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

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ: ОТ КЛАССИКИ К ПОСТМОДЕРНУ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 12

Кемерово 2014

ББК 85
И86

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 ***О. В. Синельникова***;
канд. культурологии, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств ***В. В. Чепурина***;
канд. искусствоведения, доцент Кемеровского государственного
университета культуры и искусств ***Н. С. Попова***

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: От классики к постмодерну [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, 2014. – Вып. 12. – 372 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1
ISBN 978-5-8154-0284-3.

Настоящее издание представляет собой двенадцатый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: От классики к постмодерну». Он состоит из четырех разделов: «Сценическая педагогика», «Театральное искусство и театрализация в культурно-историческом контексте», «Музыкальное искусство от авангарда к постмодерну», «Пространственные виды искусства в исторической ретроспективе». Разделы сборника предваряет «Полемический жест».

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1
ISBN 978-5-8154-0284-3

© Кемеровский государственный
университет культуры и искусств, 2014

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ОРИГИНАЛЬНОЕ И ОБЩЕПРИНЯТОЕ В ПРЕПОДАВАНИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ (НА ПРИМЕРЕ ОДНОЙ КАФЕДРЫ)

Автор всесторонне анализирует современные методы преподавания сценической речи в театральной школе, определяет наиболее уязвимые приемы работы, устаревшие способы воздействия на технику и выразительность голосо-речевого творчества будущих актеров. В статье рассматриваются материалы, представленные в сборнике Екатеринбургского театрального института «Сценическая речь в театральном вузе».

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

J. A. Vasiljev
St. Petersburg

ORIGINAL AND CONVENTIONAL IN STAGE SPEECH TEACHING (ON THE PRACTICE OF ONE DEPARTMENT)

The author analyzes the modern methods of teaching speech at drama school comprehensively, identifies the most vulnerable practices and outdated means of influence on technique and expressiveness of the voice and speech Arts of future actors. The material presented in the collection of the Yekaterinburg Theater Institute “Stage speech at the theater Institute” is considered in the article.

Keywords: A. V. Blinova, actor arts, theatre pedagogy, stage speech, articulation art, Linguistics, Phonetics, history and theory of stage speech pedagogy.

В конце 2012 года кафедра сценической речи Екатеринбургского театрального института выпустила сборник, призванный познакомить нас с приемами и методами работы отдельного коллектива преподавателей. Сборник статей «Сценическая речь в театральном вузе» [1] – согласно объяснению автора «Предисловия» А. В. Блиновой – был задуман для изложения учебно-методических рекомендаций и описания упражнений,

возникших в недрах кафедры, «в атмосфере глубокой погруженности в практику предмета сценическая речь» (*Предисловие*, с. 4)[1]. В него вошли семь статей шести педагогов кафедры. А. В. Блинова в затактовых разъяснениях к работам членов кафедры поступила правильно, сразу дав читателю настрой на методическую направленность публикаций и предуведомив, что в «пособие включены различные методики, хотя некоторые способы работы не всеми читателями будут восприняты как бесспорные и у кого-то могут вызвать раздражение» (*Предисловие*, с. 5). Предуведомление вполне логичное и, как оказалось впоследствии, (при чтении) не бесполезное. Такое вступление заведующей кафедрой лично мне показалось благоразумным и освободило меня от дипломатических игр и сдерживания чувств. Если меня открыто предупреждают о том, что некоторые заявленные методические приемы могут вызвать чувства неоднозначные, то и я решил не скрывать своих чувств и эмоций, как позитивных, так и отрицательных, по мере ознакомления с трудами коллег. Разумеется, не о чувствах речь – мы ведь не в игрушки играем, и не об эмоциях говорится – нам ведь нечего делить. Все мы озабочены перипетиями, происходящими с педагогикой сценической речи, и все печемся о судьбах молодых актеров, не забывая при этом, что на нас в немалой степени лежит ответственность за судьбу русской речи. Так что, если читателю открывают объятия, он с радостью идет навстречу. И как отказать в последовательности А. В. Блиновой, сказавшей «а» и тут же не замедлившей произнести «б»: «Педагогика – живое дело, и даже опытный педагог не может быть безупречным» (*Предисловие*, с. 5). Стало быть, и размышления о литературе по сценической речи – дело живое, и тоже не могут быть безупречными.

В открывающей сборник статье А. В. Блиновой «Пересечения и параллели судеб и методик» возникают живые картины минувшего и нынешнего времени, предстает история преподавания техники речи в докафедральные десятилетия и очерчивается почти четвертьвековой путь современной кафедры сценической речи ЕГТИ. Кафедра – это люди. И Азалия Всеволодовна подробно говорит о судьбах педагогов. Меньше она касается теоретических и методических исканий педагогов, больше рассказывает об их жизни, о пути в педагогику, о практической работе, о творческих достижениях. Рассказ о педагогах переплетается с личной творческой биографией автора. Включается в рассказы самое насущное, яркое. Много зарисовок «с натуры» – все-таки сама А. В. Блинова преподает в ЕГТИ сорок пять лет. Это даже и не срок – это жизнь! Поэтому она воспользовалась правом отмечать в своих рассказах и достижения, и теневые стороны практической работы педагогов.

[1] Здесь и далее в круглых скобках даны указания на цитаты из [1].

В последние годы мы с большим интересом стали обращаться к прошлому, к истокам, вспоминать своих учителей, писать о них, изучать их педагогическое творчество. Начало этому было положено публикацией истории кафедры сценической речи СПбГАТИ [2], продолжено замечательным сборником статей и воспоминаний о педагогах сценической речи «И снова происходит встреча…» [3] и статьей А. М. Бруссер «Кафедре сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина 35 лет» [4]. Статья А. В. Блиновой предстала отличным дополнением к ранее опубликованным материалам по истории сценической речи. При той замкнутости, в которой десятилетиями жили разрозненные, изолированные друг от друга кафедры сценической речи, и узнать-то о том, о происходящем в том или ином городе, было невозможно, вследствие чего многие имена интересных, даже выдающихся речевых педагогов утеряны безвозвратно. Поэтому отрадно, что публикации, о которых сказано выше, включая и статью А. В. Блиновой, возвращают нас в прошлое. Но не ради прошлого, а ради прорастания его в настоящее и будущее. А как узнать о педагогах по сценической речи тридцатых – шестидесятых – восьмидесятых годов? Писали и публиковались педагоги по речи не часто, в 1950-е годы, к примеру, – единицы, их можно по пальцам перечесть – Е. Ф. Саричева, К. В. Куракина, Е. Е. Руднева, О. М. Чайка, А. Н. Куницын, книгу «Слово в творчестве актера» выпустила М. О. Кнебель… Приходится собирать информацию по крупицам. А откуда брать эти крупицы? Тысячи зачетов, экзаменов, показов растворились во времени. Что и кто открыл? Кто автор таких-то и таких-то методических приемов? Кто его оппоненты и почему? Кто внедрял новые методики и на чем он основывался в своих изысканиях? В чем фундаментальные основы различных направлений речевой педагогики? Статья Блиновой на многие вопросы, конечно же, не отвечает (да такая задача и не стояла перед автором), но все же мы благодарны автору за то, что слышим имена не известных нам ранее педагогов, узнаем об их свершениях, знакомимся со студенческими кумирами минувшего. Блинова открывает имена педагогов ушедших десятилетий не для того, чтобы мы их просто услышали. Не для того даже, что бы читатель запомнил – такие-то люди преподавали сценическую речь в такие-то годы. Она убеждена: зная учителей по речи прошлых лет, их нравственные и методические принципы – педагоги современные строже и требовательнее отнесутся к своему личному педагогическому труду, почувствуют себя в строю, берущем начало и тридцать, и сорок лет назад, и, поддерживаемые и подпираемые ими не одиноко, не в изоляции будут вносить свои знания и умения в речевую педагогику. Главное, мы – и те, кто ушли, и те, кто трудится сейчас, – незаметно, без лишнего шума, но одержимо бьемся

за чистоту и красоту русской речи, за выразительность и действенность одного из важнейших средств актерского искусства – за драматическую речь! И разве не имеет смысла считать добрым знаком возврат педагогам прежних времен их творческой индивидуальности? Такая «*тенденция преодоления тотальной анонимности*» (по удачному выражению профессора Уральской государственной консерватории Б. Б. Бородина [5]) дорогого стоит.

В статье Блиновой перед читателем предстают речевые педагоги первых лет работы института (И. И. Олигин, Г. А. Тушмалова), потом проходят следующие поколения педагогов (мы узнаем о Э. М. Чарели, Г. И. Самокаевой, Л. Е. Свидлер, Г. Я Косолаповой-Ильиной, Н. Е. Прокопьевой, А. В. Ивановой, И. А. Автушенко, О. Д. Крыжановской, Н. Г. Холмогоровой, В. А. Москвиной). С большим уважением представляет Азалия Всеволодовна современное поколение педагогов, включая и тех, чьи работы вошли в настоящий сборник. Как трудно в нескольких словах рассказать о педагоге, о его научных или методических интересах, о его учениках. Азалии Всеволодовне это удается, и наше воображение легко перелетает в Екатеринбург, в театральный институт, в аудитории кафедры. В нашем случае так же сложно оценить педагогический путь преподавателя по сценической речи, которому в полной мере уготованы: бесконечная череда изматывающих уроков, забота о качестве дикции, не остывающая битва со смыслами и вымыслами, разгадывание бессчетного числа загадок – как улучшить это, как вправить или выправить то или это в речи учащихся. Что и говорить, кропотливый, но такой необходимый труд. Именно труд. Все же Азалия Всеволодовна находит слова для оценки работы каждого педагога. Читаю я историю Екатеринбургской кафедры сценической речи и убеждаюсь в который уже раз: на преподавании сценической речи карьеру не сделаешь. Шишек набьешь предостаточно – а добрые слова в свой адрес услышишь нечасто. Но есть награда – удачи и взлеты учеников, выразительность их голоса и речи, актерские достижения, творческие победы. Не на конкурсах чтецов, конечно, – хотя это и ценно, и похвально, и приятно (Азалия Всеволодовна перечисляет такие победы студентов на различных конкурсах), а в драматическом театре, на сцене, в ролях и… в той же театральной педагогике, в которую ученики устремляются по стопам учителей. Да еще, если повезет, оценит тебя по достоинству заведующий кафедрой. Екатеринбургским педагогам повезло – их лидер о каждом сказала нужные и добрые слова, не забыла и совсем юных – Ю. О. Деткову и О. А. Блажнову. Завершает разговор об истории кафедры А. В. Блинова словами, раскрывающими ее кредо как руководителя кафедры, задающего нам тональность при изучении работ ее сотрудников:

«Мой зачет», «мой экзамен» – есть ли в этой формулировке смысл? Не знаю, но они бытуют в нашей речи. Показывают свою работу не только студенты, но и педагоги, которые ежедневно приходят к своим ученикам, совершают свои маленькие открытия. Моя задача, как завкафедрой, заметить, не пропустить эти невысокие, быть может, взлеты, отметить их и включить в системный кровоток обучения будущих актеров (*Блинова А. В.* Пересечения и параллели судеб и методик, с. 15).

Задумка А. В. Блиновой осуществилась не полностью, но и то содержание сборника (его статьи, материалы к урокам, описания тренингов), которое предстало перед читателем, свидетельствует о серьезных намерениях заведующей кафедрой и немалом потенциале педагогов.

* * *

Заметное место в книге занимают разговоры о голосе. Именно разговоры. Начало им положено статьей Е. Г. Царегородцевой «Уходящие голоса» (с. 16–26), продолжены они в преамбуле статьи Т. М. Сушковой «Еще раз про… голос» (с. 51–59), разговорами же о голосе открывается статья Т. Б. Перминовой «Механика дыхания» (с. 69–79).

Интерес прежде всего вызывают разговоры, затеянные Е. Г. Царегородцевой в статье «Уходящие голоса». Царегородцева, будучи убежденной, что существовал некий единый стиль сценической речи ушедшего времени, выражает грусть по поводу потери этого наработанного со временем стиля современным театром. Автор декларирует:

В сценической речи русской театральной школы сформировался стиль, который отражал совокупность речевых приемов, манеры, языковых средств и способов выражения окружающей действительности в художественной форме. Для драматического актера такой стиль, несомненно, являлся главным, мощнейшим выразительным средством, необходимым при создании сценического характера, образа. Яркие актерские индивидуальности, используя речевую технику, рождали различные интонационные мелодики, индивидуальные интонационные рисунки, собственную речевую манеру (*Царегородцева Е. Г.* Уходящие голоса, с. 16).

В процитированном пассаже, довольно сумбурном, напитанном терминологическими противоречиями, заслуживает внимания определение «**собственная речевая манера**» драматического актера. Но говорить о каком-то едином стиле русской театральной школы (может быть, автор имеет в виду не «театральную школу», а русский театр?), обсуждать единый речевой стиль русского театра мы не можем по простой причине: мы не знаем, конкретно, что это за стиль, какими критериями он определяется,

потому что у нас нет ни одного серьезного научного исследования на эту тему и нет никакого определения стиля сценической речи. Если же брать социалистические времена (а все до единого актеры, названные Царегородцевой – А. Коонен, М. Бабанова, В. Яхонтов, Л. Леонидов, Ю. Юрьев [6], В. Качалов, И. Ильинский, А. Грибов, М. Яншин, О. Андровская, И. Смоктуновский, – играли на сцене либо большую часть жизни, либо всю жизнь в советские времена), то метод в искусстве признавался только один – социалистический реализм – значит и стиль сценической речи, о котором говорит Царегородцева, основывался на методе социалистического реализма. Конечно же, высказывания ее непреднамеренны. С термином «стиль», особенно в такой тонкой области, как актерское творчество, да еще в одном из его основополагающих элементов – сценической речи – лучше обходиться с осторожностью. А вот говорить об индивидуальной речевой манере актера вполне возможно. И в статье «Уходящие голоса» автором представлены зарисовки индивидуальных речевых особенностей упомянутых выше выдающихся актеров. Эти зарисовки точны, образны, истинно индивидуальны, в них проступает восхищение, порой и влюбленность автора в голос и в речевую манеру того или иного исполнителя. И здесь Царегородцева убедительна. Говорить же о едином стиле речи выдающихся актеров или русского театра в целом некорректно. Определение такого стиля должно основываться на критериях речевого стиля как такового, на его параметрах. Так как таковые параметры предварительно Царегородцевой не были оговорены, то и принять на веру некий речевой стиль русского театра мы не вправе.

В лучшем случае мы можем обсуждать стиль речи актеров конкретного театра – Малого театра, например, Камерного театра, или МХАТ, так как театры воплощают разные тенденции в развитии искусства. Здесь, идя эмпирическим путем, но предварительно точно определив критерии того, что вбирает в себя понятие индивидуальный речевой стиль актера, из каких компонентов этот стиль складывается, мы могли бы вывести некоторые общие черты, присущие стилевым особенностям сценической речи конкретного театрального коллектива или направления. Так поступил выдающийся лингвист М. В. Панов. В статье «Сценическая речь и театральные системы» [7], впервые опубликованной в 1986 году, он рассматривает возможности использования русского литературного произношения в театре представления (на примере Малого театра), в театре переживания (на примере МХАТ) и в игровом театре (на примере Театра Вахтангова).

Царегородцева, интуитивно чувствуя влияние различных театральных эстетик на способы актерской игры и, соответственно, на характеристику речи актера, выдвигает тезис о зависимости индивидуального

речевого стиля актера от режиссера. Тезис, в принципе перспективный, но опять-таки требующий очень ясно очерченных критериев анализа и аргументированности. Царегородцева в этой связи пишет о формировании речевого стиля актеров прошлого так:

Безусловное влияние на актера оказывала внутренняя позиция режиссера, его мировоззрение, а также эстетика театра, которым руководил данный режиссер. Лицо и голос актера, его существование на сцене – это в какой-то степени отражение замысла режиссера. Режиссерская концепция, видение, мироощущение – все это оказывало влияние на актеров и, следовательно, на формирование актерского речевого стиля. Проще говоря, индивидуальный речевой стиль актера формировался в связи с режиссерским стилем (*Царегородцева Е. Г.* Уходящие голоса, с. 16–17).

Это подмечено верно. Об этом, как понимаю, писал в статье «Ансамбль и стиль спектакля» П. П. Громов, считавший, что активная режиссура оказывает давление на стиль игры всех участников спектакля и артист не может не считаться со своим сценическим, в том числе речевым окружением [8]. Но каким именно образом режиссер и театр влияют на речевой стиль отдельного, притом исключительно одаренного актера, автор статьи не исследует. И мы никоим образом не можем догадаться, в чем конкретно выражается формирование индивидуального речевого стиля А. Демидовой и В. Высоцкого под влиянием режиссерского стиля Ю. Любимова. Точных определений нет. А такой вот фрагмент описания речевого искусства Демидовой – «посредством речевых выразительных средств, таких как интонация, тембральные и темпоритмические оттенки, мелодика, яркость, разнообразие или монотонность речи, актриса создает выпуклый характер персонажа…» (*Царегородцева Е. Г.* Уходящие голоса, с. 18) – подошел бы и для оценки речевого искусства Юлии Борисовой, Зинаиды Славиной, Алисы Фрейндлих, Ирины Соколовой. Только это же не стилевые категории, а естественные элементы речевого искусства актера, которым мы стремимся обучать студентов в театральной школе. Если уж определять стиль конкретного драматического актера, то его речевая техника должна рассматриваться как некий «строительный материал» стиля – по образному определению А. В. Попова – автора единственного исследования в области речевого стиля драматического актера. Речевая техника драматического актера, согласно представлениям Попова, традиционно складывается из нескольких компонентов: голоса, дикции, произношения, дыхания, индивидуальных интонационно-мелодических особенностей речи, ритмической организации авторского текста. Все эти технические компоненты, каждый в отдельности и все вместе, обладают конкретными признаками,

связанными или с индивидуальностью актера и/или с традициями театральной школы, «выучеником» которой он является, и/или с влиянием одного или нескольких режиссеров, с которыми актеру доводилось работать. С помощью точно установленных технических компонентов можно отличить одну голосо-речевую систему от другой, интонационные рисунки данного актера от интонационных особенностей других актеров. Но такого способа исследования нет в статье «Уходящие голоса», а работа эта трудоемкая, судя по исследованию А. В. Попова, изучившего по аудиозаписям и сопоставившего индивидуальные речевые стили Ю. М. Юрьева, А. Г. Коонен и М. И. Бабановой, и не для рамок одной статьи. Если соответствующий анализ не проводился, не определялись критерии, а автор только едва коснулся своих собственных представлений о голосах интересных ему актеров, то я не вправе и требовать от него таких точных конкретностей. Но тогда и автор должен был поостеречься заявлять о существовании конкретного стиля русской сценической речи и предлагать мне на слово поверить, что индивидуальный стиль актерской речи формируется под влиянием режиссера. Тогда бы я воспринимал статью Царегородцевой как эссе, причем интересное, о голосах известных актеров.

Несмотря на то, что пафос статьи «Уходящие голоса» для меня остался неубедительным, эссе Царегородцевой может в результате вылиться в серьезную теоретическую работу. Материал для размышлений уже есть, как есть и внутренний настрой автора на поиск путей возвращения высокой речевой культуры русского драматического театра. Все же мысль автора о влиянии режиссуры на индивидуальный речевой стиль актера выглядит заслуживающей интереса и дальнейшей проработки. Заключительные же абзацы эссе явно уводят в сторону. Они слишком пространны. Разве не выглядит избитым общим местом такой абзац:

К сожалению, речевой стиль постепенно исчезает из современного театра. Сегодня пришли другие лица, другие голоса. Наступило время одиночества для многих больших актеров и актрис. Их глубина, драматизм, яркая индивидуальность, рафинированность, нервная реакция на мир, запоминающиеся речевые и голосовые манеры не отвечают огрубевшим манерам. Поточное, сериально-массовое производство актеров истребляет уникальность людей с природной одаренностью (*Царегородцева Е. Г.* Уходящие голоса, с. 24).

Проблема намного глубже сообщенного автором факта: было хорошо – стало плохо и глубже высказанной в финале статьи мысли: чтобы вернулось хорошо – педагогам надо больше работать, а самим актерам внимательнее относиться к технике речи. Проблемы таятся в контексте времени, в театральной практике начала XXI века, в бесконечном много-

образии театральных форм, явившихся в последние два десятилетия, в том, что визуальное сегодня явно предпочитается речевому. Актера нынче ценят не только за то, какой у него тембр голоса (неординарный голос во все времена пробуждает тягу к актеру) и внятность дикции, но и за его пластичность, эмоциональную переменчивость, за способность обнажения нервов и души (не только тела), за умение отзываться на режиссерские экзерсисы и искания, а работа с разными режиссерами, требует, как правило, проявления совершенно разной актерской техники (включая голосовую, дыхательную, дикционную), разной сценической интонации. Для актера встретиться в работе с новым ярким режиссером – это как войти в клетку с тигром. Стало быть, индивидуальный речевой стиль актера требует подвижности. Статичный стиль Ю. М. Юрьева был бы нынче не к месту. Неизвестно, как бы отзывалась ярчайшая творческая индивидуальность А. Г. Коонен на режиссерский театр Валерия Фокина, Иосифа Райхельгауза или Константина Богомолова и в каких измерениях выражался бы ее великий актерский и речевой стиль. Всему свое время. Юрьев нес в своем застывшем стиле память о театре классицизма, в речевом стиле Коонен отражались знаки авангардного искусства, речевой стиль Качалова представлял собой высочайшие вершины литературного театра, речевая стилистика Демидовой, Славиной, Высоцкого – отражение поэтического театра Юрия Любимова. Но мы не вправе считать, что в наши времена все так уж плохо с индивидуальной речевой манерой драматических актеров. Зачем же огульно сводить речевое искусство современного театра и, в частности, голоса актеров, тембры, динамику и индивидуальную музыку интонаций к полнейшей серости, невыразительности, бесформенности. А как же голосо-речевое искусство актеров Малого драматического театра? Театра Петра Фоменко? Школы драматического искусства? Нельзя все мазать одной краской. Требуется всестороннее исследование современных течений в области голосо-речевой выразительности.

Создание индивидуальных речевых и голосовых характеристик роли Царегородцева признает отличительной чертой актеров прошлого. Всех ли? Раньше и жесты придумывали специальные для каждой роли. И грим долго подыскивали для разных ролей. Что-то тут у нас не совпадает в эстетических критериях. Много ли мы видим нынче грима на лицах актеров, особенно грима характерного. Разве только в сказках. Пластические приемы, даже в бытовых пьесах, режиссеров интересуют больше. Но вот голосовая выразительность режиссеров пугает, большинство из них пребывают в убеждении, что от игры голосом актер теряет естественность, простоту, правдивость, а живое звучание подменяется атрибутикой литературного

театра. Тут, действительно, есть и наша «заслуга». А разве мы с первых дней не учим студента на уроках сценической речи правильному чистому **выговариванию** звуков, слогов, слов и текстов? Учим. Учим как раз выговариванию, а не естественному рождению звука – слога – слова – фразы. Отрабатываем элементы, не заботясь об импровизационном начале речи на современной сцене. У Юрьева все было заучено, решено, запрограммировано и законам, воспринятым им в театральной школе у преподавателя постановки голоса, дикции, логического и художественного чтения, декламации А. М. Невского, он никогда не изменял. Импровизационность речи дается нелегко. Но она-то как раз и в чести у лучших современных режиссеров. Думаю, что об этом нам надо размышлять. Постигнуть направления развития современного театра, разгадать их отличительные особенности от предшествующих театральных времен, рассмотреть актерскую речь с точки зрения современного драматического театра, а не театра вообще – наш сегодняшний путь. И тогда мы сможем быть соучастниками развития театра, сможем повлиять на отношение к слову на сцене нынешних режиссеров, вернуть слову не первенство, но достоинство важнейшего в творчестве актера выразительного средства.

* * *

Как уже упоминалось, в сборник вошли размышления о голосе и других авторов. Ими открывается статья Т. М. Сушковой «Еще раз про… голос». И опять: статья начинается с пространных разговоров. Мысли о значении, красоте, важности голоса для актера – все трафаретные [9]. Выбираю фрагменты наугад: «голос – богатство, данное человеку»; «голос, как характер, у каждого свой»; «человека с неприятным голосом не хочется слушать...»; «голос актера – инструмент для овладения ролью…»; «будущий артист с первых шагов обучения должен понять необходимость систематических занятий…» (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 51–52). Невольно воскликнулось: «Я – в звуках, я – в звонах, – в звененьи, // Я – в осно-стозвонном смятеньи // Озвонен, зазвонен, узвонен, // Раздвоен…» – как тут не произнесешь брюсовские ритмы. Но к счастью – необязательный вводный текст, как ни к чему не обязывающий вставной номер, длится только две с половиной страницы. В основном статья оказалась содержательной, и обсудить ее – имеет смысл.

Восемь авторских упражнений выстраиваются в цепочку. Задания перетекают из упражнения в упражнение с некоторыми коррективами, дополнениями и с переходом из одной атмосферы в другую. Все упражнения относятся к разряду комплексных: помимо настройки и укрепления голо-

совых навыков (объемное резонаторное звучание, полетность голоса, развитие звуковысотного и динамического диапазонов), в них заложен ненавязчивый тренаж дыхательной мускулатуры, уделяется внимание развитию дикционного рупора и подвижности артикуляторных органов. Тренинг всей этой группы заданий проходит при непосредственном и постоянном участии слухового анализатора. Речевой слух получает постоянную подпитку; вслушивание, соизмерение своего голоса с голосами вокруг тебя – становится неотъемлемым условием упражнений. «Групповое звучание, – отмечает Сушкова, – дает возможность голосу быть камертоном, настраивающим на общую задачу – звучать и слышать, как твой звук вливается в общую голосовую струю и растворяется в ней» (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 53). Не традиционное задание – совет студенту «слушай голоса вокруг тебя», а задание творческое, процессуальное – слушать и чувствовать свой голос вливающимся в общую струю. Помимо заботы о координации слуха и голоса, дыхания и звучания, Сушкова намеренно оговаривает, что в упражнениях предполагается «одновременное использование головного и грудного резонаторов, в которых головной резонатор дает полетность – подачу, силу, адресность, а грудной – обеспечивает богатство тембра, нюансировку» (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 53–54). Такое обстоятельное введение читателя в цели, задачи и методические принципы предлагаемого цикла упражнений, такое краткое изложение кредо педагога – лично меня настроили на театральный язык. Мое внимание сконцентрировалось на работе воображения студентов, на их откликах на образы, подсказанные педагогом, на раскованности их движений. Среди перечисленных методических задач педагогом была отмечена и необходимость естественного соединения речи с движением. Движения, по мнению Сушковой, полезно использовать не в виде отвлекающей физической нагрузки и не как «буксир», тянущий за собою звук голоса. Для Сушковой применение движений в тренинге сценической речи ценно как единый психофизический поступок тела и голоса, направленный на объект.

Сушковой очень важно, чтобы для достижения технических целей избирались точные, специфические художественные средства, связанные, прежде всего, со стимуляцией творческого воображения студентов (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 54). Упражнения Сушковой заслуживают эпитета «поэтические». Их категорически не воспринял бы Э. М. Чарели – он бы сказал (цитирую по статье А. В. Блиновой): «Что, творческими задачками увлекаетесь?» (*Блинова А. В.* Пересечения и параллели судеб и методик, с. 8). Что тут скажешь – Сушкова актерскими «задачками» увлекается, и упражнения ее выглядят благородными, духовными. Картины,

предлагаемые педагогом, направлены на пробуждение в студентах личных воспоминаний, знаний, видений, узнаваний. И, между прочим, у первых двух упражнений Сушковой, с которыми мне хочется познакомить читателя, были предтечи – упражнения А. Н. Куницына и А. Н. Петровой. Это я произношу в поддержку всей серии тренировочных заданий Сушковой. Представляю их:

Упражнение 1. «Солнце»

Студенты расположились полукругом. Им предлагается представить себе раннее утро. На линии горизонта еле видна розовая полоска света, предвестник светила. Студенты рукой начинают движение по горизонту, сопровождая движение сонорным звуком «м». Звук тихий, долгий, рожденный воображением и звучащий на середине диапазона голоса.

Следующий момент. Линия горизонта (сонорный «м» на середине). Появляется краешек светила – «солнечная горбушка», повышение тона на гласной «а», затем спуск до середины звучания – уход на линию горизонта (на сонорный «м»).

Далее добор дыхания, звук «м», переходящий в половину солнца, – и гласный «а», но более яркий и звучный, а затем вновь спуск.

Последняя часть: полнозвучный «а» – солнце в зените. Звук полнозвучный на середине звучания, летящий, яркий, как сам летний день (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 54).

А. Н. Куницын использовал в своем упражнении пролет самолета по линии горизонта, потом чуть выше, еще выше и над головой. Движение самолета так же сопровождалось движением руки. Начиналось звучание с тихого-тихого звука, с приближением самолета звук возрастал по динамике, при удалении самолета – звук ослабевал [10].

Упражнение 2. «Я звезда»

Студенты стоят полукругом. Они – звезды. Свет от звезд теплый и холодный, тусклый и яркий, далекий и близкий, мерцающий. Каждый студент представляет какое именно сияние рождает его звезда. Возможно также холодное и далекое сияние, изображаемое ровным монотонным звучанием на пониженных нотах, а возможно – и теплый, близкий, ласковый, манящий свет (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 54–55).

В этом упражнении, хоть педагог об этом и не говорит, студентам становится ведом истинный творческий покой. Нет суетливых движений, расправлена спина, не надо заботиться об осанке – тело словно ощущает вертикаль. Звучание от этого так же протекает по вертикали, и основной тон голоса поддерживается и обертонами, и унтертонами. Можно сказать, что тела студентов находятся в динамическом покое. И все это благодаря

очень точно сфокусированному вниманию студентов на далеком объекте. В смысле достижения телесной свободы это упражнение и напоминает мне упражнение А. Н. Петровой «Сверкающая звезда»:

Сидя или лежа, как вам удобнее, закройте глаза и приоткройте немного рот (а значит, освободитесь от лишнего напряжения). Представьте себе, что на голове у вас сияющая звезда. Звезда светится ярким-ярким светом, и постепенно свет превращается в сверкающие струи фонтана, бьющегося, струящегося сквозь ваше тело. Вода, сверкая, проходит вниз к подошвам, прочищая все внутреннее пространство и пробираясь сквозь золотые корни, идущие из стоп, – сквозь песок, глину, камешки, ручейки – в глубины земли.

Посидите спокойно, представляя себе движение водяных струй и чувствуя, как вы освобождаетесь от нервного напряжения. Результат не замедлит сказаться [11].

Сушкова попутно объясняет студентам, чем каждому из них упражнения полезны. Советы ее конкретны и ясны. Вот один из таких советов: «… заставить тело резонировать от макушки до ступней, а также заполнить пространство вокруг нарастающим звуком» (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 55). Вполне себе современная рекомендация: развивать ощущение резонанса не только в грудном и головном резонаторах, не только активизировать резонансные зоны тела (по Максимову), но и охватывать резонансом пространство, а главное – в перспективе – партнера и зрительный зал [12].

В финале статьи Т. М. Сушкова разъясняет, что «такие упражнения заставят студентов более внимательно относиться к окружающему миру, постоянно пополнять коллекцию впечатлений, благодаря которой впоследствии при любой творческой задаче, их голос будет звучать неподдельно, ярко и индивидуально» (*Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 55). И не возразишь.

(**Да простит мне читатель, что я позволю себе реплику в скобках**. Ее необходимость связана с таким серьезным жанровым определением, каковым можно считать атрибут «научное издание», помещенный на последней странице книги, среди прочих выходных издательских данных. В «научном издании» справочный аппарат, как мне всегда казалось, должен быть очень тщательно выверен. В подавляющем же большинстве изданий у сносок отсутствуют номера страниц, на которых находится цитируемый текст. Списки используемой литературы, прилагаемые к некоторым статьям, пестрят ошибками, несоответствиями действительности. Такой список в финале статьи Т. М. Сушковой особо обращает на себя внимание (см. *Сушкова Т. М.* Еще раз про… голос, с. 59). Я увидел новые названия двух книг: своей и Анны Николаевны Петровой. Мое учебное пособие «Сценическая речь. Вариации для тренинга» переименовано в

«Сценическая речь. Вариации и тренинги». Известнейшая книга А. Н. Петровой «Сценическая речь», по воле составителя списка, обрела название: «Сценическая речь – искусство» (ни много, ни мало!). В статье Т. Б. Перминовой «Механика дыхания» цитируются работы С. М. Волконского, К. С. Станиславского, даются отсылки на труды Э. М. Чарели, но во всех случаях сноски отсутствуют и список литературы по завершении статьи читателю не предложен. Что это означает: недосмотр издательского редактора? Отчасти вполне может быть. Но в данном случае это не делает чести автору и, что немаловажно, снижает культуру изданий научно-методической литературы. Надо ли это авторам сборника?).

* * *

У второй статьи Е. Г. Царегородцевой «Речь в движении» (с. 27–50) важен подзаголовок: «Комплексные упражнения с элементами физической нагрузки для студентов кафедры “Артист музыкального театра”». В подзаголовке выражен основной посыл статьи – в тренинге по сценической речи необходимо использовать повышенные физические нагрузки. Автор доказательно определяет причины возникновения такого подхода в голосоречевом тренинге студентов-актеров кафедры музыкального воспитания, ориентируясь при этом на условия работы актеров в современном музыкальном театре. Ключевая необходимость связана с основательным вхождением в репертуар современного музыкального театра мюзиклов, что повлекло за собой резкое повышения физических (телесно-мышечных), дыхательных, голосовых, артикуляторных нагрузок. И невзирая на повышенный уровень физических и эмоциональных затрат голос актера всегда должен быть в тонусе, дыхание актера должно быть неутомляемым, «не сбиваемым» с вокального или речевого ритма, и какое бы пластическое задание ни получал актер от постановщика, речь его, голос во всех случаях должны звучать свободно, непринужденно. Исходя из этого, Царегородцева вводит в групповые уроки по сценической речи серию комплексных упражнений. Комплексность их заключается в активном соединении речи с движением, в чередовании вокальных и речевых заданий, в налаживании единого механизма функционирования дыхания и голоса (причем активизация дыхательной функции, укрепление дыхательной мускулатуры и развитие ее эластичности происходит только в согласии с фонацией – только на основе вокального или речевого звучания). Царегородцева так прямо и заявляет, что описываемые ею упражнения «используются в разминке для одновременной тренировки дыхания, голоса и дикции в движении» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 28).

Работа актера в мюзикле требует большого ансамблевого чутья, «чувства локтя» – все-таки в мюзикле не последнюю роль играет коллективное творчество актеров, действие ансамблей, танцевальных групп,

попросту говоря, коллективные номера. Это не оставляется без внимания Царегородцевой. Она на групповых занятиях учитывает и индивидуальные особенности студентов, и единение группы в одном вокальном поступке: когда группа, совершая синхронные ритмические движения, вначале проговаривает, затем *пропевает* стихотворение Бальмонта (см. *Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 31–32). И очень полезным показался мне совет Царегородцевой студентам: «Ставим простые задачи: “Я смогу выполнить это задание легко, без напряжения! У меня все получится!”» (см. *Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 29).

