира сего» – 1885) восприняты были при своем появлении с от-

крытым недоброжелательством и в театре, и в критике, поскольку очевидно не вписывались в идейный контекст времени. В первых постановках они к тому же не получили адекватного сценического истолкования, следовательно, не имели успеха у зрителя, и только позднее, в 1890-х годах, заняли принадлежащее им место в театральном репертуаре. Для их осмысления и сценического воплощения требовалась некоторая временная дистанция.

Комедия «Сердце не камень» (1879) прошла не замеченной критикой на премьерах в Петербурге и Москве, но в конце века пьеса сыграла немаловажную роль в творческой судьбе великих актрис – М. Г. Савиной и М. Н. Ермоловой. В XX столетии, в отличие от других поздних пьес, «Сердце не камень» так и осталась не востребованной: атеистический век не проявил должного интереса к героине традиционной православной культуры. Несмотря на то, что в провинции авторитет Островского при жизни драматурга был непоколебимым, еще в 1882 году известный критик народнического толка Ф. В. Волховский писал на страницах томской «Сибирской газеты»: «Пьеса ходульная, по замыслу главного характера – Веры Филипповны Каркуновой, представляющего ангельскую доброту, которая подчас ужасно походит на мягкотелый индифферентизм, но выставлена автором сочувственно» [1]. Примечательна рецензия Ю. И. Айхенвальда, представителя не социологической, а эстетической критики, на спектакль Малого театра 1902 года (с М. Н. Ермоловой в роли Веры Филипповны), в которой автор констатировал разрыв духовных связей предреволюционной России с Островским: «Мир Островского не целиком наш мир, и до известной степени мы в нем – чужестранцы: в нем есть такие сферы и такие образы, по отношению к которым мы можем быть только наблюдателями и которые не входят в обычный строй наших помыслов, воззрений и нравов. Многое для нас там чуждо и непонятно, жизнь, которая там проходит, в своем внешнем укладе и в своих интимных отношениях, в своей физиологии и в своей психологии, любопытна для нас как все невиданное и неслыханное, но внутренне далека от нас и, к счастию, безнадежно далека, потому что и самая эта жизнь невозвратно исчезает, спугнутая новыми формами и веяниями современности, – а с нею вместе исчезают и поводы к ее специфическому драматизму. Этот мир купцов, хозяев и приказчиков, мир тупого самодурства, пьяного разгула и мелочной расчетливости, эти странные фигуры, эти исковерканные слова и уродливые мысли, – все это не наше» [2]. Вполне закономерно появление в конце статьи мысли о несовместимости Островского с тенденциями современного искусства:

«Незачем было воскрешать из справедливого забвения эту неглубокую и тусклую пьесу» [3].

Творчество Островского хронологически совпадает с начальными этапами развития европейской новой драмы. Можно наметить значимые параллели между поздними пьесами Островского и, например, театром Г. Ибсена 1870–80-х годов. Это период необычайной творческой активности и норвежского драматурга, и французского натуралистического театра. По суждению современного исследователя, «как настоящий русский гений, Островский великолепно усваивал и преображал все чужие (в смысле – не в России изобретенные) ментальные формы» [4]. Однако препятствием для проведения такого рода сопоставлений всегда была несовместимость мировоззренческой позиции Островского с идеями создателей новой драмы в Европе.

Новая драма явилась именно как искусство *реальное,* чуждое идеализма, и религиозного в том числе, основанное на научном подходе к действительности, на результатах экспериментального исследования современной жизни, жестокое в своих оценках, диагнозах и прогнозах. Островский, следивший из русского далека за развитием европейской сцены, стремился соответствовать ее запросам не только в области драматургического ремесла. Подобно западным драматургам, он изображал современную жизнь, не стесняясь ее низких и патологических проявлений, поражая резкостью своих социально-нравственных выводов. В поздних пьесах он отказался от разработки проблематики национально-патриархального уклада, исторически спаянного с православием, хотя это увлекало его ранее.

Однако Островский, в отличие от западных драматургов, никогда не позволял себе полемики с христианством. В основе его миропонимания было ортодоксальное православное воззрение, что подтверждено многими его современниками. Взгляд исследователей начала XXI века в этом вопросе не расходится с их показаниями. По Т. В. Москвиной, «Островский, видимо, очень рано воспринял основы христианской нравственности, и так живо, прочно и недвусмысленно, что во всю жизнь не имел соблазна ни богоискательства, ни атеизма. В основании его творческого мира лежат краеугольные камни, действительность которых не обсуждается, не подлежит сомнению» [5]. Как полагает М. М. Дунаев, православный историк русской литературы, «к какому бы итогу ни пришел тот или иной персонаж его произведений, автор неизменно остается строгим судией, применяющим ко всем непреложные нормы христианской морали» [6].

Островского можно было упрекнуть (и упрекали) в равнодушии к красоте монашества. Духовная природа мирянина в нем не искала монашеского подвига. Оставаясь стойким в религиозных убеждениях мирянином, он был еще великим художником, выверявшим ситуации своих пьес и поступки персонажей мерой христианских заповедей. Персонажи его в свою очередь тоже были мирянами, чем как раз и вызывали его художнический интерес к себе и привлекали внимание публики. Поэтический язык комедии «Сердце не камень» сближен с новациями европейской драмы, в то время как главной героиней оказывается не женщина-сверхчеловек, а женщина-христианка, не выходящая из круга привычных православно-нравственных ценностей, в числе которых наиважнейшие – религиозность, сердечная мудрость, кротость, правдивость, честность, совестливость.

1. Фабула комедии «Сердце не камень» и сюжет (внутренняя коллизия) Веры Филипповны

События внутренней жизни героини образуют в высшей степени нелогичную, а главное – непонятную фабулу: благочестивая женщина полюбила порочного человека, пережила катастрофу разочарования в нем – и решила выйти за него замуж. В деловых записках Островского сохранился его комментарий к толкованию двух теоретических понятий – фабулы и сюжета. По Островскому, «фабула в драматическом произведении дело неважное, но только фабула, а не сюжет. Под сюжетом часто разумеется уже совсем готовое содержание, то есть сценариум со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок. Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что́ было, – это дает жизнь, история, легенда; его главное дело – показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе» [7]. «Прочитать» пьесу «Сердце не камень» – значит найти социально-психологические обоснования предложенной фабулы, несвязной последовательности событий, случившейся, тем не менее, в жизни, то есть освоить в деталях и частностях сюжет Веры Филипповны. Сюжет мотивирован подробностями, укорененными в социально-нравственном укладе России 1880-х годов. Поэтому события внутренней жизни православной христианки Веры Филипповны после обоснований и уточнений могут вывести к прозрению судьбы России как православного центра мира в перспективах европейского поступательного развития.

В сюжете тридцатилетней купеческой жены Веры Филипповны активно участвуют еще два персонажа – ее муж Потап Потапыч Каркунов,

старик, богатый купец, и Ераст, приказчик, одних лет с нею. О том, что все другие персонажи не являются нейтральными по отношению к ней, а неустанно ведут с нею борьбу, она не всегда догадывается. В среде окружающих ее «хищников» Вера Филипповна не занимает никакого места и, по сути, мало чем отличается от своей служанки Огуревны. Поступки Веры Филипповны обыденны: она принимает гостей, ездит в монастырь на вечернюю службу, раздает деньги бедным, ухаживает за больным мужем.

Зрители знакомятся с Верой Филипповной и ее жизнью вместе с приехавшими в дом гостями через рассказ героини о себе. Она так правдива и нравственно серьезна, что ей нельзя не доверять. Замужем она уже пятнадцать лет. Семейный уклад основан на старинных традициях: муж – глава дома на словах и на деле. Вера Филипповна во многом отстала от своих современниц, и в умении одеваться тоже. О том, что муж пишет завещание, она не знает, но деньгам, если достанутся, будет рада: они нужны для бедных. Замуж она действительно вышла за богатого старика, но не ради богатства, а из послушания матери, которую не могла не утешить. «Богатого трудней полюбить. За что я его буду любить! Ему и так жить хорошо. Бедного скорей полюбишь. Будешь думать: “Того у него нет, другого нет”, станешь жалеть и полюбишь» (5, 87) [8], – рассказывает героиня, и через ее слова, как через стекло, просвечивает сюжет ее отношений с Каркуновым и Ерастом.

Из дома мужа она выходит только в церковь и баню. В первую зиму муж вывез ее в театр, но вернул домой до начала спектакля, поскольку кто-то из кресел посмотрел на нее в трубку. Поэтому ни театров, ни гуляний она не знает. Вместе с мужем выезды бывают у нее два или три раза в год в магазины за нарядами. Портниха и башмачник вызываются на дом. Меха и шляпки привозят домой на выбор. Вера Филипповна достаточно богата: чуть не каждую неделю муж дарит драгоценности – то серьги, то кольцо, то брошку. Надевать некуда, но по утрам ей нравится перебирать и разглядывать их.

Муж дома почти не бывает. Он из города едет в трактир или клуб, чтобы пьянствовать там до утра. Сначала она его по ночам ждала, потом перестала ждать. Не ждет, но и не спит: «С чего спать-то!» (5, 89). Хотела приемыша взять, но муж не велит. Сначала было горько и обидно, до смертной тоски доходило, а потом прошло. Тогда-то она и стала бедным помогать. За все годы на постороннего мужчину ни разу не взглянула. Такого греха за ней нет. Смолоду искушения не было, а теперь, считает она, время прошло. Прежде взаперти жила поневоле, а теперь уже и не тя-

готится своим затворничеством. Одна у нее радость – по монастырям ездить. И еще она любит смотреть в окно, смотреть и слушать: по Москве гул идет.

Место действия «Сердца не камень» – Москва, пьеса вписывается в ряд московских комедий русского театра («Горе от ума», «На всякого мудреца довольно простоты»). Только в этой пьесе Островского Москва патриархально-православная, купеческая, с монастырем, вечерним колоколом, всенощным бдением. И женщина рассказывает о своем аскетическом опыте, который укрепил в ней веру и душевные силы. Но опыт этот не добровольный, а по принуждению.

Ее рассказ потрясает как собеседниц Ольгу и Аполлинарию Панфиловну, муж которой приглашен Каркуновым для составления завещания, так и зрителей. Здесь каждое слово – выстраданная правда, так как до лжи Вера Филипповна никогда не унижалась. За право говорить правду она и умереть может.

Островский же ведет героиню от слов к поступкам, которые в свою очередь производят такое же потрясающее впечатление, как и слова, а совершает их Вера Филипповна так же естественно и просто, как говорит правду. Вот на бульваре у монастырской стены ей встретился грабитель в одежде нищего. И под угрозой лишения жизни она обнаружила редкое самообладание: не поступилась верой и призвала к вере разбойника. Иннокентий не впервые вышел на промысел, но был ошеломлен бесстрашием женщины.

Любовь к Ерасту у нее первая и во многом бессознательная. Героиня с успехом ведет словесные поединки с ним, отстаивая честь купеческой жены, так что религиозно-нравственный закон не поколеблен. Но одержав победу, она тут же без боя готова сдаться на милость побежденного и не видит в том никакого противоречия. Она точно знает, что измена в супружестве – преступление, что, если у человека есть деньги, он должен помогать бедным. Знает не по догме, а по сердцу, причем, сколько понимает, столько и делает, воплощая в жизненную практику свой духовный опыт, хотя опыт этот невелик. Благотворительность, конечно, является первенствующей и главенствующей добродетелью богатого человека, но все же добродетель эта начальная на лестнице христианских совершенств. В деле молитвы у нее нет, например, собственного глубинного знания, и она позволяет себе отвлекаться от нее: во время службы выходит из церкви, гуляет по бульвару. Вера Филипповна и не предполагает, что такое серьезное и многократно повторяемое ею нарушение молитвенного устава может

иметь гибельные последствия. Именно на одной из таких прогулок по бульвару она и попала в сети Ераста.

Его объяснения в чувствах она выслушала с достоинством, но пообещала прийти завтра к ночи в контору, испытала приступ ревности, узнав от Аполлинарии Панфиловны о любовной связи Ераста с Ольгой, пригласила Ераста в свою карету, чтобы вместе ехать домой. А главное, на что она вовсе не обратила внимания, состояло в том, что многообразные впечатления так развлекли ее, что она не захотела вернуться в церковь для продолжения прерванной молитвы. Чувство возобладало в ней над богослужебным правилом. Драматург внимательно прослеживает процесс отпадения души от закона, он не ищет ей оправданий, но объясняет, почему она не может поступить иначе, и остерегается осудить ее за проступок. В книге Т. В. Москвиной общая формула позиции драматурга охарактеризована так: «В этой битве Островский не встанет ни на одну сторону. Он не будет во имя стихии, желания, воли, природы отменять нравственность, закон и порядок. “Все позволено” – немыслимо для него даже в качестве предположения. Но и казнить именем закона человеческую волю и желание никогда не посмеет. Он пишет битву неразрешимых противоположностей, он драматург, но он в этой битве не хладнокровный объективный наблюдатель – она, очевидно, шла и в его сердце» [9].

Чувство Веры Филипповны возникло недавно, и она не собирается делать из него событие, давать ему ход. Поэтому у нее нет оснований его бояться. Чувство героини возникает как бы здесь и сейчас, на глазах у зрителей: она еще с легким сердцем говорит, что нет за нею никакого греха перед мужем. И все же оно явилось несколько раньше, чем началось действие пьесы. Но она уверена, что всякому поползновению страсти можно дать решительный отпор, ведь в ее арсенале сила религиозной убежденности.

Как известно, самые надежные, по рекомендациям церкви, средства в борьбе с соблазном – пост, молитва и бегство от греха. Однако существует лукавый совет врага рода человеческого: принять бой с открытым забралом, победить искушение чистотой помыслов и стремлений. Именно этот совет дает Вере Филипповне Ераст при последней их встрече. Богатырская духовная мощь Веры Филипповны, совершенно ею не осознаваемая, как будто подталкивает приспешников зла бросить ей такой вызов. Принять этот вызов Вера Филипповна не сможет, потому что не ищет самоутверждения, а от бегства отказывается по неопытности и терпит в финале второго акта поражение, оказавшись на поводу у своего чувства. Ведь она думала, что приехала в монастырь на молитву, на самом же деле ока-

залась на свидании с Ерастом. Свидание драматург обставил характерными для него атрибутами: изъяснением чувств, целованием рук, уверениями, угрозами убить себя, объятием, прощальным поцелуем и согласием прийти на новое свидание. Страсть расставила сети, и Вера Филипповна попала в западню.

По распространенным мирским понятиям смысл человеческой жизни – в достижении земного счастья или хотя бы в погоне за ним. Христианин же целью своего земного странствия полагает обретение Царствия Небесного. Муж или его отсутствие, дети или бездетность, любовь в семье или тягостное сосуществование чужих людей, составляя содержание жизни женщины, являются в то же время конкретными обстоятельствами ее падения или духовного возрастания. Человеческая жизнь регламентирована Божьими заповедями, как дорожными знаками, умение же неукоснительно соблюдать их, несмотря на разнообразие и трудности реальных ситуаций, обеспечивает неуклонное продвижение к цели. Вера Филипповна идет вперед, минуя хитроумные ловушки Ераста, отвергая его греховные предложения, не оставляя шансов для осуществления незаконной страсти, сохраняя достоинство честного человека. И при этом ее любовь к Ерасту несомненна. Любовь, с которой бессмысленно вступать в борьбу, она существует и торжествует надо всем, возможно, потому, что Сам Бог есть Любовь. По мысли современного православного богослова, «христианская любовь – дарующая, а не потребляющая: в ее глубине всегда просвечивает Крест» [10].

При втором свидании Веры Филипповны с Ерастом (подвальное помещение конторы, около десяти часов вечера) особый смысл приобретает образ Огуревны. Важнейшей функцией этого персонажа является фиксация положения Веры Филипповны в доме мужа и ее душевных состояний. В первом акте круг деятельности Огуревны ограничен вареньем, лимоном и самоваром, который она ставит для гостей. В последнем акте, когда власть в доме перейдет к героине, Огуревна расширит сферы своего влияния: она сиделка около умирающего Каркунова в очередь с хозяйкой, ей поручено принимать в передней гостей и посетителей благотворительного учреждения Веры Филипповны. В третьем акте драматург написал ей комический эпизод: старуха, приведенная сторожить свидание хозяйки, на ходу засыпает, потому что к десяти часам вечера ее жизненная активность исчерпана. Стоя на лестнице, она никак понять не может, куда и зачем ее привели. Комизм ситуации символизирует душевное состояние Веры Филипповны, пришедшей на встречу с Ерастом. Ею движет слепое, спящее влечение, подогреваемое сознательным желанием выслушать и по-

нять страдающего и столь дорогого ей человека. Все, происшедшее с Верой Филипповной в подвале, показано драматургом как страшный сон, приснившийся героине наяву. Развивается сюжет посещения праведницей преисподней (вариант знаменитого апокрифа о хождении Богородицы по мукам). Героиня воочию столкнулась с подлостью благовоспитанных людей. «Стало быть, знаете теперь, каковы мы люди?» (5, 123) – говорит уличенный Ераст. Разговор Ераста с Верой Филипповной происходит в темноте: Огуревна со свечой – в коридоре на лестнице, Ольга только что унесла свечу в комнату, так что освещение – лунный свет в окно и отблески из коридора. Вера Филипповна оказывается в непроглядной тьме наедине с великим грешником, личным своим врагом, которого полюбила.

В момент, когда Вере Филипповне открываются глубины душевной низости Ераста, она размышляет о том, как трудно любить людей, и в особенности тех, о которых много знаешь. Но и в эту горькую минуту разрыва с предавшим ее Ерастом она не сомневается в том, что человек не может не любить, это его назначение и обязанность, даже если для безопасности придется дистанцироваться от предмета своей любви. Эта мысль нашла современное выражение в проповеди архимандрита Иоанна Крестьянкина: «Нам дана от Господа заповедь любви к людям, к нашим ближним. Но любят ли они нас или нет – нам об этом нечего беспокоиться! Надо лишь о том заботиться, чтоб нам их полюбить!» [11]. Понимая, что находится в ловушке, которая в любой момент может захлопнуться, она не спешит покинуть ее, объясняя Ерасту, что из-за его проступка она не возненавидит людей и не перестанет доверять им, что ему не удастся поколебать основы ее миропонимания. Поймав его с поличным на подлости, она советует ему просить прощения у Бога, а не у нее, так как она в своем прощении ему не откажет. Эта сцена выхода героини из ловушки, в которую завела ее любовь, и монолог о том, что любовь – долг всякого человека, что надо научиться любить, не стараясь узнать душу и мысли любимого, потому что знать людей никому не дано, занимают в пьесе кульминационное положение.

Православно-религиозные взгляды героини находят осуществление в жизненном поведении, слово становится поступком, и в Вере Филипповне предощущается преобразовательница мира по закону Божией любви. Преобразованием жизни по собственным воззрениям современники Островского увлекались особенно страстно. Однако убеждения православно-религиозные в то время не считались убеждениями. В том-то и парадокс, что «идейным» человеком, по меркам времени, мог быть только преодолевший свое религиозное сознание. Атеистическая идея лежала в основе

всякого «убеждения»: революционно-демократического, народнического, социалистического. Героинями времени были участницы народнических кружков, курсистки, пропагандистки, хозяйки конспиративных квартир, «идейные» фельдшерицы, террористки, учредительницы коммун и швейных мастерских. В «Сердце не камень» Островский всем им предпочитает православную купеческую жену Веру Филипповну, подчеркивая при этом серьезность и основательность ее убеждений, указывая на неоспоримость общественного значения ее личной жизни. Однако изображение богатой купчихи, занявшейся благотворительностью, в те уже времена воспринималось как профанация освободительной идеи. «Новые женщины» смотрят на Веру Филипповну свысока, отголоски такой снисходительности отчетливо слышны даже в речах Аполлинарии Панфиловны и Ольги, являющих собой массовые (буржуазные) разновидности модного женского типа.

Как бы указывая Вере Филипповне ее место, критики и публицисты конца XIX века и литературоведы советского периода настаивали на том, что героиня Островского – вовсе не героиня, а характерный персонаж, заурядная купчиха, ограниченная сословно-бытовыми и религиозными рамками. Сглаживая остроту полемики с драматургом, отмечали, что сам Островский, сочувствуя ей, понимает эту ее ограниченность, как и в случаях с Юлией Тугиной, Ларисой, Евлалией, Зоей Окоемовой, которых ставит в центр своих «восьмидесятнических» пьес. А у него, между прочим, на самом деле и всерьез не вызывала симпатий женская личность, одушевленная общественно-политической идеей, он утверждает безвестный подвиг индивидуальной (личной) любви, который понесли главные героини его поздних пьес.

Прогрессивным современникам Островского казалось, что смиренность обрекает человека на подчинение злу или компромиссы с ним. Нечасты случаи, когда исследователи старались бы постичь и адекватно воспроизвести позицию драматурга в пьесах последнего периода. Тем большую ценность имеют отдельные попытки, пусть даже похожие на оговорки. Например, мнение Л. С. Даниловой, сказавшей о Вере Филипповне, что «добродетель, покорность и смирение в ней с самого начала пьесы соседствуют с пониманием истинного положения вещей» [12].

В последнем акте Вера Филипповна возглавляет обширную благотворительную деятельность; на ее руках больной муж, он готовит ей дарственную на все имущество при условии, что она пообещает после его смерти замуж не выходить. Такое обещание дать ей ничего не стоит, так как она и мысли не допускает еще раз подчинить себя чужой воле.

Но клятву давать не станет – грехом считает. В будущем она намерена уйти в монастырь.

Сообщение о приходе Ераста вызывает в ней внутреннее сопротивление: «Нет, не надо мне его… зачем он!» (5, 139). Смятению и душевной борьбе героини посвящен монолог. Ей, конечно, тяжело его видеть, но, может быть, он в нужде или в беде? И вопрос к себе – не боится ли она его? Да, он обидел ее, но неужели она до сих пор его не простила? А простить надо. Поэтому итоговая мысль монолога – о прощении: «Разбойника, который хотел убить меня, я простила, а его не прощаю. Какой грех-то!.. Какой грех-то!» (5, 139). И принимает она Ераста именно для того, чтобы простить. Ераст же воспринимает приглашение войти как признание его мужской неотразимости. По мысли А. Р. Кугеля (ему удавалось иногда прозревать смысл непростых коллизий в пьесах драматурга), «Вера Филипповна прощает, потому что прощение есть потребность ее натуры» [13].

Ераст пришел предложить ей очень много – земное женское счастье, которого в ее жизни никогда не было. Но она его отвергла: «Ты про другое говоришь, ты про то говоришь, чего я знать не хочу» (5, 140). Как сказано в финальной ремарке сцены, «Ераст вздыхает, кланяется и уходит. Вера Филипповна сидит у стола в задумчивости» (5, 142). Не приняв его предложения, она, оставшись одна, вдруг перерешила свою судьбу: после смерти мужа – не монастырь, а новое замужество, надежду на которое она, несомненно, связывает теперь с Ерастом. И объявила об этом мужу при свидетелях, отказавшись от каркуновских миллионов.

Толкование финала осложнено тем, что автор не мотивирует его, как принято, предыдущим развитием действия, а дает контраст этому развитию. Собственно драма Веры Филипповны завершена в третьем акте сценой выхода из ловушки. Четвертый акт – не только новая пьеса (все акты имеют форму самостоятельных одноактных произведений), но еще и пьеса-эпилог. Об этом писал Е. Г. Холодов в книге «Мастерство Островского»: «Хотя последний акт комедии “Сердце не камень” отделен от предшествующих всего несколькими днями, он по характеру своему тоже может быть сочтен эпилогом» [14].

Только на первый взгляд кажется, что все уже было. Во втором акте Вера Филипповна, увлеченная чувством к Ерасту, забывает о молитве в церкви. Теперь она под впечатлением встречи с ним отказывается от ранее принятого решения уйти в монастырь, предпочитая новое замужество в миру. Вроде бы и там и тут страсть возобладала над благочестием. Одна-

ко в этих похожих ситуациях есть существенная разница: тогда Вера Филипповна действительно совершила проступок – пренебрегла богослужебным уставом и была за это наказана. Теперь нет нарушения предписаний. Выбор между монастырем и замужеством – ее законное право, решение остаться в миру не может скомпрометировать христианку. В православии служение семье уравнено в достоинстве с монашеским подвигом. «Все, кто ищет правды, вступают в борьбу с миром – одни оставаясь в мире, другие уходя из мира. Борьба с миром, вернее, с началом греха в мире, есть задача, стоящая перед каждым человеком. И те, кто уходит в монашество, и те, кто вступает в брак, одинаково стоят перед этой задачей, но идут к решению ее разными путями. <…> Смысл монашества заключается в подвиге распятия своей плоти не из презрения к плоти, а ради торжества духовного начала в человеке над плотью. Но та же задача стоит и в браке – только в другой своей стороне» [15].

В финальной ситуации пострадавшим ощущает себя муж героини: если она собирается замуж, значит, ищет его смерти. «Так ты моей смерти ждешь? Гляди на меня! Гляди на меня!» (5, 144) – кричит он, поднимая палку, чтобы убить ее. Это вызов на духовное единоборство – глаза в глаза, и «Вера Филипповна глядит на него» (5, 144), как сказано в ремарке, глядит безбоязненно, потому что не хочет его смерти. Страсть, если бы речь шла о ней, импульсивна и требует от человека всего и сразу. Слепое, неразумное влечение к Ерасту уже привело ее однажды в подвал. Теперь она открыла в себе, как дар свыше, внутреннюю свободу, произволение любить. Вопреки безлюбовной действительности, любить открыто, в согласии с людскими и Божьими установлениями, всегда и во всем по правде. И Каркунов, не склонный смирять свое самодурство, верит ей.

В последнем выборе Веры Филипповны много неразрешимых противоречий: потребность любить и рамки православного брака, так как без брака чувство не имеет для нее смысла; любовь и отсутствие предмета любви, ведь нельзя же в самом деле признать за таковой Ераста. Об Ерасте она к тому же и сама все правильно понимает. Но, может быть, эти неразрешимые противоречия всегда сопутствуют любви? Отказываясь от монастыря, Вера Филипповна ищет не свободную любовь, а церковный брак, смыслом которого должно стать возрождение души Ераста. Она намерена выполнить самое трудное дело на земле, и в этом тоже нет сомнения у Каркунова: «Пусть живет, как ей угодно; как бы она ни жила, что бы она ни делала, она от добра не отстанет и о душе моей помнить будет» (5, 144). Каркунов, согласившийся оставить ей свое богатство без каких-либо условий, пошел на ограничение безграничных претензий своего властолюбия,

и в его зверином облике проступили человеческие черты. А ею движет любовь к Ерасту, земное чувство, неожиданно соприкоснувшееся со стихией христианского человеколюбия.

В советской науке второй половины XX века в связи с «Сердцем не камень» утвердилось не возникавшее ранее представление об Островском как об «язычнике», ищущем в человеке торжества природных инстинктов над разумно-христианской его основой. Такой поворот мысли облегчал интерпретацию творчества великого драматурга в русле господствующего атеизма, но искажал реальность его духовной биографии. Самое осторожное (1956) толкование финала «Сердца не камень» в духе советского язычества и в то же время наиболее эстетически аргументированное принадлежит Б. В. Алперсу: «Островский прослеживает пробуждение живой натуры своей героини от начальной до финальной стадии в последнем акте, когда Вера Филипповна выпрямляется во весь свой рост и под влиянием завладевшего ею чувства с опрометчивой смелостью решает свою будущую судьбу. Живой человек пробуждается от летаргического сна, выходит из темноты склепа на яркий день – именно такое движение образа Веры Филипповны дает Островский в своей пьесе» [16].

«Движение образа», намеченное Б. В. Алперсом, у В. Я. Лакшина получает религиозно-нравственное уточнение (1975), с которым согласиться труднее. По В. Я. Лакшину, Вера Филипповна «тайно любит столько раз обманывавшего ее, недостойного Ераста. Живое чувство тлеет, как под пеплом, в кроткой, послушной женщине и вдруг прорывается наружу вопреки всему: соображениям выгоды, ничтожеству ее избранника, христианской покорности долгу» [17].

Мысль о противоборстве «живого чувства» с христианской доктриной упрочивает к концу века свое положение в книге (1999) И. Л. Вишневской, где пьеса Островского понята как «история купеческой жены, поднявшейся над всеми религиозными догмами к человеческой любви, почувствовавшей, так же как и Снегурочка, что в груди ее не ледяной комок, не снежная наледь, не замерзшая кровь, не камень, но жаркая весна, живое, трепетное, бьющееся сердце, готовое любить и радоваться бытию» [18].

Основанием для утверждения преобладающего значения идеи языческой над идеей христианской в творчестве драматурга большинством исследователей было признано письмо Островского к Н. Я. Соловьеву (от 18 августа 1879 года), в котором нашли выражение мысли и настроения создателя «Сердца не камень» в начальный период работы над пьесой: «…сначала кончу Вашу вещь, потом примусь за свою. Меня натолкнуло на мысль одно рассказанное мне происшествие; сюжет странный и курьез-

ный, но в нем много страстного, значит, есть над чем поработать» [19]. Однако в тексте письма Островского нет указаний на то, что в пьесе будет реализована коллизия страсти и религиозной догмы, тем более, что в пьесах, где такая коллизия возникала, она решалась в пользу догмы. Об этом достаточно определенно писал, например, А. Р. Кугель, знаменитый театральный критик конца XIX – начала XX века и младший современник драматурга: «Почти везде проходит восстание языческого духа, индивидуального бунта – и заканчивается их поражением» [20]. Такая коллизия у Островского редко становится центральным конфликтом пьесы, чаще всего она ограничена личностными пределами какого-либо персонажа, а ее разрешение может быть совершенно непредсказуемым, как в «Сердце не камень», например, где коллизия разрешилась гармонией (взаимопроникновением) страсти и нравственно-религиозного убеждения, то есть не уничтожением, а просветлением, «окультуриванием» первой за счет подчинения второму. Одно это могло позволить драматургу назвать пьесу с трагическим конфликтом комедией. В письме к жене М. В. Островской (от 18 августа 1879 года) в тот же день, что и Н. Я. Соловьеву, драматург еще раз говорил о замысле-импульсе «Сердца не камень»: «Я работаю, мне пришла очень ефектная мысль и я начал пьесу» [21].

Художник в творчестве своем всегда несколько «еретик», поскольку, вопреки воле и разуму, высказывает истины, добытые со дна собственной души. В них его человеческая и художническая правда, но они не имеют и не могут иметь догматического соответствия с религиозной Истиной. Драматург в «Сердце не камень» занят поиском актуального смысла женского предназначения в современном мире. И приходит к пониманию целительно-спасительного воздействия женщины-христианки на жизнь. По Островскому, естественная женская потребность любить и подчиняться любимому, если при этом женщина облагорожена высотой религиозно-нравственного сознания, превращается в силу, преображающую социум. Православная женщина в современной ему России, распятая на кресте любви, униженная, оклеветанная, является единственным позитивным ферментом в ситуации духовно-нравственного разложения народа и общества. Проникновение европейской буржуазности в русский быт, активная капитализация всех сфер жизни, процесс дехристианизации народа, возглавляемый интеллигенцией, – вот основные предпосылки русской духовной агонии.

Вера Филипповна, женщина строгих нравственных правил, полюбила человека, не имеющего за душой никаких правил, но поскольку она его действительно любит, у него есть шанс духовного выздоровления, хотя

нельзя не учитывать того, что процесс возрождения души может протекать не только конфликтно, но иметь катастрофические последствия для обеих сторон. Описание психологических перипетий такого процесса восстановления падшей души любовью можно найти, например, в книге современного православного проповедника, митрополита Антония (Блума): «Какая в нем тишина? какая в нем глубина? как он может меня любить, когда я постоянно оскорбляю его? как он может в меня верить? как он может меня защищать от всего зла, которое – как я сам понимаю – во мне действует и меня привлекает, не унижая, не оскорбляя, не попрекая меня, а только становясь между мной и злом и страдая от этого?..» [22]. Вера Филипповна верно рассудила: нельзя ей уйти в монастырь, потому что без нее в миру Ераст – сирота. Имя персонажа – Ераст (в переводе с греческого «любящий») – для русской литературы не было новым, до Островского им воспользовался Н. М. Карамзин, назвавший так главного героя «Бедной Лизы». Карамзинский Ераст в самом деле оказался способным к нравственному возрождению, даже понял, что «и крестьянки любить умеют». Однако платой за его прозрение стала жизнь Лизы.

Православие – это не только строгий нравственный кодекс, прежде всего, это благодатная помощь человеку, вставшему на путь взращивания и укрепления своего духа. Внутренняя сила Веры Филипповны так велика, что окружающие ее люди впадают в состояние то ли легкой оторопи, то ли глубокого удивления. На этой детали Островский основывает своеобразный «крупный комизм» ее образа. По простоте она, конечно, заметить не успеет, но того гляди выполнит, призвав на помощь Господа, рекомендацию Ераста: «Да и какая ж заслуга, если человек от соблазну прячется, – значит, он на себя не надеется. А вы все испытайте, все изведайте да останьтесь чисты, непорочны – вот заслуга» (5, 141).

Не склонный к учительству и проповеди, Островский в пьесе реализует свое христианское миросозерцание не речами персонажей, а логикой соотношения фактов, через сюжет, созданный самой жизнью, что, несомненно, подчеркивает объективную соизмеримость человеческого бытия с православной версией его истолкования. По словам Н. И. Николаева, «он не был ни сатириком, ни идеологом, он был только пристальным наблюдателем жизни, художником, в душе которого жило страстное желание разгадать и рассказать другим тайну этого сфинкса» [23].

2. Сюжет: Вера Филипповна – Каркунов

Муж героини Потап Потапыч Каркунов – не только важнейшая составляющая душевной драмы героини, но «сочинитель» сюжета о завещании, в котором Вера Филипповна, однако, не играет заметной роли и даже

не всегда сознает свою вовлеченность в него. Сам драматург считал Каркунова главной мужской ролью пьесы [24].

К началу действия Потапа Каркунова, богатого фабриканта, одолели мысли о смерти. И он решил составить завещание. Собственно борьба вокруг завещания и формирует общий сюжет пьесы Островского. Возникает неординарная ситуация: главная героиня со своей подробно разработанной внутренней коллизией существует в пьесе как бы вне сюжета, который в свою очередь нуждается в ней, скорее, номинально и легко может без нее обойтись, хотя наследство в финале достается именно ей. Уже стало традицией в научной литературе основное содержание пьесы сводить к душевной коллизии героини, пренебрегая анализом сцеплений характера Веры Филипповны с другими персонажами. А этих других персонажей не два, как можно было бы предположить, исходя из коллизии героини, а семь. И все они активно участвуют своими интригами в сюжете завещания Каркунова, стараясь завладеть его наследством. Сюжет (то есть, по логике Островского, роль) каждого из них – это разветвленная интрига, осуществляемая в действии, вместе с характером и поступками ее изобретателя.

Интрига Каркунова строится на том, что ему нужно не простое завещание, а особое завещание. Для обычного завещания у него есть все: наследство и три претендента на него – жена Вера Филипповна, племянник Константин и приказчик Ераст, сын друга юности. Но Каркунову нужно такое завещание, чтобы оно, имея юридическую силу, позволило бы ему никому из них ничего не завещать. Он намерен раздать миллионы неимущим на помин своей души: сто тысяч – по гривне, триста тысяч – по пятаку и т. д.

Самодурство как черта сословно-купеческого быта ко времени написания «Сердца не камень» уже отошло в прошлое. Актуальным стало совмещение европеизированных форм быта с самодурством в его нравственно-психологических аспектах. К началу 1880-х годов драматург уже видит общность духовной природы самодурства и бунта против него. Страсть к власти и бунту произрастает из одного психологического импульса – самоутверждения, из желания жить по принципу «мне закон не писан». Ведь самодур и бунтовщик в равной мере разбойники, надругавшиеся над Божьими заповедями [25].

Каркунов многие годы возносил свою волю над волей людей зависимых и кичился этим. Однако приблизившаяся смерть угрожает лишить его возможности распоряжаться другими по своему усмотрению, и смириться с этим он не может. Вот и ищет способ через завещание продлить свое господство на земле. Однако никакой нотариальной конторе и даже

адвокату за триста рублей не составить завещания, какое ему нужно, а самому сочинить не по силам, мешает правовая неосведомленность: он ведь в буквальном смысле слова никаких законов не знает, ибо, по его понятиям, знать их ему не для чего.

Беззаконие такого самодура может принимать крайние формы безумия и жестокости, если в его власти окажется кроткий человек. Незадолго до Островского подобный психологический феномен описал Ф. М. Достоевский в рассказе «Кроткая» (1876). Пьесу Островского можно считать репликой драматурга в диалоге с писателем по взволновавшей его проблеме. Кротость, действительно, может создавать благоприятную почву для физического, психологического, духовного насилия над нею. Недаром кроткий человек на земле чаще всего мученик. Психологическим комплексом «жертва – палач» определяются супружеские отношения персонажей и в рассказе Ф. М. Достоевского, и в пьесе Островского. Однако финалы двух историй разнятся: самоубийство Кроткой – и реальное жизненное торжество Веры Филипповны, одержавшей победу в честном пятнадцатилетнем поединке.

Лишив молодую жену свободы любых человеческих проявлений, кроме религиозных, Каркунов ежедневно ждал от нее несогласия или неповиновения, должны же быть пределы и у кротости, ждал, чтобы получить моральное право наказать ее «за дело», чтобы мучить на законных основаниях. Но Вера Филипповна за годы своего замужества не дала ему повода для открытого проявления насилия, а без повода эта «игра» не имела для него смысла. Так и дожили они до завещания: он, конечно, готов был ей что-нибудь оставить, но с непременным условием, что замуж она после его смерти не пойдет и любовника не заведет. Радость супружества для него в том и состояла, чтобы держать в своей власти беззащитного человека и наблюдать безропотное страдание.

Своим проектом завещания он мог поделиться только с кем-то близким, поэтому документы на каркуновские миллионы оказались в руках кума Халымова, по мнению которого такое завещание составить нельзя: оно поселяет сомнения в наличии у завещателя здравого рассудка и твердой памяти, без коих документ оформлению не подлежит.

В присутствии Константина Каркунов делает вид, что готовит стандартное завещание, но все же позволяет себе оговорить условие относительно Веры Филипповны. Тут же выясняется, что условия в документах такого рода не приняты. И Каркунов в затруднении, не зная, как поступить: продолжать настаивать на своем или признать непреложность. И вдруг …уступает (ведь пишут пока черновой вариант, «репетируют»),

соглашается отметить – «без всяких условиев». В финале пьесы эта ситуация повторится всерьез, по-настоящему. Каркунов оставит свое состояние Вере Филипповне в ответ на ее заявление, что после его смерти она выйдет замуж. Здесь же пока предварительный эскиз финального поступка, здесь зрителю дана возможность рассмотреть мотивы перехода Каркунова от требования к отказу от него.

Для обоснования своей версии завещания Каркунов пользуется аргументами религиозными. Человек он грешный, всю жизнь людей угнетал и обижал. Поэтому необходимо, чтобы за него молилось много народу, необходимо выкупать душу из ада. Все надо отдать бедным и расписать в разные монастыри на вечное поминовение. Каркунов говорит слова и оперирует понятиями той же самой православно-христианской культуры, что и Вера Филипповна. Но разница между ними так значительна, что в рамках одной и той же религиозной традиции они друг друга не видят. Он рассуждает так: жену, конечно, жалко оставлять ни с чем, но душа-то дороже жены, не подозревая, что христианское спасение души как раз предполагает в человеке способность отдать ее за ближнего. Характерная деталь: обсудив с другом проблему посмертного устройства души, Каркунов отправляется по обычаю в трактир – пьянствовать и безобразничать.

Сцена облавы на неверную жену с Каркуновым в центре способствует уяснению психологического своеобразия его отношений с Верой Филипповной. Он согласился участвовать в облаве при свидетелях, так как забрезжила надежда, что вина ее будет доказана. И он не стал скрывать своей страсти к расправе. Но дело сорвалось, Веры Филипповны на месте преступления не оказалось, и Каркунов, переживший что-то вроде высшего вдохновения, расплатился за него сердечным приступом.

На фоне холодной вежливости участников облавы господствует глумливая ирония Каркунова, прерываемая иногда его же окриками, обращенными то к Ерасту, предполагаемому оскорбителю хозяйской чести, то к Константину, организатору поимки. Поначалу Веру Филипповну надеялись найти в конторе, но ее там не было, и Каркунову ничего не оставалось, как произнести похвальное слово жене и ее верности. Перед осмотром комнаты Ераста, в момент мобилизации сил, Каркунов рассказывает о своем намерении вместо искусственных костяных зубов поставить железные, чтобы можно было жевать ими неверную жену. Затем он предлагает жене самой, не дожидаясь обыска, выйти из комнаты. Читательские впечатления и интуиции от этой сцены обстоятельно описаны Б. В. Алперсом: «Каркунов у Островского страшен в яростной защите своей деспоти-

ческой власти. Когда в третьем акте он появляется после пьяного разгула в компании Халымова и своего племянника, чтобы поймать на месте преступления блудную жену, воздух на сцене начинает пахнуть застенком. Читая текст этой сцены, словно видишь пронзительный фанатический взгляд Каркунова из-под мохнатых бровей, видишь всю его непроизвольно пригнутую фигуру хищника, словно готового к прыжку, чтобы растерзать свою жертву. В издевательски-угрожающих интонациях каркуновского голоса слышится свист кнута, которым норовистые купцы засекали до полусмерти своих неверных жен. Комедия, как это часто бывает у Островского, особенно в его произведениях последнего периода, переходит в трагедию. Действие принимает напряженный, мрачный колорит. Эта сцена и заканчивается трагически для самого Каркунова. Он не выдерживает напряжения, его настигает удар» [26].

К последнему акту Халымов убедил Каркунова в том, что его фантастическому завещанию нельзя придать законную форму, и вместо него подготовил дарственную на имя Веры Филипповны с условием, что замуж она после смерти мужа не пойдет. При этом Вера Филипповна уже начала раздавать деньги бедным. Так тревоги Каркунова совпали со стремлением его жены к благотворительности, и стали очевидны не просто некоторые точки соприкосновения между ними, но общность духовной культуры, которая делала их брак не случайным. Однако Вера Филипповна рушит семейную идиллию заявлением: «Я вам откровенно скажу, я замуж пойду» (5, 143). Каркунов впадает в ярость, в то время как врачи предупредили, что еще одно сильное волнение – и спасти его будет нельзя. Поднятая для убийства палка – вещественный знак самодурной сущности Каркунова. Однако последним движением его души в рамках пьесы все же стала уступка Вере Филипповне, ведь и у самодура сердце может быть отходчивым. Эта диалектика самодурства и отходчивости, дерзости и трусости, жестокости и наивного доверия к жертве составляет оригинальность человеческой индивидуальности Каркунова. А сердце его, конечно же, не камень, оно не выдержало приступа ярости и сбилось с ритма. Убить хотел – но поверил и помиловал. Помилование же это – действие вступающей в свои права смерти. Ведь сердце самодура смиряется только ею.

Сюжет Каркунова, как и других персонажей, существует отдельно и независимо от сюжета героини. Пути двух сюжетов неожиданно сходятся только в финале – ее отказ от дарственной и его уступка, делающая Веру Филипповну единственной наследницей. Роковое событие жизни Каркунова – неудачная попытка захватить жену с любовником – не входит в фабулу пьесы, это одно из предлагаемых обстоятельств, развязка и финал

третьего акта. Островский для обеспечения всем персонажам особого сюжета оформлял каждый акт как отдельную пьесу, увеличивая тем самым количество значимых событийных возможностей.

В сюжете Каркунова просматриваются фольклорные корни. Имя персонажа Потап Потапыч – от медведя русских народных сказок – звериное, в фамилии звучит карканье ворона, обиталищем которого, как известно, является кладбище. Он похож на Змея Горыныча с железными драконовыми зубами и на Кощея Бессмертного, взявшего в плен царь-девицу. А поскольку пьеса тематически связана с духовно-православным содержанием, то сюжет Каркунова может быть осмыслен в поэтике житийной литературы или средневековых легенд о злом язычнике, мучившем жену-христианку. При формальной принадлежности Каркунова к православной церкви, нрав и склонности у него языческие. Смерть является важнейшим мотивом в сюжете этого персонажа. Не только его размышления о спасении души, процесс составления завещания, но сам он – мертвец, распоряжающийся живыми, и дом его – царство смерти, выход из которого один – к монастырю, в жизнь.

3. Сюжет: Вера Филипповна – Ераст – Иннокентий – Константин

Какую бы версию сюжета Каркунова мы ни рассматривали, Ераст призван занимать в ней место сказочного Ивана-царевича, героя-освободителя, заступника за бедных и угнетенных. Место персонажа в сюжете имеет довлеющее значение для понимания его сущности. И Ераст действительно несет в себе актуальные черты современного героя: одушевлен демократическим протестом против принижения «маленького человека», занят освобождением своего сознания от религиозных догм и моральных принципов.

Для человека, переживающего муки личностного становления, Ераст уже немолод, да и сам он сознает, что пора повзросления у него несколько затянулась, что он надолго задержался в стадии хронической недозрелости. К началу действия он и Вера Филипповна объединены невыносимо счастливым состоянием – страданием нереализованной страсти. Мирской обычай называет эту муку любовью, и она, действительно, и есть любовь, но до тех пор, пока страсть остается нереализованной: преступная связь поглощает свет самоотверженного чувства. И хотя с каждым из них это случилось впервые, но Вера Филипповна догадывается, что смысл и оправдание такого чувства в его неосуществимости, а вот Ераст совсем не знает, что в этой ситуации делать, в неизбежном страдании видит унижение. Он красавец, любимец женщин, уже покорял их сердца на спор, уже продавал свою близость женщине за деньги. И вдруг перед ним – Вера Филипповна. Опыт ему подсказывает, что сердце ее уже покорено, однако

знает, что нет у него шансов стать ее любовником. Он хочет освободиться от возникшего чувства, как от напасти, он рад предать его, продать, лишь бы вернуть себе спокойную самоуверенность.

А пока они с Верой Филипповной в молчаливом заговоре. Слов никаких еще друг другу не сказали, но все формы флирта, известные Till, уже были ею отвергнуты. Непонимание сути отношений с Верой Филипповной заставляет его предположить, что причина его поздней инфантильности – в сиротстве: в детстве его некому было учить. На самом же деле душа у него мелкая. Вчера от неизвестного доброжелателя получил в подарок комплект рубашек из голландского шелка, но точно знает, что от нее. Сегодня согласился на предложение Константина загнать Веру Филипповну в ловушку: назначить ей свидание, привести мужа со свидетелями и лишить ее доли в наследстве. Ераст догадывается, что пойти на сделку с Константином (за пять тысяч рублей) – значит поступить подло. Но он идет на эту сделку и воюет против самого себя, против невыносимости случившегося. Константин когда-то учил Ераста «насчет амуров». Да и сам Ераст владеет некоторыми технологиями любовного обольщения. Первая – хвалить женщину в глаза, чтобы слушать стала, – в отношениях с Верой Филипповной не помогла. Вторая – упирать на жалость, сиротой прикидываться. Эта, ему думается, подействовала: вот и рубашки получил.

Первой реакцией Ераста на план Константина был недвусмысленный, резкий отказ. Но затем Константин предложил деньги – и Ераст стал торговаться. Дело подлое, но за него платят. В чувствах Веры Филипповны у него нет сомнений. Плохо то, что она обнаруживает их очень скупо. А по сговору с Константином ему нужно за одну случайную встречу продвинуть отношения до назначения свидания. В сцене у стен монастыря он понимал, что на любовное свидание она не придет, и потому просил о встрече для дружеской беседы, угрожал убить себя от одиночества и невысказанности чувств. Казуистика Ераста чрезвычайно изобретательна. Только у Ф. М. Достоевского «маленький человек», каковым видит себя Ераст, склонен так скрупулезно анализировать свои переживания. Если вам не нужно моей благодарности, значит, вы унижаете меня, подчеркиваете мою ничтожность. Если же вы принимаете мою благодарность, то позвольте ручку поцеловать. Если допустимо руку целовать только матери, а я сирота, то будьте мне вместо матери. Если вы говорите, что мать никем заменить нельзя, то неужели откажете просто пожалеть сироту и поплакать с ним вместе. А если ты готова плакать со мной, то я целую твою руку. Негодуя на тех, кто мог его оговорить, он открыто заявляет ей о своей любви, о намерении лишить себя жизни, если завтра она не позволит ему рассказать свою душу. Ераст подкрепляет свою интригу литературно-пуб-

лицистическими аргументами, почерпнутыми из модной демократической прессы. Бессердечию и самодурству хозяев он противополагает социальную беззащитность, сиротство и душевную ранимость «маленького человека», благодарностью которого пренебрегают, а благодарность эта «из души просится». И постепенно невероятный план Константина обрастает возможностями осуществления.

В третьем акте у Ераста два монолога: в первом из них (начало акта) он находит своему беззаконию – предательству любящей его женщины – ряд оправданий в современных социальных условиях, во втором монологе (после ухода Веры Филипповны) он справляется о том же у собственной совести, и оправданий уже не находит, он даже предчувствует, точнее было бы сказать – предсознает, что своим поступком нарушил какой-то неведомый ему закон человеческой природы.

Монолог «оправданий» имеет принципиальное сходство с монологом Иннокентия, босяка с Хитрова рынка, промышляющего грабежом. Главный мотив этих монологов – недовольство пореформенной русской действительностью, породившей новое сословие пролетариев. Слово это, так много значившее для России XX века, произносит во втором акте Иннокентий. Ераст, хотя и не пользуется интернациональным термином, верно оценивает сущность явления: возникло сословие людей, у которых нет никакой собственности, а следовательно, никакой зависимости и ответственности. Люди нового сословия живут за счет продажи своих способностей. Разница между босяком и приказчиком торговой фирмы не так уж, оказывается, велика. У него нет ни земли, ни торговли, ни капитала, только жалованье в обмен на умение вести конторские дела. Каркунов платит мало, поэтому зачем же отказываться от возможности продать за хорошие деньги, например, способность нравиться женщинам. Остатки благочестивых мыслей (в церкви он иногда бывает) не поддержаны обстоятельствами жизни, движение которой все более отклоняется от укрепления христианской нравственности. Общее состояние жизни, когда ни у кого нет опоры, поддерживающей существование и все стремятся больше взять и меньше отдать, когда все торгуют всем, ведет к искажению и извращению естественных человеческих связей и отношений.

На деньги Константина можно будет покутить, одеться по последней моде и поступить на высокооплачиваемое место (ведь на службу принимают тоже по одежке). Положение свое у Каркунова Ераст считает непрочным: уж слишком часто хозяин сердится, ворчит, что выгоды никакой не получает, грозит закрыть фабрику. Если же Ераст останется безработным, то через несколько месяцев попадет в босяки, откуда не выбраться: у него нет запаса на черный день. Тут недалеко до разбоя, а случай с Верой

Филипповной уже не грабеж, а убийство, это все равно, что зарезать. Но себя спасать надо прежде всего, а Верой Филипповной можно и пренебречь. Ведь есть разница между легким пальто на морозе и шубой с бобровым воротником.

Однако после разоблачения Ераст не может не признать, что социальных обоснований для оправдания его поступка все же недостаточно. Оказывается, душа даже такого мелкого человека, как он, не исчерпывается внешними обстоятельствами и условиями среды. Она болит, вызывая горькое сознание человеческого несовершенства: «Вот и беда, как твердо-то не знаешь, что хорошо, что дурно» (5, 125). И он приходит к выводу, что «лучше бедствовать, чем такими делами заниматься» (5, 125). В этом суждении отразился миг духовного прозрения: душа в агонии нравственного катаклизма соприкоснулась с истиной. Но это был только миг.

Сюжет Ераста совмещает мотив соблазнителя женских сердец с мотивом продажи души дьяволу. Свою сделку с Константином он с самого начала рассматривал как дьявольскую затею. Но Константин оказался заурядным бесом. Перепродав же себя Халымову, Ераст перестал думать, оценивать, рассуждать, превратившись в послушное орудие чужой воли. Когда он явится перед Верой Филипповной, чтобы наставить ее в правильном понимании жизни, станет ясно, что душа потеряна безвозвратно. В дом Каркуновых в последнем акте он приведен Аполлинарией Панфиловной в тот час, когда ей это нужно, и с теми словами, которые ею указаны. Его цель теперь вернуть расположение богатой купчихи, за это ему платят приличное жалованье – две тысячи рублей годовых.

В любовной стратегии Ераст освоил новую «технологию»: теперь он выражает женщине сочувствие и ищет внимания как человек, жалеющий ее. Подсказать такую стратегию могла только женщина, ведь это так похоже на любовь. Он говорит с Верой Филипповной словно правый, советует ей отбросить гордость и не избегать человека, который ее полюбит. Конечно, он помнит, что Вера Филипповна замужем, но уверяет, что муж не помеха, ведь от врачей известно, что больше месяца он не проживет, да, наконец, и мужу пора понимать свое место при ней. Супружества при живом муже он предложить ей не мог, о пылких чувствах любовника речи не было. Он толковал о телесных утехах, универсальной панацее от всех жизненных бед. Но она не захотела слушать его греховные речи.

В исследовании Б. В. Алперса глава об Ерасте названа «Растиньяк из московских торговых рядов». Психология дельца акцентирована в толковании поведения героя в последнем акте: «В этой сцене Ераст уже хорошо знает, что его дело с Верой Филипповной выиграно. Он понимает, что его мужское обаяние подействовало на нее неотразимо, раз она допус-

тила его к себе после всего, что произошло в подвале каркуновского дома. Ераст понимает, что Вера Филипповна простила ему и его связь с Ольгой, и его страшное предательство. Он стоит перед ней, обольстительный, как картинка, поигрывая нагловато-почтительными, многообещающими взглядами и в своих речах откровенно соблазняя Веру Филипповну на “грех” при живом муже» [27]. Б. В. Алперсу принадлежит и указание на связи Ераста с подонками купеческой Москвы: «Не случайно у Островского именно Ераст сводит Константина со странником Иннокентием, с этим откровенным уголовником, мастером на темные дела, вплоть до кражи со взломом и убийства» [28]. В то же время для исследователя характерна недооценка участия Халымовых в борьбе за наследство. И это позволяет ему думать, что в четвертом акте Ераст уже одержал победу: «Можно считать, что каркуновские миллионы перешли в его карманы. В этой сцене зритель присутствует при начале блестящей карьеры будущего дельца, одного из столпов купеческой, предпринимательской Москвы» [29].

Расхождения в оценках образа Ераста вплоть до противоположных – или окончательно погиб, или вышел на верную дорогу – изначально заданы поэтикой пьесы. Тем, что Островский в комедии «Сердце не камень» не сатирик. Изображая аномалии и патологии современного человека в современном мире, он не имеет цели обличить и осмеять, но стремится понять, поэтому сохраняет уважительное отношение к порочной душе, воспроизводя в ней борьбу греха и добродетели, не гнушается низостью, но и не поступается моральной требовательностью. Н. И. Николаев в начале XX века отмечал в драматурге «глубокую любовь к человеческой личности, каков бы ни был ее нравственный облик и социальное положение, ту высокую гуманность верующего христианина, которая составляет отличительную черту характера этого высокоодаренного человека» [30].

В большинстве пьес Островского присутствует «лишний» персонаж (иногда два, иногда их несколько), не участвующий в основном конфликте пьесы, не совпадающий по личному интересу ни с одной из группировок действующих лиц. В комедии «Сердце не камень» таким персонажем является Иннокентий, лишенный непосредственных связей как с душевной драмой Веры Филипповны, так и с борьбой за наследство Каркунова. «Лишние» персонажи Островского совмещают в себе бытовую конкретность социально-психологического облика и символическое функционирование. Босяк с преступными наклонностями, Иннокентий – волк, олицетворенный хищник, символ надвигающейся буржуазной действительности.

Имя «Иннокентий» в латыни значит «невинный». В списке действующих лиц о нем сказано: «Странник, сильный мужчина сурового вида. В длинном парусинном пальто и страннической шапке» (5, 104). Он весь –

в борьбе за существование, потому и не ведает о духовно-нравственных нормах человеческой жизни. У хищника голод и жажда неутолимы и невинны. Все персонажи, населяющие пьесу Островского, предстают перед Верой Филипповной в той или иной разновидности Иннокентия: всякий, кто подходит к ней близко, имеет намерение ограбить или убить. Сам же Иннокентий – хищник в незамутненной чистоте вида.

Человеческую индивидуальность Иннокентия и его социальный тип Островский воссоздает, отказываясь от идеализации разбойника, характерной для русской литературы со времен пушкинского «Дубровского». В середине 1860-х годов драматург тоже отдал дань этой романтизирующей тенденции, написав образ беглого посадского Романа Дубровина (комедия в стихах «Воевода»). Героическое поколение демократической интеллигенции видело в разбойнике воплощение народного протеста против социальной несправедливости. Теоретик народничества М. А. Бакунин открыл в нем национальный тип революционера, выражение мятежной народной стихии, того природного анархизма, который противостоит народному смирению [31].

Босяк-грабитель в «Сердце не камень» лишен романтического ореола и благородных порывов. Тип из современной бытовой драмы, он появился в пьесе не для контраста хозяевам жизни, а как светотень к православному пафосу героини. На значимость встреч-поединков Иннокентия с Верой Филипповной указывала Л. М. Лотман: «Интерес к теме разбойничества проявился в колоритном образе “странного человека” – босяка Иннокентия (“Сердце не камень”, 1880). Этот герой, по собственному признанию “обуреваемый страстями и весьма порочный”, в пьесе сталкивается с женщиной исключительно горячего сердца, милосердной до святости; пути их вскоре расходятся, но в этих кратких, эпизодических встречах контраст их характеров создает яркий драматический эффект» [32].

Определяющей чертой разбойника Островского становится безбожие, причем, не по неведению, а именно как сознательное глумление над Божьим словом. Иннокентию известны тексты православного богослужения: вероятно, в прошлом он был чтецом или певчим в церкви. Нигде об этом прямо не говорится, но знакомство с православной культурой выдает себя и в лексике его высказываний, и в способе мышления с опорой на традиционные богословские формулы, которые он с удовольствием вводит в издевательски-пародийный контекст. Он богохульствует, пользуясь тем, что отрицание религии и Бога воспринимается окружающими его людьми как модная забава. Позднее такие персонажи, с симпатией выписанные, появятся в произведениях М. Горького: Тетерев из «Мещан» отделен от Иннокентия четвертьвековой временной дистанцией.

Словесные и стилистические конструкции православной мудрости «проступают» и в его монологе второго акта. Ситуация монолога проста: сидит нищий на скамье около монастыря и сам с собою разговаривает. Как все люди, он страдает от голода и страстей. Как всякий человек, он уверен, что именно его тело в особенности алчное, жадное и ненасытное. И мысль его стремительно движется к уподоблению себя зверю – волку, невинно живущему грабежом и убийством. Ему же, человеку, хищничество ставится в вину. А ведь он, с его собственных слов, пролетарий. Свой хлеб он зарабатывает предоставлением разных услуг.

Константин, который ищет с ним знакомства, предлагает, например, сначала повеселить пьяную купеческую компанию в трактире (пить и есть больше всех – на спор), позднее оказывается, что надобно открыть шкаф с деньгами без ключа и, если понадобится, убить человека. И Иннокентий ни от чего не отказывается. Константин из первых же ответов на свои вопросы чувствует криминальную природу способностей Иннокентия. Однако и сам он обнаруживает такую осведомленность в воровском промысле, что у Иннокентия возникает подозрение, не подельника ли он себе ищет.

Совместной акцией Константина и Иннокентия в пьесе становится налет на кабинет Каркунова. У Веры Филипповны забирают деньги со стола, пытаются открыть шкаф, но, не зная его устройства, нажимают на пуговки-кнопки электрического звонка для вызова охраны. Потерпев поражение, «волк» Иннокентий опять прикидывается «овцой» и просит Веру Филипповну не забыть его своей благотворительностью в холодную пору.

Ераст и Константин знакомы с Иннокентием, и это знакомство бросает на них тень, указывая, что внешней неблаговидностью не исчерпываются их поступки, за нею скрыта преступная подоплека. Два нападения Иннокентия на Веру Филипповну предваряют появления перед нею Ераста – на бульваре и в кабинете. Константин с Иннокентием напоминают традиционную театральную пару проходимцев-мошенников, утвердившуюся еще в мелодраме, только там такая пара имела обязательный комический колорит, чего напрочь лишены персонажи Островского.

Константин Лукич Каркунов – главный соперник Веры Филипповны в праве на наследство. Как единственный родственник старого Каркунова, он настаивает на ликвидации завещания и переходе всех денег и имущества в его руки. С Верой Филипповной он борется неявно: организует заговор, устраивает облаву, нанимает вора-профессионала, чтобы совершить налет на денежное хранилище Каркунова. Самый молодой и самый активный участник действия, Константин своим сюжетом «перебивает» и ото-

двигает в сторону сюжеты других. Интрига, им задуманная и объявленная зрителю, организует и направляет действие, последовательно реализуясь от акта к акту, хотя не может стать преобладающей и подчинить себе все.

Постоянно пьяный Константин свое состояние уже растратил, теперь перед ним перспектива попасть в число несостоятельных должников. Внутренний мир героини для него закрыт, ее жизнь и убеждения не вызывают в нем никакого интереса. Она всего лишь помеха на его пути к обогащению, поэтому цель у него одна – лишить Веру Филипповну наследства. Для этого он нанимает Ераста соблазнить ее, устроить засаду на месте свидания и уличить в супружеской неверности.

Младший (лет на десять) Константин считает себя старшим по отношению к Ерасту не только потому, что хозяин, но и потому, что уже «преодолел» свою совесть. Потерю совести он воспринимает в духе времени как знак человеческой зрелости, итог самосовершенствования, в программу которого обязательными элементами входили тогда отказ от религии (предрассудка) и пренебрежение основными нравственными правилами. «Освобожденный» Константин свою раннюю зрелость объясняет тем, что, во-первых, голова у него всегда пьяная, от этого мысли легче летают, во-вторых, они не отягощены моралью, а совести давно уже нет. В тот день, когда он совершил налет на каркуновский дом, Вера Филипповна назначила ему пенсию по пятьдесят рублей в месяц, заплатила его долги и выкупила самого из тюрьмы, откуда он и пришел, чтобы силой взять свое, а если потребуется, то убить ее. Константин в этой сцене полностью уподоблен Иннокентию. До экспроприации господствующего класса было еще далеко. Но чуткость художника позволила Островскому прогнозировать важнейшие стороны этого социального процесса, возглавляемого падшим человеком из деклассированных.

4. Сюжет: Вера Филипповна – Ольга – Аполлинария Панфиловна

Православной женщине Вере Филипповне противостоят в пьесе две купеческие жены: одна из них младше главной героини, другая старше. У всех троих сердечное внимание сосредоточено на приказчике Ерасте. Ольга Дмитриевна – жена Константина Каркунова и любовница Ераста. Если для Веры Филипповны в силу ее религиозно-нравственных убеждений измена мужу – дело невозможное, если для Аполлинарии Панфиловны – нежелательное, но допустимое, то для Ольги измена неотделима от повседневности, без нее жизнь не имеет смысла. Поэтому Веру Филипповну ей не понять. Островский выводит Ольгу на сцену в двух актах: в первом – она в гостях у родственников мужа, в третьем – она устраивает

Ерасту сцену ревности и попадает в ловушку, уготованную Вере Филипповне.

Цель стремлений Ольги – богатство, она потому и вышла замуж за Константина, а у него ничего, кроме долгов, не оказалось. Понимая, что ему не избежать долговой тюрьмы, она рассчитывает пойти на содержание к Ерасту. Но во всех ошибается: в Константине, в Ерасте, в Аполлинарии Панфиловне. Проболтавшись последней о своей связи с Ерастом, Ольга теряет мужа, любовника, дом, честное имя. Но, несмотря на неумелость интриги, все же добивается своего. В последнем акте рассказывают, что она, наряженная, разъезжает по Москве в роскошном экипаже: стало быть, нашла, наконец, свою дорогу – попала на содержание к богачу.

Гуляния и балы составляют обыденность ее жизни, там она видит мужчин, с которыми муж не идет ни в какое сравнение. Разочарование в нем делает ее несчастной. Как любовница Ераста, Ольга появляется у дверей его комнаты, чтобы застать с Верой Филипповной, на которую указала ей Аполлинария Панфиловна, видевшая накануне Ераста с хозяйкой на монастырском бульваре. Сколь трафаретны их отношения, столь же банален в этой сцене круг переживаемых эмоций: горячие упреки, угроза отомстить, быстрый переход к примирению и ласковым речам. Но за всем этим очевидна неосвященная телесность, предназначенная для продажи.

Неприступность Веры Филипповны и доступность Ольги составляют необходимый контраст. Несчастная, крестная любовь, спасающая мир, у одной и приятное развлечение у другой. Но в Ольге, ее положении и понятиях драматург видит не только пошлое, но и жалкое. Б. В. Алперс отмечал, что «Островский в образе Ольги развивает важную для него тему шумной и пестрой ярмарки жизни, характерной для собственнического мира, с ее показным весельем, миражными огнями, ярко размалеванными декорациями, которые скрывают за собой грязь, разврат, нищету» [33].

Аполлинария Панфиловна очень богата, деньги позволяют ей на волне «освободительных» тенденций отделить себя не только от купеческого быта, но и слишком обременительных христианских представлений о семье, браке, любви. В семейном союзе с Халымовым они незаменимы друг для друга как подельники в умении невзначай завладевать чужим, под благовидным предлогом грабить. Ей удается самый наглый разбой вместить в рамки воспитанности и хороших манер. Она безупречна во всем: в модном платье, изысканном жесте, мастерстве перевести разговор на нужную тему и стаканами пить мадеру с чаем. Цель у нее всегда точно определена, она умеет следить и выжидать, не делает лишних движений и

не совершает нейтральных поступков; к цели идет прямо, вовлекая в свою интригу случайности и совпадения, проникая в те душевные глубины собеседников, из которых произрастают их слова, жесты и взгляды.

О духовных православных ценностях она, конечно, слышала, но за ненадобностью они выветрились из ее сознания. Рядом с нею Вера Филипповна – анахронизм. Аполлинария Панфиловна в жизнеустройстве и умонастроениях ориентирована на современную Европу, для нее «русачка» – презрительное название. Цивилизованный буржуазный круг второй российской столицы всегда имел свою внутреннюю, неформальную, иерархию, в которой Аполлинарии Панфиловне принадлежит не последнее место. Без нее не обходятся при сватовстве и разводах, она помогает молодым женщинам в сокрытии супружеских измен, она даже воспринимает себя как всеобщую благодетельницу. Но Вера Филипповна в ее благодеяниях нужды не имеет: ведь у нее не только платье старомодное, но и взгляды. В ее жизни нет ничего такого, что стоило бы прятать, поэтому и нет надобности в многоопытной Аполлинарии Панфиловне. Почти с первой минуты знакомства Аполлинария Панфиловна испытала жгучую неприязнь к хозяйке каркуновского дома. Грешница, случайно столкнувшись с праведницей, из себя выходит от негодования, как та посмела встать на ее пути. Таков сюжет Аполлинарии Панфиловны в пьесе. Ибо не верит она в самую возможность праведности, ищет, как разоблачить обман, страдает от неуязвимости соперницы и всеми доступными средствами (даже любовника уступить готова) подталкивает ее к падению. Ф. М. Достоевский разрабатывал сходный мотив в «Братьях Карамазовых» (1879–1880).

В сюжетном плане первостепенный интерес представляют отношения с Ерастом, которого она настойчиво предлагает Вере Филипповне. Рекомендуя его, Аполлинария Панфиловна сообщает, между прочим, немаловажные подробности собственных отношений с ним: «Хороший человек, хороший: не болтун, не похвастает, женщину не опозорит, которая к нему снисходительность имеет, уж хоть умрет – а промолчит. Другие ведь такие охальники, чего и нет наговорят; а этот хоть бы что и было, так режь его, не выдаст. Оно и дорого для нас, для женщин-то» (5, 113). За нейтральной вроде бы репликой скрыто целое сюжетное ответвление, что как раз и характеризует взаимоотношения слова и действия в пьесе Островского.

Аполлинария Панфиловна реализует свои интриги в два приема, у нее как бы два «выхода» в одном и том же деле. Сначала она появляется вроде бы случайно для сбора сведений, затем уже не случайно, чтобы воспользоваться плодами, вызревшими на предварительно ухоженной почве. Вот она, скучая, вышла из церкви, чтобы уехать домой, но вернулась, что-

бы увидеть рядом с Верой Филипповной Ераста, чтобы рассказать ей затем о любовной связи Ераста с Ольгой, чтобы рассмотреть смятение чувств в Вере Филипповне и найти подтверждение своей догадке о том, что именно Ераст и есть предмет ее тайных страданий. Или в четвертом акте: за полчаса до вручения дарственной заехала повидаться и заодно посмотреть, чем живут обитатели дома, послушать, как Вера Филипповна в монастырь уходить собирается, узнать, сколько денег раздает на благотворительность за день (каркуновские деньги она уже считает своими), невзначай спросить у нее, не примет ли просителя, за которого она, Аполлинария Панфиловна, ходатайствует. А затем опять появиться с мужем и Ерастом, это за него она, оказывается, просила, и создать новую коллизию в душе Веры Филипповны, разрешение которой повернет судьбы всех в новое русло.

Сюжет-интрига Аполлинарии Панфиловны ошеломляет: при минимуме информации высокая результативность в умении манипулировать людьми. Узнала-то всего-навсего о любовной связи Ольги с Ерастом. Но, рассказав об этом Вере Филипповне, как ключом, открыла ее сердце. Сообщив в нужный момент Ольге о том, что видела Ераста и Веру Филипповну вместе, сорвала облаву на Веру Филипповну, так как приход Ольги в подвальное помещение конторы обеспечил героине выход из ловушки, спас ее, хотя погубил саму Ольгу, чего тоже могла мстительно желать Аполлинария Панфиловна, не захотевшая делить Ераста с молодой любовницей.

Финальный промах Аполлинарии Панфиловны столь же оглушителен, как и ее попадания в цель. Поймав Веру Филипповну на чувстве к Ерасту, как ловят рыбу на живца, она вводит Ераста в действие финального акта, чтобы немедленно достичь неоспоримой очевидности падения праведницы: «Да неужто уж так окрепла женщина, что, кроме милостыни, ничего не знает? А ведь еще молода. Чудно! Как же нам-то, грешным, на себя смотреть после этого? Да нет, словно, как этого и не бывает. Да вот попробуем: попытка не шутка, а спрос не беда» (5, 130–131). Желание разоблачить праведницу было настолько сильным, что перевесило осторожность, доводы здравого смысла и деловые соображения. С Ерастом она могла повременить хотя бы до завтра, когда документы были бы подписаны, а вручение дарственной с условием отошло уже в прошлое. Но ей так хотелось посмотреть сегодня, в момент подписания, как будет метаться праведница между любовью и миллионом.

5. Сюжет: Вера Филипповна – Халымов

У Исая Данилыча Халымова нет сцен-диалогов с Верой Филипповной, его постоянные партнеры – дядя и племянник Каркуновы. Процесс

активной капитализации России после отмены крепостного права, доминирование в общественной жизни европейских образцов, исчезновение традиционных форм православной религиозности в быту – все это привело к тому, что богатый подрядчик, приобщившийся к секулярной европейской культуре, не просто обрел общественное признание, но стал в подлинном смысле слова хозяином жизни. Нового хозяина меньше всего интересует трактир, постоянное место времяпрепровождения Каркунова. Халымов одного поколения с ним, но посещает театры, концерты, выставки, ипподромы; он умен, юридически грамотен, живет не по религиозным заповедям, а по нормам деловой этики. Вера Филипповна в лице Халымова сталкивается с новой земной властью, подчинившей себе всех и вся с той поры, как буржуазная Россия стала частью европейской жизни. Сюжетом Халымова созидается в пьесе тотальное, но неявное, противоположение Вере Филипповне. И. Л. Вишневская резонно указывает, что в позднем творчестве Островского «сама конфликтная ситуация его пьес уже была в каком-то смысле моделью буржуазного типа общественных отношений» [34].

Приступая к работе над завещанием, Халымов знакомится с обстановкой каркуновского наследства, конечно, оценивая и собственный шанс прибрать к рукам то, что плохо лежит. А каркуновские миллионы лежат плохо. И часу не прошло, как Халымов уже знал, сколько денег у Каркунова, где хранится наличность, чем защищен железный шкаф, вделанный в стену, какие пуговки-кнопки надо нажимать и в каком случае. Он возвышается над Каркуновым своей правовой осведомленностью. И демонстрируя ее Каркунову, навязывает ему диктовку стандартного образца документа, чем способствует выявлению общих контуров наследства: деньги, имение движимое и недвижимое, торговля, фабричное оборудование, товары и векселя. Каркунов как будто дразнит Халымова тем, как много всего и как легко все это украсть. Участие Халымова в облаве на Веру Филипповну делает его очевидцем отношений Каркунова с женой и подчиненными, все претенденты на наследство проявляют себя в действии.

Интрига Халымова не объявлена зрителю, но осуществляется, составляя действенную ткань пьесы, от ее начала до конца. Она прокладывает себе путь в полном молчании: все делается и ничего не говорится. Каркуновские миллионы «уплывают», но не ясно, кто, как и когда ими манипулирует. Халымов «выдал» себя, когда потерял их: вдруг неожиданно утратил свою постоянную маску вежливой корректности и впал в немотивированную агрессию. «Зачем было говорить!» (5, 143) – кричит Халымов Вере Филипповне, отказавшейся от дарственной с условием. А Аполлинария Панфиловна, чувствуя свою вину, в тон ему отчитывает ее:

«К чему это похвасталась! Делай после, что хочешь; а пока молчала бы» (5, 143). Когда Халымов бросается под палку Каркунова, решившего убить жену, не слабую женщину он защищает, а возможность ограбить ее. За благородным жестом и гуманным словом современного европеизированного дельца всегда стоят соображения выгоды.

Сам же сюжет Халымова открывается разъяснениями Каркунову, что по правовым нормам завещание несовместимо с большим количеством условий, оно не может предполагать раздачу малых денежных сумм необозримому числу наследников. Это он убеждает Каркунова оформить на имя жены дарственную с условием. Халымову важно сделать Веру Филипповну единственной наследницей, потому что у нее легко богатство отнять. Именно Халымов больше всех был заинтересован в незапятнанности ее супружеского авторитета. Поэтому, участвуя в облаве, он не скрывал своей неприязни к Константину и открыто налаживал деловые контакты с Ерастом. В рамках пьесы крах Халымова столь же абсолютен, как и торжество Веры Филипповны. Правдивости Веры Филипповны оказалось достаточно, чтобы хитроумный план ограбления Каркуновых был сорван. Но за рамками пьесы абсолют окажется вовлеченным в стихию относительности, борьба продолжится, и исход ее непредсказуем.

«Сердце не камень» – это не традиционный сюжет с опорой на ряд событий, а развернутая сюжетная панорама, созданная композиционным единством четырех самостоятельных одноактных пьес. Не цепь событий, находящихся в причинно-следственной зависимости, а, по меньшей мере, четыре таких цепи. Значимые поступки персонажей обрастают более мелкими фактами и обстоятельствами; всякая реплика и даже отдельное слово получают повышенную действенно-смысловую активность, так как сюжетные мотивы и изгибы, стремясь быть «высказанными», прорываются через них своим до поры сдерживаемым напором. Многосюжетность становится выражением жизненной многоконфликтности. Указанную особенность драматургического языка позднего Островского отметил В. В. Основин, подчеркнув «не только эпическое спокойствие в развитии действия и панорамность в охвате жизненных явлений, но и многоконфликтность его пьес – как своеобразное отражение многосложности человеческих отношений и невозможности сведения их лишь к единичному столкновению» [35].

Сюжетов в пьесе много, потому что у каждого персонажа собственный, со своим складом событий, плюс еще интрига, которую персонаж изобретает и осуществляет в борьбе с окружающим миром. Интрига одного персонажа с интригой другого не стыкуется, не образуется из их взаимодействия крупное событие, меняющее положение если не всех, то хотя

бы нескольких участников борьбы. При этом общий сюжет пьесы постепенно размывается, исчезает. По А. И. Журавлевой, «не автор выстраивает сложную интригу для реализации своего художественного замысла, а интригуют персонажи. Действие же движется, и развязка наступает вовсе не как результат этого сплетения интриг» [36]. Следует отметить, что персонажи интриговали у Островского всегда, начиная с первой пьесы «Свои люди – сочтемся» (1849). Но их «интриги» поначалу не разрушали общего сюжета, даже в «Волках и овцах» (1875) он еще сохраняется. Однако в «Сердце не камень» интрига персонажа получает, по сути, статус отдельного сюжета, причем, при многих периферийных интригах общего сюжета не существует, или, трансформируясь, он теряет свое местоположение и формы функционирования. В «Сердце не камень» значение главного (но все же не общего) получил сюжет (внутренняя коллизия) Веры Филипповны, не покрывающий и не учитывающий особенностей действенной борьбы за завещание многочисленных антагонистов. Выдвижение на первый план ее сюжета подчеркивает идейную доминанту произведения.

Поставить такую пьесу на сцене – значит до последней репетиции искать за текстом все еще не выявленные сюжетные импульсы, значит в буквальном смысле слова реализовать сюжет как сценическое действие. С этой точки зрения стоит всмотреться в текст письма Островского к Ф. А. Бурдину (от 29 октября 1877 года), в котором драматург, протестуя против разглашения сюжета «Последней жертвы», невольно подчеркивает его первостепенную для себя значимость: «Не скрою, что литературный вечер, устроенный по поводу моей пьесы, мне не очень приятен. Уж пускай бы только судачили о достоинствах, а то рассказывать сюжет пьесы, которая половину интереса имеет в неожиданностях! Где же так водится?» [37].

Написанная в эпоху расцвета актерского театра, комедия «Сердце не камень» была рассчитана на то, что всякую роль актер сумеет превратить в самостоятельное сценическое произведение. Сколько ролей – столько же актерских созданий, со своим отдельным замыслом, стилем, психологическим своеобразием и сюжетно-действенной агрессией. Не единой волей режиссера полагал драматург соединить распадающиеся частности, а именно многообразием отделившихся частностей обеспечить панорамное представление о современной действительности. В те поры на театральных подмостках силы центробежные превалировали над центростремительными.

Сюжет отдельного лица поэтому имел больше возможностей для адекватной сценической реализации, чем постановка спектакля в целом. И Островский сочетал в своих поздних пьесах психологическую

углубленность характеров (соперничая с Ф. М. Достоевским) с их индивидуально-действенной инициативой. Цель персонажа обрастала не просто рядом поступков, но целым сюжетом-интригой. Общий сюжет растворялся в оттенках психологии и в то же время проявлял себя в мелких деталях поведения, словах, подтекстах. Он созидался месивом человеческих притяжений и отталкиваний, которое и составляло теперь содержание новых пьес Островского.

Библиографические ссылки

1. Цит. по: *Петровская И. Ф.* Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853–1886) // Литературное наследство. – М.: Наука, 1974. – Т. 88: А. Н. Островский. Новые мат-лы и исслед., кн. 1. – С. 558.
2. *Ю. А. [Ю. И. Айхенвальд*] Современное искусство // Русская мысль. – 1902. – № 10. – С. 255.
3. Там же. – С. 257.
4. *Москвина Т.* В спорах о России. А. Н. Островский: ст., исслед. – СПб.: Лимбус Пресс: Изд-во К. Тублина, 2010. – С. 6.
5. Там же. – С. 27.
6. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений: православие и русская литература в XVII–XX веках. – М.: Совет РПЦ, 2002. – С. 294.
7. *Островский А. Н.* Проект «Правил о премиях» дирекции Императорских театров за драматические произведения // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1978. – Т. 10. – С. 276–277.
8. Здесь и далее текст пьесы «Сердце не камень» цитируется с указанием в скобках тома и страницы по: *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1975. – Т. 5.
9. *Москвина Т.* Указ. соч. – С. 31–32.
10. *Диакон Андрей Кураев*. Неамериканский миссионер. – Саратов: Изд-во Саратовской епархии, 2006. – С. 382.
11. Цит. по: *Архимандрит Тихон (Шевкунов*). «Несвятые святые» и другие рассказы. – М.: Изд-во Сретенского монастыря: ОЛМА Медиа Групп, 2012. – С. 65.
12. *Данилова Л. С.* Толстой и Островский // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации / отв. ред. Ю. К. Герасимов. – Л., 1978. – С. 29.
13. *Кугель А. Р.* Русские драматурги. – М.: Мир, 1934. – С. 60.
14. *Холодов Е. Г.* Мастерство Островского. – М.: Искусство, 1967. – С. 324.
15. *Янушкявичюс Р. В., Янушкявичене О. Л.* Основы нравственности: учеб. пособие для школьников и студентов. – М.: ПРО-ПРЕСС, 2000. – С. 340.

16. *Алперс Б. В.* «Сердце не камень» и поздний Островский // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: в 2 т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – С. 420.
17. *Лакшин В. Я.* Островский (1878–1886) // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1975. – Т. 5. – С. 489.
18. *Вишневская И.* Талант и поклонники (А. Н. Островский и его пьесы). – М.: Наследие, 1999. – С. 99.
19. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1979. – Т. 11. – С. 651.
20. *Кугель А. Р.* Русские драматурги... С. 59.
21. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. ... Т. 11. – С. 651.
22. *Митрополит Антоний (Блум).* Человек перед Богом. – М.: Паломник, 2001. – С. 242.
23. *Николаев Н. И.* Александр Николаевич Островский и значение его в русском театре и литературе // *Николаев Н. И.* «Эфемериды». – Киев, 1912. – С. 513.
24. См.: *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. ... Т. 11. – С. 681.
25. См. еще об этом: *Жерновая Г. А.* А. Н. Островский и народная тема в русском театре 1880-х годов // Русский театр и драматургия конца XIX века / отв. ред. А. А. Нинов. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 16–34.
26. *Алперс Б. В.* Указ. соч. – С. 413–414.
27. Там же. – С. 524.
28. Там же. – С. 525.
29. Там же.
30. *Николаев Н. И.* Указ. соч. – С. 537.
31. См.: Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / под ред. Е. Л. Рудницкой. – М.: Археографический центр, 1997. – С. 217.
32. *Лотман Л. М.* Драматургия А. Н. Островского // История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века) / отв. ред. Л. М. Лотман. – Л.: Наука, 1987. – С. 132.
33. *Алперс Б. В.* Указ. соч. – С. 542.
34. *Вишневская И. Л.* Драматург на все времена (А. Н. Островский) // *Вишневская И.* Действующие лица: заметки о путях драматургии. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 76.
35. *Основин В. В.* Драматургия Л. Н. Толстого. – М.: Высш. школа, 1982. – С. 120.
36. *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – С. 161.
37. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. ... Т. 11. – С. 571.

В. В. Чепурина
Кемерово

РЕЧЬ ПЕРСОНАЖА В АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МИРА И ЧЕЛОВЕКА (на примере драматургии В. Розова)

В статье рассматриваются модели речи как составляющие поведения драматических персонажей. Автор обращается к вопросам стилеобразования, обусловленного социокультурными факторами. На примере пьес В. Розова в статье исследуются процессы изменения образа героя и его вербального проявления, определяемые трансформацией художественной концепции автора. Определяются речевые доминанты поведения персонажа в реалистической и романтической традициях развития искусства.

Ключевые слова: концепция мира и человека, драматический герой, речевая доминанта, речевой поступок, стиль художественного произведения, романтический пафос, реалистическое изображение жизни, драматизм, исповедальность, ирония, мыследействие, ритм, психологический самоанализ.

V. V. Chepurina
Kemerovo

CHARACTER' S SPEECH IN THE AUTHOR CONCEPTION OF THE WORLD AND A MAN (on V. Rozov's dramaturgy)

Speech models as the parts of characters behavior are considered in this article. The author examined the problems of styleformation, which dependent on social and cultural factors. The process of the character transformation and his verbal display, determined of the transformation of the authors art conception are investigated here on the practice V. Rozov's plays. Speech dominates of the characters behavior in realistic and romantic art traditions are determined in the article.

Keywords: conception of the world and a man, drama hero, speech dominate, speech act, style of the work of art, romantic inspiration, realistic life representation, dramatic effect, confessionism, irony, thought act, rhythm, physiological self-examination.

Авторской концепцией мира и человека обусловливаются все этапы создания художественного произведения – от замысла до воплощения.

Под концепцией понимается «система взглядов, выражающая определенный способ видения (“точку зрения”), понимания, трактовки каких-либо предметов, явлений, процессов…» [1]. Это понимание автором действительности обусловливает художественное изображение человека как субъекта драматического действия.

Концепция выражается через категорию стиля, характеризующего индивидуальную манеру художника. Основными компонентами стиля можно считать идейно-тематическую направленность произведения, его композиционные особенности, систему персонажей, средства экспрессии и т. д. Ввиду диалоговой структуры драмы стилевая доминанта, прежде всего, угадывается в речи персонажа. Именно через речевое поведение распознаются устремления человека и приоритетные формы его жизни в понимании автора. Немаловажным аспектом речевого поведения является самовысказывание героя, то есть его значимое высказывание о самом себе, характеризующее его прошлое, настоящее или будущее.

Стилистические особенности текста, определяющие художественную концепцию мира (и одновременно ею обусловленные), во многом заданы психолого-личностными характеристиками автора, его биографией, базовыми потребностями, сложившимися интересами и пристрастиями. Об индивидуальном стиле как художественно состоявшемся явлении в литературе (и театре) можно говорить, например, о драматургии А. Н. Островского, А. П. Чехова, М. Горького, А. Вампилова, Л. Петрушевской и др.

Однако концепция мира и человека, реализуемая художником, не является абсолютно постоянной величиной. Она способна трансформироваться с течением времени. При этом изменения происходят не только под влиянием факторов, касающихся биографии автора, но и благодаря значимым социально-культурным сдвигам. В этом отношении интересна драматургия В. Розова, в которой с очевидностью отражаются перемены общественного развития. Предметом данной статьи является анализ речевого поведения персонажей двух его пьес, написанных в разные исторические периоды. Это, на наш взгляд, позволит проследить трансформацию авторской концепции, обусловленную социокультурными факторами.

На протяжении нескольких десятилетий Виктор Розов был верен теме самоопределения молодого человека и нравственного выбора, который приходилось ему делать в жизни. В одном из интервью драматург признавался, что в своем творчестве он говорит о сохранении и укреплении нравственного потенциала нации. А оно, по его мнению, возможно только при условии приоритета духовного начала над материальным [2].

Повышенное внимание драматурга к вопросам нравственности подтверждается и суждениями представителей художественной критики. Так, И. Логвинов справедливо отмечает, что «в пьесах Розова действуют герои, для которых понятия чести, долга, верности, совести не пустые слова» [3].

Современный этап развития театра не без оснований связывают с именем драматурга. Одно из существенных проявлений этой связи – исповедальное слово драматического героя – еще одна константная составляющая стилистики В. Розова. В одной из своих статей мы отмечали, что исповедальность всегда связывалась с миссией театра [4]. Тем не менее, в определенные эпохи это качество драматического (и сценического) слова оценивается как определяющая черта искусства. Так, например, принцип исповедальности лежит в основании произведений, относящихся к направлению «новая драма» рубежа XX–XXI веков [5].

При обращении к драматургии В. Розова нельзя не отметить бросающуюся в глаза откровенность действующих лиц. Однако характер исповеди персонажей, принадлежащих к разным периодам советской эпохи, не мог оставаться неизменным. За отправную точку анализа драматургии В. Розова необходимо принять середину 1950-х годов, связанную с началом «оттепели» в социально-культурном и политико-экономическом развитии страны. Обращаясь к вопросам стиля в русской драматургии, исследователь И. Л. Данилова указывает на то, что в этот период в литературе получили импульс развития две тенденции – реалистическая и романтическая [6].

В ранней драматургии В. Розова, к которой можно отнести известную пьесу «В поисках радости» (1957), обозначились черты обеих тенденций. Реалистическая была связана с правдивым отражением действительности и созданием психологически достоверного образа современника. Заметим, что этим же задачам было подчинено искусство Московского театра «Современник», основанного в 1956 году. Не случайно для первой постановки театра была выбрана пьеса именно этого автора («Вечно живые»). Известный теоретик театра А. М. Смелянский определял художественную программу раннего «Современника» как советский вариант **итальянского неореализма** и обращал внимание на «язык улицы, живой жизни», который «пришел на эту сцену и породил… новый тип речи» [7]. Акцент на «язык улицы», точность бытописания в полной мере относится и к пьесе «В поисках радости», что вызывает неподдельное доверие к розовским героям и их гражданским идеалам.

Однако, наряду с реалистической линией, в этой пьесе едва ли не более активно реализуется вторая – романтическая – линия. Она обусловлена

событиями в стране – прежде всего, разоблачением культа Сталина, которое остановило процессы политического и идеологического насилия над человеком, открыло возможности для демократических преобразований. Человек перестал восприниматься в качестве «винтика» в государственной машине. Эти годы характеризуются как время социального оптимизма, веры в безграничные возможности и духовный потенциал человека. Надежды на возрождение человеческого в человеке связывались, прежде всего, с молодым поколением. «Это она, молодежь наших дней, – с воодушевлением писал драматург, – возводит гигантские электростанции и покоряет целину, строит жилые кварталы и межпланетные корабли, подает свой свежий голос в искусстве и литературе» [8]. Среди качеств нового человека Розовым называются твердые принципы, сильная воля, умение делать выбор и выстраивать собственный внутренний мир.

В. Розов оказался в числе первых, кто вывел на сцену тип героя, восставшего против идеологии вещизма, накопительства. Стремление людей 1960-х годов к быстрой победе над низменностью интересов и нищетой духа выражалось в прямых протестах и прямолинейных поступках юного героя. Несмотря на то, что Олегу Савину, главному персонажу драмы, всего пятнадцать лет, он открыто вступает в бой со всем, что противоречит его идеалам. Его помыслы чисты, а речи откровенны. Ему хочется поделиться с окружающими буквально всем, что волнует его сегодня. Олег не может скрыть даже своего юношеского увлечения одновременно двумя девушками. Его влюбленность со стороны может показаться комичной, что отчасти снижает социальный пафос образа. Однако, по ремарке драматурга, даже в этой наивно-ироничной сцене он «говорит, как на исповеди» [9], что характеризует его как человека предельно искреннего и открытого.

Говорить о высоком и быть откровенным легче в поэтической форме, чем в повседневном общении. Поэтому мир, полный романтики, Олег воспевает в стихах. Поэтические строки тоже исповедальны, то есть откровенно выражают охватившие его чувства: «Как будто в начале дороге / Стою, собираюсь в путь / Крепче несите, ноги, / Не дайте с пути свернуть»; «Сегодня за окном туман, – Открою двери и растаю!»; «И я плыву по облакам / И невесомый, и крылатый». Он безоглядно, во многом по-детски готов к вступлению в этот мир. Наивное миропонимание подтверждается речью героя, совершенно лишенной многозначительности смыслов, глубоких подтекстов, недоговоренностей и красноречивых пауз.

Внутренний ритм существования Олега Савина очень высокий. Поэтому его поведение не содержит длительных раздумий относительно правильности совершаемых поступков. Короткие, импульсивные, в силу мо-

лодости героя, фразы основаны на активном движении и ясном выражении мысли. Многоточия, которыми изобилует текст персонажа, подтверждают стремительность жизни. Он не испытывает необходимости что-то додумывать, договаривать. Жизнь, которая соответствует идеалу Олега, по его мнению, должна наступить немедленно, сразу, поэтому органичным и закономерным способом существования для него является не убеждение других в правильности своей позиции, а спонтанный бунт. Сцена из пьесы, где доведенный до отчаянья Олег Савин рубит отцовской саблей кровати и шкафы, накупленные «хорошенькой мещанкой» Леночкой, давно стала хрестоматийной. Его поступок является реакцией на то, что Леночка выбрасывает в окно аквариум с рыбками, которые для него «живые». Его враг четко определен в мещанском отношении к жизни и отсутствии духовности. Он протестует против засилья вещей, против всего, что нарушает право человека быть свободным в своих пристрастиях. Протест органично выражается гиперболой и экспрессивной лексикой, проявляющей сильные чувства: «Если бы мою мать кто ударил, я бы убил на месте. Или сам бы умер от разрыва сердца».

Еще одной особенностью, характеризующей речь героя, является ирония. Она не только направлена на тех, кто не разделяет его мировоззрения, но и обращена к друзьям. Поэтому в речевых высказываниях Олега, которые содержат ироничную окраску, совершенно отсутствует агрессивность. Скорее, в них содержится оптимизм и созидающая сила, помогающая герою двигаться вперед.

Обратим внимание на то, что особенности речи каждого действующего лица в пьесах Розова не являются случайными. Напротив, они точно выписаны, подчинены замыслу образа. В подтверждение этому обратимся к примеру, который приводит Е. Ковтун, исследователь творчества В. Розова [10]. В языковой ткани одного из персонажей пьесы «В поисках радости» – деревенского парня Геннадия – он подмечает многократные повторы шипящих звуков. Приведем лишь некоторые реплики персонажа: «Отец тоже все в дом та*щ*ит…» (здесь и далее выделено Е. Ковтун); «та*щи*, сколько влезет!»; «Это ты сейчас говор*ишь*, потому что тебе ничего не надо. А вырас*тешь*, свой дом заве*дешь* – и пота*щишь*»; «Пота*щишь.* Вот встре*чу* я тебя лет через двадцать, этакого толстого, с брюхом, разодетого, позов*ешь* ты меня в гости, а дома у тебя всякого им*ущес*тва!.. У!.. А я тебе ска*жу*: “Олег, а помн*ишь*, тогда?..”; «Неловко будет... Хихикать начн*ешь*! А? Не принимаю клятвы – освобо*ж*даю! *Ж*иви, а там увидим... Конечно, хоро*шо* бы... *Ж*елаю!..».

Нельзя не разделить восхищения исследователя удачным литературным приемом: «Какой мощный, настороженный набор шипяще-свистящих звуков со стороны Геннадия, когда он рассуждал о будущем! Такой звуковой ряд – вообще особенность речи Геннадия. И нейролингвистический анализ его речи говорит о том, как точно и уместно применены эти шипяще-свистящие звуки его речи именно сейчас, когда необходимо нагнетать обстановку. Когда зритель с замиранием ждет, что же будет с Олегом дальше, когда все узнают, что он испортил разлитыми чернилами такой дорогой, новый стол…» [11].

Заметим, однако, что звуковые повторы используются не только для «нагнетания обстановки». Они еще характеризуют и самого героя, его представления о счастливой жизни, его «поиск радости». Составляя в русском языке ряд глухих согласных звуков, «ш», «щ» и «ч» в акустическом смысле обладают относительно небольшой энергией (по сравнению с гласными или звонкими согласными звуками). Многократное использование шипящих на единицу речевой площади способствует созданию речевой характеристики Геннадия, подчеркивая в нем затаенность, нерешительность, нежелание откровенности, отказ от проявления четкой нравственной позиции. Не случайно он украдкой залезает в карманы отцовского пиджака за денежными купюрами, хотя и руководствуясь благородной целью.

Возвращаясь к рассмотрению речевого поведения Олега Савина, можно утверждать, что оно проникнуто воинствующим, жизнеутверждающим, романтическим пафосом, что составляет стилевую доминанту пьесы. Эта интонация была созвучна дыханию поколения 1960-х годов, возлагающего огромные социальные надежды на будущее. Доминирующим началом в искусстве было пересоздание художественными средствами действительности, что вполне соотносилось с романтическим мироощущением.

Другая пьеса В. Розова, «Кабанчик» (1981, опубликованная в 1987), продолжила тему борьбы за сохранение нравственного начала в человеке. Однако мир, описанный драматургом, приобретает совершенно иные характеристики. Время создания пьесы оценивается как последний период эпохи застоя в развитии СССР. Уже к концу 1960-х годов стало понятным, что надежды на демократические перемены не оправдались. К 1980-м годам, несмотря на потребность осмыслить произошедшие перемены, оценить социально-нравственный климат в стране, общество столкнулось с огромным количеством запретов на отображение различных сторон

жизни. Темы и направления, на которых должны были сосредотачиваться художники, диктовались «сверху» и закреплялись в решениях съездов коммунистической партии. Но, как известно, не все авторы следовали четко установленным правилам. К их числу относился и В. Розов, чья концепция мира, созданная в пьесе «Кабанчик» (запрещенной в течение нескольких лет), не укладывалась в регламентированные схемы.

Новая историческая реальность 1980-х годов потребовала углубления реалистического изображения жизни, в том числе – проникновения во внутренний мир современника. Главный герой пьесы – Алексей Кашин – тоже человек молодой, но, в отличие от Олега Савина, представляющий совсем иное поколение. Он оказывается в сложной жизненной ситуации. Его отец, крупный чиновник, осужден за грубое превышение служебных полномочий, за хищение и неприкрытое взяточничество. По этой причине Алексей выключен из общественной жизни, пытается спрятаться от нее. «Я человеческих глаз боюсь» [12], – говорит он и при этом сам никому не доверяет. С окружающими Алексей разговаривает небрежно, резко, даже вызывающе. В этом проявляется его противопоставленность всем и нежелание впускать кого бы то ни было в свою жизнь. Сам себя он называет «черненьким», «злым» – тоже свидетельство этого противопоставления. Процесс вступления во внешний мир оказывается для героя настолько трудным, что приближает его к трагическому мировосприятию. Разговор с Ольгой – одна из главных сцен в пьесе – только первый шаг Алексея в мир. Этот шаг неровен, сопряжен со сменой ритма и перерывами в речи. В целом же в «Кабанчике» внимание персонажа, с трудом осознающего несовершенство мира, направлено внутрь себя.

Ирония (и самоирония), которой наделяет этого героя Розов, совсем другого рода. Она, являясь способом защиты от враждебно настроенного мира, близка к сарказму. Фраза, адресованная Ольге («Вот у тебя какие плечики хрупкие, косточки переломятся»), выражает не сочувствие, а усмешку над судьбой своего поколения. О событиях, связанных с разоблачением отца, Алексей говорит еще более язвительно и жестко: «Торжество справедливости!.. В такие минуты люди себя особо счастливо чувствуют – вроде они сами ангелы, херувимы и серафимы. Как же, кто-то хуже них оказался, какое счастье!».

Углубление реалистического изображения жизни повлекло за собой усиление в образе героя процессов активного мыследействия. В понимании природы этого термина сошлемся на исследование Н. Л. Прокоповой, которая аргументирует его использование применительно к анализу речевого искусства. Под мыследействием подразумевается «непрерывность

возникновения и трансляция оправданных интеллектуально-чувственных реакций, выраженных в речи» [13]. Такие непрерывные интеллектуально-чувственные реакции героя связаны с мучительным чувством вины. Когда-то на охоте двенадцатилетний Алексей выстрелил в маленького кабанчика. Теперь этот кабанчик стал воплощением вины за то, что герой на протяжении многих лет не задумывался о нравственных основаниях жизни и поэтому, по его выражению, ничего в ней не понимал («…Даже подкоркой не чувствовал»).

Речь героя представляет собой детальный психологический самоанализ, включающий поиск критериев нравственности и покаяние как высший уровень исповедальности. Чувство вины выливается в самоотчет-исповедь, которая и является речевой доминантой пьесы. Психологический самоанализ сопровождается непереносимыми нравственными муками и предельным напряжением душевных сил. В нескончаемом исповедальном разговоре ощущается желание хоть как-то унять боль. Сначала Алексей только ведет дневник, затем раскрывается перед девушкой, сумевшей вызвать доверие. Страдания героя говорят о потере позитивного пафоса. Он неоднократно говорит о приближении смерти («я-то жить больше не могу», «скоро умру», «в любой момент все оборвать», «сольюсь с природой»). Паузы, определенные драматургом через многоточия, свидетельствуют о недоговоренности, невысказанности всего, что у героя на душе. Стилевая доминанта, проявляющаяся в речи персонажа, связана с изображением сложности психической жизни человека. Драматическое звучание образа дополняется трагедийными обертонами.

Подводя итог, отметим следующее. Вступление человека в мир – тема, волнующая драматурга Розова на протяжении всего творческого пути. Но сохраняя константные свойства в проблематике, драматургия Розова обнаруживает трансформацию главного героя, его речевых поступков, что придает авторскому почерку совершенно иной характер. Если в пьесе «В поисках радости» надежды на будущее связывают речевое поведение Олега Савина с жизнеутверждающим романтическим пафосом, то в «Кабанчике» социальная безнадежность, безысходность, отчаяние сообщают речи Алексея углубленный психологизм, сочетающий в себе драматические и трагедийные составляющие.

В пьесах, которые разделены двадцатипятилетним периодом истории, стиль проявляется различными, во многом противоположными средствами. Сложившееся представление обо всех героях Розова как целеустремленных, не знающих сомнений, активно выступающих против несправедливости мира, молодых людей («розовских мальчиках»), оказыва-

ется необъективным. Организованные автором речевые поступки персонажей выявляют различия в мироощущении автора в разные эпохи исторического развития, что позволяет говорить о стиле авторе как о категории, зависимой от тенденций общественного развития.

Библиографические ссылки и примечания

1. Социология [Электронный ресурс]: энцикл. / сост.: А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. – М., 2003. – Режим доступа: http://voluntary.ru/dictionary/568/word/koncepcija
2. *Ковтун Е.* Три победы Виктора Розова. – М.: КаллиГраф, 2006. – С. 143–149.
3. *Логвинов И.* «Вечно живые» пьесы Виктора Розова [Театральные сцены России накрыла мутная волна современной драматургии…] [Электронный ресурс] // Гудок (21-08-2003). – Режим доступа: http://www.newdrama.ru/press/art_2191/
4. *Чепурина В. В.* Репрезентация исповедальности в текстах «новой драмы» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: ремесло искусства: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 207.
5. См. подробнее: там же… С. 205–214.
6. *Данилова И. Л.* Стилевые процессы развития современной русской драматургии [Электронный ресурс]: автореф. дис. … д-ра филол. наук. – Казань, 2002. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/stilevye-protsessy-razvitiya-sovremennoi-russkoi-dramaturgii
7. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – С. 35.
8. *Розов В. С.* Самое дорогое – человек // Розов В. С. Мои шестидесятые… – М.: Искусство, 1969. – С. 322.
9. Здесь и далее ссылки на источник приводятся по: *Розов В. С.* В поисках радости. – М.: Искусство, 1963. – 98 с.
10. *Ковтун Е.* Три победы Виктора Розова... С. 120.
11. Там же.
12. Здесь и далее ссылки на источник приводятся по: *Розов В. С.* Кабанчик // Современная драматургия. – 1987. – № 1. – С. 33–63.
13. *Прокопова Н. Л.* Формирование критериев анализа образцов речевого искусства как репрезентантов культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. – № 22, ч. 2. – С. 119.

И. Г. Умнова
Кемерово

ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО В КОНТЕКСТЕ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

В статье рассматривается тесное взаимодействие вербальной и невербальной граней творчества маститого композитора современности Сергея Слонимского в контексте его целостной стилевой системы.

Ключевые слова: стилевая система Сергея Слонимского, музыкальные произведения, музыковедческие работы композитора, вербальный макроцикл композитора.

I. G. Umnova
Kemerovo

SERGEY SLONIMSKY LITERARY CREATION IN THE CONTEXT OF HIS MUSICAL STYLE

The close interaction between verbal and nonverbal facets of creativity of the eminent composer Sergey Slonimsky in the context of his holistic style system is considered in this article.

Keywords: Sergey Slonimsky style system, musical composition, musicology work of the composer, composer’s verbal macrocycle.

Панораму современного музыкального искусства невозможно представить без творчества Сергея Слонимского, в поэтических принципах которого проявляется универсальность художественного сознания. Композитор, оказавший большое влияние на музыкальную культуру второй половины XX века, и сегодня во многом предопределяет пути ее развития. Звукоорганизация разножанровых произведений Слонимского чувствительна к вибрациям культуры настоящего времени, в них он предстает как композитор-философ: музыка для него является способом постижения масштабных вопросов, относящихся к гносеологии и онтологии, рефлексия оказывается неотъемлемой частью его художественного мира. Наряду с музыкальными сочинениями Слонимский адресует современникам и вербально оформленные научные, критические и публицистические работы, в содержании которых доминирует осмысление мира, зафиксированы духовно-философские константы. Однако отношение к собственному музыкально-литературному творчеству у мастера принципиально: «…композитор не должен теоретизировать, но может обнаружить круг своих

интересов. <…> Должна быть большая корректировка композиторского начала относительно литературного. Не всегда это прямая связь – литературного и музыкального творчества. Чаще – косвенная, либо даже по диагонали, через временные промежутки» [1].

Подобное утверждение словно приглашает к дискуссии, остро ставя следующие вопросы. Насколько специфичен создаваемый в ином ракурсе, отличном от сугубо музыкального измерения, более рациональный образ наблюдаемых композитором явлений? Возможно ли в круге несколько теоретизированных композиторских идей и представлений, сюжетов и проблем, практически, в другой системе выразительных средств, зафиксированных не нотными знаками, выявить стилевые позиции композитора как философа искусства, музыкального писателя? В этой связи напомним мнение Ромена Роллана, утверждавшего: «...нас интересуют в музыке не только вопросы музыкальной техники. Музыка дорога нам потому, что является наиболее глубоким выражением души, гармоничным отзвуком ее радостей и скорбей. Я не знаю, чему отдать предпочтение – самой лучшей сонате Бетховена или его трагическому Гейлигенштадтскому завещанию. Одно стоит другого» [2]. Интерпретируем изречение автора романа «Жан-Кристоф» в контексте заявленной проблемы.

Очевидно, что для слушателей, сохраняющих в памяти звучание проникновенных мелодий, сочиненных Сергеем Слонимским в Четвертой симфонии или в фортепианной миниатюре «Интермеццо памяти Брамса», в скрипичном «Весеннем концерте» или Реквиеме, не менее интересными являются и его статьи о композиторах: Ф. Шопене и Ф. Листе, П. Чайковском и С. Рахманинове, Г. Малере и Б. Бартоке, дирижерах Е. Мравинском и Ю. Темирканове, пианистах М. Юдиной и В. Нильсене, писателях О. де Бальзаке и Л. Лунце, многих других. А музыковедов и исполнителей по-прежнему удивляет, что руке Мастера, создавшего авангардные нотные тексты Сонаты для фортепиано и вокального цикла «Польские строфы», квартета «Антифоны» и оперы «Мастер и Маргарита», Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, Двадцать первой симфонии, принадлежат столь несхожие в своем содержании книги: «Симфонии С. Прокофьева» и «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», «Свободный диссонанс» и «Мысли о композиторском ремесле». Неповторимая личность Слонимского, наделенная многими талантами, готова в любой момент нарушить стандартные нормы!

Действительно, особенностями дара композитора-импровизатора отмечены тексты опер «Мастер и Маргарита», «Гамлет», «Видения Иоанна Грозного»; им сочинены либретто монодической драмы «Царь Иксион»

(по трагедии Ин. Анненского) и dramma per musica «Король Лир» (по трагедии Шекспира), ораториальной оперы «Антигона» (по трагедии Софокла). Назовем также «Утреннюю песенку» для детского хора и Приветственный кант «Гимн петербургской консерватории» как опусы, в которых автором слов также является композитор. Напомним и о шуточных стихотворных посланиях Слонимского, подаренных своим родным, друзьям, коллегам, которые зафиксированы, например, в «Самарском альбоме Сергея Слонимского» [3], а также хранятся в личных архивах. Приведем текст одного из них:

Я эти ноты Вам, Ирина,
С доверием сейчас дарю.
Пускай научная картина
На место встанет, и личина
Бедняги-автора предстанет
Как можно подлинней…
Горю я нетерпением. Пусть канет
Необходимость изучать,
Копаться, мучиться, искать.
Живите ярче, веселее!
А раз Умнова Вы – умнее,
Чем я… [4].

Подчеркнем, что практически во всех музыкально-критических статьях, очерках, эссе самоочевидным становится превалирующий интерес Слонимского к творчеству выдающихся отечественных и зарубежных композиторов и исполнителей, к их художественным системам и самобытным личностям. Мысли устремлены в первую очередь к натурам многогранным, органично соединившим в своем облике композиторскую, педагогическую и общественную деятельность. Вопросы драматургии и особенности композиции, музыкальный тематизм и темброфактурные приемы, ритмические фигурации и ладовые структуры прежде всего интересуют Слонимского при анализе наиболее значительных явлений музыкального искусства. Важно обратить внимание на то, что художественно-критические суждения композитора во времени в основном ориентированы на настоящее, на некое «здесь и сейчас». Поэтому в едином культурном пространстве синхронно сосуществуют статьи и очерки Слонимского о произведениях коллег по композиторскому цеху, их исполнении, о новых публикациях нот или монографий, сборников материалов. Высказываемые

мысли могут быть и «запоздавшими», когда Слонимским оцениваются явления, принадлежащие истории. И в том, и в другом случае все характеризуемые объекты оказываются значимыми с точки зрения собственных творческих пристрастий.

В разных по жанрам и ракурсам музыкально-литературных опусах композитор убежденно отстаивает большую музыку, привлекая личные мысли, правдиво вспоминая реальные факты, иногда прибегая к безыскусной речи, порой возвышая голос, используя патетическое красноречие. Своеобразное доминирование в собственных литературных работах композиторского Я, которое Слонимский намеренно не затушевывает, а, наоборот, подчеркивает, позволяет ему органично и свободно ощущать себя как в жанрах музыкальных, так и в писательских. Некого водораздела между композиторским и писательским творчеством в художническом мировосприятии мастера не существует, это разные грани его целостной поэтической системы.

Уже в первые десятилетия эволюции музыкального стиля смелые дерзания Слонимского-композитора в области мелодики, ритмики, гармонии, жанра, композиции и жажда познания Слонимского-музыковеда сочетались комплементарно. Несомненно, не скованные модой и штампами оригинальные мысли, вольные суждения, будучи главным назначением композиторского слова, не должны быть оторванными от собственного музыкального творчества. Слонимский подтверждает это правило, вспоминая о работе над научным исследованием: «Многое из того, что я искал, вошло, как мысли и идеи в эту книгу о Прокофьеве. Когда сам сочиняешь, стараешься подарить те мысли, которые возникают у тебя в процессе собственной работы» [5]. Обратим внимание и на то обстоятельство, что многие литературные опусы появлялись из-под пера композитора в моменты своеобразных музыкальных пауз. По словам Слонимского, для него все виды литературной деятельности, будь то написание статьи или рецензии, подготовка тезисов для выступления перед публикой или план лекции для беседы со студентами, словно являются некими катализаторами: «Я одновременно писал статью о Н. Римском-Корсакове и квартет “Антифоны”. И то, и другое было написано очень быстро, в период тяжелой болезни, бессонницы. И чем мне было физически хуже, тем легче давались эти две работы, создаваемые практически одновременно» [6]. Очевидно, такого рода комплементарность композиторской и писательской ипостасей в целостном поэтическом мире плодотворны для творческого акта, поскольку Слонимский уверен: «...переключение – дело хорошее. Когда сидишь над какой-то одной работой, то чтобы не было мании, очень по-

лезно переключиться на игру на фортепиано, что-то разучить для концерта, написать статью…» [7].

Практика параллельной работы в музыкальных и литературных жанрах, при которой органично сосуществующие различные формы творчества словно перетекают друг в друга, обосновала важный для стилевой эволюции метод. В слове Слонимского, письменном или устном, зафиксированном в исследовательской статье или на нотных страницах в композиторской ремарке для исполнителя, отчетливо проступает эстетическая позиция мастера. А зафиксированные в публикациях и выступлениях впечатления о творческих методах талантливых художников, попадающих в поле зрения автора «Видений Иоанна Грозного», в значительной степени показательны для характеристики его собственных устремлений.

Так, жанровая привязанность Слонимского к театральным и симфоническим произведениям определила личности маститых и наиболее значимых художников для эволюции магистральных линий в индивидуальной целостной системе. Сочинения оперных реформаторов М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и И. Стравинского, симфонистов-новаторов Г. Малера и С. Прокофьева не раз анализировались композитором-музыковедом с позиций характеристики тематизма, темброво-фактурных приемов, общей архитектоники. Принципиально новые ракурсы в анализах наследия соотечественников предлагает Слонимский, исследуя педагогический дар М. Балакирева, раскрывая психологическую глубину исторических опер М. Мусоргского, выявляя особенности гротескного в музыке Д. Шостаковича.

Литературные опыты корректируются заглавными жанрами творчества – театром и симфонией; а этапы музыкального и литературного творчества едины. Параллельность развития и постоянного обновления в основополагающих для композитора-музыковеда жанровых сферах, общие для композиторской, исследовательской и музыкально-критической деятельности направления ощутимы в ряде примеров. Так, с середины пятидесятых годов в композиторском творчестве начинается интенсивный период поисков и значимых для стилевой эволюции обретений. И почти в одно время с первыми опусами – «Баллада» для арфы, Две пьесы для альта и фортепиано – написана и опубликована первая статья о творчестве молодых композиторов «Юность в музыке» (1956). Как известно, премьерное исполнение первого симфонического произведения – «Карнавальной увертюры» – состоялось в 1957-м году, а в конце 50-х молодым автором были сочинены Первая симфония (1957) и Концертная сюита для скрипки с оркестром (1958). В начале 60-х прозвучали Соната для скрипки соло (1960),

Соната для фортепиано (1962), «Концерт-буфф» для камерного оркестра (1964), «Диалоги» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1964).

В эти же годы в своих ранних музыковедческих работах Слонимский также обнаруживает «инструментальные пристрастия», фиксируя интерес к симфоническому творчеству современников в статьях, посвященных изучению оркестровых произведений А. Петрова (1958), И. Шварца (1958), Б. Арапова (1962). Обратим внимание и на рецензию «Лирическая сказка в балете», посвященную премьере балета О. Евлахова «Ивушка» (1957), которая, возможно, поспособствовала привлечению более пристального внимания композитора-исследователя к музыкально-театральным жанрам в собственном творчестве. Отметим и ставший одной из первых музыковедческих работ популярной серии «Молодые композиторы Советского Союза» очерк «Исаак Шварц» (1960), в котором внимание Слонимского-исследователя устремлено уже к разножанровым сочинениям ученика О. Евлахова и Б. Арапова: к Сонате для скрипки и фортепиано, Симфонии, музыке к драматическому спектаклю «Идиот», сюите из балета «Накануне». Не меньшее значение для формирования композиторской индивидуальности Слонимского будут иметь и его другие научно-исследовательские опусы, которые появятся в период с 1958 по 1968 год.

Важно напомнить, что в рамках указанного десятилетия произойдут невероятно важные для стилевой эволюции Слонимского-композитора события. Именно в границах этой временной дистанции осуществится «переключение» интереса на сценические жанры. Имеются в виду написанное по либретто Л. Якобсона оркестровое произведение «Хореографические миниатюры» (1963), партитуры оперы «Виринея» (1965–1967), балета «Икар» (1965–1970); а также схожая в драматургических приемах с театральной музыкой вокальная сцена «Прощание с другом» (1966). Собственное понимание театральности обнаружится в музыке к кинофильмам «Республика Шкид» (1966) и «Интервенция» (1967). Активно сотрудничая с кинорежиссерами и режиссерами драматических театров, Слонимский тем самым на практике подтверждал собственный тезис: «Легкая музыка – один из любимейших в народе жанров, и выпускники консерватории должны быть профессионально вооружены в этом жанре…» [8]. И далее: «Стыдно пытаться создавать оратории, кантаты и даже оперы, не умея в любой момент написать ясную и складную песню на заданный текст…» [9]. В этом отношении показательным является факт, когда сочиненные Слонимским песни беспризорников («У кошки четыре ноги», «По вокзалам я с детства скитался») в знаменитом фильме режиссера Г. Полока «Республика Шкид» станут в буквальном смысле народными.

При формировании творческих устремлений существенную роль сыграла ситуация, сложившаяся после резко критического обсуждения Первой симфонии Слонимского на секретариате Союза композиторов СССР в Москве в 1957 году. Как известно, представляя ее мэтрам (Шостаковичу, Шапорину, Хренникову, Кабалевскому) для возможной рекомендации к исполнению на пленуме, Слонимский получил своеобразное боевое крещение, которое повлияло на дальнейшее творчество.

Недоверчиво воспринятая, высмеянная старшими коллегами, а затем и раскритикованная в печати, Первая симфония имела оригинальную трехчастную сквозную композицию цикла с репризой в финале. Ее драматургический план, связанный с принципами жанровой полистилистики, обнаружил очевидные параллели с традициями симфоний Чайковского и Малера, Прокофьева и Шостаковича. Как отмечает М. Рыцарева, «в момент появления этой симфонии возникла классическая ситуация: “лицом к лицу лица не увидать…”» [10]. Иначе говоря, во многом глубоко новаторская симфония до момента своего реального озвучания не смогла преодолеть барьер «официального осуждения», уничижительной оценки, как бы отошла в тень, тем самым не представив современникам уже заявленного композиторского credo.

Процитируем воспоминания композитора: «Я не растерялся и не опустил руки… Однако я был разозлен, а не испуган. И решил идти не вправо, куда меня вновь направляли, а резко влево! Ах, так, я вам напишу такое, что симфония покажется благостной! – примерно так решил юный бунтарь, вошедший в свой Sturm und Drang. <…> За год-полтора написал новые сочинения, в которых уже не только концепция, но и сам язык был своим, самостоятельным: японский цикл (“Весна пришла”), Альтовую сюиту, “Песни вольницы”, Скрипичную сонату. Путь шел явно влево. В сонате уже была сериальность. “Песни вольницы” еще трагичнее, чем симфония, а их фольклор – воображаемый, а не этнографический. Меня начали привлекать сильные, крутые характеры, резкие столкновения, рискованные перепады драматургии» [11].

Возможно, факт пристрастной критики оказал влияние и на литературную сферу творчества: сосредоточил внимание Слонимского-исследователя на жанре симфонии: композитор ощутил необходимость глубокого изучения специфических проблем, связанных с высшим жанром инструментальной музыки. В центре внимания музыкального бунтаря оказались симфонии Прокофьева. Слонимский вспоминает: «…я… в ЦГАЛИ находил рукописи, которые до этого лежали много лет в забвении. … Третью

симфонию …мне посоветовал внимательно изучить мой педагог В. Я. Шебалин. Я нашел ее среди оркестровых партий Н. Я. Мясковского. Шестая симфония тогда еще не была издана. Вторая симфония была в рукописном состоянии, Четвертая тоже была в рукописи» [12].

Действительно, сравнивая со столь пестрой картиной раннего композиторского творчества тематику написанных Слонимским научных работ, как примечательное отметим: в рамках рассматриваемого периода выделяется цикл статей об эстетических взглядах С. Прокофьева, особенностях черт его симфонизма и музыкальном тематизме оркестровых произведений. Зафиксированные в них идеи и теоретические выводы, подготовленные в определенной мере учебой в аспирантуре и работой над диссертационным исследованием «Черты симфонизма С. Прокофьева и тематизм первых частей его симфоний», получат своеобразное обобщение в монографии «Симфонии С. Прокофьева». Указанные научные работы прочно вошли в литературу о музыке XX века и сегодня представляют большой интерес. В них на основе детального исследования многогранного инструментального стиля Прокофьева, раскрывающегося в симфониях, Слонимский анализирует и принципы тематического развития, связанные с новаторскими преобразованиями в области сонатной, вариационной и рондальной архитектоники. Большую ценность содержат наблюдения над оригинальными ладогармоническими и фактурными закономерностями, а также новации в оркестровом языке.

Работы во многом показательны и для симфонического творчества самого Слонимского. С одной стороны, изученные им многочисленные трактовки Прокофьевым сонатной формы привели к доминантному использованию в собственных симфонических партитурах цепного тематизма и мотетных принципов. Осознание «исчерпанности» сонатной формы подготовило оригинальную композицию Сонаты для фортепиано. С другой – в теоретических выводах Слонимским обобщались театральные искания в инструментальной сфере, которые послужили своеобразными предпосылками для его собственного симфонического творчества. Позже композитор подтвердит: «В работе про симфонии Прокофьева придумал и о цепной форме, и о множественном тематизме. Там есть соображения, которые вытекали и связаны были с моим творческим процессом – тогда писал фортепианную сонату» [13].

По признанию самого Слонимского, не менее важной музыковедческой работой, повлиявшей на его стилевую эволюцию, стала статья, посвященная подробному анализу приемов оркестровой полифонии в парти-

туре «Песнь о земле» Г. Малера, в которой зоркий аналитик открывает в драматургии сочинений гениального музыканта принципы театрализации симфонической формы. Так, по мнению Слонимского, введение великим австрийским композитором в симфонию поэтических текстов для солистов-певцов сближает сочинение с развитыми оперными сценами-монологами. Внимания заслуживает следующее определение формы малеровского сочинения «Песнь о земле»: «…экспозиция-монолог, речитативно-романсное интермеццо, три жанровые сцены вариационно-трехчастной структуры, сопоставляющие танцевальные, маршевые, скерцозные, пасторальные и песенно-бытовые образы; наконец, монолог-реприза монументального лирико-философского склада. Такова композиция этого произведения, сочетающая во взаимодействии наиболее сложные инструментальные принципы формообразования – сонатность и цикличность – со свободным строением оперных сцен-монологов» [14].

Напомним и о том, что первое десятилетие творческого взлета Слонимского связано с произведениями, имеющими отношение к явлению, получившему название «новой фольклорной волны». Свое понимание разных аспектов проблемы «композитор – фольклор» автор «Песен вольницы» формулирует на страницах журнала «Советская музыка» в 1965 году. Имеются в виду статьи «Победа Стеньки Разина» и «Новые имена – новые надежды». Рассмотрим подробнее. Называя вокально-симфоническую поэму Д. Шостаковича оптимистической трагедией, Слонимский указывает на ее органическую связь с «Катериной Измайловой», а также на близость народным музыкальным драмам – операм Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», «Война и мир» Прокофьева. «Русская история, русские народные характеры, русская народная песенность… Раскаленные конфликты, философские думы о цели и смысле бытия, о жизни и смерти, о человеке и народе, о правде и несправедливости, о мужестве и внутреннем разладе, о трагической судьбе героя и победе правого дела. Как много это дает художнику!» [15]. Эти четко сформулированные, удивительно аскетичные эмоционально, однако, по сути, предельно сконцентрированные мысли с полным правом можно отнести не только к новаторскому сочинению Шостаковича, но и к произведениям самого Слонимского. Среди них «Драматическая песнь» для симфонического оркестра, ораториальная сюита «Виринея», хоровой концерт «Тихий Дон», Третья-Четвертая-Пятая-Шестая и Девятая симфонии, опера «Видения Иоанна Грозного», многие другие.

Несколько иной ракурс проблемы «композитор и фольклор» осмысливается Слонимским в статье «Новые имена – новые надежды». В поле

зрения критика попадают произведения В. Гаврилина, С. Баневича, Ю. Фалика – студентов класса О. Евлахова и Б. Арапова, что не случайно. Анализируя их творчество, Слонимский в первую очередь обращает внимание на присутствующий в сочинениях «…неустанный интерес к русскому народному творчеству и пытливые поиски свежей, выразительной мелодики как основы индивидуального почерка (второе нередко связано с первым и обусловлено им)» [16]. Не менее важным качеством для начинающего композитора Слонимский считает многожанровость интересов: «…мне кажется, в период обучения он должен перепробовать все или почти все основные формы музыкального творчества – от куплетной песни до оперы и симфонической музыки» [17]. Понимание особенности популярных жанров и обычно связанных с ними хара́ктерных текстов в дальнейшем утвердят в качестве стилевой установки постоянный интерес к народным стихотворным текстам, городской поэзии. «В ней есть слой высокой, обобщенной поэзии, а есть слой низовой поэзии и музыки, который тоже отражает правду жизни. Только жизнь должна быть действительно правдивой, а не гламурной. …В молодости, в 50-е годы я с удовольствием распевал блатные песни, песни беспризорников, песни городского быта. Для меня этот язык кажется более правдивым, в сравнении с советской патриотической лирикой или приглаженной эстрадной песней» [18]. Безусловно, смысл высказывания приложим и к музыкальному, и к литературному творчеству Слонимского. Поскольку право мастера на все – на низовые, простонародные или высокие, интеллектуальные жанры, на речь фольклорную, крестьянскую или городскую, на просторечия и даже сленг – позиция художника, воплощающего в своих и вербальных, и невербальных сочинениях жизнь такой, какая она есть.

Своеобразной кульминационной вершиной начального этапа эволюции творчества Слонимского-музыковеда стала статья о художественном мире Н. А. Римского-Корсакова «Искусство живое, современное», опубликованная в 1969 году в журнале «Советская музыка». Напомним, что ее появлению предшествовало начало преподавательской деятельности Слонимского по классу композиции в консерватории, носящей имя даровитого русского музыканта, автора «Сказания о Китеже», симфонических и оперных сказок, гротесковых опер. В аналитическом исследовании словно получили косвенное подтверждение композиторские приемы, освоенные Слонимским в ряде сочинений при «резком крене влево» (Соната для скрипки соло, «Польские строфы», «Прощание с другом», «Псалмы Давида», струнный квартет «Антифоны» и другие). Решение заглавной проблемы композиторского творчества – обретение собственного стиля мелоди-

ческого высказывания, выработка соответствующего ему музыкального тематизма – волновало как Слонимского-композитора, так и Слонимского-музыковеда.

Молодому мастеру был интересен мелодический материал корсаковских сочинений, особенно привлекала тесная взаимосвязь с фольклором. Процитируем фрагмент: «Есть… важное творческое открытие, сделанное Римским-Корсаковым... Это попевочный тематизм – совершенно новый и плодотворнейший для современной реалистической музыки тип сцепления кратких попевок, гибких тем-фраз, напевов или наигрышей, рожденный в недрах фольклора и впервые ярко и последовательно расцветший в творчестве Римского-Корсакова. <…> Один мотив вызывает другой и продолжается многими, каждый из которых вариантно напоминается и усиливается в общем диатоническом круговороте. Какая щедрость творческого воображения требуется здесь от композитора, развивающего исходный материал введением нового – и не менее яркого, и органически вытекающего из предыдущего напева» [19]. Именно этот корсаковский принцип оказывается близок Слонимскому и получает развитие в многочисленных сочинениях. Причем, это относится не только к произведениям с фольклорной направленностью. Речь может идти как о тематизме в «Песнях вольницы» и «Виринее», позже в «Новгородской пляске» и «Славянском концерте», «Видениях Иоанна Грозного» и Концерте-симфонии для домры и оркестра, так и о Третьей и Девятой симфониях, Восемнадцатой, Девятнадцатой и Тридцатой симфониях, о ряде номеров Реквиема, о части «Драма» из Концерта для альта «Трагикомедия». Утвердившись в качестве стилевого признака, основанный на сцеплении кратких попевок «продолжающий тематизм» присутствует в хоровых и поздних вокальных циклах на стихи М. Лермонтова и Ф. Тютчева.

Начало семидесятых – особое время для композитора. Не желая тиражировать нормативы прошлого, Слонимский напряженно ищет, вслушиваясь в музыкально-культурную интонацию современников. Поэтому поиск своего «диалекта», адекватного времени, ощутим и в содержании статей «Варшавская осень – 69», «Об Игоре Стравинском», «Заметки композитора о современной советской музыке». Модальные звукоряды, четвертитоновое интонирование, обогащение тональности средствами додекафонии, сонористические приемы, ритмическая импровизационность, новые приемы игры на инструментах, темброинтонация – далеко не полный перечень новаторских выразительных средств, которые стали своеобразным зеркалом радикальных сдвигов, происходящих в художественной

системе Слонимского. Именно в эти годы сочинены Шесть романсов на стихи А. Ахматовой, «Хроматическая поэма» для органа, «Колокола» для фортепиано, наконец, камерная опера «Мастер и Маргарита». Важно и другое: для Слонимского поиски нового никогда не будут связаны с умозрительным экспериментом или «штучным» опытом. «Более сложная задача <…> – это индивидуальное преломление всего комплекса богатых выразительных средств современной музыки, подчиненных индивидуальной образной сфере в соответствии с личным взглядом художника на жизнь» [20].

В эти же годы Слонимским осваивается новый стилевой пласт – монодия. Обнаруживая близость современному экспрессивному языку, монодийность рельефно определит свои выразительные возможности благодаря специфике камерно-вокальной жанровой сферы Слонимского. В сочиненных новаторских произведениях этой направленности композитор воплощает углубленно-психологическую, отмеченную интуитивными ощущениями образность. Таковы, например, Монологи «Псалмы Давида», «Драматическая песнь» для симфонического оркестра, Четыре стихотворения О. Мандельштама, отличающиеся проникновенным музыкальным воплощением лирико-психологических состояний. В контексте стилевой эволюции Слонимского вполне объясним и повышенный интерес к разным видам речитативов: так как недавно сочинены «Монолог и токката» для кларнета и фортепиано, Симфонический мотет, «Песни трубадуров» на стихи старонемецкой и старопровансальской поэзии, а также лирический фрагмент «Песнь песней Соломона».

Опера-баллада «Мария Стюарт» и статьи «Неканонические строки», «Заметки композитора о современной советской музыке», рецензия на премьеру «Игроков» Шостаковича, написанные во второй половине 70-х годов XX века, словно отграничивают период становления стиля от зрелого мастерства. Работая над «Марией Стюарт», Слонимский использует собственный опыт «камерной-камератной» оперы «Мастер и Маргарита», основанный на интонационном взаимодействии различных граней драматической речи. Монодийный стилевой пласт будет реализован и в других жанрах: приветственной арии для виолончелей и фортепиано «Дифирамб», «Строфах Дхаммапады», Четырех стасимах из трагедии Софокла «Эдип в Колоне». В дальнейшем принципы прорастут в dramma per musica «Гамлет», в симфонии с солирующей флейтой и арфой «Аполлон и Марсий», в Десятой симфонии «Круги Ада», в dramma per musica «Король Лир», Реквиеме и ораториальной опере «Антигона», струн-

ном Квинтете. Процесс кристаллизации мелодико-тематической сферы поэтики получит теоретическое обоснование в начале 80-х в статье «Незабываемые встречи», где Слонимский, вспоминая о педагогических приемах В. Я. Шебалина, акцентирует внимание на наиболее значимых для него формах авторского звукового самовыражения: «Каждый композитор отчасти золотоискатель, он ищет новый тематический материал, самобытную, содержательную мелодику. Не может быть хорошей вещи с безликим банальным тематическим материалом» [21].

В сентябре 1978 года в Большом зале Ленинградской филармонии впервые прозвучала неоконченная опера Д. Шостаковича «Игроки» в исполнении оркестра под управлением Г. Рождественского. Слонимский, мгновенно реагируя на премьеру литературным сочинением, в лаконичной форме точно раскрывает трактовку гениальным композитором гоголевского сюжета. Анализируя драматургические приемы, Слонимский выявляет существующие в симфоническом и театральном творчестве Шостаковича взаимосвязи: «Если гоголевский “Нос” близок по музыкальному языку хронологически смежным с ним Второй и Третьей симфониями, а “Катерина Измайлова” сродни Четвертой, то “Игроки” во многом смыкаются с Восьмой и Девятой симфониями по ладомелодическому строю, ритмике, фактуре, драматургическим приемам» [22]. Указывает автор статьи и другие параллели: «В “Носе” – блистательно эксцентричный речитатив и оркестр-ансамбль парадоксальных тембровых новаций, перекрещиваний, сплетений. В “Игроках” – распетый в традициях классической русской школы (Мусоргский, Прокофьев) мелодический речитатив, бережно оттеняющий каждый эмоционально-речевой нюанс гоголевской прозы» [23]. Многозначна по смыслу фраза, которой Слонимский завершает свою музыкально-литературную работу об «Игроках»: «Написанное мною – не рецензия, я не критик, и делюсь с читателями своими первыми эмоциональными впечатлениями слушателя-музыканта. <…> Моя заметка пусть останется без полного каданса, без финальной точки: возрожден новый музыкальный шедевр, его исполнительская жизнь началась на редкость счастливо, пусть она продолжается долгие годы и десятилетия…» [24]. Не ощутима ли в этих размышлениях надежда на будущую жизнь ожидающей своего часа оперы «Мастер и Маргарита»?