Некоторые положения, высказанные в статье Е. Г. Царегородцевой, подтолкнули меня к размышлениям.

В ряде упражнений автор предлагает студентам переходить от речи к вокалу и от вокала к речи. Звучат рекомендации педагога: легко переходить от вокала к речи и наоборот» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 31), «следить за быстротой и плавностью переключения с речевой фонации на певческую при переходе от речи к вокалу» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 38). И именно необходимостью перехода от речи к пению и от пения к речи мотивируются конкретные упражнения. Но автором не даются никакие методические объяснения, раскрывающие это тренировочное задание. Лишь констатируется, что надо вначале строку произнести – затем ее же пропеть. На что при этом обращать внимание, о чем заботиться и какими движениями пользоваться по такой-то причине и по такой-то – не предлагается. Если обратиться к одной давней статье С. Ш. Иртлач [13] (у которой, кстати говоря, обучался сценической речи К. Стрежнев), то мы ответы на такие вопросы получим. Иртлач обосновывает необходимость применения приема перехода с речи на вокал четырьмя целями: а) уравнивание тембрального звучания голоса в речи и в пении; б) настройка механизма работы голосовых складок в едином режиме при пении и речи; в) отработка микстового звучания голоса на всем звуковысотном диапазоне; г) сохранение единых речевых характеристик в пении и в речи. Кроме того, она указывает на эмоциональные перемены при переходе с речевого произнесения текста на вокальное его звучание. При этом Иртлач очень большое внимание уделяет различиям речевой и певческой дикции, особенно подчеркивая, что механизмы работы голосовых и речевых органов в речи и пении имеют существенные различия. Иртлач подкрепляет свои наблюдения фактами из научных исследований Н. И. Жинкина, Л. Б. Дмитриева и В. П. Морозова.

Допускаю, что Е. Г. Царегородцева в данной статье не ставила основной целью решение вопросов координации речевого и вокального го-

лосов актеров музыкального театра. Но коль среди различных целей некоторых упражнений (а Царегородцева скрупулезно перечисляет все цели во всех упражнениях и делает это обстоятельно) указывается на необходимость тренировки свободного перехода с речи на пение и обратно [14], то, по всей видимости, этому следовало бы предпослать какие-то объяснения и внутри упражнения должны бы учитываться эмоциональные различия между речью и пением, свойственные музыкальному театру. Объяснения автора: «Нужно, насколько возможно, сблизить вокальный и речевой голос, сделать этот переход естественным и органичным в условиях небольшой физической нагрузки» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 38) – мне оказалось недостаточно. Мне интересно было бы ознакомиться с опытом автора по отладке механизмов голосоведения в вокале и в речи артистов музыкального театра. Но такого знакомства не произошло.

Звуковой и речевой материал для разминки и тренажа речи в движении избирается педагогом довольно разнообразный: слоги, звукосочетания, стихи для детей, поэзия Серебряного века.

(**В скобках замечу**, что Царегородцева в этом комплексе упражнений могла бы не обращаться к «счету» (см. *Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 29, 33). Этот прием давно изжил себя, им пользуются только те, кто не может оторваться от педагогических исканий 1970-х годов, на заре опосредованного воздействия на механизмы актерской речи это было понятно – в поиск идет все, даже кажущееся полезным. Но теперь-то нам уже понятно, что «счет» обезличивает, вгоняет в «нуднятину». Слово – знаково, стих – содержателен, «счет» – мертв, не театрален).

Особенно мне показалось полезным для студентов второго года обучения вхождение в мир поэзии Серебряного века и – на контрасте с поэзией «взрослой» – переключение на шаловливую, озорную стихию поэзии для детей. Но, к сожалению, поэтические произведения (стихи Бальмонта, Северянина, Брюсова, Цветаевой) используются только в виде тренировочного материала. Их поэтические свойства, содержание, ритмы и рифма, близость их чувств и смыслов каждому из студентов – остаются за гранью тренинга. И не кажется мне удачным выражение педагога «мы используем стихи» такого-то поэта (в частности, Цветаевой) в таком-то упражнении. Как-то не очень приятно звучит по отношению к высокой поэзии бытовое слово «используем». Мне всегда думалось, что мы не стихи подбираем под тренировочное задание, а поэтическое произведение диктует нам нюансы упражнения, даже если это упражнение, казалось бы, нацелено на отработку конкретных технических навыков. Отношение к авторскому тексту как к произведению искусства, как к творческому созданию – можем привить

студентам только мы, педагоги по сценической речи. У кого же еще руки дойдут до поэтических тонкостей, до пробуждения поэтического начала в душе студента. В частностях проявляется целое, главное, театральное, драматическое. Если говорить о художественных зачатках наших учеников, то в сознании талантливого человека в момент произнесения стиха моментально вспыхивает реальная картина мира, переходящая в образную систему его мышления. И, несомненно, полезно вдуматься в один из постулатов выдающегося театрального педагога А. Н. Куницына: «Чтобы наши элементарные технические упражнения приносили максимальную пользу, необходимо с первых же шагов опираться на постоянный фундамент вымысла, превращающего воображаемую жизнь в сценическую реальность, ту самую реальность, которая порождает чувство правды и веры» [15].

В выборе одного стихотворения меня смутила недосказанность. Всерьез к манерному и вычурному стихотворению Игоря Северянина относиться в наше время невозможно. Даже если его стихи, по мнению Царегородцевой, «мелодичны и удобны в этом упражнении» (говорится, в частности, об упражнении «Кошечка»). Я полностью согласен с тем, что стихотворение Северянина «Кензели» естественно ложится на манерное, хоть и грациозное выгибание кошачьей спины. Оно придает поведению актеров в этом упражнении ироничный характер. И называется упражнение соответственно: «Кошечка». Упускать такую игровую краску не стоит, «сухое» упражнение моментально может превратиться в живой и органичный «стеб». А если еще студентам напомнить строки из «Облака в штанах», относящиеся к популярному автору салонной поэзии:

… А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!..
<…>
… Вы,
обеспокоенные мыслью одной –
«изящно пляшу ли»… –

то студенты и заговорят, и запоют в этом упражнении действенно и выразительно. Их воображение продиктует им вычурность прогиба кошачьей спинки, а динамичное и окрашенное чувственностью сымпровизированное движение придаст соответствующую тембровую окраску голосу. И не надо будет особенно заботиться о резонансном звучании всего тела, о кантилене в пластике и в речи, о музыкальности речевой фразы и точной вокальной

фразировке. Вот именно в этом я и усмотрел некоторую недосказанность заданий в отличном упражнении. Кстати говоря, отдаленно напоминающем упражнение Ежи Гротовского «Кот» [16].

Теперь о нашем отношении к поэтическим текстам, предлагаемым студентам. Если мы во всем внимательны, придирчивы к каждому звуку, к каждому словесному окончанию в речи студентов наших, то – согласно логике – мы столь же придирчивыми, хотя бы внимательными должны быть и по отношению к самим себе: к тому, что говорим студентам, на что их настраиваем, точно ли цитируем, внимательно ли относимся к авторскому тексту. Царегородцева предлагает студентам очень популярный текст на уроках сценической речи – стихотворение Ю. Владимирова «Барабан». Невозможно не радоваться, скандируя этот текст, так и хочется маршировать в ритме стихов, а сколько удобных звукосочетаний, слогов, слов для активизации мышц речевого аппарата – найдется работа и для губ, и для кончика языка; тут тебе и губные согласные выстреливают, и переднеязычные пульсируют, и сонорные звуки в сочетании со звонкими взрывными резонируют в пространстве… да чего тут только не найдется для голосо-речевого, ритмического, дикционного, артикуляционного, дыхательного, даже пластического тренинга. В стихотворении проступают даже возможности творческие. Шутка, игра, юмор – выраженные через ритмы, диалоги, вопросы, яркие картинки происходящего – превращают тренинг в праздник. Это, смею думать, и увидела, почувствовала в стихотворении Е. Г. Царегородцева, когда вводила сию забаву в тренинг. Правда, еще предваряя упражнение коротким объяснением его целей в тренировке, педагог неожиданно роняет фразу, меня лично обескуражившую: «Раскладываем его [текст] на движения. **Они могут быть любые** (выделено мной. – *Ю. В.*). Мы используем следующие» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 42) – и предлагается описание движений, какие студенты должны выполнять на каждом стихе этого поэтического произведения.

(**Здесь необходимо отступление в скобках**: и сам я долгое время употреблял, и многие из нас по отношению к одному стиху употребляют определения «строка», «поэтическая строка». Привычно считать, что слова «стих» и «строка» являются синонимами. Вместе с тем, для точности целесообразно слово «строка» употреблять по отношению к печатному тексту, а в стихотворном произведении звучащем применять понятие «стих»: наподобие того, как в письменном тексте мы пользуемся понятиями буква и предложение, а в речи понятиями – звук и фраза).

Вот тут-то и рождается удивление. Получается, что движения, жесты и пластика никакого значения в творческом акте не имеют. И принцип, основанный на том, что движение или жест, призванные в методике трени-

ровки «речи в движении» опосредованно провоцировать студента на формирование необходимых технических голосовых, дыхательных и дикционных навыков, – не что иное, как миф и не имеет под собой никакой теоретической базы.

Между тем «разработчики» этой методики (А. Н. Куницын, Б. Л. Муравьев, З. В. Савкова) оставили нам в наследие труды, в которых достаточно внятно изложены принципы воспитания «речи в движении» [17]. И с такой вот легкостью отказываться от научно обоснованных и методически выстроенных принципов, с какой смахнула эту методику Е. Г. Царегородцева, мне бы не хотелось.

Профессор Муравьев еще в 1970-е годы подробно изучал влияние различных движений (цикличных и ацикличных) на формирование навыков фонационного (актерского) дыхания и изложил это и в своей диссертации, и в ряде методических пособий и статей. Да и многие из нас потратили немало усилий, чтобы подобрать точные движения для развития естественного и направленного голосового звучания студентов, для формирования верных дикционных навыков с помощью специально разработанных движений кисти, для активизации работы мышц-выдыхателей, для воспитания легкого, незаметного, неслышного вдоха во время фонации, для развития резонансной техники для драматического актера. И вот многолетние наши поиски и эксперименты в один миг сводятся к совету: «Раскладываем его [текст] на движения. **Они могут быть любые** (выделено мной. – *Ю. В.*)» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 42). Не могут. Не должны быть. Природа не допускает отсебятины. «Произведения искусства подвергаются разрушению, как только исчезает понимание искусства» [18], – полезный, в данном случае, совет Гете.

Каждое движение, каждый жест, пластический рисунок – это ведь тоже часть сценического искусства актера. И проистекать жизнь тела должна исходя из произведения, в котором актер действует. Наши движения такие же выразители содержания, как и наша речь. Относиться к ним пренебрежительно, несерьезно, не следовало бы. Е. Г. Царегородцева выбирает для тренинга на курсе музыкального театра блистательное ритмическое, яркое музыкальное стихотворение. И требуется разгадка его ритмов, разгадка такого задорного музыкального инструмента, каким является заглавный герой стихотворения – барабан. Воображение студентов подскажет им движения, наиболее полезные для тренировки технических навыков и для раскрытия эмоционального содержания произведения Ю. Владимирова. Студенческие импровизации в данном случае были бы более полезны, чем предложенный им необязательный набор движений. Все движения, описанные преподавателем, представляют собой гимнастический сумбур. Вот и заполняют многие выпускники театральных

школ пространство сцены бесконечными блужданиями, шараханьями тела из стороны в сторону, бессмысленными и однообразными жестами, демонстрируют статичность тел в самые, казалось бы, неподходящие моменты спектакля, страдают от излишнего мышечного напряжения в руках и в ногах и не ведают, что избавление во многом зависит от точности выполнения творческой задачи, от верного распределения внимания, от импульсов, получаемых от партнера.

Однако начал я разговор об этом упражнении с проблемы отношения к авторскому тексту. Воспитание повышенного внимания к произведению творчества, созданному писателем или поэтом, тоже входит в систему подготовки будущего актера. Не знаю, может быть, это случайность, может, повлияла экономия места, но текст, помещенный на стр. 42 (см. *Царегородцева Е. Г.* Речь в движении), никакого отношения к стихотворению Владимирова не имеет. Помещу для наглядности рядом два текста: в первом столбце текст упражнения, во втором – авторский. Но предуведомлю: автор текста стихотворения «Барабан» не указан – от этого, допускаю, и цитируется стихотворение вольно; первые две строки не принадлежат Ю. Владимирову – текст «Пара барабанов, пара барабанов, пара барабанов била бурю! / Пара барабанов, пара барабанов, пара барабанов била бой!» – скороговорка, часто встречающаяся в пособиях по речи, – между тем этот текст стал скороговоркой благодаря учебнику Е. Ф. Саричевой «Техника сценической речи», в котором он был опубликован в составе фрагмента из «Сивашской битвы» И. Сельвинского [19] (как видим, в прежние времена, педагоги по речи не стеснялись указывать авторов текстов, принимаемых в работу); Царегородцева располагает в одной строке два стиха (не знаю, может быть, опять с целью экономии места), я же (для наглядности) возвращаю стихи к авторскому их расположению и стихи Сельвинского не привожу. Итак, текст Царегородцевой:

Кто **барабанил** в барабан – барабан?
Кто **барабанил** в старый барабан?
Барабанил в барабан барабанщик наш,
барабанил в барабан барабанщик Адриан.
Пришел баран, прибежал баран,
прободал барабан и пропал барабан.
Сел барабанщик на шарабан,
помчался в Ленинград **починять** барабан:
– **Эй**, гражданин, с барабаном несчастье!
Где тут проживает барабанный мастер?
Я – Адриан! Барабанщик Адриан!
Я барабанил в старый барабан!
Пришел баран, прибежал баран,
прободал барабан и пропал барабан.

Теперь текст Владимирова:
Кто **продырявил** барабан, барабан?
Кто **продырявил** старый барабан?
Барабанил в барабан барабанщик наш,
~~Барабанил в барабан тарабарский марш.~~
Барабанил в барабан барабанщик Адриан,
~~Барабанил, барабанил, бросил барабан.~~
Пришел баран, прибежал баран,
Прободал барабан, и пропал барабан.
Сел барабанщик на шарабан,
Торопился в Ленинград – **поправлять** барабан.
– **Вот**, гражданин, с барабаном несчастье, –
Где тут проживает барабанный мастер?
~~– Мастер барабанный –~~
~~На углу Караванной.~~
~~– Здравствуй, здравствуй, барабанный мастер!~~
~~Вот с барабаном, посмотри, несчастье,~~
Я Адриан – барабанщик Адриан,
Я барабанил в старый барабан,
~~Барабанил, барабанил, бросил барабан,~~
Пришел баран, прибежал баран,
Прободал барабан, и пропал барабан… [20].

Как видит читатель – текст-то другой. Слова, выделенные жирным шрифтом, не совпадают с авторскими, семь строк (важных по сюжету и по смыслу) не вошли в текст Царегородцевой. Да о содержании поэтического произведения ни слова и не говорится, студенты на него намеренно, как я догадываюсь, не настраиваются. Зачем же!?

И все же, и все же. Размышления мои ни в коей мере не меняют моего уважительного отношения к серьезной работе, проделанной Е. Г. Царегородцевой.

* * *

Т. В. Романютенко в статье «Глаголь» (с. 60–68), взяв за основу «феномен действия» в актерском искусстве, предлагает новый подход к активизации внимания к действию как основе творчества и, соответственно этому, методику постижения действия через систему глаголов. Уведя в тень глаголы, обозначающие физические действия, отказав в праве на сценическое бытование глаголам, выражающим чувства и их оттенки, автор выступает с предложением к студентам сочинять истории, в которых бы отражались глаголы, имеющие волевое начало и цель. По убеждению автора, имеющему своим истоком точку зрения Б. Е. Захавы (автором при-

водятся соответствующие цитаты из книги «Мастерство актера и режиссера»), именно глаголы, содержащие в себе признаки волевого происхождения и стремления к цели, и являются сутью актерского искусства. Уяснив для себя этот постулат, восходящий к некоторым высказываниям Станиславского о действенной природе актера, Романютенко изобретает группу упражнений. И сами упражнения Романютенко на воспитание действенной речи показались мне эффективными и увлекательными. Как провокационное, студентам предлагается выполнить упражнение, в котором использован только один глагол, то есть без поддержки прочих частей речи. В виде примера приведен глагол «ремонтировать». Но, прежде чем глагол этот начнет свою жизнь в студенческих импровизациях – набрасываются предлагаемые обстоятельства, устанавливается форма глагола в обусловленной категории времени, числа и лица. Дальше в дело вступает воображение студента. Вот вариант, помещенный в статье Романютенко:

(Я) ремонтировал (свою комнату)! (С энтузиазмом) ремонтировал и ремонтировал. Ремонтировал (час), ремонтировал (два), ремонтировал (три), ремонтировал, ремонтировал, ремонтировал, ремонтировал (весь день). Ремонтировал (подбадривая себя)! Ремонтировал и ремонтировал (заставляя себя). Ремонтировал (на втором дыхании). Отремонтировал! (*Романютенко Т. В.* Глаголь, с. 61).

Обаятельное задание. В нем предусмотрены и тренаж подвижности мышц артикуляторного аппарата, и игровая импровизация, и живость интонации, и осмысленное слово.

Далее автор предлагает студентам сочинение поэтических текстов с привлечением разных глаголов, затем переводит их на тексты прозаические и завершает тренинг «Глаголь» диалогами. И хоть сочинения студентов, представленные автором статьи в виде примеров, наивны, простоваты и не вылезают из бытовых обстоятельств, сам прием заслуживает внимания.

Приведу для ясности самый короткий рассказ:

Увидела… Понравился! Подошла, познакомились! Долго смущался, стеснялся… Пригласил в кино. Сходили – и понеслось!

Гуляли, говорили, философствовали! Влюбилась! Обнимались, целовались, по ресторанам водил, стихи читал, замуж звал!

Бросил. Никогда не бросали, а этот бросил! Скучно, видите ли, стало!

Разозлилась. Думала, страдала. Взяла себя в руки, жить начала заново! Вернулся. Приполз! Умолял, просил… Простила. Поженились.

Изменяю! (*Романютенко Т. В.* Глаголь, с. 64).

На два момента, снижающих достоинства упражнения «Глаголь», пожалуй, стоит обратить внимание читателя.

Смущает меня «домашнее» сочинительство. Но не потому, что литературные таланты у студентов не блестящие. Среди представленных в виде примеров стишков имеются и симпатичные. Взять хотя бы такое (жаль, что имена студентов – авторов текстов – остаются для читателя тайной):

Думать.
Изучать, листать.
Рыться, находить, читать.
Впитывать, вникать.
Зубрить.
И, конечно же, учить.
А потом прийти – не сдать.
Разозлиться.
И лечь спать (*Романютенко Т. В.* Глаголь, с. 62).

Просто заочное сочинительство само по себе большой пользы не приносит. Если бы такие истории студенты импровизировали здесь и сейчас (даже можно и по заданному сценарию), то действенность речи проступала бы не в глаголах только, а в целях и волевых посылах самого рассказывающего (импровизирующего). Нет, сочинительством будущих актеров я ни в коей мере не пренебрегаю. Сам частенько подталкиваю студентов к играм стихотворными ритмами, размерами. Чтобы не застаивались фантазия и воображение студентов. Чтобы чувствовали они живое дыхание стиха, чтобы отзывалась на их импровизации их же музыкальность, чтобы разгорался в них азарт, разогревалось желание творить ритмы, смыслы, истории самому, а не быть покладистым исполнителем чьей-то воли. Сочинительство «на дому» мне кажется литературщиной, выполнением домашнего задания прилежным учеником, но никак не будущим актером. Актерская жилка в импровизационности. При всех, кто случился рядом, пробую не текст сочинять, а отдаваться музыкальному импульсу стиха, ритмам, диалогам. И, может быть, не выбирая специально себе партнера, а спонтанно включая в импровизацию кого-то из группы, для него внезапного.

Второе только в порядке предположения: а почему бы не обратиться к драматическим сценам? Неужели же среди пьес мирового репертуара не найдутся фрагменты, отвечающие тем же задачам, которые педагог ставит перед студентами. Уверен, что и в поэзии для детей такие произведения отыщутся. И если студенты увлекутся поиском, то отыщутся в поэзии для детей и подходящие диалоги. Пример из книги Олега Григорьева «Говорящий ворон» яркое тому свидетельство:

– Яму копал?
– Копал.
– В яму упал?

– Упал.
– В яме сидишь?
– Сижу.
– Лестницу ждешь?
– Жду.
– Яма сыра?
– Сыра.
– Как голова?
– Цела.
– Значит, живой?
– Живой.
– Ну, я пошел домой! [21].

Если же истории от первого лица подбирать, то и здесь стихи Григорьева окажутся подходящими (допустим такое: Я взял бумагу и перо, / Нарисовал утюг, / Порвал листок, швырнул в ведро – В ведре раздался стук»). Творчество обэриутов содержит немало полезных для этого упражнения текстов. Вспомнить хотя бы знаменитое хармсовское:

Уж я бегал, бегал, бегал
и устал.
Сел на тумбочку, а бегать
перестал… [22].

Учитывая все положительные стороны упражнения «Глаголь», я, вместе с тем, чувствую, что было бы полезнее с первых же проб отводить студентов от монологического характера речи, от приема рассказывания, от настроя на художественное изложение истории. Ведь гораздо лучше было бы подбивать студентов к речи, воздействующей на партнера (не на мифического зрителя), именно на партнера, да еще и с учетом реальных обстоятельств. Эксперименты с диалогами в упражнении «Глаголь» показались мне наиболее ценными – если бы не чувствовалась во многих примерах очевидная эстрадизация ситуаций. Особенно это проступает в прозаических историях.

Упражнение «Глаголь» включается автором в тренинг по сценической речи на третьем семестре. Я не оговариваюсь, отмечая, что это упражнение включается в тренинг по речи. Действенный импульс речи, формирующийся через стечение глаголов в одном законченном диалоге, реализуется в момент выполнения упражнения. Здесь внутренняя динамика диалогической речи положительно сказывается на дикционной активности, на полетности голоса. Мне также видится в этом упражнении большое

подспорье преподавателю по речи в борьбе с энтропией в речи студентов. В упражнении «Глаголь» студент не заскучает, не расслабится. Здесь в процессе реализации собственных сочинений студентам невольно приходится активизировать артикуляторные движения, воспалять энергию речевого выдоха. Если только не возникнет некое разыгрывание текста на психологической подушке. Обстоятельства требуют заострения. Может быть, это заострение потянула бы за собой пластика или специально подобранная жестикуляция. Пока же эти тексты в моем воображении не обретают видимого физического действия. Движения напрашиваются в упражнение «Глаголь». Но о них автор умалчивает. Будем поджидать с надеждой и интересом следующей статьи Т. В. Романютенко. Где нас введут в методику реализации придуманных студентами текстов и мы сможем проследить не только ход сочинительства, но и воплощение текстов в голосо-речевой тренировке.

В «Предисловии» читаем: «В работах, вошедших в настоящий сборник, авторы опираются на личный творческий опыт – актерский и педагогический. Опыт, к счастью, не сложившийся в закосневшую систему, но который, конечно, использует лучшие традиционные методики» (*Предисловие*, с. 5). Вполне отвечает этим словам статья В. А. Москвиной «Некоторые речевые недостатки и их исправление» (с. 80–90). Не буду останавливаться на вводной части, она (как и в большинстве статей сборника, о чем уже говорилось выше) не является обязательной. Ее можно признать своеобразным способом авторского разогрева. В практической части автор, действительно, не отходит от традиционных методик исправления индивидуальных речевых недостатков. Здесь все на своих местах. Работа посвящается исключительно коррекции шипящих и свистящих звуков, и Москвина, придерживаясь общепринятого композиционного построения, вначале говорит о необходимости определения группы речевых недостатков в речи конкретного студента, затем перечисляет варианты неверного произнесения звуков, раскрывает артикуляционные нарушения, приводящие к тому или иному недостатку, объявляет правильную артикуляционную установку для каждого звука и, наконец, перечисляет пошаговую последовательность дальнейшей работы по исправлению каждого звука. И все здесь пересказано столь же безошибочно:

Усвоению данной артикуляционной установки согласных способствуют занятия артикуляционной гимнастикой, необходимой для «переучивания языка», губ, челюсти (? – тут я споткнулся: мне казалось раньше, что так называемая «артикуляционная гимнастика» используется для разработки подвижности мышц артикуляторного аппарата. – *Ю. В.*). Затем, когда обучающимся освоено

верное положение речевого аппарата, следует переходить к упражнениям на слоги с «больным» звуком. Затем на слова и составление рассказа только из слов на исправляемую букву (лучше бы сказать не «букву», а «звук». – *Ю. В.*), а также рассказа, составленного из пословиц и скороговорок (*Москвина В. А.* Некоторые речевые недостатки и их исправление, с. 82).

Следуют соответствующие примеры с уведомлением, что если сразу исправить звук не удается, то надо «использовать упражнения, обеспечивающие взаимодействие речи с моторикой всего тела, подключая воображение» (*Москвина В. А.* Некоторые речевые недостатки и их исправление, с. 83). И даются «игровые» упражнения из хорошо известной книги Г. В. Комяковой «Слово в драматическом театре». Ближе к финалу помещаются тренировочные тексты, располагающиеся на двух страницах. Тут я споткнулся вторично: все тренировочные тексты никакого отношения не имеют к исправляемым свистящим и шипящим звукам; идут тексты на «б–п, г–к, в–ф, т–д, м, л, н, р, ч, ц, х», и случайно попадается текст на глухой мягкий шипящий звук, который педагоги по речи любят обозначать буквой «щ» (случайно, потому что о мягких свистящих и шипящих согласных в статье ни слова не говорилось, будто их вовсе нет в русской речи). Вот и понимай, при чем здесь тексты на «м», «н», «б» и пр. при исправлении шипящих и свистящих. Как бы то ни было, завершается текст столь же традиционно: приводятся ритмизованные стишки, составленные студентами, и текст прозаического произведения, в котором в большом количестве скопились «больные» звуки. Все понятно, ясно, выстроено, знакомо нам всем, апробировано другими, опубликовано в книгах и статьях различных авторов. Прекрасно. Но только зачем это опубликовано? Я бы после такого вопроса споткнулся и в третий раз, но… в финале статьи помещена блистательная «Сахарная сказка» Иманта Зиедониса. Изумительная сказка, о которой я раньше не знал и которую никогда в методической литературе не встречал. За эту сказку я Веронику Александровну Москвину очень и очень благодарю.

Вместе с тем статья В. А. Москвиной будоражит, наводит на размышления. Касается она сложнейшей области речевого обучения актеров. Тут, действительно, требуется каждодневная, скрупулезная, подробная работа над фонетической чистотой речи. И трудно открыть в этой работе какие-то методические резервы – все выстроено, отработано, апробировано на сотнях учеников. И все же, и все же… знакомясь с работами на эту тему, гложет меня сомнение: продуктивна ли такая методика? Возможно ли открытие каких-то других механизмов воздействия на речь студентов

при коррекции индивидуальных речевых недостатков? Ведь драматическая речь в корне отличается от «ораторского мастерства», от речи учителей, от «искусства дебатов». Даже в таких простых, казалось бы, задачах, как исправление сигматизмов. И для телеведущего, и для драматического актера, и для лектора цель понятна: наладить верное фонетическое звучание свистящих. Но методы, приемы не могут совпадать. Актеру все механическое в корне противопоказано. Глубинное порождение его речи иное, чем у оратора, у декламатора, у дебатиста. Необходимы эксперименты. Но пока пособия по сценической речи ничего нового не предлагают.

* * *

Можно ли усмотреть в этом сборнике нечто, объединяющее всех педагогов одной конкретной кафедры? Возможно ли выявить нечто особенное в методике обучения сценической речи именно на екатеринбургской кафедре, как это удалось сделать, знакомясь со сборником трудов кафедры сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина? Пока не знаю. Пока чувствую, что для этого еще слишком мало материала. Да и педагоги вряд ли отдают себе отчет в том, чем их преподавание сценической речи отличается от ее преподавания в других театральных школах. Не знаю, задумываются ли они об этом? Может время пока не пришло? Может быть, этого и вовсе не надо? Если же не надо, то, в таком случае, что остается? Усреднение, лица общее выражение? Не уверен, что это удовлетворит и педагога, и речевую школу. Может быть, все зависит от установок, с которыми подходит к воспитанию актера руководитель курса? Вполне допускаю. Нюансы – да! Во многом зависят. Но сердцевина, основополагающие принципы, взгляд на театр и на речевое искусство в нем – это зависит только от самого педагога, от его опыта, знаний и театральных пристрастий; что во многом и является лицом речевой школы. И все же не могу не отметить, что сила и обаяние сборника екатеринбургской кафедры сценической речи в индивидуальности педагогов. Каждый педагог проявляется по-своему. Нет ни одной статьи скучной, ни одной бесцветной. Энергия педагогов увлекает. И даже при несогласии с положениями, высказываемыми в той или иной статье, я ощущал неподдельный интерес авторов к своему предмету. Одержимость педагогов и составляет особую черту кафедры в целом. Сборник подарил много поводов для размышлений. И я не столько оценивал высказывания педагогов (хотя, бывало, и не сдерживался), сколько пробовал вообразить конечные результаты выполнения их упражнений и рекомендаций. Результаты, проявляю-

щиеся не в момент выполнения упражнений, а в перспективе – к чему упражнение ведет относительно техники? И какое оно имеет отношение к будущему творчеству студента?

Выскажу в конце одно наблюдение: если вглядеться в рисунок на обложке сборника, становится ясно, о чем идет речь, – о чтецком искусстве. На рисунке изображена филармоническая площадка, на авансцене которой высвечен двумя прожекторами юноша в концертном облачении перед микрофоном. Поразительное несовпадение названия этого «научного издания» (так оно представлено в выходных данных на последней странице) – «Сценическая речь в театральном вузе» и фигуры чтеца. Этот сборник – во многом тяготеющий к отражению творческих уроков в театральной школе – такого несоответствия не заслуживает.

Библиографические ссылки и примечания

1. Сценическая речь в театральном вузе / под общ. ред. А. В. Блиновой. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2012. – 92 с.
2. См.: О кафедре и об этой книге // Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. каф. сцен. речи С.-Петерб. гос. акад. театрал. искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 5–33.
3. «И снова происходит встреча…»: сб. ст. и воспоминаний о педагогах сцен. речи / ред.-сост. А. М. Бруссер. – М.: Граница, 2010. – 172 с.
4. *Бруссер А. М.* Кафедре сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина 35 лет // Голос и речь. – 2011. – № 3 (5). – С. 64–76. Эта же статья вторично была опубликована в сборнике трудов кафедры сценической речи Театрального института им. Бориса Щукина: *Бруссер А. М.* Заглянем в прошлое и обратимся к выводам // Сценическая речь в системе Вахтанговской школы: сб. ст. и мат-лов к 35-летию каф. / сост. и науч. ред. А. М. Бруссер. – М.: Театрал. ин-т им. Бориса Щукина, 2012. – С. 44–60.
5. *Бородин Б. Б.* Виртуозность: история понятия // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 228.
6. По недосмотру корректора, Юрий Михайлович Юрьев, о котором говорит Царегородцева, назван М. Юрьевым (см. с. 16).
7. *Панов М. В.* Сценическая речь и театральные системы // *Панов М. В.* Труды по общему языкознанию и русскому языку: в 2 т. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – Т. 2. – С. 551–566.
8. См.: *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. – С. 118–140.

9. Ссылки на авторитеты также должны быть к месту. Например, описание актерской техники М. Г. Савиной, данное Власом Дорошевичем, или замечание А. Я. Таирова об актерском звуке из «Записок режиссера» (см.: *Сушкова Т. М.* Еще раз про... голос, с. 52–53). Тем паче, что цитирование ведется не по первоисточникам, а по учебному пособию Ю. Васильева «Голосоречевой тренинг» (СПб., 1996. – С. 69, 75).
10. Однажды (в 1981 году) на занятиях с профессорами и преподавателями, приехавшими для повышения квалификации в Ленинградский политехнический институт из разных мест Советского Союза, я демонстрировал это упражнение. Перед тем как выполнять его один из занимающихся меня спросил: «Должны ли мы учитывать “эффект Доплера?”», – я не задумываясь ответил: «Нет». И рассказал об этом случае Александру Николаевичу. Он рассмеялся и с той поры всегда «эффект Доплера» при выполнении этого упражнения студентами учитывал. Суть «эффекта Доплера», как читатель догадался, состоит в том, что наблюдается изменение частоты и длины волн, регистрируемых приемником, вызванное движением их источника. То есть с приближением самолета не только громкость, но и высота звучания повышается.
11. *Петрова А. Н.* Искусство речи. – М.: Аспект Пресс, 2008. – С. 36.
12. См. об этом интересные разработки доцента РУТИ/ГИТИС В. П. Камышниковой: *Камышникова В. П.* Резонирующее пространство // Сценическая речь в театральном вузе. – М.: РАТИ/ГИТИС, 2006. – Вып. 1. – С. 111–121; *Камышникова В. П.* Образ звука и резонирование // Сценическая речь в театральном вузе. – М.: РАТИ/ГИТИС, 2007. – Вып. 2. – С. 79–85.
13. *Иртлач С. Ш.* О специфике голосовой и речевой подготовки актеров музыкальной комедии // О музыкальном воспитании актера в театральном вузе / отв. ред. Н. Н. Алексеев. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 127–143. Эта же статья была недавно опубликована в избранных трудах кафедры сценической речи СПбГАТИ: Сценическая речь: прошлое и настоящее. – СПб.: СПбГАТИ, 2009. – С. 273–285.
14. Ср., например, указание: «легко переходить от вокала к речи и наоборот» (*Царегородцева Е. Г.* Речь в движении, с. 31).
15. *Куницын А. Н.* Первая встреча со словом // Сценическая речь: прошлое и настоящее. – СПб.: СПбГАТИ, 2009. – С. 174.
16. Упражнение Е. Гротовского «Кот» описано В. Н. Галендеевым в статье «Голосо-речевая тренировка на старших курсах» (см.: Теория и практика сценической речи: сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1985. –

С. 104. То же см.: Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: моногр. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – С. 276–277).