Обратим внимание на то, что повышенный интерес Слонимского к таким деталям партитуры «Игроков», как оригинальные тембровые находки, на наш взгляд, не случайны. Слонимский словно сверяет оркестровку в своих партитурах «Праздничной музыки», «Песнохорки», «Экзо-

тической сюиты», «Новгородской пляски» с озвученными идеями гения XX века. Напомним, что «Праздничная музыка» сочинена для балалайки, ложек и симфонического оркестра; «Песнохорка» – для контральто, нескольких духовых инструментов, балалайки, баяна, ложек и трех электрогитар. Среди инструментов, исполняющих «Экзотическую сюиту», присутствуют две скрипки, две электрогитары, саксофон и ударные; в тембровом колорите «Новгородской пляски» используется запись на пленке. Живой интерес к неакадемической музыке нашел отражение в высказываниях Слонимского: «Я и за легкую музыку» (1974), «Подлинный джаз противостоит штампованным музыкальным подделкам» (1984), «Песни порховских партизан» (1985), «Импровизация на тему рок-музыки» (1987). В этой связи процитируем следующее воспоминание Слонимского: «Шебалин одним из первых поддержал еще в сороковых годах новые в то время опыты создания электроинструментов (эмиритона, электрогитары и др.), еще до появления электромузыки на Западе» [25].

Жанр аналитической статьи, посвященной детальному исследованию музыкально-театральных форм, получает дальнейшее развитие в литературно-критическом творчестве Слонимского 80-х годов. Автор оперы-баллады «Мария Стюарт», успешная премьера которой состоялась в 1980 году, находит новые ракурсы в рассмотрении, казалось бы, известных явлений: «Геновевы» Роберта Шумана и опер Модеста Мусоргского. Как самобытный художник, Слонимский считает своим долгом пропагандировать произведения, которые, по его убеждению, «…могли бы вызвать живую, острую дискуссию <…> с полярно противоположными оценками авторских концепций» [26]. И Шуман, и Мусоргский со страниц литературных опусов предстают учителями художественной правды, борцами за высокие этические идеи. Не менее важен вопрос о музыкально-сценической полифонии, основанной на интонационной связи различных вокальных номеров и музыкальных сцен. Особая лейтмотивная система словно цементирует симфонизированное целое оперной композиции. Представляется, что осмысление указанной проблемы было подготовлено новым стилевым витком в композиторском творчестве. Напомним: повышенный интерес к жанру симфонии продемонстрирован с 1978 по 1987 год, когда Слонимским сочинены Вторая – Девятая симфонии.

На страницах статьи «Забытый, но живой шедевр» Слонимский акцентирует внимание на следующем факте: «…русская оперная музыка оказалась счастливее. <…> Все-таки обе линии – и линия русской исторической, сказочной, эпической, жанровой оперы, и линия оперы лирической,

опирающейся на романсовую стихию – оказались равно престижными и зажили полной жизнью. Поэтому далее появились и музыкальный театр С. Прокофьева, и музыкальный театр И. Стравинского, Д. Шостаковича, до сих пор влияющие на творчество многих советских композиторов» [27]. А разве не продолжателем традиций не только Шумана, Чайковского, но и Прокофьева, Шостаковича является в своих операх Слонимский? Достаточно вспомнить линии лирических персонажей, развивающиеся на переломе их личной и общественной судьбы: Виринеи и Павла, Марии Стюарт и Босуэла, Гамлета и Офелии, Вешнянки и Василия Новгородца…

В содержании вербальных опусов зафиксированы и творчески воспринятые Слонимским открытия Шумана и Мусоргского в области мелодики – стремление к созданию жизненной, художественно емкой, достоверной речевой интонации, где гармонично уравновешиваются напевная и декламационная сторона с приоритетом песенного начала. Преемственность исследованных традиций узнается в музыкальных темах инструментальных произведений современного мастера: «Тихой музыке» (1981), «Весеннем концерте» (1983), Концерте для гобоя и камерного ансамбля (1987), «Славянском концерте» (1988), «Американской рапсодии» (1989). Показательно, что для письма Слонимского-симфониста также характерны эффекты неожиданных переходов от певучей мелодики к речетации или одновременное сочетание двух планов. Немаловажная черта, свойственная творчеству предшественников, по мнению Слонимского, – тонкий психологизм, позволяющий глубже проникнуть в образ и дающий возможность для неоднозначной его трактовки. Закономерно, что оперные принципы Шумана и Мусоргского оказали большое влияние не только на кристаллизацию инструментального стиля Слонимского (музыка Первой, Второй, Третьей, Четвертой симфоний), но и на оперный стиль «Марии Стюарт», «Гамлета», «Иоанна Грозного», «Антигоны».

Проблема музыкального тематизма получила развитие в статье о М. Балакиреве. Характеризуя педагогические приемы самобытного музыканта, Слонимский акцентирует внимание на следующем моменте: «Существенно, что вся работа с учениками над стилем шла у Балакирева на конкретной основе тщательнейшей проработки – по отдельным интонациям, мотивам, тактам, двутактам – т е м а т и з м а во всех его звеньях и деталях. <…> Именно Балакирев впервые положил в основу своих уроков <…> не формы-схемы композиции, а темы-персонажи» [28]. Данное суждение показательно и по отношению к музыкальному творчеству Слонимского этого периода: темы-персонажи словно кочуют из ран-

них театральных сочинений в оркестровые; а интонационно-жанровые связи уже рельефно проступили в «Виринее», «Икаре», «Марии Стюарт» и партитурах Второй-Девятой симфоний. Так проявилось духовное родство, которое сначала обнаружилось в творчестве Слонимского-композитора, а затем Слонимского-музыковеда.

Внимание Слонимского сосредоточено и на этических проблемах композиторского творчества. Выделяются статьи-размышления о личностях выдающихся музыкантов (Б. Арапове, В. Салманове, Е. Мравинском, С. Стадлере, А. Эшпае), а также эссе, отдающие дань памяти ушедшим мастерам-педагогам: А. Должанскому (1983), А. Дмитриеву (1983), В. Шебалину (1984), Ю. Балкашину (1985), Б. Клюзнеру (1986), В. Пушкову (1989). Вспоминая своих наставников, Слонимский называет их учителями добра и воспитателями чувств, деятельными борцами за эстетические идеалы. Поэтому композитор-музыковед убежден, что дерзновенные оригинальные идеи и не всегда получавшие поддержку подлинно научные открытия предшественников, богатые художественные откровения и свежие стилевые находки классиков не должны быть забыты новыми поколениями музыкантов. Кроме того, «…помимо высокой ценности собственного творчества <…> их роль в том, что они являлись и крупнейшими педагогами, воспитавшими также и ярких новаторов, …очень разных по складу и стилю музыкантов» [29]. Таким образом, в содержании литературных сочинений 80-х рельефно очерчивается новый круг вопросов, связанных с размышлениями об этическом предназначении музыкального искусства, о нравственно-воспитательной миссии композиторов.

Примечательно, что своеобразный жанр «Посвящение памяти...», получивший воплощение в вербальных текстах, также ранее утвердился в композиторском творчестве. Имеются в виду балет «Икар» («Памяти моего отца М. Л. Слонимского», 1970), «Интермеццо памяти И. Брамса» (1980), Четвертая симфония («Памяти отца М. Л. Слонимского», 1982), «Элегия памяти Сибелиуса» (1988), фортепианный цикл «Воспоминания о старинном романсе» (1986–1993). Позже будут сочинены «Воспоминания о XIX веке» (1993), Двадцать четыре прелюдии и фуги («Памяти А. Н. Должанского», 1994), ораториальная сюита «Видения Иоанна Грозного» («Памяти А. Н. Дмитриева», 1999), Четырнадцатая симфония («Памяти Люциана Пригожина», 2007), «Лирическая» Двадцать седьмая симфония («Памяти Н. Я. Мясковского», 2009), сюита для фортепиано «Один день ребенка» («Памяти незабвенного Роберта Шумана», 2010) и

другие произведения. Кульминационными точками мемориальной сферы поэтики, думается, являются Десятая симфония и Реквием.

Вербальные устные жанры – интервью в журналах и газетах, выступления с циклами лекций в консерваториях и университетах, по радио и на телевиденье, на музыкально-поэтических вечерах – становятся основными для литературного творчества Слонимского в 90-е годы. Эмоциональная открытость, раскованность языка, включающего, наряду с научными терминами распространенные в последние десятилетия демократичные речевые обороты и выражения, усилены ораторским даром композитора, его стремлением непринужденно общаться со слушателями, покоряя артистизмом и искренностью. Отчасти объяснением преобладания публицистических жанров над критическими в творчестве Слонимского-писателя в последнее десятилетие XX века может стать его следующее высказывание: «…безумно надоела цензура, с иезуитской изощренностью выискивающая крамолу едва ли не в каждом из …моих опусов…» [30]. Потому живое слово Слонимского оказывается необыкновенно востребованным именно тогда, когда перевернутыми оказались многие стороны бытия отечественной культуры.

Документом человеческой души становятся все беседы и интервью композитора, где он честно говорит о жизни, как она есть. Одновременно продолжают разрабатываться ведущие линии – главные темы его творчества. Поиски утраченного идеала гармонии мироздания, озабоченность судьбой России и соотечественников, проблемы смысла в современном искусстве, стремление благородно воздать должное несправедливо забытому, а порой и борьба с клеветой, очернением прошлого оказывается созвучно созданным в это десятилетие сочинениям. Осознанная необходимость изображать трагическое, или страшное, или безобразное, как ставшее обычным и заурядным, нормой бытия, обнаруживается в сценических партитурах «Гамлета» (1991) и «Царя Иксиона» (1995), «Видениях Иоанна Грозного» (1995) и «Короля Лира» (2001); в симфониях «Аполлон и Марсий» (1991), «Круги Ада» (1992), в вокальных сочинениях «Шесть романсов на стихи О. Мандельштама» (1990), «Москва кабацкая» (1995), «Песни неудачника» (1995), «Здравствуй, ад!» (2003).

Данные произведения, а также «Петербургские видения» и «Еврейская рапсодия» стали кульминационными для позднего эволюционного этапа творчества. В эти же годы пишется книга «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», которая словно подведет черту в конце XX столетия, но одновременно откроет новую страницу творчества в нача-

ле XXI века. Небывалый подъем, свойственный позднему периоду, отмечен исследователем С. Л. Черноморской: «Масштаб и разнообразие созданного Слонимским за последнее время не только мало сопоставимы с более ранними свершениями, но и практически не имеют аналогов в творчестве других авторов» [31].

Новое столетие в литературной сфере творчества Слонимского отмечено и появлением своеобразного ***вербального макроцикла***, в который можно объединить автобиографические «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» (2000), очерки «Свободный диссонанс» (2004), эссе «Мысли о композиторском ремесле» (2006), «О новаторстве Шопена» (2010), «Творческий облик Ф. Листа – взгляд из XXI века» (2010). По аналогии с симфоническим суперциклом (Вторая – Девятая симфонии), в указанных вербальных работах обнаруживается сквозная идея: новое Возрождение культуры, новое Возрождение человеческой души [32]. Именно в таком ключе развиваются композиторская и музыкально-критическая сферы поэтики Слонимского, высокая цель которого направлена на наступление эпохи Русского Ренессанса [подробнее об этом см. 33].

Накопленный Слонимским-музыковедом в ходе анализа и наблюдений над закономерностями творческого метода коллег по цеху и вербально им зафиксированный эмпирический опыт позволяет соотносить частные моменты, имеющие, на первый взгляд, локальное значение, с общими закономерностями стиля Слонимского-композитора. Без сомнения, заглавными среди поздних литературных опусов являются те сочинения, в которых не только с точки зрения формы, но и жанра, получает свое воплощение высочайшее, филигранное мастерство композитора-писателя. Имеются в виду книги «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» и «Свободный диссонанс», позволяющие осмыслить в свете единой картины поэтический мир Мастера. В них в полной мере проявился блестящий дар рассказчика, повествователя, адресующего свой монолог каждому читателю. Здесь словно суммируются все идеи предыдущих вербальных опусов Слонимского: размышления о чрезвычайно глубоких талантливых личностях (музыкантов, писателей, режиссеров) и о судьбе искусства, об исторических переломных моментах и о жизненных коллизиях соотечественников и современников. С максимальной ясностью и полнотой Слонимским сформулированы эстетические оценки музыкального прошлого и настоящего, объективно характеризуются проблемы композиторского творчества, философски развиваются идеи о действенной, преобразующей силе искусства.

В этой связи считаем возможным детализировать точку зрения С. Черноморской, характеризующей литературную деятельность композитора в контексте позднего творчества как дневниковую. Исследователь, развивая мысль Слонимского о гротескно-фрагментарном характере «Бурлесок, элегий и дифирамбов», резюмирует: «Подобное признание свидетельствует о наступлении в жизни композитора особого этапа – осмысления и анализа предшествующего пути» [34]. Думается, что вербальные тексты поздних литературных опусов не только суммируют и обобщают смыслы как нотных, так и не нотных сочинений композитора, но и полновесно реализуют всю сферу художественных интересов, многогранно отражая картину мира в творчестве Слонимского. Причины подобного явления, как известно, связаны со стремлением большого художника максимально полно и разносторонне раскрыть значительную идею или конкретную тему.

Библиографические ссылки

1. Цит по: *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве: справ. – М., 2005. – С. 28.
2. *Роллан Р.* Музыканты прошлых дней. – М.: Музгиз, 1938. – С. 355.
3. Самарский альбом Сергея Слонимского: сб. литературных, музыкальных и изобразительных мат-лов / ред.-сост. М. В. Мжельская. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2003. – 76 с.
4. Из личного архива И. Г. Умновой.
5. Цит по: *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский. Литература о жизни… С. 30.
6. Там же. – С. 23.
7. Там же.
8. *Слонимский С. М.* Новые имена – новые надежды // Советская музыка. – 1965. – № 9. – С. 22.
9. Там же. – С. 23.
10. *Рыцарева М.* Композитор Сергей Слонимский: моногр. – Л.: Сов. композитор, 1991. – С. 55.
11. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 132.
12. Цит по: *Умнова И. Г.* С. М. Слонимский. Литература о жизни… С. 29–30.
13. Там же. – С. 30.
14. *Слонимский С. М.* «Песнь о земле» Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. – Л.: Сов. композитор, 1963. – С. 180.

15. *Слонимский С. М.* Победа Стеньки Разина // Советская музыка. – 1965. – № 4. – С. 20.
16. *Слонимский С. М.* Новые имена… С. 18.
17. Там же. – С. 20.
18. Цит по: *Умнова И. Г.* Композиторы наших дней (о Сергее Слонимском) // Музыкальная жизнь. – 2007. – № 10. – С. 15.
19. *Слонимский С. М.* Искусство живое, современное // Советская музыка. – 1969. – № 3. – С. 37.
20. *Слонимский С. М.* Варшавская осень – 69 // Советская музыка. – 1970. – № 1. – С. 127.
21. *Слонимский С. М.* Незабываемые встречи // Памяти В. Я. Шебалина: Воспоминания. Мат-лы. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 67.
22. *Слонимский С. М.* Премьера «Игроков» Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1979. – № 1. – С. 76.
23. Там же. – С. 76–77.
24. Там же. – С. 77.
25. *Слонимский С. М.* Незабываемые встречи … С. 71.
26. *Слонимский С. М.* Трагедия разобщенности людей // Советская музыка. – 1989. – № 3. – С. 20.
27. *Слонимский С. М.* Забытый, но живой шедевр // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 98.
28. Цит по: *Сидорова Н.* Жизнь между прошлым и будущим // Невское время. – 1997. – № 216. – 26 нояб.
29. *Слонимский С. М.* В. Пушков – педагог и композитор // Музыка России: Альманах. – М.: Сов. композитор, 1989. – Вып. 8. – С. 278.
30. Цит по: *Гуревич В. А.* Сергей Слонимский: двенадцать лет спустя // Музыкальная жизнь. – 1992. – № 13/14. – С. 6.
31. *Черноморская С. Л.* Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов: эстетика, стиль: автореф. дис. ... канд. искуствоведения. – М.: МГК, 2010. – С. 3.
32. *Слонимский С. М.* Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 140.
33. *Умнова И. Г.* Путь к «Русскому Ренессансу» Сергея Слонимского // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – № 21. – С. 198–204.
34. *Черноморская С. Л.* Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов… С. 13.

Л. В. Оленич
Кемерово

НАРОДНАЯ ИКОНА В ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВИЯ НА ЗЕМЛЕ КУЗНЕЦКОЙ

Статья посвящается анализу эстетических и художественных аспектов произведений из сферы «народной иконы». Рассматриваются иконы, созданные в Центральной России и Сибири. Автора интересует проявление канона как модели бытия в искусстве народных мастеров.

Ключевые слова: народная икона, красота, традиция, роскошь, канон.

L. V. Olenich
Kemerovo

FOLK IKON IN THE EXPOSITION OF THE ORTHODOXY HISTORY MUSEUM ON THE KUSNETSKAYA LAND

The analysis of the aesthetic and artistic aspects of the folk icons is considered in the article. The icons created in the Central Russia and Siberia are considered here. The author investigates the manifestation of the canon as a model of life in the art of folk craftsmen.

Keywords: folk icon, beauty, tradition, luxury, canon.

В последние годы активизировался интерес к народной иконе, открываются экспозиции, появляются новые публикации, посвященные теоретическим и формальным аспектам такого явления в искусстве.

Самая репрезентативная из выставок народной иконы состоялась летом 2012 года в галерее З. Церетели Академии художеств и вызвала большой интерес публики, собрав вокруг себя целый ряд экспертно-научных высказываний и журналистских мнений. Это должно стимулировать дальнейшую систематизацию пока еще разрозненных представлений о границах такого объекта изучения, его атрибутивных признаках.

Чаще всего народная икона сводится к примитиву, к крестьянским или местным городским традициям, но есть и другие явления, которые тоже имеют общие с нею типологические признаки. Из теоретической неопределенности выстраивается известный перечень сближаемых понятий, на самом деле не симметричных друг другу: бесхитростное искусство, при-

митив, провинциальная икона, крестьянская икона, самодеятельное иконописание и т. п. Разнородность этих терминов ясно просматривается в принадлежности одних из них к формальным, а других – к социокультурным характеристикам иконы. Поскольку речь идет о сложном, гетерогенном феномене в искусстве, то для полноты понимания надо объединять разные подходы к нему.

В анализе иконы, как правило, сначала выделяются ее пластические свойства: лаконичность композиции, простота и ограниченность живописной гаммы, плоскостность, силуэтность изображения, его схематизм, пиктографичность. С этим современные исследователи нередко сочетают и указание на социальную принадлежность заказчика и исполнителя (изографа). Например, Е. В. Ройзман, коллекционер, предоставивший свои иконы для упомянутой выставки, пишет о «крестьянских художниках-самоучках» как о типичных авторах народных икон, заказанных селянами [1].

С таким набором формальных и социокультурных признаков в описании феномена народной иконы можно согласиться, но это обязательно нужно дополнить рассмотрением богословско-эстетических аспектов иконописания. И здесь нельзя ограничиться обычным цитированием сочинения Павла Алепского о том, как московиты привязаны к иконам: они даже не смотрят на красоту изображения и на мастерство живописи, считая все иконы красивыми. В сущности, этому вторит и мнение Е. Савкиной, которая утверждает: «искусство иконы безотносительно к художественному качеству <…> служило в истории объединяющим элементом того, что было разрознено не только социально и политически, но и национально. Критерий его был один, и в нем вероучебная сторона не отделялась от эстетической, <…> богословской» [2]. В этом наблюдении показана только самая внешняя сторона явления.

На самом деле, объединяющим началом в православной жизни был канон, доминирующий в культурном сознании. Как пишет В. В. Василик, «термин канон парадигматическим и дидактическим значением <…> отчасти соотносился с понятием “образ”. <…> В чем-то канон можно сравнить с печатью, запечатлевшейся в сердце и уме верующего» [3]. Категория красоты – неотъемлемый компонент канонического мировидения. Как осознанный, самостоятельный принцип изображения она была присуща и народному иконописанию, с нею связаны способы выражения вероучительных смыслов иконы. Через красоту осуществляется соборное предназначение иконопочитания, ведь она обращена ко всем, соприродна людям.

Богословская эстетика уже на ранних этапах истории святоотеческой мысли наделяет красоту универсальным значением. В сочинениях Дионисия Ареопагита Красота, как и Добро, и Любовь, а также Свет – божественные атрибуты, неотделимые друг от друга. «Из Добра все возникло и существует, будучи выведено из совершенной Причины, и именно в нем все создалось, <…> и в Него все возвращается как в свой для каждого предел.<…> Умственным Светом называется превосходящее всякий свет Добро, <…> все надмирные, около мира и в мире пребывающие умы от своей полноты просвещающее, <…> обновляющее; <…> всех собою охватывая, объемлющее; <…> все умственное и разумное собирающее и сочетающее. <…> Это добро воспевается … и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь <…> и другими <…> благолепными применяемыми к Богу наименованиями. <…> Прекрасное и Красота не должны различаться в Их все соединяющей Причине. <…> Сверхсущественное Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему, и потому, что Оно – Причина благоустроения и изящества всего и <…> потому Оно всех к Себе привлекает, <…> отчего и называется красотой; и потому что Оно все во всем сводит в тождество» [4]. Разумеется, в отличие от просвещенных, придворных изографов, народные мастера не погружались в богословские тексты, но они жили в атмосфере канонической культуры и проникались общностью ее смыслов. Канон – это модель бытия, единая для всех христиан картина мира. Отсюда и понимание красоты, происходящее от единого церковного корня, но по-разному преломляемое в формах элитарного и народного иконописания.

Общим для того и другого свойством красоты является роскошь. Но, конечно, в элитарной среде такое свойство проявлялось наиболее полно. Очень убедительно это показано еще в одном иностранном высказывании об эстетических пристрастиях в столичной жизни средневековой Руси: «Царь Иван регулярно устраивал пиры для сотен и даже тысяч гостей. Он был любителем ярких зрелищ. <…> В огромных палатах, своды которых опирались на разукрашенные многоцветными орнаментами пилоны, ставились столы длинными рядами. <…> Длинные скамьи, на которых сидели приглашенные, покрывали парчовыми тканями и бархатом, а иногда по воле Государя гостей обряжали в расшитые золотом длинные кафтаны и охабни, отороченные горностаем. Царь Иван восседал на высоком резном троне, украшенном жемчугами и бриллиантами. Трон опирался на резные львиные лапы, а на его спинке был изображен позолоченный дву-

главый орел с распростертыми крыльями. На стене висело множество икон» [5]. В этом свидетельстве английского путешественника Ченслера высказано крайнее удивление избыточностью форм придворного быта на Руси. Иностранцы не видели в ней ничего другого, чем царскую прихоть. К XVI веку уже сформировалась разница между западно-европейскими и древнерусскими эстетическими установками. Европа ориентировалась на позднеренессансное понимание красоты, в котором возобладало дискурсивное начало: красиво то, что выверено и воплощено художником. А Русь еще сохраняла преемственность с византийской концепцией «умонепостигаемой» Красоты и сакрализацией роскошно-прекрасного. Одним из первых заметил эту особенность восточно-христианского эстетического сознания Н. Н. Пунин: «Византия, понятая как проблема красочности и как отстоявшийся синтез духа <…> через века давлеет нам. Роскошь – вот слово, которое мы употребляем часто в пошловатом или слишком надменном значении. <…> В бесчисленных рядах наших ощущений есть ощущение, не разложимое ни на какие элементы, возбуждаемое только объектами известного порядка и, в то же время, заливающее наше сознание иногда с силой, не меньшей, чем любовь? Каким именем можно было бы определить тот острый и волнующий восторг, который охватывает, повергая в меланхолическую тревогу, во что-то темное и горячее, во что-то мистическое и алчное всякий раз, как мы созерцаем роскошь: золото, драгоценные камни, пурпур и порфир, объекты столь отличные от творчества выработанных предметов? <…> Мы не можем забыть наследия, так осторожно принятого <…> Иоанном III, и, склоняясь долу перед магией Европы, помним, как нас томила магия более величественная. <…> Гордые своим “варварством” и далекие от экзотических свечений Парижа, ищем мы Возрождения Византии. Роскошь ее жизни и великолепие ее искусства разрывают наш долгий и глубокий сон. <…> Народ, привыкший к этой горячей и сверкающей жизни, выносил искусство, столь отличное яркостью своих форм от мраморов Эллады и <…> росписей Помпейских домов. Сама идея мозаики, может быть, действительно возникшая из «идеи» драгоценного камня, действовала возбуждающе своей ограненной и яркой красотой. Золотые и серебряные фоны, отливающие багряными, изумрудными и молочно-белыми перламутрами в сумерках апсид, парусов и арок, светящиеся долматики и лоры, диадемы и поручни, усыпанные жемчугами, золото и пурпур – возбуждали душу, утомленную бедствиями, <…> ужасами мора, религиозными исканиями, жизнью» [6]. В такой, эмпатической, стилистике, свойственной эпохе ар нуво, Н. Н. Пунин выстраивает характеристику чувствен-

ного восприятия византийцев, визионерски погружаясь в их мироотношение. В этом русский искусствовед сближается со святоотеческой эстетикой, в которой не отрицалась «видимая красота, как результат божественного творчества. <…> Она интересна не сама по себе, но как некое указание на прекрасное более высоких уровней, как знак духовно прекрасного» [7]. Действительно, обращаясь к тварной красоте византийцы рассматривали ее по-разному: иногда метафорически, но важнее здесь были символические аспекты, связанные в патристике с развитием неоплатонической эстетики.

Видимый мир оставался объектом восхищения. В «Беседах на Шестоднев» Василий Великий пишет: «Поверив Моисею, что сотворил Бог небо и землю, прославим наилучшего Художника, премудро и искусно сотворившего мир, и из красоты видимого уразумеем Превосходящего всех красотою» [8]. Такое, «шестодневное», мироощущение и заложено в основу канонического сознания на Руси. Принятие видимого мира как творения Бога-художника концентрируется в роскошной красоте, соединяющей природное и рукотворное. Это и воплощается в православном иконописании. Только в элитарном искусстве (как столетия назад, так и сейчас) роскошь драгоценных материалов сплавляется с изысканностью художественного исполнения, а в народной иконе роскошь часто имитируется фольгой вместо металлов, поталью или охрой вместо позолоты, маслом на клеенке взамен темперы на доске и т. п. И сама живопись народного изографа не претендует на равенство с высоким мастерством, но в творческой увлеченности она мало кому уступает.

В высокопрофессиональном образе, по мнению современного иконописца, должно отражаться триединство «богослова – ученого-историка – художника» [9]. Почти такое же триединство было свойственно и средневековой элитарной иконе, только роль ученого-историка исполняла глубоко укорененная каноническая традиция, ответственность перед которой не подвергалась сомнению. Что касается народной иконы, то здесь богословие и ученость заменялись образцом и сильной эмоциональной причастностью к канонической модели бытия. Ю. М. Лотман относил канон к «эстетике тождества» и считал, что произведение, на ней основанное, выполняет «лишь мнемоническую функцию» [10], напоминает о том, что вспоминающий знает благодаря канону. «Получатель произведения XIX века прежде всего слушатель – он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для

того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим и связано то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной. <….> Если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как ее возбудитель» [11]. Можно еще подчеркнуть, что и «получатель», и автор произведения должны быть одинаково приобщены к канонической системе, подключены к одному и тому же механизму «напоминания» и «возбуждения». Поэтому в народной иконе редко встречаются догматические искажения или дерзкое нарушение иконографии. При этом в ней всегда присутствует фольклорный компонент как синтез этнокультурных и христианских традиций. Интерпретируя высокий образец, народный изограф обращается к почвенным художественным приемам, иногда возвращая их из отдаленного прошлого.

В экспозиции Кемеровского музея истории Православия на земле Кузнецкой рядом с произведениями элитарного мастерства, самодеятельными образами есть и народные иконы. Уточним, что в данном случае к «самодеятельным образам» нами причисляются работы светских художников, начинающих заниматься иконописанием и еще не овладевших в полной мере содержательными и формальными аспектами религиозного искусства.

В ряду народных икон из экспозиции Музея истории Православия на земле Кузнецкой есть несколько произведений, в которых, на наш взгляд, особенно ясно проявляются черты этнокультурных изобразительных традиций. Первая из них, по времени создания, самая ранняя, относится к XVII веку – «Рождество Богородицы». Сюжет размещен на крупной доске без паволоки. Композиция стиснута с боков и развивается зигзагообразно, ее динамика направлена к кульминационной сцене с родителями Богородицы – «ласкание младенца». Цветовая гамма отличается яркой декоративностью. Краски иконы звучные, насыщенные – киноварь, золото, охра, травяная и малахитовая зелень, белила. Живописные пятна распределяются по принципу контрастности, но при этом хорошо сбалансированы. В данном случае неожиданно то, что в арсенале наивного художника оказались дорогие пигменты, использованные очень смело, даже импульсивно. Иконописец утрирует масштабы и пропорции фигур. Голова у главных персонажей слишком крупная, что делает ее несоразмерной с фигурой, с очень маленькими размерами ладоней и стоп. Это позволило сосредоточиться на ликах, тщательно прописать черты, придать им благообразие. При этом позы, жесты вполне естественны. Несомасштабность основных

и второстепенных действующих лиц типична для народного искусства. В данном случае крупнее изображены святые Иоаким и Анна, рядом с ними заметно меньше по росту девушки, несущие дары. Все действующие лица объединяются в три группы, размещенные симультанно, как близкие по времени фрагменты одного священного события. Трижды присутствует в этих группах святая Анна: сидящая на ложе, с девами-помощницами обмывающая родившуюся Марию и вместе со св. Иоакимом ласкающая младенца. В каждой из сцен есть свои иконографические особенности. Женские образы, кроме св. Анны и новорожденной Марии, здесь предстают простоволосыми. Так разграничиваются их статусы: святость Анны и Марии, «заземленность» остальных. Из немногих бытовых деталей, поднятых до символа, мастер удивительно тонко выстраивает сакральное пространство, наполненное любовью, – даром св. Духа. Здесь царственная роскошь дома потомков Давидовых создается золочеными деталями с пышными орнаментами. Особенно выделена арочная сень, под которой родители Богородицы любуются ею, в соответствии праздничному тропарю, (глас 4) «От корене Ессеева и от чресл Давидовых Богоотроковица Мариам рождается днесь нам: радостию бо радуются всяческая <…>, Иоаким веселится и Анна торжествует, зовущи: неплоды рождает Богородицу и Питательницу жизни нашея» [12]. Так показана литургическая связь между словом и образом, с творческой свободой осмысленная изографом, проявляется глубоко личное переживание религиозного текста.

Из произведений, относящихся к Новому времени, в экспозиции вполне соответсвует характеристикам «народной иконы» образ «Успение Богородицы», созданный в конце XIX века и, судя по размерам, предназначенный для небольшой сельской церкви или домашней божницы. Композиция написана на доске в смешанной технике с применением металлического порошка, имитирующего золото. В стилистике иконы просматриваются южнорусские традиции с влиянием польского церковного искусства. Формат доски горизонтальный в отличие от классических образцов такой композиции из древнерусских иконостасов. В верхних углах иконы – симметричные друг другу продолговатые постройки с высокой двускатной крышей, напоминающие европейские базилики. Фигура Богородицы на смертном одре – самая крупная, по отношению к ней соразмерен только образ Спасителя, но он возвышается над гробом едва наполовину роста, апостолы же в полтора раза меньше. Как и в предыдущем примере, размерами выделяется главный персонаж. Утяжеленность построения за счет горизонтальных планов усиливает скорбность события, хотя живописная гамма по-народному очень декоративная, яркая. Лики эт-

нически выражены: с большими темными глазами, продолговатым овалом, напоминающими гуцульский тип красоты. Художник внимателен к эмоциональным характеристикам персонажей. Типично в этом случае, что личное письмо отличается большей тщательностью исполнения. При этом анатомические пропорции не соблюдаются, фигуры укорочены и спрятаны под драпировками. По преданию, гроб Божией Матери был пышно убран. В соответствии с этим автор иконы украшает одр белыми драпировками с растительным орнаментом, характерным для русских промыслов росписи по дереву. Литургические аспекты образа с одной стороны выражаются вполне традиционно, а с другой – неожиданно. Апостол Петр изображен с кадилом как священник в момент отпевания, что часто встречается и в профессиональных иконах. В данном случае удивляет другой литургический момент: возле изголовья одра Богородицы на полу поставлено большое Евангелие как элемент, к которому сходятся основные линии построения – от поворота головы и взгляда Спасителя, устремленного к лику Девы Марии. Этим подчеркивается не только евангельский источник события, но и указывается на богослужебные особенности его празднования, отраженные и в песнопении (Кондак, глас 1): «В молитвах неусыпающую Богородицу, и в предстательствах непреложное упование, гроб и умерщвление не удержаста: якоже бо Живота Матерь, к животу престави» [13].

К числу народных икон Новейшего времени в экспозиции можно отнести произведения ныне пребывающей на покое схимонахини Дионисии (в миру А. И. Кувшинова, год рождения 1923), прожившей всю жизнь в Кузбассе. С 1951 года по обету она занялась иконописанием, несмотря на все запреты советского режима в отношении «религиозной пропаганды». Не имея возможности получить профессиональное образование, будущий мастер брала консультации у соседа, С. Н. Корчагина, народного художника, писавшего «лебединые» ковры на клеенке для продажи. В середине прошлого века ковры на клеенке оставались явлением живой народной культуры – и городской, и сельской. Их тематика, как правило, была ориентирована на идиллические сюжеты и обязательно включала красивый пейзаж с водоемом, животными, птицами (чаще всего с лебедями). Это было воплощением народной мечты о гармоничной жизни. Такую эстетику монахиня Дионисия соединила с религиозными смыслами. Она писала иконы, создавала настенные росписи так, как подсказывал ей собственный вкус и духовные дарования. Изучая немногие иконостасы, которые сохранялись в ситуации гонения на Церковь, художница сформировала свою стилистику, синтезирующую народные традиции и некоторые приметы академической иконы. В экспозиции музея находятся две

двусторонние хоругви работы монахини Дионисии, выполненные на рубеже 50–60-х годов прошлого века. Обе хоругви больших размеров, с типичным трехчастным разделением в нижней части полотнища. Живоподобные изображения сделаны на клеенке, приклеенной к основе из бордового сукна. На первой хоругви основной сюжет – «Богоявление». Квадратный формат композиции обрамляется зелено-желтым орнаментом с шестиконечными звездами по углам. Сюжет выстроен по вертикальной оси, в центре которой – фигура Спасителя. Вверху – не парящий, а как бы стоящий с раскрытыми крыльями символ Святого Духа, по сторонам – Иоанн Предтеча и группа ангелов. Внизу, на отворотах, в середине, расположен стоящий ангел, маленькие, тоже вырезанные из клеенки, херувимы и символы Евхаристии. Цветовое решение имеет характерный для живописи на клеенке (без грунта, масляными красками) матово-тусклый оттенок. Но художница стремится сбалансировать живописную гамму, сочетая контрасты, сближая цвета. Так же она компонует и второй сюжет – «Воскресение» – на другой стороне хоругви. Фигура Спасителя расположена строго по оси, коленопреклоненные ангелы симметрично – по бокам. Но эта жесткая геометрия не превращает изображение в схему. За счет мягкости очертаний, холодной гаммы, дающей перспективу, создается особое мистическое пространство. Здесь нет слишком явного искажения пропорций, но фигуры написаны условней и не так тщательно, как лица. Это общая примета народных икон. Фронтально располагая главных персонажей, мастер дает возможность не просто разглядеть их лица, но встретиться взглядом, попасть под «излучение» широко распахнутых глаз. Именно так в народных представлениях выражается благообразие божественного лика. Тут нет какого-то этнически ориентированного типа красоты, скорее всего, так, довольно отвлеченно, выражается народный идеал каллокагатии. Есть ли здесь традицинное соединение красоты и роскоши? На первый взгляд, нет. Ведь в распоряжении художницы был предельно ограниченный набор материалов. И все-таки у композиций есть обрамление в виде грубой имитации барочного орнамента; вручную, из желтых хлопчатобумажных ниток сделана бахрома и пущена по краю хоругвей; к верхним перекладинам полотнищ прикреплены тяжелые кисти, взятые от каких-то знамен. Евангельские сюжеты воссозданы со всей иконографической точностью. При этом здесь очень ясно присутствует глубоко личностное начало в интерпретировании темы.

Проанализированные образы, несмотря на разницу в их историческом и географическом происхождении, принадлежат к сфере народной иконы, несут в себе ту модель бытия, которая несколько столетий назад укоренилась в этнокультурном сознании и до сих пор сохраняется в нем.

Библиографические ссылки

1. *Ройзман Е. В.* Народная икона [Электронный ресурс] // Самарское старообрядчество. – Режим доступа: http://roizman.livejournal.com/1195536.html (дата обращения: 02.09.2012).
2. *Савкина Е.* Народная икона [Электронный ресурс] // Мир православия. 2004. – № 4 (73). – Режим доступа: http://www.baltwillinfo.com/mp4-04/mp-5.htm (дата обращения: 02.09.2012).
3. *Василик В. В.* Происхождение канона. (Богословие, история, поэтика). – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 20.
4. *Дионисий Ареопагит*. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб., 1994. – С. 107.
5. *Масси С.* Земля Жар-птицы. Краса былой России. – СПб., 2000. – С. 74.
6. *Пунин Н. Н.* К проблеме византийского искусства // Аполлон. – 1913. – № 3. – С. 20–21.
7. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. – Киев, 1991. – С. 70.
8. *Василий Великий*. Беседы на Шестоднев. – Минск: Изд-во Белорус. Экзархата, 2006. – С. 27.
9. *Мурзин Е.* Традиция и новаторство // Храмоздатель. – 2012. – № 1. – С. 20.
10. См.: *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 16.
11. Там же.
12. *Булгаков С. В.* Настольная книга для священно-церковнослужителей. – М.: Издат. отдел Москов. патриархата, 1993. – С. 347.
13. *Булгаков С. В.* Настольная книга … С. 315.

Раздел III. АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Л. Б. Фрейверт
Москва

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ: КОММУНИКАТИВНЫЕ И ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В статье рассматриваются типологические основы художественной формы в дизайне как инструмент коммуникации между дизайнером и реципиентом. Художественная форма в дизайне описывается как воплощение знания о мире. Автор исследует систему Г. Вёльфлина применительно к дизайну и проводит параллели между различными видами искусств и дизайном.

Ключевые слова: дизайн, художественная форма, ритм, система Г. Вельфлина, типы изложения.

L. B. Frejvert
Moscow

TYPOLOGICAL FOUNDATIONS OF FORMATIVE IN DESIGN: COMMUNICATIVE AND GNOSEOLOGICAL ASPECTS

In this article typological foundations of art form in industrial design are investigated as instrument of communication between designers and recipients. Art form in industrial design is described as embodiment of knowledge about the world. The author deals the system by G. Woelfflin applied industrial design and draws parallels between different arts and design.

Keywords: industrial design, art form, rhythm, the system by G. Woelfflin, types of presentment.

Отдельные формы культуры – миф, религия, искусство,
наука – <… > следуют тому своеобразному
умственному ритму, который мы
можем попытаться описать в общих терминах
Э. Кассирер [1].

Человек как общественное существо может страдать от двух противоположных состояний: от чувства атомарной разобщённости, разорванно-

сти своего существа и от внедрённости-вдавленности в сверхкрупную систему (образ человека-винтика). Их парадокс в том, что они совместимы, а иногда взаимообусловлены: включённость в гигантскую сеть общественных связей, преимущественно экономико-технических, необходимость подчиняться ходу этого циклопического механизма, в лучшем случае безразличного, а чаще враждебного его внутреннему состоянию, оказывает деформирующее воздействие на его психологический мир и приводит к разобщению с другими людьми. Именно с целью преодолеть этот разрыв человек «создаёт символы вербальные и религиозные, образы мифологические и художественные – и только с помощью <…> всего (их) упорядоченного единства <…> он обеспечивает возможность своего утверждения в мире в качестве существа социального, получает возможность общения с себе подобными <…> и <…> понимания с их стороны» [2]. Едва ли не главная форма человеческой творческой деятельности, которая ставит своей задачей комфортность человеческого быта и бытия – дизайн. Он занимает особое место в культуре: все ее формы – наука, техника, медицина, экономика, конечно же, «чистое» искусство – органически связаны с ним. Будучи внедрен в быт и тесно связан с самыми «прозаическими» составляющими жизни, дизайн далеко не всегда выявляет в себе духовное и элитарное начало.

И если философия приходит к «пониманию и осознанию» «всех символических форм» «в их фундаментальном формообразующем принципе» [3], где мир и дух, «объективное» и «субъективное» взаимопроникают друг в друга, то дизайн осваивает это в ходе практической, проектной деятельности. «Многообразие форм, спаянных, в конечном счете, единством значения» позволяет «каждой основной форме духа» «претендовать не на относительную, а на абсолютную значимость», «выдать себя не за часть, а за целое» [4]. Они имеют на это известные основания, так как являются отражением целостности духа. Пытаясь осмыслить мир и своё место в нём, защититься от травмирующих воздействий, человек создаёт в каждой из форм духа, в том числе и в искусстве, смысловые и структурные аналоги проблемных ситуаций и возможных путей их решения. Дизайн демонстрирует это наиболее наглядно. Но здесь задача усложняется еще и тем, что одновременно дизайн-объект должен решать какую-то практическую задачу. Как неоднократно указывал Н. В. Воронов, целью дизайна является эффект воздействия: эргономико-психологический, технико-технологический, экономический и т. п.

Кроме того, дизайн, как и архитектура, и декоративное искусство, своего рода кентавры или, скорее, ассирийские шеду: в них сочетаются-

борются утилитарная необходимость (тело быка или льва), технико-экономические требования (человеческое лицо) и духовное начало (крылья). Поэтому в дизайне, как и в других бифункциональных искусствах, сверхтема сущности мира, запечатлённая во внутреннем мире человека – «мир не как он есть, а *что* он есть» (Л. Витгенштейн), также воплощается иначе. Эти искусства не только отражают и воплощают, они пересоздают этот мир в режиме реального пространства-времени.

В искусствах, где внешнее подобие отсутствует или сведено к минимуму, «теория отражения» наиболее беспомощна: это музыка, архитектура, абстрактная живопись, индустриальный дизайн. Значительно более адекватно описывает ситуацию античное понятие «подражания», где объект последнего – не только видимости, но и число, то есть мера, пропорции. Такое подражание содержит в себе определённую истину, предназначенную для понимания свободных людей. Для дизайна проблема подражания особенно важна. Во-первых, изначально орудия человеческого труда являются продолжениями его органов и согласуются с их формой и способом действия. Во-вторых, утилитарная функция объекта дизайна так или иначе ассоциируется у проектировщика и у потребителя с какими-то животными, предметами и т. д. Но это частный момент. Главное – то, что «дизайнер может привнести в форму, кроме эстетических норм, еще и смыслы, не связанные непосредственно с технической сущностью вещи. <…> Такая позиция обязательно включает в себя осознание метафорического языка пластических форм как средство выражения смыслов» [5].

Литературоцентристская тенденция в эстетике и философии искусства крайне опасна для них, потому что конвенциональность слова, видимая ясность сюжета создаёт оболочку, затрудняющую доступ к специфически художественным проблемам. Из всех искусств дизайн, вероятно, сильнее всего связан со словом, но иным образом. На первых этапах вербализуется проблемная ситуация, а затем и проектное задание. В процессе работы над проектом неоднократно описываются словом требования, недостатки и достоинства. На заключительном этапе произведение дизайна вновь оказывается связанным со словом в документах по патентованию, объединяющих изображение и словесное описание [6]. Нередко слово сопровождает дизайн-объект на протяжении процесса пользования: это инструкции, описания действия, надписи и т. п. Слово написанное и слово латентное, скрытое, вместе с визуальной, тактильной и другими компонентами и образует сложно организованный текст, составляющие которого связаны между собой различным образом. Коммуникация с пользователем происходит по нескольким каналам одновременно, и информация, посту-

пающая по ним, должна обладать известной непротиворечивостью и цельностью. Для этого визуально-тактильный образ объекта дизайна должен соответствовать его сущности и смыслу. Когда дизайнер вовлекает пользователя в своеобразную игру, то данная игровая ситуация должна быть обозначена и, соответственно, разгадываема.

Если же высказывание содержит неправдивую информацию, его, не претендуя на терминологическую точность, можно назвать ложным коммуникативным актом. В эстетической сфере это понятие, думается, применимо к низкопробной, ложно-значительной продукции массовой культуры. В дизайне ситуация значительно сложнее. С одной стороны, культура «чистой формы» складывалась изначально в элитарном авангардном искусстве, в разновидностях абстракционизма. С другой стороны, дизайн никогда не может выйти за рамки массовой культуры, в лучшем случае, может их несколько расширить. Поэтому получается, что дизайн-объект – не только «послание» от проектировщика к пользователю, но и коммуникатор между массовой и элитарной культурой.

Подлинный коммуникативный акт в искусстве всегда обладает гносеологической ценностью. Но сложность в том, что в искусстве, по сравнению с другими формами духовной деятельности, знание функционирует иначе. Оно не менее конкретно, чем обыденное, но смысл его универсален и всеобъемлющ, как у научного знания. Художественное знание, подобно философскому, повествует о предельном и всеобщем в мире и человеке, но выражает его в невербальной форме. Кроме того, в дизайн-объекте воплощается не только собственно художественное знание, но и знание «чисто» утилитарное: как пользоваться, как действовать. Потребитель приобретает, наряду с техническими умениями, навыки физических действий без затраты чрезмерных, непродуктивных мышечных усилий. Художественная форма дизайн-объекта должна облегчать пользователю процесс коммуникации с ним.

Иллюзия всеобщей понятности коренится в эмоциональной заразительности искусства. Как давно уже замечено Х. Ортегой-и-Гассетом, «дегуманизированное» искусство, которое кажется «непонятным», не сложнее, но просто повествует о других вещах, более опосредованно связанных с человеческой психологией и эмоциями. В искусстве знание о мире неизбежно «интериоризируется», воплощаясь в первую очередь через закономерности человеческого восприятия и мышления: «…разум, оставшись наедине сам с собой и освободившись от обязанностей компоновать объекты, сводится к тому, чтобы в каком-то смысле имитировать себя как объект, его законы и операции не отличаются принципиально от тех, которыми он

руководствуется при осуществлении другой функции» [7]. Для дизайн-объекта понятность-читаемость формы является непреложным утилитарным требованием. Парадоксальность коммуникативно-гносеологического начала в дизайне состоит в том, что «дегуманизированные» приемы авангардного, преимущественно, абстрактного искусства преобразуются здесь в понятные и человечные (в идеале!) объекты, сопровождающие человека в его повседневной жизни. И предназначены эти объекты для массового пользователя, который может и не догадываться об источнике этих формальных идей. Также эти объекты предполагают эмоциональную реакцию сначала потенциального покупателя, а потом и реального пользователя. Такое «нисхождение» элементов высокой культуры в массы можно оценивать по-разному. Опасность профанирования, конечно же, существует, но для кого-то из потребителей это может стать началом не только знакомства с элитарной культурой, но и глубокого погружения в нее.

Искусство воспроизводит не просто структуру мира, но структуру мира в мышлении и, следовательно, структуру мышления. А структуры, создаваемые дизайном, должны быть приспособлены для действий с ними, то есть быть одновременно и целым, и частью. Любая структура имеет ритм.

Существует два основных типа ритмов: генетически пространственные (скульптурные) и генетически временные (музыкальные). Скульптурные ритмы – это соседство замкнутых построений-тел, вещественных или звуковых. Временные образования текучи: подъём – спад, зарождение – расцвет – умирание плавно переходят друг в друга, не имея рёбер-граней. Все эти ритмы в разных пропорциях и комбинациях могут использоваться во всех искусствах. Это и демонстрирует система «пять пар понятий» Г. Вёльфлина, где противопоставляются «линейное» и «живописное» начала. Синонимом линейности, по Вельфлину, являются скульптурность, графичность. Текучая пластика живописности музыкальна по своей природе. Обе эти системы обладают большой коммуникативной и гносеологической ценностью, но говорят о разном и по-разному: «Классический стиль (Вельфлин имеет в виду Ренессанс. – *Л. Ф.*) создает ценности бытия, барокко – ценности изменения. Там красота заключена в ограниченном, здесь в безграничном» [8].

В дизайне ситуация особая. Будучи искусством по преимуществу пространственным, он в своих единичных объектах тяготеет к типологически скульптурным, «линейным» ритмам, в комплексных объектах главенствует так называемый «средовой подход».

Поскольку дизайн, как и архитектура, искусство бифункциональное и связанное с физической необходимостью, они имеют много общего,

а иногда и смыкаются друг с другом. В целом работу понятий Вельфлина в художественном формообразовании современной архитектуры и дизайна объемных объектов можно выразить следующей таблицей, где знак «+» обозначает возможность действия этой категории формообразования в данном классе объектов, а знак «-» – неприменимость категории в объектах этого класса:

	1. Линейность/ живописность	**2. Плоскость/ глубина**	**3. Замкнутая/ открытая (разомкнутая) форма**	**3а. Тектоничность/ атектоничность**	**4. Множественность/ единство**	**5. Ясность/ неясность**
Архитектурное сооружение	+/ +	+/ +	+ /++/ +	+/ +	+/ +	+/ +
Архитектурный ансамбль	-/ +	-/+	+/+	-/+	+/ +	+/+
Единичный дизайн-объект	+/-	+/-	+/-	+/ +	-/+	+/-
Комплексный дизайн-объект	-/+	-/+	-/+	-/+	+/-	-/+

В современной архитектуре и дизайне вельфлиновские оппозиции могут встречаться в одном объекте не как противоречия, а как разные грани одной и той же сущности. Объекты этих искусств внедрены в жизнь и быт пользователя, они сообщают ему, какая двигательная стратегия целесообразна в данном случае, и провоцируют его соответствующим образом. И, хотя смежная область, где неподвижность и движение переходят друг в друга, есть у всех искусств, дизайн и архитектура, особенно современная, постмодернистская, явственно демонстрирует эту переходность в действии.

С помощью системы Вельфлина можно уточнить, какие качества художественной формы желательны для моделируемого, проектируемого объекта, чтобы коммуникация с ним была более успешной и какими способами можно получить желаемый результат.

Взаимодействие скульптурного и музыкального начал воплощает две основные потребности человеческого сознания: связать и расчленить. За пределами художественного творчества двойственность мировых энергий воплощена в оппозициях «корпускула – волна», «вещь – среда» и т. п. Их соотношение наглядно продемонстрировано в «понятиях» Вёльфлина. «Линейность и живописность», «плоскость и глубина», «тектоничность и атектоничность» соотносятся между собой как аполлонические и дионисси-

ческие силы. Связь этой концепции с «Рождением трагедии…» Ф. Ницше не случайна: Я. Буркхардт, педагог Г. Вёльфлина, был его другом.

Во взаимодействии аполлонических и дионисических сил рождается художественная форма. Переход от доформального хаоса точечных образований к космосу целостности есть структурный аналог «сотворения мира». Потребность в цезурировании возникает только в условиях единства.

Главнейший фактор объединения – однородность. Более сложные перцептивные и интеллектуальные задачи ставит противоречивая связная целостность: отсутствие разрывов объединяет различные элементы, если они вступают в определённые соотношения: «…звук одинаковый благогласия не имеет, но сложение многих…» [9].

Факторы членения, к которым относятся паузы, остановки, стыки и перекрытия, наглядно демонстрируют универсальный смысл механизмов, действующих в любой системе. Это «естественное» или «насильственное» прекращение движения, столкновение, а также приём «скачка и заполнения».

Принцип количественного сравнения величин – большее-меньшее, кратное-некратное – не остался неизменным со времён пифагорейцев. От средневековой числовой магии до «Воображаемых чисел» на полотне постабстрактного сюрреалиста Ива Танги, от изоритмии мотетов позднего Средневековья до символики А. Н. Скрябина и математических методов Я. Ксенакиса – таково развитие образа числа в искусстве. В целом этот процесс параллелен расширению представлений о числе в математике, куда включаются и «иррациональные числа». В данном контексте можно вспомнить об аналогии нуля и нирваны у О. Шпенглера [10].

Дискретность, свойственная числу, играет особую роль в XX веке. Художественное творчество бесстрашно исследует дальнейший процесс распадения/разъятия целостности на сегменты. Здесь и пуантилистические опыты А. Веберна и Дж. Кейджа, и самоценные вокабулы дадаистской, футуристической и сюрреалистической поэзии, «перестрелка» несвязными словами персонажей «Лысой певицы» Э. Ионеско, трагические эксперименты над материей в аналитическом кубизме и в некоторых разновидностях минимализма и концептуального искусства – образные аналоги «расщепления атома».

Перцептивное пространство, в котором действуют силы слияния и разрыва, растяжения и сжатия – всех ипостасей закономерности и случайности, – есть картина мира. Средством упорядочивания и упрощения её понимания служит схема – своеобразный каркас для размещения элементов.

С точки зрения Канта, схема есть нечто, однородное и категориям, и конкретным явлениям, то есть интеллектуальное и чувственное одновременно [11]. С точки зрения художественного формообразования, схема – графическое выражение в виде буквенного (цифрового) ряда и/или геометрической фигуры последовательности этапов формы, демонстрация их сходств, различий и связей.

Хотя любая схема переводит континуальный процесс в симультанный образ (АВА), он всё же сохраняет темпоральный характер: «…схемы суть априорные *определения времени*, подчинённые правилам и относящиеся <…> к содержанию времени» [12]. Это справедливо и для музыкальных форм-схем, и для геометрических композиционных схем в изобразительных искусствах. В них также активно действует сукцессивный фактор: их силовые линии обусловливают последовательность этапов восприятия, то есть строение визуального маршрута. В дизайн-объекте такая схема предопределят ход процесса пользования, так что ее коммуникативно-гносеологическое значение возрастает.

Способы соединения элементов, выявляющиеся в схеме, включают в себя закономерности последования, примыкания, взаимозависимости, а в дизайне – еще и последовательность операций. Здесь неизбежно обращение к проблеме времени в мышлении. Ведь схема олицетворяет упорядоченность, а порядок, согласно Г. Башляру, есть время [13]. «Рядоположенность» и «одновременность», «линеарность» обнаруживают свойство взаимообратимости [14]. В этих «трансформациях, <…> последовательных рядах, ответвлениях поле высказываний не подчиняется темпоральности сознания. Время дискурса не является переводом в видимую хронологию мысли» [15].

Имплицитно здесь содержится актуальная для искусствознания мысль об изоморфности симультанных и сукцессивных конструкций: «Различие между временными и пространственными искусствами теряет смысл, <…> секвенционная передача информации приводит <…> к нелинейной структуре» [16].

Благодаря достижениям гештальтпсихологии, в настоящее время известно, что временна́я последовательность восприятия симультанно данной формы определяется объективными закономерностями, и схема действительно выступает как фактор, хронотопический по существу.

Схема фиксирует также наличие повторов и, в меньшей степени, контраста. Оба эти приёма предполагают действие сравнения. Перцептивный ряд тем самым приобретает нелинейные характеристики, подключая действие памяти. Это важно для сукцессивных форм, так называемых вре-

менных искусств, а также для форм, коммуникация с которыми предполагает развернутую, выраженную процессуальность. Сравнение сходных или контрастных образований предполагает образование и перестраивание некоего перцептивного пространства. Эта деятельность восприятия является своего рода «трансформационным анализом» (Н. Хомский). В дизайне перемещение элементов может носить не только мысленный, но и реальный характер.

Повторы и контрастирование выполняют в художественной форме функцию подчёркивания, активного выявления характера данных образований. Также оба эти средства служат цезурирующим фактором. Но если на элементарном уровне повтор – это способ членения (кабанкабан), то в целостной форме он служит объединению.

Согласно Р. Барту, повтор есть средство, ограждающее от хаоса. Система повторов образует как бы сеть, с помощью которой наше сознание *улавливает* сущность мира. Можно сделать вывод, что повтор – символ упорядоченности и постижения мира, а эпизодические образования – знаки непознанности или непостижимости. Во взаимодействии упорядоченности с частичной неупорядоченностью разыгрывается драма силы и бессилия духа человека перед величием мира.

Парадокс того, что с возрастанием упорядоченности убывает информационная насыщенность, воплощает существенные черты работы человеческого мозга. Группируя / гештальтируя впечатления, восприятие «стирает случайные черты»: для обнаружения «красоты мира» его структуру необходимо упростить, следовательно, исказить. Утешительная формулировка, что искажение видимости позволяет высвободить сущность, всё же не вполне успокаивает перцептивную совесть, внося необходимый диссонантный компонент.

Наличие такого конфликтного элемента и позволяет форме развиваться. Способы самопродвижения в ней – это трактовка мироустройства.

Место и роль элемента в системе обусловливается соотносимостью свойств, определённым напряжением и последующим разрешением. Инструментом для анализа этих явлений в художественной форме могут служить выдвинутые М. Фуко «основополагающие модели» из биологии («функция и норма»), экономики («конфликт и правило») и анализа языка («значение и система») [17]. Универсалии формообразования в искусстве могут быть осмыслены рефлексирующим сознанием «в царстве системы, правила и нормы» [18].

Любое интертекстуальное единство, в частности стиль, содержит в себе *систему правил, функционирующих как норма*. Новаторское произ-

ведение искусства, будучи носителем иной информации, оценивается системой изнутри как внеположное, *конфликтное* по отношению к ней. Изменение *правил* приводит к модификации *системы* или к порождению новой.

Таким образом, биологические, экономические и лингвистические модели обнаруживают черты сходства. Наиболее часто художественную форму уподобляют живому существу: это и вопрос Фонтенеля «Соната, чего ты от меня хочешь?», «портреты» у Гоголя и Уайльда и многое другое.

Биоморфизм художественного произведения особенно явственно выражен в модерне рубежа XIX–XX веков. Понятие функции также давно востребовано искусствознанием: это гармония и анализ форм в музыке, функционализм в архитектуре и др.

Необходимые признаки элемента, обеспечивающие выполнение функций, – это и есть норма. Парадоксально, что именно для стилей классицистской ориентации биологические метафоры наименее характерны: жёсткие нормы тяготеют к окостенению; и когда форма как бы «забывает» о своей функциональной обусловленности, возникает потребность в иных функциях и новых нормах, в очередной раз меняются взаимоотношения канона и эвристики, на что многократно указывала В. Н. Холопова в III разделе своей книги «Музыка как вид искусства» [19].

Конфликт и правило – понятия, наиболее ориентированные на сферу человеческих отношений. Конфликт и его разрешение – драматургическая характеристика, один из способов связи. Типизированные способы разрешения экстремальной-конфликтной ситуации – аналог кинестетической категории тяготения.

Понятия «значение и система» Фуко применяет терминологически не строго. «Значение» и «смысл» трактуются как синонимы [20], характеризуя возможность элемента быть значимым, подчиняться законам построения высказывания.

Система здесь – не отдельное образование (трактат или научная теория), а ансамбль принципов построения таких образований, правила, которые «не вполне даны <…> сознанию» [21].

Анализируя систему анонимных правил, позволяющих высказать то, что ещё не – или вообще никогда не – будет высказано, Фуко демонстрирует, то эта система не предписана дискурсу извне, но заключена в нём и в известном смысле неотторжима от него.

Тем более это справедливо для невербального дискурса искусства, где словесно сформулированные правила не содержат самого художест-

венного материала. Композитор или живописец далеко не всегда вербализует свой выбор художественного приёма. Но его восприятие безошибочно «знает» каждый из них, и правила их применения нередко убедительнее выглядят в материале, чем в словесных формулировках.

Невербальный дискурс искусства имеет возможность воплотить стабильные и нестабильные состояния мира. Средством этого служит развитие. Сложившаяся в музыкознании триада его типов – вариационное, мотивно-разработочное и развёртывание – является универсальной системой.

Сочетание стабильности и разнообразия характерно для вариационного развития. Здесь определённое построение, проходя через ряд изменённых повторений, сохраняет свою целостность и узнаваемость. Это образ мира, чья архитектоника устойчива, а ритм единообразен. Примеры этого – пассакалия соль минор Г. Ф. Генделя, «Камаринская» М. И. Глинки, фризовые композиции в рельефе и живописи, изображения влюблённых пар в «Отплытии на Киферу» А. Ватто и обаятельных детских фигурок в «Мадонне среди ангелов» Рубенса. Вариационность характерна для дизайна: это и предметы одной серии, и объект, имеющий сменные детали, насадки и т. п.

Когда целостное построение изначально предназначено для дальнейшего разбиения на мелкие элементы и их отдельного рассмотрения и преобразования, возникает мотивно-разработочное (мотивное) развитие. Оно может проникать и в вариационные построения, если последовательное движение, накопление количественных изменений приводит к разрыву и тема начинает деформироваться и дробиться: так завершаются «Болеро» М. Равеля и «эпизод нашествия» в 7-й симфонии Д. Д. Шостаковича. Мотивное развитие характерно для ряда периодов истории дизайна и протодизайна. Это, разумеется, рокайль, прямоугольные элементы в формах функционализма, диагонали и врезки конструктивизма и т. п.

В целом мотивное развитие приспособлено для воплощения драматических ситуаций. Вычленение элементов из единого построения, утрата целостности – это своего рода драматургическая катастрофа. А последующее синтезирование – восстановление целостного облика (обычно с изменениями) – как бы преодоление этой разрушительной тенденции. Такой путь развития совершают темы в классической сонатной форме. Аналогии с построениями немецкой классической философии проводились многократно. Приведём фрагмент из письма М. П. Мусоргского к Н. А. Римскому-Корсакову от 15.08.1868 года: «…*симфоническое развитие, технически понимаемое*, выработано немцем как его философия … Немец, когда мыслит, прежде *разведёт*, а потом *докажет*…» [22].

Действительно, вычленение и повторение одного мотива, изъятого из крупного построения, вполне сопоставимо с кантовским «аналитическим высказыванием», а последующее возвращение к целостности (реприза) – с образованием «синтетических высказываний». Аналитическая работа «чистого разума» в философии и в искусстве протекала хронологически параллельно: знаменитая ре-мажорная соната Гайдна была издана в 1780 году, «Критика чистого разума» Канта была завершена в 1781-м… Применение понятия «диалектичность» к развитию в сонатах и симфониях Бетховена давно стало традиционным.

Особое место в триаде типов изложения занимает развёртывание, что выражено и терминологически. Развёртывание представляет собой формопостроение вязкой ткани, в которую вплавлены собственно развитие, обновление и повторение. Таким образом, развёртывание – не вполне развитие и не только развитие. Движение в нём можно назвать устремлённым, но не стремительным: это воплощение барочных «ценностей изменения», а не ренессансных «ценностей бытия» [23].

Напряжённое самопродвижение формы в полотнах Эль-Греко и Рубенса, в прелюдиях и аллемандах И. С. Баха, насыщенное интенциональностью и как бы преодолевающее известное сопротивление, воплощает такой способ миропонимания, где приближение к высшей цели происходит таинственным, иррациональным путём. Неслучайно барочные структуры чаще асимметричны: симметрия рациональна, замкнута сама на себя и как бы самодостаточна; асимметрия иррациональна и может пониматься как разомкнутая, направленная на контакт с внеположными высшими силами.

Принцип развертывания характерен для интерьеров барокко. Новые возможности для его использования предоставляют современные новые материалы: пластик, вспениваемые и затвердеваемые материалы. Типичный пример современного варианта развертывания – стул В. Пантона, представляющий собой как бы отвердевшую текучую массу.

Важнейший этап в истории развёртывания – искусство модерна рубежа XIX–XX веков, особенно его флореальной ветви. Здесь этот принцип формообразования предстаёт как невербальная философия: самовозгорание и расцвет некоей противоречивой целостности олицетворяет непостижимый и прекрасный мир, в котором слитно-раздельно господствуют континуальное (дионисийское) и дискретное (аполлоническое) начала. Провозглашается единосущностность мечты и деяния, вселенского и интимно-личного, где драгоценен каждый миг – мимолётность, включающая в себя миры.

Таким образом, каждый из этих типов развития воплощает структурную концепцию мира: «Художественные формы соответствуют динамическим формам нашей чувственной, мыслительной и интеллектуальной жизни. Это формы чувств, предназначенные для нашего сознания» [24].

Понятие «развитие», способное обозначать всякое изменение и продление, имеет в художественном формообразовании узкий смысл: это состояние ткани произведения, характерное для серединных фаз.

Способность построения быть началом, серединой или концом определяется не только местоположением и контекстом, но и внутренними свойствами художественной ткани, то есть типом изложения – экспозиционным, развивающим и статизированным соответственно. В них отражается действие сил статики и динамики, а также других фундаментальных закономерностей.

Незыблемость, неизменность может символизировать статизированный тип. Для него характерна гиперустойчивость (будь то массивный цоколь здания, скульптуры или мебельного объекта, или дублировка баса в музыкальной фактуре); неподвижность выражается также в отсутствии обновления, то есть в единообразии материала.

Развивающий тип изложения воплощает динамическое начало посредством предельной неустойчивости и нестабильности элементов, отсутствия жёсткой фиксации. В дизайне этот тип используется реже: в целом он менее характерен для форм, тесно связанных с массовой культурой.

Сущность экспозиционности-экспликативности – гармония статики и динамики, повторения и обновления, что позволяет сформировать протяжённые связные построения.

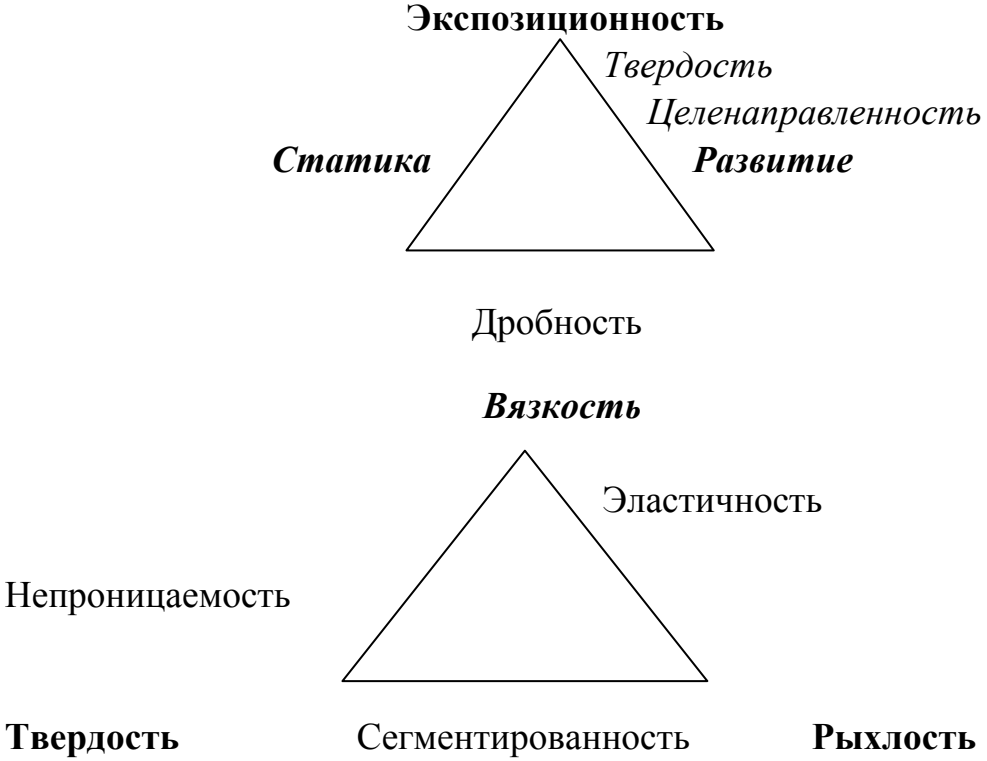
Вместе с тем экспозиционность не является «средним арифметическим» между развитием и статикой. Каждые два типа изложения имеют общее свойство, антонимичное третьему.

Соотношение статизированного и развивающего типов иллюстрирует житейскую мудрость о сближении крайностей. Общее свойство их – дробность. В статике она образуется от повторения элементов, в развитии – от постоянной изменчивости. Именно поэтому они могут, минуя равновесное состояние, переходить друг в друга, а также оксюморно сосуществовать в длящейся неустойчивости.

Общее свойство экспозиционных и статизированных построений – твёрдость, понимаемая как член оппозиции Шёнберга «твёрдое – рыхлое». Здесь же проясняется главное свойство развивающего типа изложения – неспособность к образованию жёстко структурированных построений, а следовательно – податливость к воздействию динамических сил.

Общую черту экспозиционного и развивающего типа изложения можно охарактеризовать гуссерлианским термином «интенциональность». В отличие от самодостаточной статики, экспозиционность и развитие направленно движутся к определённым (но разным!) целям. Экспозиционный тип изложения решает задачу самоформирования, утверждения целостного высказывания. Цель развивающих построений находится вовне: это неустойчивость, тяготеющая к устойчивому завершению (то есть статике или экспозиционности).

В свою очередь, оппозиция «твёрдое – рыхлое» образует условный треугольник с понятием «вязкое». Здесь тоже каждые два явления имеют общее свойство, отсутствующее у третьего. Для твёрдости и рыхлости это сегментированность, для рыхлости и вязкости – подвижность, для твёрдости и вязкости – непроницаемость.



Таким образом, перцептивное пространство, в котором действуют силы статики и динамики, демонстрирует многомерную модель мира, по сложности сопоставимую с космогонической системой, мифологической или философской. Здесь выявляются «скрытые вещи, которые видимый мир отражает, но на которые он не похож» [25].

Философы от Аристотеля до Гадамера всегда обращали свои пристальные взоры к искусству. Обе эти сферы человеческой деятельности нельзя втиснуть в рационалистические рамки. Но также невозможно их

полностью погрузить в стихию иррационального. Если для философии это положение представляется самоочевидным, то искусство, обладая огромной суггестивной силой, нередко провоцирует крайне ограниченный взгляд на себя как на чисто интуитивно-эмоциональное проявление. В абсурдности этой точки зрения отражена объективная закономерность: повышенная упорядоченность художественного текста, в известных пределах постижимая рациональным анализом, усиливает его спонтанное действие. А оно, в свою очередь, маскирует выстроенность, «истину формы». Согласно А. Ф. Лосеву, «выражение, или форма, есть смысл, предполагающий иное *вне себя*, соотнесённый с иным, которое его *окружает*» [26]. Иначе говоря, содержание – тождество с самим собой; форма – облик, являемый внешнему миру и реципиенту в частности. Следовательно, сообщение, имеющее данную форму, в данном случае, художественную, есть некое знание, передаваемое и воспринимаемое по невербальным каналам.

Здесь мы уже вплотную подходим к идее, ставшей в XX веке едва ли не «общим местом»: искусство есть своего рода язык, а произведение – коммуникативный акт. Структурная лингвистика, породившая структурализм в философии и новые методы в искусствознании (вернее, они возникали параллельно), положила начало принципиально важной дихотомии: разделению языка и речи. В условиях искусства она функционирует несколько иначе: художественный коммуникативный акт не ставит своей основной целью сообщить реципиенту судьбу Ромео, позу Сикстинской мадонны или количество долей в такте вальса. Эти вспомогательные задачи искусство решает попутно.

В дизайне ситуация еще сложнее: здесь противопоставление «искусство или жизнь» превращается в синкретическое «искусствожизнь», если можно так выразиться. Коммуникация между проектировщиком и пользователем предполагает ярко выраженную утилитарную компоненту: функциональная внятность формы вещи согласуется с ее образной, эмоциональной внятностью. Художественная форма дизайн-объекта информативна; одна из ее задач – повышение комфортности человеческой жизни, в том числе и путем совершенствования знания о ней.

Пронизывая собой всю жизнь современного человека, дизайн неизбежно подчинен «умственному ритму», о котором писал Э. Кассирер. Актуальность «общих терминов» для дизайна тем важнее, что эта форма культуры органически связана со всеми остальными, а коммуникация и передача знаний происходит по различным каналам. Здесь вербальное и невербальное выступают как грани одного и того же процесса, включенного в единый контекст культуры.

Библиографические ссылки

1. *Кассирер Э.* Лекции по философии и культуре // Культурология. XX век. Антология. – М., 1995. – С. 121.
2. Там же. – С. 130.
3. *Кассирер Э.* Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. Антология. – М., 1995. – С. 209.
4. Там же. – С. 202, 172.
5. *Жердев Е. В.* Метафорическая образность в дизайне. – М., 2004. – С. 52.
6. См.: *Фрейверт Л. Б.* «Слова» о «вещах»: роль в дизайне // Русское слово в культурно-историческом и социальном контексте: сб. ст. по мат-лам Рос. науч.-практ. конф. с междунар. участием «Русское слово в культурно-историческом контексте» (Кемерово – Далянь, 22 октября 2010 года): в 2 т. / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, Далян. ун-т иностр. языков (КНР). – Далянь; Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Т. 1. – С. 479–494.
7. *Леви-Стросс К*. Мифологики. – СПб., 2000. – С. 19.
8. *Вёльфлин Г*. Основные понятия истории искусств. – СПб., 1994. – С. 236.
9. *Радищев А.* О человеке, его смертности и бессмертии. Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1964. – Т. II. – С. 812.
10. См.: *Шпенглер О*. Закат Европы. – Новосибирск, 1993. – С. 123 и др.
11. См.: *Кант И.* Критика чистого разума. – Симферополь, 1998. – С. 116.
12. Там же. – С. 119–120.
13. *Башляр Г.* Новый рационализм. – М., 1987. – С. 349.
14. См.: *Фуко М.* Археология знания. – Киев, 1996. – С. 61.
15. Там же. – С. 123.
16. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994. – С. 85.
17. См.: *Фуко М.* Слова и вещи. – СПб., 1994. – С. 376.
18. Там же. – С. 380.
19. См.: *Холопова В.* Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
20. См.: *Фуко М.* Слова и вещи… С. 376.
21. *Фуко М.* Археология знания… С. 207.
22. *Мусоргский М.* Литературное наследие. – М., 1971. – С. 107.
23. *Вёльфлин Г*. Основные понятия… С. 236.
24. *Langer S.* Problems of Art. – N. Y., 1957. – С. 25.
25. *Гийом Г.* Принципы теоретической лингвистики. – М., 1992. – С. 7.
26. *Лосев А.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. – С. 14.

А. А. Бояринцева
Кемерово

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КАМЕРНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена интересному и малоизученному явлению в отечественной музыкальной культуре XX века – камерно-инструментальному стилю С. Прокофьева. Его камерные партитуры открывают те стороны художественного мировоззрения композитора, которые остаются незамеченными в сочинениях других жанров. Автор обращает особое внимание также на органичность исканий Прокофьева в контексте общеевропейских музыкально-эстетических устремлений первой половины XX века.

Ключевые слова: С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Мясковский, камерная музыка, камерный оркестр, квартет.

A. A. Boyarintzeva
Kemerovo

SERGEI PROKOFIEV'S CHAMBER INSTRUMENTAL STYLE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT CHAMBER TRENDS OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

The article is devoted to an interesting and little-studied phenomenon in the national musical culture of the XX century – the Chamber instrumental style of Prokofiev. His chamber music scores reveal those aspects of the artistic vision of the composer, which remain undetected in the works of other genres. The author pays particular attention to the organic of chamber searches Prokofiev in the context of European aesthetic aspirations of the first half of the XX century.

Keywords: S. Prokofiev, D. Shostakovich, N. Myaskovsky, chamber music, chamber orchestra, quartet.

Камерно-инструментальный стиль Сергея Прокофьева – целостное, органичное, художественно уникальное явление. Своеобразие прокофьевского понимания сущности камерного стиля воспринимается ещё отчётливей в контексте камерного творчества его выдающихся современников. Данный контекст, представленный сочинениями Стравинского, Шёнберга,

Хиндемита, Онеггера, Пуленка, Мийо, Бартока, Шебалина, Мясковского, Шостаковича, даёт основания не столько для противопоставления, сколько для сближения [1].

При ярком разнообразии трактовок камерного стиля в первой половине XX века в данной сфере прослеживается действие ряда констант: это утвердившиеся на протяжении XVIII–XIX веков свойства камерного стиля как такового, с особой чуткостью воспринятые искусством нового века. Но, в то же время, эстетическая ситуация, определившая направление творческих исканий композиторов первых десятилетий XX века, стимулировала экспериментально-обновляющий подход к камерному ансамблю. Одно из его проявлений, по наблюдению Б. Асафьева, – «необычайное многообразие комбинаций составов камерного ансамбля, от простейших дуэтов-диалогов, до сложных сплетений, индивидуальных и групповых» [2]. Более того, исследователь отмечает характерное для музыкального искусства этого периода стремление расширить понятие камерности. Стремление направлено на то, чтобы «вывести созерцательно-камерные ансамбли с их нейтрализацией инструмента в сферу актуальную, в сферу сочетания инструментов, как индивидуумов, с их противоборствующими тенденциями и особенностями языка» [3]. Хотя замечание о нейтрализации инструмента в своеобразном созерцательно-камерном ансамбле (очевидно, автор имеет в виду ансамбль, сформировавшийся к рубежу XIX–XX столетий) представляется довольно спорным, очевидно, что движение камерной музыки к тембровой дифференциации фактуры, письма, к активной тембровой индивидуализации голосов прослеживается во многих сочинениях Стравинского, Хиндемита, Пуленка, Прокофьева. Но это лишь один из путей обновления камерного ансамбля: сам Б. Асафьев в камерных сочинениях Шёнберга отмечает стремление «к растворению линии, ритма и тембра, к абстракции» [4].

Результатом стремления к расширению понятия камерности становится, по Асафьеву, появление камерно-симфонического ансамбля – как бы «между типом камерного ансамбля былого салона и громадным аппаратом современных концертных и театральных учреждений» [5]. По сути, исследователь приходит к разъяснению причин и условий возрождения интереса к камерному оркестру в начале XX века [6]. Важно подчеркнуть, что особая роль камерного исполнительского состава обусловлена не экстенсивным воздействием принципа камерности, направленного на некий захват территорий симфонических, театральных жанров. Поводом для интенсификации этих закономерностей послужила созвучность художественно-эстетической ситуации рассматриваемого периода эстетике камерного стиля.

Но подобная созвучность не стала поводом для жанровой нейтрализации или причиной стирания грани между симфонической и камерной музыки [7]. На основе ключевых принципов камерного стиля возникает особый камерный тип симфонизма, новые закономерности театральной музыки. Более того, в некоторых случаях камерный состав оркестра, особое внимание к горизонтальной проекции музыкальной ткани, камерно-линеарное слышание фактуры не является свидетельством отказа от возможностей большого оркестрового звучания. Так, И. Барсова отмечает «подспудную зависимость» камерного оркестра П. Хиндемита от большого оркестра: «Ансамблевая полифония в линеарном стиле Хиндемита стремится к выявлению скорее средствами большого состава, расчленённого на своего рода тембровые группы, нежели средствами малого состава, к которому обращался А. Веберн». И это обстоятельство, по справедливому наблюдению исследователя, говорит не о «“потерях”, а о своеобразии трактовки камерного оркестра Хиндемитом» [8].

Очевидно, что пристальное внимание к экспериментальным, оригинальным тембровым комбинациям, забота об индивидуализации тембра – лишь одна из сторон интенсификации камерных закономерностей в рассматриваемый период. А. Берг, анализируя переложения оркестровых сочинений для камерных составов, выполненные для «Венского Общества закрытых (частных) музыкальных исполнений», подчёркивает: переложения-обработки «были частью программы мышления в определённой исторической ситуации» [9].

Валентина и Юрий Холоповы, исследуя природу веберновской афористичности, в качестве одного из её источников отмечают «общую закономерность мышления, касающуюся многих художников XX века», «систему образного мышления», связанную с особенностями исторической, эстетической ситуации [10]. Представляется, что высказывание А. Веберна о Ричеркаре Баха («Музыкальное приношение») способно очень точно характеризовать лучшие образцы камерного стиля данного периода: «Всё главное в этом сочинении – и его инструментовке» [11].

Итак, концентрация мысли, её структурно чёткое воплощение, художественно обусловленный аскетизм в выборе средств выражения в первых десятилетиях XX века были восприняты как важнейшие тенденции развития музыкального языка. Важно, что разнообразному – подсказанному индивидуальностью композитора, спецификой национальных традиций – претворению камерности как художественного метода, как закономерности мышления сопутствуют процессы обновления камерной музыки как таковой [12]. Это, своего рода, заострение её имманентных свойств, качеств.

В первые десятилетия века камерная музыка привлекает композиторов, прежде всего, как возможность закрытого от посторонних несуетного пребывания-созерцания, сосредоточения на собственно музыкальном. Необычайно актуальной становится определённая независимость камерной музыки от публики. Исследование сущности музыкального искусства, поиск путей воплощения этой тончайшей материи определили исключительную роль технического мастерства. Это, несомненно, стимулировало развитие той сферы камерной музыки, которую можно определить как «музыку для знатоков».

В данный период в камерной музыке акцентируются черты элитарного искусства. Представляется, что этот социальный статус, требующий от автора и соавторов (исполнителей и слушателей, точнее, исполнителей-слушателей) особой компетентности, духовно-эстетической чуткости, не подразумевал активного превосходства, противопоставления другим формам музыкального бытия. Он предполагал, во-первых, сопричастность важнейшим актам интеллектуальной культуры первых десятилетий века; во-вторых, возможность открытия новых закономерностей музыкального языка.

Но особый одухотворённый интеллектуализм не означал бесконечного усложнения: замкнутое созерцание приближало к сущности музыкального, к пониманию значимости первоэлементов, простых форм проявления музыкального – длящегося звука, паузы.

Уехав из России, С. Прокофьев оказался в эпицентре важнейших художественных событий. С особой чуткостью композитор реагировал на новые тенденции в музыкальном искусстве. Востребованное современной музыкальной ситуацией стремление к эксперименту, новаторству совпало с внутренними творческими установками Прокофьева. В этих условиях актуальным оказалось не только прокофьевское скифство, но и его склонность мыслить сложно, способность к созданию утончённо-интеллектуальных образов.

Увлекшая композитора идея «новой простоты» (рубеж 1920–1930 годов) не противоречит этим качествам: как известно, сам композитор делал акцент на слове «новая». Он стремился к прояснению фактуры, но иногда в пределах двухголосия приходил к линеарным изыскам, способным по сложности (комплексности) впечатления, оригинальности звучания конкурировать с многослойностью оркестровой вертикали.

«Новая простота», органично раскрывшаяся в Сонате для двух скрипок, возникает из парадоксального и, вместе с тем, органичного сочетания простого и сложного, нового, непривычного и «старого», того, что уже

освоено, понято. Это явление связано с усилением роли камерной музыки в рассматриваемый период. («Новая простота» возникла в русле движения по обновлению музыкального языка – как опыт взаимодействия утончённости и простоты. Конкретно-музыкальное воплощение она часто получает именно в камерных жанрах.) Очевидно, что в сочинениях, вдохновлённых «новой простотой», оттачивалось камерное письмо композитора.

Одним из эстетико-стилевых компонентов Первого квартета, появившимся в 1930 году, наряду с неоклассическим прочтением закономерностей квартетного письма, также становится утончённо-терпкая «новая простота». Прокофьевский квартет наглядно демонстрирует тесную связь этого явления с актуализированными первыми десятилетиями века принципами камерного мышления. Пример этого сочинения позволяет говорить и о значительной роли эстетики камерности, определившей специфику музыкального искусства данного периода, в формировании индивидуального камерно-инструментального стиля Прокофьева.

Высокая информативная значимость, ценность каждого момента музыкального времени стала важнейшим результатом работы над сочинениями, относящимися к рубежу 1920–1930 годов. Важность результата станет ещё очевиднее, если учесть, что в личности и творчестве Прокофьева традиционно выявляются экстравертные характеристики. Стороны музыкального мышления, активизировавшиеся в Сонатинах для фортепиано, фортепианных пьесах ор. 45 («Вещи в себе»), ор. 59 («Прогулка», «Пейзаж», «Пасторальная сонатина») и ор. 62 («Мысли»), Первом квартете, Сонате для двух скрипок, получили развитие в более поздних сочинениях – прежде всего, в камерно-инструментальных ансамблях.

Великолепная художественная восприимчивость композитора, чуткость к актуальному, умение соотнести его с собственной творческой позицией и сделать «своим» позволили пронести через десятилетия ощущение атмосферы, вдохновившей на сочинение. Можно предположить, что существенную помощь в творческой работе Прокофьеву оказывали не только знаменитые тематические «запасники» (когда-то сочинённые, но ещё не «озвученные» темы, фрагменты), но и сохранённые в памяти стилевые импульсы. Смена ситуации не означала отказа от предшествующего художественно-эстетического опыта. Воспринятое ранее в новых условиях приобретало новую форму активности.

Как представляется, возвращение на родину, кардинальная смена социально-культурных условий не привели к резким изменениям в камерном стиле Прокофьева. Последовательности развития в значительной мере способствовала возможность общения с выдающимися отечественными музы-

кантами – Д. Ойстрахом, Л. Обориным, М. Ростроповичем, С. Рихтером. Как известно, важнейшее место в репертуаре каждого из них занимали камерно-инструментальные ансамбли. Камерные сочинения Прокофьева конца 1930–1940-х годов созданы в тесном контакте с этими исполнителями. Уверенность в том, что произведение будет исполнено талантливейшими музыкантами, великолепным ансамблем, становилась для композитора серьезным творческим стимулом.

Некоторое отличие в прокофьевском подходе к камерному творчеству в «зарубежный» и «советский» периоды можно заметить в характере мотивации. Если в период пребывания за границей поводом для появления камерной партитуры чаще становилось желание решить определённую языковую задачу (при созвучности данных извне условий задачи собственной творческой позиции), то в «советский» период более активной становится внутренняя, эмоционально-личностная мотивация. С известной условностью можно говорить о преимущественно внешнем и экспериментально-языковом характере мотивации в 1920-х и в начале 1930-х годов и о преимущественно «внутреннем» и образно-концепционном характере мотивации в последующие годы. Очевидно, что решение задачи в творчестве Прокофьева всегда предполагает создание художественно яркого, эмоционально окрашенного образа. В свою очередь, личностная мотивация дополняется позитивным стимулом внешнего плана (возможность услышать своё сочинение в прекрасном исполнении), а доминирующая роль художественной идеи, образа зачастую поддерживается неожиданными языковыми решениями.

Совпадение требований камерного жанра и особенностей творческой ситуации характеризует поздний период творчества Прокофьева. Очевидно, что подобного рода совпадением отмечены биографии творчества многих выдающихся композиторов – что и позволяет рассматривать феномен позднего стиля как самостоятельную серьёзную проблему. Но общие основания позднего стиля в каждом конкретном случае получают индивидуальное воплощение.

Так, в поздних сочинениях Прокофьева проявится ретроспективность, не характерная для его предшествующих опусов. Соната для виолончели и фортепиано (ор. 119) содержит аллюзийно-ассоциативные знаки, которые можно «прочесть» как воспоминание о юности, о музыкальных впечатлениях тех лет. Возможно, Соната – личное, камерное предвосхищение идеи последней симфонии: в звонком отсчёте времени услышать ритм молодости, объективному времени противопоставить внутреннее временное ощущение, соединившее прошлое и настоящее. Ин-

тертекстуальность, задействованная в драматургии Первой и Второй скрипичной сонат, в Виолончельной сонате направлена на создание альтернативы представлению об однонаправленности жизненной линии. Она напоминает о спасительной возможности человеческой памяти воссоздать яркий, живой образ юных лет, свидетельствует о нетрагичности и неконечности итога, опираясь на энергичность, выразительность других – «старых» – текстов [13].

Характерно, что в этот период внимание Прокофьева привлекает сольное звучание струнного инструмента. Появление Сонаты для скрипки соло и эскизов Сонаты для виолончели соло свидетельствует о нескольких важнейших тенденциях позднего периода. Во-первых, это углублённое и, вместе с тем, опосредованное изучение барочной традиции. Как уже отмечалось, импульсом для работы над сольной Сонатой для виолончели стало слушание баховских виолончельных сюит. Что касается Сонаты для скрипки соло, то используемые в ней приёмы напоминают о технике сольных сонат и партит Баха. Во-вторых, это формирование особого инструментального стиля. Намеренное избегание «трудностей» – стремительных темпов, фактурно плотных эпизодов, «неудобных» пассажей – освобождает исполнителя от технических штудий и, тем самым, позволяет ему сосредоточиться на самом звучании инструмента, на природной выразительности, проникновенности тембра.

Важно подчеркнуть, интерпретация сольных сонат для струнных инструментов в творчестве Хиндемита, Бартока – явление принципиально иного порядка. Барочная инструментальная традиция «исследуется» здесь средствами остро современного языка. Жёсткая выразительность индивидуальных стилей в соединении с многообразием современных исполнительских приёмов активно воздействует на структуру старинной модели.

В-третьих, это достижение свободного самоощущения, самовыражения в пределах, ограниченных возможностями одного инструмента (причём без использования виртуозных средств). В простом стиле скрипичной и незаконченной виолончельной сонат преобладающее одноголосие интерпретируется как особый приём, направленный на раскрытие выразительности, эмоциональной, смысловой объёмности инструментальной линии. Можно говорить и о сознательном самоограничении, необходимом для того, чтобы ощутить действенность простых средств.

Камерный стиль Прокофьева, начиная со второй половины 1930-х годов, развивался в ярком художественном пространстве, созданном камерным творчеством Мясковского, Шебалина, Шостаковича. Различия в эстетических концепциях, в художественно-стилевых, жанровых пред-

почтениях, и, в частности, в звуковом образе камерно-инструментального ансамбля не исключают возможности творческих «соприкосновений», моментов «параллельного движения». Определённую роль сыграли в этом личные контакты композиторов-современников.

История дружеского общения Мясковского и Прокофьева, отражённая в «Переписке», является одновременно и историей создания многих замечательных сочинений. Почти одновременно появились два квартета Мясковского ор. 33 (№ 1, № 2) и Первый квартет Прокофьева ор. 50: как уже отмечалось, процесс работы над квартетными партитурами стал одной из основных тем в переписке, относящейся к 1930 году. Хронологически близки Скрипичная соната Прокофьева ор. 80 (1938–1946) и Скрипичная соната Мясковского ор. 70 (работа над Сонатой датируется 1946–1947 годами, но первое упоминание в «Переписке» относится к 1943 году). Создание этих опусов для обоих композиторов было сопряжено с напряжённейшим творческим поиском. Об этом свидетельствуют и их письма, и дневниковые записи Н. Мясковского. Эти записи также позволяют судить о творческих совпадениях, тем более, что во второй половине 1940-х годов переписка не имела уже столь систематического характера. Одна из последних записей (2 марта 1950 года) посвящена прокофьевской Сонате для виолончели и фортепиано. Соната Прокофьева появилась «вслед» за Второй виолончельной сонатой Мясковского, – как бы вдохновлённая опытом старшего друга-коллеги. Как уже отмечалось, последний камерный ансамбль Прокофьева был высоко оценен Мясковским.

Исключительной ролью, которое играло в художественной жизни 1930–1940-х годах квартетное творчество Н. Мясковского, объясняется то трепетное, серьёзное отношение к квартетному жанру, которое прослеживается в творчестве его ученика – В. Шебалина: «Моя излюбленная область, самый дорогой мне жанр – это квартеты» [14]. Характерно, что Третий квартет Шебалина, по признанию композитора, более самостоятельный, более оригинальный по сравнению с предыдущими, посвящён Н. Мясковскому [15]. Именно Мясковскому Шебалин обязан и знакомством с творчеством Прокофьева. По воспоминаниям Д. Шебалина – сына композитора, участника квартета имени Бородина – репертуар музыкальных собраний, регулярно проходивших в их доме на Николиной Горе, включал и квартеты Прокофьева.

Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Шебалин [16] были участниками музыкальных встреч в доме П. А. Ламма. На вечерах часто звучала камерная музыка. По свидетельству Шебалина, «квартетная музыка исполнялась прямо по голосам: на одном фортепиано – партии первой

скрипки и альта, на другом – второй скрипки и виолончели. Так игрались все появлявшиеся квартетные новинки» [17].

Если годы, проведённые за рубежом, позволили Прокофьеву стать непосредственным участником ярких событий художественной жизни, ощутить атмосферу художественных исканий, познакомиться с новейшими сочинениями европейских и американских композиторов, то Мясковский, Шостакович, Шебалин, в силу особенностей отечественной социально-культурной ситуации 1920 – начала 1930-х годов, не имели столь полного представления о современном зарубежном искусстве. Однако новейшие сочинения зарубежных композиторов в 1920-х годах активно исполнялись Ленинградской филармонией. В Москве в эти годы новая зарубежная музыка звучала во многом благодаря концертам АСМ. Как пишет О. Ламм, с 1924 года Ассоциацией организуется цикл камерных концертов. В первом камерном концерте прозвучали сочинения Хиндемита [18].

Так, камерное творчество Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Шебалина может быть рассмотрено в едином художественном контексте – контексте отечественной музыкальной культуры первой половины XX века [19]. Но это не означает того, что камерное творчество композиторов-современников должно изучаться с общих художественно-эстетических позиций. Насыщенный драматичнейшими событиями, остро конфликтными ситуациями, данный период вызвал к жизни различные художественные интерпретации реального времени-пространства, различные решения проблемы актуальности искусства. Камерная музыка отразила эти различия наравне с симфонической музыкой и музыкой для театра.

И, вместе с тем, возможность рассмотрения камерных сочинений, камерных стилей этих композиторов в едином контексте определена не только совпадением «времени и места». Развитие отечественной камерной музыки в XX веке теснейшим образом связано с творчеством С. Танеева, его достижениями в сфере камерно-инструментального ансамбля. Основанием, позволяющим представить камерное творчество Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Шебалина как сложное единство, является в той или иной степени выраженное влияние танеевской концепции камерной музыки [20].

В «Дневнике» и «Автобиографии» Прокофьев упоминает о концертных программах, посвящённых камерным сочинениям Танеева. Так, о концерте, в котором исполнялись Первый и Шестой струнный квартеты, а также фортепианный квартет Ми мажор (с участием автора), Прокофьев пишет: «Танеев дал в Малом зале камерный концерт. <…> Он попросил меня переворачивать ему страницы, что я принял с гордостью» [21].

В феврале 1910 года Прокофьев присутствовал на концерте, в котором исполнялось фортепианное трио Танеева (с участием автора). Можно предположить, что особенности соотношения фортепианной партии с партиями других участников ансамбля и, собственно, насыщенность, яркость самой фортепианной партии, характерные для камерно-инструментальных сочинений Танеева, в некоторой мере определили трактовку фортепиано в ансамблевых сочинениях Прокофьева.

Шебалин, с особым вниманием относившийся к квартетному жанру, посвятил Танееву свой Четвёртый квартет. Одна из его тем заимствована из Шестого квартета Танеева. Как отметил сам Шебалин, «тема – контрапунктирующая, она появляется в финале, вплетаясь исподволь» [22].

Танеевское квартетное письмо с его выразительной, рельефной полифоничностью, несомненно, оказало влияние на камерный стиль Мясковского. Важную роль в освоении этой особенности стиля сыграли и его личные встречи с Танеевым, и серьёзное изучение «Подвижного контрапункта строгого письма» [23]. В. Бобровский в своем труде «Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича» детально рассматривает сходство приёмов развития, принципов построения цикла в камерных сочинениях Танеева и Шостаковича [24]. Характерно, что Танеев, Прокофьев и Шостакович, будучи прекрасными пианистами, принимали участие в исполнении своих ансамблевых сочинений. Хотя ни по интенсивности, ни по продолжительности прокофьевскую практику ансамблевой игры нельзя сравнить, к примеру, с регулярным участием Шостаковича в исполнении своих сочинений (Квинтета, Второго трио), всё же этот скромный опыт давал возможность ощутить «живой» объём камерного звучания. Так, опыт музицирования с Н. Рузским «подсказал» способы организации ансамбля виолончели и фортепиано, реализованные в Балладе, ор. 15. Участие Прокофьева-пианиста в концертных исполнениях Баллады, Увертюры на еврейские темы позволяет говорить о создании «почти» идеальной для камерного музицирования ситуации – соединении в одном лице автора и исполнителя. Как автор и исполнитель Прокофьев выступал также в камерно-вокальных программах, подготовленных совместно с Л. Прокофьевой.

Как точки соприкосновения, так и различия в отношении к камерным жанрам рельефно проявляются при сравнении «статусов» камерной музыки и музыки симфонической в творчестве композиторов-современников. Наиболее показательна та роль, которая отведена в общей жанровой картине творчества квартету, по убеждению Д. Шостаковича, «одному из труднейших музыкальных жанров» [25]. Представляется, что в творчестве

Мясковского, Шостаковича, отчасти Шебалина квартет становится своего рода спутником-коррелятом симфонии. Прозвучавшее в симфонии или то, чему предстоит прозвучать в симфонии, что могло бы прозвучать в симфонии, в квартете произносится с особой интонацией, в особой психологической атмосфере.

Это различение (не противополагание) жанров наиболее характерно для творчества Шостаковича. Как отметил В. Бобровский, сравнивая его симфонии и квартеты, «отлична не сущность идей, а их направленность и диапазон» [26]. Освоив сложности квартетного письма, создав собственный образ квартетного звучания, Шостакович всё же воспринимал данный жанр сквозь призму симфонической партитуры, симфонической идеи. Поэтому некоторые его квартеты подобны симфониям для четырёх инструментов. Характерно, что композитор впервые обратился к квартету, будучи автором пяти симфоний. Шостакович лаконично, с некоторой иронией описывает работу над «первым квартетным опусом»: «Начал писать я его без особых мыслей и чувств, думал, что ничего не получится. Ведь квартет – один из труднейших музыкальных жанров. Но работа над ним меня очень увлекла» [27]. Представляется, что тончайшим ощущением сущности камерного стиля вдохновлены Первый и пять последних квартетов Шостаковича. Абсолютно разные образы, композиционно-драматургические закономерности, запечатлённые в «крайних точках» квартетной линии творчества, направлены на создание атмосферы «замкнутого музицирования» (Б. Асафьев).

Первые квартетные опусы Мясковского относятся, как известно, к годам учебы в консерватории. Долгое время композитор не публиковал их. Два консерваторских квартета (1909–1910) были обозначены как № 3 и № 4 и включены в ор. 33 (1930, 1937). Самая первая квартетная партитура (1907) была впоследствии переработана и обозначена как Квартет № 10 (1945). Так, хронологически первый опыт работы в квартетном жанре предшествует симфоническим исканиям композитора. Но к моменту сочинения квартета, обозначенного как Первый (ор. 33, № 1, ля минор), Мясковский был автором 10 симфоний. В дальнейшем поиски в сфере квартета и симфонии развёртываются как бы параллельно.

Склонность композитора к интеллектуальному созерцанию, некоторая стеснительность в самовыражении способствовали углублённому изучению квартетного письма. Звучащий рисунок квартета создаёт идеальные условия для становления субъективной интонации. Тембровый аскетизм струнного квартета, повышающий значимость интеллектуальной организации, был созвучен сложности некоторых художественных идей Мясков-

ского, некоторых его языковых структур, но, в то же время, способствовал поиску «монохромных» (Р. Роллан), графически чётких конструкций. Возможно, серьёзная работа в квартетном жанре в определённой мере способствовала проявлению в оркестровом письме позднего периода камерной соразмерности, прояснению фактуры, сокращению дублировок.

Представляется, что для творчества Прокофьева подобная связь квартета (и, шире, камерной музыки) и симфонии не актуальна. Спутниками-коррелятами прокофьевской симфонии становятся театральные жанры – опера, балет. Создание Третьей и Четвёртой симфоний на материале оперы («Огненный ангел») и балета («Блудный сын»), введение Гавота из Первой симфонии в балет «Ромео и Джульетта» свидетельствуют об присутствии общих для симфонических и театральных жанров принципов тематического отбора, тематического развития. Как известно, прокофьевское творчество представляет собой интереснейший пример влияния театра, театральности на концепции инструментальных, симфонических сочинений.

В таком случае, можно было бы предположить, что по «сущности идей» камерное творчество Прокофьева соотносимо с его театральным наследием, а его интерпретации жанра квартета (как концентрированного воплощения камерности) возникают в диалоге с оперой и балетом. Но именно прокофьевские квартеты представляют собой ярчайшие образцы «чистой» инструментальной, точнее камерной музыки. Хотя некоторые темы Первого квартета предвосхищают тематизм «Ромео и Джульетты», а в основе Второго квартета лежат преимущественно танцевальные фольклорные темы, тип интонационно-тематического развития, драматургический план абсолютно инструментальны и органично камерны. В этом плане показательна неудачность попытки исполнения Andante из Первого квартета расширенным составом: сам музыкальный материал требовал квартетного звучания, камерного пространства.

Разумеется, при анализе квартетов и других камерно-ансамблевых партитур Прокофьева в некоторых случаях уместны «театральные» характеристики – такие как мизансценная полифония [28], сравнение тематического рельефа партии-голоса со сценическим поведением персонажа. Предрасположенность к подобным характеристикам отличает Квинтет с его театральной предысторией. В целом, для прокофьевских ансамблей не характерны специфически театральные сюжетность, фабульность. Анализ Второй скрипичной сонаты, Сонаты для виолончели и фортепиано, Сонаты для двух скрипок выявляет активность принципа игры. Но в этой игре опосредованная связь с моделью театрального действа не имеет пер-

востепенного значения (даже в финале Второй скрипичной сонаты более явное проявление театральности воспринимается как один из компонентов драматургии). Игра является интеллектуально-структурирующим компонентом, организующим межтекстовый диалог, определяющим соотношения между своим и чужим, прошлым и настоящим.

Ключевые художественные закономерности каждого камерного сочинения Прокофьева вдохновлены, прежде всего, имманентно музыкальной идеей. Несомненно, камерные сочинения композитора имеют ряд общих с его театральной и симфонической музыкой оснований: это делает убедительным рассмотрение всех прокофьевских сочинений в едином стилевом контексте.

Камерная музыка Прокофьева, тонко интерпретирующая найденное композитором в других жанрах, образует самостоятельную сферу. Формирование этой сферы прокофьевского творчества становится возможным благодаря освоению композитором основополагающих закономерностей камерного стиля – эстетических и языковых, благодаря открытию «точек соприкосновения» между этими закономерностями и индивидуальными особенностями композиторского мышления, благодаря интенсивному поиску органично камерных средств выразительности, способных полно и динамично раскрыть оригинальную художественную идею.

Чрезвычайно важно то, что в пространственно-временных условиях камерной музыки Прокофьевым была услышана как «предрасположенность» к эксперименту, обновлению, продвижению, так и чуткость к обобщению, ретроспективе. «Строго закономерная замкнутость» камерной музыки и экстравертные черты творческого облика композитора не образовали жёсткого «диссонанса», напротив: ограничения камерности раскрыли глубину и сложность прокофьевских образов размышления, многомерность эмоциональных характеристик.

Особым свойством камерной музыки Прокофьева является её открытость к современному, актуальному, новому. Знание классических и романтических образцов, собственный опыт камерного музицирования оказали композитору существенную помощь в работе над камерными партитурами. Но фактором, наиболее активно, явно определившим прокофьевское отношение к камерной музыке, открывшим её художественное многообразие, стала современная камерная музыка. Исключительная роль камерных жанров, камерного письма и, прежде всего, самой эстетики камерности в первых десятилетиях XX века отразилась в таких камерных партитурах Прокофьева, как Квинтет, Первый квартет, Соната для двух

скрипок. Важным творческим стимулом для композитора, необычайно тонко чувствовавшего художественную атмосферу времени, стала современность камерной музыки.

Внимание ведущих отечественных композиторов первой половины XX века к камерным жанрам, появление таких коллективов, как Квартет имени Бетховена, Квартет имени Бородина, Квартет Большого театра, высочайший уровень ансамблевой культуры, отличающий выступления трио С. Кнушевицкого, Л. Оборина, Д. Ойстраха, сонатных ансамблей С. Кнушевицкого и Л. Оборина, Д. Ойстраха и Л. Оборина, дуэта М. Ростроповича и С. Рихтера, а также других камерных коллективов, – всё это свидетельствует об исключительно важной роли камерной музыки в жанровой системе отечественного музыкального искусства данного периода. Возможно, определённое значение имело и то обстоятельство, что эстетическая природа камерной музыки, сами условия исполнения как бы освобождали её от необходимости программно-идеологического обоснования. Эта сфера музыкального искусства в гораздо меньшей степени – по сравнению с оперой, балетом и симфонией – подвергалась жёсткому идеологизированному обсуждению. Поэтому и в контексте советской музыкальной культуры камерная музыка сохранила черты элитарности. Более того, в камерной сфере сохранилась бесценная для композиторов возможность свободного самовыражения, – *с особой чуткостью воспринимая в эти годы*. Данное обстоятельство так же, как особенности европейской музыкальной культуры 1900–1930-х годов, могли стимулировать работу Прокофьева в камерных жанрах.

В камерном стиле композитора, несомненно, прослеживается процесс динамичного развития, но, в целом, этот процесс нельзя объяснить как движение от несовершенного к совершенному. Оттенок «пробы пера», эскизности присутствует в виолончельной Балладе (1912), однако уже следующая камерная партитура – Квинтет (1924) – демонстрирует уверенное мастерство, отточенность в воплощении оригинальной идеи. Сама прокофьевская музыка не даёт повода говорить о том, что Второй квартет (1941) ярче, самобытнее Первого (1930), что первая ансамблевая соната (1932) менее интересна по сравнению с последующими инструментальными дуэтами (1940-е годы). Каждый камерно-инструментальный ансамбль Прокофьева вдохновлён принципиально новой художественной идеей, новой темой для «собеседования». В каждом ансамбле возникают свои языковые условия, свои композиционно-драматургические акценты. Можно предположить, что собственно *развитие* стиля как последовательное изменение происходит не столько в ходе создания партитуры, сколько

между сочинениями – в процессе слушания, анализа камерных ансамблей других авторов, в процессе работы над собственными сочинениями других жанров.

Так, почти камерно написанные эпизоды присутствуют во многих масштабных симфонических и театральных концепциях Прокофьева. Гибкое взаимодействие двух начал – симфонического и камерного – определило своеобразие Седьмой симфонии. Это сочинение, по наблюдению С. Слонимского, отмечено «лирической камерностью симфонической драматургии» [29]. Как ни парадоксально, своеобразные преломления камерности угадываются и в оперных полотнах композитора. Так, А. Парин, анализируя постановку «Огненного ангела», представленную в 1991 году на сцене Мариинского театра, отмечает: «Постановщики подчёркивали монологичность произведения. Им удавалось решить то, что всегда было камнем преткновения при интерпретации “Ангела”: камерность четырёх начальных действий и масштабность пятого соединялись тут без зазора, жанровая “нестыковка” снималась логикой развития внутреннего мира» [30].

В ряде прокофьевских сочинений для фортепиано прослеживается генетическая связь со сферой «неэкспансивного» музицирования. Так, рассмотрению общих для фортепианной миниатюры и камерно-ансамблевой музыки эстетических и языковых закономерностей на примере творчества Прокофьева может быть посвящено отдельное исследование.

Примечательно, что в 1930 году Музсектором Госиздата было издано переложение Andante из Четвёртой фортепианной сонаты для скрипки, виолончели и фортепиано, выполненное В. Крюковым. Тёплое, лирическое тембровое решение, изысканно полифонизированная фактура приоткрывают камерный образ этой музыки [31].

Особого внимания заслуживает переложение шести «Мимолётностей» для струнного квартета, мастерски выполненное Р. Баршаем. В 1946 году они вошли в репертуар Квартета Московской государственной филармонии (в 1955 году он стал Квартетом имени Бородина). Характерно, что в квартетном переложении совершенно не ощущаются «трудности перевода». Вероятно, Р. Баршай – не только яркий дирижёр, но и талантливый альтист, участник первого состава Квартета имени Московской государственной филармонии – услышал в фортепианных пьесах Прокофьева «совпадения» с выразительными возможностями струнных инструментов. Органичное, естественное звучание «Мимолётностей» в переложении сохраняет «изменчивые игры» оригинала и, вместе с тем, открывает в пьесах

новую тембровую остроту. Благодаря вибрато, специфически струнным штрихам в них появляется новое качество звука, новое отношение к интонации [32].

Как представляется, камерный стиль Прокофьева – это не только стиль его камерно-инструментальных ансамблей, но и почти камерное – прозрачное и, вместе с тем, интенсивное – звучание некоторых лирико-созерцательных эпизодов симфоний, «монологических» оперных и балетных сцен, изысканная камерность ряда фортепианных сочинений. Опыт концертирующего пианиста, участника камерного ансамбля, дирижёра, музыкального режиссёра позволил Прокофьеву чётко осознать, почувствовать как огромные возможности жанра, так и жанрообразующие грани. Возможно, поэтому проявления камерности в других жанровых сферах звучат у Прокофьева столь деликатно, естественно.

Несомненно то, что живое ощущение музыки определило исключительно серьёзное отношение композитора к камерному творчеству. Эксперимент, изобретательство, агон – всё это представлено в камерном стиле Прокофьева. Но его сущность раскрывается в наполнении «тесных пределов» безграничностью мироощущения. Прокофьевское – подлинно художественное – восприятие «пределов» претворяется в динамичной целостности камерного стиля.

Библиографические ссылки и примечания

1. Здесь перечислены имена композиторов-современников, наиболее часто упоминающихся в «Автобиографии», дневниках Прокофьева, в его переписке с Н. Я. Мясковским в связи с камерной музыкой. Исключение составляет Б. Барток. Несмотря на то, что его имя не фигурирует в названных источниках, сравнение-сопоставление камерного творчества Прокофьева и Бартока может дать очень ценные выводы по заявленной теме. Развёрнутая статья *И. Нестьева* «Барток и Прокофьев (Несколько параллелей)» доказывает убедительность сравнительной характеристики (Бела Барток: сб. ст. / сост. Е. Чигарёва. – М.: Музыка, 1977). Кроме того, определённое влияние на камерный стиль Прокофьева могли оказать камерно-инструментальные ансамбли С. Танеева, Р. Глиэра – старших современников и наставников.
2. *Асафьев Б.* Новая музыка II // Б. Асафьев. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – С. 170.
3. Там же. – С. 169.
4. Там же. – С 155.
5. Там же. – С. 154.

6. Как известно, проблемы камерного оркестра XX века, камерной симфонии, камерного симфонизма на протяжении многих десятилетий активно изучаются музыковедами. Многие идеи, сформулированные в зарубежном и отечественном музыкознании, обсуждаются в труде *Э. Прейсмана* «Камерный оркестр. Исторический процесс формирования, проблемы функционирования» (Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1993. – 218 с.).
7. Мысль об исчезновении этой грани, высказанная Б. Асафьевым, анализируется в работе *Э. Прейсмана* «Камерный оркестр. Исторический процесс формирования, проблемы функционирования» (Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1993. – С. 63).
8. *Барсова И.* Камерный оркестр Пауля Хиндемита (Kammermusiken № 1–7) // Музыка и современность: сб. ст. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 9. – С. 261.
9. *Huber N. A.* Zu Weberns Kammerorchestrerbearbeitung seiner Sechs Stücke für Orchestrer op. 6 für den «Verein für musikalischen Privataufführungen». – Цит. по: *Никифорова Е.* Венское Общество закрытых музыкальных исполнений: Дипломная работа (рукопись) / науч. рук. – канд. искусствоведения, доц. Ю. С. Векслер. – Н. Новгород: ННГК им. Глинки, 2003. – С. 26.
10. *Холопова В., Ю. Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 248.
11. Из письма Г. Шерхену от 1 января 1938 года. – Цит. по: *Никифорова Е.* Указ. соч. – С. 248.
12. Неидентичность понятий камерности и камерной музыки в XX веке обсуждается, в частности, в работе *В. Задерацкого* «Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича» (М.: Музыка, 1969. – С. 229–231).
13. С некоторой условностью изредка возникающие в сочинениях Прокофьева другие тексты можно отнести к тем «объективным внешним формам», которые, по мысли А. Шнитке, помогали композитору «одолевать огромную, многогранную катастрофическую проблематику собственной жизни». – См.: *Шнитке А.* Слово о Прокофьеве // Беседы с А. Шнитке / сост. А. Ивашкин. – М.: Классика – XXI, 2005. – С. 186. Разумеется, в сочинениях Д. Шостаковича и, в частности, в его поздних камерных ансамблях, интертекстуальность раскрывается на иных основаниях.
14. *Шебалин В.* О своих сочинениях // В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. – М.: Молодая гвардия, 2003. – С. 98.

15. Н. Мясковскому посвящена также Первая симфония В. Шебалина. Пятая симфония посвящена памяти Мясковского. Н. Мясковский посвятил своему ученику Пятый квартет.
16. Как известно, многолетняя дружба связывала Д. Шостаковича и В. Шебалина. Второй квартет Шостакович посвятил Шебалину: он стал своеобразным музыкальным приношением Шебалину в честь 20-летия дружбы. Созданную в 1954–1935 годах Третью симфонию В. Шебалин посвятил Д. Шостаковичу.
17. *Шебалин В. Я.* Из воспоминаний о Николае Яковлевиче Мясковском // В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. – М.: Молодая гвардия, 2008. – С. 118.
18. *Ламм О.* Предисловие к изданию: О. Ламм. Страницы творческой биографии Мясковского. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 14.
19. Своего рода «косвенным» доказательством единства художественного пространства служат концертные программы, включающие абсолютно несхожие по стилю сочинения. Один из ярких примеров – концерт Квартета имени Бетховена 5 сентября 1942 года. В программу вошли Первый квартет и Квинтет Шостаковича (при участии автора) и Второй квартет Прокофьева (московская премьера). Так, в концертной исполнительской практике соединяются имена композиторов, опусы, которые в сознании представляются почти «несоединимыми».
20. Размышляя о камерной музыке С. Танеева, Б. Асафьев отмечает: «Всё, что перед этим было сказано о сущности камерного стиля в его лучших проявлениях, выведено из анализа мастерства и всей деятельности Танеева» (*Б. Асафьев*. Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1968. – С. 221–222). В. Семёнов, рассматривая камерные ансамбли композитора с участием фортепиано, подчёркивает: Танеев «создал основу для серьёзной переоценки художественных возможностей инструментального ансамбля и самой категории «камерного». – См.: *Семёнов В., Танеев С. И.* Камерно-инструментальные ансамбли с участием фортепиано // Русская камерно-ансамблевая музыка в вузе. Проблемы интерпретации: учеб. пособие по курсу «Методика преподавания камерного ансамбля». – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – Ч. II. – С. 5.
21. Этому концерту, а также состоявшейся вскоре после концерта интереснейшей беседе с Танеевым («И нельзя представить, сколько полезных сведений он мне дал за эти пять часов»), посвящены дневниковые записи Прокофьева от 9 и 15 февраля 1910 года. – См.: *Прокофьев С. С.* Дневник: 1907–1933 [в 2 частях]. – Париж: SPRKF, 2002. (1907–1918). – Ч. 1. – С. 114, 115.

22. *Шебалин В. Я.* О своих сочинениях // В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. – М.: Молодая гвардия, 2003. – С. 99.
23. Об изучении фундаментального труда Танеева Мясковский сообщает в письме к Прокофьеву. – См.: Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. – М.: Сов. композитор, 1977. – С. 98.
24. *Бобровский В.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: исслед. – М.: Сов. композитор, 1961. – 258 с.
25. *Шостакович Д.* О времени и о себе / сост. М. Яковлев. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 80.
26. *Бобровский В.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: исслед. – М.: Сов. композитор, 1961. – С. 257. П. Вержбицкий в лаконичной статье «Квартеты Шостаковича. Мои любимые пластинки» замечает: «В своих симфониях Шостакович единоборствует с миром – в квартетах он мир оплакивает. В симфониях прославляет или осуждает – в квартетах просит прощения». – См.: Новая Польша. – 2006. – № 4 (74) – С. 66. Разумеется, нельзя говорить о непосредственном взаимодополнении двух жанров. Как известно, Шостакович предполагал написать двадцать четыре квартета – во всех тональностях. Очевидно, «законченный цикл» из двадцати четырёх квартетов мыслился композитором как самостоятельная художественная структура. – К. Мейер. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время. – СПб.: Композитор (СПб), 1998. – С. 415.
27. *Шостакович Д.* О времени и о себе / сост. М. Яковлев. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 80.
28. Этот термин используется И. Кузнецовым при анализе сочинений Шёнберга. – См.: *И. Кузнецов*. Полифония и форма в произведениях А. Шёнберга // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: мат-лы Междунар. науч. конф. – М.: МГК им. Чайковского, 2002. – С. 47.
29. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева: опыт исслед. – М.; Л.: Музыка, 1964. – С. 122.
30. Режиссёр Д. Фримен, сценограф Д. Роджер. – См.: *Парин А.* Дом на века. О фестивале музыки Сергея Прокофьева в Мариинском театре // Культура. – 1992. – № 5. – С. 9.
31. Как известно, Andante перешло в Сонату из юношеской симфонии ми минор (1908). В 1934 году автор «вернул» Andante в оркестровую сферу, сделав транскрипцию для симфонического оркестра (op. 29 bis).
32. Эти черты характеризуют и принадлежащее Р. Баршаю переложение избранных «Мимолётностей» для камерного (струнного) оркестра. (Как отмечают Л. Гинзбург и В. Рабей, «переложение было сделано

при непосредственном участии автора». – См.: *Гинзбург Л., Рабей В.* Московский камерный оркестр // Мастерство музыканта-исполнителя. – М.: Сов. композитор, 1972. – Вып. 1. – С. 194). Спустя более полувека корректный подход к оригинальному тексту позволил Ю. Башмету и Р. Балашову тонко, артистично «перевести» на язык струнного оркестра остальные пьесы прокофьевского опуса.

С. Г. Войткевич
Красноярск

ОПЕРА М. ВАЙНБЕРГА «ИДИОТ» (особенности трактовки романа Ф. М. Достоевского)

В статье рассматривается опера современного композитора – М. С. Вайнберга (1919–1996), написанная на сюжет романа «Идиот» Ф. М. Достоевского. Указываются особенности трактовки литературного первоисточника, раскрываются некоторые аспекты постановки оперы на сцене Камерного театра Б. Покровского (1991). Определяются функции персонажей первого и второго плана, а также их роль в драматургии.

Ключевые слова: М. С. Вайнберг, Ф. М. Достоевский, А. Медведев, роман «Идиот», современная опера, Камерный театр, либретто.

S. G. Voytkevich
Krasnoyarsk

OPERA «THE IDIOT» BY M. WEINBERG (the pecularities of the interpretation of F. M. Dostoevsky novel)

The opera of the modern composer M. S. Weinberg (1916–1996), composed after the novel by F. M. Dostoyevsky, “The Idiot” is considered in this article. The peculiarities of the literary origin are indicated, some aspects of the opera staging at the B. Pokrovsky Moscow Chamber Musical Theatre (1991) are revealed, the functions of the main and secondary characters are determined as well as their role in the drama.

Keywords: M. S. Weinberg (or Vainberg), F. M. Dostoyevsky, A. Medvedev, “The Idiot”, the modern opera, the Chamber Theatre, libretto.

В одном из своих немногочисленных интервью Мечислав Самуилович Вайнберг сказал: «Если рождается настоящая опера, она всегда найдет людей, которые буду с удовольствием слушать ее, которым она будет необходима». К моменту, когда были произнесены эти слова, в творческом портфеле композитора лежало 7 законченных оперных партитур. Их судьбы складывалась по-разному: свет рампы столичных театров увидели «Мадонна и солдат», «Поздравляем», «Любовь д'Артаньяна»; постановка оперы «Портрет» состоялась в Брно; многострадальная «Пассажирка» ждала своей премьеры долгих 38 лет; опера «Зося» все еще остается в архивах семьи композитора. В ряду этих сочинений опера «Идиот» стоит особняком. С одной стороны, ее постановка была осуществлена при жизни композитора в 1991 году в Камерном театре. Однако, как свидетельствует журнальная рецензия, для этого был сделан «новый вариант», в котором режиссер Б. А. Покровский произвел «некоторые сокращения (около 50 минут музыки)» [1]. Насколько сильны были эти сокращения, можно судить хотя бы по тому, что автор статьи называет сочинение Вайнберга «камерной оперой». Между тем, ее изначальные масштабы – 4 действия, 10 картин; количество персонажей – 14, из которых три – мимические роли. Участие мужского хора и большой состав оркестра в первоначальном варианте дают повод усомниться в правомерности вышеуказанного жанрового определения.

Отрадно, что опера привлекла внимание режиссера Александра Бармака, который поставил «Идиота» со студентами ГИТИСа. Однако и в этом случае не обошлось без сокращений. Важно другое: опера пришла к слушателю, она вызывает исполнительский и зрительский интерес. Одной из причин этого успеха, на наш взгляд, является то, что в своем последнем сочинении для оперной сцены Вайнберг обратился к роману русского классика Ф. М. Достоевского, чьи произведения год от года становятся все более актуальными и раскрываются читателям и исследователям новыми гранями.

Мечислав Вайнберг и либреттист Александр Медведев предложили свое прочтение одного из самых известных сочинений Достоевского. Интересно, что этот сюжет является самым востребованным из наследия писателя у деятелей музыкального театра. На сегодняшний день существует 7 балетных и 6 оперных постановок, представляющих сценические версии романа «Идиот» [2]. Лишь два композитора – В. М. Богданов-Березовский (опера «Настасья Филипповна») и В. А. Кобекин (опера «Н. Ф. Б.») – изменили название литературного первоисточника. В остальных случаях фигурируют заглавия «Идиот» или «Князь Мышкин», что вполне объяснимо:

главным героем романа Достоевского является князь Лев Николаевич Мышкин, в образе которого воплотилась идея писателя о «вполне прекрасном человеке». Подтверждением тому являются письма Ф. М. Достоевского к А. Г. Майкову от 31 декабря 1867 года и Л. И. Ивановой от 1 января 1868 года [3].

Особое существование Мышкина в романе во многом обусловлено самой концепцией романа, которую Н. А. Бердяев называет «центробежной» [4]. Смысл ее заключается в том, что князь, подобно Алеше и старцу Зосиме в романе «Братья Карамазовы», «разгадывает других» [5], «занят всеми» [6].

Слово «идиот» имеет множество трактовок и пояснений, которые, как свидетельствуют письма Достоевского, были ему известны. Отметим лишь одно из них, отсылающее нас к средневековой литературной традиции, где идиотом называли человека не слишком образованного, но «наделенного идеальными чертами и глубокой духовностью». Идиот был типичным героем, постигшим «*пути приобщения к высшим тайнам бытия*» [7] (курсив мой. – *С. В.*). Словно бы высвечивая этот аспект образа Мышкина, Вайнберг и Медведев наделяют героя развернутыми монологами, которые он произносит, чаще всего, находясь на сцене один. Причем, текст этих эпизодов в большинстве случаев является своего рода «вольной обработкой» текстов Достоевского, переведенных из повествовательной формы в речь «от первого лица».

Вообще, работа, проделанная Александром Викторовичем Медведевым с литературным первоисточником, заслуживает отдельного разговора. С точки зрения фабулы опера полностью совпадает с произведением Ф. М. Достоевского. Логика событий прочитывается в названиях картин, данных либреттистом: «Встреча в поезде», «У Епанчиных», «У Иволгиных», «День ангела», «У Рогожина», «Рыцарь бедный», «Два свидания», «Исповедь Лебедева», «Соперницы» и «Примирение». Как видим, выстраивая текст либретто, автор не нарушает последовательность частей романа (их у Достоевского, напомним, четыре). Вместе с тем, внутри картин он свободно сочетает реплики, звучащие в романе в рамках одной главы, дабы сильнее акцентировать ту или иную мысль героя. Так происходит, например, в небольшом монологе Гани Иволгина, который можно уподобить своего рода Credo героя о всесильной власти денег (2 картина) или в ариозо генеральши Епанчиной из 6-ой картины, сокрушающейся о судьбе своих дочерей.

Еще более интересны те случаи, когда в опере появляются тексты, отсутствующие в романе, но необходимые с точки зрения специфики жан-

ра. Например, действие четвертой картины развертывается в доме Настасьи Филипповны, празднующей именины. Чтобы воссоздать эту атмосферу, Медведев пишет текст песни Лебедева и реплики хозяйки и гостей, по-разному реагирующих на его поздравление. Или, как в первой картине, выписывает сцену Гани и Настасьи Филипповны, которая излагается у Достоевского в пересказе Иволгина.

Часть картин вбирает события разных глав, что позволяет активизировать ход действия, сохраняя интенсивность развертывания, «нагромождение» событий, столь характерные для романов Достоевского. Возможно, это свойство стиля русского классика вкупе с требованиями оперного жанра вызвало необходимость использования кинематографического приема «совмещения планов». Мастерское применение кинематографического принципа вполне объяснимо. Вайнбергу принадлежит музыка к более чем 60 кинофильмам, наиболее известные из которых «Летят журавли», «Укротительница тигров», «Медовый месяц», «Афоня», «Гиперболоид инженера Гарина», «Тегеран – 43».

Авторы указывают, что «действие оперы вынесено на три площадки, размещенные на основной сцене. События на каждой из них происходят обособленно, с мгновенными переходами» (клавир). Благодаря этому авторы решают несколько задач. Во-первых, это позволяет сконцентрировать действие и заострить ряд ситуаций. Например, в первой картине Рогожин и Мышкин знакомятся в поезде, и Парфен рассказывает о своих чувствах к Настасье Филипповне. В середине этого эпизода «высвечивается комната героини», где происходит ее встреча с Ганей Иволгиным. Таким образом, авторы оперы сразу же представляют Настасью Филипповну (в романе она появляется почти последней из всех персонажей, хотя речь о ней ведется беспрестанно) и показывают сцену с портретом, который в последующих картинах будет играть важную роль. Во-вторых, прием «смены кадра» дает возможность «столкнуть» различные идеи, персонифицированные в персонажах.

Во второй картине действие развертывается в доме Епанчиных. В гостиной происходит встреча Мышкина с генеральшей и ее дочерьми, а на другой площадке, представляющей кабинет, Ганя ведет подсчеты доходов. После небольшого ариозо князя, где он в восторженно-возвышенных тонах делится своими мечтами о «новой жизни», звучат меркантильно-деловые отрывистые фразы Гани. Следующая затем реплика Епанчиной как бы разъясняет смысл этого «столкновения»: «Сердце – главное, остальное – все вздор!». Кроме того, прием мгновенных переходов упрощает

восприятие происходящего и помогает постижению авторского замысла. Он словно бы разворачивает сложный «контрапунктический» роман Достоевского в горизонталь, сохраняя при этом сопряжение различных идей по вертикали в рамках одной картины.

Касаясь трактовки отдельных героев оперы, хотелось бы отметить необычную роль Лебедева, который, на первый взгляд, может быть отнесен к числу персонажей «второго плана». Однако его функция чрезвычайно важна и многопланова. Помимо привычной роли участника событий он выступает в опере в качестве резонера, рассказчика. Этим объяснимо довольное частое появление Лебедева на авансцене с репликами a parte. В начале второй картины он обращается к зрителям и разъясняет смысл диалога Тоцкого и Епанчина, «торгующих» Настасью Филипповну с целью выдать ее замуж за Ганю Иволгина. В завершении той же картины Лебедев, как свидетельствует ремарка, «выскакивает на авансцену» с репликой «Нет, господа! День этот странный еще не закончен! Нас ждут события чрезвычайные!».

Шестая картина оперы отмечена красивым романсом Аглаи «Рыцарь бедный». Исполняя его, героиня заменяет буквы девиза, начертанного на рыцарском щите, и вместо «A. M. D.» (Ave Maria Dei) произносит «Н. Ф. Б.». Услужливый Лебедев тут же поясняет суть подмены: «Настасья Филипповна Барашкова». Укажем также на заключительную картину, где Лебедев рассказывает о несостоявшейся свадьбе Мышкина и Настасьи Филипповны. Его речь прерывают вокальные фразы героев, звучащие из-за кулис. Подобная многоплановость трактовки образа Лебедева предопределена Достоевским, так как он с первых же страниц представлен автором, как «господин всезнайка» и, с одной стороны, выступает под маской шута, но в то же время позиционирует себя как толкователя Апокалипсиса и не лишен тщеславных претензий на роль «мироправителя». Именно Лебедев, интригуя и играя на чувствах главных героев, исподволь моделирует ряд ситуаций, дабы возвыситься в собственных глазах, уничижаясь при этом перед другими.

Упоминания заслуживает и еще один персонаж оперы, которого нет в романе Достоевского. Это Точильщик. В опере он появляется дважды: в пятой и в десятой картинах. В обеих фигурирует нож, имеющий в романе статус лейтмотива. Тем самым с образом Точильщика как бы ассоциируется страшный предмет, который прервет жизнь Настасьи Филипповны.

Предпринятый краткий обзор оперы Вайнберга «Идиот» позволяет говорить о том, что его авторы, следуя за Достоевским, представили собст-

венное видение сюжета. Это сочинение чрезвычайно интересное и богатое находками, ясное и индивидуальное по музыкальному языку, раскрывающее основные черты поэтики Достоевского, и его постановка на большой сцене могла бы стать одним из событий мировой музыкальной жизни.

Библиографические ссылки и примечания

1. *Власов А*. Вариации на тему «Идиота» // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 54–57.
2. См.: Произведения Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского в музыкальном искусстве: справ. для студентов гуманитар. вузов / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, ФГБОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра», Кафедра истории музыки; сост.: С. Г. Войткевич, О. Ю. Колпецкая, К. А. Носатова. – Красноярск: 2007. – 26 с.
3. См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1985. – Т. 28, кн. 2. – С. 241, 251.
4. См.: *Бердяев Н. О.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. О. О русской философии. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 1991. – Ч. 1. – С. 25–149.
5. Там же.
6. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. – М.: Книга, 1990. – 428 с.
7. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1984. – Т. 9. – 387 с.

В. Е. Карпенко
Иркутск

О МОНООПЕРЕ «ЗАПИСКИ МАРИИ ВОЛКОНСКОЙ» М. ШМОТОВОЙ

Статья посвящена анализу монооперы М. Шмотовой «Записки Марии Волконской», написанной в 1995 году и связанной с историей Иркутска. В произведении присутствуют признаки как монооперы, так и камерной оперы, что подтверждают ее композиционно-драматургические особенности. Во взаимосвязи с отечественными оперными традициями характеризуется интонационная сфера произведения.

Ключевые слова: моноопера, камерная опера, драматургия, композиция, сюжет.

V. E. Karpenko
Irkutsk

ABOUT MONOOPERA "THE DAIRY OF MARIA VOLKONSKAJA" BY M. SHMOTOVA

The article is devoted to the analysis of monoopera M. Shmotovoy «Notes of Maria Volkonskaya», written in 1995 and is connected with the history of Irkutsk. The work has the signs of both monoopera and chamber Opera, which is confirmed by its composition and dramatic features. Intonation sphere of the opera is characterized in correlation with domestic operatic traditions.

Keywords: monoopera, chamber Opera, drama, composition, story.

Композитор Марина Шмотова родилась в Иркутске. После окончания Иркутского училища искусств она продолжила музыкальное образование в Гнесинском институте как композитор в классе профессора Н. Пейко и в ассистентуре-стажировке у С. Беринского. В течение нескольких сезонов Шмотова работала в Иркутском драматическом театре имени Н. Охлопкова, что обусловило в дальнейшем ее интерес в сфере театральной музыки. На сегодня Шмотова – один из известных московских композиторов, лауреат международного конкурса имени С. Прокофьева, продюсер и ведущая концертов «Музыкального клуба Сергея Беринского» – не теряет творческих связей с родным городом, где довольно часто звучат ее произведения разных жанров.

Сюжет монооопера Шмотовой «Записки Марии Волконской», написанной в 1995 году, был предопределен одной из ярких страниц истории Иркутска, связанной с жизнью здесь ссыльных декабристов. За прошедшие почти два десятилетия исполнения этого сочинения в столице Восточной Сибири имели значительный резонанс и привлекали внимание музыкальной общественности и широкой публики. Впоследствии «Записки» прозвучали в Москве, Санкт-Петербурге и других городах России.