17. Назову хотя бы такие принципиальные работы указанных авторов: *Савкова З. В.* К вопросу преподавания сценической речи // Записки о театре. – М.; Л.: Искусство, 1960. – С 89–118; *Куницын А. Н., Муравьев Б. Л.* Принцип тренировки фонационного дыхания в движении // Сценическая педагогика: сб. тр. / отв. ред. С. В. Гиппиус. – Л.: ЛГИТМиК, 1973. – С. 147–158; *Муравьев Б. Л.* Техника сценической речи и способы ее воспитания // Наука о театре: межвузов. сб. тр. преподавателей и аспирантов / отв. ред. А. З. Юфит. – Л.: ЛГИТМиК, 1973. – С. 410–415.
18. *Гете И. В.* Статьи и мысли об искусстве. – М., 1936. – С. 357.
19. *Саричева Е. Ф.* Техника сценической речи. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.; Л.: Искусство, 1948. – С. 38–39. Причем у Сельвинского текст графически расположен таким образом (Саричева это воспроизводит точно):

    Пара барабанов,
    Пара барабанов,
    Пара барабанов
    Била
    Бурю.
    Пара барабанов,
    Пара барабанов,
    Пара барабанов
    Била
    Бой.

    Да что там говорить: в первом издании учебника Е. Ф. Саричевой «Техника сценической речи» мы тоже находим эту сонату Сельвинского (М.; Л.: Искусство, 1939. – С. 31–32).
20. См.: Русская поэзия детям: в 2 т. / сост. Е. О. Путилова. – СПб.: Академ. проект, 1997. – Т. 2. – С. 499–500.
21. *Григорьев О.* Птица в клетке. Стихи и проза. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 55.
22. *Хармс Д. И.* Полн. собр. соч.: в 4 т. / сост. и примеч. В. Н. Сажина. – СПб.: Академ. проект, 1997. – Т. 3: Произведения для детей. – С. 16.

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

А. В. Безручко
Киев

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ОБЪЕДИНЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ РЕЖИССЕРОВ, ОПЕРАТОРОВ И ДИКТОРОВ НА ПЕРВОМ КУРСЕ

В этой статье автор детально анализирует свою педагогическую работу на первом курсе в объединенной мастерской режиссеров кино и телевидения, операторов кино и телевидения, дикторов и ведущих телепрограмм в Институте телевидения, кино и театра Киевского международного университета.

Ключевые слова: кинообразование, режиссер кино и телевидения, мастерская, экранные искусства, первый курс.

A. V. Bezruchko
Kiev

SOME ASPECTS OF WORK OF THE JOINT WORKSHOP OF DIRECTORS, OPERATORS AND ANNOUNCERS ON THE FIRST COURSE

The author analyses in detail his pedagogical work on the first course of the united workshop of stage-directors of the cinema and television, operators of the cinema and television, announcers and leading telecasts in Institute of Television, Cinema and Theatre of the Kiev International University in this article.

Keywords: cinema education, stage-director of the cinema and television, workshop, CRT arts, first course.

Набирая свою первую творческую мастерскую (режиссерскую лабораторию на Киевской кинофабрике в 1935 году), А. П. Довженко сознавался, что очень волновался и боялся*:* «Я думал, если люди окажутся талантливыми, умными, вдумчивыми, которые легко осваивают то, что им будут давать, то, что я сумею дать им при условии, если я буду (хорошим учителем)» [1]. Было ли волнение у меня перед началом работы со студентами первой собственной мастерской? Конечно, было. Как и перед любым важным и большим делом. Страха не было, было опасение не оправдать наде-

жды людей, которые доверили тебе собственные судьбы. Имелся преподавательский опыт, некоторое время я даже выполнял обязанности второго педагога в третьей мастерской Ю. Г. Ильенко во время съемок картины, где мой учитель являлся автором сценария, режиссером-постановщиком и оператором-постановщиком, а я вторым режиссером. Несколько лет преподавал в Институте экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. Но собственную мастерскую набрал впервые.

Воспитание режиссеров кино и телевидения в Институте телевидения, кино и театра (ИТКиТ) Киевского международного университета (КиМУ) имеет специфические особенности. Прежде всего, это подчинение Министерству образования Украины, в отличие, скажем, от Института экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения (КНУТКиТ) им. И. К. Карпенко-Карого, подотчетного Министерству культуры Украины. Возможно благодаря этому ИТКиТ (который возник на базе Института журналистики и кинотелеискусства КиМУ) оказался одним из первых среди творческих институтов (в которых воспитывают специалистов экранных искусств), перешедших на Болонскую систему.

Вторая особенность – совместное обучение студентов трех специальностей: режиссеров кино и телевидения, дикторов и ведущих телепрограмм и операторов кино и телевидения в течение двух первых лет обучения. Идея совместного обучения на творческих специальностях не нова. Так, во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК, а в настоящее время – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова) существовали общие мастерские режиссеров кино и киноактеров. Например, в сороковые годы XX столетия так обучали в известной мастерской Сергея Герасимова и его жены и помощницы, известной советской актрисы Тамары Макаровой. В Киевском государственном институте театрального искусства (КГИТИ) им. И. К. Карпенко-Карого также обучали вместе актеров и режиссеров театра (например, в 1940–1950-е годы такой принцип обучения использовали педагоги В. С. Довбищенко и М. П. Верхацкий).

После открытия в 1961 году кинофакультета при КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого один из его основателей, известный украинский режиссер театра и кино В. И. Ивченко набрал первую мастерскую, в которую входили режиссеры кино и киноактеры. Конечно, совместные актерско-режиссерские курсы в Украине вели не только эти режиссеры-педагоги, однако их фамилии названы, потому что именно у них учились

известные в будущем режиссеры театра, кино и телевидения, прославленные педагоги экранных искусств В. Б. Кисин, В. Л. Чубасов и В. Г. Горпенко.

После смерти В. Б. Кисина, много лет возглавлявшего кафедру телевизионной режиссуры на кинофакультете КГИТИ, его друзья и коллеги – доктор искусствоведения, профессор В. Г. Горпенко и В. Л. Чубасов – кроме преподавания в вышеупомянутом вузе, создали кафедру кинотелеискусства в Институте журналистики и кинотелеискусства КиМУ. После того, как В. Г. Горпенко оставил КиМУ, а В. Л. Чубасов умер, много усилий к воспитанию молодых специалистов телевидения и кинематографа было приложено ученицей В. Л. Чубасова, профессором И. К. Днипренко, которая длительное время возглавляла кафедру.

Когда встал вопрос об организации Института телевидения, кино и театра в КиМУ, меня пригласили его возглавить в качестве директора. Для того чтобы понять, справлюсь ли с поставленной задачей, ректор университета поручил мне руководить кафедрой кинотелеискусства будущего Института телевидения, кино и театра Киевского международного университета.

С самого начала пришлось встретиться с непринятием студентами первого курса предыдущего художественного руководителя, известного украинского режиссера, лауреата Шевченковской премии, чья фамилия по вполне понятным причинам не называется. Поскольку я только пришел работать в это учебное заведение, а другие специалисты уже вели свои курсы, мне и было предложено возглавить первый курс. Каждый из кинопедагогов понимает, как тяжело работать с курсом, который не ты набирал. Понятно, что студенты встречают нового преподавателя с некоторой степенью настороженности, автоматически перенося часть проблем из предыдущего опыта общения. Поэтому при встрече с курсом мне пришлось «ломать лед» недоверия, находить общий язык, доказывать, что между учителем и учениками должно быть, в первую очередь, понимание и взаимодоверие. В педагогике экранных искусств, как и в кинематографе, и телевидении, важна команда профессионалов-единомышленников. Моим студентам и мне посчастливилось – на кафедре кинотелеискусства подобрался действительно замечательный коллектив профессионалов. Важной фигурой в воспитании студентов творческих мастерских Института телевидения, кино и театра Киевского международного университета является преподаватель актерского мастерства. В нашей мастерской это был заслуженный артист Украины, профессор Николай Дмитриевич Олейник, которого студенты очень любили и уважали.

Первая проблема, с которой я столкнулся с первых шагов собственной кинопедагогической деятельности, – это большой состав мастерской – сорок четыре студента. В советское время считалось, что творческая мастерская не должна превышать 15 студентов [2]. В данном случае норма превышалась фактически втрое, а поэтому и работать сложнее было, по крайней мере, втрое. Тяжелее всего на лекциях. Поскольку вуз коммерческий, некоторые студенты не понимали, что если даже деньги заплачены, еще нужно и учиться. Однако многие студенты осознанно избирали данную специальность.

Вторая проблема, с которой мне пришлось столкнуться в начале педагогической деятельности, – это отсутствие второго педагога на курсе. С таким количеством студентов приходилось тратить фактически все свободное время.

Третья проблема – юный возраст моих учеников. Все студенты, кроме двух, поступили в институт сразу после окончания школы. Большинство советских кинопедагогов считали, что на кинорежиссуру нужно принимать людей, уже имеющих жизненный опыт. В частности, на это требование указывал Александр Петрович Довженко: «Очень хорошо сказал какой-то писатель, что кто не лежал голодный, в объятиях с винтовкой, в грязи, ночью, не смея высунуть голову, с высохшим ртом и не думал о том, какая прекрасная жизнь, тот, может, и не понимает этой жизни» [3].

Для приобретения опыта и его фиксации не только в памяти, но и на бумаге, приучал студентов вести дневники, в которых бы они фиксировали все интересное, что происходило в их жизни, их мысли и замыслы. Такой способ обучения базировался на опыте выдающихся кинорежиссеров-педагогов. Так, педагог режиссерского факультета ВГИКа И. А. Савченко советовал своим ученикам вести дневники, в которые бы они записывали все, что видят, слышат, все, что их волнует. Но это не должно быть хроникальной фиксацией действительности, а иметь художественную ценность. Режиссер Владимир Наумов, ученик известного мастера, свидетельствовал: «Таким способом он приучал нас фиксировать окружающий мир в его нестандартных проявлениях. Во многих из нас доныне хранятся эти юные, достаточно бессмысленные записи. Как говорил Достоевский: “Обрывки и кончики мыслей”» [4]. Значимость ведения дневниковых записей сохранялась и в трудные дни Великой Отечественной войны. Неслучайно В. Иванов вспоминал: «Довженко благословил меня на ратные дела и вручил толстую тетрадь с советом записывать в ней “как разговаривают люди на войне”» [5]. Такой же совет получил и П. Вершигора в единственном напечатанном письме к нему А. П. Довженко: «Пишите как можно больше...

Помните – Ковпак должен остаться в искусстве и в истории Украины. Я думаю, пройдет война, и мы создадим о нем и о вас картину» [6]. Подобная мысль А. П. Довженко адресована и Ю. Тимошенко: «Это очень хорошо, что вы записываете все увиденное. Не упускайте ничего, будьте неутомимым и настойчивым. Все потом пригодится для творчества» [7].

Четвертая проблема, с которой столкнулся в мастерской, – комплекс второстепенности у студентов, который нужно было немедленно уничтожить. В этот институт попало много студентов после провала поступления в Институт экранных искусств КНУТКиТ им. И. К. Карпенко-Карого. Никто не будет отрицать авторитет и достижения этого прославленного флагмана украинского творческого образования, моей alma mater. Магия авторитета ИЭИ КНУТКиТ им. И. К. Карпенко-Карого (в котором я, между прочим, потом преподавал) действовала безотказно. Но для нормальной учебной работы в Институте телевидения, кино и театра Киевского международного университета нужно было вселить в студентов уверенность в то, что вуз, в который они поступили, не хуже, а по некоторым позициями, может быть, и лучше. Ясно, что обычные пропагандистские «ура-лозунги» не принесли бы результатов. Тем не менее, невзирая на некоторые «минусы», которые есть в работе любого учебного заведения, удалось показать студентам и «плюсы» Института, в котором они учатся. Процесс был длительный, по крайней мере, после первого курса несколько студентов пытались перевестись с платной формы обучения в КиМУ на бюджетную в ИЭИ КНУТКиТ. Понятно, деньги играют большую роль в нашей жизни. Прежде всего, их отсутствие заставило бросить учебу после второго курса талантливого студента моей мастерской Ярослава Лебедева, который жил кинематографом, а его студенческие работы выделялись особенным творческим решением. Не буду останавливаться на этом тяжелом и трудоемком процессе, но наивысшей наградой был рассказ выпускницы этой мастерской Елены Шляховой перед моим новым курсом, набранным летом 2012 года. Она, теперь уже студентка магистратуры, рассказывала, что после неудачи на вступительных экзаменах в ИЭИ КНУТКиТ поступила в КиМУ с одним желанием – спустя некоторое время все-таки вновь попытать счастья и поступить в прославленный вуз. Однако вскоре поняла, что качество образования в КиМУ не хуже. Слова моей студентки были наивысшей наградой.

Еще одной проблемой учебного процесса в Институте телевидения, кино и театра Киевского международного университета являлась оторванность и изолированность студентов от других творческих вузов. Названная проблема решилась благодаря участию в творческих форумах – таких,

как регулярный фестиваль «Молодое телевидение» (который проводили педагоги нашей кафедры), а также вновь учрежденные: «Кинолетопись» (фестиваль документальных фильмов), «Десятая муза». Кроме того, преодолению изолированности способствовала договоренность о пропуске наших студентов в Дом кино и об экскурсии на киностудию без оплаты. Со студентами мной постоянно проводилась разъяснительная работа о важности организации полноценных съемочных групп. Поскольку у нас не готовили сценаристов, администраторов, звукорежиссеров, было предложено обращаться к студентам других творческих вузов. Вскоре это уже имело свои результаты, поскольку студенты не только делали более качественные экранные работы, но и находили себе друзей и партнеров в будущей творческой жизни.

Должны ли студенты сами писать сценарии, или лучше использовать сценарии, написанные другими людьми, – эта дилемма постоянно обсуждалась в киноинститутах, на специализированных диспутах и лекциях. Так, например, А. П. Довженко не советовал студентам режиссерской академии ВГИКа самим писать сценарии к учебным работам: «Может, когда вы поставите четвертую или пятую картину, когда у вас появятся очень дорогие вам мысли, что вы сможете выразить только сами, вы и получите внутреннее право работать над сценарием. Но когда идет речь об учебной постановке, вам это и не нужно» [8].

В то же время А. П. Довженко планировал построить преподавание в режиссерской лаборатории при Киевской кинофабрике (РЛККФ) «вокруг сценария»: «…я на сегодняшний день считал нужным для себя учить молодых своих студийцев сценарному делу. Я не считаю обязательным воспитывать сценаристов, но мне нужно воспитывать таких людей… какие вместе с писателем могли бы делать сценарии» [9]. Как видим, Довженко считал важным, чтобы молодые режиссеры сотрудничали с автором сценария. «У вас в Ташкенте мало сценаристов, – говорил Игорь Андреевич Савченко своему студенту Латифу Файзиеву. – Вряд ли Габрилович напишет тебе сценарий – придется работать с неопытными писателями-дебютантами. Если ты не в состоянии будешь помочь драматургу – будет очень трудно» [10]. Поскольку драматургов в нашем институте не готовили – рекомендовал собственным ученикам выходить на студентов-сценаристов, которых обучали в ИЭИ КНУТКиТ, рассказывал, где найти молодых сценаристов. Попытки не оказались напрасными – были случаи совместной работы студентов разных киношкол. В обстоятельствах сотрудничества наше учебное заведение обретало большую популярность, а студенты – уверенность в собственных силах.

Приятно отметить, что эти усилия предпринимались не на пустом месте, поскольку предыдущее руководство кафедры кинотелеискусства в лице профессора И. К. Днипренко прилагало значительные старания к интеграции студентов в украинский и мировой процесс подготовки молодых режиссеров экрана. В качестве примера можно привести совместную акцию между преподавателями и студентами КиМУ, ИЭИ КНУТКиТ и немецким киноинститутом «Дело взглядов».

Первое задание, данное предыдущим руководителем курса, заключалось в создании фотофильма, составленного из нескольких фотографий, в целях развития у студентов кинематографического мышления, умения «мыслить кадром». Этому должно было помочь изучение фотодела. «Фотокадр статичен, но вы его поймете как динамику, которая остановилась. Тогда в вашем воображении начнет возникать закадровая жизнь.

А начнете выполнять съемочные задания, это умение вам пригодится. Там непрерывная динамика, движение, но нужно разумно, серьезно, обстоятельно обосновывать, чтобы все в кадре было, как следует. Нужно учиться строить кадр композиционно и эмоционально. Почувствуйте кадр как пространство» [11].

В воспитании студентов своей мастерской я решил опираться на игровые моменты, как и И. А. Савченко. Владимир Наумов вспоминал: «Все его занятия напоминали забаву, игру, что было чрезвычайно интересно» [12]. Задание, предложенное моим ученикам, предполагало рассказ о себе и собственных планах на будущее. Одним из условий выполнения задания являлось требование увлечь своим рассказом других студентов. Студенты выходили к доске и, стоя или сидя на стуле (как кому нравилось), рассказывали о себе курсу. Второе условие этой игры – рассказывать не педагогу (мне пришлось даже сесть в сторону от диагонали «студент – аудитория»), а студентам мастерской. После выступления задавались вопросы. Благодаря этому упражнению студенты, во-первых, узнавали больше друг о друге, что способствовало формированию коллектива; во-вторых, учились преодолевать страх, выступая перед аудиторией; в-третьих, я сам узнал больше как о тех, кто выступает, так и о тех, кто задает вопрос. Чрезвычайно важным для формирования настоящей творческой мастерской было налаживание самой высокой степени доверия между учителем и учениками и между самими студентами. Стоит согласиться с утверждением А. П. Довженко, который считал, что мастерская должна строиться на «единстве принципов мастера и учеников» [13]. В то же время, нужно было лелеять творческую индивидуальность каждого студента, чтобы ученики-единомышленники не становились бездумными адептами, а искали собственный путь в искусстве.

В качестве примера можно привести мастерскую И. А. Савченко, которую называли во ВГИКе «конгломератом воинственных индивидуальностей». «Индивидуальность для Савченко была главной ценностью в любом деле, – считал Владимир Наумов, один из участников этого “конгломерата”. – Именно поэтому на его единственном курсе во ВГИКе учились люди, совершенно не похожие друг на друга. Мы делали и делаем абсолютно разные фильмы, в чем огромная заслуга нашего мастера. Его задание в том и заключалось, чтобы раскрыть в каждом только ему свойственное» [14]. Объединенные обучением в одной мастерской и магией имени своего учителя, каждый из студентов нашел собственное место в кинематографе. Из этих учеников можно назвать Сергея Параджанова, Владимира Алова, Александра Наумова, Марлена Хуциева, Феликса Миронера, Николая Озерова, Генриха Габайя, Николая Фигуровского, Юрия Вышинского, Алексея Коренева, Григория Мелик-Авакяна, Латифа Файзиева, Дамира Вятич-Бережного, Александра Данилова.

Во втором творческом задании студентам моей мастерской нужно было описать событие, которое больше всего запомнилось им в жизни. Эта методика была взята из педагогического наследия выдающихся отечественных кинорежиссеров-педагогов ВГИКА, в частности, А. П. Довженко.

Третье задание предполагало выбор картины, придумывание по ней истории и создание литературного сценария. А. П. Довженко считал, что обстоятельное изучение живописи помогает развитию у молодых режиссеров монтажного мышления: «В чем заключается основная работа монтажа, к чему она должна свестись? Здесь придется вспомнить (другие) искусства. Самым наглядным относительно этого (примером) является, по моему мнению, живопись» [15].

С. М. Эйзенштейн на режиссерском коллоквиуме при наборе в Режиссерскую академию при Высшем государственном институте кинематографии (в настоящее время – Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова) в декабре 1934 года давал абитуриентам задание раскадровать картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» И. Репина и «Утро стрелецкой казни» В. Сурикова. Потом по этим раскадровкам проводилась беседа, во время которой абитуриенты «защищали» собственное режиссерское видение.

А. П. Довженко, одному из экзаменаторов в Москве, не понравилось, что абитуриентам, еще не умевшим кадрировать, предлагалось это задание при поступлении. Позже он отметил это на лекции перед студентами, поступившими именно благодаря такому экзамену в академию: «Когда я проводил экзамен у себя в Киеве, я несколько иначе экзаменовал, чем вас

экзаменовали. Я дал небольшую письменную работу, поговорил о картинах, как тогда у нас разговаривали, причем меня в меньшей мере интересовало, как они раскадруют» [16]. Протестуя против использования раскадровки картин на экзаменах, А. П. Довженко будет использовать этот метод в учебном процессе Режиссерской лаборатории при Киевской кинофабрике. Один из режиссеров-лаборантов Владимир Галицкий вспоминал, что Александр Петрович Довженко учил их на примере картины «Утро стрелецкой казни» В. Сурикова. Нужно было развернуть ее в эпизод, написать литературный сценарий и сделать зарисовки к нему. А. П. Довженко приучал своих учеников раскрывать заложенный в картинах конфликт: «Ищите мысль! Переводите статичную живописную композицию на язык динамики, движения, доискивайтесь сути. Средства выражения нужно подбирать для выражения сути!» [17]. После выбора картины мои студенты записали придуманную ими историю в форме литературного сценария. На этом этапе главным заданием было активизировать фантазию студентов, привить им желание творить.

Следующим шагом стала работа над режиссерским сценарием, который бы состоял лишь из кадров картины[2]. Потом они снимали эти кадры и монтировали. Позволялось делать вариант с музыкой и шумами или же полностью немой. Цель названных заданий состояла в разъяснении разницы между вербальным (словесным) изложением мысли и ее кинематографическим (экранным) воплощением. Работа с немым и звуковым вариантами обеспечивала понимание значимости звуков и музыки в экранном произведении. Это понимание формировалось в пределах так называемой выработки монтажного мышления, которое всегда являлось краеугольным камнем в обучения кинорежиссеров. Так, например, А. П. Довженко на лекции в 1932 году отмечал: «Качество режиссера определяется (одним): владеет ли режиссер монтажным мышлением, или он не владеет этим монтажным мышлением. Монтаж нужно рассматривать в плане самого первого зарождения мысли» [18].

Своих учеников с самого начала приучал много писать, оформляя собственные замыслы в виде литературных и режиссерских сценариев, делать раскадровки, считая, как и выдающиеся кинорежиссеры-педагоги –

[2] Вера Биленко работала над картиной «Безразличие»; Дарья Биневич – над картиной «Смерть Марата»; Вера Свердлык занималась экранизацией картины «Письмо с фронта» А. Лактионова; Ольга Жантлеева работала над картиной «Наполеон на поле битвы при Прейсиш-Эйлау»; Кима Хачатрян – над картиной «Сирота»; Клименко Анастасия – над картиной «Сон в летнюю ночь» на основе одноименной пьесы В. Шекспира; Василий Жеребило работал над видеоработой по картине «Мистический лес»; Анастасии Галущак сделала видеоработу по картине Рембрандта «Блудный сын».

С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов или А. П. Довженко, – что студентам «нужно научиться делать фильм на бумаге» [19]. Не всем студентам это нравилось, однако потом они поняли правильность такой методики.

Ярослав Аверьянов-Гравишкис сначала трудился над созданием фильма по картине «Посвящение в рыцари», на которой изображена принцесса и рыцарь перед ней на коленях. Студент написал сказочный сюжет в духе «Властелина колец», однако снять его было чрезвычайно тяжело: этого не позволяла оптика и качество картины. Предупредил студента об этой проблеме, но, чтобы не подавлять инициативу, позволил молодому кинематографисту попробовать. Так, например, А. П. Довженко в свое время позволил студентке-выпускнице режиссерского факультета Киевского государственного института кинематографии Суламиф Цибульник попытаться снять проблематичные кадры дипломной ленты: «Снимайте так, как задумали. Некуда от этого не деться, все в молодости должны пройти через отрицание, через увлечения формой. Это неминуемо» [20]. После неудачной попытки Ярослав Аверьянов-Гравишкис начал работать над картиной немецкого живописца эпохи барокко «Шулер», на ее основе написал сценарий, в котором рассказывалась история о представителях городского дна за картежным столом.

Однако не всем удавалось придумать историю по картине. В этом случае помогало упражнение И. А. Савченко под условным названием «продолжение рассказа». Об этом упражнении, в котором учитель начинал историю, а каждый из учеников ее продолжал, вспоминает В. Наумов: «Савченко приучал нас к тому, что Шекспир назвал “отыскать во тьме”, то есть найти то, что неподвластно нормальному, стандартному глазу. И в учениках он больше всего ценил фантазию и наблюдательность» [21]. Когда кому-то из учеников не удавались творческие работы, использовался модернизированный вариант упражнения И. А. Савченко «продолжение рассказа», названный «мозговым штурмом». Один из студентов начинал излагать собственный замысел, который по различным причинам не мог довести до победного завершения. Однокурсники подсказывали различные идеи, которые режиссер принимал или отвергал. Часто предложения друзей были настолько необычными, что уводили историю в неожиданную сторону. Учеников это настолько «заводило», что вся мастерская увлекалась творческим процессом. В результате, во-первых, получался интересный сценарий; во-вторых, вся мастерская жила общими интересами; в-третьих, ученики помогали друг другу. И важнее всего – студенты учились побеждать себя и обстоятельства. Именно благодаря таким упражнениям удалось натолкнуть Андрея Еремина на первый успешный сценарий,

который до этого ему не удавался. Собственной педагогической победой я считал счастье, которым сияли глаза студента после этой маленькой, но очень важной для него творческой удачи. В дальнейшем он написал режиссерский сценарий и раскадровал картину «Предательство».

И. А. Савченко постоянно пытался разбудить фантазию учеников – «Захватить духом творчества всегда было его главной целью» [22]. Так же, как и он, я начинал обучение не с теории, а с пробуждения в студентах желания творить. Сформировать потребность находиться в постоянном творческом поиске и научить испытывать от этого удовольствие – очень важная составляющая сценической педагогики.

Забегая наперед, расскажу историю, которая была для меня очень приятной. Закончив мою бакалаврскую мастерскую, Алексей Есаков поступил ко мне в магистратуру. Во время отдыха в перерыве между съемками дипломного фильма «Дуэйн» А. Есаков приехал к родственникам в Харьков и вдруг увидел интерьер, который ему нужен в фильме. Молодой режиссер, пренебрегши отдыхом, срочно организовал съемки. Если молодые люди (нередко отличавшиеся талантом) не увлекались духом творчества, а желание творить не становилось стилем их жизни, то они покидали нашу мастерскую. Так, например, Даниил Ковалев, часто пропускавший учебные занятия, к экзамену снял талантливую работу (пока что единственную). Он нестандартно решил вопрос с титрами. В кадре были лишь руки, которые открывали одну старую книгу, там карандашом был написан первый титр, дальше руки откладывали эту книгу и брали следующую, в которой был написан второй титр и так далее. Это было сделано стильно и интересно. Однако в следующем году из-за прогулов и отсутствия творческих работ Д. Ковалев был оставлен на повторный курс обучения. К сожалению, это повторялось не один раз. Кроме него, в конце первого курса по различным причинам, прежде всего из-за нежелания работать, покинули мастерскую несколько студентов. Однако некоторые присоединились к мастерской, как, например, Сабина Билялова, которая перевелась с заочной формы обучения.

У каждой творческой мастерской есть своя аудитория, которую студенты «обживают», приносят свои фотографии, кадры из фильмов, где проводят большинство свободного времени, – она становится их вторым домом, а главное, их первой настоящей площадкой для творчества. А. П. Довженко уделял большое внимание съемочной площадке, или месту, где учат молодых режиссеров, о чем говорил на одной из лекций: «Я глубоко убежден, если человек работает в пыльном помещении, то он обязательно что-то теряет из результатов своей работы. Если же пыль во-

обще не мешает ему, то это еще хуже» [23]. Мы, студенты второй кинорежиссерской мастерской Ю. Г. Ильенко, гордились своей аудиторией № 25 в седьмом корпусе Лавры, где тогда размещался кинофакультет КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого. Эта аудитория из-за недостаточного финансирования института зимой часто не отапливалась, однако, даже и холодная, она воспринималась нами как наш второй дом, как настоящая мастерская Юрия Ильенко. К сожалению, такой традиции не было во вновь созданном Институте телевидения, кино и театра. Чтобы продолжить традиции и дать студентам подлинную мастерскую, была избрана аудитория на самом высоком этаже, с которой открывался чудесный вид на три стороны.

Было запланировано переоборудовать ее собственными силами, сделав из половины аудитории съемочную площадку, на которой бы мы во время уроков кинотелережиссуры могли совмещать теоретические лекции с практическими упражнениями. Как отмечал А. П. Довженко: «Вы могли бы, например, прорепетировать ту или иную сцену. Кроме того, если бы учеба была органично соединена с производством, то вы имели бы намного больше практики» [24]. Со студентами мы начали обустраивать собственную мастерскую. Учебные занятия, которые проходили в этой аудитории, были по-настоящему творческими и интересными. Наконец, у студентов появилась собственная мастерская, однако спустя некоторое время нам пришлось освободить эту аудиторию, и ее на три года закрыли. Это произошло из-за банального нежелания администрации оплачивать уборку дополнительной площади. Такой факт оказался сильным ударом для меня и моих учеников и повлиял на то, что понятие «мастерская» постепенно уступило позиции обороту «аудитория актерского мастерства», что не совсем соответствует традициям творческого вуза. Через три года после запрета ту же аудиторию избрал для своей творческой мастерской профессор кафедры театрального искусства, заслуженный артист Украины О. О. Роенко, только вместо маленькой съемочной площадки теперь там строят театральные подмостки. Я очень рад, что наш замысел претворился в жизнь, хотя и в другой мастерской.

Еще одной важной для учебы аудиторией А. П. Довженко считал просмотровый зал: «Он должен быть таким, чтобы каждому студенту хотелось скорее прийти и не хотелось уходить. <…> Сколько возможностей для творческой работы здесь раскрывается перед руководителем и студентами!» [25]. В Институте была одна стационарная просмотровая аудитория – аудитория А1101 имени В. Л. Чубасова. Кроме того, было несколько телевизоров и видеомагнитофонов, которые переносили в нужную аудиторию и подключали. Для более эффективной работы по моей ини-

циативе были устроены еще две стационарных просмотровых аудитории – Б 1205, Б 1206, что значительно улучшило учебный процесс.

Важную роль в обучении кинорежиссеров выполняет просмотр фильмов с их дальнейшим анализом и обсуждением. На занятиях мы смотрели много фильмов. Я подталкивал учеников к постоянным просмотрам классики кинематографа и новинок кинопроката в Доме кино и кинотеатрах. Уверенность в своей позиции находил у А. П. Довженко, который считал, что никакие лекции не могут заменить этот способ обучения: «Больше смотрите фильмов. Смотреть – это учиться» [26]. Нужно отметить, что большинство студентов, влюбленных в свое дело, за день просматривали, по меньшей мере, по два-три фильма.

Для того чтобы обсуждение проходило живее и интереснее, было придумано упражнение, которое понравилось не только моим ученикам, но и студентам других курсов. Оно широко использовалось в курсах разных дисциплин («История украинского кино», «Просмотровый семинар», «Телерадиорежиссура»), которые я читал студентам Института телевидения, кино и театра, а также Института журналистики Киевского международного университета. Суть этого упражнения заключалась в том, что после просмотра фильма один из студентов превращался в его режиссера-постановщика. Другой становился критиком (оппонентом режиссера), а вся группа – журналистами из различных телеканалов, газет и журналов, которые прибыли на пресс-конференцию, посвященную обсуждению премьеры фильма. Сначала «режиссер» представлял свой фильм. Далее по одному вопросу поочередно задавали «критик», а потом кто-то из «журналистов», назвавшись каким-то известными или выдуманным именем, представляя телеканал, журнал или газету. Если же студент задавал вопрос второй раз, он изменял имя и телевизионный канал. Студенты – творческие люди, поэтому имена и каналы были достаточно интересными, как, кстати, и сами вопросы. В результате выполнения такого упражнения анализ фильма перетекал из классического урока в веселую игру, во время которой обсуждение проходило непринужденно и интересно. Для того чтобы приучать учеников к большей самостоятельности, на некоторое время отстранялся от обсуждений, давал возможность излагать свою позицию всем, даже тем, кто хотел отсидеться, а уже потом высказывался сам. Мое отстранение опиралось на принцип «не знаю» И. А. Савченко. Прославленный режиссер-педагог отвечал на многочисленные вопросы студентов или членов съемочной группы, где работали ассистентами его ученики, этим «не знаю» давая понять, что разговор закончен, – иногда резко, иногда огорченно, а чаще – с едва заметной улыбкой – «сам знаю, но вам ничего не скажу». Сначала его сту-

денты были достаточно неприятно поражены – признанный мастер, режиссер, который все должен знать, и вдруг ничего не знает. Вскоре Савченко раскрыл тайну своим ученикам: ясное дело, он все знает и на все у него есть готовый ответ, но используя такой прием, он хочет раскрыть творческий потенциал каждого участника съемочного процесса. Так же, как и Савченко, во время всех обсуждений в мастерской я занимал позицию внимательного наблюдателя с минимальным вмешательством в обсуждение студентов. Правило, которое было сразу применено: не бойтесь говорить «глупости». Ведь многие люди робеют и не высказывают собственные замыслы, потому что опасаются показаться невеждами или выжидают, чтобы подстроить собственную точку зрения под общепринятую, которую выразили лидеры социума. Поскольку основной лидер (художественный руководитель мастерской) на некоторое время отстранялся, по закону воды, которая заполняет все пустоты, сразу выдвигались другие лидеры, теперь уже из студенческой среды. Нужно отметить, что подстраивание под мнение лидеров – возможно неплохо в условиях привычного бытия, однако неприемлемо в творческой среде, где часто самые необычные, иногда сумасшедшие замыслы приводят к рождению оригинальных идей. Кроме того, хотелось, чтобы мои студенты навсегда сохранили в памяти увлеченность, царившую на занятиях, так же, как, например, ученики И. А. Савченко вспоминали творческую атмосферу мастерской своего наставника [28].

Творческая обстановка в нашей мастерской способствовала тому, что студенты пытались не только придумывать историю и кадрировать картины, но и снимать свои первые короткометражки. Так, например, Алена Слезко в конце первого курса сняла документальную ленту «Чудак» (3 мин. 40 сек.) о своем друге-звукорежиссере, который, невзирая на слепоту, имеет сильный дух, занимается творчеством. Короткометражный документальный фильм «Чудак» А. Слезко получил Диплом оргкомитета VIII Киевского международного фестиваля документальных фильмов «Кинолетопись – 2009» в номинации «Лучший документальный фильм».

Библиографические ссылки

1. Центральный государственный архив-музей литературы и искусств Украины (ЦГАМЛИ Украины). – Ф. 690. – Оп. 4. – Д. 75. – С. 5.
2. Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины (ЦГАВОВиУ Украины). – Ф. 1238. – Оп. 1. – Д. 314. – С. 103, об.
3. ЦГАМЛИ Украины… Д. 101. – С. 36.