В 1996 году Марина Шмотова за монооперу и автор этих строк за концертные программы возглавляемого им ансамбля солистов Иркутской филармонии первыми среди музыкантов были удостоены премии губернатора Иркутской области.

Как известно, размеры моноопер и камерных опер XX столетия относительно небольшие. Однако «степень концентрированности действия в них намного выше, чем в операх любых других жанровых разновидностей. Все сосредоточено на узловых моментах повествования: экспониро-

вание, первоначальная характеристика персонажа; выявление конфликтной ситуации и ее разработка; кульминация конфликта. Послекульминационный этап уже как бы поднимается над действием, выражает авторскую нравственно-философскую оценку происшедшего» [1]. Перипетии сюжета «Записок», развиваясь в разном времени (до восстания и после) и пространстве (жизнь до сибирской ссылки и в Сибири), делают сюжетное развитие многомерным и, поэтому, более интересным.

Если принять за основу классификацию моноопер, предложенную А. Цукером и А. Селицким [2], то в «Записках Марии Волконской» есть признаки обоих видов. С одной стороны, либретто основано на мемуарно-эпистолярной форме литературы, что налицо в «Дневнике Анны Франк» и «Письмах Ван Гога» Г. Фрида и «Записках сумасшедшего» Ю. Буцко. Опираясь на реальный исторический материал, Шмотова, как и Г. Фрид, «обращается к тематике широкого социального масштаба – защиты человеческой личности от дискриминации и преследований» [3]. В то же время история женской судьбы, эмоциональная исповедальность, господство лирико-романтических жанров (ноктюрн, вальс) и преобладание кантилены сближает «Записки» с «моноопера́ми сугубо интимно-лирической направленности, восходящими к традиции “Человеческого голоса”: “Письма любви” В. Губаренко, “Письмо незнакомки” А. Спадавеккиа» [4].

Уже в первых советских моноопера́х 1960–70-х годов содержались все типичные признаки данного жанра: «сквозное симфоническое развитие, монотематизм, высокая роль декламационности, сплавленной с ариозностью» [5]. Сквозное развитие в моноопера́х обычно структурируется в несколько крупных разделов, воплощающих основные этапы сюжета. Так «Человеческий голос» Ф. Пуленка делится «на четыре неравных раздела: два первых примерно равной величины, два последних очень короткие: действие к концу активизируется, убыстряется» [6]. В моноопере «Нежность (Письма любви)» В. Губаренко просматриваются черты вокальной четырехчастной симфонии. Двадцать один короткий эпизод в «Дневнике Анны Франк» Г. Фрида объединен «в четыре сцены – своеобразные микроциклы, спаянные, прежде всего, единством драматургической задачи: именно микроцикл («блок»), а не отдельно взятый эпизод, является определенным этапом в драматургическом развитии» [7].

Общая архитектоника «Записок Марии Волконской» опирается на деление всей композиции пополам, то есть по три эпизода (авторское обозначение разделов оперы), которые одинаково организованы с учетом уже упоминавшихся двух временных и двух пространственных планов произведения (жизнь до восстания на Сенатской площади и сибирская ссылка).

Первый эпизод – воспоминания о прощальном вечере у Зинаиды Волконской в Москве перед отъездом Марии в Сибирь. Опера начинается с цитаты из оперы «Агнесса» Ф. Паэра, музыку из которой действительно тогда слышала Мария. Герой второго эпизода – А. Пушкин, становящийся первым внесценическим персонажем из числа тех, «которые реально не появляются на сцене, но фигурируют в монологе главного героя» [8]. Третий эпизод переводит временно́й и пространственный планы в Сибирь, где речь идет о муже Сергее Волконском и ее умирающей подруге Александрине Муравьевой. Таким образом «введение внесценических персонажей, обрисовка образов окружающего мира раздвигают границы драматического действия монооперы, сообщают ту многоплановость воссоздания действительности, которая столь неотъемлемо присуща драматургии большой оперы» [9].

Четвертый и пятый эпизоды – воспоминания о долгой поездке в Сибирь – подводят к последнему шестому эпизоду, в котором продолжается линия жизни в ссылке. Заключительная молитва, выполняющая функцию коды, будучи интонационно связанной с начальным вокализом, тем не менее, переводит в новую смысловую и эмоциональную плоскость. Несмотря на то, что молитва сюжетно обусловлена известием о смерти сына Марии Николая, ее музыка воспринимается как финал этой оптимистической трагедии и является еще одним примером «общего позитивного настроя и гармоничной уравновешенности музыкального мира Шмотовой… Качества негативных эмоций и состояний – скорби, тоски, отчаяния, разъедающего душу сомнения, утраты веры, в рамках индивидуального авторского высказывания естественным образом переплавляются в атмосферу бытия своих антиподов – света, красоты, добра, радости и любви. Потому и возникает та неповторимая аура свежести музыкального языка композитора, которая, по большей части, отличает слушательское восприятие произведений Шмотовой» [10].

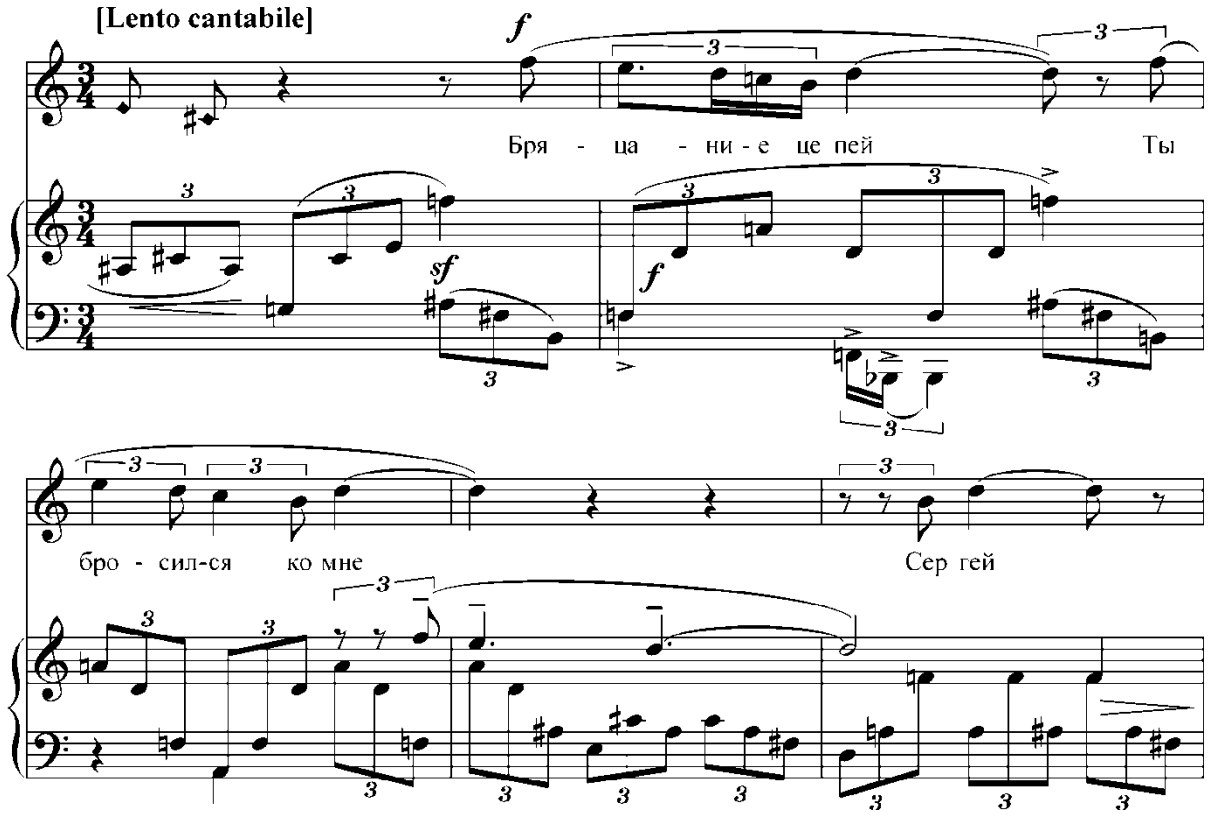
Если учитывать смысловую весомость эпизодов, то возникает своеобразная периодичность двух больших ямбических стоп на драматургическом и композиционном уровнях – устремленность движения к третьему и шестому эпизодам, которые корреспондируются друг с другом, образуя еще одну важную семантическую арку в архитектонике целого:

Эпизоды	**1→2→**	**→3**	**4→5→**	**→6**
Время и место действия	До восстания	Сибирь	Поездка в Сибирь	Сибирь

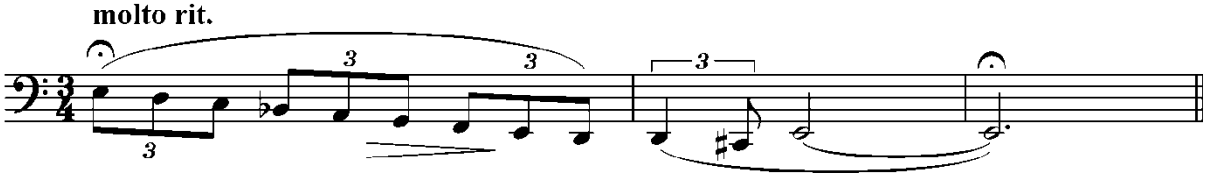
Мелодический профиль «Записок» естественно опирается на интонационную сферу пушкинской эпохи и мелодику более позднего времени, в котором чаще вспоминается П. Чайковский и его Татьяна, во многом определившая облик Марии и по своей эмоциональности и по конкретным музыкальным решениям. Так явной аллюзией на тему Татьяны является оркестровый переход к шестому эпизоду (см. пример 1). Два раздела в тональности Des-dur также отсылают к соответствующим страницам оперы П. Чайковского (цифры 11 и 26). Знакомые интонации звучат в момент встречи Марии и Сергея на руднике (см. пример 2). В завершении еще одного инструментального отыгрыша дана популярнейшая романтическая интонация вопроса (см. пример 3).

Пример 1

Пример 2



Пример 3



Поскольку любая моноопера – «длящийся от начала до конца “крупный план” героя» [11], то непременным условием жанра становится оптимальное сочетание декламационности и кантиленности в вокальной партии во избежание однообразия, изначально заложенного в камерных операх и моноопераx. Из этих двух вокальных видов в «Записках» заметно преобладает кантиленность, что проявляется как в напевности речитативов (в основном небольших), так и в череде микроариозо, идеально подходящих разделам текста либретто.

Основной тематизм оперы построен на плавном восходящем и нисходящем движении, сообщающем мелодиям напевность и широту охвата диапазона, даже если речь идет о скерцозной музыке как, например, в эпизоде воспоминаний о прогулке на побережье близ Таганрога (примеры 4–5).

Пример 4

Пример 5

Помимо собственно гаммообразных тем (кстати, одна из черт стиля П. Чайковского) в опере встречается поступенные мелодии с выразительными скачками на малую или большую септиму (перенос в другую окта-

ву), придающими простой гамме оттенки элегической грусти, печали вплоть до отчаяния. Именно так ознаменовано начало третьего эпизода, впервые показывающего сибирскую ссылку (пример 6).

Пример 6

Ряд тем опирается на ходы по трезвучиям, что в целом типично для русской романсовой лирики XIX века (пример 7).

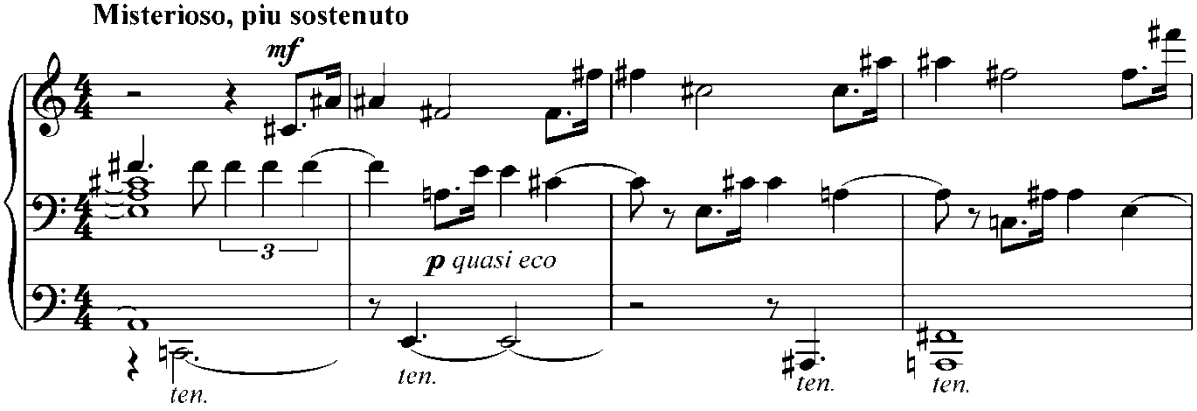
Пример 7

На единство оперы работают и другие факторы и прежде всего интонационная близость мелодики эпизодов и прием «интонационного сцепления разделов» [12], идущий от «Каменного гостя» А. Даргомыжского – первой русской речитативной оперы. Не менее важную роль на интонационно-синтаксическом и композиционном уровнях драматургии играют различные фактурные, темброво-регистровые арки и соответствия, то есть «репризность, осуществляемая немелодическими средствами» [13].

Основными жанрами в процессе драматургического развития становятся вальс и ноктюрн (встречаются также элегия и полонез). В крупном плане жанрового развития в опере просматривается трехчастность, в которой элегически-ноктюрновая музыка обрамляет вальсовые четвертую и пятую картины.

Гармонический язык оперы органично сочетает признаки классико-романтической тональности и расширенной тональности XX века. Так в примере 1 был приведен увеличенный лад, в примере 8 – политональность.

Пример 8



Слова по поводу инструментальной музыки Шмотовой можно адресовать и ее моноопере: «Шмотова – мастер детали, чей метод отличается строгим самоограничением и, зачастую, обманчивой простотой традиционных выразительных средств. Однако отсутствие диктата чрезвычайно востребованных ныне постмодернистских приемов письма компенсируется неутомимыми поисками в области имманентно-музыкальной – ладовой, интервальных и ритмических перверсий, фактурных перекличек-наслоений, тембровых характеристик и обертоновых отсветов. Этот музыкальный язык можно назвать природно-полифоничным или тотально полифонизированным, в котором функции тематического ядра либо противосложения зачастую выполняют как совсем мелкие компоненты – мелизмы, штрихи, тембры и отдельные звуки, так и “обобщающие” фактурно-ритмические комплексы» [14].

В целом «Записки Марии Волконской» являются примером убедительного музыкального воплощения замечательного литературного первоисточника и своего, оригинального подхода к жанру монооперы в отечественной музыке конца XX века.

Библиографические ссылки

1. *Сабинина М.* Опера-оратория и моноопера // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М., 1982. – С. 47.
2. *Цукер А., Селицкий А*. Григорий Фрид. – М., 1990. – С. 113–114.
3. Там же. – С. 113.
4. Там же. – С. 114.
5. *Сабинина М.* Опера-оратория и моноопера… С. 46.
6. *Медведева И.* Франсис Пуленк. – М., 1969. – С. 182.
7. *Цукер А., Селицкий А.* Григорий Фрид… С. 120.

8. Там же. – С. 118.
9. Там же.
10. *Петухова С.* Подслушать у музыки // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 15.
11. *Цукер А., Селицкий А.* Григорий Фрид… С. 113.
12. *Белянова Г.* Основные закономерности формообразования в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Страницы истории русской музыки. – Л., 1973. – С. 33.
13. *Ройтерштейн М.* О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского // Вопросы музыкальной формы. – М., 1966. – Вып. 1. – С. 126.
14. *Петухова С.* Подслушать у музыки… С. 15.

Раздел IV. ИСКУССТВО КУЗБАССА

Н. Л. Прокопова
Кемерово

ФРИЛАНСЕРЫ В ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЕ: ПОПЫТКА ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ (на материале театров Кузбасса 2000–2010 годов)

В статье поднимается проблема создания репертуара приглашенными режиссерами. На материале театров Кузбасса подвергается анализу степень и качество участия фрилансеров в создании афиши театра. Приводится аргументация активного включения приглашенных режиссеров в театральный процесс Кузбасса, а также формулируются положительные и отрицательные стороны укрепившейся тенденции.

Ключевые слова: фрилансер, театральная режиссура, главный режиссер, приглашенный режиссер, труппа, афиша, репертуар.

N. L. Prokopova
Kemerovo

FREELANCERS IN THEATRE PRODUCING: ATTEMPT TO THINK PROBLEM OVER (on the Kuzbass theatres practice 2000–2010 years)

There is a problem of creating of repertoire by the invited producers. The participation of freelancers in creating of Kuzbass theatre play bill is analyzed in the article. The merits and shortcomings of the tendency are considered here. There are some arguments for active inviting of freelancers in Kuzbass theatres.

Keywords: freelancer, theatre producing, headed producer, invited producer, company, play bill, repertoire.

Анализ деятельности театров Кузбасса за период 2000–2010 годов отчетливо свидетельствует о том, что одной из устойчивых тенденций следует считать жизнедеятельность труппы без главного режиссера, переход обязанностей художественного руководства к директору театра и создание репертуара приглашенными режиссерами. При этом в российских анали-

тических публикациях практически нет работ, посвященных этой проблеме. В то время как проблема отсутствия главных режиссеров в провинциальных театрах заявляет о себе достаточно настойчиво. Задача этой статьи состоит в выявлении достоинств и недостатков выстраивания художественной политики регионального театра в опоре на деятельность приглашенных режиссеров. Для этого рассмотрим содержание понятия «приглашенный режиссер», установим причины сохранения вакантности должности «главный режиссер», представим факты активного участия приглашенных режиссеров в формировании афиши Кузбасса, определим минусы и плюсы деятельности «приглашенных» в региональном театре.

Наиболее употребительным понятие «приглашенный режиссер» оказалось на рубеже XX–XXI столетий. В настоящее время «приглашенным» именуют режиссера, заключившего с театром гражданскоправовой договор на постановку определенного спектакля за определенную оплату. В ряде публикаций, посвященных современному театральному искусству, приглашенного режиссера также называют «режиссером-фрилансером» [1]. Следует отметить, что в переводе с английского указанный термин означает «вольный художник». Ранее он использовался в журналистике, программировании, веб-дизайне – то есть в сферах, не относимых к искусству. Поэтому вхождение термина «фрилансер» в публикации по театральному искусству указывает на утрату различий в организации деятельности этих сфер. Любопытно, что определение фриланс-услуг не противоречит характеру деятельности приглашенного режиссера. Так, по данным, опубликованным в Википедии, «фрилансер» чаще всего сам предлагает свои услуги – через Интернет, газетные объявления или пользуясь “сарафанным радио”, то есть личными связями» [2]. Часто установление договорных отношений театра и приглашенного режиссера, действительно, осуществляется через посредника. Нередко посредник выступает в качестве продюсера молодых режиссеров (особенно, если речь идет о постановке «новой драмы»). Он организует лаборатории и фестивали, на которых молодые режиссеры представляют спектакли. Именно такой посредник, чаще всего, знакомит директоров нестоличных театров с молодыми режиссерами, которые и приглашаются в дальнейшем на постановку. Другой вариант встречи труппы и приглашенного режиссера – классический. Режиссер отправляет директору театра резюме и список пьес, предлагаемых к постановке. Нельзя исключить также вариант знакомства режиссера и директора на фестивалях. Однако в настоящее время наиболее распространена первая из указанных возможностей знакомства режиссера и нестоличного театра.

Следует отметить, что с момента упрочения в России репертуарного театра укрепились и позиции художественного руководителя. Однако случаи приглашения на постановку режиссера, не состоящего в штате театра, всегда имели место. В конце XX столетия, когда постепенно ушел в прошлое институт очередных режиссеров (то есть режиссеров, работающих в театре стационарно наряду с «главным»), потребность в приглашенных режиссерах особенно возросла. В настоящее время афиша практически любого театра содержит спектакли, созданные «приглашенными». В большей степени спектаклями приглашенных режиссеров представлены афиши региональных театров. Конечно, встреча с новым режиссером способна обновить творческий дух актеров, повысить уровень их профессиональной культуры. Но все это лишь в том случае, если труппа направляется стабильной и целенаправленной деятельностью главного режиссера – художественного руководителя театра. К сожалению, такая ситуация, в отличие от советского репертуарного театра, становится исключительной для последнего десятилетия. Как верно отмечает С. Н. Басалаев, «советский репертуарный театр, в котором долголетнее служение главного режиссера не являлось редкостью, был основан на единении коллектива театра и личности режиссера, его гражданской и мировоззренческой позиции. Идея театра делалась его “фундаментом”, а главный режиссер, как правило, брал ответственность за художественную жизнь театра, он определял концепцию развития театра и, следовательно, репертуарную политику. В последнее десятилетие экономическая и социокультурная ситуации складываются так, что быть ответственным за весь театр и его функционирование становится не выгодно. Повсеместно главные режиссеры покидают театры, а новые – со своими концепциями, готовые взять на себя ношу ответственности – не возникают. Вместо них появляются режиссеры “новой волны”; используя коллективы театров и не заботясь об их развитии, они зарабатывают на пользующемся спросом товаре – низкопробных комедиях и “шедеврах” “новой драмы”» [3].

В Кузбассе именно в прошедшее десятилетие – период 2000–2010 годов – увеличилось число приглашенных режиссеров. Этот факт во многом обусловлен отсутствием в театрах главных режиссеров. Безусловно, вакантность должности «главный режиссер» имеет свои, вполне объективные, причины.

Казалось бы, режиссерская профессия к концу XX столетия перестала быть редкой. Как известно, петербургские и московские театральные вузы ежегодно подготавливают выпускников по специализации «Режиссер

драмы». Однако при этом половина из них находит свою нишу в разных творческих сферах и не остается в мире театральной режиссуры. Для большой части выпускников театральных вузов деятельность главного режиссера в нестоличном театре не представляется престижной, и, как правило, молодые режиссеры дают согласие лишь на разовые постановки. В первой половине 2000-х годов эта тенденция стала особенно заметной, на нее указывали и театральные практики, и театральные педагоги. В интервью с режиссером, художественным руководителем Самарского академического театра драмы им. М. Горького В. А. Гвоздковым находим: «Как правило, сегодня молодые режиссеры не хотят ехать в провинцию, брать на себя ответственность за театр. А ведь только в определенном театре на собственном опыте и победах формируется лидер» [4]. Известный театральный критик и педагог А. М. Смелянский в своей книге, посвященной жизни русского театра второй половины XX века, отмечает, что современные режиссеры не стремятся к созданию своего театра, так называемого театра-дома [5]. В настоящее время часть нестоличных российских театров функционирует без главных режиссеров.

Так, в Кузбассе за период первого десятилетия XXI столетия лишь в трех театрах из семи художественное руководство осуществлялось неизменно одним главным режиссером. Речь идет о Кемеровском театре для детей и молодежи на Арочной (главный режиссер Ирина Латынникова), Областном театре кукол имени Аркадия Гайдара (главный режиссер Дмитрий Вихрецкий), Новокузнецком театре кукол «Сказ» (главный режиссер Юрий Самойлов). В то время как в других четырех театрах на протяжении всего десятилетия (2000–2010) должность «главного» либо оставалась вакантной, либо оказывалась занятой кратковременно (в течение одного-двух сезонов). Представим факты недолговременного служения «главных» в одном театре. Для этого используем информацию, предоставленную театрами Кузбасса, а также материалы, размещенные на сайтах этих театров и сайтах газет Кемеровской области, например, массовой городской газеты «Кузнецкий рабочий» [6]. В целях аргументации прибегнем к систематизации сведений, определим длительность периодов служения режиссеров в должности «главного» в драматических театрах Кузбасса.

Как уже было отмечено выше, из всех четырех драматических театров Кузбасса наиболее благоприятная картина сложилась в Кемеровском театре для детей и молодежи на Арочной. Вероятно, сыграла свою роль смена административного и творческого руководства, состоявшаяся

в начале 2000-х годов. С момента ухода Сергея Внукова, основавшего этот театр, с 2003 по 2004 год главные режиссеры в этом театре не назначались. В переходный период (то есть этап, когда прежний «главный» завершил свою деятельность, а новый «главный» не принят) дирекция предоставляет возможность ставить актерам. Так, в театре для детей и молодежи в течение указанного периода постановки осуществляли артисты театра – Андрей Ошканов, Андрей Яковлев, Денис Казанцев. Следует заметить, что подобная картина наблюдалась и в других театрах драмы Кузбасса – в Новокузнецком, Прокопьевском, Кемеровском. Например, в переходный для Новокузнецкого драматического театра период, наступивший после ухода режиссера Олега Пермякова, активно ставил актер театра Олег Павловец. В Кемеровском драмтеатре на этапах отсутствия «главных» возможность постановки получал актер Олег Кухарев, в Прокопьевске – актер Юрий Темирбаев. Таким образом, алгоритм замещения отсутствующего художественного лидера разовыми постановками актеров, служащих в этом театре, можно считать общим механизмом вынужденного покрытия вакансии главного режиссера. Вернемся к вопросу служения режиссеров в должности «главного». Начиная с 2004 года должность главного режиссера в Кемеровском театре для детей и молодежи на Арочной занимает Ирина Латынникова. В настоящее время она продолжает успешно руководить названным театром. Для аргументации долговременного служения «главных» в этом театре в таблицу включен период с захватом 1990-х годов (речь идет о деятельности Сергея Внукова, составившей 13 лет).

Таблица 1

Периоды служения режиссеров в должности «главного»
(Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной)

Ф. И. О. режиссера	Период работы	Количество лет
Сергей Александрович Внуков	1991–2003	13 лет
Должность «главного» вакантна	2003–2004	1 год
Ирина Николаевна Латынникова	2004–2010	7 лет

Ирина Латынникова, возглавившая труппу в качестве «главного» и художественного руководителя в 2004 году, выполняет названные обязанности и в настоящее время. Пожалуй, ситуация продолжительной деятельности главного режиссера характерна лишь для этого коллектива из всех действующих в Кузбассе драматических театров. Тогда как в иных театрах

драмы Кемеровской области, начиная со второй половины 2000 года по 2010 год можно наблюдать тенденцию недолговременного пребывания режиссеров в должности «главного». В качестве доказательства приведем ситуацию в Новокузнецкой драме. Здесь, с сезона 2004/05 года пост «главного» покидает Олег Пермяков, возглавлявший театр семь лет. После его ухода режиссеры, принимаемые на эту должность, работают в среднем не более 2 лет. Сменяемость главных режиссеров приведена в таблице 2. Интересно, что в предыдущее десятилетие присутствие «главного» в указанном театре отмечено более длительным периодом. Для аргументации высказанной мысли годы служения Олега Пермякова приведены в таблице полностью (то есть с захватом периода предыдущего десятилетия).

Таблица 2

Периоды служения режиссеров в должности «главного» (Новокузнецкий драматический театр им. С. Орджоникидзе)

Ф. И. О. режиссера	Период работы	Количество лет
Олег Рэмович Пермяков	1997–2003	7 лет
Сергей Григорьевич Болдырев	2005–2007	2 года
Ринат Мулланурович Фазлеев	2008–2009	1 год
Петр Юрьевич Шерешевский	2010–2011	1 год

Дополним сведения таблицы некоторыми уточнениями. Всего за период десятилетия театром руководили четыре режиссера в должности «главного». При этом первоначально некоторые из них были «приглашенными». Так, например, в 2004 году в указанном статусе начинал свое служение Сергей Болдырев, а в 2009 – Петр Шерешевский. Интересно, что самое длительное пребывание в должности «главного» (на протяжении семи лет) характерно для периода рубежа веков – то есть начала десятилетия. Но уже спустя несколько лет организации жизнедеятельности этого театра присуще либо отсутствие, либо недолговременное пребывание режиссеров в указанной должности. Так, и Р. Фазлеев, и П. Шерешевский осуществляли руководство Новокузнецкой драмой в качестве «главных» лишь в течение одного театрального сезона. Подобная ситуация спустя два года повторяется в Прокопьевском драматическом театре им. Ленинского комсомола. Выполнявший обязанности главного режиссера Виктор Захаров покидает театр, а приходящие в последующее время режиссеры работают не более двух лет. Ситуация представлена в таблице 3.

Таблица 3

Периоды служения режиссеров в должности «главного»
(Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола)

Ф. И. О. режиссера	Период работы	Количество лет
Виктор Степанович Захаров	1999–2006	7лет
Евгений Иванович Зайд	2007–2008	1 год
должность «главного» вакантна	2008–2010	2 года
Марат Мисостович Гацалов	2010–2011	1 год

Мысль о недолговременном пребывании режиссеров в должности «главного» в период 2000–2010 годов подтверждают и данные Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского. Правда здесь тенденция недолговременного пребывания на посту «главного» проявилась раньше, чем в других театрах Кузбасса. После того, как Борис Соловьев, возглавлявший театр с 1991 по 2001 год, прекращает свою деятельность «главного», сменившие его режиссеры служат на этом посту не более трех лет. В течение двух лет (с 2005 по 2007 год) указанная должность вакантна. Об этом свидетельствует таблица 4.

Таблица 4

Периоды служения режиссеров в должности «главного»
(Кемеровский областной театр драмы им. А. В. Луначарского)

Ф. И. О. режиссера	Период работы	Количество лет
Евгений Юрьевич Ланцов	2002 –2005	3 года
должность «главного» вакантна	2005–2007	2 года
Олег Рэмович Пермяков	2007–2008	2 года
Дмитрий Геннадьевич Петрунь	2009 по 2010	1 год

Следует отметить, что нередки случаи, когда главный режиссер принят, однако его реальное присутствие в театре весьма ограничено. Этот вариант действовал в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского. В подтверждение приведем комментарий журналистки О. Штраус относительно особенностей художественного руководства этим театром в период 2009–2010 годов: «В театре произошли серьезные кадровые перемены. Появилась новая должность – режиссер-консультант на должности главного режиссера. Ее занял Дмитрий Петрунь. Сложное

название его поста – результат достигнутого мудрого компромисса. Молодой, талантливый и востребованный в столицах Петрунь будет жить в Москве, а в Кемерове бывать наездами. Его задачи: выбор режиссеров на постановки, отслеживание их работ, прием каждого спектакля (за неделю до премьеры)» [7]. Заметим, что указанные задачи (выбор режиссеров на постановки, отслеживание их работ, прием каждого спектакля за неделю до премьеры) – это лишь часть обязанностей главного режиссера. В зону его ответственности, несомненно, входят все вопросы, касающиеся художественной политики театра и развития труппы. В советские времена главный режиссер автоматически становился его художественным руководителем. Полагаем, что называемый О. Штраус «компромисс» имеет иное именование. Скорее это результат понимания руководством того, что главный режиссер необходим театру, и попытка создать иллюзию присутствия художественного лидера. Здесь следует заметить, что прежде чем получить приглашение, связанное с руководством театра в качестве главного режиссера, Дмитрий Петрунь поставил спектакль «Три сестры», хорошо принятый и зрителями, и театральной критикой, и, что особенно важно, – самими актерами. Однако все перечисленные факты не изменили транзитную установку Дмитрия Петруня, и решение вопроса о художественном руководстве театром получило форму указанного выше «компромисса». Формально Дмитрий Петрунь числился «главным», а по сути, оставался «приглашенным». Поэтому, можно считать, что в Кузбассе в трех из четырех действующих театров драмы должность «главный режиссер» остается вакантной.

Сформулируем причины этого положения. Полагаем, первая из них лежит на поверхности и связана со сменой поколений. Как уже было упомянуто выше, в период 2000–2010 годов практически все театры Кузбасса расстались с «главными», возглавлявшими коллективы на исходе XX столетия и осуществлявшими руководство более семи лет. В Кемерове, ранее других, пост «главного» оставил Борис Соловьев, далее: в Новокузнецке – Олег Пермяков, в Прокопьевске – Виктор Захаров, в Кемеровском театре для детей и молодежи – Сергей Внуков. Все перечисленные «уходы» относятся к первой половине десятилетия. При этом названные режиссеры принадлежат, как правило, к одному поколению – поколению шестидесятилетних (лишь Сергей Внуков «выпадает» из этого ряда). Вторая причина обусловлена социально-экономическими изменениями в России: усиление коммерциализации искусства, с одной стороны, и слабое материальное стимулирование режиссеров, с другой стороны, обусловили снижение престижности должности «главный режиссер». Одной из значимых причин

отсутствия режиссерских кадров в регионе и их сосредоточения в столице является взрыв развития кино- и телеиндустрии, наблюдающийся в последнее десятилетие. В отличие от репертуарного театра, характеризующегося проблемами финансового характера, студии по производству телесериалов располагают рядом преимуществ. Гонорар режиссера телесериала несопоставим с материальным вознаграждением художественного руководителя регионального репертуарного театра. Ежемесячная заработная плата главного режиссера в регионе составляет не более 500–600 евро. Названный объем заработной платы не выступает стимулирующим фактором для того, чтобы режиссер, приехавший в тот или иной региональный театр, пожелал остаться в качестве «главного» на продолжительный период времени (10–15 лет). Отсутствие материального стимулирующего фактора в деятельности «главных» приводит к наличию в театрах режиссерских вакансий и закономерно способствует притоку постановщиков, приглашенных на создание одного спектакля, содействует развитию сферы фриланс-услуг в театральном искусстве. Правда, нежелание режиссеров поколения рубежа XX–XXI столетий создавать свой театр объясняется не только федеральными и региональными особенностями развития современной культуры, но и причинами творческого характера. Труппы, в которых должность «главного режиссера» остается вакантной более одного года, привыкают к отсутствию творческого лидера. Это ведет к разрушению принципов взаимодействия режиссера и актеров, характерных для режиссерского театра. У артистов таких театров накапливается недоверие к приезжим режиссерам и трансформируется восприятие актерского мастерства. Они начинают относиться к созданию роли как к самодостаточному процессу. Изначальное недоверие актеров к приглашенному режиссеру препятствует эффективной работе над спектаклем и, как правило, снижает художественный уровень постановки. Чем более длительный период в театре отсутствует главный режиссер, тем агрессивнее труппа, тем слабее ее творческий потенциал, тем менее увлекательна для приглашенного режиссера работа с ней. Поэтому работа приглашенного режиссера в ряде региональных театров с точки зрения плодотворного творчества не представляет особого интереса. Вместе с тем, отсутствие «главных» заставляет директоров заниматься поисками постановщиков. Найти крепкого режиссера для создания спектакля в региональном театре достаточно трудно. Тем не менее, во второй половине 2000-х годов афиши театров Кузбасса во многом сформированы благодаря режиссерам-фрилансерам. Представим факты активного участия «приглашенных» в формировании общей афиши драматических театров Кузбасса. Выдвинув в качестве гипотезы положение

о том, что приглашенный режиссер – это тенденция функционирования нестоличного театра, выявим объем спектаклей, поставленных фрилансерами. При этом исключим из анализируемого пространства (а значит, они не будут включены в таблицу) спектакли, поставленные служащими в театре актерами. Здесь также для удобства представим собранные сведения в таблицах. Начнем с Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского.

Таблица 5

Спектакли приглашенных режиссеров
(Кемеровский областной театра драмы им. А. В. Луначарского)

Спектакль	Режиссер
2002	
Н. Птушкина «Пока она умирала»	М. Ремизов
С. Лобозеров «Семейный портрет с посторонним»	А. Федоров
2003	
Е. Воробьева «Северная сказка»	И. Шишкин
Л. Герш «Эти свободные бабочки»	А. Штейнер
Э. Ростан «Сирано де Бержерак»	А. Пронин
2004	
А. Поярков «Маленький»	О. Сологуб
В. Мазаев «Будем живы – свидимся!»	Н. Шимкевич
Р. Куни «Люкс № 13»	Е. Зайд
2005	
–	–
2006	
Д. Патрик «Дорогая Памела»	Е. Зайд
И. Шишкин «Благородный разбойник»	И. Шишкин
М. Камолетти «Ох, уж эта Анна!»	Л. Лелянова
2007	
А. Чехов «Три сестры»	Д. Петрунь
К. Людвиг «Примадонны»	Идея – Д. Петрунь, постановщик – Д. Безносов
А. Вампилов «Прошлым летом в Чулимске»	П. Зобнин
2008	
Э. Т. А. Гофман «Щелкунчик»	Д. Вихрецкий
Г. Горин «Поминальная молитва»	В. Прокопов
В. Бурмистров «Белый колдун»	М. Никифорова
2009	
К. Хэмптон «Опасные связи»	А. Баранников

Как видим, за период десятилетия труппа встретилась с 15 приглашенными режиссерами, которые поставили 17 спектаклей. В 2005 году графы остались незаполненными, потому что спектакли «приглашенных» в этот период отсутствовали. Это связано с тем, что постановочная работа осуществлялась действующими в театре режиссерами: Е. Ланцовым (принятым на должность «главного») и Б. Соловьевым (ушедшим с должности «главного», но оформленным на должность очередного режиссера). В среднем за десять лет, как показывает таблица, в течение года в этом театре ставилось как минимум два спектакля «приглашенными». Однако в разные годы количество постановок не одинаково. Большее количество спектаклей «приглашенных» выпадало на тот период, когда пост «главного» оказывался вакантным. В эти годы сценическая площадка предоставлялась приглашенным режиссерам. Близкая ситуация складывалась в этом десятилетии и в Новокузнецком драматическом театре. Для наглядности также приведем таблицу постановок приглашенных режиссеров. Не вошли в таблицу спектакли студии «Юность», действующей при этом театре, и поставленные актером О. Павловцом. Как уже было указано выше, в таблицу включены спектакли, созданные режиссерами, не являющимися на момент постановки штатными сотрудниками театра.

Таблица 6

Спектакли приглашенных режиссеров
(Новокузнецкий театр драмы им. С. Орджоникидзе)

Спектакль	Режиссер
2004	
Р. Куни «Он, она, окно... оно»	В. Олийчук
А. Чехов «Чайка»	С. Болдырев
2005	
Н. Гоголь «Игроки»	Ю. Ильин
2006	
«Маленькая метель» (сказка)	О. Игумнова
2007	
Ю. Фоссе «Сон об осени»	А. Слюсарчук
А. Галин «Звезды на утреннем небе»	Н. Бельдюгин

Спектакль	Режиссер
Ф. Вебер «Ужин дураков»	В. Захаров
«Хрустальные башмачки» (по мотивам «Золушки» Ш. Перро)	О. Игумнова
А. Рейно-Фуртон «Французская кадриль»	Ю. Смирнов
2008	
А. Блок «Балаганчик»	Т. Захарова
«Кляксы» (по рассказам А. П. Чехова)	Ю. Смирнов
В. Афонин «Мымренок» (сказка)	А. Кизилов
2009	
А. П. Чехов «Дуэль»	П. Шерешевский
С. Белов «Здравствуйте, я ваша теща»	П. Белышков
К. Людвиг «Примадонны»	А. Бабанова
С. Свирко «Морозко»	С. Свирко
О. Николаева «Праздник друзей»	О. Гущина
О. Николаева «Приключение в дорожном городке»	О. Гущина
2010	
Ж.-Б. Мольер «Плутни Скапена»	Т. Захарова

Таким образом, в Новокузнецком драмтеатре (также как и в Кемеровском) за прошедшее десятилетие с труппой работали 15 приглашенных режиссеров, которые поставили 19 спектаклей. При этом большее количество «приглашенных» пришлось на вторую половину десятилетия. Лидером по числу спектаклей, поставленных «приглашенными», является Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола. В течение десятилетия труппа этого театра работала с 20 приглашенными режиссерами, поставившими 29 спектаклей.

Таблица 7

Спектакли приглашенных режиссеров
(Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола)

Спектакль	Режиссер
2001	
А. Володин «Мать Иисуса»	Т. Бессчастнов
Н. Носов «Синеглазка»	Л. Гладков
2002	
П. Ершов «Конек-горбунок»	Б. Белкин
2003	
–	–
2004	
С. Козлов «По зеленым холмам океана»	А. Матюшев
Ф. М. Достоевский «Чужая жена и муж под кроватью»	В. Марченко
2005	
Е. Гришковец «Зима»	А. Безъязыков
И. Вырыпаев «Валентинов день»	О. Ольшанская
2006	
А. Н. Островский «Бедность не порок»	О. Пронин
Дж. Патрик «Странная миссис Сэвидж»	О. Пронин
Х. Бойчев «Оркестр “Титаник”»	А. Безъязыков
Р. Куни «№ 13»	О. Ольшанская
2007	
Е. Шварц «Золушка»	М. Ершова
Н. В. Гоголь «Женитьба»	В. Вейде
А. Бадулин, А. Чутко «Приключения Чиполлино»	М. Александрова
2008	
Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание»	О. Ольшанская
А.Чубарова, И. Егорова «Мудрый проказник»	Л. Костылев
В. Шульц «Коломбина, Бригелла и другие»	В. Вейде
М. Бартенев «Зачарованный замок»	А. Санатин

Спектакль	Режиссер
П. Кальдерон «Дама-невидимка»	О. Пермяков
А. Н. Островский «Бальзаминов. Картины Московской жизни»	А. Штейнер
2009	
Ю. Боганов «Как Кощей Бессмертный на Василисе женился»	В. Вейде
А. Грибоедов «Горе от ума»	Г. Гольдман
М. Фриш «Дон Жуан, или любовь к геометрии»	А. Безъязыков
М. Фрейн «Театр. Шум за сценой»	О. Липовецкий
Б. Метальников «Анчутка»	Л. Гладков
Л. Баум «Волшебник Изумрудного города»	Е. Пермяков
2010	
А. Линдгрен «Малыш и Карлсон»	М.Свободный
В. Дурненков «Экспонаты»	М. Гацалов
А. Арбузов «Мой бедный Марат»	А. Загораев

Пожалуй, лишь один театр – Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной – создает репертуар усилиями действующего в нем главного режиссера. Это наглядно подтверждает таблица 8.

Таблица 8

Спектакли приглашенных режиссеров
(Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной)

Спектакль	Режиссер
2005	
Ш. Перро «Золушка»	И. Шишкин
2006	
М. Себастиан «Безымянная звезда»	В. Прокопов
Б. Брехт «Мамаша Кураж и ее дети»	А. Гребенкин
Монгольская народная сказка «Храбрый сын Бусэнтугдэн»	Идея – Н. Ганхояг; постановщик – Л. Костылев
2007	
Ж.-Б. Мольер «Скупой»	В. Прокопов
2009	
Т. Уильямс «Стеклянный зверинец»	В. Прокопов

Как видно из таблицы, число приглашенных режиссеров в этом театре наименьшее – ими поставлено лишь шесть спектаклей. В то время как данные, представленные в таблицах 5, 6, 7, наглядно доказывают активное участие фрилансеров в формировании афиш трех других драматических театров Кузбасса. В целом в результате сотрудничества драматических театров Кузбасса и приглашенных режиссеров в течение 2000–2010 годов создан 71 спектакль. Такое деятельное участие «приглашенных» имеет, безусловно, свои минусы и плюсы.

Определим негативные стороны этой тенденции. Во-первых, ясно, что приглашенный режиссер несет ответственность лишь за тот спектакль, на постановку которого с ним заключен гражданско-правовой договор. При этом, конечно, за дальнейшую судьбу спектакля, за вводы (которые неизбежны), тем более, за художественный рост труппы и творческую судьбу актеров «приглашенный» не отвечает. В связи с этим, частая сменяемость «главных» и большое количество «приглашенных» не может не вызывать тревогу. «Приглашенный» не может компенсировать отсутствие главного режиссера, да в его контракте и не значатся все те обязанности, которые выполняет художественный лидер театра. В соответствии с традициями русского театрального искусства к видам жизнетворчества труппы относится не только создание отдельного спектакля, но и вся система духовно-нравственного воспитания и профессионального совершенствования актеров: беседы, репетиции, тренинги, обсуждения спектаклей и т. д. В отсутствии главного режиссера идея планомерного и непрерывного профессионального совершенствования для труппы обесценивается. Это очень быстро находит свое отражение и на качестве работы актеров в спектаклях, и на усилении негативных эмоциональных тенденций в театре. Не случайно в «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года», одобренной распоряжением Правительства Российской Федерации от 10 июня 2011 года № 1019-р указано, что такая «тенденция может привести к исчезновению института художественного руководства, являющегося сущностной составляющей российского репертуарного театра. В этой связи в ближайшие годы усилия государственных органов власти и органов местного самоуправления, а также театрального сообщества должны быть направлены на поддержку режиссеров, дирижеров и балетмейстеров, готовых не только к постановке отдельных спектаклей в России или за рубежом, но и к тому, чтобы возглавить художественно-творческую работу в конкретном театре, взяв на себя ответственность за его развитие» [8]. Такое отражение рассматриваемой нами проблемы в Концепции долго-

срочного развития театрального дела в Российской Федерации позволяет верить в возможность перемен.

Для более отчетливого установления «минусов» и «плюсов» деятельности «приглашенных» в региональном театре необходимо ответить на ряд вопросов: связано ли приглашение режиссера с созданием спектакля определенного жанра (классикой, «новой драмой»), а также – кто чаще дает согласие на постановочную работу в провинции (молодые или состоявшиеся режиссеры). Ответ на первый вопрос, отчасти, находим в материалах журналистки О. Штраус. Она опубликовала высказывания директора и художественного руководителя Кемеровского областного театра драмы, представлявшего накануне сезона 2009 года программу развития. На встрече с труппой А. Разуков так формулировал принцип выбора будущей постановки: «Отныне ни один спектакль мы не будем ставить “просто так”. Каждый – с четким намерением, ДЛЯ ЧЕГО он нужен в репертуаре. Один – для кассовых сборов, другой – для победы на определенном театральном фестивале (российском или зарубежном), третий – для гастрольной поездки, четвертый – для совершенствования актерского мастерства, для освоения артистами нового стиля или нового, непривычного драматического материала». Далее О. Штраус, комментируя высказывания А. Разукова, отмечает: «Звучит, согласитесь, несколько цинично (все-таки не “продукт торговли” театр производит, а произведения искусства!). Но, может быть, именно такая прагматичная адресность и выведет нашу драму на новые орбиты?» [9]. К сожалению, замечание О. Штраус относительно «продукта торговли» небезосновательно. В последнее десятилетие российский театр в целом и кузбасский в частности переживал процесс коммерциализации [10]. Что же касается подхода к выбору будущей постановки, то такой принцип четко формулируемого намерения (для кассовых сборов, участия в фестивале, гастрольной поездки, совершенствования актерского мастерства и т. д.) утверждается в последнее время все в большей части театров. И утверждение названного принципа – это, конечно, результат прагматичного, но не всегда осмысленного (с учетом задач развития театра) отношения к театральному искусству.

Немного отвлечемся от необходимости ответа на ранее поставленный вопрос и прокомментируем названный принцип. Полагаем, он расходится с идеей русского репертуарного театра, для которого доминантой служили ценности искусства как такового. Принцип четко формулируемого намерения во многом обусловливает поиск и заключение гражданско-правового договора с приглашенным режиссером. Однако реализация этого принципа на практике не всегда возможна. Принцип четко формули-

руемого намерения требует от директора очень волевого подхода не только к подбору «приглашенных», но к требованию качественного результата за выплачиваемый гонорар. Немаловажно в этой ситуации и умение директора заставить работать труппу, которая в отсутствии «главного», как правило, дезорганизуется. В связи с этим, на практике этот принцип четко формулируемого намерения, если и срабатывает, то для задач, решение которых значимо, но сиюминутно – то есть для кассовых сборов, для победы на определенном театральном фестивале (российском или зарубежном), для гастрольной поездки. За пределами этого принципа оказывается реализация миссии театра быть «кафедрой». «Концепции театра как “кафедры” (Н. В. Гоголь) или как “храма” (М. С. Щепкин, А. Н. Островский) становятся не актуальными, банальными и, главное, не модными. В начале нулевых годов театр время от времени превращается в место для “тусовок”, а сценическая и закулисная жизнь – повод для светских разговоров» [11]. В связи с этим, указанный принцип четко формулируемого намерения во многом выражает идею коммерческого театра и не способствует реализации миссии театра быть «кафедрой».

Вернемся к решению вопроса о том, связано ли приглашение режиссера с определенным жанром спектакля и драматургическим направлением. Анализ жизнедеятельности театров Кузбасса показывает: приглашение режиссера связано не столько с созданием спектакля определенного жанра (комедией, драмой) и с особенностями драматургического направления (классикой, «новой драмой»), сколько с той задачей, которую надлежит решить будущей постановке в реализации общей концепции развития того или иного театра. Ответ на второй вопрос (кто чаще дает согласие на постановочную работу в провинции: молодые или состоявшиеся режиссеры) находим в материалах Петербургского театрального журнала. Из диалога известного театрального критика Марины Дмитревской и Олега Лоевского «За чем молодому режиссеру ехать в провинцию?» узнаем, что путешествие в регион мало связано с интересами творческой самореализации [12]. Такой вывод вытекает из грамматической формы самого вопроса (За чем?) и, конечно, из содержания беседы. Отвечая на поставленный вопрос, собеседники шутят: в Киров следует ехать «за вятской игрушкой, в Архангельск – за костью, мехом, козулями и рыбой навагой», в Краснодар – за вином («прекрасное разливное вино в бочках, молодое»), в Старый Оскол – за «чудными конфетами!» и т. д. После многочисленных (в регионах Российской Федерации театров немало) и несерьезных ответов в самом финале беседы М. Дмитревская подводит итог: «Слушай, к последней четверти разговора мы как-то устали гулять по просторам, подзаблудились,

закружили юных слушателей, омуль и муксун у них встретятся, пожалуй, в Волге… Подведем черту? Молодому режиссеру есть зачем учиться и за чем ехать из Питера куда подальше. Страна наша велика и обильна. Хороших людей везде много. Были бы режиссеры!» [13]. Ответы хоть и несерьезны, однако во всякой шутке есть доля истины. Из диалога уважаемых театральных деятелей (к тому же опубликованного в авторитетном театральном журнале) следует (правда, собеседники не говорят об этом впрямую), что мотивации путешествия молодого, закончившего столичный театральный вуз режиссера в регион вполне бытовые, слабо связанные с творческим поиском. Иными словами, театры регионов не входят в круг профессиональных интересов молодых режиссеров. И хоть приглашенные режиссеры в интервью (данных провинциальным газетам), как правило, говорят о своей заинтересованности в работе с труппой регионального театра, в котором они ставят спектакль, в их словах есть большая доля лукавства. Истинная причина ясно раскрыта в словах удачного питерского актера Александра Баргмана, который сетуя на то, что Петербург не является лучшей площадкой для молодых режиссеров, говорит в беседе с М. Дмитревской: «Режиссеров же немало рождается каждый год и столько же уезжает, потому что здесь негде реализоваться» [14]. Об указанных сложностях трудоустройства в столице замечает и режиссер Константин Богомолов [15].

Таким образом, проблема трудоустройства в Москве и Санкт-Петербурге является основной причиной поиска работы (именно работы, а не творческой самореализации) режиссеров в региональных театрах. В связи с этим, ответ на вопрос, почему режиссеры заключают разовые гражданско-правовые, а не долговременные трудовые договоры с региональными театрами, довольно прост: отсутствие интересных (или вообще каких-либо) предложений в столице и установка на кратковременную работу в регионе. Конечно, режиссер, получивший образование в столичной театральной школе, желает здесь же обрести практический опыт и «закрепиться», что вполне резонно: и в Москве, и в Санкт-Петербурге шансов получить моральное и достойное финансовое вознаграждение значительно больше, чем в регионе. Поэтому отправляясь в провинцию, режиссер уже изначально относится к постановке спектакля в региональном театре как к неизбежной необходимости, некоей ссылке, трудоустройству поневоле (чаще всего режиссер уезжает в провинцию временно, без своей семьи). Конечно, можно увидеть в этом замечании грубое обобщение, однако, чаще всего это именно так. Приехавший в региональный театр режиссер знакомится с труппой, ставит спектакль за полтора-два месяца и после этого

не отвечает за его дальнейшую судьбу. Средний гонорар за постановку спектакля в региональном театре составляет порядка 2500–3000 евро. Этот объем во многом влияет на продолжительность пребывания фрилансера в региональном театре. Такая зависимость, безусловно, негативно сказывается на будущем спектакле и является «минусом» в деятельности приглашенных в региональный театр режиссеров. Среди спектаклей, поставленных приглашенными режиссерами, в афише удерживается далеко не все. С. Н. Басалаев, анализируя ситуацию со спектаклями «приглашенных», констатирует их низкий художественный уровень и отмечает: «Многие постановки стали отличаться отсутствием живой душевной рефлексии на сцене, а актеры в них похожи на марионеток или хорошо дрессированных животных, которым нравится обнажать свои тела» [16]. Действительно, из спектаклей, поставленных в каждом кузбасском театре за 2000–2010 годы, многие быстро «уходили» из репертуара. Таким образом, доля удачных спектаклей, поставленных фрилансерами, невелика. Но дело даже не в том, сколько спектаклей удержалось в афише: превалирование постановок «приглашенных» над спектаклями «главных» несет с собой разрушительную тенденцию для труппы театра, для актеров, которые в отсутствии художественного лидера, оказываются всегда в так называемом «подвешенном состоянии».

Сформулируем вытекающие из предыдущих рассуждений выводы относительно имеющихся «минусов» в деятельности «приглашенных» региональном театре. Во-первых, к таким «минусам» относится регулирование отношений в опоре на принцип четко формулируемого намерения и установка на использование «приглашенного» как средства внешнего успеха театра (победы на фестивале, создание кассового спектакля, постановка для гастрольной поездки). Казалось бы, в этом нет ничего предосудительно. Но дело в том, что получить такой внешний успех с большей долей очевидности допустимо на популярных в настоящее время фестивалях «новой драмы». Это значит, за пределами интересов театра оказывается классическая драматургия, благодаря которой возможно совершенствование актерского мастерства труппы и создание спектаклей, способных реализовать миссию театра быть «кафедрой». Второй «минус» связан с тем, что ставить в региональные театры едут, как правило, режиссеры, изначально рассматривающие предложение не столько как способ создания качественного художественного продукта, сколько как средство заработка, быстрого и не заключающего в себе значительной доли ответственности.

Однако наряду с «минусами» в деятельности «приглашенных» имеются и свои плюсы. «Приглашенные» могут принести значительную поль-

зу, если в театре есть «главный», который осуществляет планомерную художественную политику. Нужно отметить, что такие примеры в театральном искусстве Кузбасса также наблюдаются. И поскольку рассмотрение названной выше тенденции предполагает не только обнаружение проблемных, но и выявление позитивных сторон, обратимся к этим примерам. Следует отметить, что за период 2000–2010 годов в общей афише драматических театров Кузбасса, а также в эмоциональной памяти зрителей остались спектакли, часть из которых поставлена именно приглашенными режиссерами. Они созданы в разные годы десятилетия. Остановимся выборочно на тех, которые прошли проверку временем и длительный период составляли репертуар драматических театров Кузбасса. В результате анализа репертуара драматических театров и опроса театральной общественности удалось определить ряд постановок, которые можно было бы назвать «Лучшими драматическими спектаклями десятилетия 2000–2010». Каждый из опрашиваемых называл разное количество спектаклей, в этой статье будут описаны те из них, которые неизменно указывались всеми. В целом из 71 постановки, которые были созданы в течение десятилетия, в качестве удачных оказались названными лишь 5 спектаклей. К ним относятся: «Безымянная звезда» (Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной, 2006), «Три сестры» (Кемеровский областной театр драмы им. А. В. Луначарского, 2007), «Сон об осени» (Новокузнецкий драматический театр им. С. Орджоникидзе, 2007), «Преступление и наказание» (Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола, 2008), «Дуэль» (Новокузнецкий драматический театр им. С. Орджоникидзе, 2009). Интересно, что все названные спектакли поставлены приглашенными режиссерами во второй половине десятилетия.

Начнем рассмотрение этих постановок со спектакля, который послужил открытию новых актерских имен. Речь пойдет о постановке «Безымянная звезда» в Кемеровском театре для детей и молодежи на Арочной. Предварим этот разговор размышлениями об особенностях сложившихся партнерских отношений театра и приглашенного режиссера В. Прокопова. Прежде всего, напомним, что в названном театре на приглашенных режиссеров приходится самый малый процент спектаклей. Здесь с 2004 (то есть с момента смены руководства) по 2010 год создан 41 спектакль, и при этом число постановок «приглашенных» составляет всего 6 спектаклей. Интересно, что из указанных шести три постановки принадлежат режиссеру Виктору Прокопову. Главный режиссер театра Ирина Латынникова объясняет это совпадением человеческих и творческих ценностных установок театра и постановщика Виктора Прокопова.

К таким общим ценностям можно отнести и предпочтение классической драматургии, и стремление к акцентированию духовности в спектакле, и особое отношение к актеру как главной его составляющей, и приглашение зрителя к серьезному разговору о человеке.

Со стороны режиссера В. Прокопова следование указанным ценностям подтверждает интервью, данное корреспонденту Ижевской газеты «Удмурдская правда» Юлии Ардашевой. В нем, по сути дела, высказаны главные положения творческой концепции режиссера Виктора Прокопова. В беседе он замечает: «Театр ведь тоже разный. Скажем, я не воспринимаю театр ДОК. Я закончил мастерскую Андрея Александровича Гончарова, а он нас учил, что спектакль должен быть о человеке, для человека и про человека. Мне кажется, придумать картинку – не имеет ничего общего с режиссурой. Режиссер – тот, кто может рассказать интересную историю и увлечь ею. А интересная история не складывается только из визуальной мозаики. Главное выразительное средство – это актер с его психикой, нутром, переживаниями. Для меня театр – кафедра, с которой можно сказать много добра. Поэтому я занимаюсь этой профессией <…> спектакль должен рождаться в любви. Как режиссер я, конечно, деспотичен, но мне не хочется обижать людей – хочется, чтобы меня поняли. Все-таки профессия актера – сакральная, исповедальная, и актерам необходим приток любви» [17]. Все сказанное В. Прокоповым очень совпадает с ценностными установками Кемеровского театра для детей и молодежи на Арочной. Общность взглядов на театральное искусство во многом определила плодотворность партнерских отношений театра и приглашенного режиссера, обусловила их долговременное сотрудничество.

Кроме совпадения человеческих и творческих ценностных установок, залогом продуктивного сотрудничества послужило и то, что благодаря первому спектаклю («Безымянная звезда»), поставленному В. Прокоповым, произошло открытие новых актерских имен. Речь идет о двух артистах: Ольге Редько и Максиме Голубцове. На этот факт, имевший большое значение в условиях становления театра, указывала журналистка Ольга Штраус в рецензии на спектакль «Безымянная звезда». Она отмечала: «Давняя (и, похоже, вечная) проблема Кемеровского молодежного театра – отсутствие ярких актерских имен. “Юные, неопытные, начинающие” – вот эпитеты, которыми критики, как правило, награждают артистов бывшего Театра на Весенней, пытаясь извинить несовершенство спектаклей» [18]. Нельзя не согласиться с О. Штраус в том, что в начале 2000-х годов ситуация в Кемеровском театре для детей и молодежи, действительно, была именно такой. Поэтому признание со стороны О. Штраус

факта появления в театре для детей и молодежи новых актерских имен – Ольги Редько и Максима Голубцова дорого стоит. Конечно, роли у актрисы Ольги Редько были и до этой постановки, но не главные. Нужно сказать, что первоначально и в спектакле «Безымянная звезда» главная женская роль предназначалась другой актрисе. Однако, как это часто бывает, режиссер В. Прокопов «увидел» Мону в Ольге Редько и предложил ей репетировать наряду с актрисой, уже назначенной на эту роль. Руководству театра такое решение «приглашенного» показалось необдуманным. Начавшаяся работа не была легкой. По словам Ольги Редько, «репетиции проходили страстно, нередко дело доходило до моих слез. Однако во мне никогда не возникала мысль о том, что я несостоятельна, потому что режиссер в меня верил. Уже позже я поняла, что всеми силами Виктор Леонидович добивался той силы сценического драматизма и темперамента, которые необходимы для исполнения роли Моны и которых у меня на тот момент не было» [19]. Правда, впоследствии за Ольгой Редько не только признали право играть Мону, но уже и не обсуждали вариант ее замены. Ольга Редько оставалась единственной исполнительницей этой роли в течение всех шести лет эксплуатации спектакля «Безымянная звезда». Кроме того, работа актрисы в спектакле «Безымянная звезда» по пьесе М. Себастиана была отмечена театральной премией Кузбасса и определена как «Лучшая женская роль» сезона 2005/06 года. В настоящее время, спустя годы после выпуска спектакля, не остается сомнений в том, что роль Моны в этом театре могла быть «сделана» лишь О. Редько. Исполнение этой роли требует от актрисы умения вести лирико-романтическую линию. На период 2006 года в Театре для детей и молодежи таким творческим и личностным ресурсом отличалась лишь О. Редько, и режиссер В. Прокопов удачно угадал это. Угадал он и с женским обаянием актрисы. Ее собственная женская природа оказалась очень близкой образу Моны. Подтверждение высказанной мысли находим в статье О. Штраус: «Столичную красотку Мону у нас играет Ольга Редько. И играет, надо признать, точно и тонко. Она умеет быть “ослепительно красивой” в нужных местах. Она легко и естественно переходит от хищной стервозности к доверчивой, обаятельной обольстительности. И патетические речи, как и милое кокетство, даются ей без особого труда» [20]. Мона (арт. О. Редько), легкая, хрупкая, изящная, едва появившись в первом действии, приковывала к себе внимание зрителей (а это верный признак, что роль «легла» на актрису). Женское очарование, составившее основу этого художественного образа, во многом создавалось не только за счет внешних физических данных О. Редько, но также благодаря особенностям ее голоса: высокого,

звонкого, полетного. Вряд ли вероятна лирическая, романтическая героиня, говорящая низким (и даже средним) голосом. Внешнее изящество, звонкий голос, но главное – способность к трансляции в зал внутренней психофизической уверенности в том, что мир должен лежать у ее ног (заметим, способность исключительно женская), можно назвать слагаемыми образа роли, созданного актрисой О. Редько. В затрапезной обстановке станции провинциального городка Мона (арт. О. Редько), одетая в бирюзовое коктейльное платье, действительно выглядела Неизвестной с другой планеты.

Следует отметить, что во многом этот контраст Моны с остальными персонажами подготавливался режиссером. Мона, волею случая оказавшаяся в провинциальном захолустье, поистине Неизвестная в смысле «неведомая» (по пьесе это второе имя героини). В компании начальника станции (арт. С. Сергеев), кондуктора (арт. В. Лозинг), сценическое поведение которых выстроено режиссером как ярко комедийное, Мона (арт. О. Редько) почти инопланетянка. Если три названных персонажа курьезны и их сценическая игра обеспечивала комедийную линию спектакля, то Мона, грациозная и совсем не соотносящаяся с реальностью, вносила в сценическое действие лирико-романтическое звучание. Это же звучание поддерживал образ Марина, созданный артистом Максимом Голубцовым. Он, также как и О. Редько, до «Безымянной звезды» не имел главных ролей. О. Штраус оценила переход артиста в новое качество: «Сложнейшую роль – роль учителя астрономии Марина Мирою – постановщик доверил Максиму Голубцову. До этой работы Максим играл преимущественно зайчиков, и воплотить на сцене фигуру одинокого и талантливого ученого, с головой погруженного в свою науку, который влюбляется первый (и, наверное, последний) раз в жизни, ему, конечно же, было очень сложно. Однако справился Максим с этой ролью весьма и весьма достойно. Сцена в финале спектакля, где Марин понимает, что Мона не останется с ним, что “огни большого города” и комфортный содержатель Григ ей все же дороже, чем Марин с его звездами и открытиями, сыграна с подлинным, глубоким чувством. Свадебное платье, которое Марин только что прикладывал к плечам своей невесты, вдруг кажется мертвым и ненужным саваном. И он кладет его обратно в коробку, как в гроб, дрожащими руками расправляет складочки… Как будто и впрямь хоронит свою любовь. И столько отчаяния в этих мелких ненужных жестах, столько понимания полной безнадежности своей любви, что (верите ли?) комок подкатывает к горлу» [21]. Благодаря точному «попаданию» артиста М. Голубцова в роль, режиссеру удалась атмосфера главных сцен и спектакля в целом.

Нужно сказать, что в постановке В. Прокопова «Безымянная звезда» очень хороши комедийные эпизоды, но все-таки чувствуется, что режиссер отдает приоритет лирико-романтическим сценам. Это угадывается уже благодаря театральной программке, в которой постановщик формулирует идею: «Спектакль “Безымянная звезда” о мечтателях, которые встречают на своем пути прекрасные открытия, манящие иллюзии, волшебную любовь, разрушительный цинизм, печальные разочарования… и победы» [22]. В процессе спектакля зрители «Безымянной звезды» получают возможность не только открыть для себя зыбкое пространство романтической любви, ценно то, что режиссер дарит им иллюзию владения этой летучей, возникающей на мгновенье, радостью. Поэтому сцены, в которых вспыхивает, набирает силу и, даже, рассеивается чувство любви, представляют особый интерес. При этом наполнение лирико-романтическим звучанием в каждой из них имеет свою интенсивность.

В качестве такой первой сцены следует назвать рассказ учителя музыки Удри (арт. Ф. Бодянский) о своей симфонии. Режиссер выстраивает сцену на трансформации вербальной (словесной) составляющей в музыкальную, ритмико-пластическую и танцевальную. То есть драматургический текст переведен в яркое театрально действие. Удря уже с первых слов своего рассказа дирижирует, отбивает ритм звучащей в его воображении симфонии, так он как будто исполняет ее. Режиссер помогает сценической игре артиста Ф. Бодянского: зритель слышит сначала ритмико-мелодические фразы, которые постепенно развиваются в непрерывное музыкальное звучание. Благодаря соединению музыки, сценической пластики и живых (рождаемых «здесь и сейчас») актерских и зрительских эмоций создается художественная иллюзия исполнения симфонии. Музыка, звучащая в этой сцене, светлая и яркая по своему характеру, является знаком заветной мечты Удри, знаком его самого важного желания. Это желание так сильно, а написанная симфония так отчетливо звучит в сознании Удри, что рассказывая о ней, он способен заменить собой оркестр. Поэтому Удря объясняет структуру своей симфонии пластикой. Его отдельные ритмические и пластические жесты, также как и слышащиеся музыкальные фразы, перерастают из фрагментов в танцевальный континуум. Будто музыка, звучащая лишь в воображении, становится реальностью. Удря (арт. Ф. Бодянский), увлеченный «исполнением» симфонии, воодушевляет Мону (арт. О. Редько) и Марина (арт. М. Голубцов). И они уже втроем «танцуют симфонию». Мона вдохновенно вживается в это «исполнение», становится центром всей троицы и вносит, пожалуй, главную ноту в воображаемый концерт, будто, оказываясь на миг тем самым английским рожком, кото-

рый так трудно достать и без которого Удря не имеет возможности исполнить симфонию. Вживание Моны в рассказ Удри так сильно, а ее танцевальное исполнение симфонии так самозабвенно, что Марин безотчетно увлекается и своей незнакомой гостьей, и слышимым (много раз!) рассказом Удри. В процессе танцевального «исполнения» симфонии все три героя интересны друг другу и достигают глубокого душевного взаимопонимания. Эту сцену актеры наполняют проживанием особого эмоционального состояния, которое отличает редкое воодушевление, рождающееся благодаря исключительному сценическому взаимодействию. Воодушевление актеров передается в зал, и зрители испытывают внутреннюю радость и просветление.