4. *Наумов В*. Савченко был «Кутузовым» // Искусство кино. – 1996. – № 8. – С. 161.
5. *Іванов В.* Садівничий // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 400–401.
6. Письмо А. П. Довженко к П. П. Вершигоре // ЦГАМЛИ Украины. – Ф. 349. – Оп. 1. – Д. 476. – С. 1.
7. *Тимошенко Ю.* Світло великої душі // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 525.
8. *Довженко А. П.* Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: мат-лы и док. – М.: АН СССР, 1959. – Вып. 2. – С. 15.
9. ЦГАМЛИ Украины... Д. 75. – С. 3.
10. *Файзиев Л.* Полноводная река // Игорь Савченко: сб. ст. и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980. – С. 32.
11. *Галицкий В.* Театр моей юности. – Л.: Искусство, 1984. – С. 243.
12. *Наумов В*. Савченко был «Кутузовым»… С. 161.
13. ЦГАМЛИ Украины... Д. 75. – С. 2.
14. *Наумов В*. Савченко был «Кутузовым»… С. 161.
15. ЦГАМЛИ Украины… Д. 101. – С. 41–42.
16. *Довженко А. П.* Лекция в Академии Режиссуры ВГИК 1 апреля 1936 года // Архив ВГИКа. – Кабинет истории отечественного кино ВГИК. – Инв. № 17063. – С. 5.
17. *Галицкий В.* Вернувшись в прошлое // Уроки Александра Довженко. – К.: Мистецтво, 1982. – С. 186.
18. ЦГАМЛИ Украины… Д. 101. – С. 40.
19. Там же. Д. 75. – С. 3.
20. *Цибульник С.* Перші уроки // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 65.
21. *Наумов В*. Савченко был «Кутузовым»… С. 161.
22. *Миронер Ф., Хуциев М*. Наш педагог, наш друг // Игорь Савченко: сб. ст. и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980. – С. 28.
23. ЦГАМЛИ Украины… Д. 101. – С. 2.
24. *Довженко А. П.* Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК… С. 25.
25. ЦГАМЛИ Украины… Д. 82. – С. 10.
26. *Галицкий В.* Театр моей юности… С. 244.
27. *Довженко А. П.* Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК… С. 11.
28. *Файзиєв Л.* Незабутній учитель // Новини кіноекрана. – 1966. – № 10. – С. 7.

А. Е. Зубов
Новосибирск

ВОСПИТАНИЕ ВКУСА К ПАУЗЕ

В статье аргументируется значимость первого года в воспитании актеров в театральной школе. Акцентируется внимание на боязни, испытываемой первокурсниками перед паузой, зоной молчания. Рассматривается метод «этюдов на творческое переживание» Н. В. Демидова как способ прививания интереса к паузе. Автор статьи подвергает анализу процесс рождения этюда в заданных обстоятельствах, с предложенным текстом. В статье подтверждается психологическая привлекательность этюдов для студентов. Доказывается перспективность этюдного метода Демидова для различных этапов деятельности актера.

Ключевые слова: этюды на творческое переживание, первый год обучения, сценическая пауза, зона молчания, Н. В. Демидов, предлагаемые обстоятельства.

A. E. Zubov
Novosibirsk

EDUCATION OF THE TASTE TO PAUSE

The article sums up the significance of the first year in the actors education in drama school. Attention focuses on the fear felt by freshmen before a pause, a zone of silence. Demidov's method of “Etude on the creative experience” as a way to cultivate interest in pause is considered in the article. The author is analysis the process of the birth of the etude in the given circumstances, with the proposed text. The article reaffirms the psychological appeal of etudes for students. The prospect of Demidov’s etude method for different activity stages of the actor is proved.

Keywords: etudes on the creative experience, the first year of study, theatrical pause, silence zone, N. V. Demidov, given circumstances.

В обучении актерскому мастерству, по единодушному мнению всех преподавателей театральных учебных заведений, первый год обучения – наиболее ответственный и важный. «Именно в течение первого курса формируются основные навыки актера, закладываются основы его творческих убеждений, основы школы» [1]. Помимо его влияния на все дальнейшие этапы обучения, можно отметить, что он и содержательно наиболее отличается от других форм театральной деятельности, в том числе в любительском, самодеятельном театре. Концерты, спектакли – постоянные формы

работы и профессиональных, и самодеятельных театров. Отрывки из драматургии, инсценировки знакомы многим еще со школьной самодеятельности, кружков и студий.

Но такие формы развития будущих актеров, как тренинги, этюды, – привилегия именно театрального образования, и в особенности его первых этапов. Хотя некоторые коллективы самодеятельности применяют в практике и тренировочные комплексы, и этюды, но это, во-первых, не обязательная составляющая их деятельности, а во-вторых, этюдный метод применяется, как правило, в качестве способа постановки спектакля. Развитие психотехники актеров не является первоочередной задачей самодеятельного, да и профессионального театра, этим должна заниматься театральная школа.

В учебном заведении первый курс посвящен именно этому. Постановочные задачи, вопросы трактовки произведения, зрительского успеха, владения зрительным залом на нем не только второстепенны, но подчас и вредны. В центре внимания на первом году обучения должен быть каждый студент индивидуально и студенты как формирующийся коллектив, группа.

Путь воспитания актеров-первокурсников более чем подробно описан и в специальных учебных пособиях, и в статьях преподавателей мастерства. В сути своей отработанная методика, последовательность учебных заданий, как нам представляется, не требует кардинальных изменений. Тем не менее, актерское мастерство на первом году обучения – живая структура, которая постоянно корректируется, дополняется новыми разделами, меняется соотношение объемов учебных заданий. Например, с середины 1980-х годов в программах прочно утвердился актерский тренинг как самостоятельный раздел.

Наблюдения за абитуриентами и первокурсниками позволяют выявить одну из болезней сегодняшнего поколения студентов: боязнь тишины, боязнь паузы. Десять лет школьной жизни оставляют прочный рефлекс у молодых людей – нужен результат, желательно быстро. Школа ориентирует на один правильный ответ на вопрос, на галочку в четырех вариантах ответа на тест. Интерес к процессу, к поиску решения проблемы, тем более – к возможности нескольких «правильных» ответов школьную педагогику не интересует.

Это проявляется и в манере поведения первокурсников на площадке. Сразу к цели – их распространенная черта. Если мы в конфликте – сразу накричать, толкнуть, ударить. Если что-то напоминающее любовь – сразу

бросаться в объятия. И во всех ситуациях – сразу цепляться за слово как основной способ воздействия на партнера.

Особенно заметно это стало автору статьи на зачетах по вокалу студентов курса «Артист музыкального театра». В эстрадных, джазовых произведениях довольно часто после двух куплетов следует развернутый музыкальный проигрыш, когда солирует концертмейстер, а певец проживает большую зону молчания. И беспомощность молодых людей в этих моментах была более чем очевидна. Студентам нечем было заполнить эту зону, запаса их мыслей, видений не хватало на такую паузу. То же самое, но только в меньшей степени, существует и в драматических сценах.

Будущему артисту не хватает напряженной внутренней жизни в паузе, не о чем подумать, нечего вспомнить. Поверхностность ощущений – видимо, одна из особенностей сегодняшнего этапа цивилизации с ее стремительным темпом, SMS-ным мышлением, «электронностью» эмоциональной жизни. В профессии актера, кроме того, это и результат неглубокого погружения в обстоятельства, и существования на уровне смысла слов, а не проживания ситуации, что также довольно часто присутствует в современном театральном искусстве.

Воспитание интереса, вкуса к паузе как зоне поиска, выстраивания отношений, не менее, а вернее, более действенной зоне существования на сцене – одна из самых актуальных задач первого года обучения в театральной школе. Акцент на паузу целесообразен во всех разделах учебной программы. Но воспитанию такого вкуса к зоне рождения поступка могут способствовать и специальные упражнения.

Дополнить существующую практику обучения на первом году обучения может, как нам представляется, своеобразный метод развития актерской свободы, предложенный в свое время Николаем Васильевичем Демидовым.

Сразу стоит отметить, что демидовский метод «импровизационных этюдов» (сам он называет их «этюдами ***на творческое переживание***» [2]) вошел в практику отечественной театральной педагогики как бы с «черного хода». Его не пропагандировали корифеи-преподаватели, он не упоминается в классических учебниках актерского мастерства. О самом Н. В. Демидове почти никто и не слышал, когда в 1965 году в издательстве «Искусство» вышла небольшая книжка «Искусство жить на сцене». Всесоюзную известность это произведение не обрело, его не рекомендовали к обязательному изучению, и уж тем более этот метод не входил в учебные программы обучения актерскому мастерству. Отчасти повысило интерес к этой методике последовательное применение ее в практике известнейшего театрального преподавателя СПбГАТИ В. М. Фильштинского, кото-

рый во многом способствовал и изданию полного творческого наследия Н. В. Демидова под редакцией М. Н. Ласкиной.

В этой негромкости есть и существенный позитивный момент. Книгу «Искусство жить на сцене» брали в руки только те, кому это было нужно на самом деле, и пробовали применять эти упражнения в практике те, кому они показались интересными и полезными. Отсутствие традиций применения чужого опыта обостряли собственное внимание к процессу освоения, заставляли переосмысливать некоторые положения автора, искать собственные подходы.

Подчеркнем, что метод Демидова – не панацея. Он не может, да и не призван заменять другие способы воспитания современного актера. Автор статьи отнюдь не противопоставляет его другим, проверенным в педагогической практике методам и приемам. Но дополнительными возможностями воспитания верного творческого самочувствия у студентов этот путь обладает, особенно на первом году обучения будущих артистов и в сопоставлении с реальной практикой применения учебного этюда.

Слово «этюд» произносится первокурсниками, вероятно, чаще всех других понятий театральной педагогики на первом курсе. Он является общепризнанной основной формой воспитания студентов-актеров в первых семестрах. «Овладеть азбукой профессии возможно только через упражнения и основное из них – этюд» [3]. «Этюд <…> является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над пьесой и ролью» [4]. Как базовая теоретическая установка, эти положения и сегодня неоспоримы, разные отношения к этюдам возникают в практическом применении. Наиболее убедительно два основных типа этюдов описаны в небольшой, но очень емкой работе Е. Е. Копыловой «Все об этюде и этюдном методе» [5]. Некоторые аспекты систематизации и практического применения этюдов в педагогике рассматриваются в публикации автора настоящей статьи «Учебный этюд: генезис и типология» [6]. Сейчас мы выделим только некоторые проблемы учебного этюда, имеющие отношение к методу Н. В. Демидова.

В реальной педагогической практике чаще всего этюд понимается, и прежде всего самими студентами, как некая микропьеса, созданная на основе, как правило, собственных жизненных воспоминаний. Предполагается, что предлагаемые обстоятельства должны браться из жизненного и художественного опыта студентов, а текст возникает как бы сам собой, импровизационно.

В реальной педагогической практике импровизируемый текст – почти всегда плохо. Справедливо замечание Демидова: «Эти импровизации

превращаются обыкновенно в пустую словоговорильню – люди боятся только одного: как бы не замолчать – и изо всех сил стараются болтать всякий вздор.

Актеру эти импровизации трудны, он тяготится ими, идет на них как на муку, или в лучшем случае как на неприятнейшую обязанность. Иначе и быть не может: такие импровизации не соответствуют природе театра» [7].

Преподавателями для создания этюда-пьесы настойчиво рекомендуется обращение студентов к личному опыту, к случаям из своей жизни. «Скажем, даем три слова: письмо, вода, огонь и предлагаем оправдать, сфантазировать, в какую зависимость перечисленное могло бы в жизни встать. Мы говорим, вспомните, как письмо привело к тому, что вам понадобилась вода, потом стал необходим огонь. Не придумывайте (подчеркнуто нами. – *А. З.*), но вспомните из опыта, оправдайте данные слова, их порядок. Слова для упражнения можно взять любые.

Ученик помнит, что он не должен придумывать (подчеркнуто нами. – *А. З.*), помнит, что все должно быть взято из жизни, что надо пользоваться каким-то своим или наблюденным опытом. Возникает этюд» [8].

Практический опыт показывает, что подчеркнутое нами требование З. Я. Корогодского «не придумывать» в реальности является почти абстрактным. Студент, с его обычно весьма скромным и неотрефлексированным жизненным опытом, не может не придумывать. Даже если в его жизни и происходили какие-то события, связанные с заданием, привести их в форму драматургии, сценически оформить – это особый навык, свойственный, опять-таки, другой профессии: драматурга, режиссера.

Не избегает этого слова («придумывание», «сочинительство») и такой тонкий театральный педагог, как М. О. Кнебель. Но и она в замечательной книге «Поэзия педагогики» предостерегает: «Мы следим, чтобы увлечение сочинительством не затмевало интереса к правдивому действенному сценическому поведению. А. Д. Попов постоянно говорил: “Помните, что у нас не сценарный факультет, а режиссерский”» [9]. Нужно отметить, что книга Кнебель «Поэзия педагогики» многими преподавателями воспринимается как пособие для подготовки актеров, хотя Мария Осиповна пишет о воспитании режиссеров.

На «драматургическую» особенность процесса обращает внимание и В. М. Фильштинский: «Вообще, слово “сочинение” – самое несовместимое понятие с “этюдом”. Поэтому когда слышишь или читаешь: студенты сочинили интересный этюд – внутренне протестуешь. В слове “сочинение” есть некоторая искусственность, писательское авторство, режиссерское, а актер не сочиняет, он **догадывается**. Этюд как наш методический прием хочется оградить от “сочинительства”» [10].

И все же в реальности созданию логичной, драматургически совершенной ситуации, то есть рациональному этапу в рождении этюда, отдается неоправданно, на наш взгляд, большое количество сил и времени первокурсников. В педагогической театральной литературе, да и в практике большое внимание уделяется тематике этюдов: «На три предмета», «Случай из жизни», «Примирение», «Впервые в жизни», «Интересный факт», «Молча вдвоем», «Люблю и ненавижу», «На музыкальный момент». В книгах З. Я. Корогодского, основоположника этюдного направления в театральной педагогике, приводится большое количество созданных студентами этюдов, но при этом описывается не существование студента, органичность или фальшь жизни на сцене, а именно сюжет, предполагающий при этом и наличие текста. Вероятно, предполагается, что если сюжет этюда непротиворечив, логичен, близок пониманию исполнителя, то органичное существование возникнет как бы само собой. Правда жизни по этой логике рождается от правды сюжета. Рассудочное, аналитическое на площадке опережает подсознательное, рефлекторное.

Н. В. Демидов попытался подойти к проблеме органичного существования студента на сцене с противоположной стороны. Сначала найти «правду жизни», естественность поведения на сценической площадке, добиться ее безусловности на подсознательно-рефлекторном уровне, чтобы затем студент уже и не мог бы жить фальшиво. Говоря о творческом самочувствии, то есть свободе на сцене, он пишет: «…выработка этой творческой свободы должна быть поставлена на одно из первых мест. Педагогический опыт показывает, что и начинать воспитание ученика надо именно с нее. Это должно быть основным принципом воспитания актера. Только такой актер и способен быть художником сцены, а не послушным выполнителем воли режиссера или (что уж никуда не годится) копировщиком его. Этот принцип – не измышление теоретика, он возник в деле преподавания и воспитания актера и показал свою целесообразность как в школе, так и на сцене» [11].

Реализация этой исходной позиции требует и особых учебных заданий, отличающихся по целям и технологии от этюда-микропьесы. И такую технику воспитания творческой свободы Н. В. Демидов предлагает в книге «Искусство жить на сцене».

Двум студентам предлагается диалог из двух-трех фраз у каждого. Они вслух повторяют текст, заучивая, и затем, как бы «забыв» его, отбросив, идут «в жизнь». Импульсы, настроения, отношения, возникающие здесь и сейчас, определяют их существование, становятся сиюминутно возникающими предлагаемыми обстоятельствами. Текст звучит тогда, «когда захочется». Сам Демидов описывает первые пробы так: «Начнем

с того, что вы хорошо умеете делать: поговорим друг с другом. Что-нибудь очень несложное. Одна, две фразы – вопрос, и одна, две фразы – ответ.

С кого бы начать? Ну, хоть с вас. Вы спросите вашу соседку: “Как вам нравится сегодня погода?”, а она ответит: “Погода прекрасная”» [12].

Технологически это, собственно, и все. Но в выполнении этой простой схемы автор методики рассматривает множество нюансов, тонкостей, оттенков, которые сопровождают выполнение задания, варьируются, не меняя основы. А основой, по мысли Н. В. Демидова, является выработка свободного сценического существования, правды жизни на сцене.

Первое достоинство метода, ощущаемое студентами сразу, – отсутствие необходимости придумывать сюжет. Как бы мы ни призывали «вспоминать», «опираться на случаи из жизни», все равно будущие актеры вынуждены в этой ситуации заниматься другой профессией, «сочинять». Как дополнительная возможность в профессии актера это умение и неплохо, и может помочь будущему актеру в разнообразных жизненных и сценических ситуациях. Но по затратам нервных сил, времени оно подчас становится основным.

Этюды Демидова проблему неверного (исходя из основных задач актерского мастерства) «придумывания» снимают априори. Студенты занимаются на площадке именно тем и только тем, что им предстоит делать в будущей профессии – присвоением, «оживлением» уже имеющихся обстоятельств (текста, пространства, костюма), а не сочинением их. Все их внимание сосредоточено на чисто актерских проблемах – партнере, изменении отношений, событии. Все возникает (или не возникает, к этому преподаватель также должен быть готов!) здесь и сейчас, без подготовки и главное – без заданной установки на обязательный результат. Как получится, так и есть. Снятие ответственности, тревожности – другой компонент методики, поддерживающий ощущение свободы.

С точки зрения стратегии и соотношения различных способов развития первокурсников эти задания предлагаются студентам сразу, буквально с первого дня их обучения в театральной школе, задолго до того, как они получат задание читать книги по профессии: «Работу актера над собой», «Воспитание актера школы Станиславского», учебник Б. Е. Захавы и др. Это один из принципов Демидова, который автор настоящей статьи полностью разделяет. Такой взгляд на соотношение теории и практики был свойственен и самому К. С. Станиславскому: «Наш предмет практический. Надо начинать с практики, а не пугать учеников незнакомой терминологией. Вы занимайтесь с ними упражнениями, а после объясняйте: “это потому-то”, “это так-то”» [13]. Н. В. Демидов по этому поводу пишет: «Словом, опыт показал, что в начале учебных и воспитательных занятий с мо-

лодыми актерами теории, как специальному курсу, не должно быть места. Ученик может принять и понять только то, что ему практически ясно. Иначе он поймет неверно. Он ведь и не может даже знать, о чем речь: на деле он не испытал. Преподаватель действует таким образом: несколько наводящих слов – и тут же практика. В этой практике может оказаться что-нибудь непонятным, тогда, по мере надобности, еще несколько необходимых слов, но не долгих и трудных теоретизирований, а только разъяснений по поводу этого конкретного случая (проделанного упражнения) в помощь ему. <…> При этом в ответах и объяснениях иногда приходится прибегать к значительному опрощению нашего дела. Но это только временно и только для того, чтобы отвлечь ученика от рассудочного, охлаждающего копанья в своем самочувствии» [14].

Первое, что делают студенты, получив текст – практически сразу выпаливают его по очереди, не успев увидеть, услышать, воспринять партнера. И это дает повод обратить внимание на партнера: какой он? Он веселый или грустный? Он занят вами или чем-то еще? И незаметно, практически мы переходим к теме «внимание на площадке», но на основе уже возникшего опыта студента. Появляется и реальное понятие о партнере как основном объекте внимания. Н. В. Демидов приводит фразу из трудов великого физиолога и психолога И. М. Сеченова: «Первоначальная причина всякого поступка лежит всегда во внешнем чувственном возбуждении, потому что без него никакая мысль невозможна» [15]. И для студента эта цитата становится конкретной: в реальной пробе, здесь и сейчас от партнера, от его взгляда, движения, слова, подтекста возникает ответный импульс, который определяет мое поведение.

Один из первых практических навыков, получаемых студентами в методике Демидова, – вкус к паузе. Когда она становится не просто перерывом в словах, в действии, а собственно действием; развитием ситуации, а не остановкой; зоной рождения слова, поступка. Это ощущение приходит довольно быстро, порой паузы становятся даже избыточными. Но как контрапункт стремлению преждевременного обращения к словам – такая избыточность полезна на первом этапе жизни студентов на сцене. Да и в анализе очередной пробы преподаватель акцентирует внимание не на словах – «Что сказал?», а на том, что произошло, как изменились отношения. А ведь и в жизни, и в хорошем спектакле перемена отношений, смена события, как правило, требует паузы, неважно – длинной или короткой. Новое должно созреть, и уже результатом перемены станут те или иные слова.

Этюды Демидова направляют внимание будущих артистов именно на ситуацию, на отношения людей, а значит – на паузу. Студенты, ощутив,

что именно в этой зоне их жизни происходит очень важное, перестают бояться «закончившегося текста», они чувственно знают, что жизнь с окончанием слов не только не заканчивается, а может стать еще интенсивнее.

После нескольких проб можно уже говорить об обстоятельствах, опять-таки на основании самих этюдов, а не вообще. Преподаватель может задать вопросы: «Какое отношение возникло сейчас к партнеру? Захотелось его подбодрить или осадить? Его поведение раздражает или вызывает сочувствие?» И перевести ответы в сферу профессиональной терминологии: «Вот это и есть отношение, предлагаемые обстоятельства». Таким же образом, на основании очередных проб, можно подойти и к категории события, задавая вопросы: «Что изменилось в ситуации? Как и где изменилась история? Что случилось в ваших отношениях? Где произошла смена события?»

Таким образом, когда студент возьмет в руки книгу по профессии, у него уже есть свой опыт, свои чувственные воспоминания о жизни на сцене, с которыми он может сопоставить теоретические положения мастеров театра.

Следует отметить одну принципиально важную особенность методики Николая Васильевича Демидова: постоянное соучастие педагога в этюде, в пробе. Педагог все время как бы вместе со студентом на площадке, он включен в процесс жизни исполнителей задания. На практике это выражается в виде «подбадривающих» слов по ходу этюда (у Демидова – «подсказ»): «Так, так», «Верно», «Смелее», «Свободно». Важно подчеркнуть, что это соучастие должно быть *только позитивно*, исключаются сигналы критики: «Нет!», «Неверно!». Подчеркивается удачное, а значит, живое в существовании студента. К сигналам вслух студент быстро привыкает, и они не выключают его из сценического бытия. Этот прием, кстати, соединяется еще с одной полезной стороной методики: сравнительно простого снятия проблемы влияния «зрительного зала». Хотя этот зал – пока всего лишь однокурсники, но и они в начале учебного пути своей реакцией отвлекают. Предлагаешь не мучить себя заклинаниями: «Я никого не вижу», «Я вижу только партнера», а допустить их присутствие. На улице, в коридоре я ведь могу вести и достаточно серьезные разговоры, общаться с нужным человеком, при этом видя идущих прохожих, других людей, но малой частью своего внимания, не делая их основными объектами. Такую же модель предлагаем и студентам: зрители здесь, но они не так важны мне, как партнер, ситуация этюда. Это соотносится и с подсказами преподавателя, тоже участвующего в этюде, на правах «внутреннего голоса».

Важно подчеркнуть, что такая готовность сочувственно проживать со студентом порой неуклюжие пробы, успеть подметить секунду позити-

ва, удержаться от подсказки, как сыграть лучше, – индивидуальное качество преподавателя. И если таких свойств не хватает, возможно, лучше заниматься другими методами воспитания актера.

Сначала мы беззастенчиво пользуемся фразами самого Демидова, они просты, универсальны и весьма удобны для вхождения в правила игры. «Как вам нравится сегодня погода?» – «Погода прекрасная»; «Мне нужно с вами серьезно поговорить» – «Я этого давно жду»; «Ты идешь сегодня вечером в театр?» – «Да, иду» – «А если я попрошу остаться?» – «Я останусь». С учетом возможности обмена текстами, повтора этюдов, «драматургического» запаса Николая Васильевича на первое время вполне хватает. Сравнительно быстро, на втором-третьем занятии, переводим эти тексты с обращения «Вы» на «Ты», сегодняшней молодежи это привычнее. Хотя «Вы» тоже в некоторых сочетаниях оставляем, но уже как обстоятельство, влияющее на отношения.

Тексты для проб в нашей практике заранее распечатываются на листках бумаги, своего рода «экзаменационных билетах». Это сходство вызывает улыбку у студентов, а юмор – признак свободы. Да и в шутку при неправильном заучивании фраз, можно сказать: «Что же вы? У вас в руках целая пьеса, продуманная, напечатанная, а вы слова путаете!». Демидов в своей книге настойчиво предлагает игровую, отчасти шутливую атмосферу занятий как константу: «Шутка никого не испугает, но все-таки свое дело сделает: все поймут, что небрежничать с текстом не нужно и слова следует запоминать точнее» [16].

Прием, также предлагаемый автором метода, – обмен фразами. Попробовали, сыграли, теперь первый и второй меняются текстами. Это дает повод иначе воспринять возникающие от партнера импульсы, иногда – более ярко подойти к возникающему событию. Снова Н. В. Демидов: «Если сейчас, при повторении этюда, он опять пошел по-прежнему, с теми же “предполагаемыми обстоятельствами”, в том же настроении – это не только не хорошо, это *никуда не годится*. Это значит, что ты не живешь. Ну, разве бывает у нас в жизни, чтобы мы два раза подряд говорили одно и то же, делали одно и то же и при этом чувствовали одно и то же? И вот ученик, подчиняясь вполне верному инстинкту, повторяя этюд, делает его как-то по-другому. Правда, различие это вначале очень примитивно: если первый раз шло серьезно, то второй раз пойдет с шуткой, с улыбкой, если первый раз – с шуткой, так второй раз – серьезно. Этого примитива бояться не надо, на первых порах он вполне удовлетворительно делает свое дело.

Когда ученик так привыкает жить на сцене, что ***не жить он уже не может***, тогда – другое дело, тогда можно подумать и об *интересности* решения» [17].

Через некоторое время, когда «технология» уже понятна, начинаем немного хитрить. Например, убираем знаки препинания. «Ты сегодня идешь куда-нибудь» – «Нет, я дома» – «Очень хорошо» – «А что» – «Я редко тебя вижу в последнее время»; «Я накинула твою куртку и нашла в кармане записку» – «Ты читала» – «Читала» – «Что ж, тем лучше». Сначала текст подсказывает привычный по жизни ход «вопрос – ответ». Останавливаешь, предлагаешь отнестись к отсутствию знаков препинания как к поводу к большей самостоятельности, более свободному выражению подтекста – ведь автор не задал вопроса или восклицания, так ищите его сами, в зависимости от происходящего.

Следующий этап – ремарки: *(Сажусь), (Подхожу к двери), (Усмехаюсь), (Напеваю)*. Они пишутся на листках-заданиях вместе с текстом сначала в первом лице, ведь вопрос – это я существую в этюде или кто-то другой – мы осознанно отодвигаем на потом. Пока все, что случается, происходит со мной, значит, это я напеваю или сажусь. Ремарки произносятся вслух при запоминании текста перед этюдом, это тоже обстоятельства.

Через несколько недель занятий на листочках-билетиках появляются как бы кусочки из пьес. И здесь уже можно перейти и к коротким фрагментам из «настоящих» пьес. Выбрать их непросто, «нейтральных» реплик в хорошей драматургии не так много, а «подсказывающие» ситуацию кусочки нам пока не нужны. Тексты драматургов даются так же, как и предыдущие, без акцентирования авторства. «И только в разборе импровизаций выясняется, что это по сути уже проба на микрокусочек чеховской пьесы. Таким образом, на практике студенты ощущают, что органичная свободная жизнь должна быть единой везде – и в тренировочном этюде-импровизации, и в пробе самой великой пьесы» [18]. Прожив раза два, три, с повторами, обменами текстами, скажем, такой фрагмент: «Собралась? Подала телеграмму?» – «Да» – «Тебя встретят?» – «Да, встретят…», – студенты слышат торжественное сообщение: «Ну вот, мы и сыграли сцену из “Утиной охоты” А. Вампилова!». Улыбка, недоумение – и понимание того, что и сложнейшие пьесы открываются теми же ключами, что и простые задания; что процесс жизни один и тот же и в самосочиненных фразах, и в произведениях великих драматургов. (Несколько подходящих фрагментов можно найти даже у А. П. Чехова: «Я сейчас уеду к себе. Решено и подписано» – «Дождь идет. Погодите до утра» – «Гроза идет мимо, только краем захватит. Поеду» – «Хотите закусить?» – «Пожалуй, дайте»). Конечно, в подборе фрагментов исключаются тексты с явно старинной или особой авторской манерой, стихотворные произведения. Метод позволяет работать и с такой основой этюдов, но не на первом этапе.

Начало пробы можно дополнять и другими обстоятельствами: попросить не войти, а прибежать на площадку, быть изначально в веселом или мрачном настроении, переодеться из тренировочной одежды в повседневную или уличную, организовать пространство как кафе, комнату или офис. В разных местах действия один и тот же текст может нести разную смысловую и эмоциональную нагрузку.

Практика применения «демидовской методики» выявляет, разумеется, и проблемы. После довольно короткого периода быстрого «выпаливания» текста студенты начинают долго и глубокомысленно молчать. Как сами исполнители отмечают при обсуждении пробы, начинается состязание: «Кто дольше не скажет текст?» Уже слово просится, уже может что-то случиться, ситуация подсказывает поступок – нет, не верю сам себе, подожду еще, посмотрю еще раз на партнера. При этом возникший импульс к поступку может и исчезнуть, нарушается непрерывность жизненного процесса. Свобода пока воспринимается как некоторая расслабленность, возможность бесцельно слоняться по площадке, сидеть, крутить в руках предмет, как бы многозначительно поглядывать на партнера. Такое «свободное» пребывание на площадке может стать и вредным рефлексом, ложным ощущением свободы как бездействия. И тогда для преподавателя наступает повод поговорить о событийности, о сценическом законе обострения обстоятельств. Важно только не спешить, не подталкивать к еще не рождающемуся результату.

Но, как упоминалось выше, эта «молчаливость» проб подчеркивает важность происходящего, а не произносимого на сцене. Пауза на уровне рефлекса становится для студентов зоной рождения нового – отношения, события, поиска пристройки. Для студентов первого года обучения нам представляется это самым важным навыком.

Вообще метод Демидова предназначен для терпеливых преподавателей, способных искренне сосредоточиться на происходящих со студентом процессах. В практике на этих занятиях нужно старательно отключать в себе вторую ипостась театрального педагога – режиссерскую. Конечно, педагог-режиссер видит ситуацию и может обострить ее, выстроить эффектную мизансцену, действенный ход, придумать интересный подтекст… Но все это должно возникать у студентов, а не у педагога! Главная задача – развитие навыков правды у будущего актера (пусть и более долгим путем), а не создание сценического произведения. Снова сошлемся на автора метода этюдов на творческое переживание Н. В. Демидова: «Цель режиссера – спектакль. Актер в нем только часть. И все, что делает режиссер с актером, он делает только для того, чтобы приготовить его *для своего спектакля.* Он наблюдает за тем, как выглядит в спектакле этот персонаж,

какой должна быть эта сцена и т. д… Режиссеру без этого нельзя – он связан окончательным результатом. Педагог – наоборот. Главное для педагога – ученик. Этюды – это *только учебный материал.* Важен ученик, актер, рост его творческого дарования, расширение его творческих возможностей, развитие его душевных качеств и повышение творческой техники» [19].

Еще одна проблема – перенос, а вернее, отсутствие переноса в демидовские этюды навыков, полученных на занятиях у других преподавателей, на других дисциплинах. Это вообще одна из центральных проблем в получении профессионального образования как единого целого, а не «по частям»: отдельные умения и навыки на танце, отдельные на речи, особые – на вокале. Проявляется это и в актерском мастерстве. На тренинге студенты энергичны, владеют ритмом, динамичны; на танце – относительно стройные; на речи – неплохо артикулируют, звучат. А выходят на задания «по бумажке» – расслабленные, отсутствует энергия воздействия на партнера, слово звучит невнятно, как будто и не было занятий по технике речи, горбатые спины… Снова повод для преподавателя вступить в игру – или говорить, призывать, обращать внимание; или изменить обстоятельства пробы – «вбежать», а не «войти», говорить уже при запоминании текста перед началом так же внятно, как на уроке речи, проделать несколько упражнений из тренинга перед началом. Возможны и другие творческие провокации. Метод Демидова поливариантен, он позволяет включать самые различные условия игры. Главное – сохранить его «зерно», то есть привитие навыков свободного существования на сцене, выработку на подсознательном уровне «камертона правды».

Необходимо еще раз подчеркнуть: метод Николая Васильевича Демидова не универсален, он эффективен только в сочетании этих проб с серьезнейшими актерскими тренингами, этюдными заданиями в традиционной форме, проверенными методическими приемами. Этюды «по Демидову» имеют свою область применения и никоим образом не заменяют остальные разделы учебных программ.

Демидовский подход позволяет органичнее, естественнее разобраться со многими диалектическими противоречиями актерской профессии: между «я» и «не я», между знанием и «незнанием» текста, между формой спектакля и импровизационным самочувствием. Когда сначала пробуешь, а потом осмысливаешь пробу, оказывается, что эти противоположности отлично сосуществуют в верной психофизической жизни актера на сцене. Попытки разобраться в этих антиномиях сначала умом, рационально, как правило, оставляют ощущение хаоса: все равно ничего не понятно, одно как бы исключает другое. Практика же проб «по Демидову» категорич-

ность теоретического противостояния снимает. Может, и не совсем понимаю умом, но в реальности мне это не мешает на площадке, я это чувствовал много раз! Ну, а умом понять смогу и потом, с помощью профессиональной литературы.

Метод импровизационных этюдов «работает» и на старших курсах, при подготовке дипломных спектаклей. Так, уже на 4-м году обучения, при работе над спектаклем по пьесе А. Н. Островского «Женитьба Бальзаминова», когда заученная речь драматурга стала моторной, ушла первичность восприятия партнера, студентам было предложено: вспомните этюды первого курса «по Демидову», попробуйте снова эту сцену с теми же ощущениями. И интонации в репетиции стали живыми, студенты как бы вновь, по-живому увидели друг друга, родились сиюминутные подтексты. Сцена «пошла» и стала одной из центральных в спектакле. Можно полагать, что рефлексы, выработанные этим методом, переходят в подсознательную память и действуют длительное время.

Этюды «по Демидову» студенты и делают, и вспоминают всегда с удовольствием. Здесь не приходится строго призывать: «Получайте удовольствие на площадке!», это удовольствие возникает само. Вместо сурового преподавательского: «Ты ничего не умеешь!» звучит «Ты почти все можешь!», вместо «Неправильно!» транслируется «Правильно, только добавь еще вот этого». И на первом курсе этот раздел вызывает безусловную готовность идти на площадку и безответственно пробовать, и на старших курсах периодически звучат предложения: «Давайте снова “этюды по билетам”!». Можно полагать, что помимо, в хорошем смысле, безответственности, отсутствия сложной подготовки, эти пробы оставляют в рефлекторной, подсознательной памяти будущих артистов физическое ощущение той самой свободы, ощущение, что искусством можно заниматься не только с мучительным трудом, но и легко, играя. Легкость этого метода не исключает, а включает и развивает навыки и многочасовых тяжелейших тренингов, и умения других учебных дисциплин. И в этом отношении этюды Н. В. Демидова по атмосфере, по игровой тональности перекликаются с ощущениями еще одного замечательного театрального педагога, поклонника этюдного метода в педагогике и режиссуре Михаила Михайловича Буткевича: «Игра как таковая, игра как нацеленность и игра как стихия, в которой актер чувствует себя, как рыба в воде, всегда и везде наполняли и пронизывали театр с начала и до конца» [20].

Универсальность метода Демидова еще и в том, что он не связан с жанровыми, эстетическими особенностями театрального зрелища. Полученные навыки органического существования на сцене применимы и в психологическом театре, и в игровом, они сохраняются в любых режис-

серских предпочтениях и решениях драматургии. Если артист научился жить на сцене, это умение проявится во всех стилевых разновидностях современного сценического искусства. В практике автора статьи метод Демидова показал безусловную эффективность при работе на курсе специализации «Артист музыкального театра», но можно утверждать, что он будет столь же полезен и будущим артистам драмы, эстрады и других видов театрального искусства.

Библиографические ссылки

1. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. – СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – С. 34.
2. *Демидов Н. В.* Творческое наследие: в 4 т. / под ред. М. Н. Ласкиной. – СПб.: Гиперион, 2004. – Т. 2: Искусство жить на сцене. – С. 42.
3. *Корогодский З. Я.* Этюд и школа. – М.: Сов. Россия, 1975. – С. 5.
4. *Кристи Г. В.* Воспитание актера школы Станиславского: учеб. пособие для театр. ин-тов и училищ / ред. и предисл. Вл. Прокофьева. – Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1978. – С. 109.
5. См.: *Копылова Е. Е.* Все об этюде и этюдном методе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://go.mail.ru/search?q
6. См.: *Зубов А. Е.* Учебный этюд: генезис и типология // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регионов [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – Вып. 10. – С. 79–93.
7. *Демидов Н. В.* Творческое наследие… С. 86.
8. *Корогодский З. Я.* Этюд и школа… С. 11.
9. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики / ред. Н. А. Крымова; предисл. Г. Товстоногова; ил. Ю. Пименова. – 2-е изд. – М.: ВТО, 1984. – С. 168.
10. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика… С. 92.
11. Цит. по: *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика… С. 349–350.
12. *Демидов Н. В.* Творческое наследие… С. 82.
13. Цит. по: *Новицкая Л. П.* Уроки вдохновения / ред. Ю. С. Калашников. – М.: Всерос. театр. об-во, 1984. – С. 51.
14. *Демидов Н. В.* Творческое наследие… С. 64.
15. Там же. С. 43.
16. Там же. С. 157.
17. Там же. С. 120.
18. *Зубов А. Е.* Учебный этюд: генезис и типология… С. 92.
19. *Демидов Н. В.* Творческое наследие… С. 60.
20. *Буткевич М. М.* К игровому театру: Лирический трактат. – 2-е изд. – М.: ГИТИС, 2005. – С. 30.

И. И. Сорока
Киев

К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ И ПОНИМАНИЯ ТЕРМИНА «ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОДТЕКСТ»

В статье рассмотрена эволюция становления и понимания термина «театральный подтекст» теоретиками и практиками театра К. С. Станиславским и М. О. Кнебель. Представлена их трактовка подтекста как производного от видений, проанализированы основные положения классической теории подтекста. Параллельно дается авторское определение понятию «подтекст» и рассматривается процесс его возникновения.

Ключевые слова: подтекст, видения, этапы видений, отношение, общение, художественное чтение.

I. I. Soroka
Kiev

THE QUESTION OF FORMATION AND UNDERSTANDING OF THE CONCEPT “THEATRICAL SUBTEXT”

The article describes the evolution of the formation and understanding of the concept of “theatrical subtext” by theorists and practitioners of theater Stanislavsky and Knebel. Their interpretation of subtext as derived from visions are presented, the main provisions of the classical theory of subtext are analyzed. In parallel, the author’s definition of «subtext» is given and the process of its emergence is considered.

Keywords: subtext, visions, visions stages, attitude, communication, dramatic reading.

Среди множества художественных проблем, находящихся в области театральной педагогики, одна из важнейших, на наш взгляд, – это проблема ясности в понимании основных театральных терминов, в частности, понятия «подтекст», его трансформации и современной трактовки.

Успешно внедренный в театральную практику творцами МХТ в конце XIX века, театральный подтекст получил и теоретическую разработку в системе К. С. Станиславского, изложенной в книге «Работа актера над собой» (II часть «Работа над собой в творческом процессе воплощения», глава «Речь и ее законы»). С течением времени подтексту уделяли внимание практически все теоретики театра в области слова и словесного действия. Определенную разработку учение получило в работах ведущих

режиссеров и педагогов В. Г. Сахновского, А. Д. Попова, М. О. Кнебель, Г. В. Кристи, Г. А. Товстоногова, И. Ю. Промптовой.

Разрабатывая данную проблему, мы ставим себе такие *задачи*: рассмотреть понятие и трактовку термина «театральный подтекст» его творцами и продолжателями на начальном периоде его развития; уяснить понимание ими зависимости подтекста от видений; выработать формулировку нашего понимания этого явления.

Верная ученица и последовательница К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко М. О. Кнебель многие годы работала с ними в тесном контакте и под их непосредственным руководством. В своей книге «Слово в творчестве актера» автор детально рассказывает об их педагогических приемах, экспериментах и размышлениях в области работы актера над словом. М. О. Кнебель воспринимает наследие учителей как основу, которая требует обогащения современным опытом. Сама Мария Осиповна об этом говорила так: «Станиславский и Немирович-Данченко оставили нам огромный материал, над которым мы обязаны думать и на опыте которого мы должны широко экспериментировать, для того чтобы внедрять в практику то, что безусловно обогатит наше искусство» [1, с. 145][3].

Добиваясь проверки новых теоретических положений системы о слове в сценическом искусстве, ее основатели, «разрабатывая проблему слова в сценическом искусстве и видя в слове могучее средство идейно-художественного воздействия, учили нас **распахивать все пространство скрытого за словом содержания, образующего глубокие пласты подтекста** (выделено нами. – *И. С.*). Разработанный, емкий, многообразный подтекст, введенный в практику Художественного театра К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, воздействует на зрителя во время спектакля как сложный комплексный раздражитель» (с. 17).

Относительно «разработанности многообразного подтекста», особенно в плане теории, стоит поспорить. Для начала проанализируем, что можно понять из сформулированных Станиславским определений термина «подтекст», приведенных Кнебель в своей книге: «Что такое подтекст? – Это явная, внутренне ощущаемая “жизнь человеческого духа” роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы. Подтекст – это то, что заставляет нас говорить слова роли. Все эти линии замысловато сплетены между собой, точно отдельные нити жгута, и тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной сверхзадаче. Лишь только всю линию подтекста, точно подводное течение, про-

[3] Далее все цитаты приводятся по [1].

нижет чувство, создается “сквозное действие пьесы и роли”. Оно выявляется не только физическим движением, но и речью: можно действовать не только телом, но и звуком, словами. То, что в области действия называется сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом» (с. 90). На наш взгляд, приведенные формулировки свидетельствуют о «многообразии», но не «разработанности».

Необходимо заметить, что в учебниках по актерскому мастерству, многочисленных статьях по тематике словесного действия все авторы ограничиваются цитированием только этого определения Станиславского. По нашему мнению, студент (будущий актер и режиссер) вряд ли что-то поймет и уяснит из приведенных цитат. У него обязательно родится естественный вопрос: так что же такое подтекст? Объясните по-человечески, просто, чтобы можно было четко и однозначно себе уяснить! Не пространно, а понятно и, как говорится, коротко и ясно.

Продолжатель учения Станиславского о словесном действии Кнебель в своей книге «Слово в творчестве актера» ничего не говорит о подтексте «от себя». Все понимание подтекста автор изложила на половине страницы, используя при этом только приведенную выше цитату Станиславского.

Парадоксально, но Кнебель только один раз вскользь говорит и об «иллюстрированном подтексте» (это понятие у Станиславского используется синонимично с понятием «видение»): «Стремление актера к созданию “иллюстрированного подтекста” неминуемо будоражит его воображение, беспрерывно обогащая текст автора все новыми и новыми творческими чертами, так как наша способность к восприятию явлений безгранична, и чем больше мы будем сосредоточиваться на каком-нибудь факте, тем больше мы будем знать о нем» (с. 51). Следует заметить, что подтекст не создается, а подразумевается, рождается, ощущается, чувствуется, проживается, слышится. А видения – создаются, и, мы согласны, только для сосредоточения на каком-нибудь факте, для большего его познания. Данная цитата подтверждение тому, что классики «привязывали» подтекст непосредственно к видениям. Но никто из них не говорит о сути понимания «иллюстрированного подтекста» и не дает четкого определения понятию. И снова возникает все тот же вопрос: так что же такое теперь уже «иллюстрированный подтекст»?

Думаем, что здесь допущена неточность в формулировке и в самой сути понятия «подтекст». «Иллюстрированный подтекст» Кнебель самостоятельно не рассматривает и не опровергает. И это очень странно, так как вскользь упоминая об «иллюстрированном подтексте» Станиславского,

автор очень много говорит, как и учитель, о видениях. Кнебель трактует подтекст, за Станиславским, как производное от видений. «Распахивать все пространство скрытого за словом содержания» означает для Кнебель создавать яркие подробные видения. Подтекст она рассматривает только в контексте видений и отношения к ним. Но вот это уточнение и акцентирование на *отношении* к видениям, на наш взгляд, является важным и новым акцентом в процессе становления и дальнейшего понимания подтекста в искусстве звучащего слова. Остановимся на этом подробнее.

По Кнебель, видение «имеет два периода. Один период – накапливание видений. Если обратиться к примеру видений Чацкого, в монологе из первого акта “Горе от ума”, – это подробная, многократно повторяемая и с каждым разом все более детализированная, мысленная зарисовка людей, живущих в определенной эпохе, их социальная характеристика, ряд эпизодов из их жизни, их внешний вид, их взаимоотношения и главное – уточнение **своего отношения к ним»** (с. 54). Автор акцентирует здесь внимание на главном (оно и вправду является самым главным и необходимым) – **отношении** одного персонажа к другому. И этим косвенно признает, что видения – явления вспомогательные и производные. Без уяснения непосредственного своего *отношения* к нафантазированным образам никакие авторские слова не сделаются своими, и никакие видения не будут кстати.

«Работая над видением отдельных людей, обрисованных Грибоедовым в данном монологе, актер неминуемо увлекает свою фантазию, будоражит свое воображение, которое не останавливается уже только на этих людях, а рисует ему тысячи примеров из жизни фамусовской Москвы, которую Чацкий всем своим молодым, горячим сердцем не принимает. Думая о “нашем солнышке” или “Пульхерии Андреевне”, он задается бесконечным количеством вопросов о мировоззрении Чацкого, об его **отношении** (выделено нами. – *И. С.*) к этим людям, о цели жизни Чацкого» (с. 54). Как нафантазировать Пульхерию Андреевну современному молодому актеру, какой образ он может «подложить» под облик княгини? А вот отношение, которое вызывают предлагаемые автором обстоятельства, он может взять из своей практики и опыта жизни. И этого отношения всегда будет достаточно. Если образ другого героя можно нафантазировать только исходя из предлагаемых обстоятельств пьесы и роли, то в основе такого творения образа будет лежать, прежде всего, *отношение* данного героя к творимому им персонажу. Исходя из этого, можно только представить себе кое-что, и то очень в общих чертах, и это «кое-что» будет эфемерное, легко улетучивающееся, не постоянное.

Если я не знаю своего отношения к персонажу, что я могу нафантазировать? Что будет вести, будоражить мою фантазию, заставлять ее работать, что подвинет к фантазированию и в каком направлении это фантазирование следует направить? Что может помочь мне начать творить, к чему я могу прибегнуть за подсказкой, которая всегда будет верная и надежная? **Предлагаемые автором обстоятельства пьесы и роли!** За ними всегда стоит автор, со своей помощью-подсказкой – *своим отношением* ко всему. «У нас, к сожалению, плохо разработано понятие видений, и часто в практической работе актера мы встречаемся с тем, что он, пытаясь увидеть что-либо, замыкается в себе и теряет живую связь с партнером» (с. 55). Поэтому, на наш взгляд, и не надо разрабатывать никаких видений, чтобы потом их внедрять, тем более что это приводит к потере настоящего общения, как справедливо утверждает и Кнебель.

Как видим, теоретики системы постоянно говорят и настоятельно рекомендуют использовать видения, не акцентируя при этом на их явной вторичности, и, главное, недооценивают основного, Кнебель признанного – *отношения*. Автор продолжает: «Актер в процессе подготовительной работы недостаточно ярко и точно нарисовал в своем воображении ту картину, о которой он говорит, а сейчас, во время репетиции, вместо того чтобы воздействовать своим видением на партнера, занимается восполнением этого пробела. Такой актер, во время репетиций своей сцены, поставив перед собой задачу увидеть все, о чем он говорит, будет неминуемо отдавать все свои силы этой задаче и замкнется. **Он будет во власти технологической задачи, которая не имеет ничего общего с задачами и действиями Чацкого** (выделено нами. – *И. С.*)» (с. 55). Правильно, и мы об этом. И что же дальше? А дальше – все те же противоречия.

«Может ли актер добиться верного произнесения монолога, если он на гениальном материале Грибоедова не сочинит своего “черномазенького”, своего “Гильеме”. Свою “Пульхерию Андреевну” и т. д. Актер должен увидеть этих людей так, чтобы память о них стала его личным воспоминанием, чтобы, говоря о них, он делился только маленькой частичкой того, что он знает о них» (с. 53). Зачем, тщательно нафантазировав себе образы, запоминать их, тем более что при вспоминании о них ему достаточно будет маленькой частички знания о них? Этой маленькой частичкой, на наш взгляд, и является, прежде всего, его *отношение* к персонажу (и не имеет значения, к реальному или вымышленному). Оно, его отношение, и будет для актера главным.

Вспомним, что Чацкий не говорит о них, а *интересуется* ими, а это совсем разные действия. Он будет не вспоминать и ждать, а активно доби-

ваться удовлетворения своего интереса: какими они стали, как все изменилось (и изменилось ли), а не кто как выглядит. «Артист же часто, ничего не видя за текстом, просто наигрывает **интерес** (выделено нами. – *И. С.*) к этим людям, а на самом деле равнодушен, потому что у него не существует в воображении никаких “старых знакомых”» (с. 53). Актеру ничего и не надо видеть за текстом, в данном случае, потому что *(и здесь Кнебель права)* он должен активно **интересоваться** и, следовательно, уже не может быть равнодушным. Но так как интересоваться ему необходимо «“**новыми**” старыми знакомыми», для этого ему незачем держать в своем воображении никаких «**старых**», ему интересно **узнать,** какими они **стали** «**новыми**», а не «тормозить» свое сквозное действие нафантазированными видениями несуществующих героев. От актера нам, зрителям, нужны не его видения (их мы не сможем ни увидеть, ни проверить, ни сопоставить), а его *отношение* к этим персонажам при упоминании о каждом из них. Вот это играемое актером отношение для зрителя необходимо, оно дает ему расшифровку и понимание происходящего. У актера при упоминании о ком-либо должно четко чувствоваться и видеться его отношение к упоминаемому персонажу и впечатления о нем.

Мы утверждаем, что актер должен заниматься исключительно тем, что происходит сейчас на сцене – именно здесь все для него впервые и ново, именно от происходящего на сцене должен отталкиваться актер. Только отсюда он должен брать все, что будет диктовать его способ поведения, его отношение к другим персонажам, все то, чему будем свидетелями и мы – зрители. Именно за этой непосредственностью происходящего на наших глазах мы и приходим в театр. «В пьесе актер в основном сталкивается с событиями, происходящими в данную секунду, и реагирует на них в тот же момент, то есть его реакция непосредственна, так как он играет человека, который не знает, что произойдет в следующую минуту. Вернее будет сказать, что природа актерского искусства именно в том, что актер, великолепно зная пьесу, в каждом отдельном моменте роли должен настолько **непосредственно воспринимать происходящие события,** как будто бы дальнейшее развитие пьесы ему неведомо. Сценическое действие всегда построено в **настоящем времени** (выделено нами. – *И. С.*)» (с. 60). «Если актер по-настоящему думает, это не может не отразиться в его глазах. Зритель не узнает, какие слова вы произносите про себя, но он угадает **внутреннее самочувствие** (выделено нами. – *И. С.*) действующего лица, его душевное состояние, он будет захвачен органическим процессом, создающим беспрерывную линию подтекста» (с. 85). Внутреннее самочувст-

вие, то есть отношение к происходящему, сказанному, услышанному, увиденному рождает беспрерывную линию подтекста.

Для продолжения рассмотрения интересующей нас проблемы уместным будет следующее заявление Марии Осиповны о том, что Станиславский «никогда не отделял проблемы слова в художественном чтении от словесного действия в спектакле. Он ясно видел, что в том и другом случае существует своя специфика. Но Константину Сергеевичу в первую очередь важно было подчеркнуть **общие основы словесного действия** в обоих случаях» (с. 5). Чтобы подтвердить, что отношение важнее видений, читаем у Станиславского: «...у вас есть **отношение** рассказчика к этому человеку, о котором вы говорите, и сколько бы в рассказе ни было действующих лиц, к каждому из них у вас будет свое отношение – это сделает их разнообразными» (с. 72). «Оценивайте предмет не с **внешней стороны**, – говорил Станиславский, – а со стороны вашего **отношения к предмету.** И не описывайте мне интонацией **внешнего** облика человека. Опишите мне **внутреннюю сущность** этого человека и **ваше отношение** к нему (с. 73). Здесь Кнебель высказыванием Станиславского подтверждает нашу гипотезу о вторичности, а то и ненужности ярких видений для органичного словесного действия. Если не нужно оценивать предмет с внешней стороны, концентрироваться на внешнем облике человека, следовательно, не надо и фантазировать никаких видений, создавать для себя детальный внешний портрет – и это правильно, ведь главным является наше отношение к предмету, к персонажу. Именно оно, отношение, и будет вести актера, диктовать его поведение, физическое, словесное действие и подтекст.

Другой период процесса видения, отмеченный Константином Сергеевичем, как говорит Кнебель, состоит в «умении актера увлечь партнера своими видениями; «говорить не уху, а глазу партнера». Этот процесс органически связан с процессом общения. «Что значит **слушать**? – говорил Константин Сергеевич. – Это значит отдать своему партнеру **свое отношение, свой интерес**. Что значит **убедить, объяснить**? (выделено нами. – *И. С.*) Это значит передать партнеру свои видения: нужно чтобы не только вы, но и партнер ваш видел то, что видите вы. Нельзя рассказывать вообще, нельзя убеждать вообще. Нужно знать, зачем вы убеждаете, надо знать, кого вы убеждаете» (с. 55). В одном утверждении содержатся два прямых противоречия. С одной стороны – отдать своему партнеру **свое отношение, свой интерес, убедить, объяснить,** нужно знать, зачем вы **убеждаете и кого вы убеждаете;** с другой **– передать** партнеру **свои видения** (нужно чтобы не только вы, но и партнер ваш **видел то, что видите вы**).

Далее очередное подтверждение разногласия: «Общение есть прелюдия к действию, оно требует **задачи и действия** (выделено нами. – *И. С.*). Надо учиться внушать не звуки слов, а образы, видения» (с. 55). Надо научиться внушать то, что поможет выполнить действенную задачу вашего героя, а не увлекать партнера картинкой прошлого, которая может быть только средством, а не целью общения. «Если ученик будет точно знать, о каких фактах он хочет рассказать, **во имя чего** он начал рассказ и какого **отношения** (выделено нами. – *И. С.*) к этим фактам он ждет от партнера, он никогда не будет торопиться» (с. 58) и акцентировать свои словесные действия исключительно на передаче видений. «Действие обусловливается мотивами действия. Каждое действие связано со сквозным действием и сверхзадачей» (с. 58). Правильно, никогда и ни при каких обстоятельствах у актера не будет мотивом действия передача вспомогательных видений, нафантазированных им для более четкого понимания обстоятельств пьесы и роли в период работы над образом. Эти нафантазированные видения относятся исключительно к событиям прошлого и никак не могут лежать в основе сквозного действия и сверхзадачи, которые базируются только в настоящем и будущем времени жизни героя или рассказчика. Для подтверждения нашей мысли обращаемся снова к Кнебель: «Ставя себе известную цель, или, как говорит Белинский, дополняя своей игрой идею автора, актер именно в этом направлении действует словом, ведя за собой зрителя» (с. 16).

«Помните, что, начиная рассказывать, вы должны точно знать, во имя чего вы рассказываете, какие мысли и чувства вы хотите вызвать в слушателе. И к этой основной цели вы должны стремиться» (с. 72). «Помните, – говорил Константин Сергеевич, – что в паузах артист **досматривает** (выделено нами – *И. С.*) мысленно то, о чем он говорит» (с. 112). Подтверждением тому, что Станиславский и его продолжатели в основе понимания и возникновения подтекста кладут видения, является и сам термин Станиславского «иллюстрированный подтекст»: иллюстрирую голосом то, что вижу внутренним зрением, а вижу то, что нафантазировал, вспомнил и подложил под авторский текст. А надо бы, на наш взгляд, не досматривать, а **доживать, «дочувствовать»** описанное, произошедшее, случившееся, сказанное. Риторический вопрос: произнося «я тебя люблю», что будем досматривать в паузе?..

Детально рассматривая видения, мы пытаемся доказать, что они сами по себе ничего не дают. Пример: что будет первичным, главным при рассмотрении концепта «пожар» – картинка или отношение? То, что видим,

или то, как воспринимаем, относимся к случившемуся? В данном случае при одной «картинке» могут быть, в зависимости от контекста, разнообразные и часто противоположные отношения – ужас, восторг, злорадство, страх, горе и т. п. Картинка рождает отношение, но оно может быть разным. А вот отношение рождает всегда единственно правильную картину. Поэтому видения не дают точного отношения, не рождают нужный подтекст. Отношение же напрямую рождает подтекст, минуя даже видения. Если вернуться к «пожару», то в спектакле он никогда не бывает реально, а дается как событие или предлагаемое обстоятельство. Герой, вспоминая или рассказывая о пожаре, будет говорить, конечно, не о картинке, а о своем отношении к нему. И это отношение будет предусмотрено предлагаемыми обстоятельствами пьесы и роли, за которыми чувствуется и отношение автора.

«Станиславский наметил новый путь в работе, при котором ученик должен тренировать видения отдельных моментов роли, постепенно накапливать эти видения, логически и последовательно создавать “киноленту” роли. Создав “киноленту” роли, – говорил нам Константин Сергеевич, – вы придете в театр и на тысячной толпе будете развертывать ее перед зрителем, просматривать и говорить о ней так, как можете ее **чувствовать** здесь, сегодня, сейчас. Следовательно, текст, словесное действие нужно фиксировать **представлением, видением** и говорить об этом **видении** (выделено нами. – *И. С.*) мыслью – словами» (с. 50–51). Очередное подтверждение тому, что Станиславский и Кнебель понимание подтекста напрямую связывали с видениями. Развертывая перед своим внутренним взором созданную киноленту видений, прочувствовав ее и говоря о ней, добавляется отношение, которое и рождает подтекст. Таким видится Станиславскому и Кнебель процесс создания подтекста. Нам же он кажется иным, прямо противоположным. Предлагаемые автором обстоятельства пьесы и роли, его отношение к ним рождают отношение и «чувствования» актера, чтеца к этим предлагаемым обстоятельствам (героям, событиям, явлениям), которые и могут вызвать определенные видения их. А **чувствование** и **отношение** напрямую рождают подтекст.

В завершение рассматриваемой проблемы не можем пройти мимо следующего высказывания К. С. Станиславского: «Как часто на сцене мы слышим: «Какой чудный спектакль». Это слащаво и не убедительно, а в жизни вы придете после спектакля и скажете те же слова, но в **подтексте будет звучать**: «Это черт знает как хорошо», и я **увижу** ваше **отношение** к спектаклю, увижу, что вы, может быть, и завидуете тому, что другие актеры создали такой спектакль, и в то же время страстно стремитесь

научиться играть так, как играли они. В жизни человек всегда вносит свое живое, трепетное **отношение** (выделено нами. – *И. С.*) к тому, о чем говорит» (с. 73–74). Живое, трепетное отношение к произнесенному и рождает подтекст. Из этой цитаты мы выуживаем, что подтекст – звучит. Итак, *подтекст* – это голосовое выражение говорящим отношения и трактовки значимости слов и мысли. Разница между смыслом слов, содержанием мысли и звучащим отношением к ним являет собой *скрытый подтекст,* на котором теоретически никто из основателей и продолжателей системы не акцентирует внимание и не разрабатывает теоретически (что странно). Приведенная цитата как раз и таит в себе скрытый подтекст. Именно такой скрытый подтекст и является наиболее характерным и широко применяемым в театральной практике (Станиславским в том числе) и современной теории словесного действия в особенности.

Библиографические ссылки

1. *Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. – М.: Искусство, 1954. – 151 с.

Л. А. Шубина
Пермь

ТРЕНИНГ ДИКЦИИ НА СТАРШИХ АКТЕРСКИХ КУРСАХ

В данной статье рассматривается вопрос воспитания сценической дикции на старших курсах. Предлагается рассмотреть опыт работы по созданию индивидуального дикционнно-голосового тренинга с целью корректировки произносительных недочетов и дикционных неточностей в единении с движением как провокатором верного произношения и звучания.

Ключевые слова: сценическая речь, дикция, артикуляция, выразительная, художественная, речевое действие, жест, пластика, тренинг.

L. A. Shubina
Perm

DICTION TRAINING FOR THE ACTOR STUDENTS SENIOR SEMESTERS

The question of the training of the stage diction for students of the senior semester is considered in the article. Experience to create individual diction-voice training for correcting pronunciation mistakes and diction inaccuracies

in unity with the movement as a provoker of correct pronunciation and sound is invited to consider in the article.

Keywords: stage speech, diction, articulation, expressive, artistic, verbal action, gesture, plastic, training.

Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками;
звуки ведают тайны древнейших душевных движений;
так, как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда:
произносили со смыслом; наши звуки – слова – станут миром:
творим человеков из слов; и слова суть поступки.
А. Белый [1]

Адресная двойственность сценической речи, обращение к партнеру и одновременно к зрителю предполагает укрупнение словесного действия, отражающегося во всех качественных характеристиках художественной речи. Естественно, укрупнения требует и дикционная составляющая речи. Многочисленные конференции последних лет открывают проблему дикционного тренинга во всей полноте. Об этом пишет в своей статье Ю. А. Васильев, анализируя уроки и мастер-классы, показанные на Всероссийской научно-практической конференции педагогов и студентов театральных вузов «Сцена. Слово. Речь» (Санкт-Петербург, 14–16 октября 2010 года): «Несколько преподавателей включили в проводимые ими открытые уроки звукосочетания. То, что в большинстве случаев студенты произносили сочетания согласных откровенно механически по принципу “выговаривание ради выговаривания”, это половина беды. Беда наступила тогда, когда сочетания согласных звуков не отражали фонетическую структуру русского языка и к тому же не реализовывались при произнесении должным образом: господствовали в основном аритмия, нарушения в произнесении шипящих и свистящих звуков, аффрикат и даже орфоэпические нарушения» [2].

Подобное наблюдение сделано нами на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Речь на сцене. Влияние говоров и просторечий на культуру сценической речи» (Екатеринбург, 25–27 октября 2013 года). Педагоги провели показы открытых уроков, занятия по воспитанию голоса и речи от первых шагов в профессии до старших курсов, а также поделились своими наблюдениями на расширенном заседании круглого стола. В процессе общения стало понятно, что проблема воспитания дикционной выразительности актуальна для многих теат-

ральных школ. Есть некоторые педагоги, ведущие интересные поиски комплексного освоения всех компонентов театральной речи. Однако есть и тяготение к проверенной временем «артикуляционной гимнастике», и к дикционным упражнениям с целью проговорить пучок согласных, а не выразить что-либо. Установка на проговаривание отдельного звука отражается позднее в словоговорении, когда живая реплика, написанная автором, мертвеет, распадается на отдельные слова в устах живого обаятельного артиста.

На проблему сценической дикции и голоса актера обращал внимание Вл. И. Немирович-Данченко: «…голос и дикция – самые важные качества актерских данных, чистота, красота, четкость голоса, дикции. Голос и дикция, способные передавать и тончайшие замыслы фантазии, и что еще важнее, нервную силу темперамента, заразительности» [3]. Дикционная чистота и четкость, о которых говорит Немирович-Данченко, являются непременным условием для передачи эмоционально-экспрессивной, семантической и эстетической информации. Они вырабатываются в процессе тренировки речевой техники актера не только на начальных семестрах обучения, но требуют внимания и специфической тренировки на старших курсах – когда студенты работают над спектаклями.

Основные элементы понятия «хорошая техника дикции» сформулировал Ю. А. Васильев: «Беспорочность – отсутствие недостатков в произнесении каждого отдельного звука. Нормированность – близость к нормам литературной речи сценического произношения. Отчетливость – разборчивость речи. Благозвучие – совокупность мелодичности голоса и артикуляционной эластичности мышц речевого аппарата. Вместе с тем, понятие “сценическая дикция” требует творческого подхода – расширения смыслового содержания – единства работы артикуляционного аппарата с художественно-эстетическими особенностями сценической речи» [4].

Изобретая задачи дикционного тренинга, педагоги могут ориентироваться на предложенные Ю. А. Васильевым компоненты выразительной дикции. Объединяя, для тренинга, все характеристики качественной театральной речи, студентам старших курсов мы предлагаем упражнение «Дикционные истории». Идея упражнения прочитана нами в «Глоссолалии. Поэме о звуке» Андрея Белого: «Жест руки наш безрукий язык подглядел...» [5]. Мы попытались синхронизировать жесты языка и рук, движений тела.

На первом этапе мы даем студентам задание: сымпровизировать текст, включив в него большое количество согласных звуков одной

из классификационных групп. Напомним, что фонетика классифицирует согласные звуки по способу образования (шумные и сонорные), месту образования (губные и язычные), уровню шума (звонкие и сонорные), палатализации (твердые и мягкие) [6]. Для каждого студента группа согласных звуков может быть определена индивидуально в зависимости от его дикционных недостатков.

Такой текст должен состоять из слов-перевертышей, «странных» и малопонятных слов, специфических профессиональных лексических единиц, соединение которых в одном высказывании для неподготовленного человека звучит как некая «абракадабра». Такое задание мы даем для того, чтобы избежать раскрашивания слова или рассказывания сюжетной линии истории. Семантическая часть открывается не на уровне прочтения текста, а на уровне высказывания, подкрепленного пластическими жестами. Основной смысл скрыт от поверхностного взгляда, он закладывается авторами на уровне подтекста. Эти истории часто выглядят нелепыми и смешными.

К примеру:

«Шесть, шестнадцать, шестьдесят, шестьсот шестьдесят шесть. Шестьсот шестьдесят шесть сиреневеньких цыганят сидели под столом совы. Сова, совушка, совица сидела высматривала, сидела высматривала да и высмотрела. Высмотрела, сколько всего сиреневеньких цыганят смотрело в ее синие глаза. Восемь, восемнадцать, восемьдесят, восемьсот восемьдесят восемь сумасшедших слонов, слоних, слонят сводили всех с ума семь дней».

Или такой – «На шинелевышивальную фабрику требуется шинелевышевальщик для работы на шинелевышивальной машине. Шинелевышивальщик должен иметь опыт шинелевышивания на шинелевышивальной машине с использованием шинелевышивальной технологии шикарного шинелевышивания для наилучшего шинелевышивания. Он также должен отличать шинелевышивальную машину от нешинелевышевальной машины» [7].

На следующем этапе работы студенты проводят поиск пластического рисунка истории. Движение помогает «провоцировать» речевой аппарат на активную целесообразную работу. Об этом же писали Н. В. Галендеев и Е. И. Кириллова: «Двигательный анализатор представляет собой генетически более “древний”, а, следовательно, более “отработанный”, отлаженный механизм, чем речедвигательный. Системы его эффекторов более чутко и гибко подчиняются указаниям воли. Опыт показал, что верно вы-

полняемые в процессе говорения сложные двигательные комбинации вызывают расторможение и упорядочение в области речи. При этом повышается дыхательный тонус, снимаются многие речевые зажимы» [8].

Главное условие в поиске пластического жеста – уйти от иллюстративности, жест должен быть наполнен ритмом фразы, помогать выразить мысль. На первых порах отбора пластического материала некоторые студенты используют иллюстративность. Их жесты носят указующий, изобразительный характер, тормозят, а не двигают вперед рассказываемую историю. Как правило, такие жесты статичны и, по своей природе, являются бытовыми. Например: жест, обозначающий число один – вытянутый вверх указательный палец или топтание актера на месте, для изображения движения персонажа. Для того чтобы история задышала своим собственным ритмом, нужны жесты-провокаторы, отражающие усилие мелких мышц языка. Контроль мелкой моторики языковых мышц осуществить трудно, но можно скоординировать работу руки и артикуляции. Найти такое движение, выполняя которое, студент всем телом совершает усилие адекватное усилию языка, когда тот справляется со сложной фразой.

Фразу, насыщенную свистящими твердыми и мягкими звуками «с», – «Сим-Салабим синьора сеньорита» – студентка произносит, сопровождая речь, вращениями кисти, пританцовывая, словно исполняет испанский танец. Объем движения кисти, его длина совпадают с сильным ударным слогом, а начало слова, содержащее «больной» для студентки звук, совпадает с началом вращения кисти, движением кончиков пальцев вниз. Известно, что при артикуляции твердых и мягких звуков «с» кончик языка в норме упирается в нижние зубы [9]. Движение пальцев рук, направленное вниз, помогает студентке справиться со скоплением свистящих согласных звуков. Таким способом, мы акцентировали ее внимание на способе производства звука.

Когда студенты работают с поиском жеста к фразе, они обнаруживают, какое количество движений делает их язык во время произношения каждого слова. Большое скопление согласных одной классификационной группы позволяет пройти этап поиска жеста, помогающего артикуляции сложных звукосочетаний. Жест приобретает артикуляционные функции. Слово в соединении с крупной и мелкой моторикой, движениями рук и тела, как провокаторами звучания, становится осмысленным, объемным.

Существование в сложном пластическом рисунке провоцирует поиск оптимального голосового режима, требует подстройки резонаторной системы. Тренинг дикционный перерастает в комплексное упражнение.

В. Н. Галендеев говорит: «… в речевом акте ничего не делится. Одно не работает без другого. Дикция не работает без дыхания. Произношение осуществляется артикуляцией и поддерживается дыханием и голосом. Все это не работает без смысла и воображения. И одновременно все это имеет коммуникативную функцию. И ничего не делится» [9]. Нельзя не согласиться с тем, что речевое действие – единый процесс, в котором нет частей, работающих отдельно друг от друга, поэтому тренировка дикции должна осуществляться в единстве с дыханием, голосом, воображением, смыслом высказывания. Неделимость речевого акта, о которой говорит Галендеев, – важное условие при подборе упражнений для тренинга.