Во второй раз зрителям передаются подобные эмоции в финале первого действия, в той сцене, где Марин показывает Моне созвездие «Большой медведицы». Режиссер выстраивает данный эпизод в центре сценической площадки, на крутящемся круге. Там, где на вертикальных панелях, обозначающих стену комнаты Марина, расположено окно. Марин и Мона подходят к окну. Вертикальные панели растворяются, точно героям открывается новый путь. Звучит музыка, и круг, впервые за время спектакля, начинает свое вращение. При этом круг, первоначально опущенный в сторону зрительного зала, теперь меняет угол своего наклона – Марин и Мона оказываются на возвышении, словно на своей отдельной планете. Меняется сценический свет: желтый будничный, прозаический переходит в синий. Незамысловатые шторы в скромной комнате школьного учителя, развеваясь (благодаря движению сценического круга), будто оживают. Это уже не шторы, а легкие, прозрачные, струящиеся полотна, сообщающие сцене атмосферу космизма. Трансформируется и голосо-речевая составляющая: режиссер модифицирует обычное речевое звучание актеров при помощи технических средств. Микрофоны не только усиливают громкость речи, но создают эффект легкого эха, что также формирует впечатление того, что вся Вселенная сейчас принадлежит лишь Марину и Моне, и нет ничего важнее их диалога. Все это создает иллюзию перехода героев в другое измерение, далекое от реальности, обыденности, прозаичности. Марин рассказывает Моне о созвездии «Большой медведицы», однако, сцена выстроена не как разговор об астрономии, а трепетное, душевное приближение влюбленных друг к другу. В этой сцене режиссер «снимает» с образов Марина и Моны черты социальной принадлежности и наделяет их иным качеством – вдвоем они образуют единый знак влюбленных, впервые осознающих свое чувство друг к другу. Этот сценический знак обостряет у зрителей чувство эмпатии и позволяет им испытать ощущения, свойст-

венные радости любви. В данной сцене эмоции внутреннего просветления также присутствуют, но их интенсивность сильнее, чем в сцене танцевального «исполнения» симфонии. Интересно, что и в вышеописанной, и в этой сцене мечтатели говорят о своих сокровенных желаниях. Сначала заветную мечту раскрывает Удря, затем – Марин. Если для Удри претворение мечты в жизнь связано с исполнением симфонии, то для Марина – с удостоверением открытия новой звезды. В данном случае открытая им звезда выступает символом нового, ранее незнакомого Марину чувства. Поэтому буквально осуществление его мечты (открытие новой звезды) заверяет книга, а метафорически – эмоциональное открытие ранее неведомого чувства влюбленности. Не случайно Марин впервые узнает имя Незнакомки именно в этой сцене. Вычисленная им звезда обретает ее имя (Марин называет звезду Моной), а неизвестная дама становится его Любимой.

И, наконец, в третий раз внутреннее просветление зритель переживает уже в финале спектакля. Речь идет о сцене с подвенечным платьем, которое Марин приносит для Моны. Журналистка О. Штраус, говоря о «комке», подкатывающемся к горлу, имела в виду именно эту сцену. По сути дела, в ней происходит прощание с мечтой. Режиссер В. Прокопов выстраивает актерское взаимодействие на контрасте эмоциональных состояний Марина и Моны. Воодушевленный предстоящей свадьбой Марин приносит подвенечное платье уже принявшей решение об отъезде Моне. Мягким зеленым светом освещается силуэт Моны. На ее голову Марин трепетно и торжественно возлагает фату и со словами «Вот, примерь» прикладывает к стройной фигуре Моны белое платье. Мона руками удерживает на себе платье и возникает впечатление, будто оно действительно надето: перед зрителями – невеста. После того, как Марин понимает, что Мона не останется с ним, он очень осторожно протягивает руки к платью, удерживаемому Моной. Затем также осторожно он отделяет платье от своей несостоявшейся невесты. Бережно, словно человека, несет платье на тахту, кладет и встает перед ним на колени. Режиссер акцентирует сценическим светом фигуру и действия М. Голубцова, исполняющего роль Марина. Учитель бережно укладывает рукава платья, но у зрителя возникает ощущение, будто он укладывает руки Любимой, ушедшей от него в иной мир. Он прощается со своей мечтой и уже не замечает Мону, которая оставляя фату на тахте, незаметно ускользает из комнаты Марина – из его мира. Для Учителя все становится не важным. Поэтому приход Удри и его сообщение о том, что Мона не вернется, не меняет настроения Марина. И на вопрос Удри, что он будет сейчас делать, Марин просит ос-

тавить его, говоря о том, что его ждет много работы. Казалось бы, мечта Марина разбита, но режиссер выстраивает финал спектакля так, что зрители не только не подавлены, но покидают зал со слезами радости и надеждой в душе. Посланием режиссера становится мысль о том, что мечтатели меняются внешне, но не расстаются со своими иллюзиями, и этим они сильны. Поэтому прощание с мечтой не разрушает Марина. В связи с этим финал хоть и воспринимается как глубокая печаль, но не угнетает зрителей. Не случайно, спектакль завершается сценой, рифмующейся с предыдущей – сценой, в которой Марин и Мона обретают друг друга. Та же музыка, тот же синий свет, но теперь Марин вступает на крутящийся круг-планету уже один. Один отворяет вертикальные панели, один «отправляется» в свой путь. При синем освещении Марин стоит на опущенном к зрительному залу, движущемся круге-планете. Он идет вперед и отворяет обеими руками вертикальные панели, как бы раздвигая стены своего скромного жилища. В этот момент движущийся круг наклоняется в сторону фронтальной стены и Марин оказывается высоко над основной сценической площадкой (так же как в сцене разговора с Моной). Благодаря такому режиссерскому решению возникает впечатление, что Марин, преодолевая печаль и входя в новое пространство, начинает другую – уединенную, но наполненную его личностными поисками, жизнь. Это новое пространство читается как его мир – мир его астрономии, мир его мечтаний. Словно режиссер говорит: «Мечтатели не умирают и не расстаются со своими иллюзиями, они просто уединяются». О. Штраус отметила особую художественность этой сцены: «в спектакле есть сцены, завораживающие своей выразительностью. <…> Впечатляет финал: когда после отъезда Моны Марин вдруг распахивает – нет, не окно, а стены своей лачужки! – и выходит в бескрайность Вселенной. Среди звезд он дома, он здесь свой. А уж из столичной обсерватории он наблюдает их ход или из своего провинциального захолустья, звездам безразлично. Делать открытия это не мешает…» [23]. В состоявшейся встрече с мечтой, а также в возможности перспектив (иных, но все же перспектив) и кроется загадка позитивных эмоций, рождающихся у зрителей на спектакле «Безымянная звезда». Этот спектакль о радости, которая сопровождает детские мечты, и о том, что в реальной взрослой жизни, к сожалению, им почти нет места. А если у кого они и сохраняются, так у чудаков, слывущих неудачниками и спасающихся от разрушительного цинизма реальности в уединении.

Об этом свидетельствуют первая и финальная сцены спектакля. Начинается спектакль эпизодом, который можно было бы назвать «Детские мечты». В пьесе его нет, он придуман режиссером и играется без слов.

Сначала слышны звуки металлофона, затем они переходят в звучание, напоминающее мелодию музыкальной шкатулки. Уже сама музыка здесь не соотносима с реальностью и погружает в волшебный мир детства и мечты. Зритель видит комнату Марина. В центре комнаты на вертикальных панелях закреплены стекла-окна. За этими окнами, близко к фронтальной стене сценической площадки, в сине-желтом освещении появляются трое детей возраста около пяти-семи лет. Они, играя, представляют себя летящими подобно птицам. Их игру прерывает звук приближающегося поезда. Поезд в данном случае читается как знак мечты. Мчащийся в неведомую даль, он всецело увлекает детей. И, желая быть увиденными и услышанными теми незнакомцами, которые едут в этом поезде, дети подпрыгивают и машут руками. Их радостное ликование, вызванное пролетающей мимо, неведомой, захватывающе интересной жизнью (мечтой), и воспринимается как символ будущего (ощущаемого в детстве как непременное счастье). Если в этой первой сцене происходит встреча с мечтой и в зрительный зал транслируется Вера в ее осуществление, то в финальной сцене происходит прощание с ней и «уход» в спасительное уединение. Марин, простившийся со своей мечтой, остается один и погружается в мир астрономии.

Все три названные сцены, создающие лирико-романтическое звучание спектакля, способствуют проживанию зрителем внутреннего потрясения, просветления и духовного наслаждения, то есть всего того, что характерно для состояния катарсиса. Похоже, что к созданию состояний, близких к катарсическим, режиссер В. Прокопов стремится совершенно осознанно, не желая примиряться с установками посткультуры. И, вероятно, во многом эта установка В. Прокопова на создание спектаклей, вызывающих эмоции, близкие к катарсическим, соответствует запросам обычного театрального зрителя, легко увлекающегося историей о мечтателях. Не случайно, спектакль «Безымянная звезда» довольно долго (на протяжении шести лет) входил в репертуар Театра для детей и молодежи на Арочной и не отмечался проблемами, связанными с заполнением зрительного зала. Поставленный в 2006 году, он был снят с репертуара в 2011 году. При этом причиной послужила проблема, связанная с соблюдением авторских прав: наследники М. Себастиана потребовали сумму авторских отчислений, превышающую доходы от эксплуатации спектакля. Этот факт приведен лишь для того, чтобы обозначить, что в настоящее время схождение спектакля с афиши может быть обусловлено не только его художественной исчерпанностью, но и проблемами коммерческого характера.

В контексте рассуждений о приглашенных режиссерах следует заметить, что все спектакли В. Прокопова не только длительный период време-

ни (5–6 лет) держатся в афишах театров, но и любимы зрителями. Как уже отмечалось, спектакль «Безымянная звезда» входил в репертуар на протяжении шести лет. Два других спектакля, поставленных в этом театре – «Скупой» по одноименной пьесе Ж.-Б. Мольера (премьера состоялась в 2007 году) и «Стеклянный зверинец» по одноименной пьесе Т. Уильямса (премьера состоялась в 2009 году) – являются активной составляющей афиши (то есть часто играются) до настоящего времени. Акцентируя внимание на художественном долголетии постановок Виктора Прокопова, заметим, кстати, что и спектакль «Поминальная молитва», созданный им в Кемеровском областном театре драмы (премьера состоялась в 2008 году), также сохраняется в репертуаре и неоднократно вывозился на фестивали. Вероятно, выбор качественной драматургии, отношение к постановке как к откровению и рассказыванию своей глубоко личной истории позволяет режиссеру В. Прокопову создавать спектакли, любимые зрителями и актерами. В условиях современной культуры, когда режиссеры нередко ставят в разных регионах спектакль на одной и той же драматургической основе (повторяя и сценографию, и рисунки ролей), отношение к постановке как глубоко личной истории становится редкостью. В уже упомянутом интервью В. Прокопов отмечает: «У меня не так много спектаклей – 19, и ни одного я не повторял, я проживаю этот материал, а проживать что-то дважды мне не интересно. Я считаю, что спектакль должен рождаться в конкретном театре, актерами, со своими сегодняшними мыслями. Они и режиссер в любой пьесе должны находить что-то свое. Тут отдаешь частичку своей души» [24]. В условиях коммерциализации искусства режиссер В. Прокопов противопоставляет провокационности и визуализации (которые часто эксплуатируются режиссерами в настоящее время) откровенность, веру в человека и в силу любви.

Вернемся к анализу причин продуктивного сотрудничества приглашенного режиссера В. Прокопова и Театра для детей и молодежи на Арочной. Здесь нельзя обойти вниманием выбор драматургического материала. В основе всех трех спектаклей, поставленных В. Прокоповым, классическая зарубежная драматургия: «Безымянная звезда» М. Себастиана, «Скупой» Ж.-Б. Мольера, «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса. Названные пьесы свидетельствует не только о том, что режиссер отдает предпочтение проверенному и качественному материалу, считает, что вербальный язык театра должен соответствовать классическим нормам, но и удостоверяет предпочтения, связанные с интересующей проблематикой спектаклей. Общая особенность указанного драматургического материала состоит в сосредоточенности не столько на социальном аспекте, сколько на душев-

ных перипетиях человека, его мечтах и разочарованиях. При этом, создавая спектакль «о человеке, для человека и про человека», В. Прокопов относится к спектаклю как к единичному творению и, во многом, как к собственному душевному высказыванию [25]. Во всем этом вновь проглядывает отстаивание традиционных ценностей русского театрального искусства, что также явилось точкой совпадения режиссера В. Прокопова и Кемеровского театра для детей и молодежи на Арочной. Завершая размышления о приглашенном режиссере Викторе Прокопове, повторим, что ценным в его сотрудничестве с театром следует считать, во-первых, открытие новых актерских имен. Во-вторых, создание спектаклей по пьесам зарубежной драматургии, которые на тот момент отсутствовали в афише Театра для детей и молодежи на Арочной. И, наконец, главное – поддержание концепции развития театра, сформулированной главным режиссером – то есть отстаивание традиционных ценностей русского театрального искусства. Конструктивность названного сотрудничества заключалась в том, что «приглашенный» не дублировал «главного», но и не противостоял ему. В это десятилетие Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной функционировал и развивался благодаря собственному внутреннему ресурсу. Основа репертуара создавалась главным режиссером Ириной Латынниковой. Это позволяло театру сохранять свою самодостаточность и в то же время воспринимать от приглашенного режиссера те слагаемые творчества, которые вносили разнообразие в жизнедеятельность труппы.

За период прошедшего десятилетия сотрудничество Новокузнецкого драматического театра им. С. Орджоникидзе особенно удачно сложилось с двумя приглашенными режиссерами. С разрывом в два года здесь поставлены спектакли «Сон об осени» (режиссер Алексей Слюсарчук, 2007) и «Дуэль» (режиссер Петр Шерешевский, 2009), привнесшие в театральный процесс Кузбасса опыт ранее незнакомого принципа сценического существования актеров. Возможность работы в иной (не привычной для актеров) технике, несомненно, следует рассматривать в качестве «плюса» в сотрудничестве регионального театра и приглашенного режиссера. Примером такого сотрудничества явилось создание спектакля «Сон об осени». Эта постановка интересна по той причине, что принцип актерского существования, принцип физического и речевого действий в нем существенно отличаются от сложившихся в Новокузнецком драмтеатре традиций.

Постановщик спектакля «Сон об осени» Алексей Слюсарчук – режиссер Санкт-Петербургского театра «Особняк». Для этого режиссера

характерно создание спектаклей не бытовых, направленных на философское осмысление картины мира. В этом контексте интересен факт, указывающий на образование режиссера – Алексей Слюсарчук закончил аспирантуру по кафедре философии при Санкт-Петербургской академии театрального искусства и работал над кандидатской диссертацией по теме «Метафизика театра и структура творческого сознания». Заинтересованность режиссера в подобной проблематике, конечно, находит свое отражение и на его спектаклях.

Для постановки в Новокузнецкой драме А. Слюсарчук выбрал пьесу норвежского драматурга Ю. Фоссе «Сон об осени». Ввиду осуществляемого в театре ремонта и невозможности репетиций на большой сцене, спектакль создавался в пространстве декорационного цеха. Сибиряки увидели премьеру спектакля в 2007 году. Новокузнецкая журналистка Татьяна Тюрина (много лет пишущая о театре) назвала постановку «невероятным событием» и соотнесла ее художественную ценность с фестивальным уровнем. В своей рецензии она акцентировала внимание на форме спектакля и отметила, что он требует особого способа существования на сцене: «Спектакль не дает временных отбивок. Действие строится как некая единая сессия. Да и сценического действия как такового нет. Люди ходят, сидят, стоят и разговаривают, порой невнятно и, как бы, не общаясь друг с другом. Одни и те же фразы повторяются, не окрашенные эмоциями, как записанные на пленке. Так бывает только во сне, или в наркозе, или на психоаналитической сессии» [26]. Особый способ существования в спектакле обусловлен драматургией и ее философской проблематикой. Постановка начинается вопросом о времени. Мужчина-Сын (арт. Сергей Стасюк) спрашивает Отца (арт. Анатолий Смирнов): «А как ты думаешь, время – это материя?». На что Отец отвечает: «Время – это четвертое измерение». Уже изначальный вопрос о такой категории, как время, определяет атмосферу спектакля. Несмотря на то, что жанр заявлен как лирическая драма, атмосфера, наполняющая спектакль, не столько лирическая, сколько внебытовая, даже метафизическая. Созданные актерами образы предельно обобщены, что также обусловлено драматургией. Персонажи не имеют конкретных имен – Женщина, Мужчина, Мать, Отец, Грю (первая жена), Первый и Второй (могильщики), кукла. Заведующая литературной частью Новокузнецкой драмы Галина Ганеева определила тематику пьесы как трагическую «многогранность проявлений любви: любви мужчины и женщины, любви материнской, отцовской, сыновней и даже любви Божьей. Полифония этих тем звучит в пьесе поэтичной, но непримиримой разноголосицей. Алексей Слюсарчук в своем спектакле сделал акцент на

любви Божьей, солирующим мотивом – мотив судьбы и борьбы двух начал: веры в предопределенность Божьего промысла, с одной стороны, и приоритетной роли случайности – с другой» [27]. В свою очередь Т. Тюрина, устанавливая идею спектакля, делилась следующими мыслями: «Чей это сон об осени жизни, о ее смысле и бессмыслице, о смерти, о том, что держит человека на земле только любовь?» [28]. «Сон об осени» – это спектакль, в котором главное состоит ни в открытости и отчетливости развертывания конфликта, развитии характеров, а также яркости пластических и голосо-речевых поступков актеров. Все эти составляющие, конечно, не сбрасываются со счетов, однако сосредоточение режиссера не на отдельно взятом человеке, а на сложных категориях Любви и Одиночества, обусловливает приглушенность классических средств выразительности.

Идея спектакля определила и особенности его сценической формы. Действие спектакля разворачивается как будто поверх индивидуальных характеров действующих лиц. Игра актеров находит свое выражение в столкновении не столько конкретных физических, сколько в столкновении психофизических действий. В большей части спектакля сценическое существование актеров, их речевое действие выстроены как самообщение. Смысловое содержание высказываний указывает на присутствие конкретного адресата: зрителю абсолютно ясно, что Мужчина (арт. С. Стасюк) и Женщина (арт. А. Сигорская) обращаются друг к другу, однако их реплики направляются, словно бы в пустое пространство. От этого особенности ритмико-мелодической формы их беседы обнаруживают не диалог, а скорее разговор каждого с самим собой. Особенно ярко это выражено в первом диалоге о неожиданности их встречи, они разговаривают, не глядя друг на друга. Это намеренное, двустороннее избегание открытого разговора создает впечатление, что у каждого отсутствует установка на изменение другого. Однако произносимые героями слова-мысли имеют свою вполне определенную направленность и достигают адресата, правда, огибая прямой путь и обретая форму измененного, замаскированного действия-жалобы на одиночество и действия-мольбы о любви. Здесь все важное произносится без надежды на ответ и на обоюдные чувства, потому что взаимодействие актеров выстроено на косвенной, а не на прямой направленности партнерского сценического сцепления. Не случайно Г. Ганеева отмечала, что «ни о сюжете, ни о линейности текста говорить не приходится, в нем нет даже знаков препинания. Диалоги льются, как поток сознания, вернее, подсознания, с медитативными умолчаниями и повторами» [29]. Сценическое слово в спектакле «Сон об осени» действительно отличается от классического способа речевого действия. Отличие заключено

в отсутствии внешней энергетической напряженности и размытости вектора направления (в отличие от классического – «реплика в партнера»), что и создает иллюзию недостаточности драматизма. Как уже отмечалось выше, указанный эффект достигается благодаря тому, что высказывания действующих лиц не имеют открытой действенно-волевой направленности и как будто не содержат цели внешне заметного, ощутимого изменения партнера. Однако при этом их отличает емкая смысловая, содержательная составляющая. За счет этого режиссеру, актерам и удается придать речевому поведению эффект слова, свойственного сновидениям. Мы не случайно сосредотачиваем вниманием на слове, именно оно наиболее эффективно применяется в спектакле. В то время как другие выразительные средства, используемые актерами, очень лаконичны. Сценическое слово выступает главным выразительным средством, потому что действующие лица сосредоточены на поисках смысла и обнаружении бессмыслицы. Причем (как уже отмечалось выше) слово звучит в этом спектакле, как бы с отступлениями от классических требований. Общий ритм речи ровный, без ярких динамических и звуковысотных скачков. Актеры активно используют прием безпаузных высказываний, звучащих точно на одном длинном дыхании и почти на одной высоте. Такой лаконизм актерской выразительности восполняется возможностями живого звучания саксофона (Игорь Маркин) и вокала (Алена Душина). Инструментальное и вокальное звучание компенсирует отсутствие внешней яркости голосо-речевого действия, служит реализации общей идеи спектакля. По мысли Г. Ганеевой, джазовые импровизации становятся звуковой доминантой спектакля [30]. В условиях доминирования визуальных видов искусства, проявляющегося в популярности агрессивных приемов воздействия на зрителя, создание спектакля в опоре на выразительность слова, довольно рискованно и требует больших творческих затрат и от режиссера, и от актеров. Вместе с тем, по проведенному опросу среди театральной общественности «Сон об осени» в постановке Алексея Слюсарчука – один из двух удачных спектаклей Новокузнецкого драматического театра, поставленных приглашенными режиссерами в 2000–2010 годы. Об этом свидетельствует количество сыгранных спектаклей, опубликованные о нем материалы. Так, например, значимой оценкой постановки служат высказывания Г. Ганеевой и Т. Тюриной, хорошо знающих спектакли Новокузнецкой драмы и выполняющих функции театральных критиков. Рецензия Т. Тюриной аргументированно доказывает значимость работы с труппой «приглашенного» А. Слюсарчука: «Есть режиссеры, “умирающие” в актерах, Алексей Слюсарчук построил стройное, великолепное здание спектакля, населяют которое живые,

запоминающиеся образы. В этом спектакле гармоничный ансамбль. И буквально все актерские работы достойные» [31].

Вторым, несомненно, удачным спектаклем, поставленным в Новокузнецком драмтеатре в период 2000–2010 годов приглашенным режиссером, является «Дуэль» (2009). Он представляет интерес уже потому, что создан не на драматургическом, а на литературном материале – на основе повести А. П. Чехова «Дуэль». Автором инсценировки является режиссер Петр Шерешевский. Казалось бы, инсценировка, написанная режиссером для драматического спектакля, должна содержать лишь диалоги. Однако в данном случае «описательный» текст (авторские размышления о мыслях, чувствах и поведении персонажей) не только сохранен, удачно вплетен в диалогическую ткань спектакля, но и придает ему уникальность. Так называемый «описательный» текст транслирует информацию о внутренней, скрытой жизни персонажей. В спектакле «Дуэль» миры, внешний и внутренний, по мысли Г. Ганеевой, соотнесены: «Нас в эту двойную реальность приглашают с первого мгновения. Мы попадаем в зрительный зал под отчетливый и ритмичный шум морского прибоя и видим выступающий помост – пирс – на фронтальной стене сценической площадки – мачты корабля. Параллели множественны: исполнители комментируют то поступки своего героя, то другого, если и руководствуясь какой-то логикой, так исключительно сценической. Максимальную бережность к эпической природе первоисточника режиссер виртуозно переводит в театральный эквивалент, активно вовлекая нас в действие. Восприятие спектакля от этого не разрушается, но становится еще проникновеннее» [32]. Эффект, который Г. Ганеева назвала «двойной реальностью» [33], создается благодаря сплетению диалогического и описательного материалов. Хотя одновременное оперирование этими разными текстовыми фактурами используется в драматических спектаклях не часто. Этот путь скорее характерен для речевых (литературных) спектаклей, где актеры в большей степени все-таки остаются рассказчиками, действующими в условиях сценографического и мизансценического минимума. В свою очередь в драматических спектаклях, режиссеры, как правило, оставляя описательный текст, вводят в спектакль рассказчика, некое лицо от автора. В «Дуэли» рассказчик, или лицо от автора, отсутствует. Однако здесь текст любой роли состоит из как диалогического, так и из описательного материала. Благодаря этому возникает впечатление, что исполнители живут жизнью своего персонажа, реализуя действие через диалогический материал, и одновременно «комментируют то поступки своего героя, то другого» [34] посредством описательного материала. Так, сплетение диалогического и описательного текстов служит

образованию эффекта двойной реальности. При значимости и объеме описательного материала, наличествующего в «Дуэли», спектакль нельзя отнести к речевому (литературному) еще и потому, что его отличает четкое распределение ролей: каждый актер исполняет роль одного персонажа. Лишь актер Евгений Лапшин несет ответственность за трех персонажей, ему поручены роли Мустафы, Кербалая, 2-го секунданта. Но использование этого приема (быстрое переключение с одной роли на другую) не разрушает психологическую доминанту спектакля и не снижает общего уровня погружения всех актеров в мысли и чувства исполняемых персонажей, сосредоточенности на процессе проживания. Драматическая напряженность спектакля создается благодаря тому, что в нем «исследуются внутренние интенции и психологические переживания чеховских героев» [35].

Не только уровень погружения в процесс проживания придает постановке ценность драматического спектакля, но также изобретательность режиссерских приемов. По мысли кемеровского исследователя С. Басалаева, «второй акт “взрывает” такую жизнь фейерверком режиссерских приемов, где каждая сцена имеет свое решение, точно работающее на основную мысль спектакля о бессмысленности жизни в гордыне и бездуховности. В сцене обеда отбиванием ритма столовыми приборами персонажи открыто демонстрируют отношение друг к другу. Сцена поездки на пикник похожа на танец, она сыграна сидя на стульях топаньем ног и подпрыгиванием в ритме езды» [36]. Режиссерская изобретательность проявляется также в подробной работе с актерами, где рисунок роли каждого насыщен интересными, занятными приспособлениями. Возьмем для примера сцену дуэли. Здесь поведение персонажей подробно продумано и удачно положено на физическое действие. В этой сцене, как и в других, описательный и диалогический текст аккумулируются подробным сценическим проживанием и реализуются в двух видах реплик. Первый – это реплики-обращения к партнерам, второй – реплики-комментарии внутреннего душевного самочувствия героя. При этом и тот, и другой вид реплик связан единым сквозным действием. Так, сломленный Лаевский (арт. Евгений Любицкий) комментирует свое душевное состояние: «Лаевскому что-то говорили, вернее ему объясняли секунданты, но он не слышал». Произнося приведенный текст, Лаевский беспрерывно моргает глазами, как это делают люди в минуты большой душевной потерянности. Конечно, моргание глазами не поза, но физическое действие, сознательное выполнение которого провоцирует автоматическое рождение эмоций, ощущений, в данном случае – душевной потерянности. Далее Лаевский, комментируя душевное состояние перед неизбежным и нежеланным выстрелом, поднимает руку с вооб-

ражаемым пистолетом. При этом авторский, описательный текст застраивается режиссером и реализуется актером как речевое действие-извинение, действие-просьба о милости не принуждать его к выстрелу. Выстроенное режиссером действие помогает артисту Евгению Любицкому накопить внутреннее напряжение. У зрителей создается впечатление, что душевный слом Лаевского и его мучительное неприятие дуэли так велико, что после своего выстрела он неизбежно должен потерять сознание. Поведение фон Корена выстроено как противодействие безволию Лаевского.

Дождавшись своей очереди выстрела, Фон Корен (арт. Сергей Стасюк) широкими решительными шагами направляется к Лаевскому. Но не по прямой, а в окружную – обходя разделяющий дуэлянтов пирс. По пути к Лаевскому, проходя мимо стола, расположенного на фронтальной стене сценической площадки, фон Корен захватывает тарелку и столовый нож, словно собираясь совершить трапезу. Он подходит к Лаевскому, резко (почти грубо) захватывает рукой его плечи, толкает вперед на помост-пирс (до этого Лаевский стоит в воде), небрежно наносит ему удар ногой под колено, заставляя Лаевского тем самым согнуться. Когда Лаевский оказывается на коленях, фон Корен резко отдает Лаевскому тарелку и тот покорно ее берет. Затем фон Корен левой рукой крепко вцепляется противнику в волосы, а правой – подносит к горлу столовый нож. Возникает впечатление, что голова Лаевского – это предмет трапезы, к которой готовился фон Корен. Занесенный фон Кореном нож и отсутствие сопротивления со стороны Лаевского убеждают в том, что выстрел-трапеза неизбежен. Дьякон (арт. О. Лучшев) как настойчивую просьбу произносит реплику-комментарий: «“Он убьет его!” – раздался отчаянный крик совсем близко» и, схватив фон Корена за руку, предотвращает неизбежное убийство. «Олег Лучшев подчеркивает в своем персонаже как раз способность любить и терпеть даже тех, кого не понимает. Его тихий возглас “Он убьет его!” – спасает всех. Только искреннее участие дьякона возвращает фон Корену, упорствующему в своей ненависти, человеческий облик» [37]. Из рук фон Корена выпадает и со стуком ударяется о пирс столовый нож. Следом из ослабших рук Лаевского высвобождается тарелка, скатывается по его коленям, звонко гремит о деревянный помост пирса, какое-то время крутится волчком и останавливается. Дьякон (арт. О. Лучшев) подходит поочередно к дуэлянтам и секундантам, хлопая их по плечу, как бы прося извинения и за то, что оказался здесь, и за то, что плохо подумал о каждом, и за то, что вмешался в дело. Увидев, что его воле никто не сопротивляется, дьякон в удовлетворении отбивает ногами дробь в самом центре пирса. Так, незамысловатым танцем дьякона завершается сцена дуэли. Подробно

придуманные режиссером рисунки ролей вовсе не исключают инициативы актеров. «П. Шерешевский, точно “выстраивая” содержательную линию истории, оставляет место каждому актеру для импровизации и личных “высказываний” по поводу происходящего на сцене. Режиссер постоянно напоминает зрителю, что все происходящее – это всего лишь спектакль, разыгрываемый актерами, которые постоянно представляют себя и своего персонажа, “отпускают” реплики в зрительный зал, а во втором акте вовсе садятся в первый ряд, комментируя и бурно реагируя на совершаемые другими персонажами поступки» [38]. Можно сказать, что отличительные особенности спектакля «Дуэль» Петра Шерешевского – это драматизм, психологическое проживание, подробные рисунки ролей, оперирование диалогическим и описательным текстами как реализация единого сквозного действия. Все это формирует крепкий действенный каркас постановки, что, безусловно, способствует ее афишному долголетию. Благодаря работе в этом спектакле актеры получили хороший опыт подробного сценического существования, укрепили навыки сохранения детально созданного рисунка роли.

Возможно, статью о достоинствах сотрудничества региональных театров и приглашенных режиссеров следовало бы начать с опыта Прокопьевского театра им. Ленинского комсомола. Именно в этом театре в течение 2000–2010 годов «приглашенными» поставлена большая часть спектаклей, которые заставляли обращать на себя внимание театральную общественность Кузбасса и российских театральных критиков. Часть этих спектаклей поставлена по пьесам «новой драмы». Директор театра Людмила Купцова, желая держать актеров в хорошем рабочем тонусе, делает многое для приглашения молодых и креативных режиссеров. Как отмечает О. Штраус, «Л. И. Купцова не рассматривает в качестве проблемы отсутствие в театре главного режиссера. Не претендуя на роль “творческого лидера” в коллективе, она легко устраивает из своего театра “ручей с проточной водой”. После “использованных” режиссеров с радостью приглашает других, следующих. Любопытно, что поставившие в Прокопьевском театре режиссеры в дальнейшем с легкостью принимают приглашения на следующие постановки. Однако постоянный приток “новой крови”, постоянная готовность к этому и труппы, и приглашенных режиссеров является постоянным стимулирующим фактором» [39]. Нужно сказать, что директору Л. И. Купцовой удается получать от режиссеров-фрилансеров максимум пользы для своего театра. И этот опыт также можно рассматривать как один из оптимальных вариантов жизнедеятельности регионального театра в современных условиях. Несмотря на то, что именно в этом театре

уделяется большое внимание современной драматургии, в качестве примера самого значительного художественного события прошедшего десятилетия следует назвать спектакль, поставленный на основе классического текста.

В марте 2009 года, на возрожденном областном фестивале «Кузбасс театральный», Прокопьевский театр им. Ленинского комсомола представил спектакль «Преступление и наказание», который оказался неожиданным потрясением для кемеровчан. Зрители и участники фестиваля увидели «Преступление и наказание» на сцене Кемеровского областного театра драмы. Нужно сказать, что в начале нулевых годов в Прокопьевском театре драмы, также как и во многих других городах Кузбасса, после ухода режиссера Виктора Захарова (прослужившего семь лет) назначаемые «главные» удерживались не более одного-двух сезонов. Театральная публика Кузбасса менее всего ожидала творческих, художественных «прорывов» от театра, действующего в условиях шахтерского города. В связи с чем представленный в 2009 году на областном фестивале «Кузбасс театральный» спектакль «Преступление и наказание» вызвал огромный резонанс. Председатель экспертного совета, московский театральный критик Нина Шалимова отмечала: «По единодушному суждению участников, “Преступление и наказание” Прокопьевского драматического театра – лучший спектакль фестиваля. Лучший, благодаря концептуальной режиссуре Ольги Ольшанской, точным и стильным декорациям Кирилла Мартынова, сыгранному актерскому трио Вячеслава Гардера (Раскольников), Романа Михайлова (Порфирий Петрович) и Татьяны Федоренко (Соня). Этот спектакль заслуженно получил признание критики (писал о нем и “СБ, 10”). Здесь надо только отметить, что за прошедший со дня премьеры сезон спектакль не только не развалился, но вырос значительно. Артисты играют строго и точно, содержательно и осмысленно» [40]. Спектакль, поставленный режиссером Ольгой Ольшанской по роману Ф. М. Достоевского, действительно, отличал высокий уровень художественности. И это в то время как текстовая основа великого романа вовсе не представляет собой комфортный для современной сценической версии вербальный материал.

Общеизвестно, что в настоящее время длинные фразы (являющиеся особенностью авторского языка Ф. М. Достоевского) диссонируют с характеристиками сегодняшней речи. Кроме того, сам литературный материал XIX века, входящий в школьную программу, и тема спектакля, связанная с покаянием, могли выступить значительной преградой успеху постановки. Однако режиссеру О. Ольшанской удалось создать спектакль добротный как с позиций художественных, так и с позиций содержатель-

ных ценностей. Но, главное, постановку хорошо приняли не только обычные зрители, но и высоко оценила театральная среда Кузбасса (актеры, режиссеры, журналисты, театральные педагоги, студенты). «Преступление и наказание», быть может, больше чем любой другой спектакль приглашенного режиссера, подтверждал возможность создания достойного художественного результата в условиях нетеатрального региона. Достойность художественного результата проявляла себя и в высоком качестве инсценировки, написанной О. Ольшанской, и в сценографии Кирилла Мартынова, и в режиссерском решении сцен, и в сценической игре актеров.

Выбор материала из объемного романа и создание инсценировки – уже концептуальное видение спектакля. Это требует от режиссера не только точного понимания того, о чем предполагается разговаривать со зрителем, какое послание отправлять в зал, но и кропотливой работы с самим текстом. «Многостраничный роман, населенный не одним десятком персонажей, уместился здесь в два с половиной часа сценического действия. В сущности, режиссер вынесла за скобки всю фабулу романа. В спектакле нет ни сцены убийства старухи-процентщицы, ни мерзкого Свидригайлова, ни романа Дуни с Разумихиным, ни истерик Катерины Ивановны, ни мармеладовских кривляний. Но есть самое главное и самое, казалось бы, несценичное – долгие диалоги Раскольникова с Порфирием Петровичем, его разговоры с самим собой и Соней, ее чтение вслух отрывков из Евангелия» [41]. Свой спектакль О. Ольшанская определила как петербургские сцены из жизни Родиона Раскольникова и сосредоточила внимание зрителей на пяти диалогах. Три из них – это диалоги Порфирия Петровича (арт. Р. Михайлов) и Родиона Раскольникова (арт. В. Гардер), две сцены – это диалоги Родиона и Сони (арт. Т. Федоренко). Если диалоги (часто напоминающие интеллектуальную игру) Порфирия Петровича и Родиона Раскольникова – это рассудочное и вместе с тем эмоциональное состязание в логике, то диалоги Родиона и Сони – открытый разговор, принимающий форму допроса, наставления, исповеди. «Преступление и наказание» О. Ольшанской – это спектакль о покаянии как о принципиальном условии сохранения себя и своей жизни. Не случайно в самой сильной сцене второго действия режиссером акцентируются слова, сказанные Порфирием Петровичем (арт. Р. Михайлов): «Если только Веру и Бога найдете! Так найдите и будете жить! Жить! Жить!». Вероятно, в процессе репетиций названной сцены на основе слова «жить» режиссером и актерами придумывался не один этюд, потому что в спектакле средствами сценической игры зрителю представлена многозначность понятия «Жить». «И это слово “жить” вскользь проброшенное в романе, у режиссера О. Ольшан-

ской становится основой целого каскада трюков. Оно отзывается визгом косы в знойный сенокос, шуршит распаренным банным веником, шумом мечтательного полета, шорохом расплетенных женских волос – словом, всем тем, что составляет вкус и аромат человеческой жизни, упоительно проигрывается артистами по поводу этого короткого слова» [42]. Актеры Роман Михайлов и Вячеслав Гардер создают указанные смыслы при помощи газет, которые и «работают» в их руках как названные выше предметы (коса, банный веник, расплетенные женские волосы и т. д.). Причем сцена играется с большим драматическим напряжением, потому что «здесь и сейчас» режиссер и актеры ведут серьезную борьбу за Душу человека, за его Веру. Конечно, такой режиссерский акцент сообщает спектаклю идеологическое звучание. И, казалось бы, акцент на идеологии должен помешать театральной успешности спектакля. Общеизвестна установка художественной культуры рубежа XX–XXI столетий на развлекательность и популярность комедий. Однако вопреки названным аргументам, драма «Преступление и наказание», поставленная О. Ольшанской, считается одним из самых ярких кузбасских спектаклей 2000–2010 годов. Правда, может быть, именно идеологический посыл этого спектакля вызвал у некоторых столичных критиков определенную долю сомнений. Так, известный петербургский театральный критик Евгения Тропп называла спектакль «Преступление и наказание» О. Ольшанской неоднозначной работой, в которой что-то отталкивало, что-то притягивало. Размышляя о том, что же «отталкивало», а что «притягивало», она отмечала: «Угнетает перегруженность внешнего ряда, постоянное иллюстрирование: герои манипулируют предметами, играют стаканами, кусочками сахара, лимонами, газетами, стараясь наглядно изобразить суть спора. Но бесконечные придумки только утяжеляют спектакль» [43]. Позволим себе прокомментировать высказывание авторитетного знатока современного театра и вступиться за, так называемое, иллюстрирование в спектакле «Преступление и наказание» О. Ольшанской. Считаем, что смелое использование предметов в первой сцене (именно ее упоминает Евгения Тропп) несет не только смысловую нагрузку, но служит решению технологических задач. Во многом благодаря указанным приспособлениям режиссеру удалось создать жесткий каркас спектакля и помочь актерам сохранять изначально найденные рисунки своих ролей, что немаловажно в условиях постановки «приглашенным» и отсутствия «главного» в театре. Придуманные мизансцены и приспособления всякий раз провоцируют точные актерские (и зрительские) эмоции почти на физическом уровне. И первая, упоминаемая Евгенией Тропп, сцена спектакля в этом смысле особенно показательна. В ней

Порфирий Петрович (арт. Р. Михайлов) стремится опровергнуть философию Родиона Раскольникова (арт. В. Гардер). «Свой первый разговор Раскольников и Порфирий Петрович ведут на сцене за стаканом чая. Только это не обычный чай. Это, если хотите, такая игра двух мужчин. Не то в шахматы, не то в оловянные солдатики. Когда куски рафинада из сахарницы превращаются по ходу беседы в “обыкновенных людей”, лимон – в сверхчеловека, способного “преступить”, стакан – то в препятствие, то в трон Наполеона, то в тюрьму. Оба противника – почти ровесники! Они ведут этот поединок изящно и изобретательно. Наблюдать за этими диспозициями сторон, причудливо совпадающими со звучащим текстом, чрезвычайно интересно. Зал замирает. Идеи противников обретают плоть, внятность, даже вкус: когда выжатый рукой “сверхчеловека” – Раскольникова лимон оказывается в стакане, а герой потом пьет этот адский сок, зал инстинктивно морщится» [44]. Мы привели цитату О. Штраус (кстати, неоднократно и с большим уважением отзывавшейся в прессе о «Преступлении и наказании» О. Ольшанской) для того, чтобы подчеркнуть разницу взглядов на одну и ту же сцену. Надо сказать, что решение сцен, построенное не столько на памяти физических действий, сколько на непосредственном и реальном их проживании «здесь и сейчас», во многом определяет успех этого спектакля. Например, выжимание сока из лимона требует реальных физических усилий, а выпить его на глазах у зрителя, не поморщившись, – почти испытание. Именно так и застраивает сцену О. Ольшанская, заставляя артиста Гардера В. (исполняющего роль Раскольникова) выжать и выпить сок лимона. Названные действия в процессе размышлений Родиона Раскольникова о сверхчеловеке выглядят как тест (сможет – не сможет, не поморщившись, убить), а для артиста В. Гардера выступают вариантом конкретной сценической «подложки» (сможет – не сможет, не поморщившись, проглотить эту жгучую кислоту). Как и все настоящее, ощущаемое на физическом уровне, это служит сильным средством концентрации внимания и партнера (Романа Михайлова, играющего роль Порфирия Петровича), и зрителя. И такие «натуральные» приспособления завораживают. Интересно, что режиссер О. Ольшанская использует «натуральные» приспособления наиболее активно лишь в самой первой сцене спектакля. Полагаем, это неслучайно, обусловлено и пониманием сложности текста Достоевского, и точным знанием того, что очень часто спектакли долго «раскачиваются» (длительное время набирают нужный градус драматизма) именно в первых сценах. О. Ольшанская, желая захватить внимание зрителей с первых минут, решает сцену за счет одновременного и равноправного действия двух рядов выразительности: вербальной и ви-

зуальной. Правда, такое одновременное восприятие не обходится без некоторых смысловых потерь: зритель не успевает в равной мере понять все транслируемые смыслы. Вероятно, поэтому театральный критик Евгения Тропп и отмечала: «Хочется вслушаться в текст, а это почти невозможно» [45]. Однако, такой одновременный (и вербальный, и визуальный) натиск определяет быстрое включение зрителя в разгадывание смыслов, интригует, формирует желание увидеть этот спектакль еще раз.

Следует отметить высокий эмоциональный накал спектакля, которого режиссер добивается, конечно, благодаря работе актеров. В отличие от большинства спектаклей, поставленных «приглашенными», «Преступление и наказание» создавался довольно долго. Если в Кузбассе почти все спектакли ставятся «приглашенными» в течение полутора месяцев, то Ольшанская репетировала три месяца. Это во многом определило степень понимания и присвоения текста Ф. М. Достоевского актерами, и глубину их погружения в роли. В постановке О. Ольшанской три главных героя, и режиссеру удалось достичь убедительности в исполнении роли каждым из них. Нужно заметить, что рецензий на этот спектакль вполне достаточно. При этом всеми критиками и журналистами отмечалось неформальное исполнение ролей [46]. Правда, рецензенты отдают приоритет в мастерстве разным актерам. Так, Н. Шалимова отмечает, что артисты играют строго и точно, содержательно и осмысленно, но обращает внимание в первую очередь на работу актера Романа Михайлова. В рецензии Н. Шалимовой читаем: «Особенно надо отметить превосходную актерскую работу Романа Михайлова: его Порфирий, пораженный смертельным недугом (“Я человек поконченный!”), сыгран как фигура трагическая. Обреченный на скорую смерть от застарелой петербургской чахотки, он ведет борьбу не против Раскольникова, а за него, за его дальнейшую живую жизнь, цены которой тот не ведает, а Порфирий ощущает очень остро, ибо она вытекает из него капля за каплей <…> в хрестоматийном романе открываются новые смыслы, не противоречащие Достоевскому, но корреспондирующие с ним» [47]. В данном вопросе трудно не согласиться с Н. Шалимовой: Роман Михайлов действительно очень точно, без эмоциональных и смысловых провалов, ведет роль Порфирия Петровича. Ценным видится и то, что есть в его игре совершенно определенная личностная позиция. Не осталась без внимания актерская работа Вячеслава Гардера. За исполнение роли Родиона Раскольникова он удостоился приза «Лучшая мужская роль» на фестивале театров малых городов в Лысьве. О. Штраус, отмечая в целом все трио главных исполнителей, пишет об актерской работе Вячеслава Гардера сле-

дующее: «С первых минут спектакля он рождает доверие: да, именно таков и был Раскольников! Умение Вячеслава Гардера воплотить на сцене подростковый максимализм, готовность бестрепетно пойти на самые жестокие пытки во имя некой интеллектуальной забавы, кажется, находится уже где-то за гранью артистизма. Актер буквально проживает свою роль. И оттого его контакт с залом не прерывается ни на минуту: ну, невозможно же бросить человека, пришедшего на исповедь!» [48].

Постановка «Преступление и наказание», созданная в 2008 году, сохраняется в афише Прокопьевского театра драмы им. Ленинского комсомола и вызывает зрительский интерес. Благодаря режиссеру О. Ольшанской в Кузбассе появился спектакль, который, несмотря на свою классическую текстовую основу, отличается использованием современных средств выразительности. Постановка О. Ольшанской представляет собой пример баланса традиций и новаций в театральном искусстве. Здесь соединились внутреннее погружение в роль и яркость внешних актерских приспособлений. Для артистов Прокопьевского театра драмы спектакль «Преступление и наказание» стал школой сценического существования, отмеченного сильным внутренним драматизмом и активным внешним физическим действием.

Рассматривая тенденцию, обозначенную как «приглашенный режиссер в региональном театре», мы не остановились лишь на одной постановке, названной в качестве удачной. Это спектакль «Три сестры», режиссером которого является Дмитрий Петрунь. Этот спектакль подробно разбирается в статье Т. А. Григорьянц [49]. Подведя итоги, напомним, что в целом число удачных постановок «приглашенных» невелико (5 из 71 спектакля). В связи с этим хотелось бы отметить следующее. Первое, при задачах сохранения миссии русского репертуарного театра как «кафедры» приглашенный режиссер не может дублировать ни функций главного режиссера, ни функций очередного режиссера. Второе, выстраивание художественной политики театра в опоре на фрилансеров представляется нам тенденцией, вызывающей беспокойство, потому что несет в себе опасность: первоначально – существенных изменений, связанных с художественным качеством спектаклей и утратой профессионального мастерства актеров, а впоследствии – схождения на «нет» деятельности региональных театров. Третье, сотрудничество регионального театра и приглашенного режиссера может быть плодотворным, но во многом зависит от позиции художественного руководителя, обязанности которого в настоящее время выполняет не только главный режиссер, но и директор.

Библиографические ссылки

1. См., например: Евгений Зайд: театральный фрилансер [Электронный ресурс] // Uumoda.ru: модный портал. – Улан-Удэ. – Режим доступа: http://www.uumoda.ru/interviews/1601/133372/
2. Фрилансер [Электронный ресурс] // Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Фрилансер.
3. *Басалаев С. Н.* Тенденции режиссуры в Кузбассе на рубеже XX–XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / отв. ред. Е. Л. Кудрина. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Вып. 16. – С. 55.
4. Цит. по: *Сокур Г.* Предлагаемые обстоятельства // Театральное дело. – 2005. – Январь. – С. 13.
5. См.: *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – С. 261.
6. См.: kuzrab.ru
7. *Штраус О.* Новые должности, новые планы // Кузбасс. – 2009. – 5 июня.
8. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года [Электронный ресурс] // Министерства культуры Российской Федерации: официальный сайт. – Режим доступа: http://www.mkrf.ru/news/ministry/detail.php?ID=189532
9. *Штраус О.* Новые должности, новые планы…
10. См.: *Прокопова Н. Л.* Процесс коммерциализации театра: особенности проявления в театральном пространстве Кузбасса // Ученые записки НИИ прикладной культурологии / редкол.: П. И. Балабанов (гл. ред.) и др. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – Т. 1(3). – С. 209–224.
11. *Басалаев С. Н.* Тенденции режиссуры … С. 55.
12. См.: *Дмитревская М., Лоевский О.* За чем молодому режиссеру ехать в провинцию? [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2010. – № 3 [61]. – Режим доступа: http://ptj.spb.ru/archive/61/karta-mestnosti-61/za-chem-molodomurezhisseru-exat-v-provinciyu/
13. Там же.
14. *Дмитревская М. В* ожидании третьего серебряного века. Беседу с Александром Баргманом ведет Марина Дмитревская [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – № 2 [60]. – 2010. – Режим доступа: http://ptj.spb.ru/archive/60/non-state-spb-theatres-60/vozhidanii-tretego-serebryanogo-veka/

15. См.: *Зарецкая Ж.* Интервью. Константин Богомолов: Наша театральная школа губит молодых артистов [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru: российское интернет-издание, освещающее современное искусство и культуру. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/theatre/events/details/23841/?expand=yes#expand (дата обращения: 26.07.2011).
16. *Басалаев С. Н.* Тенденции режиссуры … С. 56.
17. *Ардашева Ю.* Знакомство перед премьерой // Удмурдская правда. – 2009. – 13 ноября.
18. *Штраус О.* Звезды открывают в провинции // Кузбасс. – 2006. – 14 марта.
19. Беседа с актрисой Ольгой Редько. Запись 2012 года // Архив автора.
20. *Штраус О.* Звезды открывают …
21. Там же.
22. См.: Программа. М. Себастиан «Безымянная звезда». – Кемерово. 2006 год // Архив автора.
23. *Штраус О.* Звезды открывают…
24. *Ардашева Ю.* Знакомство перед…
25. См.: там же.
26. *Тюрина Т.* Когда сны сбываются // Кузнецкий рабочий. – 2007. – 24 ноября.
27. *Ганеева Г.* Мне снилась осень // Новокузнецк. – 2007. – 29 ноября.
28. *Тюрина Т.* Когда сны…
29. *Ганеева Г.* Пять голосов любви // Кузбасс. – 2007. – 20 ноября.
30. См.: *Ганеева Г.* Мне снилась…
31. *Тюрина Т.* Когда сны…
32. *Ганеева Г.* Святая наука – расслышать друг друга // Новокузнецк. – 2009. – 5 ноября.
33. Там же.
34. Там же.
35. *Басалаев С. Н.* Тенденции режиссуры… С. 58.
36. Там же. – С. 58.
37. *Ганеева Г.* Святая наука…
38. *Басалаев С. Н.* Тенденции режиссуры… С. 58–59.
39. *Штраус (Юдина) О. Л.* Театральный парадокс Прокопьевска // Миры театральной культуры Кузбасса: кол. моногр. / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2010. – С. 242.
40. *Шалимова Н.* Взорвать инерцию будней / Областной фестиваль «Кузбасс театральный» [Электронный ресурс] // Страстной бульвар, 10. – 2009. – Вып. № 9–119. – Режим доступа: http://www.strast10.ru/node/505

41. *Штраус (Юдина) О. Л.* Театральный парадокс… С. 235.
42. Там же. – С. 237.
43. *Тропп Е.* VII Всероссийский фестиваль театров малых городов России. 17–23 сентября, Лысьва [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 4 [54]. – Режим доступа: http://ptj.spb.ru/archive/54/chronicle-54/viivserossijskij-festival-teatrovmalyxgorodov-rossii/
44. *Штраус (Юдина) О. Л.* Театральный парадокс… С. 237.
45. *Тропп Е.* VII Всероссийский фестиваль…
46. См.: *Тропп Е.* VII Всероссийский фестиваль…; *Шалимова Н.* Взорвать инерцию…; *Штраус (Юдина) О. Л.* Театральный парадокс… и др.
47. *Шалимова Н.* Взорвать инерцию…
48. *Штраус (Юдина) О. Л.* Театральный парадокс… С. 237–238.
49. См.: *Григорьянц Т. А.* Отношения слова и тела в сценическом тексте // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 114–126.

Л. А. Ходанен
Кемерово

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ И АВТОРСКОЕ СЛОВО: ПОВЕСТЬ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ» НА СЦЕНЕ НОВОКУЗНЕЦКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В статье представлена постановка повести А. П. Чехова «Дуэль», выполненная режиссером Петром Шерешевским. Отмечен удачный отбор узловых сюжетных событий и особенности их сценической постановки: экспозиционный утренний диалог, жесткий диспут, пикник, кульминационная сцена дуэли и тихий финал с прощанием героев. Рассматривается сценический образ чеховской повести, в котором море становится объемной метафорой жизни. В актерской подаче героев выделен особый прием – косвенно-оценочный авторский пересказ внутренних монологов героев, авторские комментарии.

Ключевые слова: инсценировка, сценическое решение, пространство сцены, особенности речевой подачи героев.

L. A. Khodanen
Kemerowo

THE THEATRIC IMAGE AND THE AUTHOR' S SPEECH: CHEKHOV'S «THE DUEL» IN THE NOVOKUZNETSK DRAMA THEATRE

The article is about the theatrical production of A. P. Chekhov's "The duel" by producer Peter Shereshevskiy. The key plot events and the particularities of their staging are specified: expositional morning dialogue, harsh dispute, picnic, climatic duel scene, quiet final farewell scene. Theatric image of the Chekhov's novella, in which the sea is an extensive metaphor of life, is analyzed. A special manner in the actors' representation of the characters is defined: indirect attitudinal author's retelling of the characters' inner monologues and the author's comments.

Keywords: dramatization, stage decision, stage space, peculiarities of stage characters speech.

Спектакль по повести А. П. Чехова «Дуэль» (режиссер Петр Шерешевский, художник Роман Ватолкин) был представлен в конкурсном показе на фестивале «Кузбасс театральный – 2011» и получил самую высокую награду жюри и признательную оценку зрительской аудитории.

«Дуэль» не имеет долгой традиции инсценировок. Имеются две известных киноверсии повести. Совсем недавно по ней был поставлен спектакль в составе чеховской трилогии в Московском театре юного зрителя (режиссер Кама Гинкас). Работа Новокузнецкого театра – редкий для театральной провинции опыт обращения к этому произведению А. П. Чехова.

Поскольку постановка «Дуэли» А. П. Чехова не столь частое событие в театре – тем интереснее было увидеть любимых и узнаваемых чеховских персонажей – рефлектирующего интеллигента-филолога, жесткого, уверенного в себе зоолога-позитивиста, неврастеничную героиню, житейски мудрого доктора, смешливого дьякона. Выбирая чеховскую повесть для постановки, режиссер неминуемо ставит зрителя перед традиционным и неизбежным вопросом: чем близка она нам, какие «вечные проблемы» в ней затрагиваются. Скажем сразу, что в ходе спектакля постепенно открывается пронзающая ценность простых истин – любовь и бескорыстная доброта, способность расслышать другого и не спешить выстрелить в непохожего, простить и поднять упавшего.

Перед режиссером стояла трудная задача – как можно более полно вместить значительный по объему и содержанию повествовательный мате-

риал в драматургическую форму. И это бережное обращение с авторским текстом неизменно ощутимо на протяжении всего спектакля. Чехов с его философией жизни и отношением к героям узнаваем в постановочном решении Новокузнецкого театра, дорог нам и современен в своем звучании на сцене.

В построении действия и развитии конфликта-дуэли, словесной и реальной, режиссер выделил узловые моменты чеховского сюжета. В мизансценах развернуты его основные события: экспозиционный утренний диалог-беседа Самойленко и Лаевского, жесткий диспут за обеденным столом в доме доктора-кухмистера, когда фон Корен говорит о необходимости уничтожать слабых особей, сцена в гостях, пикник, несколько диалогов, во время которых нарастает желание Лаевского уехать, вызов фон Корена. Сцена дуэли во втором действии является кульминацией, после которой происходит единение героя и героини, переживших кризис. Тихий финал с прощанием как нельзя более соответствует знаменитым чеховским словам о том, что «никто не знает настоящей правды» [1].

Убедительным представляется созданный сценический образ чеховской повести. Входя в зал, зритель видит открытую сцену, слышит тихий ритмичный шум набегающих на песок волн, сопровождающий действие. В течение всего спектакля их легкое шипение и плеск остаются все время рядом, становятся громче, нарастают, когда героиня из купальни шагает в воду, или почти совсем исчезают, оставаясь мерным, как биение сердца, ритмом. Сменой звукового фона отмечены перемещения персонажей в пространстве (грохот экипажей по горной дороге, бытовые шумы, музыка), но в финале морская тема вновь возвращается, уже на ином смысловом уровне. Звучат авторские слова о гребцах, напрягающих силы среди высоких волн, о корабле, который сияет своими огнями на рейде. Море становится объемной метафорой полноты и красоты дарованного мира, в котором человек должен обрести достойное этого дара существование.

Образ моря, рожденный ассоциациями, реализован в пространстве сцены как обжитого людьми берега. Это галерея над водой с полупрозрачными развевающимися занавесами, напоминающая набережные в курортном городке, и пирс, уходящий в воду. Она разлита справа на сцене в небольшом бассейне, окаймленном прибрежной пляжной галькой, на которой стоит старинная купальная раздевалка. Герои переодеваются в такие же старинные, как будто с фотографий начала прошлого века, полосатые купальные костюмы, чтобы поплавать, освежиться, а потом и умыть лицо и успокоиться. Море окаймляет, а может, точнее, омывает действие. В пространстве повести Чехова есть вертикаль – Кавказские горы. В спек-

такле наиболее значимо именно море, водное пространство, горизонталь. Вода символически успокаивает, обновляет, соединяет героев.

Игровое пространство спектакля организовано в виде легкой и простой застройки сцены. Галерея на среднем плане легко преобразуется в веранду, где обедают у Самойленко, в духан на пикнике, в укрытие, из которого бросится дьякон Победов, чтобы остановить убийство Лаевского. Пирс превращается в мостки с правой стороны сцены, на которых происходят все дуэльные события и финал. Левый полукруг сцены, усыпанный черноморской галькой, всегда остается неподвижен как краешек побережья, благодаря этому небольшое бытовое пространство как будто вдвинуто в теплый морской берег.

В актерской подаче героев присутствует установка на бережное донесение чеховского отношения к героям. Один из главных элементов чеховского психологизма – косвенно-оценочный авторский пересказ внутренних монологов героев. В спектакле многие из этих фрагментов не исключены, а привлекаются вместе с собственно игровыми для сценического создания образов персонажей. На этой особенности хотелось бы остановиться подробнее.

Сохранение полноты текста «Дуэли» не означает, конечно, что актеры произносят повествовательные фрагменты в приложение к диалогам и монологам. Авторский текст введен с помощью особого театрального приема. Присутствует своего рода игра с текстом. Выходя на сцену, актеры сами представляются зрителю, а дальше, в качестве реплик, приводят предыстории персонажей, чеховские комментарии к их словам, авторские пересказы внутренних монологов. Первое впечатление от этих реплик несколько неожиданное, но их содержание, само чеховское слово постепенно начинают воздействовать на восприятие, синтезируясь с театральными формами подачи роли. В результате формируется удачный и оригинальный прием оживления зрительского внимания к герою, к его последующему монологу, снабженному «избыточным» знанием о нем, которым обладает автор. Использованный прием служит главной задаче – вести зрителя к пониманию героя, проникновенно относиться к нему, услышать его.

В первой же сцене такой комментарий удивительным образом располагает нас к доктору Самойленко (засл. арт. РФ В. Туев). С его изначально обозначенной стыдливой добротой и любовью к почитанию, о которых сказано в реплике, органично соединились рассудительная справедливость и добродушие доктора. Простоватость, которой наделяет его исполнитель, соединяется с этой репликой. Как «всеобщий всепро-

щающий отец», он никого не может предать и никогда не осуждает. Вначале эти слова о доброте доктора как будто навязаны извне, а потом удивительно органично дополняют и сливаются с актерской игрой. Диалог со зрителем становится более сложным, включает чеховскую незавершенность и осторожность легкой иронии.

С помощью этой игры с текстом объемность и полнота драматургического воплощения героя повествовательного произведения инсценируется тонко, потому что кроме актерской подачи роли нам представлено «прямое» чеховское слово, которое мы слышим, включаем в наше восприятие и доверяем ему.

Наиболее глубоко и органично этот прием игры с авторским текстом использован в репликах, сопровождающих кризисные метания Лаевского (арто есть Любицкий). Благодаря авторским словам случившаяся с ним в гостях истерика не превращается в судорожный взрыв эмоций. Мы видим нервное напряжение, которое переживает герой, ощутивший пустоту своей жизни. Кроме того, авторское слово открывает, как далеко расходятся оценки, высказанные о нем, и самооценка героя.

Совершенно особую роль играют пересказанные внутренние монологи Лаевского перед дуэлью. Ничего внешне не совершается. Герой несколько раз пытается и не может написать письмо матери. Именно косвенно-оценочное авторское слово открывает всю глубину его переживаний. Прозрение измученного, интеллигентного, стыдящегося своей слабости героя развивается как событие внутренней жизни, чтобы потом разрешиться в поступке, который в игре Е. Любицкого сохраняет объемно и выразительно уже вызревшее понимание гадкого смысла своей прошлой жизни. В тихой интонации голоса, в робком смирении интеллигентность побеждает в нем эгоизм, возвращает чувство ответственности за Надежду Федоровну, за ее положение в качестве содержанки. Герои начинают слышать друг друга. Это происходит не в парадоксальной перемене, а подготовлено внутренними переживаниями испытаний и падений, в процессе которых возникает способностью понять и простить, а не предавать и убегать. Зритель не только видит, но и слышит это в мудром слове Чехова, слушает его.

Авторский текст, включенный в сценический диалог Лаевского и Надежды Федоровны, в исполнении А. Сигорской, наивно, почти по-детски страдающей от своей вины, добавляет глубину смысла в происходящие события, лишая их мелодраматизма, почва для которого куда как податлива – супружеская измена. Чеховское слово о скуке жизни молодой

пустоватой женщины открывает, что толкнуло ее на бездумные связи с другими мужчинами. Вместе со свежим, почти юным обликом героини, ее глуповатым чувственным самолюбованием и мягкими интонациями ее тихого голоса это слово заставляет зрителя увидеть за дамскими всхлипами чувство растерянности Надежды Федоровны, устыдившейся своего бездумного существования. Удачно завершены диалоги героя и героини двумя пластическими сценами с контрастным содержанием: Кириллин (акт. А. Ковзель) после свидания грубо на позор толкает героиню в воду, а в финале Лаевский поднимает ее с земли, чтобы навсегда защитить.

Примечательно, что в развитии диалога-дуэли фон Корена и Лаевского такой игры со словом нет у зоолога. Этот герой не слушает и не слышит. У него нет внутренних колебаний. Он готов стрелять в слабого, чтобы «не портил породу». Его позитивизм и прагматичность выражены в прямых высказываниях, содержащих категорические оценки. Жесткость приговора Лаевскому настолько агрессивна, что он говорит о нем не собеседникам, а встает из-за стола, выходит на мостки и обращается в зрительный зал. В игре С. Стасюка он не слушает, а подчиняет себе других, постоянно лидируя на авансцене. Гладкие зачесанные назад волосы, шинель и сапоги, в которых он приходит на дуэль, хрестоматийно красноречивы как знаки его уверенности. Но когда фон Корен после сцены дуэли зачерпывает воды и умывает лицо, в этом выразительном жесте мелькнула усталость и, кажется, даже миг сомнения в свой твердой правоте.

Необходимо сказать об актерских работах второго плана, которые нельзя считать только типажными, проходящими. Эти герои включены в развитие основного диалога. Особенно интересна Марья Константиновна (О. Романова). В спектакле она немного напоминает фон Корена. Она тоже убеждена, что владеет правдой, но это сознание погружено в построенный и охраняемый ею семейный быт, поэтому нет жесткости, вместо которой есть наставляющая и беспокойная доброта, мелкая в своей житейской обыденности. Запоминается Кербалай (арт. Лапшин) с его смешным показным подобострастием в движениях. Маленькая сцена на пикнике с Кирилиным, в которой он участвует, выразительно проявляет приказную позицию полицмейстера. Своего рода кривое зеркала фон Корена, он тоже готов исправлять человеческую породу, но уже другими средствами.

Свой особый смысл в спор героев вносит дьякон Победов. В начальной мизансцене, выйдя из зрительного зала, он остается на втором плане. Деликатно подавая своего героя-священнослужителя, артист Евгений Котин не сделал его смешливым, он улыбчиво помалкивает и примирительно расположен ко всем.

Основная его роль раскрывается во втором акте. Стремясь убедительно раскрыть, как совсем молодой еще дьякон от переживаемых страхов и сомнений в правильности своего похода к месту дуэли поднимается к евангельской заповеди «не убий», режиссер вводит для актера авторскую реплику. Благодаря ей мы слышим в чеховском слове, как может совсем молодой, немного наивный человек вырасти в понимании глубокой и простой истины – спасение в доброте, в любви к другим, и видим, и верим, что худенький, высокий, смешной «долгополый» дьякон Победов отвел прямой выстрел.

Спектакль «Дуэль» – несомненная удача творческого коллектива во главе с режиссером Петром Шерешевским в прочтении «Дуэли».