К третьему-четвертому году обучения студенты, как правило, опробовали множество различных упражнений, они обладают некоторыми навыками сценического дыхания и звучания, имеют представление о своих речевых возможностях, слышат свои и чужие недочеты произношения. Возникает желание двигаться в направлении усложнения тренинга, расширения своих возможностей и совершенствования приобретенных умений. Поэтому на старших курсах мы предлагаем нашим студентам вариант тренировки, вовлекающий в сложное взаимодействие всю их творческую природу. Жесты-провокаторы, пространственные перемещения, трудно-произносимые реплики воплощаются в едином осмысленном речевом действии.

На Всероссийской научно-практической конференции педагогов и студентов театральных вузов «Сцена. Слово. Речь» (Санкт-Петербург, 26–28 ноября 2012 года) были представлены индивидуальные дикционные работы студентов Пермской академии искусства и культуры [11].

Индивидуальный дикционный тренинг студентки 3-го актерского курса Александры Кризьской (мастерская профессора В. А. Ильева)

Жжж-Жужжит	Студентка сидит на полу, ноги согнуты в коленях, колени касаются пола. Руки на пальцах ног. Начиная упражнение, студентка раскачивается из стороны в сторону. На слове «жужжит» – раскачивание перерастает в круговое вращение головой.
Жужжит // в зердце дрель, // зо зтражной зилой звижет. // Зибирзгкая метель // Жалаж безпрезтанно ижет.	В следующей фразе глухие согласные звуки [с] и [ш] мы заменили парными звонкими звуками [з] и [ж]. Две пары согласных звуков – переднеязычные шумные щелевые и переднеязычные небно-зубные шумные щелевые ши-

	пящие – имеют для каждой пары общее место образования, и звонкие от глухих отличаются только отсутствием или наличием звукового сопровождения. Произнесение звонких звуков более энергично, требует большей активности от органов артикуляции, чем произнесение глухих звуков. Такой прием замены нам показался наиболее эффективным в настройке верной артикуляции глухих согласных звуков. Сидя на полу, студентка, раскачиваясь, совершает перекат на правый бок, на спину, на левый бок. Возвращается в исходное положение. Начинается еще один круг – перекат на правый бок, на спину. Студентка остается лежать на спине, руки и ноги вытягивает вдоль тела.
Отыскала, // нашла местечко.	Акцент движения следующей фразы совпадает с ударными гласными. Студентка, лежа на спине, переваливается на живот, на спину, на живот и вновь на спину.
Собака в сердце воет, // подобострастно // скрипит зубами, // сиротой вшивой // ноет, // управляясь // с моими словами.	На этой фразе студентка из положения тела «лежа на спине» садится, обхватывает колени руками и раскачивается на спине. Преодоление инерции тела в откате назад, чтобы вновь его поднять, делает объемным усилие языка по перестроению с произношения мягкого [с’] на твердый и обратно.
На шее // артерия сонная // стуча, // отдыха просит, // а сердце // к работе склонное, //	Студентка, поднимается на ноги и делает выпады всем телом по четырем направлениям, ускоряя движения. Словно она сама сердце, которое направляет поток в нужные стороны.
шелестя все же кровь проносит.//	Студентка останавливается и вытягивается вверх, как напряженная струна.
Устала // слабость съела. //	Слом тела, сброс верхней части тела в наклон. Студентка продолжает фразу, падая на колени. Кончик языка при произнесении [с] устремлен к нижним зубам, стремление тела вниз совпадает с движением языка.
Я не такая смелая // чтобы стать сильной, // я не такая сильная //	Студентка поднимает себя, держась за невидимую нить. Постепенное вырастание тела совпадает со смысловым членением фразы и

чтобы стать красивой, // я не такая красивая // чтобы быть с тобой.	с артикуляционными особенностями произнесения мягкого шипящего, так как при произнесении мягкого звука [с’] (в отличие от твердого [с]) спинка языка поднимается к твердому небу.

Индивидуальный дикционный тренинг студента 3-го актерского курса Рамазана Шахбанова (мастерская профессора В. А. Ильева)

Пластическая история этого упражнения представляет собой две части, отличающиеся по темпу. Первая часть – медленная, студент прислушивается к своему телу и своим ощущениям. Во второй части студент акцентирует ритм фразы движениями тела, темп речи и пластики ускоряется.

Щедрый // общипанный щуренок, // ищущий// щитовидных ощущений, //	В начале упражнения студент стоит, ноги расставлены в стороны чуть шире плеч, колени свободны, согнуты. Обе руки сброшены вниз. Шея расслаблена. Поочередно раскрывая в сторону то правую, то левую руку, студент словно изучает пространство. Левая рука будто ощупывает край пространства, до которого дотягивается, и передает ощущение правой руке. Одновременно студент перемещает вес тела с одной согнутой в колене ноги на другую.
прощупывая // щупальцем щель щелки, //	Выпад на левую ногу, правая рука от стопы левой ноги описывает полукруг внизу на уровне пола, одновременно тело перемещается на правую ногу. Рука будто ощупывает поверхность над полом. Затем руки раскрывают, раздвигают воображаемое узкое пространство справа.
щурится тощим щупом в щах.	Руки плавно описывают полукруг над головой, перенос центра тяжести с правой на левую ногу. Сброс верхней части тела, колени чуть согнуты.

Щедрый общипанный щуренок, // ищущий // щитовидных ощущений, // прощупывая // щупальцем щель щелки, // щурится тощим щупом в щах.	Ритмы тела и речи ускоряются. Пластический рисунок тела передает ритмичность фразы. Ведущими точками тела становятся то локти, то правое плечо, то колени. Студент перемещается в пространстве, откликаясь телом на перемену центров тяжести. Речь и движения становятся более быстрыми и акцентированными.
Постимпрессионистский //	Выпад на правую ногу, согнутые в локтях руки вращаются одна вокруг другой. Большое скопление глухих звуков [с], [с’] и двойное ударение в слове «постимпрессионистский» преодолеваются с помощью активного вращения рук.
шабашивший сосед //	Студент раскрывает руки, описывая над головой круг. Опускает руки вниз, и только ладони отрываются от тела на слове «сосед».
страстно сушит // шишко-сушилку. //	Студент опускается на пол, лицом вниз будто падает на руки, тело совершает волнообразное движение, поочередно касаясь пола грудью, корпусом, бедрами. Поднимаясь на руках, студент перекидывает ноги между рук и переворачивается на спину.
Коса // боса без пояса. //	Лежа на спине, студент поднимает руки вверх, ладони, проходя одна мимо другой, не касаются друг друга, но создают ощущение трения. Верхняя часть тела приподнимается вслед за руками.
Сок сам сосет волосы. //	Оставаясь на полу, студент совершает шагообразные движения ногами в сторону по кругу. Укрупняя артикуляцию глухого согласного и лабиализованных ударных гласных, мы выбрали широкое движение ногами.
Свысока // смотрит сова косо. //	Подъем осуществляется прыжком, с помощью замаха ногами. Современные танцевальные шаги, быстрая смена ведущей ноги, артикулируют произносимую фразу.

Сто вопросов // бесспорно // что-то // свое шушукают, // свое шушукают. //	Как и в начале упражнения, студент стоит, ноги расставлены в стороны чуть шире плеч, колени свободны, согнуты. Руки с разных сторон собирают пространство к центру тела и встречными движениями вверх и вниз ладони перетирают, «проговаривают» глухие согласные [ш].

Предложенный тренинг не может являться единственным вариантом на пути освоения дикционной выразительности речи. Осознавая всю неоднозначность и сложность воспитания театральной дикции в условиях усложняющегося тренинга на старших курсах, педагоги продолжают творческие пробы. Проблема корректировки произносительных недостатков, орфоэпических особенностей и произносительных аритмий требует более пристального взгляда и сосредоточенных поисков в теории и практике современной театральной школы.

Библиографические ссылки и примечания

1. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. – Берлин: Эпоха, 1922. – С. 6.
2. *Васильев Ю. А.* Что нового в преподавании сценической речи? // Сценическая речь. Теория. История. Практика: кол. моногр. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 224.
3. *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: хрестоматия. – М.: Искусство, 1984. – С. 129.
4. *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: ощущение-движение-звучание. Вариации для тренинга. – СПб., 2005. – С. 161.
5. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке… С. 6.
6. См.: *Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. – М.: Просвещение, 1972. – С. 37.
7. Тексты сочинили студенты ПГАИК Елена Костарева, Илья Ильиных (мастерская профессора В. А. Ильева).
8. *Галендеев В. Н., Кириллова Е. И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс // Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. каф. сцен. речи СПбГАТИ. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 242.
9. См.: *Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение... С. 40.
10. *Галендеев В. Н.* Не только о сценической речи: моногр. – СПб., 2006. – С. 308.
11. *Алферова Л. Д.* Сцена. Слово. Речь // Сценическая речь. Теория. История. Практика... С. 149.

Т. А. Григорьянц
Кемерово

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЭТЮДА

В статье рассматривается процесс поиска музыкального оформления к пластическому этюду (композиции). Приводятся некоторые принципы подбора музыки к пластической партитуре этюда, называются необходимые условия для работы с музыкальным оформлением. Анализируются функции музыки в сценическом тексте пластической композиции.

Ключевые слова: музыка, музыкальное оформление этюда, иллюстрация, контраст, последовательный принцип, сценическое движение, пластический этюд, функции музыкального оформления.

T. A. Grigoriants
Kemerovo

MUSICAL ARRANGEMENT OF PLASTIC ETUDE

The process of search of musical arrangement for plastic etude (composition) is considered in this article. There are some principles of musical selection for plastic etude, necessary conditions for work with sound effects here. The functions of music in stage text of plastic composition are analyzed in the article.

Keywords: music, musical arrangement of plastic etude, illustration, contrast, consistent principle, stage moving, plastic etude, functions of sound effects.

Сценическое движение является одной из основных дисциплин в профессиональном воспитании артистов и будущих руководителей любительских театров. Значение пластичного, тонко настроенного, эмоционально выразительного тела в профессиональной деятельности артиста трудно переоценить. Рассуждая о специфике природы актерского существования, Михаил Чехов утверждал: «в нашем распоряжении имеется лишь один инструмент, одно орудие, при помощи которого мы можем передать слушателям наши чувства, идеи и переживания – наше собственное тело… положение это неоспоримо и верно до ужаса!» [1]. Известный исследователь в области театра В. Хализев так определяет сущность исполнительского мастерства: «Игра актера на драматической сцене составляет нерасторжимый сплав начал исполнительских и собственно творческих

(авторских). В своей пантомимической основе это искусство «первичное» (наряду с музыкой, литературой, живописью). И в той мере, в какой театр опирается на актерскую пластику, он являет собой самостоятельный вид искусства, относительно независимый от художественной словесности» [2]. Процесс пластического воспитания будущих артистов, так же как и режиссеров, условно представляется состоящим из двух уровней. Первый можно определить как «аналитический». Он предполагает коррекцию физических данных, обретение пофессиональной физической техники, ее совершенствование, анализ приобретенных навыков и умений. Второй уровень – «художественный». В этот период уже оснащенные практическими знаниями студенты приступают к постижению приемов и принципов «лепки» и «рисования» телом, раскрывая для себя выразительные возможности телесности, ее способности существовать художественно. По сути, именно здесь студенты начинают знакомиться с пластическим театром, который представляет собой театральную форму, «в которой отдается предпочтение жесту и экспрессии телодвижения, не исключая, однако, использования слова, музыки и всех возможных сценических средств apriori» [3].

В программе дисциплин «Сценическое движение» и «Пластическое воспитание» существуют разделы и темы, воплощающие в себе «художественный» уровень становления телесности. Важным компонентом в постановочной работе является подбор музыкального оформления к этюдам, композициям, сценам и спектаклям. Безусловно, прежде всего, поиск музыкального материала важен для студентов-режиссеров, но и будущие артисты, создавая свои акробатические, пластические, трюковые зарисовки сталкиваются с необходимостью подбора шумового и музыкального оформления. В случае, когда автор сценического опуса точно определил тему, возможные пути ее раскрытия в пластике, выразительные средства (элементы пантомимы, акробатики или трюковые упражнения), поиск и введение музыкального фрагмента оказывается удачным. К сожалению, как показывает практика, эта работа не всегда дает желаемый результат. Следует отметить, что немаловажную роль в организации пластического материала и присоединении к нему музыкального играет субъективный фактор – собственное видение и понимание студентом не только выразительных возможностей пластики и музыки, но и способов их сочетания в одной работе. Дисциплина «Пластическое воспитание» во многом способствует совершенствованию этого «субъективного фактора». На уроках сценического движения, акробатики, ритмики, сценического фехтования происходит трансформация из «просто тела» студента в художественное

тело исполнителя. Прежде чем определять психофизические связи, телесность и ее потенциал изучаются, затем следует трудоемкий процесс по становлению тела, и только потом появляется возможность рисования телесными движениями, создания пластического рисунка роли и завершенного пластического фрагмента, где смысл совершается без слов. К. С. Станиславский, изучая природу актерской техники и анализируя сам процесс становления пластичности, писал: «Прокатываясь по сети мышечной системы и раздражая внутренние двигательные центры, энергия вызывает внешнее действие. Вот такое движение и действие, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств» [4].

Для того чтобы пластический этюд состоялся, необходимы также определенные знания, точнее информация в области музыкальных направлений, жанров и форм. Без этого поиск музыкального материала сводится к появлению случайных вариантов либо использованию очень распространенных «штамповых» мелодий.

И еще одно условие для возможности работать с организацией пластического материала в этюд (композицию, зарисовку и т. д.), то есть решать постановочные задачи, – это наличие пластического мышления, воспитанием которого занимаются также движенческие дисциплины. Без развитого пластического мышления и воображения, которые представляют собой профессионально необходимые характеристики как режиссера, так и артиста, невозможным становится творческая и художественная состоятельность ни постановщика, ни исполнителя. С. М. Эйзенштейн считал, что для автора сценического произведения первым и важным является возможность «развернуть сухую строчку задания в многообразное, многосложное и ритмически слитное действие» [5]. Безусловно, здесь в первую очередь речь идет о режиссуре, как о самостоятельном виде искусства, которое выдающийся педагог, автор многих исследований в области сценической пластики Г. В. Морозова определяет как «искусство пластической композиции спектакля» [6]. С уверенностью можно сказать, что все написанное С. М. Эйзенштейном и Г. В. Морозовой актуально и для постановки небольшой пластической работы (зарисовки, этюда, композиции и т. д.).

Танец и другие пластические дисциплины имеют похожие принципы и приемы в воспитании профессиональных навыков и умений у будущих режиссеров и артистов. Тесная связь дисциплин «Сценическое движение»

и «Танец» необходима в процессе становления профессиональной пластичности. Подробный анализ возможного синтезирования элементов этих предметов осуществил известный педагог, яркая личность в танцевальном мире Ю. И. Громов. Союз движенческих дисциплин, имеющих одну природу, совершенно необходим «для воспитания общей музыкальности сценического поведения, его выразительности» [7]. Ю. И. Громов считал, что соединение движения и танца может и должно происходить уже на уровне изучения элементов, то есть на уровне простого упражнения: «...танцевальные движения, связанные с выявлением музыкальной основы, вносят в бытовые действия ритмичность, музыкальность и точность пластической формы. Бытовые действия, будучи наиболее естественными и органичными в жизненных проявлениях человека, вносят в танец жизненную достоверность, делая его правдивым» [8]. Если в танцевальном искусстве музыка всегда является драматургической основой номера, то в пластике основой представляется смысл, воплощающийся исключительно телесно.

Возвращаясь к проблемам подбора музыкального материала, можно отметить, что наличие развитого пластического мышления и эмпатических качеств, как правило, дают импульс к верному направлению в поисках необходимого музыкального фрагмента. Сам поиск музыкального оформления в работе над пластическим этюдом имеет большое значение. Набор музыкального материала, его прослушивание, анализ очень часто приводят студентов к «открытиям». Например, первое, что обнаруживается, – это наличие общих моментов в пластике и музыке. И то, и другое обладает очень сильным воздействием на чувства человека. И в музыке, и в пластике чудесным образом сочетаются эмоциональное, чувственное, фантазийное. И музыку, и телесную выразительность можно представить языком души человека. Современный исследователь искусствовед Н. Ф. Бабич, размышляя над проблемами синтеза музыки и тела в пластическом спектакле, пишет: «...объединяет эти театры (балет и театр пластики) то, что и в балете, и в пантомиме создание музыкально-пластической образности является основополагающим актом в рождении произведения» [9]. Н. Ф. Бабич считает, что «понять серьезность подхода к музыкальному решению в пластическом спектакле – значит вывести на совершенно иной уровень понимания осознанную необходимость музыки в пантомиме, не менее осознанную, чем в балете» [10]. Иногда (такие варианты случаются довольно часто) музыкальный фрагмент существенно изменяет направленность пластической работы, а иногда и

вовсе меняет тему или ход развития этюда. Обладая способностью излучать мощный эмоциональный импульс, музыкальное произведение способно кардинально изменить сценический текст этюда, его содержание. Введенный в пластическую партитуру сценического этюда музыкальный фрамент должен становиться его неотъемлемой составляющей. В случае успеха, то есть в идеальном варианте, сливаясь с телесным движением, с непрерывно меняющимся пластическим рисунком, мелодия теряет свою автономность и свое «значение», но при этом она приобретает новый смысл и новое звучание в синтезе с телесностью.

С чего же может начаться процесс поиска музыки, что может помочь в определении музыкального материала? Во-первых, необходимо выбрать тему пластического этюда. Чаще студентам интересны такие темы, как «борьба добра и зла», «экология», «душа человека и ее составляющие» и т. д. Этюды на лирические темы в этом списке стоят на первом месте. Во-вторых, надо установить художественные средства телесной пластики, способные выразить и раскрыть ее именно так, как задумал автор. Этюды и зарисовки могут решаться в акробатической лексике, с использованием элементов пантомимы, в свободной и трюковой пластике и т. д. Необходимо заметить, что чаще всего в работе с пластическим этюдом используется смешанная лексика (соединяются элементы нескольких разделов). В одной пластической композиции могут присутствовать элементы разных техник из различных разделов. Как правило, поиск и определение музыкального фрагмента или фрагментов, необходимых для будущего пластического этюда, начинается еще на этапе определения темы. Далее следует процесс выбора: среди найденых музыкальных отрывков определеляется материал, который, по мнению автора этюда, имеет право на существование в этой работе. Практика показывает, что утверждение музыки происходит в соответствии с несколькими принципами.

Первый принцип в подборе музыкального произведения – иллюстративный. В этом случае пластический текст сливается с музыкальным, эмоциональное содержание пластической партитуры этюда дублируется музыкальным содержанием. Как правило, подобные работы, даже хорошо выполненные, с великолепным музыкальным материалом, – не эмоциональны и не вызывают живого зрительского отклика. Иногда такая пластическая композиция в полной тишине звучит ярче, чем с музыкальным сопровождением. Следует отметить, что на занятиях по предмету «Сценическое движение» в работе над пластическими этюдами и композициями наблюдаются три варианта воплощения принципа иллюстрации.

Первый вариант – «перевес в пластику». В этой ситуации пластический рисунок, выражающий какую-то идею, интереснее музыки его сопровождающей. Второй вариант – «перевес в музыку». Здесь все наоборот. Эмоциональный фон этюда держится за счет музыкального фрагмента. Зритель превращается в слушателя. Третий вариант – вариант «равновесия». Пластический текст этюда звучит «в унисон» с музыкальным, но, увы, от этого он не становится выразительным, а следовательно, интересным для зрителя.

Последний вариант представляет особый интерес для анализа. В этом случае определение музыкального материала иногда происходит по «хореографическому» принципу, то есть, в первую очередь, подбирается мелодия, полностью иллюстрирующая сценические события. Интонация, темпо-ритмическая структура, акценты и эмоциональное состояние полностью совпадают с интонацией, темпом, ритмом и акцентами пластического рисунка этюда. Каждая секунда сценического действия «отбивается» музыкальным «событием», каждый эмоциональный «вдох» сценической жизни тела фиксируется музыкальным фрагментом. Таким образом, пластическая работа трансформируется в плохо организованный «нехореографический балет» с танцевальным способом существования, все становится предсказуемым и неоригинальным. В танце тело исполнителя погружается и сливается с ритмом мелодии. Танцевальное искусство можно назвать телесной музыкой, в которой артист и мелодия, растворяясь, «участвуют» в искусстве танца. Но для создания пластического этюда или композиции этого недостаточно. Даже великолепно поставленный и исполненный хореографический этюд всегда останется танцем, не более. Обладая внутренней драматургией, определенной последовательностью в развитии событий, внешним каркасом намеченных мизансцен и движений, пластическая работа требует другого подхода в выборе и введении музыкального материала. Если «танец, сливаясь с музыкой, передает пульсацию ее ритма, при равновесии метра, скоростей темпа и выразительности динамических оттенков» [11], то в пластической композиции (этюде) рождение художественного образа происходит иначе – движения и жесты не всегда «передают пульсацию» музыкального ритма. Более того, формальная ритмическая структура сцены может совершенно не совпадать с ритмической структурой музыкального куска.

Процесс постановочной работы в пластике показывает, что музыкальный материал, зависимый от темы пластической композиции, от режиссерского решения, может организовываться по нескольким принципам.

Первый принцип, который уже рассматривался, – иллюстративный. Второй принцип введения музыки в действие – принцип контраста. В этой ситуации темпоритмическая структура музыкального произведения не совпадает с пластическим действием, а полностью противоположна ей. Например, зритель видит почти неподвижную фигуру человека или группу людей, медленно (может быть, даже в «рапиде») перемещающихся в пространстве сцены, в сопровождении музыкального фрагмента в высоком темпе. Это общеизвестный режиссерский «ход», который (при точной организации) создает высокое напряжение на сцене. Эпизод становится более выпуклым, более значимым. Контрастное соединение пластического рисунка и музыкального создают еще и дополнительный объем, сцена приобретает иногда иное значение, смысл происходящего, как правило, от частного переходит к более общему. Следует заметить, что обратный ход, когда при медленном музыкальном решении пластическая партитура героя (героев) решена в высоком темпе (движения быстрые, иногда с ускорением), приносит так же результат совершенно нового осмысления сценических событий.

Еще один вариант «соединения» пластики и музыки мы условно определяем как «последовательный». Здесь мелодия либо «вторит» телесному рисунку, либо пластическая партитура «следует за» музыкальной. Происходит смещение музыкальных акцентов относительно пластических. В сценическом фрагменте образуется совершенно новая оригинальная интонация. В некоторых студенческих работах подобное решение передает внутренние переживания, эмоции, провоцирующие физические поступки.

Наше определение принципов синтеза музыкального и пластического материала, безусловно, относительно. Описаны самые типичные ситуации в работе по музыкальному оформлению пластических этюдов и композиций. Несмотря на разные способы существования мелодии в общем сценическом рисунке в указанных вариантах, их объединяет и «роднит» одно обстоятельство. Этим «обстоятельством» является рождение художественного образа, который можно определить в нашем случае и как результат удачного сосуществования музыки и тела. Речь идет о том, что есть на самом деле, но при этом сложно определяется в словах, относится к невыразимому в искусстве и образуется между мелодией и пластикой.

Как же выглядит пластическая работа, отвечающая всем требованиям, с идеально подобранным музыкальным сопровождением? В начале статьи мы рассмотрели такой вариант, где мелодия представлет собой

важную и совершенно необходимую составляющую. В этом случае происходит полное слияние музыки и тела, они создают столь плотный, неразделимый союз, что каждый из компонентов полностью теряет свою автономность и свое значение. Происходит взаимопроникновение эмоциональных сфер движения и мелодии – рождается художественный образ. Подобное возможно лишь при талантливо организованном поиске и совмещении музыкальной и пластической партитур.

Интересными представляются сценические работы, выполненные с использованием одного завершенного музыкального произведения или законченного музыкального фрагмента. Подобное режиссерское решение, с одной стороны, помогает автору, раскрывая полноту звучания движения и продвигая сюжет этюда; с другой стороны, такой ход накладывает большую ответственность на постановщика. Сценическая работа обязана стать самостоятельной и самоценной, она не должна «опираться» на известное музыкальное сочинение. Современные исследователи в области пластических искусств считают, что «обращение к законченной музыкальной драматургии приводит к обновлению и расширению сферы образности, пластическим и пространственным находкам» [12]. Но для того чтобы это произошло, совершенно необходим не только практический опыт, но и художественный вкус, а также широкий кругозор. При наличии необходимых условий происходит проникновение режиссера «в суть не только содержания, но и структуры, синтаксиса музыкального произведения», все это «обогащает представления о форме как таковой, ведет к раскрытию творческой свободы и способности к пластическому фантазированию, позволяет находить новые пути в создании музыкально-пластической образности» [13].

Как показывает практика, музыкальные произведения, участвующие в оформлении пластических этюдов выполняют ряд функций. Во-первых, музыка в этюде способна создавать и удерживать атмосферу всего пластического строения. Во-вторых, правильно подобранный музыкальный материал не только «оттеняет» настоящие события, он может создавать атмосферу прошлого и даже будущего. Способность передавать отношение героя или героев друг к другу, а также к реальности можно определить третьей функцией. Возможность создания музыкальным фрагментом намерения, настрой персонажа к дальнейшим действиям мы рассматриваем как четвертую функцию. Кроме этого, мелодия – великолепный способ создания или подчеркивания внешних и внутренних характеристик персонажа или группы персонажей. Способность выявлять

и укрупнять своеобразие героя – пятая функция. Положение о том, что музыка помогает в создании более точной пластической интонации отдельных действий, может быть шестой функцией. Музыкальное произведение способно выявлять и укрупнять конфликт в пластическом этюде, уточняя тон происходящего – функция седьмая. Безусловно, описаны далеко не все возможные назначения музыкального оформления, их гораздо больше. Более того, опыт работы в этой сфере показывает, что непосредственно в постановочной деятельности часто открываются все новые и новые возможности и способности музыки в пластических композициях и спектаклях. Это свидетельствует не только о безграничных возможностях телесной пластики и музыки, но и о совершенно неисследованном потенциале выразительности, который кроется в их синтезе.

Библиографические ссылки

1. *Чехов А. П.* Литературное наследие: в 2 т. – М.: Искусство, 1995. – Т. 2. – С. 144.
2. *Хализев В.* Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – С. 162.
3. *Бабич Н. Ф.* О пластическом театре и роли музыки в создании художественного образа // Академия пантомимы: теория и практика: сб. ст. / отв. ред. Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина. – М.: Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – С. 149.
4. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1954–1961. – Т. 3. – С. 42.
5. *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1966. – Т. 4. – С. 223.
6. *Морозова Г. В.* О пластической композиции спектакля: метод. пособие. – М.: ВЦХТ, 2001. – С. 9.
7. *Громов Ю. И.* Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. – 2-е изд., испр. – СПб.: Планета музыки: Лань, 2011. – С. 87.
8. Там же.
9. *Бабич Н. Ф.* О пластическом театре… С. 151.
10. Там же.
11. *Громов Ю. И.* Танец и его роль ... С. 91.
12. *Бабич Н. Ф.* О пластическом театре… С. 156.
13. Там же.

Раздел II. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Н. Л. Прокопова
Кемерово

«ТЕРРИТОРИЯ» СЛОВА: ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ВОЗНИКНОВЕНИЯ АКТУАЛЬНОГО РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА АКТЕРА

В статье рассматриваются причины низкого качества сценического слова, анализируются спектакли, в которых звучащее слово значимо, созвучно культурному контексту времени, интересно зрителям и критике. Автор статьи выявляет обстоятельства возникновения актуального речевого искусства.

Ключевые слова: театральный спектакль, речевое искусство актера, художественное направление, сценическое слово, голосо-речевой образ.

N. L. Prokopova
Kemerovo

THE WORD “TERRITORY”: THE CIRCUMSTANCES OF THE APPEARING OF ACTUAL SPEECH ACTOR’S ART

The reasons of the poor quality of the stage word are considered in the article. The author examines performances in which the word is significant and consistent with the cultural context of the time, it is interesting to the audience and critics. The author of the article reveals circumstances of actual speech art.

Keywords: theatre performance, actor speech arts, artistic direction, stage word, speech-vocal image.

Речевое искусство соотносимо с разными видами деятельности и все же его полноправными владениями являются театральные подмостки. Однако уже к концу XX – началу XXI столетия театр часто избирал для себя в качестве приоритетного канала общения со зрителем не столько возможности слова, сколько потенциал пластики, хореографии, а позже – и мультимедиа. Вместе с тем современное театральное искусство не только не обходится без помощи сценического слова, но все же содержит сча-

стливые примеры, в которых речевое искусство одновременно и не архаично, и художественно ценно.

Задача данной статьи состоит в установлении обстоятельств возникновения актуального речевого искусства, выявлении, условно говоря «территории», на которой звучащее слово значимо, созвучно культурному контексту времени, интересно зрителям и критике. Цель автора видится в уточнении условий, при которых возникает потребность в звучащем слове. Эмпирическим материалом избрано речевое искусство признанных театральных спектаклей, поставленных в период конца XX и начала XXI столетий.

Установление в театрально-культурном контексте начала XXI столетия обстоятельств, определяющих потребность в сценическом слове, вполне актуально уже потому, что на факт утраты словом своих приоритетных позиций и высокого качества указывается повсеместно. Философ Ю. М. Шор отмечает, что в современной цивилизации «вследствие тысяч причин произошла трагедия: слово оторвалось от реальности, оно перестало сверкать, искриться, перестало быть объемным, телесным, вещным, потеряло полноту смысла. Неслучайно поэтому сначала романтики, потом символисты, “формалисты”, ОБЕРИУ’ты с их “заумью” будут упорно возвращать слово в свою первоначальную стихию, в стихию полновесного смысла, а значит и в стихию реальности» [1]. Нельзя не согласиться и с московским театроведом, исследователем театрального искусства А. Бартошевичем, который в публикации «Прощай, слово!» справедливо указывает: «Стало общим местом рассуждать о том, что цивилизация слова, развивавшаяся с ренессансных времен, если не вполне исчерпана, то уходит на второй план, а на смену некогда управлявшему миром слову явилось царство визуальных образов. Но общим местом эта идея стала единственно по причине своей самоочевидности» [2]. Петербургский театровед Е. И. Горфункель констатирует: «Печально, что говорение на сцене, слово как таковое чем дальше, тем больше становится приложением. К режиссуре, игровому рисунку роли. К жесту. Потому что красноречие режиссуры, связанное со словом, становится редкостью» [3]. Можно и далее приводить ряд высказываний, касающихся смены отношения к звучащему со сцены слову, однако полагаем, что приведенных размышлений достаточно. В поисках выразительности театральные режиссеры действительно в меньшей степени полагаются на слово и вверяют реализацию своих идей возможностям пластики и хореографии, а также потенциалу мультимедиа.

Причин сложившейся ситуации достаточно. Театровед Е. И. Горфункель относит к ним отказ от деления на «высокие» и «низкие» жанры,

стремление сценической речи к естественности, приоритет визуального в современной культуре, противопоставление литературного и режиссерского текстов, замену слова на визуальный ряд по причине знания пьесы [4]. К указанным причинам важное замечание добавляет авторитетнейший театральный педагог и режиссер В. М. Фильштинский, называя смену театральной технологии, произошедшей благодаря реформе К. С. Станиславского, и вхождение в практику работы этюдного метода. Он отмечает: «Напомню, что именно Станиславский заложил основы этюдного метода, ввел в практику этап работы со своим, то есть импровизационным текстом. Все это было прогрессивным, даже революционным для театра, но тут возник вот какой нюанс: освоение авторского литературного текста было отодвинуто в театральном процессе на слишком долгое время. И вообще при всем уважении к этюдному методу мы столкнулись, тем не менее, с непростой проблемой перехода от импровизационного текста к тексту авторскому. Этюдный период, надо заметить, не только психологически стал главенствовать, но также, в свою очередь, стал удлиняться, так что на освоение литературного текста, на овладение лексикой, поэтикой, ритмом, стихотворным размером стало попросту не хватать времени…» [5]. Соглашаясь с Е. И. Горфункель и В. М. Фильштинским, добавим, что все указанные изменения в театральном искусстве обусловили отсутствие полной ясности в критериях, предъявляемых современными постановщиками к качеству сценического слова. О единых требованиях к сценическому слову со стороны режиссеров (а постановщики в настоящее время опираются на разные ценностные установки) вряд ли возможно вести разговор. Как известно, стиль и качество речевого искусства подчас разнятся у актеров даже одного театра. Не говоря уже о том, что ценности речевого искусства в постановках по классическому и новодрамовскому текстам не совпадают вовсе [6]. К сожалению или к счастью, однако, в новейшем театральном драматическом искусстве требования дикционной ясности и тембровой благозвучности занимают вовсе не приоритетные позиции. Желание привлечь и развлечь публику, пришедшую на театральный спектакль, заставляют режиссеров прибегать к выразительным средствам, способным обеспечить эффект зрительской заинтересованности в кратчайший репетиционный период.

Стремление к названной цели заставляет выбирать соответствующие ведущие выразительные средства при создании спектакля. И здесь становится ясно, что сценическое слово, высокое качество которого достигается сложным соединением внутренней и внешней техники, уступает в данном случае по своим возможностям визуальным выразительным средствам –

потенциалу хореографии и мультимедиа. Кроме того, если хореографа, вокалиста, специалиста в области мультимедиа режиссер-поставщик, как правило, заменить не в состоянии, то совершенно иначе обстоит дело в сфере сотрудничества с педагогом-речевиком. Последнее вполне объяснимо: и хореограф, и вокалист, и режиссер-мультимедиа призваны выполнить ту часть работы по созданию спектакля (постановку танца, работу над вокальными номерами, подготовку мультимедийных фрагментов), которой режиссер (в силу специфики технологии указанных составляющих спектакля) часто не владеет в должной мере. В то время как выполнение педагогом-речевиком такой конкретной работы, как правило, не предполагается. Сценическое слово, потерявшее самодостаточность и воспринимаемое уже в XX столетии как одна из форм реализации действия, перешло в полное подчинение к режиссеру. Именно режиссер взял на себя ответственность преобразования слова из его литературной ипостаси в сценический вариант. Однако, режиссура XX столетия, отлично поняв стратегическую значимость возможностей сценического слова и справедливо отвоевав этот плацдарм у старого декламационного театра, не сумела обрести (выражаясь нетеатральным языком) «полного пакета» власти над ним. Режиссуре удалось закрепить за собой право единоличного выбора способов применения слова в спектакле. Это право режиссеры ревностно охраняют (что вполне понятно) и, возможно, по этой причине подчас видят в педагогах-речевиках не столько соратников, сколько специалистов либо бессмысленных, либо вредных театру. Именно на речевиков обрушиваются обвинения, связанные не только с низким качеством сценического слова, но и с разрушением художественности спектакля.

Одним из самых скандальных заявлений подобного рода явилось интервью с режиссером Константином Богомоловым, получившим образование в Российской академии театрального искусства (РАТИ). Он высказал мысль о том, что «чаще всего молодые артисты обучаются даже не мастерами, а педагогами по сценической речи. И ладно бы речевики занимались со студентами голосом, дикцией, но они занимаются художественным словом – и это катастрофа. В результате из училищ выходят люди, которые говорят чужими, а не своими голосами и интонациями. Если сказать одним словом, то из училищ с дипломами артистов выходят несвободные люди, не умеющие нормально, спокойно разговаривать, строить процесс. Я больше скажу: у них нет личности. В театральных училищах давно никого не интересует личность. А когда проявляется талант, то, как правило – вопреки. Я не говорю, что эта ситуация универсальна. Но она торжествует» [7]. Здесь заметим, что мастером курса, на котором учился Кон-

стантин Богомолов, являлся легендарный Андрей Александрович Гончаров, а сценическую речь преподавала имеющая большой авторитет среди педагогов-речевиков Ирина Юрьевна Промптова. Хочется думать, что в этом категоричном заявлении К. Богомолова следует искать не желание обидеть своих учителей, а скорее скрытую досаду по поводу сложностей выстраивания речевого действия с актерами.

Подчас сценическое слово не отличает высокое качество вовсе не потому, что этому плохо учат в театральной школе (хотя ошибки возможны и здесь), но в связи с тем, что для режиссера приоритетом является не история (с обнаженным конфликтом, рельефными действиями, ярко сыгранными событиями, глубокими «посланиями» к зрителю), а приколы и трюки. Поэтому спектакли нередко представляют собой поверхностный режиссерский стеб, а не подробно придуманное постановщиком и осуществленное актерами подлинное сценическое общение. И это не удивительно, выстраивание актерского взаимодействия, поиск точной трансляции мысли посредством возможностей сценического слова, пожалуй, самый трудоемкий. Начиная с XX столетия, театр потребовал от речевого искусства актеров не только виртуозности внешнего воплощения, но и высочайшей техники внутреннего переживания. Удовлетворение этих требований невозможно без значительных интеллектуальных, эмоциональных усилий, а также больших затрат времени (что немаловажно!) как со стороны режиссера, так и со стороны актера. В то время как спектакль (особенно в нестоличном театре) создается приглашенным режиссером, часто за два месяца работы (или за тридцать репетиционных точек), что не может обеспечить полноценную работу над речевым действием. Но вместе с тем, на категоричное заявление К. Богомолова следует все же обратить внимание не только как на свидетельство проблемы выстраивания речевого действия в спектакле (как со стороны режиссеров, так и со стороны актеров). К этому заявлению необходимо отнестись и как к сигналу, призывающему к более решительным поискам в области технологии обучении именно сценической речи в спектакле (а не технологии обучения художественному слову). Подчеркнем еще раз, в современном театре чаще всего обстоятельствами, определяющими возникновение сценического слова, являются: установка на развлечение зрителя посредством режиссерского стеба, короткий репетиционный период, а также изменения в ценностной шкале, определяющей качество сценического слова. Все это вовсе не располагает к рождению качественного слова, созданию актуального образца речевого искусства.

Указав на аксиологический аспект в области сценического слова, нельзя не упомянуть о революционном, вне сомнения, перевороте в отношении ценностных характеристик речевого искусства. В XX столетии речевое искусство спектакля сложно, но целенаправленно разорвало свои связи с искусством художественного чтения. Наличие значительных различий в этих двух видах речевого искусства на протяжении многих лет (с периода 1940-х годов) отстаивают и обосновывают педагоги-речевики петербургской театральной школы. В начале 2000-х годов кафедра сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, возглавляемая профессором В. Н. Галендеевым, отказалась проводить традиционный конкурс чтецов имени Вл. Яхонтова. Российские театральные педагоги не ожидали столь решительного шага от речевиков питерской театральной школы и, по сути дела, до сегодняшнего дня не смирились с таким отношением к чтецким конкурсам. Заметим, конкурсы продолжают проводиться почти во всех театральных вузах, но не в Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Некоторые из российских педагогов-речевиков, признавая авторитет В. Н. Галендеева, тем не менее, встречаясь на той или иной конференции или чтецком конкурсе нет-нет, да и выскажут с негодованием: «Что он привязался к этим конкурсам чтецов!». В свою очередь В. Н. Галендеев, безусловно зная о реакции своих коллег, аргументирует: «Меня называют (надеюсь, не совсем всерьез) душителем художественного слова. Если это и верно, то лишь отчасти. Против чтецкого искусства как такового я, в целом, ничего не имею. Сам с удовольствием работал над моно- и дуоспектаклями по Пушкину, Бродскому, Маркесу, Булгакову… И в сей момент увлеченно занимаюсь стихами Ч. Милоша, В. Шимборской, К. Кавафиса, И. Бродского с молодыми (и не самыми молодыми) артистами МДТ – Театра Европы. Вечера С. Юрского (а рядом, увы, поставить некого) – из моих самых сильных художественных впечатлений. Облагораживающие воспоминания я сохраняю от выступлений Д. Журавлева, С. Кочаряна, В. Ларионова, В. Сомова, Я. Смоленского, А. Кутепова. Но я против того, чтобы педагоги по сценической речи, занимаясь художественным словом, делали вид, что они занимаются сценической речью. Художественное слово – это вид искусства. Им должны заниматься те, кто имеет специальную склонность к нему, а никак не все, кого приняли в театральную школу как будущего актера и режиссера. Вероятно, какие-то первичные навыки в этом направлении должны получить все, но и в этом я не уверен. Многим это просто противопоказано» [8]. Вероятно? и понимание различий в двух видах речевого искусства (речевом искусстве актера и художественном чтении), и, безус-

ловно, педагогический и режиссерский талант позволяют В. Н. Галендееву добиваться в каждом из них значительных результатов. Известно, что и обучающиеся у него студенты, и подготовленные им актеры отлично понимают ценность и важность слова как в речевом искусстве актера, так и в искусстве художественного чтения.

О ясном осознании состоявшегося революционного переворота в отношении ценностных характеристик речевого искусства спектакля свидетельствуют постановки Л. А. Додина в Малом драматическом театре Санкт-Петербурга, созданные при участии В. Н. Галендеева. Общеизвестно, что речевую сторону спектаклей Малого драматического театра отличает высокое художественное качество. По свидетельству коллег (педагогов-речевиков) и театроведов, чтецкие работы и спектакли, созданные под руководством или при участии В. Н. Галендеева, можно отнести к тем счастливым примерам, в которых сценическое слово значимо, созвучно культурному контексту времени, интересно зрителям и критике. Е. И. Горфункель, рассуждая о приверженцах слова в режиссуре и называя в качестве примера Льва Додина, отмечает, что «многолетнее сотрудничество с В. Н. Галендеевым, помощь педагогов по вокалу гарантирует приоритеты звучащего и спетого слова в конструкции театрального действия. У Додина есть спектакли, которые отличаются сильнейшим формообразующим значением “речевого ансамбля”. Таковы, конечно же, “Бесы”, “Московский хор” (где Додин руководитель постановки), “Молли Суини”, “Долгое путешествие в ночь”» [9]. Вероятно, при установлении так называемой «территории» слова, при обнаружении обстоятельств, определяющих потребность в сценическом слове, уместно обратить внимание на психологореалистическое художественное направление, характерное для спектаклей Малого драматического театра. Как известно, Малый драматический театр называют образцом современного типа психологического театра, где «важно не столько жизнеподобное изображение мелочных поведенческих реакций в тех или иных предлагаемых обстоятельствах, сколько достоверное обнажение противоречивой и острой внутренней, душевной жизни персонажей» [10]. В том, что Малый драматический театр Льва Додина является «территорией», располагающей рождению и жизни сценического слова, несомненно. Однако утверждать, что обстоятельства, благоприятствующие трансляции эстетически ценного, значимого сценического слова, определяет сама по себе художественная направленность спектакля, было бы неверно. Далеко не всякий театр, принадлежащий психологореалистическому направлению, отличает высокое качество сценического слова и наличие «речевого ансамбля». Чаще всего в спектаклях именно

этого художественного направления качество сценической речи далеко от идеала. Сосредоточенность на психологической правде нередко приводит к ошибочному рождению сценического слова: актер концентрируется на своих душевных мотивациях больше, чем на взаимодействии с партнером. Поэтому утверждать, что психолого-реалистическое направление спектакля располагает к качественному сценическому слову, пожалуй, ошибочно. Скорее залогом высокого качества речевого искусства в Малом драматическом театре Санкт-Петербурга является четко осознаваемая и режиссером, и педагогом-речевиком, и актерами коммуникативная природа рождения и трансляции сценического слова в спектакле.

Как известно, слово, речь – это результат мышления. Ни пластика, ни вокал не выдают так характер и свойства мышления, как произнесенное слово, как звучащая речь. В сценических условиях обнажению мышления в пластике и вокале препятствует изначально заданный ритм и утвержденная партитура движений. Они, словно корсет, скрывают истину в сфере индивидуального эмоционального проживания актера, наличие или отсутствие микрособытий в сценическом поведении. Конечно, если процесс индивидуального мыследействия актера интересен, последователен, образен, а его голос и речь не только гибко подчиняются этому процессу, но способны транслировать его в сценическом формате, то ситуативная логика театрального действия не помеха. При этих условиях сдерживающие функции заданного ритма и утвержденной партитуры движений излишни (так же как не нужен корсет идеальным пропорциям тела). Во всех остальных случаях для хорошей речи требуется: либо «корсет» из ритма и пластики (что и присутствует в образцах речевого искусства риторического типа – в спектаклях французского декламационного театра, например). Либо в стремлении к хорошей речи необходимо совершенствовать не только работу голосо-речевого аппарата, но одновременно с этим развивать у актера мышление, способность к мыследействию в условиях спектакля, чувство эмпатии и сценической реакции. Не случайно В. Н. Галендеев очень определенно называет свои приоритеты: «Но окончательно понял, что меня интересует сценическое слово, в первую очередь диалогическое <...> Мне же интересна просодия, звук. Контакт через букву. Словомысль. И, прошу прощения у нежно мной любимого В. М. Фильштинского, словодействие. Даже звукодействие. Мне всерьез интересна сущность сценического диалога без костюмов, реквизита, грима, а, по возможности, и музыкально-шумового сопровождения» [11]. Автору данной статьи доводилось наблюдать индивидуальные занятия профессора В. Н. Галендеева с будущими актерами – студентами Санкт-Петербургской

академии театрального искусства. В педагогическом подходе В. Н. Галендеева поражал, подчас доходящий до исступления, поиск органично рожденного мыслезвука, верного мыслеслова, точной мыслефразы, подлинного мыследействия. У актеров Санкт-Петербургского Малого драматического театра звучащее слово также является сформированной потребностью выражения мысли. Поэтому в данном случае важным обстоятельством, определяющим высокое качество сценического слова, выступает потребность в высказывании, активированная вскрытым конфликтом, личностным отношением, спровоцированным мыследействием.

Такой же потребностью обусловлено отношение к слову и в спектаклях другого российского режиссера, которые, безусловно, отличны от эстетики постановок Льва Додина. Несмотря на то, что спектакли Анатолия Васильева в «Школе драматического искусства» (заметив скобках, что Анатолий Васильев в июле 2007 года подал заявление о прекращении сотрудничества с театром «Школа драматического искусства») содержат в себе черты уже иного художественного почерка, в них также значимое место занимает звучащее слово. В целях аргументации приведем спектакль А. Васильева «Государство» по Платону в «Школе драматического искусства» (дата записи спектакля относится к 1992 году). Конечно, уже сам по себе текст Платона как таковой требует от звучащей речи строгой логики мышления, конкретного адресата, точного действенного посыла. Речевое мастерство актеров в этом спектакле характеризует блестящее структурирование мысли, отчетливая передача значения слова, активный напор действия. Правда, иначе актерам и невозможно «присвоить» себе платоновский текст и «пробиться» с ним к зрителю. Секрет в том, как стремительно и, вместе с тем, как четко ведут вербальное действие актеры в спектакле «Государство». Диалоги напоминают упражнения в словесной борьбе. Поддержку изложенной позиции находим у театроведа Е. И. Горфункель (правда, она высказывается уже о другом спектакле А. Васильева). Словно в противовес высказыванию Бартошевича об исчерпанности цивилизации слова звучат ее размышления: «Все же среди лидеров современного театра есть приверженцы слова в режиссуре, когда самый сложный замысел опирается на литературу и ее сценические возможности. Один из них – Анатолий Васильев. На материале “Каменного гостя” Пушкина, соединяя пьесу с приемами японского театра (статика и жест-иероглиф), Васильев показывал, как зависит выразительность театра от участия слова, что оно – упорный бур в исследовании любой фабулы, доведении ее до плотности зрелища. Васильев выработал в “Школе драматического искусства” стиль спектакля в минимальной игровой раме, зато

диалог, монолог, речитатив в них – на первом плане. Выбор названий для афиши подтверждает вербальный максимализм Васильева – это либо стихи, в основном Пушкин, Лермонтов, Мольер, либо труднейшие для театрализации тексты Гомера, Платона, либо романы Томаса Манна, обладающие теми же, как у Диккенса и Достоевского, “актерскими” качествами, свойствами рассказа, записанной речи (“Иосиф и его братья”), или, казалось бы, несовместимая со сценой повесть “Фьоренца”» [12]. В приведенной цитате значимое место занимает мысль о связи вербального максимализма и высокохудожественного литературного материала.

Как видно из приведенных примеров, спектакли режиссеров, отдавших приоритет слову (и Л. Додина, и А. Васильева), созданы на хорошем литературном материале – полагаем, это первое обстоятельство, определяющее потребность в сценическом слове и располагающее к созданию образца речевого искусства. В приведенных примерах – и в театре Льва Додина, и в театре Анатолия Васильева – сценическое слово становилось необходимостью потому, что основой постановки была избрана серьезная литературная основа. Сложный синтаксис и концентрация изобразительно-выразительных средств качественной литературной основы выступают не только сложным препятствием для возникновения высокого образца речевого искусства, но в то же время служат и высокотехнологичной тренинговой базой для его совершенствования. Кроме того, речевое искусство рождается и живет там, где вскрыта коммуникативная природа рождения слова, акцентирована мысль, четко определено действие, сформирована потребность в высказывании. Таким образом, вторым обстоятельством, при которой возникает острая необходимость в сценическом слове, является задача трансляции мысли и реализации действия. Подробность работы режиссера с актером над авторским текстом, а также умелая провокация (в хорошем смысле) на активное мыследействие объединяют постановщиков, отдающих приоритет выразительным возможностям слова, несмотря на их принадлежность к разных художественным направлениям.

В постановках названных режиссеров сценическое слово занимает не только значимое место – ему отданы приоритетные позиции. Однако в настоящее время актуальное речевое искусство способно возникать и в тех спектаклях, которые используют возможности слова на паритетных условиях с другими выразительными средствами. В период рубежа XX–XXI столетий восприятие зрителя во многом изменено под влиянием потока информации, что определяет установку на иную эстетику сценического слова. Поэтому нередко зрителям интересно не только речевое искусство, пронизанное классическими ценностями (а именно эти особен-

ности характеризовали ранее приведенные примеры), но и ожидание авангарда. Полагаем, что тенденции речевого авангарда проявляют себя в спектаклях режиссера Кирилла Серебренникова.

В его постановке «Господа Головлевы» (МХТ им. Чехова, 2005 год) речевое мастерство исполнителей характеризуется способностью органично объединяться с другими выразительными средствами актера, порождая многослойность смыслов. Например, речевая партитура спектакля «Господа Головлевывы» формируется из нескольких пластов. Эта многослойность угадывается уже в начале спектакля. Первый пласт – это некий звук (кстати, сопровождающий весь спектакль) как основной фон – звукоподражание гудению мух. Звук назойливый, неотрывный. Второй пласт – это собственно голосоведение, нечто среднее между пением (но никак не пение) и нытьем – некий заунывный полуплач. Это не пение и не вокализ с фиксированным нотным рядом, а органично рождающийся полуплач. Третий слой – это звучание, возникающее благодаря предметам и как бы добавляющее четкий ритмический штрих к общей голосо-речевой симфонии. Например, звук, рождающийся от удара пальцем по пишущей машинке. Персонаж ударяет по клавиатуре механической пишущей машинки в определенный момент, как бы добавляя ритмически необходимый акцент. Четвертая фактура, и она, конечно, основная, можно сказать основной тон в звуковой симфонии спектакля, – это собственно сценическая речь. Она характеризуется присутствием длинных периодов в произнесении. Наиболее ярко такие длинные периода явлены в сценической речи Евгения Миронова, исполняющего роль Иудушки, Аллы Покровской, исполняющей роль матери. Указанный принцип речеведения – это большие, текстовые (практически безпаузные) массивы, объединенные четкой целью, мотивированные плотным сценическим действием и направленные на тотальное подавление воли противоборствующего персонажа, а также на подчинение его поступков своим задачам. «Иудушка Салтыкова-Щедрина напоминал паука, мироновский Иудушка не сосет кровь, а убалтывает, доводит до нервного срыва, будто муха, от которой невозможно отмахнуться. Сладким тенорком плетет липкую словесную ткань, где увязает как под гипнозом даже “милый друг маменька”» [13]. Важно, что высокое качество речевого искусства актеров в этом спектакле, так же как и в постановках Л. Додина и А. Васильева, обусловлено хорошо вскрытым смыслом, ясной режиссерской концепцией и мощной актерской мотивацией. На этот факт указывает Л. Соколова: «Интонация, с которой произносится текст, смысл этого текста – вот что ставится во главу угла – достижение глубины идеи, заложенной в романе Салтыкова-Щедрина» [14].

Таким образом, необходимость вскрыть смыслы обусловливает потребность в звучащей речи, а способность сценического слова легко объединяться с другими выразительными средствами актера усиливает актуальность речевого искусства и интерес со стороны зрителей и критики.

Еще более ярко авангардные тенденции в речевом искусстве демонстрирует спектакль «футуризмЗрим» (2011). Он создан профессором Санкт-Петербургской академии театрального искусства Юрием Васильевым со студентами мастерской Анатолия Праудина. Несмотря на то, что этот спектакль возник как рубежный экзамен по сценической речи, его, так же как и спектакль Кирилла Серебренникова, нельзя отнести к примерам вербального максимализма по той причине, что не только слово выступает в нем важным средством выразительности. Тем не менее, «футуризмЗрим» как нельзя лучше разбивает тезис о полной исчерпанности цивилизации слова. При этом на художественную значимость этой постановки указывает высокая оценка театральных педагогов и критиков. Спектакль «футуризмЗрим» получил экспертную оценку на многочисленных фестивалях[4]. Рецензии на спектакль «футуризмЗрим» оспаривают следующее высказывание А. Бартошевича: «Можно подумать, что театры стали работать для глухонемых. Критики, изощряющиеся в описаниях пластических композиций современных режиссеров, не обращают ни малейшего внимания на словесную партитуру спектаклей – обычно, впрочем, никакой осознанно выстроенной партитуры и не бывает. Все это не случайность и не предмет для бессмысленных стенаний. Речь идет о характере современной культуры. Похоже, что «из всех искусств для нас важнейшим» становится хореография, театр танца» [15]. Конечно, рецензенты имеют основания включить в свои публикации размышления о словесной партитуре спектакля тогда, когда такая партитура имеется, и в современной театральной критике это действительно редкость. Поэтому спектакль «футуризмЗрим» Юрия Васильева открыл театральной критики возможность для театроведческого анализа в уникальном аспекте – с позиций голосо-речевой

[4] Назовем лишь самые значимые творческие форумы. В декабре 2011 года спектакль принял участие в фестивале «100 лет “Бродячей собаке”». Например, этот спектакль участвовал в Фестивале актерских школ мира «Открытый урок: Станиславский продолжается», посвященном 150-летию со дня рождения Станиславского (октябрь, 2012). На фестивале «Мелодрама» в Польше (август, 2012) спектакль был признан лучшим. В ноябре 2012 года «футуризмЗрим» был показан на Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь». Всесторонняя оценка спектаклю была дана на фестивале, организованном совместно театром «Балтийский дом» и Европейским союзом театральных академий E:UTSA. Речь идет о Международном театральном фестивале «Балтийский дом», где параллельно с основной программой проводился фестиваль студенческих спектаклей «Театр XXI века» (октябрь, 2011).

выразительности. Несмотря на то, что текстовой базой постановки являются 22 (в некоторых версиях – 23) самостоятельных поэтических текста (стихи В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых и др.), «футуризмЗрим» – это полноценный драматический спектакль. Режиссером и актерами стихи различных авторов проанализированы как диалоги и полилоги конкретных персонажей (а не высказывания рассказчиков как в речевом спектакле) и воплощены как сцены драматургического текста (а не рассказы и повествования). Полагаем, спектаклем «футуризмЗрим» внесен значимый вклад в практическое освоение идей В. Э. Мейерхольда, связанных с методологией речевого искусства условно-театрального направления. Пожалуй, голосо-речевое действие спектакля нецелесообразно классифицировать как речевое или вокальное, потому что между этими двумя способами звукообразования здесь почти нет демаркационной линии: один способ звучания естественно перетекает в другой. Нередко слово рождается из крика или плача. При этом техники причитания и плача, являющие собой песенно-речитативные импровизации, используются органично, то есть психологически оправданно. Кроме того для голосо-речевого действия спектакля «футуризмЗрим» характерна гибкая смена темпоритма. По аналогии с определением футуристической поэзии как языковой инженерии, речевое искусство в данном случае также можно назвать голосоречевой инженерией, потому что способы звучания в данном случае соединяются друг с другом и модифицируются в зависимости от задач сценического воплощения. Музыкальность, темпоритмическая пластичность, вокализация звучания – это те признаки, которые указывают на принадлежность речевого искусства спектакля «футуризмЗрим» к условно-театральному направлению. Осмелимся заметить, что речевая партитура этого спектакля не просто сложная, но редкая и во многом уникальная [16]. Благодаря этой партитуре спектакль может рассматриваться как яркий пример речевого искусства театрального авангарда XXI столетия. В данном случае созданную в спектакле речевую партитуру следует воспринимать как прогрессивный художественный опыт. На наш взгляд, суть этого опыта состоит в успешном сочетании ценностей риторического, психолого-реалистического и условно-театрального направлений речевого искусства. Здесь мы имеем дело не только с традиционным использованием выразительных возможностей слова, но и с рядом экспериментов. Однако, как и в постановках Л. Додина и А. Васильева, в спектакле «футуризмЗрим» Ю. Васильева слово служит не только источником мысли, но и способом ее трансляции. И если В. Н. Галендееву «интересна сущность сценического диалога без костюмов, реквизита, грима, а по возможности,

и музыкально-шумового сопровождения» [17], то Ю. А. Васильева увлекает соединение диалога и всех возможностей актера – «голосом, душой, телом, жестами, нервами своими» [18]. Но, вероятно, объединяет двух незаурядных речевых педагогов стремление к поиску глубинного смысла звучащего со сцены слова. Профессор Ю. Васильев в интервью М. Дмитревской отмечает: «Я же преподаю не сценическую речь, я преподаю какую-то другую, творческую, актерскую, некое дотекстовое рождение слова. Если мы, упаси бог, занимаемся выговариванием, я уехал – они забыли обо мне, и о речи. А если я приучу их к жизненной реакции, они будут и дальше ею овладевать» [19]. Ключевыми в этом высказывании Ю. А. Васильева являются мысли о дотекстовом рождении слова и о приучении актеров к жизненной реакции – это, пожалуй, принципиальные художественно-театральные условия, определяющие потребность в звучащем слове и обеспечивающие создание образца речевого искусства. Спектакль «футуризмЗрим» убедительно доказывает, что третьим обстоятельством возникновения актуального речевого искусства следует считать активацию параязыковых возможностей слова, его способности легко объединяться с другими выразительными средствами актера.

Мы привели примеры речевого искусства в театральных спектаклях разной художественной направленности. Эта разница ценностных установок проявляет себя в содержательных и акустических характеристиках звучащей речи. Если в первых двух примерах (то есть в спектаклях Л. Додина и А. Васильева) главной задачей слова избрана трансляция мысли, то в двух других примерах (постановках К. Серебренникова и Ю. Васильева) – не только трансляция мысли, но и создание яркого, рельефного голосо-речевого образа. Однако во всех постановках обстоятельствами, определяющими потребность в звучащем слове, можно считать: во-первых, использование высокохудожественной литературной основы, во-вторых, жесткую мотивацию в трансляции мысли и реализации действия. В спектаклях авангардной направленности к названным обстоятельствам следует добавить активацию параязыковых возможностей слова, его способности легко объединяться с другими выразительными средствами актера.

Библиографические ссылки

1. *Шор Ю. М.* Экзистенция Слова // Сценическая речь. Теория. История. Практика: кол. моногр. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 22 .
2. *Бартошевич А.* Прощай, слово! [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru: сайт. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/theatre/projects/149/details/9514/.

3. *Горфункель Е. И.* Режиссура и слово // Сценическая речь. Теория. История. Практика… С. 35.
4. См.: Там же. С. 35–43.
5. *Фильштинский В. М.* Театральный маятник // Сценическая речь. Теория. История. Практика… С. 157.
6. См. подробнее: *Прокопова Н. Л.* Сценическое воплощение «новой драмы»: провокация жестокостью (на материале репертуарных театров Кузбасса) // Обсерватория культуры: журн.-обозрение. – М.: Рос. гос. б-ка. – 2/2012. – С. 48–53.
7. *Зарецкая Ж.* Интервью. Константин Богомолов: Наша театральная школа губит молодых артистов [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru: сайт. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/theatre/events/details/23841/?expand=yes#expand
8. *Галендеев В. Н.* 50 лет в театральной педагогике // Сценическая речь. Теория. История. Практика… С. 91–92.
9. *Горфункель Е. И.* Режиссура и слово… С. 41.
10. *Пронин А.* История с продолжением [Электронный ресурс] // Фонтанка.ру: Петерб. интернет-газета. – 2010. – 29 октября. – Режим доступа: http://www.mdt-dodin.ru/articles/197.html
11. *Галендеев В. Н.* 50 лет в театральной педагогике… С. 91–92.
12. *Горфункель Е. И.* Режиссура и слово… С. 41.
13. *Джурова Т.* Перекрестное знамение [Электронный ресурс] // Евгений Миронов: официальный сайт. – Режим доступа: http://emironov.ru/
14. *Соколова Л.* Цепная воспроизводимость безнравственности (музыкальный анализ спектакля) [Электронный ресурс] // Евгений Миронов: официальный сайт. – Режим доступа: http://emironov.ru/
15. *Бартошевич А.* Прощай, слово! [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru: сайт. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/theatre/projects/149/details/9514/
16. См. подробнее: Прокопова Н. Л. Художественная значимость речевого искусства как результат объединения разных ценностных установок (на материале спектакля «футуризмЗрим») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств: журн. теорет. и приклад. исслед. – 2014. – № 1 (26). – С. 127–139.
17. *Галендеев В. Н.* 50 лет в театральной педагогике… С. 91–92.
18. *Дмитревская М.* Здравствуйте! Моя фамилия – Васильев. Беседу с Ю. А. Васильевым ведет Марина Дмитревская // Петербургский театральный журнал. – 2013. – № 4 [74] – С. 27.
19. Там же. С. 32.

В. В. Чепурина
Кемерово

КАТЕГОРИЯ ПРЕКРАСНОГО В СОВРЕМЕННОМ РЕЧЕВОМ ИСКУССТВЕ ТЕАТРА (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КУЗБАССА ИМ. А. БОБРОВА)

Категория прекрасного рассматривается в качестве основного принципа речевого действия в спектаклях музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва. В качестве важнейших компонентов анализа используются эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, пафосная воодушевленность, ясность смысла, установка на монолог, внешнее изящество, правильность речи.

Ключевые слова: музыкальный театр, категория прекрасного, риторический тип речевой культуры, речевое искусство актера.

V. V. Chepurina
Kemerovo

CATEGORY OF BEAUTY IN MODERN THEATRE SPEECH ART (ON THE MATERIAL OF PERFORMANCES OF A. BOBROV MUSICAL THEATRE OF KUZBASS)

Category of beauty is considered as a main principle of speech act in performances of Kuzbass' musical theatre. Emotional and sensitive distance from transmitted text's ideas and facts, pathetic inspiration, clarity of meaning, directions to the monologue, external elegance, speech correctness are used as the most important analysis' components.

Keywords: musical theatre, category of beauty, rhetorical type of speech art, speech art of the actor.

Категория прекрасного – одно из исходных и определяющих понятий классической эстетики. В искусстве музыкального театра категория прекрасного реализуется через совокупность различных средств выразительности, в том числе посредством речевого действия. В задачи данной статьи входит рассмотрение особенностей речи актеров, воплощающих (или разрушающих) категорию прекрасного в музыкальном спектакле, а также факторов, обусловливающих эти характеристики. В качестве объекта исследования выбраны три спектакля музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва: мюзикл «Алые паруса» (либретто Л. Дреминой по повести

А. Грина, муз. В. Лесовской, реж. Д. Вихрецкий), музыкальная драма «Своей душе не прекословь» (по мотивам киносценария «Калины красной» В. Шукшина, муз. М. Самойлова, реж. засл. арт. Карелии Л. Дементьева-Самойлова), музыкальная сказка «Аленький цветочек» (по сказке С. Т. Аксакова, муз. М. Самойлова, реж. засл. арт. Карелии Л. Дементьева-Самойлова). Все они принадлежат одному временному периоду (премьеры состоялись в 2011–2012 годах), но имеют разножанровую природу, что приближает к выявлению наиболее общих тенденций и к объективности результатов.

В рассмотрении речевого сегмента сценических произведений мы будем опираться на исследование доктора культурологии Н. Л. Прокоповой, раскрывающее критерии анализа образцов речевого искусства [1]. В качестве общего ориентира анализа избрана классификация публичной речевой культуры, внутри которой выделяется три ее основных типа (риторический, психолого-реалистический, условно-театральный) и два модифицированных (соединение психолого-реалистического и условно-театрального типов, во-первых, с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей, во-вторых, с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей).

Рассмотрение вопросов, связанных с речью в современном музыкальном спектакле, не может быть достаточно продуктивным без обращения к традициям, сформировавшимся в этом жанре театрального искусства. Родоначальницей современного музыкального спектакля во всем его жанровом многообразии считается итальянская опера. Ее возникновение относится к рубежу XVI–XVII веков и обусловливается стремлением к возрождению форм древнегреческого театра. Культура эпохи, связанная с рождением оперного жанра, была ориентирована на ценности культуры Античности, среди которых риторика была одним из развитых и востребованных искусств. Поэтому и XVII век, и последующее за ним столетие ознаменовались расцветом декламации, характеризующей особенности речи ораторов Древнего мира. Театральное искусство, несомненно, ощутило на себе влияние декламационного стиля. Как свидетельствует Н. Л. Прокопова, характеристики декламационного стиля соответствуют риторическому типу речевой культуры [2]. Таким образом, искусство музыкального театра во многом опирается на исходные свойства риторического типа культуры и соотносится с принципами нормативной эстетики.

В исследовании Н. Л. Прокоповой доказывается, что каждому типу публичной речевой культуры присущи свои особенные черты, определяемые некими эстетическими и театральными принципами [3]. Особое влия-

ние на формирование риторического типа сценической речевой культуры, как указывает автор в одной из своих прежних работ, оказала категория прекрасного [4].

Понятие прекрасного в разные исторические периоды определялось и воспринималось неоднозначно. В одной из своих статей, посвященной воплощению этой эстетической категории в искусстве, мы отмечали, что «с одной стороны, постоянно подчеркивается неоспоримая существенность красоты как одной из высших ценностей. С другой, говорится об относительности красоты, изменчивости ее критериев, субъективности оценок. Однако можно получить достаточно полное представление о “прекрасном”, если признать, что оно возбуждает у человека положительные эмоции, высокое наслаждение, светлые чувства» [5].

Наслаждение, связанное с категорией прекрасного, от возникновения жанра и до настоящего времени является необходимым компонентом восприятия музыкального спектакля. Музыкальная партитура, построенная по законам гармонии, главным образом ориентирована на трансляцию высоких чувств, переживаний нравственного характера. Речь, звучащая в спектакле, не может существовать сама по себе, не соотносясь с вокальной линией роли. Слово, соединяясь с музыкой и подчиняясь единому стилю постановки, приобретает характеристики, имеющие непосредственное отношение к категории прекрасного. Таким образом, музыка способствует реализации эстетической функции речевого искусства музыкального театра.

Попытки суммировать многовековой опыт размышлений о категории прекрасного художниками и философами предпринимались неоднократно. Из современных научных изысканий особый интерес представляет исследование в области законов и правил красоты (общих для всех видов искусства) известного культуролога В. В. Бычкова [6]. Опираясь на его выводы, Н. Л. Прокопова определяет характеристики, служащие ориентирами для воплощения категории прекрасного в речевом искусстве. Содержательной составляющей ритмомелодики образцов речевого искусства риторического типа, определяемого названной категорией, являются «эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, пафосная воодушевленность, ясность смысла, установка на монолог (свидетельствующая об отсутствии нацеленности на подлинное взаимодействие с партнером по сцене или зрителем). Кроме того, отличительный признак, выраженный в звучании этих образцов речевого искусства, – внешнее изящество (тембральное, ритмическое, мелодическое)» [7]. Немаловажно требование правильности речи, которое также связано с категорией пре-

красного и, по свидетельству Н. Л. Прокоповой, проявляется в частных законах выразительности, опирающихся на традиционный для декламационной культуры «довольно формальный свод правил логики речи, орфоэпии и орфофонии» [8].

Обращаясь к рассмотрению спектаклей музыкального театра Кузбасса, примем в качестве важнейших компонентов анализа названные выше аспекты, определяющие уровни содержания и формы речевого слова. Повторим, что к ним относятся ***эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, пафосная воодушевленность, ясность смысла, установка на монолог, внешнее изящество, правильность***. Выбор спектакля при рассмотрении той или иной особенности речи, относящей ее к категории прекрасного, будет обусловлен наличием яркого примера для подтверждения той или иной мысли.

Эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста и пафосная воодушевленность

Эти две характеристики, на наш взгляд, необходимо рассматривать в единстве, так как они взаимозависимы и взаимообусловлены.

Пафосная воодушевленность в спектаклях музыкального театра прежде всего определяется выбором материала, подчиненного высокой нравственной идее и принадлежащего миру гармонии. Сюжет мюзикла «Алые паруса» основан на известной истории, сочиненной А. Грином в духе красивой романтической сказки о воплощении мечты. Детские грезы маленькой девочки Ассоль навеяны пророчеством волшебника о том, что прекрасный принц приплывет к ней на корабле с алыми парусами. Воплощением ее «воздушных замков» становится Артур Грей, явившийся через несколько лет к повзрослевшей Ассоль на необычном паруснике, предсказанном ей в детстве.

Особенностью спектакля в музыкальном театре Кузбасса является то, что мечты Ассоль не встречают особых препятствий для их осуществления. Недоброжелательство жителей Каперны по отношению к девочке и ее отцу, затворнику Лонгрену, в большей степени декларируется, нежели реализуется в конкретных сценических фактах. По-настоящему достойных противников нет и у прекрасного принца Грэя. С детства мечтающий о море, в пятнадцатилетнем возрасте покинувший роскошную жизнь в родовом замке, он, казалось бы, встречает непонимание со стороны своей матери, тревожащейся за его судьбу. Однако до настоящей сценической борьбы действие в их диалогах (выстроенных на основе эпизодов получения сыном письма от матери и их короткой встречи в родном доме) не вырастает. Важным этапом становления героя является обучение его морскому делу.

Вместе с тем, знакомство с навигацией и приучение к порядку на корабле не становится для него тяжким трудом или столкновением с неодолимыми преградами. В соответствии с достоверностью психологического действия обретение человеком себя обычно сопровождается сомнениями, страданиями и напряжением воли. В спектакле «Алые паруса» эти процессы уступают азарту коллективных сцен на шхуне Капитана Гопа, замечательно выстроенных режиссером Д. Вихрецким в содружестве с балетмейстером Ю. Писаревским и хормейстером Н. Степановой. Драматизм не становится главным содержанием внутреннего состояния героев и в других сценах – когда вдовец Лонгрен в бедной хижине размышляет о своей жизни, разговаривая с малышкой Ассоль, или когда Грэй узнает трагическую историю их семьи. Следует отметить, что сценический конфликт, как цементирующий элемент театрального действия, в этом спектакле ослаблен.

Отсутствие ярко выраженного конфликта сообщает особый характер сценической речи. Уместно обратится к замечаниям критики по поводу спектакля: «…персонажи тут, почти все поголовно, говорят длинными, книжными, неестественными оборотами. Отчего кажутся всегда чересчур приподнято-пафосными, надоедливо “р-р-романтичными”. Капитан Грэй (Константин Круглов) так истошно стремится делать “только добро”, что вместо сдержанного героя похож скорее на суетливого и пересахаренного галантерейного ухажера. Отец Ассоли Лонгрен, когда вступает в диалог с жителями Каперны или повзрослевшей дочерью, говорит с интонацией лозунгов и призывов (ну, или с патетикой “последнего слова”), что тоже не добавляет доверия его речам. Тем же чрезмерным пафосом грешат и интонации Мэри, матери Ассоли (Любовь Ефимова). Получается, что общий приподнятый тон речей сливается в один монотонный прибой – как на партийном собрании времен застоя. Вообще спектаклю, к сожалению, не удалось избежать этой беды – некой неуловимой фальши, которая столь часто проникает в сложный жанр мюзикла. Особенно, если речь приходится вести о вещах действительно возвышенных» [9].

Несомненно, под «некой неуловимой фальшью» кузбасская журналистка О. Штраус подразумевает воодушевленность речи. Действительно, в спектакле наблюдается дефицит бытовой разговорности как важнейшей характеристики устной речи. Однако некоторая непривычность, инородность, даже фальшь возвышенных интонаций ощущается лишь в том случае, если рассматривать речь актеров в системе координат психолого-реалистического (или натуралистического) театра. В этом случае драматический пафос речи и его соотнесенность с речевыми характеристики повседневной жизни (привычными для восприятия зрителей) вполне закономерны. Лирико-романтической пафос истории, составляющей сюжет

спектакля «Алые паруса», совсем иного рода. Литературная основа спектакля лишена и бытовой достоверности, и «тяжеловесности», хотя и не избежала излишней лексической и стилистической упрощенности. Возвышенно-лирические интонации актеров нередко возникают как способ достижения эмоционального эффекта с целью сгладить это несоответствие. Возникающая пафосная воодушевленность речи не отвечает требованиям самобытности и накопления личностных духовных смыслов. Она, скорее, универсальна, то есть претендует на абсолютную понятность для всех. С одной стороны, в результате возникает та самая эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, которая позволяет соотносить речевое искусство актера с риторическим типом речевой культуры. С другой стороны, универсальность пафосной воодушевленности способствует пробуждению в зрителях схожих чувств и установлению между ними эмоциональных связей. Лирико-романтический пафос речи активно поддерживается музыкальной партитурой, на что указывает и О. Штраус: «То, что выглядит неестественным и приторным на словах, в ариях и дуэтах кажется трогательным и нежным» [10]. Не отсылая к фактическому содержанию истории, музыка управляет эмоциональным миром зрителя, погружая его в мир гармонии. Таким образом, и воодушевленность, и эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, как содержательно-эмоциональные характеристики спектакля «Алые паруса», вполне подтверждают принадлежность сценического слова к категории прекрасного.

Ясность смысла

В соответствии с этой характеристикой, определяющей категорию прекрасного, реализуемая в звучащем слове мысль обязана удовлетворять требованиям предельной понятности, логической упорядоченности, однозначности понимания. Н. Л. Прокопова поясняет: «Предельная ясность возможна лишь вне сомнений, вызванных противоположными позициями. Несуществование противоположных позиций освобождает актера от необходимости выявления собственного личностного отношения к тому, о чем он рассказывает. Невостребованность глубокого личностного отношения обусловливает неспровоцированность активного сценического мышления, сопряженного с мучительностью поиска истины, отсутствием однозначности понимания и, как следствие, с непрозрачностью мысли» [11].

В «Алых парусах» отсутствие ярко выраженного конфликта освобождает артистов от необходимости выявления собственного личностного отношения к фактам и событиям и не провоцирует их на доказательство верности позиций своих героев. Логическая упорядоченность мысли выражается в том, что реплики подчинены принципу соразмерности.

Это приводит к отказу от речевого периода как связанного смыслом единого артикуляционного комплекса. Каждая фраза внутри синтаксического целого по объему времени равна как предыдущей, так и последующей. Соразмерность фраз проявляется и в одинаковом количестве энергии, затраченной на их произнесение. Временная соразмерность приводит к соразмерности содержательной, создавая ощущение многоударности речи и свидетельствуя об отсутствии перспективы развития мысли, а значит, и о снижении уровня подлинности действия.

Следует заметить, что отказ от речевого периода характерен для исполнительской манеры в рассматриваемых спектаклях в целом. Справедливости ради, нельзя не отметить, что возникают и «приятные исключения». Высокой оценки заслуживает, например, работа молодого артиста В. Жукова в роли приказчика Ивашки из спектакля «Аленький цветочек» (подробнее речь о нем пойдет ниже). Энергичный, подвижный, ясно понимающий перспективу роли, он очень хорошо справляется с речевым периодом. Однако повторим, что в целом в спектаклях наблюдается постоянный повтор ритмомелодики.

Абсолютная ясность мысли предполагает также «буквальность» высказываний, что проявляется в ряде факторов. Среди них наиболее ощутимыми являются отсутствие второго плана и сложных подтекстов, уводящих сценических партнеров и зрителей вглубь содержания истории, а также сосредоточенность на видениях, непосредственно связанных с сюжетом. В «Алых парусах» мягкая речевая манера Лонгрена (арт. О. Брылев) в сцене с маленькой Ассоль (Соня Брылева) дает не больше информации, чем демонстрация нежности к малышке. А звонкие реплики Грэя говорят о его романтическом настрое при встрече с матросами «Ансельма». И в том, и в другом случаях совпадение текста и подтекста, поддержанное возникающим темпоритмическим однообразием, проявляет сосредоточенность персонажей на одном объекте и определенную стабильность существования. Возникает атмосфера достаточно гармоничного мира, не требующего изменения. Разумеется, это освобождает зрителя от необходимости напряженной работы мысли в направлении разгадывания дополнительных смыслов, однако, дает возможность в полной мере погружаться в мир высоких и гармоничных чувств.

Установка на монолог

Это свойство риторического типа речевой культуры, связанное с категорией прекрасного, свидетельствует об отсутствии нацеленности на подлинное взаимодействие с партнером по сцене или зрителем. Вполне органичной эта характеристика является для искусства музыкального театра.

Однако было бы неверно утверждать, что в спектаклях, принадлежащих этому жанру, нивелируется понятие действия как технологическая составляющая актерского мастерства. Отказ от диалога как процесса, направленного на изменение партнера, скорее, объясняется условностью действия, предполагающей определенный «зазор» между психологической достоверностью существования и яркой сценической формой.

В мюзикле «Алые паруса» яркий пример монологичности речи содержит сцена разговора юного Грэя со своей матерью. Этот эпизод решен в непривычной для реалистического театра манере. Грэй заявлен как реальный персонаж, находящийся в пространстве сцены. Образ его матери транслируется в видеозаписи на большом экране. Разумеется, реплики, звучащие в записи, не предполагают реакций партнера, возникающих в данный момент сценического времени. «Живое» общение, настоящий диалог, как процесс взаимодействия, обмен высказываниями, намеренно не выстраивается, что вполне соответствует содержанию эпизода, проявляющему отсутствие понимания между матерью и сыном.

Еще одним фактором, затрудняющим подлинное общение на сцене, является дискретность диалогической речи. Разрушению непрерывности действия способствуют так называемые «вставные» вокальные и танцевальные номера, увеличивающие протяженность проживания события во времени. Растягивая процесс оценки или удерживая внимание на кульминации, эти номера усиливают впечатление от сцены, но, вместе с тем, обусловливают дискретность диалога.

В сюжете спектакля «Своей душе не прекословь» заявлена страсть, соединяющая главного героя Егора Прокудина и Люсьен. Бывшая подружка Егора неподдельно рада его возвращению из тюрьмы. В сцене, которая разворачивается в воровской «малине», в линию роли Люсьен (арт. Э. Тельбух-Александрова) совершенно обоснованно вплетен вокально-танцевальный номер как выражение вновь вспыхнувшей страсти и волнения от желания помочь израненной душе Егора. Однако во время исполнения номера внимание героини заострено не только на Егоре, что свидетельствует о прерывистости ее сквозного действия. Сосредоточенность на собственном чувстве, которую демонстрирует Люсьен, соотносится с отсутствием нацеленности актрисы на подлинное взаимодействие с партнером и определяет монологичность высказывания. Однако такой характер действия, являющийся значимым для категории прекрасного, позволяет воплотить жизнь героини наиболее подробно, с использованием палитры переживаний, а поэтому с большей убедительностью в соответствии с правдой условного театра.

Внешнее изящество

В качестве отличительного признака, выраженного в звучании образцов речевого искусства риторического типа, называется тембральное, ритмическое, мелодическое изящество [12]. Оно является воплощением категории возвышенного, семантически близкого к категории прекрасного. Внешнее изящество связано с понятием благозвучия, которое, по словам Н. Л. Прокоповой, «выступает как предпочтительное акустическое свойство парадигмы красноречия и служит проявлению риторического типа сценической речевой культуры» [13].

Толковый словарь определяет прилагательное «благозвучный» как «приятный на слух» [14]. Приятная для слуха согласованность звуков, подчинение слова эстетическим параметрам для искусства музыкального театра являются в наибольшей степени органичными. «Живая» музыка, организованная по законам красоты и гармонии, накладывает свой отпечаток и на сценическую речь. Оркестровое звучание, являясь своеобразным камертоном для артистов, помогает им не только ощутить верное внутреннее состояние, но и оформить речевой звук. Вокальные партии способствуют определенной настройке речевых актерских голосов, служат ориентиром для речеведения, содействуют сохранению «чистоты» и «прозрачности» звука, способствуют мягким переходам голоса из одного регистра в другой.

В спектакле «Аленький цветочек» воплощение изящества, как достижение благозвучия, предопределено различными факторами. Во-первых, благозвучие создается благодаря средствам образности речи, к которым относятся постоянные эпитеты («добрый молодец», «слово сердешное»), слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами («дороженька», «перстенек», «горенка»), поговорки и фразеологизмы («не ко времени кричала кукушечка», «подкосились мои ноги резвые»), ритмизованные фразы, придающие потоку речи музыкальность («отпустил меня лишь до утречка», «мне Иванушка, словно брат родной»). Использование тропов, как выразительных средств речи, создают особый ареол, внутри которого звучащее слово, оформленное в грубых, резких, вызывающих интонациях, может звучать лишь вопреки законам органичного существования.

Во-вторых, в связи с понятием благозвучия особого внимания заслуживает полнота гласных звуков, которая вызывает чувственное, душевное наслаждение. Например, когда Чудище (арт. В. Соболев), не дождавшись возвращения Насти, приходит в отчаяние от одиночества, голос артиста в пространстве сцены звучит звонко и раскатисто. Увеличение силы и полетности звука выгодно отличает речь артиста в роли от разговорной

речи и придает событию особую значимость. Несмотря на то, что образ страшного Чудища заявлен как искажение, уродование человеческой природы, обусловленное вмешательством колдовских сил, звуковедение в полной мере осуществляется по законам гармонии и красоты. Поэтому образ Чудища, несмотря на свою необычность, не отталкивает зрителя, а привлекает его внимание к душевным качествам персонажа и вызывает сочувствие к нему.

В-третьих, сказка «Аленький цветочек» изначально предполагает использование комфортного для слуха звучания, так как направлена на трансляцию нравственных ценностей и передачу возвышенных чувств. Слово, определенное такой миссией, рождается не как результат подражания реальности, а скорее, как воссоздание, конструирование действительности. Как бы субъективно ни трактовалось содержание спектакля, объективным является то, что благородство, искренность, великодушие, сострадание, жизнестроительство являются основными характеристиками главных героев – Насти и заколдованного принца (Чудища). Адекватное восприятие зрителями нравственных качеств и ценностей реализуется в благозвучии голосов сценических персонажей.

Может показаться, что главные герои некоторых спектаклей музыкального театра не вполне соответствуют содержанию нравственных требований, предъявляемых к ним нормативной эстетикой. Таким героем, например, является Егор Прокудин по кличке Горе (арт. А. Измайлов, Е. Белый) из спектакля «Своей душе не прекословь». Несмотря на то, что бывший вор вышел из тюрьмы с надеждой на новую жизнь, тяжкий груз прошлого, потребность полноты бытия, связываемая с жаждой праздника в компании сомнительных в моральном отношении личностей, не позволяют напрямую связать его образ с категорией прекрасного. Однако душевные терзания, эмоциональный дискомфорт и, наконец, раскаяние Егора Прокудина в потере жизненных ориентиров, его стремление к спасению души вполне соответствуют традициям классической эстетики. В соответствии с ее нормами, возвышающие, очищающие страдания оставляют изображение человеческого бытия в рамках гармонии, а значит, позволяют рассматривать его в соответствии с категорией прекрасного.

Благозвучию способствует и высокое качество актерских голосов, привыкших к звучанию «на опоре», использованию разных обертонов и сохраняющих ценные природные свойства голоса благодаря постоянной вокальной тренировке. Особое значение в благозвучии приобретает тембр голоса, характеризующий образ сценического персонажа. Установка на тембральную благозвучность речи является условием катарсических пере-

живаний зрителя. В спектакле «Своей душе не прекословь» к таким проникновенным сценам можно отнести эпизод в доме Байкаловых, где трогательные воспоминания о войне и проявление нежной заботы родителей Любы по отношению друг к другу никого не оставляют равнодушными. Необходимые эмоциональные переживания возникают во многом в связи с использованием низких сочных красок в соединении с высокими обертонами, делающих голоса объемными, яркими, «бархатными».

Требованиям благозвучия отвечает использование в спектаклях технических средств – прежде всего, микрофонов, усиливающих звучание актерских голосов. Следует отметить, что разборчивость речи, созданная за счет умеренного темпоритма, сохранения дыхательной энергии при произнесении окончаний фраз и слов, является заметной характеристикой спектаклей Музыкального театра Кузбасса. Технические средства способствуют обеспечению необходимой слышимости без значительных энергетических и голосовых затрат.

Вместе с тем, технические средства являются факторами, способствующими разрушению благозвучия, снижая достоверность сценических характеров. В современном искусствоведении нередко встречаются комментарии этого «веяния времени». Так, исследователь М. М. Кизин ссылается на высказывание выдающегося мастера оперной сцены А. П. Иванова, который «предсказал “протезирование певческого звука” в театрах и концертных залах, указывая на внехудожественность и исполнительскую подделку, суррогат творчества и обман зрителя» [15]. Схожее мнение об использовании микрофонов артистами музыкального театра высказывает О. Штраус: «В результате всех этих технических ухищрений публика – да, хорошо все слышит и внятно понимает. Но искренности переживания это не способствует» [16].

В «Аленьком цветочке» используется два вида микрофонного звучания. Первый, собственно технический, как и во всех других спектаклях, связан с усилением природных голосов актеров. Второй вид микрофонного звучания выполняет художественную задачу. Он используется при воплощении образа сказочного существа – Чудища. Изменение голоса до неузнаваемости с помощью специального технического устройства, усиление резонанса природного голоса актера (арт. В. Соболев, К. Круглов) создает эффект объемного звучания. Такое обострение характерности с помощью технических средств представляется совершенно обоснованным, так как указывает на необычность этого персонажа.

Исполнение в микрофон вокальных номеров также не вызывает неприятия. Как правило, музыкальный материал передает квинтэссенцию пе-

реживаний персонажа, крайнее эмоциональное напряжение, которое вырастает до уровня страсти. Усиление звука в данном случае способствует выражению полноты чувств. Отклонение от психологически достоверного поведения позволяет использовать микрофон без ущерба для восприятия.

Однако речевое слово в соответствии с общей концепцией спектакля может быть лишено открытой эмоциональности и не связано с музыкальным сопровождением. В случае, когда психологическая подробность, сокровенное желание, нюанс мысли или просто молчание важнее широты переполняющих чувств, микрофонная речь актера становится неестественной, нарочитой, излишне выразительной. Наиболее уязвимой постановкой, подтверждающей неорганичность микрофонной речи в предлагаемых обстоятельствах сюжета, является музыкальная драма «Своей душе не прекословь». Осмысление прозы В. Шукшина и воплощение ее на сцене невозможно без глубокого психологического анализа. Укрупнение звучания в спектакле средствами техники искажает психологическое пространство автора, относящееся к высшему уровню реальности и требующее жизнеподобной точности. Так, например, происходит в камерной сцене Любы (арт. Л. Ефимова) и Егора (арт. А. Измайлов) под мостом, – которая следует после значительных физических затрат – прыжков «под дождем». Сбитое, учащенное дыхание, усиленное благодаря использованию микрофона, лишает слово сокровенных смыслов, значительно снижая впечатление от возникшей душевной близости героев.

Неорганично, искусственно звучат усиленные микрофоном агрессивные выпады воровской «малины», стилистически сниженные и грубые выражения, содержащиеся в речи («Тебе велели рот закрыть!», «Вот и молчи!»). Некоторая «картинность» поведения, уводящая от достоверности повседневного существования, в сцене встречи Егора Прокудина с бывшими дружками даже иронию переводит в пафосное воодушевление, что вполне соответствует категории прекрасного.

На разрушение благозвучия речевого и вокального слова в спектаклях музыкального театра оказывают влияние и другие факторы. Подчас таким фактором становится текстовая основа роли. Ярким подтверждением тому служит текст вокальной партии Насти («Аленький цветочек»), содержащей фразу «Мой цветочек, ты мой светлячочек». Аленький цветочек является символом духовного света, так как после множества перипетий именно он приносит счастье героям. Поэтому сравнение его со светлячком кажется вполне уместным. Точная рифма «цветочек – светлячочек», казалось бы, тоже способствует благозвучию. Однако слово «светлячочек» можно рассматривать не иначе, как словообразовательную

ошибку. В соответствии с нормами языка существуют только две формы слова: «светлячок» и «светляк» [17]. Других синонимов никакое справочное издание не приводит. К тому же слово «светлячочек» совсем не соответствует требованиям благозвучия. Повтор согласного «ч» делает рифму забавной, но несколько корявой, нескладной, «неуклюжей».

Тембр голоса, характеризующий образ сценического персонажа, зачастую также противостоит требованию благозвучия. Этот факт можно рассмотреть, обратившись к женскому сценическому образу. Уже в фольклорных текстах образ главной героини повествования всегда наделялся такими позитивными качествами, как ум, доброта, терпение, нежность, кротость, смирение, сострадание. Исходя из этих свойств, речь героини традиционно связывают со сдержанностью, мягкостью, плавностью, мелодичностью. А. С. Пушкин в описании царевны-Лебеди из «Сказки о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной Царевне Лебеди» выразил существенную характеристику речи, которая объединяет сказочных героинь, отвечающих идеалу: «Сладку речь-то говорит, будто реченька журчит» [18]. Заметно созвучие слов “речь” и “реченька”, имеющих общий корень.

В музыкальном спектакле «Аленький цветочек» младшая дочь купца является именно такой героиней. Ее нравственная чистота подтверждается всеми ее поступками и отношением к окружающим. Сценический персонаж – всегда претворение авторского материала в соответствии с режиссерским и актерским толкованием. В музыкальном спектакле эта роль преобразована еще и автором либретто. В Кемеровском музыкальном театре при некоторых изменениях сюжета функции персонажа не изменились – своей любовью Настя рассеяла магические чары и помогла вернуть Чудищу человеческий облик. Однако традиционные особенности речи отчасти подверглись трансформации, акценты оказались несколько смещены. Мягкие интонации в исполнении артистки Н. Артюховой не являются доминирующими в роли Насти. В сцене заточения героини в заморском царстве не ощущается тоски. Сюжетная линия поведения, построенная на позиции добра и кротости, нередко контрастирует с бойким поведением, активным голосоведением, резким звуком. В ней превалируют полнота жизни и тот оптимизм, которым отличается жанр сказки. С. Мухтарума, другая исполнительница Насти, ведет роль несколько мягче. Многие ее реплики, в частности, в момент искреннего проявления чувств («Ведь люблю я тебя, как жениха желанного») звучат нежно и светло. Однако и в ее Насте иногда заметными становятся интонации, не соответствующие традиционному идеалу героини. В них слышны обиды капризного ребенка. Когда Насте приходится принять решение прийти на выручку отцу, ее речь становится

резкой, уверенной, выявляя в героине целеустремленность и смелость. Мягкость характера уступает активному действию.

Приятную для слуха стройность звучания снижают также элементы просторечья, вплетенные в ткань спектакля. Стилистически небрежные словосочетания «чо делать?», «чо молчишь-то?», которые произносит Марья (арт. Н. Рааб), приближают речь к разговорной, однако, вступают в противоречие с общим внебытовым, приподнятым стилем сказки, в тексте которой активно (и достаточно органично) используются многочисленные средства образности.

Правильность

Музыкальный театр в силу каноничности жанра и выполнения своей эстетической функции в наибольшей степени сохранил тенденции, связанные с соблюдением правил произношения. Как отмечает исследователь С. Ф. Барышева, «театр представления (к которому относится и искусство музыкального театра. – *В. Ч.*) – это стабильность и устойчивость сценического рисунка роли, его отточенное постоянство. Это в полной мере относится и к речи артиста: она также воспроизводима, отточена и постоянна» [19]. «Воспроизводимость», «отточенность» и «постоянство» речи в значительной степени касается сохранения произносительной нормы. Стабильность или колебание нормы определяется по отступлению от правил, которые нарушаются наиболее часто.

В спектаклях музыкального театра Кузбасса наблюдается не только тенденция следования современному произносительному стандарту, но и обращение к утраченным в живой речевой практике произносительным вариантам, выводящим звучащее слово к высокому речевому стилю. В современной речевой культуре сохранение нормативности касается лишь отдельных ее сегментов. Можно с уверенностью сказать, что в спектаклях музыкального театра Кузбасса эта тенденция становится наиболее заметной, связывая его искусство с принципами классической эстетики и, следовательно, с категорией прекрасного.

В спектакле «Аленький цветочек» часть актеров оказывает предпочтение образцовой норме при произнесении прилагательных, оканчивающихся на «кий», «хий». Так, Егоровна (арт. Л. Андранович) в слове «аленький» постоянно воспроизводит особенности традиционного старомосковского произношения: «аленькЪй» (знаком «Ъ» обозначается редуцированный гласный звук, средний между «А» и «Ы»). Однако стабильности в выборе нормы произношения в спектакле все же не наблюдается. Так, в речи С. Мухтарумы, исполнительницы роли Насти, слово «аленький» звучит в соответствии с современными тенденциями произношения («аленькиИй»).

Разрушение нормы характеризует сегодня практически все области речевой культуры (как повседневной, так и публичной). Не избегают его и спектакли Музыкального театра Кузбасса, в которых по целому ряду позиций наблюдается орфоэпический разнобой. Так, в соответствии с орфоэпической нормой сочетания согласных «сч» и «зч» на стыке предлога и существительного произносится как «щ». Артисты В. Соболев, Н. Артюхова, произнося в тексте роли словосочетание «без чуда», четко следуют правилу. Тот же текст артисты хора произносят с нарушением нормы.

В возвратной форме глаголов наблюдается колебание в произношении между сценическим твердым «с» и разговорным мягким «с'». Подчеркнуто твердо произносят окончания артисты В. Соболев («боюС», «сержуС», «справишьСА», «вернешьСА», «возвращайСА»), С. Мухтарума («увидимСА», «не испугаюСА», «поскользнулаСА»). Однако другие участники спектакля произносят подобные слова в соответствии с написанием, то есть смягчая согласный «с»: «бахвалишьС'А», «хвалишьС'А» (слуги чудища, лесные страшилки), «не докликалС'А», «не добегалС'А» (Ивашка – арт. В. Жуков). Неоправданное смешение в речи актеров разных стилей произношения лишает общее высказывание внутренней гармонии, что отчасти снижает уровень эстетического наслаждения от восприятия сценического произведения.

В спектаклях есть примеры, подтверждающие полный отказ от существующих произносительных норм. Сказка «Аленький цветочек» создана на основе фольклорного материала. По собственному признанию ее автора С. Т. Аксакова, эту историю он услышал в детстве и позже записал со слов ключницы Пелагеи [20]. Разумеется, авторская версия текста сохранилась не в полной мере, обретя современные черты. В варианте текста, который использует театр для сценической версии сказки, из группы разговорных, просторечных и архаичных слов для максимального сохранения народной самобытности в наибольшей степени используются старорусские союзы «коли», «коль», «хоть», «кабы». Так как эти слова сами по себе не несут смысловой нагрузки, то в соответствии с нормами русского литературного языка должны произноситься слитно с другими словами, с которыми образуют неразрывное целое. Гласные «а» и «о» в этих случаях редуцируются и должны произноситься как редуцированный гласный звук («Ъ»). Однако в речи практически всех сценических персонажей «Аленького цветочка» в этих словах редукция не соблюдается.

Старорусские союзы активно используются и в речи героев истории о Егоре Прокудине («Своей душе не прекословь»), что вполне соответствует стилистике шукшинского языка. Однако даже в речи Куделихи, матери Егора (может быть, самого народного образа в исполнении

засл. арт. РФ О. Беловой), произносительная норма не соблюдается. Навык произношения старорусских союзов в соответствии с нормой в современном спектакле полностью утрачен.

В заключение необходимо отметить следующее. Разумеется, рассмотренный в статье сценический материал не исчерпывается принадлежностью к риторическому типу публичной речевой культуры, базирующейся на категории прекрасного. Возможно, внимательный взгляд обнаружит в спектаклях музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва и те признаки, благодаря которым его искусство будет соотноситься также и с другими типами речевой культуры. Действительно, в отдельных сценах изящество формы уступает место экспрессии, глубокому психологизму, неподдельной искренности, предельному напряжению души, наполненной личностным смыслом. Преодоление театром риторичности подтверждается и приглашением в одну из постановок драматических актеров других кемеровских театров [21]. Такие выявленные недостатки речи, как отсутствие перспективы развития мысли, снижение требований к благозвучию, проникновение элементов просторечья, нарушение правильности также лишают общее высказывание внутренней гармонии и негативно влияют на художественный уровень спектаклей.

Однако рассмотренные в статье факты позволяют утверждать, что в целом понятие прекрасного остается одним из значимых ориентиров в речевом искусстве музыкального театра. Такие факторы, как воодушевленность и эмоционально-чувственная дистанция от идей и фактов транслируемого текста, демонстрируют достаточную устойчивость в процессах воплощения категории прекрасного. Погружению в мир высоких чувств способствуют и ясность смысла, и монологичность высказывания, и его изящество. Эти характеристики связаны с подробностью длительного существования на единице речевого высказывания и насыщенностью колорита внешней формы звучащего слова. Указанные факторы подчинены правде условного театра и свидетельствуют о сохранении лучших традиций в этом жанре театрального искусства, выработанных на протяжении столетий и претворенных в жизнь современной художественной практикой. Из всего многообразия явлений бытия искусство музыкального театра позволяет сосредоточиться на красоте окружающего мира как наивысшей эстетической ценности.

Библиографические ссылки и примечания

1. См.: *Прокопова Н. Л.* Формирование критериев анализа образцов речевого искусства как репрезентантов культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств: журн. теорет. и приклад. исслед. – 2013. – № 22, ч. 2. – С. 114–123.

2. Там же. С. 119.
3. Там же. С. 122.
4. См.: *Прокопова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: моногр. – Кемерово; М.: Рос. ун-ты: Кузбассвузиздат – АСТШ, 2008. – С. 12.
5. *Чепурина В. В.* Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 6.
6. См.: *Бычков В. В.* Эстетика. Краткий курс. – М.: Проект, 2003. – 384 с.
7. *Прокопова Н. Л.* Формирование критериев анализа образцов речевого искусства… С. 119.
8. Там же.
9. *Штраус О.* Жажда алых парусов // Кузбасс. – 2012. – 23 ноября.
10. Там же.
11. *Прокопова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры… С. 20.
12. См.: *Прокопова Н. Л.* Формирование критериев анализа образцов речевого искусства… С. 119.
13. *Прокопова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры… С. 14.
14. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд. – М.: Рус. яз., 1987. – С. 45.
15. *Кизин М. М.* А. П. Иванов: актер-певец: творческий метод [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 2008. – Режим доступа: http://gitis.net/rus/postgraduate/notices/kizin_auto.shtml
16. *Штраус О.* Жажда алых парусов…
17. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка… С. 610.
18. *Пушкин А. С.* Соч.: в 3 т. – М.: Художеств. лит., 1971. – Т. 1. – С. 427.
19. *Барышева С. Ф.* Произношение артистов Малого театра начала XX века (в связи с проблемами культуры речи) [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1996. – Режим доступа: http://www.referun.com/n/proiznoshenie-artistov-malogo-teatra-nachala-xx-veka
20. *Аксаков С. Т.* Аленький цветочек. Сказка ключницы Пелагеи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.ru/TALES/alenkij.txt
21. Роль Егора Прокудина в спектакле «Своей душе не прекословь» исполняют А. Измайлов, артист Областного ордена «Знак Почета» театра драмы им. А. В. Луначарского, и Е. Белый, артист Муниципального театра для детей и молодежи.

К. Ф. Костюк
Киев

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА РЕБЕНКА КАК НОСИТЕЛЯ ЗЛА В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ И РОССИЙСКОМ КИНО

Статья посвящена зарождению и развитию образа ребенка-злодея на советском киноэкране как основания для дальнейшей интерпретации данной темы в современном украинском и российском кинематографе.

Ключевые слова: ребенок, хоррор, советский кинематограф, развитие.

K. F. Kostuk
Kiev

THE ORIGINS OF IDEA OF VILLAIN CHILD IN MODERN UKRAINIAN AND RUSSIAN CINEMA

This article focuses on the origin and evolution of villain child in Soviet cinema as the basis for further development of this theme in modern Ukrainian and Russian cinema.

Keywords: child, horror, Soviet cinema, cinematograph, development.

Такой кинематографический жанр, как хоррор, так и не получил полноценного развития на советском экране из-за отношения государства к содержанию и назначению кинокартин как к средству воспитания и полноценному идеологическому оружию. Но в советском кинематографе 80-х годов XX века все же можно встретить воплощение образа несовершеннолетних негодяев, которые появились в американских и европейских лентах еще в начале 60-х.

Возможно, именно из-за отсутствия в отечественной киноиндустрии такого направления, как фильм ужасов, образы «злых» детей выглядят настолько глубокими и действительно ужасающими в своей реалистичности, так как они не ограничены клише и степенью условности, сопровождающими даже лучшие образцы жанра в мировом кинематографе.

Восьмидесятые годы для СССР – это период больших общественных волнений. Молодежь все больше ориентируется на Запад. Вместе с этим выплескивается наружу и обида на родителей, которые не смогли себя реализовать в период застоя, с характерной для них психологией «маленького человека». Фильм «Асса» режиссера С. Соловьева 1987 года, который заканчивается песней «Хочу перемен» в исполнении группы «Кино», дос-

таточно точно передает ситуацию, сложившуюся в стране. Именно тогда начинают появляться киноленты, которые открыто демонстрируют подростковый бунт в его самых агрессивных проявлениях и выводят детскую жестокость на первый план.

Мотив несовершеннолетних преступников появляется еще в период становления советского кино – в ленте 1931 года «Путевка в жизнь» Н. Экка. Первая советская звуковая кинокартина рассказывает о перевоспитании юных беспризорников, которых обстоятельства заставили испробовать свои силы в криминальном мире. Тема перевоспитания нежелательных «социальных элементов» со временем станет лейтмотивом всего кинематографа нового государства, получая различные экранные трактовки. Важность изменения способа жизни интересно интерпретирована в фильме А. Птушко «Сказка о потерянном времени» (1964), в котором дети, которые зря теряли время, были жестоко наказаны – они потеряли собственную молодость и стали стариками. Вернув свой настоящий возраст, ребята наконец понимают истинную ценность каждой прожитой минуты.

В негативном ключе рисуется портрет детского коллектива в ленте «Чучело» Р. Быкова (1983). Это история доброй и доверчивой девочки Лены, которая переезжает в другой город и идет в новую школу. Нападки на нее со стороны сверстников начинаются из-за того, что ее дедушку-коллекционера считают слишком чудаковатым, а неконфликтный характер малышки и неспособность себя защитить провоцируют все новые нападки со стороны одноклассников. Теплые отношения связывают Лену Бессольцеву только с одним мальчиком – Димой Сомовым. Однако он, подлый и трусливый, предает чувства своей подруги: когда учительница узнает от Димы о том, что ученики прогуляли урок, и отменяет поездку в Москву, к которой весь класс долго готовился, Лена берет вину на себя, так как надеется, что мальчик в конце концов признается. Но ее надежды не сбываются, и класс объявляет ей бойкот, кульминацией которого становится сожжение чучела на школьном дворе.

Хотя большинство ролей исполняют юные актеры, этот фильм – совсем не детский. Музыка С. Губайдулиной подчеркивает и заостряет каждую ключевую ситуацию в фильме. Кинопроизведение препарирует изнанку «высокой» советской моральности, с ее лицемерием, ложью и демонстративностью. Детский коллектив изображается не привычным отрядом образцовых пионеров, которые всегда поддержат и перевоспитают товарища, а настоящей стаей хищников, которые скрывают за милой улыбкой нехорошие намерения. Противовесом им выступает Лена Бессольцева (в исполнении Кристины Орбакайте), в образе которой органично

сливаются и сила, и слабость. Эти две черты взаимопроникают и усиливают друг друга. Лена – пример того, как ничем не приметная девочка становится яркой личностью, найдя в себе