В художественном решении режиссеру-постановщику, художнику, актерам удалось донести до зрителя чеховское отношение к человеку, обратить внимание на глубоко современное содержание его повести, близкой нам своей напряженностью духовных исканий смысла и правды жизни, мудрым словом Чехова, открывающего для нас высшую ценность прощения, любви и добра.

Библиографические ссылки

1. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. / гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – С. 454.

Н. В. Медведева
Кемерово

ТРАДИЦИИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В Г. НОВОКУЗНЕЦКЕ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

В статье рассматривается хоровое исполнительство города Новокузнецка Кемеровской области, выраженное в деятельности ряда коллективов и композиторском творчестве А. Ф. Ляпина и С. Б. Толстокулакова. Автор анализирует особенности условий существования и взаимодействия звеньев хоровой инфраструктуры, способствующих укреплению и развитию хоровых традиций в южном регионе Кемеровской области.

Ключевые слова: муниципальный камерный хор, детская хоровая студия, концертный церковный хор, колледж искусств, хор, хоровое исполнительство, хоровая инфраструктура.

N. V. Medvedeva
Kemerovo

TRADITION OF CHORAL MUSIC IN NOVOKUZNETSK OF THE KEMEROVO REGION AT THE TURN OF XX–XXI CENTURIES

The article considers the choral performing of the city Novokuznetsk of the Kemerovo area, expressed in the activities of a number of outstanding choirs and composer creativity of A. F. Lyapin and of S. B. Tolctokulakov. The author analyzes the characteristics of the conditions of existence and interaction between the links of the choral infrastructure, contributing to the strengthening and development of choral traditions in the southern region of Kemerovo region.

Keywords: municipal chamber choir, children's choir Studio, concert choir, the College of arts, choir, choir performance, choral infrastructure.

Как известно, хоровое искусство, причисляемое к числу наиболее древних и важнейших сфер музыкальной культуры России, по-прежнему играет определяющую роль в музыкальной жизни любого региона. Это проявляется в активном концертировании большого числа хоровых коллективов, выполняющих функции просвещения, сохранения и развития имеющихся традиций, а также налаживания межкультурных связей между соседними регионами страны и зарубежьем. Это неслучайно, поскольку хоровое исполнительство, обладая внеличностным и надиндивидуальным характерами, играет немаловажную роль в историко-культурных процессах России. Стоит отметить, что хоровое искусство, являясь порождением феномена соборности, как механизма духовной самореализации общества, связано и с особенностями культурной жизни отдельных регионов и городов. Так, в городе Новокузнецке Кемеровской области широко развито хоровое исполнительство, благотворно влияющее на культурную жизнь города и индустриальный регион в целом.

Выбор данного географического объекта обусловлен тем, что именно с Кузнецком (ныне Новокузнецком), являвшимся культурным центром Кузнецкого уезда Томской губернии, были связаны важные этапы развития будущей Кемеровской области. Широко известен факт, что уже с XVII века на территории Кузнецка существовало любительское музыкальное творчество, привезенное переселенцами из средней полосы России, а к началу XX века, как и в других городах будущей области, сложилась разветвленная сеть творческих и учебных заведений, культурных центров и клубов. В действующих клубах и красных уголках, при шахтах,

на промышленных предприятиях, в образовательных учреждениях, благодаря общей культурной политике Советской России, были созданы различные самодеятельные коллективы, в числе которых преобладало хоровое музицирование как наиболее доступный вид коллективного творчества. Все это способствовало бурному росту творческой активности населения региона, и 70-е годы прошлого столетия явились началом хорового движения не только в Новокузнецке (прежде Сталинске), но и в других городах Кемеровской области. Способствовало этому и регулярное пополнение группы одаренных музыкальных педагогов выпускниками высших учебных музыкальных заведений, распределенных на основе существовавшей системы, а также создание и деятельность профессиональных музыкальных учреждений на территории Кузбасса – музыкальных училищ, Института культуры. Важно отметить и значимую роль Кемеровского отделения ВХО (Всероссийское хоровое общество), организованного в 1958 году, которое курировало существующие хоровые коллективы, снабжало нотной литературой и позволяло налаживать творческие связи между городами и регионами. Так, к 90-м годам прошлого столетия в Новокузнецке сложилась целая хоровая инфраструктура. На ее развитие влияли большое количество хоровых коллективов (самодеятельных и учебных), музыкальное училище, любительское композиторское хоровое творчество (А. Ф. Ляпин, С. Б. Толстокулаков), возрождение церковной хоровой культуры (восстановление Спасо-Преображенского собора под руководством А. И. Пивоварова) и муниципальный камерный хор (руководитель С. А. Липовой), получивший в 1996 году статус профессионального.

Стоит подчеркнуть, что и в наши дни все эти звенья хоровой инфраструктуры в городе Новокузнецке тесно взаимосвязаны и слаженно взаимодействуют между собой, позволяя хоровому искусству продолжать свое развитие в сложный период кризиса культуры страны, а главным центром, курирующим хоровое исполнительство Новокузнецка при поддержке администрации города, является хоровое отделение колледжа искусств. Данную мысль подтверждают и слова заведующего хоровым отделением А. Ф. Ляпина, заслуженного работника культуры, члена союза композиторов РФ: «Наше хоровое отделение курирует музыкальные школы и школы искусств. За каждым педагогом закреплено, как минимум, две школы. Например, я курирую пятьдесят третью музыкальную школу, С. А. Липовой – шестую и сороковую, О. Е. Липовая – пятьдесят восьмую, пятьдесят пятую и т. д. Кроме этого, наши педагоги сотрудничают со школами Осинников (№ 20) и Междуреченска (ДХШ № 52), тем самым обеспечивая пополнение хорового отделения будущими студентами и налаживая творческие связи с существующими учебными коллективами.

Кроме этого, при нашем колледже организуются фестивали и конкурсы, на которые приезжают хоры из разных уголков России, преимущественно Кузбасса» [1].

Данный факт является важным показателем того, что профессиональные хормейстеры Новокузнецка создают благоприятные условия для существования, развития хорового искусства в южном регионе области. Неудивительно и то, что выпускники перечисленных музыкальных школ, а также хоровых студий «Надежда» (руководитель Н. К. Курихина) и «Консонанс» (руководитель С. А. Липовой), продолжают свое профессиональное хоровое обучение в стенах колледжа.

Говоря о выдающихся детских хоровых коллективах Новокузнецка, стоит отметить деятельность двух хоровых студий «Надежда» и «Консонанс», целенаправленно занимающихся преимущественно хоровым воспитанием подрастающего поколения. Так, студия «Надежда», организованная заслуженным работником культуры РФ Ниной Константиновной Курихиной в 1984 году на базе общеобразовательных школ Новокузнецка при Дворце детского (юношеского) творчества имени Н. К. Крупской, в настоящее время является муниципальным молодёжным хором Дома творческих союзов, получившим данный статус в 2007 году. В репертуаре хора – более 300 произведений различных стилей, жанров, эпох: произведения русских и зарубежных композиторов, обработки народных песен, церковная музыка, песни композиторов Новокузнецка. Кроме этого, ежегодно коллектив хора (и его солисты) под руководством Н. К. Курихиной дают более 50 концертов для новокузнечан и жителей других городов Кузбасса. Муниципальный молодёжный хор является участником и лауреатом всемирных, международных, всероссийских конкурсов и фестивалей Кемерова, Москвы, Санкт-Петербурга, Бельгии, Италии. Коллектив обладает высокими наградами различного уровня: двумя серебряными медалями II Всемирной хоровой олимпиады Южной Кореи (Пусан, 2002), двумя серебряными дипломами V Международного хорового конкурса в Италии (Рива дель Гарда, 2003), бронзовой медалью на Международном конкурсе в Греции (Афины, 2004), серебряного диплома V Всемирной хоровой Олимпиады в Австрии (Грац, 2008).

Со слов Нины Константиновны, хор имеет ярко выраженную досуговую направленность, и педагоги не ставят целью готовить из своих воспитанников профессиональных музыкантов, однако коллективное творчество, при котором индивидуальность подчинена общей задаче, стимулирует развитие музыкальных способностей и даёт бесценную возможность самореализации [2]. Подтверждает заинтересованность участников студии

в хоровом обучении и количественная сторона – более ста человек от шести до двадцати лет и старше в различных составах (дошкольники, младший хор, хор средних классов, хор старших классов, муниципальный молодежный хор). Полноценному и качественному образованию учащихся способствует специально разработанная программа, рассчитанная на 14 лет и включающая комплекс взаимодополняющих предметов: обязательные – хоровое, индивидуальное пение, теоретические дисциплины (сольфеджио и музыкальная литература), фортепиано; факультативные – подбор аккомпанемента, вокальный и фортепианный ансамбли.

Подтверждением плодотворной творческой деятельности Нины Константиновны не только в городе, но и в Кемеровской области в целом, является ряд полученных званий (заслуженный работник культуры РФ, отличник народного просвещения, «Человек года – 2002») и медалей («За особый вклад в развитие Кузбасса» III степени, «За служение Кузбассу», «За вклад в развитие образования», «За веру и добро», «За доблестный труд» Международной академии общественных наук (Москва), в честь 15-летия Кемеровской епархии Русской православной церкви). Труд талантливого педагога также отмечен премией и дипломом кредитного потребительского кооператива «Оберег», который, возрождая традиции меценатства, материально и организационно помогает хоровому коллективу и студии в реализации их творческих планов.

Другим не менее ярким детским хоровым коллективом Новокузнецка является концертный хор «Консонанс», который был организован в 1992 году при Культурном центре Западно-Сибирского Кузнецкого металлургического комбината Еловиковой Галиной Дмитриевной. Коллектив был создан на базе одноименной хоровой студии, которую с 2000-х годов возглавляет Сергей Алексеевич Липовой, заслуженный деятель искусств РФ. Концертный хор «Консонанс» является лауреатом фестивалей и конкурсов различных уровней. Среди них лауреатство III степени Всероссийского хорового фестиваля «Поет Москва» (Москва, 2002), лауреатство I степени областного конкурса академического пения (Кемерово, 2002), Гран-при фестиваля вокально-хоровых коллективов региона Южного Кузбасса (Новокузнецк, 2004), кубок «Ники» за высокие достижения в искусстве (Новокузнецк, 2004), лауреатство второй степени Международного конкурса «Поющий город» (Кемерово, 2009), диплом I степени «XXI век» и Гран-при «Чарующая свеча» (хоровые конкурсы в рамках Международного хорового фестиваля Албена, 2011).

Поскольку хор во многом «подчинен заказам» Центра, то его выездные зарубежные гастрольные возможности ниже, чем у «Надежды», связа-

но это и со сложным финансированием коллектива, а также с невозможностью всех участников хоровой студии полноценно оплачивать обучение. Со слов Сергея Алексеевича, сумма за обучение берется «символическая», а порой и вовсе не берется, поскольку контингент студии преимущественно из семей средней финансовой обеспеченности. Тем не менее, в хоровой студии обучаются дети с шести лет, а многие ее выпускники (от двадцати до двадцати восьми лет) продолжают входить в состав концертного коллектива «Консонанса», что свидетельствует о заинтересованности молодых людей в продолжении своего хорового совершенствования и музицирования.

В учебном заведении учащиеся занимаются хоровым пением, постановкой голоса, изучают теоретические дисциплины (сольфеджио и музыкальная литература), обучаются игре на фортепиано. Структура студии включает в себя подготовительный хор, хор мальчиков, объединенный хор средних и старших классов (концертный коллектив от 12 до 28 лет). Концертный состав является постоянным участником городских мероприятий и концертных праздников Центра. Хоровой репертуар насчитывает более двухсот произведений, включающий в себя произведения отечественной и зарубежной классики, духовную музыку, обработки народных песен и оригинальные переложения эстрадных песен, а также произведения новокузнецких композиторов С. Б. Толстокулакова и А. Ф. Ляпина.

Высокий исполнительский уровень юношеского хора Сергей Алексеевич объясняет следующим: «Я всегда ставлю перед коллективом одинаковые задачи, несмотря на разный возраст участников. И хотя концертный коллектив студии перегружен большим количеством концертов и городских мероприятий, я стараюсь делать с ним отдельные концертные программы, на которых звучат классические произведения, духовная музыка, обработки народных песен и, особенно, произведения наших местных композиторов» [3]. Хормейстер подчеркивает, что осуществлению его творческих планов как руководителю хора способствуют и большое количество репетиций – три раза в неделю по два часа, что в настоящее время уже начинает становиться редкостью в обычных музыкальных школах и школах искусств. В то же время Липовой, являясь одновременно и руководителем муниципального камерного хора, хора колледжа искусств и хора педагогической академии, дает возможность «Консонансу» участвовать в совместных концертах с профессионалами и видеть профессиональную сторону хорового искусства, что немаловажно для мотивации творческого потенциала учащихся. Примечательно и то, что некоторые выпускники хоровой студии, после ее окончания, поступают в колледж искусств на во-

кальное и хоровое отделения и впоследствии имеют возможность стать участниками камерного хора. Этот факт особенно доказывает существующую преемственность между хоровыми коллективами и разными звеньями хоровой инфраструктуры города.

Способствует плодотворному бытованию и развитию хорового исполнительства в Новокузнецке и деятельность колледжа искусств, в котором почти сорок лет существует хоровое отделение, взращивающее профессиональных хормейстеров. За время обучения выпущено около 300 специалистов среднего звена, продолживших свое обучение в высших учебных заведений области и других регионов. В настоящее время многие из них работают в музыкальных училищах, специальных школах дополнительного образования, учреждениях культуры города, Кемеровской области и других регионов России. Первыми педагогами хорового отделения были К. В. Анненкова (в настоящее время работает в Прокопьевском колледже искусств), Н. В. Баранов, Н. Г. Баранова, Н. Г. Богданова, В. М. Гольцов (фамилии указаны в алфавитном порядке). В настоящее время на отделении работают четыре преподавателя, выпускники Новосибирской консерватории, А. Ф. Ляпин (заведующий отделением, заслуженный работник культуры, член Союза композиторов РФ), С. А. Липовой (руководитель хорового класса, заслуженный деятель искусств РФ), О. Е. Липовая (классный руководитель, методист, отличник культуры) и Е. В. Юдина (методист по школьной практике). На отделении хорошо отлажен механизм учебно-воспитательного процесса, где решаются проблемы современного музыкального образования, ведутся инновационные подходы к уроку и большое внимание уделяется комплексному обучению будущего специалиста. Однако, как отмечает заведующий отделением, за последние годы качественный набор поступающих студентов значительно снизился из-за общих социокультурных тенденций, происходящих в стране, поэтому преподавателям отделения приходится прикладывать огромные усилия, чтобы воспитать достойного будущего специалиста хорового искусства [4].

Среди последних ярких выпускников Александр Федорович называет Бушуеву Светлану, Ингибаеву Марию, Катаеву Марию, Кирилленко Олесю и Шебалина Сергея, которые продолжили свое профессиональное обучение в Новосибирской, Московской и Санкт-Петербургской консерваториях. К числу лучших выпускников училища заведующий отделением относит и Е. В. Юдину, вернувшуюся после окончания консерватории в колледж. Она преподает чтение хоровых партитур, специальность, хоровое сольфеджио и руководит школьной практикой студентов. Алек-

сандр Федорович также отметил, что с целью повышения профессионализма среди студентов отделения, ежегодно проводятся конкурсы по дирижированию, вокалу, распеванию хора и хоровой аранжировке. Кроме этого, в целях пропаганды хорового искусства и установления творческих связей между хормейстерами, коллективами области, с 2001 года при отделении проводится Открытый конкурс дирижеров-хормейстеров Южного Кузбасса, а с 2004 года фестиваль вокально-хоровых коллективов старших классов школ дополнительного музыкального образования региона Южного Кузбасса. Хоровое отделение колледжа, в виде студенческого хора (руководитель С. А. Липовой), ансамбля и солистов, участвует в ежегодных фестивалях православной духовной, народной и военно-патриотической музыки, организованных Новокузнецкой православной духовной семинарией (НПДС) и Спасо-Преображенским собором.

Говоря о студенческом хоре, который насчитывает около 30 человек, следует отметить, что он активно участвует в культурной жизни города, проводит открытые концертные программы различной тематики, в том числе и концерты, посвященные авторской музыке новокузнецких композиторов. Коллектив является активным участником и лауреатом, дипломантом межрегиональных, всероссийских и международных конкурсов и фестивалей. Например, он с большой концертной программой участвовал в Международном музыкальном фестивале «Звезды родины моей» (Новосибирск, 2006), после которого получил диплом первой степени, и И. В. Юдин, заведующий дирижерско-хоровой кафедрой Новосибирской консерватории, народный артист РФ, отметил высокий исполнительский уровень коллектива. Также, коллектив является дипломантом второй степени Зонального конкурса на лучшее исполнение хоровых произведений И. О Дунаевского (2005), дипломантом международного конкурса «Поющий город» (Кемерово, 2009), а также победителями различных ежегодных хоровых фестивалей, проходящих в Новокузнецке, Прокопьевске и Кемерово.

Со слов Сергея Алексеевича, поддерживать исполнительский уровень студенческого коллектива и сохранять «впетый» хоровой репертуар достаточно сложно, поскольку это постоянно меняющийся состав, и особенно за последние годы качественная сторона (музыкальный и культурный уровень) поступающих студентов – певцов коллектива – значительно ухудшилось, что неминуемо сказывается в качестве звучания. Данный факт сказывается и на профессиональном коллективе хормейстера, поскольку «практически нет достойной замены уходящим певцам камерного хора» [5]. Тем не менее, руководитель студенческого коллектива, несмотря

на возникающие сложности, оптимистично смотрит в будущее и верит в то, что угасающий интерес современного общества к вокальному и хоровому искусству – это временное явление, которое не способно перечеркнуть вековые традиции нашей страны.

Сергей Алексеевич, вспоминает, что именно благодаря студенческому хору впоследствии был сформирован профессиональный камерный хор, и до сих пор его ряды пополняют яркие талантливые студенты-хормейстеры колледжа.

Профессиональный коллектив – Новокузнецкий муниципальный камерный хор, – как уже отмечалось выше, в 1992 году был организован на основе ансамбля студентов колледжа (училища), который получил статус профессионального в 1996 году. Профессиональный коллектив базируется в Новокузнецком Доме творческих союзов и в его состав входит 25 человек (от 18 до 60 лет). Певцы хора – люди разных профессий, имеющие высшее и среднее специальное образование, объединенные любовью к хоровому творчеству и общим стремлением пропаганды хорового искусства в современном культурном пространстве. Муниципальный камерный хор является непременным участником всех городских праздников и торжеств, а также Губернаторских приемов. В репертуаре хора музыка разных стилей, эпох и направлений (русская, зарубежная, и современная классика, духовная музыка, обработки народных песен и хоровая джазовая миниатюра). Сергей Алексеевич с коллективом ежегодно подготавливает 10 тематических концертных программ, одна из которых состоит из песен новокузнецких авторов.

Камерный хор ведет активную просветительскую деятельность, выступая с концертами на разных площадках города и городов Кузбасса, представляет хоровое искусство Новокузнецка на международных, всероссийских и региональных конкурсах. Так, в его копилке имеется: лауреатство и дипломантство международных конкурсов и фестивалей (1994, 1995, 1996, 1998 – Белоруссия, Германия, Италия). С 2002 года камерный хор становится постоянным участником хорового вече Сибири, ежегодно проводимого в рамках фестиваля русской музыки «Покровская осень» (Новосибирск). Также хор трижды является дипломантом первой степени фестиваля немецкой музыки (2002, 2004, 2005), дипломантом Всероссийского конкурса «Поющая Россия» (Томск, 2006).

В 2007 году по инициативе С. А. Липового при поддержке Управления культуры администрации города в Новокузнецке был проведен Первый региональный фестиваль хоровой музыки с участием муниципальных хоров Новокузнецка, Барнаула и Междуреченска. В 2010 году в честь

65-летия Победы хормейстером был организован и проведен Второй региональный фестиваль хоровой музыки «Земля Кузнецкая», в котором приняли участие 11 хоровых коллективов из городов Новосибирска, Барнаула, Кемерово, Междуреченска, Новокузнецка. В этом же году коллектив камерного хора завоевал золотой диплом на Международном фестивале-конкурсе «Хоровое вече Сибири» (г. Кемерово). О вкладе С. А. Липового в развитие культурной жизни Кемеровской области свидетельствуют и такие звания, как заслуженный деятель искусств РФ, «Человек года – 1996», «Имя в истории города» за выдающийся вклад в развитие музыкальной культуры города Новокузнецка (2008), а также премия им. Н. Капишникова (2004).

Еще одним новокузнецким хоровым коллективом, который заслуживает особого внимания, является церковный хор Спасо-Преображенского собора (руководитель А. А. Толстокулакова). Хор был организован в 1994 году на основе ансамбля певчих (шесть человек), сформированного в 1993 году Г. А. Ветровой в реставрируемом соборе, и студентов, поступивших в открывшееся Новокузнецкое православное духовное училище. Первоначальный состав был небольшим, около 12–16 человек. Впоследствии, до 2004 года, учебный хор воспитанников регентского отделения училища вливался в сводный хор, участвовавший в церковных богослужениях Спасо-Преображенского собора. Из числа лучших певцов сводного хора формировался концертный состав. До сих пор на хоре существует традиция делить коллектив на мужскую и женскую группу в течение недели, используя их на повседневных службах собора, а в выходные и праздничные дни объединятся в сводный концертный состав. Некоторые выпускники училища, впоследствии остались работать при училище (ныне семинарии) и продолжили входить в состав церковного смешанного хора. Так, хоровой коллектив имеет постоянный состав, включающий выпускников семинарии и музыкантов-выпускников других учебных заведений (колледжа искусств, педагогического колледжа и педагогической академии от 21 до 55 лет), и непостоянный, в виде студентов (от 16 до 21 лет), находящихся в коллективе на время обучения в семинарии. Репетиции хора проходят три раза в неделю.

Основу репертуара составляют произведения композиторов «московской школы» духовного письма. Ангелина Александровна комментирует это следующими словами: «Суть эстетики данной школы сводится к следующему: совместить древнейшие традиции церковного пения, идущие из глубины веков, с уровнем развития современного хорового творчества. В данном контексте наш хор и его творческая деятельность находятся

на самом острие всех современных споров, ведущихся церковными музыкантами России, а именно: каким должно быть современное и будущее исконно русское православное церковное пение» [6].

Хор исполняет более пятидесяти произведений новокузнецкого церковного композитора, преподавателя Духовного училища Сергея Толстокулакова, который, по словам Толстокулаковой, «ревностно проводит, как в своих произведениях, так и в своих музыковедческих статьях эстетику “московской школы”» [7].

На протяжении своего существования хор выступает в детских садах и приютах, средних школах и гимназиях, училищах и техникумах, Новокузнецкой педагогической академии, колледже искусств и музыкально-педагогическом колледже, планетарии и библиотеках, Центре развития личности, учреждениях, организациях, предприятиях. Коллектив принимал участие также в педагогических конференциях и различных мероприятиях городов Кемеровской области: Прокопьевске, Киселевске, Белово, Кемерово, Мундыбаше, Таштаголе, Осинники, Чистогорске. Устраиваемые концерты носят благотворительно-просветительский характер и сопровождаются комментариями священников. Так, в 1996–1997 годах в Новокузнецкой библиотеке им. Гоголя действовал бесплатный абонемент, согласно которому каждую последнюю среду месяца хор давал благотворительные концерты для новокузнечан.

Первой знаменательной гастрольной поездкой для хора Спасо-Преображенского собора явилось выступление 14 октября 1996 года на сцене Большого зала Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки. В программе концерта прозвучали песнопения Всенощного бдения, Литургии и различных церковных праздников С. Б. Толстокулакова. Это событие было отмечено местным новосибирским телевидением, которое сняло фильм по мотивам данного концерта, позднее, в январе 1997 года, транслировавшийся в Москве на фестивале фильмов, посвященных православной тематике.

Также следует отметить, что администрации Спасо-Преображенского собора и Православного духовного училища явились организаторами Фестиваля православной духовной музыки, который с января 2001 года стал ежегодным и на него съезжаются большое количество церковных (детских и взрослых) и светских хоровых коллективов (профессиональных, любительских, учебных).

О высоких достижениях Ангелины Александровны в области духовного и культурного просвещения Кемеровской области и города Новокузнецка свидетельствует ряд наград и благодарственных писем Управления

культуры администрации Новокузнецка и Кемеровской епархии. Среди них: Орден Русской православной церкви святой равноапостольной княгини Ольги III степени (2001), Диплом I Всекузбасской православной выставки «Русь святая» за большой вклад в развитие православной культуры, сохранение духовного наследия России, возрождение православных традиций и духовное просвещение жителей Кузбасса (2005), Патриаршая грамота в благословение за усердные труды во славу Русской православной церкви (2008) и другие.

И последним важным звеном существующей в Новокузнецке хоровой инфраструктуры является композиторское хоровое творчество А. Ф. Ляпина и С. Б. Толстокулакова.

Ляпин Александр Федорович, помимо педагогической деятельности в колледже искусств, является членом Союза композиторов России. Его хоровые произведения и песни часто звучат на местном радио и телевидении, а также исполняются разными коллективами и солистами на городских праздниках и мероприятиях. Среди них: «Город мой, Новокузнецк», «Песни о Запсибе», «Кузнецк и Магнитка», «Ветераны КМК» и др. Ляпин – постоянный участник городских, областных и Всероссийских композиторских конкурсов и фестивалей, дипломант и лауреат Всесоюзных и областных смотров-конкурсов самодеятельных композиторов. Он является автором двух хоровых сборников «Поведайте потомкам, ветераны», «Песенка-чудесенка» на стихи новокузнецких поэтов, хорового цикла «Триптих» на стихи С. Есенина, вокально-хорового цикла на стихи поэтов-декабристов «Приди, о Истина» ряда хоровых миниатюр для смешанного хора a capella («Утес», «Острою секирой», «Колыбельная матери» и др.), гимна города «Величальная городу» и гимна колледжа искусств «Искусству, виват!» и многих других произведений. Стоит отметить и то, что произведения композитора исполняют лучшие хоровые коллективы, что немаловажно для творческого вдохновения автора.

Творчество другого композитора – Сергея Борисовича Толстокулакова – широко представлено не только хоровыми, духовными, но и фортепианными произведениями, которые исполняются и в области, и за ее пределами. Среди хоровых сочинений автора: два духовных цикла – Литургия св. И. Златоуста и Всенощное бдение; три кантаты («У обелиска» на стихи В. Цыбина, С. Пархоменко, Ф. Миронова; «Тобольские песни», «Казачьи песни»), два хора в старинном стиле (диптих); две хоровые миниатюры – «Утес» на слова М. Лермонтова, «В день Победы» на слова А. Ахматовой; церковные песнопения на православные тексты; хоровые песни для детей и другие. Основными исполнителями светской и духовной музыки Сергея

Борисовича являются Новокузнецкий муниципальный камерный хор и концертный хор Спасо-Преображенского собора, в которых он является непременным участником.

Сергей Борисович участвует в различных конкурсах и фестивалях композиторского творчества. В настоящее время готовится к вступлению в Союз композиторов России и осваивает новые жанры музыкального искусства – фортепианный цикл из восьми пьес, инструментовка народными инструментами ранее написанной кантаты «Тобольские песни», а также внедрение современных тенденций музыкального искусства в виде использования элементов театрализации и светоэффектов в хоровой музыке (кантата «Казачьи песни»).

Таким образом, рассмотрев существующую в городе Новокузнецке хорошо настроенную и слаженную хоровую инфраструктуру, можно прийти к выводу: хоровое исполнительство, несмотря на ряд сложностей социокультурного и регионального плана, имеет возможность сохранить свои лучшие вековые традиции и пережить новый этап расцвета. Этому способствует деятельность сплоченной и организованной команды хормейстеров-профессионалов, которые берегут и пытаются вывести существующие коллективы на новый творческий уровень, курируют школы дополнительного образования, воспитывают профессионалов в области хорового искусства, а также повсеместно выступают на разных творческих площадках города и за его пределами. О развитой хоровой культуре в городе свидетельствует и творчество новокузнецких композиторов, которые создают произведения с учетом исполнительского уровня конкретных хоровых коллективов, а также пропагандируют их за пределами области.

Библиографические ссылки

1. Интервью с Ляпиным А. Ф. Новокузнецк, 20.06.2012 // Архив Н. В. Медведевой.
2. *Векшина А*. От шести до бесконечности // Новокузнецк. – № 65. 30.08.2012.
3. Интервью с Липовым С. А. Новокузнецк, 20.06.2012 // Архив Н. В. Медведевой.
4. Интервью с Ляпиным А. Ф. Новокузнецк, 20.06.2012 // Архив Н. В. Медведевой.
5. Интервью с Липовым С. А. ...
6. Интервью с Толстокулаковой А. А. Новокузнецк, 21.06.2012 // Архив Н. В. Медведевой.
7. См.: там же.

ПРИЛОЖЕНИЕ

А. И. Демченко
Саратов

ТРИ ЭТЮДА О ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА
(эссе к 140-летию со дня рождения композитора)

Статья посвящена творчеству С. В. Рахманинова, представленному различными жанрами, общим для которых становится «драма сильных страстей». Анализируемые произведения отличаются особым типом музыкально-театральной концепции, где присутствуют элементы оперного веризма.

Ключевые слова: творчество С. В. Рахманинова, панорама романсовой и инструментальной музыки, образные сферы, особенности драматургии.

A. I. Demchenko
Saratov

THREE ETUDES ON THE WORKS OF S.V. RACHMANINOV
(essay to the 140th anniversary of the birth of the composer)

The article is devoted to the works of S. V. Rachmaninoff, presented by various genres; «drama of the passion» is the general for them. The analyzed works are distinguished by a special type of musical and theatrical concept, where there are elements of Opera verizm.

Keywords: S. V. Rachmaninov creativity, panorama of the romance and instrumental music, image spheres, peculiarities of drama.

Драма сильных страстей – подобный смысловой ракурс широко представлен в романсах Рахманинова, причём в весьма широком диапазоне: от печальных констатаций «Ночи» до экстатической патетики «Отрывка из Мюссе». Мотивы одиночества, тщеты человеческого существования, его горечи и безотрадности заявляют о себе настолько часто, что приходится признать: тяжёлый сумрак, страдание и тоска – едва ли не доминирующая нота вокальной лирики раннего Рахманинова («Всё отнял у меня», «Давно в любви», «Я опять одинок», «Ночь печальна» и т. д.).

В противоположность той группе ранних романсов, которые могли бы быть обозначены фразой «радости и восторги любви», в обилии рождаются романсы-драмы, имя которым «печали и муки любви».

Совершенно показателен среди них «О нет, молю, не уходи!» (1892). Это первый из романсов, которым молодой автор был вполне удовлетворён, и, кстати, здесь не случайно дважды использован знаменитый «рахманиновский аккорд»: в начале и на вершине кульминационной фазы (последнее слово, произносимое *fff*). Пристрастия композитора заметны и в выборе текста (Д. Мережковский) с открытым изъявлением тех сторон человеческого облика и состояния, которые побуждают не только к состраданию, но и способны вызвать чувство жалости («Смотри, какой я слабый, бедный…»).

После вводной фразы-тезиса начинается неотступное, без каких-либо отклонений раскрытие сути состояния. Суть эта передаётся через нервно-судорожный ритм вокальной партии, поддержанный экспрессивной пульсацией триолей аккомпанемента, и болезненное волнение выливается в итоговом нагнетании почти в открытый крик взываний и мольбы. Присутствуют черты драмы сильных страстей и в ряде инструментальных пьес. Здесь последним явственным её отголоском можно считать Этюд-картину es-moll op. 39 № 5. Но своё наиболее масштабное воплощение, причём совершенно конкретное в отношении сюжетных соответствий, драма сильных страстей получила у Рахманинова в его операх. Первая из них – «Алеко» (1892) – появилась в окружении таких образцов подобного наклонения, как «Пиковая дама» Чайковского (1890) и «Царская невеста» Римского-Корсакова (1898). Позднее эта линия получила продолжение в ранних операх Прокофьева – «Игрок» (1916) и «Огненный ангел» (1927).

Речь идёт о типе музыкально-театральной концепции, где на передний план выдвигаются натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для своих целей любые средства, что губительно сказывается и на них самих, и на их окружении. В качестве родовой черты подобного рода произведений можно отметить присущий их главным героям мучительный комплекс внутренней неудовлетворённости, вызывающий исключительное сгущение драматизма.

Что касается опер самого Рахманинова, то вслед за «Алеко», к 1904 году была закончена «Франческа да Римини» (на сюжет V песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте). Тогда же написан «Скупой рыцарь» на текст «Маленькой трагедии» А. Пушкина с небольшими сокращениями. В центре каждой из них – сильная личность, находящаяся во власти губительной страсти. В первых двух это неистовое и мститель-

ное чувство ревности, приводящее к убийству с двумя жертвами. Именно терзающие противоречия души, мучимой неразделённой любовью, рождают наиболее впечатляющие страницы в обеих операх: Каватина Алеко и сцена-монолог Ланчотто. В третьей опере «гиперстрасть» к богатству вовсе не тождественна низменному стяжательству – «это способ обрести власть, могущество, которые некогда добывались мечом, а ныне денежными сундуками» (А. Цукер). И здесь огромный монолог главного героя – большое достижение Рахманинова и всей русской музыки того времени (исключительная эмоциональная насыщенность и богатство оттенков при единстве тона).

Вернёмся к «Алеко» как наиболее репертуарной из опер композитора. Создавая её либретто по поэме А. Пушкина «Цыганы», известный театральный деятель В. Немирович-Данченко осовременил сюжет, осмыслив его применительно ко времени рубежа XX века. И в либретто, и в музыке максимально акцентирована мысль о противостоянии главного героя и далёких от цивилизации «детей природы» как двух разных, несовместимых друг с другом миров. Одну сторону этого противостояния составляет романтика вольной жизни: с негой и грацией в женских хоровых сценах, с огненным темпераментом, удалью и молодечеством в мужских плясках, с восторженной усладой пылкого чувства в лирических эпизодах (Земфира и Молодой цыган). В любом случае эта жизнь обращена к радостям бытия и воспевает «естественного человека», создавая определённую параллель к образу босяков у раннего М. Горького. Исходная фраза пушкинской поэмы («Цыганы шумною толпой // По Бессарабии кочуют…») давала композитору все основания для характеристики в восточном роде, и этот ориентальный колорит выдержан им тем с бóльшим удовольствием, что напоминал о давних молдавских корнях рода Рахманиновых.

Другую сторону конфликтного противостояния представляет не только Алеко. Один из первых номеров оперы – «Рассказ Старого цыгана» – самым непосредственным образом подготавливает линию главного героя. В повествовании об аналогичной ситуации, которую предстоит пережить и ему, предвосхищаются та же настроенность (горечь, страдание, тоска) и те же «страсти роковые», если выразиться строкой пушкинского стихотворения, что найдёт прямую параллель в тексте Каватины Алеко («Но, Боже, как играют страсти моей послушною душой!»). Однако в обрисовке судеб этих персонажей заложена принципиальная разница. В отличие от главного героя, Старый цыган когда-то нашёл в себе силы и мудрость преодолеть эгоизм «собственничества» и обрести гармонию души

в единении с окружающим миром. Это даёт ему моральное право произнести в финале оперы от лица сородичей слова осуждения в адрес Алеко.

Сам главный герой на подобную «толерантность» не способен. Его, в сущности, занимают только собственные переживания. С пониманием отнестись к чувствам другого он не может – тем более, что его обуревает жажда безраздельной власти над этим другим. И всё-таки, определяющее состоит не в только что описанной, достаточно внешней мотивации. В известной степени вне зависимости от обстоятельств Алеко заведомо обречён на разуверенность в жизни и в себе, на душевные терзания и безотрадное существование. Эту гордую, одинокую, мятущуюся натуру байронического типа изначально преследует комплекс сумрачной рефлексии, психологической раздвоенности, жгучей неудовлетворённости. За всем отмеченным, вне всяких сомнений, стояла фигура интеллигента той поры, и своё сочувствие к нему композитор наилучшим образом выразил в Кавatине Алеко, которая, будучи по художественной выразительности подлинной жемчужиной и помещённая архитектонически в точке золотого сечения, становится центром и смысловой сердцевиной произведения. В этом самопризнании, поданном в чисто эмоциональном плане, более всего привлекают горячая, мятежная экспрессия и взволнованные воспоминания о былом счастье, подёрнутые дымкой элегичности.

В конечном счёте, сутью оперы «Алеко» становится мучительная драма внутреннего разлада и душевной «неволи» интеллигентной личности, усугубляемая сопоставлением с вольной жизнью «естественного человека». Проэкспонировав данный конфликтный узел в обобщённой форме в оркестровой Интродукции, композитор разворачивает его цепью сценических конкретизаций с неуклонным нагнетанием драматизма. Наибольшей остроты эти конкретизации достигают в столкновениях Алеко и Земфиры, начиная с их противоположной реакции на Рассказ Старого цыгана: гневная, «мстительная» патетика у него и «воля вольная» у неё. Драматургически превосходно разработана «Сцена у люльки», где злая, издевательская песня «Старый муж, грозный муж» перебивается диалогами, а также сопоставлены окрики Алеко и непокорство Земфиры, которое дополняется негой её лирических восторгов возлюбленным («Он свежее весны»). И, наконец, развязка (№ 13. Дуэт и финал), когда в полыхании страстей вольная жизнь отстаивает своё право на свободу чувств (их победа утверждается в Andante cantabile замечательным распевом последних слов Земфиры («Умираю, любя»). А отторгнутая людьми «неволя» угасает в горьких констатациях безысходности и душевной опустошённости.

В исследовательской литературе не раз высказывалась мысль о явственных перекличках «Алеко» с оперным веризмом. Нелишне напомнить датировку первых опытов в этом направлении на итальянской почве: «Сельская честь» Масканьи – 1889, «Паяцы» Леонкавалло – 1892, «Манон Леско» Пуччини – 1893. Таким образом, опера Рахманинова, написанная в 1892 году, позволяет говорить о созвучии творческих устремлений и общих веяниях эпохи. К тому же следует упомянуть тот факт, что В. Немирович-Данченко был в восторге от «Сельской чести» и своё либретто «Алеко» делал в немалой степени под влиянием её драматургии. Как и в операх итальянских веристов, здесь на первый план выдвигается драма ревности. Открытая эмоциональность, повышенная напряжённость чувств, накал которых неизбежно приводит к фатальному исходу, сопровождается вспышками необузданной страсти (начиная со второго эпизода Интродукции и далее – в кульминации рассказа Старого цыгана и в отклике Алеко на это повествование). Веристские элементы особенно ощутимы в случаях вкусовых издержек, которых не удалось избежать молодому композитору: пафос страдальчества, мелодраматический нажим, нота надрыва.

То, что веристское наклонение в его русском варианте не было случайным для Рахманинова, доказывается появлением немалого числа романсов с теми же стилистическими признаками, а в ряде случаев и с аналогичными художественными издержками. Имеются в виду романсы: «О нет, молю, не уходи», «Всё отнял у меня», «Я опять одинок», «Ночь», «Как мне больно», «Отрывок из Мюссе» и др. То, что заложено в словах романса «Давно в любви» («О, как мне тяжко!»), находит себя в различных смысловых ракурсах: дисгармония жизни души, муки одиночества, горечь покинутости, ощущение обречённости, что подчас выливается в крик боли и взрыв отчаяния. Возвращаясь к операм Рахманинова, обнаруживаем, что отмеченная выше повышенная напряжённость чувств, эмоциональная обнажённость эмоций, а также нервная взбудораженность, болевые ощущения, атмосфера терзаний, страхов, тревог по-своему корреспондировали ранним веяниям экспрессионизма – именно в таком ключе развивались отдельные линии современного Сергею Рахманинову творчества Густава Малера и Рихарда Штрауса.

Соприкосновения с экспрессионизмом ощутимы в экстатических вспышках неистовых страстей «Алеко». Ещё заметнее эти соприкосновения во «Франческе да Римини», где общий гнетущий дух выливается в эмоциональные метания и разорванность речи Ланчотто («поток сознания»). А также в эмоциональную атмосферу тех сцен, которые воспринимаются как кошмарный сон, и особенно в живописание картин ада и мук

грешников, когда несущийся сквозь людские вопли и стенания фатально-инфернальный смерч предаёт всё гибели и разрушению (Пролог и Эпилог оперы). В «Скупом рыцаре» экспрессионистские веяния отчётливо заявляют о себе в сумрачно-тягостной атмосфере, внутренне не просто напряжённой, а нервозно-взбудораженной, с прорывами вздыбленно-взвихренного тонуса и жути отдельных моментов (2-я картина – «В подвале»).

По поводу перекличек музыки Рахманинова с веризмом подчеркнем, что черты экспрессионистской эстетики имели место и за пределами его опер. Так, в вокальном творчестве одним из самых сильных образцов рахманиновского экспрессионизма можно считать романс «Как мне больно». Уникальным примером использования соответствующей стилистики является «Кольцо» (1906), где, казалось бы, невозможно было даже предположить нечто подобное, поскольку речь идёт о сочинении фольклорной направленности, хотя исходный импульс мог быть задан столь же неожиданной поэтической канвой А. Кольцова, передающей свободным стихом ситуацию заклинательной ворожбы.

В согласии с фольклорным наклонением текста, композитор строит вокальную линию преимущественно на натурально-ладовой диатонике, однако при этом ему удаётся передать в музыке сложнейшее психологическое состояние, связанное с наплывами тревог, страхов, кошмаров, так что без малейших колебаний приходится говорить о признаках экспрессионизма. Нагнетание зыбкой, расплывчатой мистической атмосферы основано у фортепиано на нервной вибрации терцовых ходов. Заклинательное начало со всей явственностью обнажается в произнесении заклятья «Загорись, разгорись, роковой огонь! Распаяй, растопи чисто золото!», которое воспроизводится закличками на опять-таки терцовом возгласе с сильными акцентами.

Идею высокого жизненного подъёма, столь свойственную Рахманинову, композитору удалось вдохновенно выразить в романтизированной манере «объективной субъективности». Вначале (так сказать, предварительно) это наблюдалось на стадии первой половины 1890-х годов, начиная с Первого концерта (1891) и кончая Первой симфонией (1895). В концерте композитору удалось превосходно передать по-юношески горячее бурление сил и общее восторженное приятие мира. А в симфонии, при всей её несчастливой судьбе на этапе премьеры, дух дерзания и обновления получил наиболее заострённое выражение.

Симптоматично, что в том же 1895 году появились опера Римского-Корсакова «Садко», Пятая симфония Глазунова и Первая симфония Калинникова, по-разному раскрывавшие ту же идею того времени – подъёма

общероссийской жизни. В отдельных страницах Первой симфонии Рахманинова данная идея передана совершенно замечательно и даже уникально. Среди этих страниц наиболее яркая – начало финала. Это Allegro con fuoco (с огнём, пламенно), с его форсированной фанфарностью и властным ритмом (словно блоковское «шли на приступ»). Оно отдалённо предвосхищает контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX века. И в целом данная симфония, во многом наполненная тревожностью, беспокойством, нервной взбудораженностью, пронизана стремлением преодолеть сомнения, апатию, психологическую смуту и терзания духа, утверждая пафос активного деяния. Таков был старт рахманиновского поколения – оно входило в жизнь и искусство неординарно, блистательно, многообещающе, в смелом развороте сил, с горячим энтузиазмом и подчас воинственным пылом.

Преодолевая кризис конца 1890-х годов, композитор продвигался к следующему этапу претворения идеи подъёма жизненных сил, этапу наиболее активной и всесторонней её разработки. Это напрямую резонировало исторической ситуации: в 1900-е годы на высоком подъёме находилась вся жизнь страны, пронизанная ожиданием больших перемен, устремлённая к иным перспективам, которые представлялись многообещающими и едва ли не лучезарными. При этом Рахманинову, как художнику, было присуще сугубо позитивное восприятие всеобщего чувства близящегося коренного обновления, он по-своему ощущал «предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности: не разрушение и хаос слышались ему, буря во имя бури, ломка и разрушение, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных. Ритмы его музыки никогда не пели как стихийные, нецелеустремлённые силы» (Б. Асафьев).

Как известно, после Чайковского Рахманинову удалось выразить трагические коллизии времени сильнее, чем кому-либо. Но, может быть, сильнее, чем кому-либо в рубежную эпоху Рахманинову удалось выразить и светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Наряду с преломлением всякого рода пассивно-созерцательных или элегических настроений и в противовес им, в творчестве композитора этих лет утверждается романтический идеал жизни, полной света и бодрости, пронизанной горячим воодушевлением. В его музыке портретируется натура волевая, решительная, с активно-преобразующим отношением к окружающему миру, ей свойственны горение, жажда деятельности. И, если говорить метафорически, в противоположность закатной поре и осенним сумеркам исхода это были утро и весна восходящего потока жизни. Употребив эту метафору,

обратимся к уникальному явлению рахманиновской музыки 1900-х годов, вошедшему в летопись отечественного искусства под названием «весенние мотивы». Они составили самую своеобразную грань вдохновенно выраженного композитором чувства обновления и общего подъёма сил страны в её движении к горизонтам иной жизни. Причём в многоголосом хоре русской музыки эта нота с такой силой и столь явственно прозвучала, пожалуй, только у Рахманинова.

Отчётливое созвучие ей можно обнаружить в отдельных страницах русской поэзии тех лет, что подтверждает закономерность возникновения данного художественного феномена. Можно напомнить соответствующие отрывки из развёрнутого стихотворения Зинаиды Гиппиус «Журавли» (1905).

Там теперь над проталиной вешнею
Громко кричат грачи,
И лаской полны нездешнею
Робкой весны лучи…

Там под ризою льдя́ной, кроткою
Слышно дыханье рек!
Там теперь под берёзкой чёткою
Слабее талый снег…

И я слышу, как лёд разбивается,
Властно поёт поток,
На ожившей земле распускается
Солнечно-алый цветок…

Это начальные строфы трёх двухстрофных построений, каждое из которых завершается заклинанием, обращённым к Родине.

О дай мне, о дай мне верить
В правду моей земли!

О дай мне, о дай мне верить
В счастье моей земли!

О дай мне, о дай мне верить
В силу моей земли!

Так рождается лироэпика, в которой пейзажные образы и очень личное к ним отношение сливаются с возвышенными помыслами о России. Это то, что было очень близко этико-эстетической платформе Рахманинова, и то, что находим, к примеру, в знаменитом блоковском стихотворении, горячее дыхание которого отмечено обилием восклицательных знаков.

О, весна без конца и без краю,
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!..

Рассматриваемая тема была Рахманиновым программно обозначена в романсе «Весенние воды» (1896) и в кантате «Весна» (1902) с ключевой некрасовской строкой «Идёт-гудёт зелёный шум». В романсе написанные совсем в иные времена стихи Ф. Тютчева приобрели благодаря их музыкальному воплощению остро актуальный смысл, прозвучав символом общественного пробуждения, порыва в светлые дали, в чаемое грядущее. Строки «Мы молодой весны гонцы, // Она нас выслала вперёд!» воспринимались как «выражение той жажды освобождения, которой жила тогда Россия» (В. Васина-Гроссман). Запечатлённое здесь пламенное воодушевление потребовало восторженно-гимнических произнесений. Призывно-кличевая природа интонирования обнажается в фанфарных ходах по звукам трезвучия в утверждениях фразы «Весна идёт!» и расцвечивается яркими тональными сопоставлениями типа Es–H, Es–Ges. Возглашения певца вскипают над бурно пенящейся фактурой рояля, к которой, прежде всего, и относится авторское указание Allegro vivace.

Образная стихия, намеченная в этом романсе ещё в середине 1890-х годов, разошлась в 1900-е по целому ряду фортепианных пьес, звучными отголосками напоминая о себе и в 1910-е (например, в этюдах-картинах Es-dur op. 33 № 7 и fis-moll op. 39 № 3). Что касается 1900-х годов, то с наибольшей отчётливостью она предстала в Музыкальном моменте C-dur и прелюдиях B-dur и C-dur, затронув затем финал Третьего концерта. Как часто стояло за всем этим страстное ожидание перемен, жажда обновления, провозвестие иной жизни! Суммарное восприятие подобных произведений позволяет представить следующую обобщённую картину. Ледолом-ледоход, бурно взламывающий ледяной панцирь, клокочущий и грохочущий водоворот, бушевание потоков вод – таковы зримые ассоциации, напоминающие сказанное художником И. Репиным о Прелюдии D-dur: «Озеро в весеннем разливе, русское половодье». Бурный порыв

жизненных сил, горячее полыхание раскрепощённых эмоций, несравненный энтузиазм больших деяний, радостная окрылённость и ликующий пафос – всё это выливалось в восторженный гимн обновлению жизни, что в лирических отступлениях дополнялось нотой светлых упований, томлением предчувствий грядущего счастья.

Будучи глашатаем весны, Рахманинов насыщал всеобщие настроения подъёма сил и чувств патетикой мощных провозглашений, что означало прямое соприкосновение со сферой героики. Её основной ареал в отечественной музыке рубежа XX века приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов с границами, которые обозначены Четвёртой симфонией С. Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» А. Скрябина (1907). По большей части внутри этой зоны находятся и соответствующие произведения Рахманинова, в том числе Второй концерт и Вторая симфония. Сильные отзвуки сложившейся тогда героической концепции представлены в его Третьем концерте (1909) и в целом ряде фортепианных пьес 1910-х годов (например, в этюдах-картинах c-moll ор. 33 № 1 и D-dur ор. 39 № 9). Рахманинов, наряду со Скрябиным, стал ведущим её выразителем в русской музыке тех лет. Его героику отличало органическое соединение личностного и всеобщего, и целое в конечном счёте определялось общезначимыми факторами. Непосредственным продолжением данного симбиоза являлось сочетание лиризма с ярко выраженным публицистическим началом, которое заявило о себе в гражданском темпераменте, в ораторской патетике, в призывно-провозглашающем интонировании. Собственно героическое было связано с энергичными волевыми импульсами, с мотивами устремлённости и решительного преодоления, что определяло большую роль фанфарно-кличевых оборотов и активно-наступательных, нередко маршевых ритмов. Через высокий накал жизненной борьбы к триумфу в характере героизированного скерцо-празднества – такова типичная драматургическая траектория ряда крупных опусов Рахманинова.

Стержнем становились два типа образности: сурово-драматическая героика, олицетворяющая чувство долга, волевую сосредоточенность, и героика скерцозного типа как выражение духа молодости, полноты сил, бодрого кипения энергии. Воображению композитора рисовался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений. Важнейшая сторона этого синтеза состояла в том, что находящаяся на высоком подъёме личность выступала в единстве с окружающим миром. Типизированным образцом рахманиновской героики, представленной в масштабе малой

формы, можно считать Прелюдию g-moll. Состояние максимальной собранности и волевой устремлённости выливается во властный напор как бы спрессованной энергии, организуемой упругим «стальным» ритмом кованой маршевой поступи, что дополняется динамичной артикуляцией импульсивными толчками. Впечатление могучей силы этого потока энергии поддержано формульным характером тематизма, его предельной чёткостью, заострённым рельефом и ладовыми оборотами с VII натуральной.

При всей экспансивности «железного» напора ему сопутствует ощущение внутреннего благородства, что представлено в горделиво-рыцарственном облике этого героического шествия, наделённого чертами, идущими от торжественного полонеза. И, как почти всегда бывает у Рахманинова в подобных случаях, середина пьесы – своеобразный лирический вздох, восточно-ностальгические интонации которого передают всё ту же неизбывную грёзу о нездешнем.

Рядом с Прелюдией g-moll находим прелюдии Es-dur, e-moll и f-moll, где представлены различные грани и оттенки рахманиновской героики. В жанре фортепианной миниатюры их спектр позднее умножили этюды-картины. Если взять, к примеру, Этюд-картину cis-moll op. 33 № 6, то найдётся явная параллель с врубелевским Демоном: мрачный пафос гордыни, могучий порыв богоборчества, мощные ораторские сотрясания. Последний из отмеченных штрихов говорит о том, что Рахманинову отнюдь не была чужда открытая публицистичность. Об этом свидетельствует и появление в его вокальном творчестве такой жанровой разновидности, как романс-воззвание. Приводимый ниже пример даёт законченное представление об очертаниях этого жанра. «Пора» (1906) по тексту (С. Надсон) – открытая прокламация, исполненная гражданского пафоса.

Пора! Явись, пророк!
Всей силою печали,
Всей силою любви
Взываю я к тебе!
Взгляни, как дряхлы мы,
Взгляни, как мы устали,
Как мы беспомощны
В мучительной борьбе.
Теперь иль никогда!

Сила запечатлённого в музыке гневного обличения подкрепляется выбором тональности (мрачный es-moll), предписанием appassionato и тре-

бованием на кульминационных участках forte fortissimo. Роль главного выразительного средства берут на себя исполненные решимости твёрдые, чеканные интонации клича вокальной партии и бурная патетика триолей фортепианной фактуры. В непосредственном сопряжении с героической образностью композитор настойчиво разрабатывал идею преодоления. Осуществлялось преодоление всякого рода созерцательно-мечтательных настроений, столь притягательной для него элегичности и вообще лирической «размягчённости» – всё это на пути настойчивого утверждения мужественно-волевых устремлений и действенно-динамичного жизнеощущения. Рассмотрим основные варианты того, что можно назвать концепцией преодоления, которую выдвинул и как никто другой планомерно разрабатывал только Рахманинов. Каждый из этих вариантов будем предварять краткой смысловой «формулой».

Формулу Сонаты для виолончели и фортепиано (1901) можно выразить так: исходным импульсом и кажущейся пружиной всего является императив долга, но истинной сутью (как по объёму, так и по выразительности) остаётся лиризм. В самом деле, необходимость действия, настоятельное требование жизненной активности постоянно сопровождается изъявлениями жажды душевной отрады. Драматургия произведения основана на взаимодействии двух сущностей: краткие героические посылы и длительные откаты в лиризм, из чего складывается явственно выраженное противоречие. В двух первых частях ощутимо настойчивое стремление не допускать столь продолжительных погружений в мир эмоций, однако они выходят из-под контроля рассудка уже хотя бы самим фактом своего преобладания в общей музыкальной территории. Это положение, казалось бы, закрепляется в следующей части, где композитор даёт полную волю лирическому чувству, но очень важно его высветление, снимающее печать ностальгической настроенности и тем более какой-либо мучительности состояния, заложенных в исходном g-moll. Отталкиваясь от этого, финал даёт оптимистическое разрешение заданного изначально противоречия через синтез действенности и светлого лиризма, и утверждающая сила данного синтеза подкрепляется завершающими гимническими произнесениями.

Таким образом, Виолончельная соната свидетельствует, насколько при внешней устремлённости к делу притягательной для человека рубежного времени оставалась душевность всякого рода, в том числе и меланхолического свойства. И пусть в следующих рассматриваемых сочинениях мы не найдём подобного дисбаланса, это заставляет признать, что выдвинутая Рахманиновым концепция преодоления была не только героической, но и героико-лирической.

Сказанное подтверждает Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (тот же 1901 год), формулу которого можно обозначить следующим образом: движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими разливами. Они занимают чрезвычайно обширное пространство, и это действительно разливы. В открыто эмоциональных излияниях, начиная с темы побочной партии I части, а затем особенно безбрежно в медленной части, столько манящей неги, сладостной элегичности и мечтательного забытья, что это может показаться единственно желанным пристанищем души.

Высказанная мысль, казалось бы, подкрепляется тем, что тема главной партии I части с вводящим в неё аккордово-колокольным предыктом несёт на себе сильнейшую печать сумрачной озабоченности, отягощённости нелёгкими раздумьями и даже как бы подневольности, в том числе и потому, что «в ней слышится встревоженность начала века, полная грозовых предчувствий» (Б. Асафьев). Но именно с данного момента начинает складываться твёрдый драматургический каркас, определяющий доминирующую роль героического начала.

Следующий ключевой момент возникает на гребне длительного развёртывания неуклонно нарастающих деятельных усилий в разработке I части, что приводит в чрезвычайно динамизированной репризе главной партии к исключительно мощной кульминации. К уже знакомому оркестровому материалу здесь контрапунктом присоединяется новый тематизм партии фортепиано, чрезвычайно усиливающий потенциал героико-драматической образности. С точки зрения соотношения и значимости взаимодействующих здесь сущностей весьма симптоматично завершение этой части. Solo валторны – туманная дымка пейзажных далей, чарующих отрадой извечно русской меланхолии и так резонирующих уединению души, настроенной на лирический лад. Затем следует наплыв смутных, тревожных предчувствий, которые часто посещали человека «серебряного века» на пороге XX столетия. Но тут же возникает оазис мечтательной истомы, погружение в забытьё утончённо-изысканных грёз, когда дух человеческий блаженствует в миражах невыразимой неги и нежности. И в самом конце – порыв в зовущие стремнины реальной жизни, к самоосуществлению в ярком и сильном деянии. Это осуществляется в краткой, но сильной кодетте самым категоричным образом: стремительное crescendo действенной энергии с заключительными росчерками как бы отрубающих кадансов решительно отбрасывает настроение мечтательной расслабленности, утверждая безусловный приоритет мужественно-волевого жизнеотношения.

Пунктирную линию отмеченного драматургического каркаса продолжает сильный всплеск героической настроенности, возникающий в центре лирического оазиса II части. Окончательное торжество этой настроенности устанавливается в финале в формах столь характерной для творчества Рахманинова метаморфозы скерцозности. Она представляет собой множественный сплав: скерцозность как таковая – живая, лёгкая, блистательная, с игровым элементом и подчас с оттенком причудливой фантастики; действенная энергетика – бурная, порывистая, пронизанная энтузиазмом созидания; праздничный дух – тот ярко мажорный тон, который постепенно устанавливался на протяжении всего концерта, неуклонно оттесняя исходную затемнённость его сурово-драматического зачина. И, конечно же, героическая окрашенность скерцо в её опоре на наступательные маршевые ритмы. Такого рода празднично-героическое скерцо знаменовало собой высокий подъём сил, их радостное кипение, свет, бодрость, молодость, жажду деятельности и завидную полноту жизнеощущения. Эта полнота умножается в финале участием лирических отступлений, что в коде выливается в лироэпический гимн-апофеоз, утверждающий в качестве итога гармоническое единение тех двух начал, которые прежде соперничали.

Много сходного по концепции находим в Концерте для фортепиано с оркестром № 3 (1909), суть которого в преодолении элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру. Данная идея проводится с неукоснительной последовательностью, но в формах диалектически сложного, многоступенчатого процесса. Начальная ступень – это столь важные для представлений о музыке Рахманинова элегичность и мечтательный лиризм. Сфера элегичности представлена в ставшей знаковой для композитора теме главной партии I части. Об этой несравненной мелодической жемчужине выше уже говорилось в связи с феноменом элегичности в рахманиновском творчестве, остаётся добавить единственное. На ней лежит печать неизъяснимой и неисходной меланхолии, той внутренней тоскливости, которая, вероятно, неотъемлема от русской души и русской жизни как таковой (по своему звуковому строю эта тема воспринимается как повесть о жизненном пути). В единстве с элегичностью выступает мечтательный лиризм, сосредоточенный в побочной партии. И когда она возвращается в репризе в особенно нежных очертаниях, становится ясно, сколь желанной и сладостной аурой наделён этот образ для рахманиновского героя. Основной тематизм II части как бы соединяет обе обозначенные ипостаси лирического мира предыдущей части, высвет-

ляя меланхолическое настроение, переводя его преимущественно в созерцательное наклонение, чему способствует подключение обертонов пейзажности.

Теперь о диалектике постепенного оттеснения только что рассмотренных состояний, которые неизбежно несли с собой определённую размягчённость вкупе с налётом рефлексии и погружениями в себя. В сравнении со Вторым концертом, героем данной партитуры ещё в большей степени овладевает мысль о необходимости преодоления подобной настроенности с целью утверждения действенно-динамичного жизнеощущения. Целая цепь стадий этого процесса начинается буквально с первых тактов. Дело в том, что тема главной партии I части, как основной носитель элегичности, изначально содержит в себе ощутимую потенцию динамизма. Она заложена в упругом фактурном ритме оркестрового сопровождения (толчковые фигуры) и в пассажной технике фортепиано, которое вьёт узоры вокруг темы, проходящей в оркестровой партии. Кстати, в сохранившихся звукозаписях самого Рахманинова всемерно подчёркнут именно этот двигательный нерв.

Пусть более завуалированно, но те же действенные толчки прослушиваются и в материале побочной партии. Эти ростки выливаются в разработке в целенаправленную энергию преодолений. Её порывы-дерзания и грозовые накаты всё более сильными вспышками прорезают затемнённую атмосферу волнующегося моря бытия и кульминируют в начале репризы. Эта так называемая динамизированная реприза решена в форме каденции солиста, но её мощь настолько невероятна, что она перекрывает кульминации с участием оркестра. Тема главной партии преобразуется коренным образом, она приобретает здесь поистине исполинские очертания, в её исключительном волевом напряжении и патетических провозглашениях запечатлена страстная жажда вырваться из мучительного состояния к свету, свободе и героическому жизнеотношению. После возвращения побочной партии в первоначальном облике, в последних тактах коды слышатся фанфары-предвещания и маршево-скерцозные ритмы, напоминающие о вторжениях скерцозной героики в связующей и заключительной партиях, а также в начале побочной партии. Это то, что в полной мере развернётся в финале. Таким образом, противоборство лиризма и действенности характерно всей I части, однако в её рамках не приводит к итогу.

Ситуация перепутья сохраняется и в следующей части, симптоматично обозначенной как Интермеццо. Исходное, несколько грустное настроение лирической мечтательности на лоне природы перебивается чередой вторжений и всплесков действенной энергии, в том числе посредством

внезапных, чисто волевых переключений. Эти «инъекции» жизненной активности имеют своей целью вывести из состояния элегического забытья, что увенчивается успехом на стадии завершающего броска моторики, непосредственно (attacca) вводящего в последнюю часть. Финал насквозь пронизан жаждой стремительного движения, духом бодрости, воодушевления, радостной окрылённости. Его героика скерцозного склада насыщена напором импульсивной ритмики и зовами звонких фанфар. И ещё более, чем в финале Второго концерта, это праздничное скерцо, что поддержано ярко выраженными признаками концертного стиля (артистическая броскость, нарядность, блеск). В развёрнутой коде героическое начало венчает своё торжество исключительной мощью заключительного гимна, в котором своё место находит и лирическая нота, переплавленная в безусловную утвердительность.

Наконец, Вторая симфония (1907): изживание мучительно-скорбных состояний через разворот волевого начала и через чувство сопричастности к тому, что объединяет в себе понятие Родины. Вступление к I части выдержано в угрюмо-тусклых, томительно-тоскливых тонах. Его сумеречный скорбно-погребальный колорит фиксирует крайнюю степень подавленности, вызванной прессом неотступных душевных тревог и страхов. Эта музыка словно бы задаётся вечными мучительными вопросами русской жизни: как и зачем жить? что делать? кто виноват? Приходится признать, что при всей своей сакраментальности это самые ходовые идиомы отечественного любомудрия. И стоит подчеркнуть, что в данном случае мы имеем дело не просто с вступлением к I части – это вступление ко всей симфонии, так как его основной мотив в последующем неоднократно вторгается по ходу развития цикла.

Органично вырастая из материала вступления, тема главной партии повествует о жизненном пути интеллигентной натуры – натуры тонко чувствующей, впечатлительной, ранимой. Её лирически-проникновенные, очень искренние, взволнованные излияния основаны на глубоко индивидуализированном мелодическом рисунке (трепетность его контура подчёркнута мягкой синкопированностью ритма). Фоном становится колыхание ostinato плагальных оборотов, что в музыке Рахманинова является типичным средством выражения тоскливой элегичности. Однако в ходе развития эта мелодия, сама по себе интонационно ясная и безыскусная, как бы вязнет в сложных лабиринтах сопровождающих голосов (непрерывная смена гармоний, сплошная хроматизация, предельная детализированность звуковой ткани). И затем, уже на стадии разработки, на разъедающую рефлексию наслаиваются блуждания мучительных поисков, смятений, душев-

ных терзаний, когда герой повествования словно путается в чересполосице жизненных вихрей, мечется среди грозных бушеваний. На фазе кульминации они достигают штормового накала, что усугубляют наплывы пугающих crescendi, тяжёлые императивы и громогласные мотивы ударов судьбы. Это море тягот, мытарств, с нависающей над человеком громадой бытия и принуждающей его к ненавистной необходимости бороться за существование, естественным образом вызывает ощущение потёмок жизни, настроение жгучей тоски, порождая скорбные исповеди страдающей души.

При всём том уже в I части вызревает стремление пробиться к ясности, свету, что в ряде эпизодов обозначено прояснением фактуры и чёткостью гармонической вертикали. Несомненным залогом возможности преодоления мучительных сомнений и терзаний души становится стремительная кода: о шквалах бытия здесь напоминается затем, чтобы вдохнуть в человека заряд воли, решимости, способность к сопротивлению (подчёркнуто решительными росчерками восклицательного кадансирования). Этот заряд материализуется в реальность в два этапа – вначале во II, затем в IV части. По сути, перед нами два скерцо. Однако при всей несомненно скерцозной природе, определяющим в них является не игровое начало. Главным здесь становится, во-первых, динамическая устремлённость, жажда деятельности, полнота сил и, во-вторых, волевая собранность, наступательный запал, уверенность и целенаправленность двигательного тонуса (вперёд и только вперёд, без страхов и сомнений), то есть утверждение героического мироотношения. Господствует свет, бодрость, радость, дух молодости и несравненного жизненного подъёма, что опирается на систему таких выразительных средств, как упругость ритма (включая маршевые формулы), звонкие фанфары, ясность и твёрдость кадансов, свежесть последований мажорной аккордики (например, во II части находим колоритные цепочки трезвучий по то́нам вниз E, D, C, B).

Различия между рассматриваемыми скерцо состоят в следующем. Вихревое действо II части носит оттенок экспансивности и временами ощутимо тревожного, почти лихорадочного возбуждения. Финал же отличается лучезарной настроенностью, максимально акцентированным праздничным звучанием, кипением карнавальной круговерти, основанной на триольном кружении тарантельных ритмов. В качестве другой важной опоры побеждающего во Второй симфонии жизнелюбия выступает то, что ассоциируется с представлениями о Родине. У Рахманинова это всегда светлая пейзажная лироэпика. Здесь её фарватер открывает тематизм побочной партии I части, что затем через отдельные островки во II – приводит к её бескрайнему разливу в медленной части. В этой музыке заложено

глубокое поклонение перед родной землёй; сопричастность к ней, и духовное единение с ней даёт не только высокую отраду жизни и её упования, но и спасительное чувство, возносящее над сиюминутным и житейски преходящим. В финале, в соответствии с его итоговой функцией, этот материал приобретает гимнический характер и, перемежая основные разделы энтузиазма больших деяний, выводит к завершающему ликующему апофеозу во славу жизни и Отечества.

Как известно, Сергей Рахманинов входил в большое искусство в 1890-е годы, в ситуации разлома эпох. Это десятилетие открывало историческую фазу не только рубежа веков (XIX и XX), но и рубежа эпох. На всём её протяжении в искусстве в сложном сплаве переплеталось то, что завершало развитие Классической эпохи (её время – с середины XVIII до начала XX столетия), и то, что намечало горизонты следующей эпохи, которую мы всё чаще именуем эпохой Модерн (свой отсчёт она повела с того же начала XX века). И Рахманинов всецело принадлежал тому поколению, которое по сути своей было именно рубежным. Среди других выдающихся представителей этого поколения – Клод Дебюсси, Густав Малер, Рихард Штраус, в России – Александр Скрябин, Николай Метнер, а в литературе – Александр Блок, Иван Бунин, в живописи – Исаак Левитан, Валентин Серов, Михаил Врубель. Названы только отдельные имена из множества тех, кто составил цвет данного поколения.

Рубеж XIX и XX столетий – время для России, да и для мира в целом, совершенно особое. Время, когда общеисторическая и художественная ситуация стремительно меняла свои очертания. Незримая режиссура этого процесса состояла в том, что неумолимо приближался финал века уходящего, и столь же неизбежно надвигалось пришествие века грядущего. И речь шла не о смене календаря – подразумевался зреющий разлом эпох, резко контрастных по жизнеощущению, психологическим установкам и мировосприятию. В 1890–1900-е годы Россия и её искусство готовились к тому, что со всей очевидностью обнаружится позже, с 1910-х. Именно на эти рубежные 1890–1900-е годы приходится наиболее плодотворный период творчества Рахманинова. Главная цель любого творца искусства – поведать (через слово, в красках или звуках) о важнейших зримых и незримых событиях, происходящих в его время с человеком и окружающим его миром. Воздадим должное Рахманинову: буквально с первых самостоятельных шагов в искусстве, будучи по возрасту ещё совсем юношей, он раньше многих почувствовал и сумел впечатляюще передать ситуацию общей картины мира и отдельных людских судеб тех лет, когда возникла и становилась всё глубже трещина, по которой шло

расслоение всего и вся на два потока, неуклонно удалявшихся друг от друга. Этот эпохальный разлом времён, вызвавший размежевание бытия на два разнонаправленных потока, как раз и стал ключевой проблемой искусства Рахманинова. Вот почему она будет сквозной в предлагаемом осмыслении его творчества двух первых десятилетий и даже в последующие 1910-е годы.

Один из названных выше потоков бытия, нашедших своё отображение в музыке композитора, соотносился с эмоциями и умонастроениями, которые так или иначе были связаны с тем, что постепенно, но неизбежно сходило со сцены истории. Естественно, они были отмечены печатью исхода того великого времени, которое мы именуем Классической эпохой, нередко называемой также классико-романтической. Причём исход этот обрисован Рахманиновым в таких контрастах, что в ряде случаев приходится говорить об антитезах. Основную из них метафорически можно представить в виде сопоставления «золотой закат – чёрные сумерки». «Золотой закат» ассоциируется в музыке Рахманинова, прежде всего, с образами особого рода возвышенно-одухотворённой лирики. Это круг эмоций, возникающих, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, чем дополнительно подчёркивается красота внутреннего мира человека.

Нечто созвучное можно отметить и у некоторых других русских композиторов того времени: например, у позднего Н. Римского-Корсакова в облике отдельных женских персонажей – сказочных (Волхова и Царевна-Лебедь в операх «Сказка о царе Салтане» и «Садко») или «блаженных» (Марфа в «Царской невесте» и Феврония в «Китеже»). Но, безусловно, ведущим выразителем этой художественной линии стал Рахманинов, поэтому должны быть названы его многочисленные романсы. Такие, как «Апрель», «Мелодия», «У моего окна», а также миниатюры «Маргаритки», «Сон», «Ау!» из последней вокальной серии ор. 38.

Первым законченно сложившимся выражением возвышенно-одухотворённой лирики стал «Островок» (1896) на стихи П. Шелли в переводе К. Бальмонта, где Рахманинов нашёл полный комплекс необходимых вербальных характеристик, передающих состояние безмятежности и мечтательного забытья («… чуть плещут волны… еле дышит ветерок, // Сюда гроза не долетает»). Этому отвечает и соответствующий комплекс средств музыкальной выразительности: сверхпрозрачная фактура, подчёркнутая статика (Lento), умиротворяющая гармоничность (не случайны черты колыбельной). Свою наибольшую концентрацию образы возвышенно-

одухотворённой лирики получили в двух романсах 1902 года. В «Сирени», в отличие от «Островка» с его изложением краткими фразами, композитор изливает то же мечтательно-созерцательное состояние через развитую, красивую кантилену. Её дополняет прозрачность нежных красок фортепиано, наделённая тончайшей светотенью, и гибкая вязь фигураций, ассоциирующихся с журчанием ручья. Рахманинов дорожил найденным здесь настроением, сделал фортепианную транскрипцию этой вокальной миниатюры и часто исполнял её.

Среди вершин рассматриваемого типа лирики – «Здесь хорошо». В этом романсе особенно отчётливо проявилось то, что подметил М. Горький в музыке Рахманинова: «Как хорошо он слышит тишину». У малоизвестной поэтессы Г. Галиной композитор нашёл слова, наилучшим образом передающие блаженство полного уединения среди природного окружения.

Здесь нет людей…
Здесь тишина…
Здесь только Бог да я.
Цветы да старая сосна,
Да ты, мечта моя!

Фигурации фортепиано посредством богатейших обертонов к мелодической линии осуществляют пейзажную звукопись, а его контрапункты к певческому голосу обеспечивают объёмность, богатство образа, и вся фактура этого романса отличается чрезвычайной певучестью, становясь эквивалентом душевного умиротворения и целомудренной чистоты. В целом, говоря о романсной лирике подобного типа, можно констатировать благостные состояния покоя и душевной отрады, мир грёз, порой подёрнутых светлой грустью, и отрешённость от прозы и суетности жизни, от свойственных ей забот, напряжений, горестей, бед и страстей. В атмосфере надвигающихся исторических катаклизмов это могло восприниматься и как желанное отстранение от бурь и невзгод. Более того, воспаряя над бренно-суетным, духовная красота человека становилась в своём устремлении к идеальному как бы неподвластной времени, излучая сияние вечной гармонии.

Этого беспечального забытья дух человеческий чаще всего достигал в созерцательном уединении на лоне природы, в созвучии с умиротворяющим очарованием пейзажа и в единении с его красотой. Отсюда в музыке соответствующая купель пейзажных обертонов, тонкие и мягкие пастель-

ные тона, подчёркнуто прозрачная или даже хрупкая, невесомая, «тающая» фактура, требующая предельно бережного звукового прикосновения. Очень точна ремарка, адресованная романсу «Здесь хорошо…»: dolce ed espressivo (нежно и выразительно) – espressivo, но без какой-то либо экспрессии, о чём говорят и заторможённость темпа, и динамические оттенки в шкале от *p* до *mp* (или более того – от *p* до *ppp*, как в «Островке»). Кроме того, композитор использует подчас специфические интонационные эффекты. Так, в «Сирени» опорным мелодическим тоном избирается III ступень, что сообщает музыке особую трепетность, воздушность. А в романсе «У моего окна…» на кульминации происходит своеобразное зависание интонации-цезуры, как бы напоминая гётевское «Остановись, мгновенье! Ты прекрасно».

Во многом сходные признаки рассматриваемой образности обнаруживаются и за пределами романсного творчества Рахманинова (например, фортепианные пьесы, подобные Музыкальному моменту Des-dur). В сфере инструментальной музыки особенно выделяются выпестованные композитором оазисы возвышенно-одухотворённой лирики, которые становятся прибежищем и отрадой души, наполнены умиротворяющим покоем и дарят высокое наслаждение тонкостью и полнотой эмоциональных проявлений. Один из таких оазисов – медленная часть Виолончельной сонаты (1901), которая предстаёт настоящим царством нескончаемо льющейся кантилены.

Это может показаться парадоксальным, но не столько в вокальном творчестве, сколько в медленных частях симфоний и фортепианных концертов данный тип образности получил великолепное претворение через поистине бескрайнее дление мелоса. В числе самых совершенных образов – III часть Второй симфонии (1907). Всё в этой поистине бесконечной мелодии донельзя типично для рахманиновского стиля. И струение фигураций, в кружеве которых воспаряет столь свойственная ему мягкая меланхолия как выражение душевной отрады, подёрнутой поэтичной дымкой грусти. И соединение того, что идёт от простора родной природы, с восточной нотой, через которую передаётся стремление к идеальному, мечта об иной жизни, о «нездешней» красоте. И, наконец, тот своеобразный и характерный для музыки Рахманинова сплав лирического и эпического, когда в неизбывном длении звукового потока изливает себя песнь души в её гармоничном слиянии с окружающим миром.

Возвышенно-одухотворённая лирика несла на себе почти неизменно присутствующую печать заката. Сказанное Мариной Цветаевой об Александре Блоке – «Он на закате дня // Пел красоту вечернюю» – с полным

основанием можно отнести и к Сергею Рахманинову. Уже в ранних его произведениях за состояниями подчёркнутого покоя, умиротворения таились мотивы тихо застывающей красоты (например, фортепианные прелюдии G-dur и gis-moll).

Отдельно следует остановиться на знаменитом «Вокализе». Это, прежде всего, мелодия как таковая, доминирующая над всем остальным, исключительно пластичная (не случайна авторская ремарка Molto cantabile), льющаяся абсолютно естественно и нескончаемо. Она построена так, что структурные грани почти неприметны и с повторениями её можно длить без конца. Мелос подобного рода по самой своей природе выступает олицетворением музыки души и прочно связывается в сознании с представлениями о духовной красоте – при этом отпадает надобность в слове, всё сосредоточено на интонируемой кантилене. Неизъяснимое очарование придаёт ей то, что свойственному возвышенно-одухотворённой лирике чувству душевной отрады и умиротворения сопутствует оттенок элегичности – это создаёт особое настроение просветлённо-сладостной грусти. Кстати, посвящение «Вокализа» А. Неждановой следует воспринимать, очевидно, не только как дань мастерству ведения кантилены, но и как созвучный этой музыке особый тембр певицы, словно подёрнутый дымкой славянской меланхолии. Отмеченное соединение умиротворённости и светлой печали – только одно из проявлений того художественного сплава, который сообщает образу впечатляющую многомерность. Так, писавшие о «Вокализе» не раз отмечали органичное сочетание русского и западноевропейского и то, например, что композитор «соединяет типично русскую распевность, неизбывную широту мелодического дыхания со строгой ритмической остинатностью барочной арии» (Ю. Келдыш) – к этому качеству ещё придётся вернуться.

Другое проявление художественного синтеза: внешне – просто, безыскусно, скромно, непритязательно, а внутренне – безмерное богатство. Оно являет себя в детализированной ладогармонической палитре, в дифференцированной фактуре с обилием певучих подголосков и особенно – в гибкой, ветвящейся мелодике, раскидывающейся в двух октавах певческого диапазона и сочетающей широту (с опорными точками на крупных длительностях) и плавность (господство поступенного скольжения) с динамическим нервом (активные взлёты, вьющийся рисунок шестнадцатых).

При всём переполняющем изнутри богатстве состояния, оно остаётся именно внутренним – душа чутко вслушивается в свою жизнь, целиком сосредоточена на сокровенном, никому ничего не навязывая, изливаясь сама себе. Отсюда по-особому тихая, проникновенная и деликатная звуко-

вая атмосфера. С данной точки зрения представляется, что лучше всего суть произведения раскрывается в позднее сделанной автором оркестровой редакции «Вокализа». Сняв голос, Рахманинов начисто исключил некоторую открытость, почти неизбежно присущую звукоизвлечению вокализирующего певца, и добился абсолютного совпадения существа образа и его тембрового воплощения. Не случайно сам композитор предпочитал инструментальную версию этого сочинения, охотно включая её в свои дирижёрские программы.

Сосредоточение на внутреннем, сокровенном приводит к тому, что «Вокализ» воспринимается как лирическая молитва, творимая душой в уединении. Его кантилена наделена потенцией не только бесконечного «дления», но и своего рода вознесения, что связано с устремлением интонационного потока ввысь. Всё вместе взятое придаёт музыке оттенок идеального, воспаряющего над суетным и преходящим. Эффект вечности подчёркнут и стилистически – благодаря ещё одному синтезу, синтезу барочного и современного, что даёт ощущение всеохватности, своего рода зависания над локальным хронотопом.

От барочных прототипов здесь идёт титульная интонация распетого мордента, кадансовая трель с участием неаполитанской гармонии, склад фактуры с мерным движением восьмыми, с характерным соотношением гулкого баса pizzicato и остальных голосов аккомпанемента, а в тематическом зерне представлена типичная последовательность, основанная на поступенном ниспадании нижнего голоса и текучей гармонии. Новое заключено и в только что отмеченном неоклассическом контуре, а непосредственно – в элементах ранней шансон XX столетия. Отсюда черты безыскусности, напевности, интимной доверительности и ряд языковых особенностей – например, в гармонической канве септаккордовые цепочки и характерные эллиптические последования, пряное звучание септаккордов (в том числе больших) или минорной тоники с побочными тонами II и VII высокой. Всё это с учётом опыта романтической лирики XIX столетия, включая индивидуальную манеру Рахманинова рубежа XX века.

Рассматриваемая миниатюра вобрала в себя очень многое. Пытаясь понять истоки её образной объёмности, естественно ощутить в ней эмблематический смысл, связанный с происходившим в 1910-е годы коренным переломом в психологии и сознании. Восходя над временем и пространством, поднимаясь над бренностью житейских треволнений, автор говорит от имени уходящей эпохи, слагая ей лебединую песнь. Отсюда неизбывная, всепроникающая грусть с тихими приступами ностальгии, особенно заметной в начале второй части напева, где обращает на себя внимание

обострённая экспрессия длительное время не разрешаемой полифункциональной гармонии, а в мелодии – настойчиво-тоскливые вопрошания с колющим синкопированным ритмом. Отсюда и высшая простота высказывания, простота полной прояснённости и жизненной мудрости, когда отброшено всё лишнее, наносное – простота, которая в соединении с настроением высокой печали несёт в себе всепонимание и всепрощение.

По ходу предшествующего изложения, особенно когда речь шла о рахманиновском психологизме, можно было заметить, насколько в творчестве композитора значительна доля отнюдь не светоносных образов. Как-то, обращаясь к Мариэтте Шагинян с просьбой сделать подборку стихов для его будущих романсов, он оговаривает: «И ещё вот что: настроение скорее печальное, чем весёлое. Светлые тона мне плохо даются!» Со всей определённостью об этом говорил известный органист А. Гедике: «Пессимистическое настроение бывало у него значительно чаще, нежели жизнерадостное». И действительно, золотому закату, с которого мы начинали обзор наследия Рахманинова, с ощутимым перевесом противостояла совершенно иная настроенность, обозначенная выше метафорой чёрные сумерки.

На пути к сумеречно-гнетущей настроенности в его музыке находится широко разветвлённая сфера образов с различными градациями меланхолии, грусти, печали – то есть всего того, что может быть объединено понятием элегичность, которое выходит далеко за пределы того, что обычно трактуется как горестное воспоминание о чём-то или о ком-то безвозвратно утраченном.

Качество это несло в себе и нечто вневременно́е, извечно свойственное русской натуре. Воплощая его, композитору удалось затронуть самые глубинные и сокровенные струны человеческой души. Сказанное особенно отличает произведения более позднего времени: прелюдии (например, f-moll и fis-moll), этюды-картины (c-moll, g-moll и a-moll из op. 33, es-moll из op. 39) и вплоть до медленных частей Четвёртого концерта и «Симфонических танцев».

Хрестоматийным образцом можно считать основную тему I части Третьего концерта, несущую в себе множество оттенков русской элегики: повесть о жизни, овеянная дымкой грустных воспоминаний; фигура человека, согбенно бредущего среди смуты времён; неизбывная меланхолия, порождаемая грузом каждодневной озабоченности; налёт тихой ламентозности, осадок сдержанной горечи и т. д. Когда слушаешь подобную музыку, на память приходит то, что когда-то подметил Шопен: сначала композитор пишет просто и плохо, затем сложно и плохо, ещё позже сложно и хорошо и, наконец, хорошо и просто. То, что приходится порой слышать

у Рахманинова (наподобие прозвучавшей темы Третьего концерта), поражает своей гениальной простотой – при том, что внутренне эта весьма сложная простота. О том, насколько для Рахманинова было сильным притяжение элегических настроений, выразительно свидетельствуют произведения типа Виолончельной сонаты (1901). Сутью её I части становится только что отмеченный в основной теме Третьего концерта сюжетный мотив: повесть о жизни. И очень отчётливое воплощение получили здесь характерные для композитора приёмы интонационно-фактурной техники, создающие эффект вспенивания (посредством дробных звуковых колебаний с гребнями-вскипаниями), что ассоциируется с движением в волнах потока бытия.

В этом море жизни находится место для вдумчивых вопрошаний (во вступлении), для так называемых лирических отступлений (рассредоточены в виде микроэпизодов). И для героических импульсов, которые претендуют на особую значимость ввиду того, что в функциональном распорядке сонатной композиции им отведена роль главной партии. Однако в её развёртывании приливы решимости в партии фортепиано во многом нейтрализуются элегическим тоном виолончели, причём в последующем эта героика фортепиано вообще приобретает скорее фоновый характер.

Абсолютная монополия элегической настроенности устанавливается в тематизме побочной партии. Её звуковое пространство разворачивается чрезвычайно широко, значительно превышая по объёму то, что базируется на главной партии. Таким образом, определяющим оказывается связанное не с главной партией, а с побочной. Именно она, со свойственной ей чисто рахманиновской ориентальной нотой, несёт в себе подлинные откровения души, её опечаленную красоту и отраду глубоко сокровенного чувства. Не случайно всё здесь основано на говорящих, но превосходно распетых интонациях.

И если элегичность не всегда являлась превалирующим началом, то практически всюду в рахманиновском творчестве можно говорить о её сквозной роли. Допустим, в Первом концерте при всей многоцветности его содержания из-под покрова юношеской мечтательности, поэтической аффектированности, гедонистической экзальтации, утончённого артистизма и патетики героизированных преодолений изнутри неизменно пробиваются «побеги» элегической образности. При всей значимости вневрéменно́го, очень многое в рахманиновской элегичности соотносилось с локальной ситуацией рубежного времени. Имеются в виду типичные для позднеромантического искусства настроения жизненной усталости и неудовлетворённости, горечь разочарований, сожалений и утрат, сумерки

существования, печаль прощальных настроений, а также всё то, что позволяло называть Рахманинова элегическим певцом уходящей России. В одном из писем 19-летний композитор поделился: «Я как-то постарел душой, я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело». То есть элегическая «болезнь» сопровождала его с юношеской поры. И с первых же сочинений эта нота заявила о себе как коронная, основополагающая. Она сказалась и в ряде названий, что, между прочим, говорит о несомненной осознанности данного влечения.

Такова, к примеру, «Элегия» из фортепианных пьес ор. 3 (1892), где в струении линий многоплановой фактуры изливает себя в глубокой задумчивости и грусти тихая, но всепроникающая русская меланхолия. Таковы и оба фортепианные трио, получившие одинаковое название: «Элегическое трио» № 1 (одночастное, g-moll, 1889) и «Элегическое трио» № 2 (в трёх частях, d-moll, 1893). О втором из них речь впереди, а что касается первого, то примечательно следующее: уже в этом самом раннем крупном сочинении композитора в качестве определяющего устанавливается элегический тон как важнейший знак психологического настроя рубежа XX века.

В романсах рахманиновская элегика получала определённую содержательную конкретизацию. Их герой часто жалуется на жизнь, находя множество поводов для недовольства ею. Отсюда излюбленный мотив – всякого рода разочарования и утраченные иллюзии. Самым непосредственным выражением этого мотива стал романс «Сон», где слова Г. Гейне в переводе А. Плещеева содержали пророчество будущей личной судьбы композитора: «И у меня был край родной…». Пессимистическая мысль о том, что жизнь всего лишь иллюзия, мираж, излагается здесь не в «философическом», а в чисто лирическом плане, без малейшего пафоса и риторики. Всё основано на эффекте прерыва: светлые упования, порыв к счастью – и резкое торможение с горькой констатацией несбывшегося. Близкое к этому решение находим в романсе «К детям». Метафора текста А. Хомякова локализует рассказ на сопоставлении безвозвратно ушедшего былого, озарённого светом (свет этот исходил от «беззаботных и милых» малюток) и безотрадных нынешних дней.

Теперь прихожу я: везде темнота,
Нет в комнате жизни, кроватка пуста,
Ночник не горит уже здесь много лет!
Мне грустно, малюток моих уже нет!
И сердце так больно сожмётся.

В первом случае – отрадное умиротворение, теплота, «уют», опирающиеся на баюкающее покачивание «триольного» размера 12/8 и мягкое поступенное скольжение распевной речитации. Во втором – мрак, печаль, безнадёжность, и соответственно следует перемещение в одноимённый минор с гнетущим органным пунктом тонической примы, беспокойным синкопированным ритмом и обострённой хроматической интерваликой (включая тритон).

Приходится признать, что для реализации элегических настроений далеко не всегда требовался подходящий повод в виде конкретной подсказки со стороны поэтического текста. Чтобы высказаться в соответствующем духе, Рахманинову было достаточно хотя бы намёка, пусть самого неопределённого, что наглядно иллюстрирует фраза из романса «Как мне больно»: «Мне чего-то мучительно жаль».

Подводя итог сказанному по поводу творчества Рахманинова, можно с полным основанием утверждать, что исключительное распространение элегичности как состояния души заставляет расценивать её в качестве одного из самых выразительных знаков Серебряного века. Не случайно с элегической настроенностью прежде всего связано широкое использование особого аккордового образования, которое получило именное название рахманиновская гармония*:* уменьшённый вводный септаккорд гармонического минора с квартой вместо терции (с замещением II ступени III) и с разрешением в тоническое трезвучие в мелодическом положении терции. Поскольку композитор применял это созвучие преимущественно во втором и третьем обращениях, то есть с субдоминантовым басом, в нём, помимо вводнотоновой функции, не менее существенны признаки плагального оборота, что побуждает иногда именовать его рахманиновской субдоминантой. Данное гармоническое последование является излюбленным и особенно характерным для музыки композитора. К его выразительным возможностям Рахманинов особенно часто прибегал для передачи настроений глубокой грусти, тоски, скорби. Причём мелодический ход на уменьшённую кварту (от VII высокой к III ступени лада) особенно подчёркивал чувство щемящей печали. Примеры использования этой гармонии можно перечислять до бесконечности: в «Алеко» – Увертюра, Кавати-на Алеко, Песня Старой цыганки, Рассказ Старика; среди фортепианных пьес – «Мелодия» op.10 № 4, Музыкальный момент b-moll; романсы «У врат обители святой», «О нет, молю, не уходи!», «Кольцо», «Молитва», «Не может быть!», «Увял цветок», «Я жду тебя», «Пощады я молю», «Опять встрепенулось ты, сердце», «О, не грусти по мне», «Отрывок

из Мюссе», «Полюбила я на печаль свою», «Ночью в саду у меня», «К ней», «Крысолов»; из поздних произведений – Третья симфония, Рапсодия на тему Паганини.

От элегичности и обострённого драматизма образная палитра Рахманинова нередко устремлялась к трагизму, в русле которого метафора «чёрные сумерки» получала своё законченное воплощение. Если припомнить многое из сказанного выше, то невозможно не почувствовать активнейшее действие этого вектора. В самом деле, в столь характерных для творчества Рахманинова элегических настроениях в амплитуде их оттенков от просветлённой грусти до «чёрной меланхолии», а также в разного рода драматических состояниях, представал широкий круг отрицательных эмоций, спектр которых простирался от сдержанной печали, тревожного беспокойства и нервной взбудораженности до жгучей тоскливости, наплывов страха и отчаяния. Сгущение подобных эмоций в своём крайнем выражении естественно подводило к грани трагизма, который стал важнейшим «опознавательным знаком» позднеклассического искусства. Рахманинов в своей музыке проставил множество соответствующих акцентов.

В романсах при посредничестве слова он с болезненной остротой передавал экспрессию душевной боли, безнадёжности, тоски одиночества и покинутости. Относительно объективное выражение трагедийные мотивы нашли в жанре так называемой русской песни, к которому композитор испытывал немалое тяготение. В двух ранних образцах этого жанра, относящихся к началу 1890-х годов, он разрабатывает мотив горькой женской роли: «Уж ты, нива моя» на стихи А. К. Толстого и «Полюбила я на печаль свою» на слова Т. Шевченко в переводе А. Плещеева. Композитор демонстрирует здесь безупречное постижение русской народно-национальной музыкальной речи, создавая трагические исповеди, чему способствует претворение плачевых попевок и погребальных ритмоинтонаций.

Употребив обозначение трагическая исповедь, мы выходим на такое важное для Рахманинова художественное качество, как исповедальность высказывания. Это качество ощутимее всего в его молитвенных образах. Таковы, к примеру, «Молитва» на стихи К. Романова и романс того же названия, написанный на текст И. Гёте в переводе А. Плещеева. И в них, и в мирских трагических исповедях Рахманинов, как правило, тяготел к обострённой экспрессии. В этом отношении очень показателен характерный для него выбор текстов – на пределе эмоционального напряжения, нередко с болезненным оттенком. Таковы стихи Д. Мережковского, взятые для романса «Пощады я молю!» (1906). И в музыке соответственно запечатлена сильнейшая внутренняя борьба чувств, горестная взбудоражен-

ность души среди водоворота бедствий. Этот водоворот бедствий передаётся посредством сложного построения нервно-импульсивной взвихренно-смятенной фактуры со всевозможными полиритмическими наслоениями.

Исходя из текстов, избираемых композитором, можно говорить о трёх взаимосвязанных мотивах, конкретизирующих причины возникновения трагического мироотношения: утраченные иллюзии, разуверенность и жизнеотрицание. Законченное представление о первом из этих мотивов даёт написанный на стихи С. Надсона романс «Над свежей могилой» (1900) – одно из самых мрачных излияний Рахманинова, фиксирующее не просто настроения безнадёжности и обречённости, а полный жизненный крах. Этому отвечают предельное торможение темпа (Largo), траурный ритм, использование фригийских оборотов, давящая тяжесть как бы фатальной педали тоники в глубоких басах и декламационный распев отдельными краткими фразами с обрывом на слабой доле, что передаёт состояние подавленности, оцепенения, стопора.

Философское осмысление темы утраченных иллюзий находим в романсе «Проходит всё» (1906) на слова Д. Ратгауза. Это повествование начинается в достаточно уравновешенном, констатирующем тоне, но при всей объективности высказывания уже с первых тактов ощутима печать обречённости (es-moll для передачи подобных состояний у Рахманинова, медлительно-траурная поступь хоральной фактуры сопровождения). В последующем неуклонное динамическое нарастание, сопровождаемое столь же неуклонным нагнетанием экспрессии, выливается в крик души, заключённый в словах «Я не могу весёлых песен петь!» Нетрудно представить, насколько дороги были эти слова композитору – их можно считать программными для его творчества, если припомнить большой удельный вес у него невесёлых песен. Тема утраченных иллюзий непосредственно соприкасалась у Рахманинова с чувством разуверенности во всём и вся. Подобная настроенность пронизывает, к примеру, романс «Дума» (стихи Т. Шевченко в переводе А. Плещеева), суть которого, действительно, составляет дума о тяготах жизни, о несбыточности желаний и бессмысленности стремления к счастью. Изредка возникают вспышки несогласия с судьбой (в контрастах *pp* – *ff* и agitato), но конечным итогом неизбежно оказывается состояние глубокой депрессии, подводящее к траурной коде фортепиано, подтверждающей смысл слов «Бесстрастно я гляжу на свет, // И нету слёз, и смеха нет!».

От разуверенности оставался всего один шаг до жизнеотрицания. Примером тотального выражения этой грани романтического мироощущения может служить романс «Как мне больно» (1902, слова Г. Галиной).

Хоть бы старость пришла поскорей,
Хоть бы иней в кудрях заблестел,
Чтоб не пел для меня соловей,
Чтобы лес для меня не шумел…

Жгучая неудовлетворённость порождает здесь особого рода мрачную взволнованность и горечь, кипящую на болевом пределе. Шквал донельзя взбудораженной этюдно-фигуративной фактуры фортепиано после краткого торможения в траурной речитации середины выносит к кульминационному витку исповеди отчаяния.

Намеченная выше панорама романсного творчества Рахманинова убедительно доказывает, что и по выразительности, и по преобладающему объёму трагические исповеди можно считать главной темой его вокальной лирики. Причём, как ни в какой другой жанровой ветви рахманиновского наследия, они нашли здесь наиболее открытое выражение. Пессимистические констатации, доводимые до пароксизма отчаяния, экспрессия смятения, боли и нескончаемых страданий, истерзанность души – из всего этого складывалась горестная песнь безысходности, чему нередко сопутствует затемнённость ночного колорита. Обращает на себя внимание обилие романсов с соответствующей тематикой, выливающейся в скорбные ноктюрны.

В более строгом роде, но не менее впечатляюще воссоздавал Рахманинов бездны скорби в формах чистого инструментализма. Одно из самых сильных свидетельств тяжёлых переживаний того времени – Музыкальный момент h-moll (1896), где избирается тональность, которая как бы запрограммирована на выражение трагизма (от «Неоконченной симфонии» Шуберта до «Патетической симфонии» Чайковского). Перед нами образец предельно сгущённого трагизма: кромешный мрак без единого просвета. Воплощены не просто подавленность и депрессия, а стресс отчаяния и безысходности с чертами погребального ритуала. Композитор воссоздаёт это состояние через обострённую экспрессию исповедальной человеческой речи, претворённой в инструментальном звучании (с трудом сдерживаемый стон, сдавленный крик души). Отметим характерный для Рахманинова смысловой сплав: исповедальность высказывания, его глубочайшая искренность, колоссальное внутреннее напряжение, невероятная интенсивность эмоции и при этом внешняя сдержанность, строгость, мужественный тон – совершенно несовместимые начала композитору удаётся соединить в органичном синтезе. Прямым отголоском трагизма подобного типа стала Прелюдия h-moll, также написанная в чёрной тональности. Здесь воспро-

изводится стрессовое состояние, когда под гнётом обречённости обессиленно опускаются руки. Продолжая метафорический ряд, можно говорить об опавших листьях и погасшем солнце (это из лексикона поэзии А. Ахматовой), настолько в данном случае монолог души напоминает тихую прострацию. Воплощению сказанного служит жанровый симбиоз признаков lament*o*, скорбных песнопений культового обихода, траурного хорала-шествия и погребальной колокольности. Кстати, это самая развёрнутая из всех прелюдий, что служит косвенным доказательством особой значимости трагедийной образности у Рахманинова. Другое доказательство – создание целого ряда крупных произведений с главенством данной образности. В раннем творчестве это фортепианные трио, особенно второе. Фортепианное трио № 2 (d-moll, 1893) самым непосредственным образом продолжило традицию шедевра русской камерной музыки второй половины XIX века, каким явилось Фортепианное трио Чайковского. Как известно, повод для написания обоих произведений был тождественным: кончина Н. Г. Рубиншейна, в первом случае, и кончина П. И. Чайковского – во втором. Рахманинов предпослал своему Трио практически такое же посвящение: «Памяти великого художника» (у Чайковского – «Памяти великого артиста», и слово артист употреблено здесь в значении художник, то есть творец искусства).

Самое поразительное состоит в том, что во время сочинения молодой композитор придерживался совершенно аналогичной сюжетно-драматургической канвы: тот же распорядок и смысловой посыл партий сонатной формы I части, цикл свободных вариаций во II части (свобода подчёркнута ремаркой Quasi variazione); разночтения касаются только того, что Чайковский как бы не выделил финал, заменив его заключительным разделом II части с заголовком Variazione finale e coda, а Рахманинов даёт финал в виде отдельной III части, хотя она предельно краткая и по структуре в точности совпадает с последним разделом у Чайковского. Это эпизод Allegro risoluto, базирующийся на интонациях основной темы, которая затем появляется в своём траурном облике и после генеральной кульминации постепенно истаивает, уводя в глухой мрак безысходности. Наконец, и само название «Элегическое трио» явно происходит от того, как Чайковский обозначил I часть своего Трио – Pezzo elegiato (Элегическая пьеса).

Здесь необходимо вновь упомянуть одночастное «Элегическое трио» № 1 (g-moll*,* написанное в 1891 году), по многим своим сторонам близкое второму «Элегическому трио» (особенно обращает на себя внимание кода первого трио, уводящая в глухой сумрак и оцепенение, что становится прямым преддверием трагизма второго трио). Их близость определяется

в частности влиянием творчества Чайковского, в том числе непосредственным воздействием его Фортепианного трио, которое Рахманинов хорошо знал и очень любил. Оно, по-видимому, задевало какие-то особые душевные струны формировавшегося тогда менталитета элегического певца России. Всё это, помноженное на глубокое преклонение перед Чайковским (узнав о его смерти, Рахманинов испытал сильнейшее потрясение и в тот же день приступил к сочинению Трио № 2), вызвало не только повторение юношеского опыта, каким было Трио № 1, но и стремление в точности следовать творческому решению великого предшественника. Двухчастный цикл, в котором II часть в череде вариаций восполняет отсутствие медленной части, скерцо и финала, который он, очевидно, считал не только чрезвычайно оригинальным, но единственно возможным для воплощения мемориальной темы.

Но, в точности повторяя художественную идею и формальную схему Трио Чайковского, Рахманинов сумел добиться их совершенно индивидуального наполнения, а также силы выразительности, не уступающей тому, что удалось достичь гению Чайковского. И при всей близости к прототипу, в музыке Рахманинова явственно ощутима принадлежность иному времени. Уже в Трио № 1 очень сильно трагическое наклонение, и оно ещё более усилено в Трио № 2. Сгущение трагизма, как важнейшая примета времени (она ярко заявила о себе и в последних произведениях Чайковского, увенчанных реквиемом Шестой симфонии), сказалось, прежде всего, на балансе противоборствующих образов скорби и жизнеутверждения. В Трио Чайковского объём и роль первых были неизмеримо меньшими, хотя, в конечном счёте, они и одерживали верх. У Рахманинова сопротивление гнетущим эмоциям значительно ослаблено, и траурно-элегическое начало явно превалирует не только по своей итоговой функции, но и по всем ключевым позициям в драматургии произведения. Вот почему именно на его драматургии необходимо остановиться несколько подробнее. Здесь на всём протяжении происходит непрерывное, мучительное противоборство того, что олицетворяет собой жизнь и смерть, свет и мрак. В I части животворное начало сосредоточено в побочной партии и оно дополняется вспышками противления тьме в связующей и заключительной партиях. Завершение части темой побочной партии даёт блик надежды на просветление и успокоение мятущегося духа. Как бы отталкиваясь от этого, в начале II части намечается возможность преображения отрицательных эмоций в положительные (не случайна интонационная взаимосвязь темы вариаций с темой главной партии предыдущей части). Исходная уравновешенность

и умиротворённость состояния доводится к III вариации до максимального удаления от господствующей настроенности (летучее скерцо), однако в последующем подобные отстранения неумолимо оттесняются, так что их череда оказывается всего-навсего в функции небольшого интермеццо. И остаётся открывающая финал протестующая декларация рояля, поддержанная страстными взываниями струнных, что опять-таки оказывается в роли не более как предыкта к завершающему развороту трагедийной образности.

Общий драматургический баланс противостоящих сущностей складывается далеко не в пользу жизни и света. В I части по праву главенствует тематизм главной партии. Он основан на остинатной фигуре фортепиано, ниспадающей с роковой неотвратимостью. В репризе она звучит у струнных как тихое стенание, с тоской и безнадёжностью. В целом развёртывание этого траурного ostinato идёт от скорбного оцепенения к порыву отчаяния на кульминации. В следующей части уже в IV вариации холодный мрамор хорала фортепиано на фоне протянутых нот стона струнных возвращает атмосферу мемориала. И в V вариации solo виолончели в высоком регистре с обертонами тоскливых трелей скрипки, к которым чуть погодя присоединяется ostinato основной темы I части, окончательно устанавливает траурный тонус. В последующем, всё более выходя за пределы собственно вариационной формы в её привычном понимании, музыка II части композиционно трансформируется в свободную поэму скорбных раздумий, изливаемых ничем не стесняемым потоком. Эта линия завершается в коде финала плачем отпевания, который не оставляет ни малейшей надежды, знаменуя полное торжество смерти.

Таким образом, любое стремление к преодолению скорби остаётся в Трио № 2 тщетной, заведомо обречённой попыткой. Господствует боль невозвратимых утрат, безысходная печаль, бесконечное страдание. Следовательно, приходится говорить о глубоко пессимистической настроенности этого произведения, утверждающего мысль о тщетности, неосуществимости человеческих надежд и упований. То, что подобная настроенность отнюдь не была для творчества Рахманинова случайностью, доказывает её разработка в жанре программной одночастной оркестровой композиции: от ранних опытов в симфонической поэме «Ростислав» (1891) и оркестровой фантазии «Утёс» (1893) к симфонической поэме «Остров мёртвых» (1909), которая стала кульминацией рахманиновского трагизма. Первый из этих опытов, созданный на сюжет одноимённой баллады А. К. Толстого, примечателен ввиду того, что он предвосхищал концепцию «Утёса»

(сопоставление мрака и света, угрюмой старости и нежной юности) и стал подготовительным этюдом к «Острову мёртвых» (звуковая марина, господство грозовых, фатальных сил).

В «Острове мёртвых» симптоматично само по себе второе слово названия. Собственно название, как известно, заимствовано из одноимённой картины швейцарского художника А. Бёклина, которая в своё время приобрела широкую популярность, пожалуй, более всего из-за пришедшегося ко времени названия. Об этой популярности свидетельствует и тот факт, что тогда возникло около десятка музыкальных интерпретаций картины, одна из которых принадлежит М. Регеру. Наибольшей силы выражения добился Рахманинов. Именно название призвано было придать символистскую многосмысленность достаточно ординарному морскому пейзажу с лодкой, направляющейся к пустынному острову. Надо думать, что и для русского композитора определяющим импульсом явилась не сама картина, а её название, настолько несопоставимы и разнопорядковы не только художественный потенциал, но и сама направленность изображения.

В симфонической поэме Рахманинова исключена какая-либо конкретика живописания, и всё устремлено к созданию глубокого бытийственного обобщения. Средствами картинно-изобразительного симфонизма рисуется тяжёлое колыхание внеличной стихии, вызывающее отчётливые ассоциации с перекатами морских волн, вырастающих в своей бессчётной череде в нечто извечно-нескончаемое. Возникает образ безбрежной пучины с её всё более грозным бушеванием в сгущающейся мгле, неотвратимо захлёстывающей и поглощающей человеческое начало. Человеческое ощутимо в томлении эфемерных грёз, робких ожиданий и в слабых попытках вырваться из оков фатальной предопределённости, и тогда среди главенствующей сонорики гармонических фигураций основного материала оживает мелос. Однако каждый раз эти проявления никнущего человеческого духа наталкиваются на угрожающие наплывы зловещей громады, а на кульминациях они беспощадно подавляются казнящими ударами всесокрушающей силы (здесь свой пир правят медные духовые). В конечном счёте, и с точки зрения психологического наполнения столь впечатляюще воссозданная марина с её траурными ритмами, погребальными хоралами и карающими императивами разворачивается в скорбную повесть о тоскливой безотрадности человеческого пути, о тяжком кресте земной юдоли. В минимуме это воспринимается как олицетворение бесконечных жизненных тягот и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря, в максимуме – как погребение жизни бездушным потоком бытия, который становится символом «страшного мира» (из лексем поэтики А. Блока).

Здесь уместно привести фрагмент отклика современного молодого музыканта, выраженного в поэтической форме – студентки Саратовской консерватории Ирины Дьячковой:

Блуждают души во мраке миров,
Стонут, плачут, зовут в темноту.
Боюсь, смогу поверить в их смертный зов
И окунусь навсегда в сумрачный сон.

«Остров мёртвых» – своего рода звуковой апокалипсис, «Откровение от Сергея Рахманинова», где всё полно беспросветного пессимизма, отвергающего какие-либо иллюзии. Эта мрачная музыкальная фреска оказалась в ряду трёх пиков трагизма рубежной переломной эпохи: от Шестой симфонии П. Чайковского (1893) к Шестой симфонии Н. Мясковского (1923) – и как раз посередине отмеченной исторической дистанции (1909).

Итак, самоочевидным фактом является свойственный музыке Рахманинова ярко выраженный трагизм мироощущения. Эту склонность нередко связывали с особенностями личности самого композитора. Позволим себе пространное извлечение из высказываний его современника Л. Сабанеева, который, подобно ему, вынужден был провести последние десятилетия жизни вдали от Родины и многократно напряжённо доискивался причин несоответствия подобной настроенности творчества Рахманинова при внешнем благополучии его существования. Итак: «Рахманинов прожил блистательную жизнь, содержательную, долгую и счастливую. Очень немногие музыканты могут похвастаться такой удачливостью, сопутствующей Рахманинову с его юных лет и до могилы. Ещё юношей, не успев сойти с консерваторской скамьи, он был уже известен, популярен, обласкан самим Чайковским. Его первые сочинения были встречены восторженно, и он к двадцати годам стал любимцем публики и критики – в нём видели преемника только что ушедшего Чайковского. Вскоре он прибавил к этому лавры первоклассного пианиста и замечательного дирижёра. Ко времени его отъезда из России он был, в сущности, самым любимым и популярным композитором своего, тогда молодого поколения и самым популярным пианистом. А впереди его ждала мировая слава, триумфы и почёт. Он был богат и семейно счастлив. И, однако, при всём этом Рахманинов является фигурой трагической. Точно какая-то постоянная мрачная тень осеняла эту блестящую, удачливую жизнь. Он был в глубине своей законченным типом пессимиста. Молчаливый и сдержанный, не то чтобы скрытный, но никогда не говоривший того, что можно было не сказать, он казался

хранившим в себе какую-то психическую драму. А музыка его – одна из наиболее искренних музык во всей музыкальной литературе, единственная область, где он “проговорился” – эта музыка едва ли не самая беспросветно мрачная в мире. Над его творчеством навис колорит некоей мрачной пышности, точно он постоянно совершает какие-то торжественные погребальные обряды».

Вновь и вновь задаваясь вопросом «Отчего во всём облике этого человека чувствовалась всегда какая-то глубокая, заглушённая трагедия?», Сабанеев видит разгадку в следующем: «Тут есть что-то от русской души, от её вечной неудовлетворённости, от её органической трагичности, парализовать которую не в состоянии никакие жизненные успехи».

Соглашаясь с выводом относительно особенностей русской души, добавим не менее важное: Рахманинов был сыном своей эпохи, до болезненности чутко ощущавшим драму её неизбежного исхода. Трагическое мировосприятие стало одной из доминант рубежного времени, и акцент на теме «погасшего солнца» (А. Ахматова), на сумрачно-депрессивных состояниях жизненной усталости, чёрной меланхолии, мучительной разуверенности, отчаяния, предсмертной тоски определялся не только закатной порой уходящего времени, но и чувством надвигающихся катастрофических перемен в мире, вступающем в новый век и в новую эру. Таким образом, музыка Рахманинова несла в себе и скорбный знак вхождения в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мирочувствия, столь характерных для XX столетия.

Определённым свидетельством именно такой, достаточно объективной мотивации трагедийной образности у Рахманинова можно считать использование средневековой секвенции Dies irae, которая издавна, в согласии с устоявшейся традицией, воспринимается как музыкальный символ смерти, обречённости. Рахманинов, как никто другой из композиторов всех времён, широко вводил её в свои сочинения. Настолько широко, что она выступает в роли своего рода лейтмотива его творчества, как некая неотвязная idée fixe.

А. Гольденвейзер, прослушав «Симфонические танцы», пометил в дневнике о Рахманинове: «Мотив Dies irae его всюду преследовал». И действительно, помимо только что названного произведения, он встречается в «Острове мёртвых», «Колоколах», «Рапсодии на тему Паганини», во всех трёх симфониях и во множестве других сочинений, где его очертания в той или иной степени завуалированы (например, Этюд-картина c-moll op. 39 № 1).

Н. А. Таршис
Санкт-Петербург

ТЕАТР ЕСТЬ
(фестиваль «Кузбасс театральный – 2011»)

В предлагаемой статье изложены размышления председателя жюри фестиваля «Кузбасс театральный», учрежденного в Кемеровской области. Анализируются представленные на фестивале 2011 года спектакли. Театроведческому разбору подвергаются режиссура, актерская работа, сценографическое решение постановок. Делается вывод о творческой перспективности театрального пространства в Кемеровской области.

Ключевые слова: фестиваль, театр, спектакль, молодая режиссура, «новая драма», литературный театр.

N. A. Tarshys
St. Petersburg

THEATRE IS
(festival «Theatre Kuzbass – 2011»)

There are some reflections of the festival «Theatre Kuzbass» chairman, which was founded up in Kemerovo, in this article. The festival performances are analyzed here. Producer work, actor and painter art are considered in the article. The conclusion about creative perspectives of the theatre in Kemerovo region is made.

Keywords: festival, theatre, performance, young produce, «New drama», literary theatre.

Фестиваль удался: проходных, бесцветных спектаклей почти не было. Бывает, что ответственные номинации остаются незанятыми. Здесь, скорее, жюри не хватило номинаций. Разъезжались из Кемерово (в Калугу, Москву, Новосибирск и Петербург) с театральными впечатлениями, порой сильными, и с определенным чувством вины перед театрами – впрочем, так неизбежно происходит везде и всюду, когда возникает ситуация художественного конкурса.

Интересно: в афише фестиваля едва ли не в равных долях представлены все основные репертуарные слои: классика своя и зарубежная, старая

и новая (Пушкин, Чехов и Бомарше, Булгаков, Трифонов и Камю), современная драма (Е. Исаева и С. Медведев). На этом небедном фоне именно скудость драматургической основы вывела детский спектакль «Хозяин года» из Новокузнецкого театра «Синтезис» в аутсайдеры фестиваля. Не спасает положения и чудесный, неожиданно драматичный Кролик, дождавшийся своего фарта с наступлением нового года по восточному календарю, в исполнении молодой актрисы Надежды Карповой. Этот герой, дерзкий от безысходности, робкий и одновременно исполненный чувства собственного достоинства, далек от клише. Да и весь квартет артистов, сверкающий на сцене яркими кимоно, обреченный на вялый пинг-понг старых и новых хозяев леса, не виноват в объективной слабости спектакля. Незамысловатость действия на уровне подтекстовки новогоднего утренника (Игорь Шишкин и режиссер, и автор текста) была слишком очевидной.

Второй детский спектакль прибыл также из Новокузнецка, только из театра кукол. Сказка об Аладдине и Волшебной лампе в постановке Юрия Самойлова игралась, как это широко практикуется, в сочетании кукол и «живого плана». Тут была интересна именно игра планами, остроумная смена масштабов: махонький Аладдин и фрагмент не вмещающегося не только на сцену, но как бы и в сознание огромного джинна, и тут же – живая «состарившаяся Шахерезада», еще не забывшая свои сказки. Впрочем, сама эта рамка сюжета, с «собирателем историй» Мустафой, нашедшим легендарную бабушку, не слишком прочна в спектакле, забывается в ходе сказки, и довольно неожиданно вновь является в конце.

Нельзя было не обратить внимания на довольно яркую когорту молодой режиссуры, задействованной в фестивале. Собственно, и уже давно зарекомендовавшие себя мэтры вполне себе молоды, – в фестивальных опусах Дмитрия Вихрецкого и Ирины Латынниковой равно очевидны и зрелое мастерство, и творческий поиск.

К ним и вернемся в конце этих заметок, а пока отметим веское присутствие режиссерской молодежи в фестивале: театр в Кузбассе не просто жив и дышит, но и имеет перспективу.

Впрочем, и Дмитрий Петрунь, чей «Калигула» был показан на фестивале во внеконкурсной программе, и Петр Шерешевский с «Дуэлью», получившей главные призы фестиваля, считают Кемерово уже завершенным для себя этапом.

«Калигула» в Кемеровском театре драмы экспрессивен, режиссура сильно поддержана художником Светланой Нестеровой, создавшей мир,

как бункер, окованный старым железом, – мир последнего отчаяния. На мой взгляд, Вадим Пьянзин играет Калигулу самоотверженно, на этом самом градусе отчаяния: актерское событие фестиваля. Но здесь же и проблема постановки. Интеллектуальная драма превратилась в лирическую, то есть субъективную; эксперимент героя над собою и жизнью теряет экзистенциальный смысл. Градус личного отчаяния становится единственной реальностью спектакля, без иных планов, без какого-либо философского подтекста, предусмотренного Камю.

Лирическая составляющая вышла на первый план и в постановке чеховской «Дуэли» Петром Шерешевским в Новокузнецком театре драмы. Спектакль буквально пленил своим высветленным миром (полотно, доски, живой водоем: худ. Роман Ватолкин), мастерской разверсткой действия в нескольких планах на малом пространстве сцены. Замечательно найдено очень чеховское несовпадение реплики и мизансцены, возникает импровизационный «воздух», атмосферность.

Актерский ансамбль также выверен и гармоничен. На мой взгляд – избыточно гармоничен. При всей «атмосферности» Чехов трезво и жестко видит коллизию «дуэли». Главное ядро спектакля оказалось в руках троих героев – Надежды Федоровны, Лаевского и старого доктора Самойленко (Алена Сигорская, Евгений Любицкий, Вячеслав Туев). Катарсис, переживаемый центральным дуэтом, оказался, в сущности, их личным делом, мобилизацией лучших душевных сил. Фон Корен в исполнении Сергея Стасюка, при всех его желчных декларациях, так же не лишен душевных движений, им движет, кажется, более всего обида за Надежду Федоровну. Механистичный рационализм персонажа здесь малозначащая черта. Спора о человеке и жизни не получается. Дуэль героев обретает, скорее, банальный смысл и теряет сущностный (опять-таки экзистенциальный), делающий «Дуэль» высокой классикой.

Кемеровский театр драмы выставил на фестиваль «Белую гвардию» по Михаилу Булгакову, поставленную молодым выпускником Санкт-Петербургской академии театрального искусства Денисом Шибаевым. «Дни Турбиных», которые составляют основу спектакля, возвращены к названию романа, как будто только затем, чтобы парадоксально оттенить замысел постановщика. Действие намеренно сосредоточено на частных, внутрисемейных отношениях, исторический фон сознательно воспринят как враждебная, во всех отношениях внеположная сфера. Речь идет о «падении дома Турбиных», который просто не мог не пасть, не в силах чему бы то ни было противостоять.

В последние годы секрет «Дней Турбиных» утерян. Бывают актерские удачи. Но именно контрапункт семейной (со знаменитыми кремовыми шторами) истории и собственно большой Истории – трудно решаемая задача. Денис Шибаев, во всяком случае, придумал свой вариант. Играется камерная история, программно камерная, – первая сцена идет в сопровождении аккордеона и гитары. Здесь не замкнутость мира дома, где царство булгаковской Елены Прекрасной. Нет. Речь, судя по всему, хотят вести о семье как таковой, любой, интересы которой заведомо противостоят внешнему ощетиненному, бессмысленно воюющему миру. Потому театр не делает попыток какой-либо внятной работы со стилем эпохи, начиная со сценографии и кончая манерами. Белая гвардия – это всякая семья, чья попытка ухватиться за «сию минуту» как за соломинку – и непростительное легкомыслие, и неотъемлемое право жизни в тяжбе с гибельным дыханием эпохи. История, как категория, отсутствует в спектакле. В нем много видеопроекций, и, скажем, монолог Алексея звучит в сопровождении катастрофического видеоряда, включая зрелище атомного гриба. Это выразительный момент спектакля, очень впрямую иллюстрирующий упомянутый выше смысл, но, конечно, не тот драматический контрапункт жизни личной и исторической, что тревожил Булгакова и вслед за ним театр. Коллизия спрямлена дерзко, это производит впечатление! Но спектакль расплачивается тем, что драматическая жизнь его обеднена. Красок для исчезающего дома Турбиных не хватает. Клоунада, вроде массового явления заек у елки, неуместна, антре Лариосика, пожалуй, избыточны, а для трагикомических оттенков видеофона мало. Вот Мышлаевский (Александр Измайлов) органичен, Николка (Андрей Заподойников) и сосредоточен более других, и поет прекрасно… Но и тому, и другому, и остальным персонажам не хватает драматического пространства. Именно драматическая жизнь здесь не стала заботой постановщика. Спектакль лихо придуман, но, на мой взгляд, недостаточно проработан.

«Парикмахерша» Сергея Медведева в постановке Семена Александровского, также выпускника СПбГАТИ, – еще одно явление молодой режиссуры на фестивале. Спектакль поставлен в Прокопьевском театре, где главный режиссер Марат Гацалов только что получил «Золотую маску» за «Экспонаты» по пьесе В. Дурненкова, и целый сезон в театре объявил сезоном новой драматургии. «Парикмахерша» и есть новая пьеса, также недавно премированная на одном из драматургических конкурсов. Это история о наивной отзывчивой девочке, которая ждет жениха-

заключенного, знакомого только по его насквозь фальшивым письмам, потому отвергает ухаживание интеллигентного влюбленного пожарника, а дождавшись, продает свою квартиру и погибает долгой мучительной смертью от безжалостной руки коварного уголовника, цинично не берущего во внимание ее мечту о ребенке. Жанровые зарисовки из жизни парикмахерской заканчиваются зловещим макабром. Сюжет, как видим, не может претендовать на режим «док». Это именно условная постройка, и зритель должен либо увидеть тут нечто о всепобеждающем обаянии зла, – либо историю нового «положительно прекрасного человека», современной святой, мученицы. Ирония в том, что обе версии равноправны и потому обе ущербны, уступая впечатлению изначальной фальши сюжета. Активное соавторство с постановщиком «режиссера мультимедиа» Натальи Наумовой привело к зрелищу визуально эффектному, но еще далее уведшему от той простой истории о добре и зле, к которой, по-видимому, все-таки стремился театр.

Другой случай явления на кемеровском фестивале «новой драматургии» был, на мой взгляд, художественно значителен. Это пьеса Елены Исаевой «Я боюсь любви» в Кемеровском Театре для детей и молодежи в постановке Ирины Латынниковой. Сотрудничество с художником Светланой Нестеровой привело к панорамному решению пространства, где персонажи выговариваются друг перед другом, или выжидают чего-то, в симультанном полифоническом переключении планов. И только Вероника Киселева в роли Нади, подруги главной героини, занимает место едва ли не на авансцене; актриса ведет здесь особенную партию. Она своя среди персонажей, со своей историей, – и она посредник сцены и зала. Действие метафорично, режиссер оказалась чуткой к соответствующим возможностям пьесы. Сама история центральной героини, Ани, которую играет Ольга Редько, интересует театр как сущностная проблема. Не столь важно, куда уезжает любимый человек и каковы его и ее профессии. Важно, что происходит с личностью, когда приоритеты словно заданы извне, душевная жизнь становится обременительным грузом. («Ты не устала? Не чувствовать?» – спрашивает Надя у Ани).

И ведь в самом деле «новая драма» выигрывает, когда получает возможность выхода за пределы «микрофонной» достоверности в художественное пространство. Человек растерян, он, в сущности, теряет себя. Актерская работа Вероники Киселевой производит глубокое впечатление: резонерства здесь нет в помине, но транслируется именно глубинная чело-

вческая тревога, касающаяся каждого. Речь идет о людях, теряющих себя, теряющих почву под ногами именно тогда, когда пытаются крепко ее застолбить. Исчезает само понятие жизненной судьбы, его не подменить карьерой.

Спектакль выстроен так, что мы буквально осязаем висящий в воздухе вопрос, зыбкость почвы под ногами героев. Этот жесткий мир карьерных возможностей не лишен элегантности, хорошо отлажен. Но не случаен образ качелей, на которых размещены герои. Деловые отношения, впрочем, не могут оставаться только деловыми, человеческий фактор принимает в них порой уродливые формы. Великолепно работает Ольга Червова, меняя свои ипостаси, создавая череду персонажей, составляющих суетный мир героев, боящихся отстать от своей карьеры и, другими словами, боящихся жизни. В явлениях ее персонажей, при всей их заразительной театральности, замечательной характерности, ощутима та же боязнь остановиться и оглянуться, вернуться к себе.

Финальное «узнавание», когда выясняется, что личная жизнь была принесена в жертву прагматическим соображениям напрасно, ставит точку в эксперименте героев над своею судьбой. Этот момент воспринимается не столько как житейский факт, сколько итог притчи о мировой суете и о душе, не доверяющей самой себе.

Драма повседневной жизни, открытие большой, исторической «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, внимательной к скрытому трагизму человеческого существования, приходит на ум после этого спектакля. И видно, само собой, сколько воды утекло. Конечно же, «астенический синдром» современника здесь принадлежит уже XXI веку. Но ведь сама такая ассоциация стоит многого.

Любопытная параллель возникает тут с другим спектаклем Ирины Латынниковой на фестивале. «Долгое прощание» по Юрию Трифонову (Литературный театр «Слово»), фактически, представило предысторию новодрамовских героев, опрокинуло их в эпоху, когда даже не телеграфный, а клиповый способ драматического повествования был далеко впереди, и знали еще секрет добротного психологического письма, подробного, без пропусков, значимого взаимодействия персонажей. Латынникова буквально купается в совершенно иной, повествовательной, но и чрезвычайно драматически насыщенной фактуре. Вот тут как раз речь о судьбе, о человеческом становлении, – и о катастрофических потерях на этом пути. Подробнейший анализ отношений, их позднейшая оценка, взгляд изнутри –

и снаружи, из исторического далека – все, что предлагает крупная мысль и великолепная техника классика XX века, воплощено в квартете участников «Долгого прощания».

Человеческое достоинство, прагматические соображения, творческое призвание героини конкретны, подтверждены в действии, но это и внятные фундаментальные мотивы, некий месседж о жизни и ее приоритетах для современного человека. Пожалуй, сама добротность, вслед за Трифоновым, драматического текста становится особенно значимой: вот что в первую очередь уходит из современной жизни – ее внятное осознание. Молодая героиня в этом спектакле у актрисы Нины Роговой и погружена в перипетии своего сюжета, и без обиняков современна. Ведь «литературный театр» имеет двойную природу, и тут кажется вполне естественной и сознательно предусмотренной сцепка со зрителем в зале. Впрочем, то же касается и других актерских работ в спектакле, и не только, скажем, у самой И. Латынниковой, «рассказчика». Тщательно проработанный психологический рисунок отношений не исключает авторского посыла впрямую от актера зрителю.

Другой кемеровский мэтр, Дмитрий Вихрецкий (знаменитый «Пер Гюнт» которого, показанный вне конкурса, вновь поразил чистотой рисунка, артистизмом, мифологической емкостью своей конструкции, уникальной формулой изъезженного, казалось бы, вдоль и поперек сочетания живого и кукольного планов) показал на фестивале «Евгения Онегина», поставленного совместно с Натальей Шимкевич.

С одной стороны, высокая классика. А с другой стороны, подзаголовок отсылает к самым «крутым» названиям новейших драматургов: «Заседание клуба разбитых сердец им. Е. Онегина на курсах кройки и шитья»… И действительно, накроено довольно: не одна сотня бумажных выкроек, белых силуэтов, именно эта фактура задействована в кемеровском Кукольном театре. В руках четверых актрис роман в стихах обретает призрачную, миражную, всегда готовую к метаморфозам жизнь. Безупречная стильность (нужно назвать сценографов Елену Наполову и Николая Вагина, он и автор кукол и костюмов) сочетается в этом спектакле с мягкой самоиронией актрис, вкладывающих всю душу, все свои «разбитые сердца» в пушкинский текст и игру с персонажами. Возникает в этом действе с бумажными фигурками нужный художественный объем. Буквально, бумага получает третье измерение. Как-то приходит в голову простая мысль, что ведь и у Пушкина текст бесконечно бликует, впуская в себя автора,

его вольные реакции на персонажей, на себя самого. Суть, конечно, в художественности целого. У Вихрецкого с Шимкевич получилось, ведь явлено не что иное как артистическая свобода, так идущая материалу.

Театр в Кемерово есть! Он был бы не полон, если бы не сверкнули на сцене Кемеровского областного театра драмы артисты Музыкального театра Кузбасса. «Любовь всегда права, или Бомарше и К°» по мотивам последней части знаменитой трилогии не порадовала ни оригинальностью музыки (М. Самойлов), ни художественными достоинствами либретто про «вежливые сны» и «пожар в мятежном сердце» (Ю. Димитрин). Вокал при этом был достойным. Спектакль явил-таки могучую сценическую энергию, волю к игре театра, чье собственное здание стоит на ремонте. Вот это произвело впечатление. Артисты показали верность жанру, его стойким амплуа – когда их одушевляет «веселая душа» артиста. Весь ансамбль был достоин похвал, и более всех Сюзанна – Анжелика Карпова, в чьей версии субретка стала действительным источником энергии и света в комедийном действии.

Закончу тем, с чего начала. Букет фестивальных спектаклей получился действительно ярким. А ведь еще не было «Желтого окошка» из Мариинска, и остались, естественно, интересные постановки и за пределами конкурсной афиши. Кемерово стал и театральным, и фестивальным городом. Радостно и за зрителей.

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. М. Мусоргского (кафедра фортепиано), член Союза композиторов России (*Екатеринбург, Россия*)

Бояринцева Алевтина Анатольевна – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заслуженный деятель искусств России (*Санкт-Петербург, Россия*)

Войткевич Светлана Геннадьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, проректор по творческой работе Красноярской государственной академии музыки и театра (*Красноярск, Россия*)

Куракина Ксения Владимировна (1903–1989) – драматическая актриса, певица, в 1945–1951, 1956–1979 годах – доцент кафедры сценической речи Ленинградского государственного театрального института (с 1962 года – Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии)

Григорьянц Татьяна Александровна – кандидат культурологии, профессор, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л. В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования России (*Саратов, Россия*)

Жерновая Галина Александровна – кандидат искусствоведения, профессор, внештатный сотрудник лаборатории теоретических и методи-

ческих проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Карпенко Владимир Евгеньевич – доцент кафедры теории, истории музыки Восточно-Сибирской государственной академии образования, заслуженный артист России, член Союза композиторов России (*Иркутск, Россия*)

Лазарева Елена Александровна – доцент, заведующая кафедрой сценической речи и ораторского искусства Самарской государственной академии культуры и искусства, заслуженный артист России (*Самара, 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*)

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*)

Таршис Надежда Александровна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (*Санкт-Петербург, Россия*)

Умнова Ирина Геннадьевна – доктор 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, доцент кафедры дизайна Московского государственного университета технологий и управления им. К. Г. Разумовского (*Москва, Россия*)

Ходанен Людмила Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета (*Кемерово, Россия*)

Чепурина Вера Владимировна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Васильев Ю. А. Три этюда о сценической дикции..... 3

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

Куракина К. В. Слово в работе с актером (публикация, предисловие, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева)..... 22

Лазарева Е. А. Воспитание навыков голосо-речевой выразительности на материале сказок А. С. Пушкина: из опыта работы..... 46

Григорьянц Т. А. От навыка – к «территории воплощения»: проблемы воспитания актерской пластической техники..... 57

Раздел II. ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Бородин Б. Б. Миф как источник сведений об инструментальной культуре Античности..... 74

Жерновая Г. А. Художественный мир поздних пьес А. Н. Островского («Сердце не камень» – 1879)..... 84

Чепурина В. В. Речь персонажа в авторской концепции мира и человека (на примере драматургии В. Розова)..... 119

Умнова И. Г. Литературное творчество Сергея Слонимского в контексте его музыкального стиля..... 128

Оленич Л. В. Народная икона в экспозиции Музея истории Православия на земле Кузнецкой..... 148

Раздел III. АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Фрейверт Л. Б. Типологические основы формообразования в дизайне: коммуникативные и гносеологические аспекты..... 158

Бояринцева А. А. Камерно-инструментальный стиль Сергея Прокофьева в контексте развития камерных тенденций первой половины XX века..... 174

Войткевич С. Г. Опера М. Вайнберга «Идиот» (особенности трактовки романа Ф. М. Достоевского)..... 193

Карпенко В. Е. О моноопере «Записки Марии Волконской» М. Шмотовой..... 198

Раздел IV. ИСКУССТВО КУЗБАССА

Прокопова Н. Л. Фрилансеры в театральной режиссуре: попытка осмысления проблемы (на материале театров Кузбасса 2000–2010 годов)..... 207

Ходанен Л. А. Сценический образ и авторское слово: повесть А. П. Чехова «Дуэль» на сцене Новокузнецкого драматического театра..... 252

Медведева Н. В. Традиции хорового исполнительства в г. Новокузнецке Кемеровской области на рубеже XX–XXI веков..... 258

ПРИЛОЖЕНИЕ

Демченко А. И. Три этюда о творчестве С. В. Рахманинова (эссе к 140-летию со дня рождения композитора)..... 271

Таршис Н. А. Театр есть (фестиваль «Кузбасс театральный – 2011»).. 307

Наши авторы..... 315

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ: ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 11

Редактор *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина*
Дизайн обложки *Н. П. Давыденко*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 04.10.2013. Формат 60x84$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 18,5. Усл. печ. л. 18,5.
Тираж 500 экз. Заказ № 123

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru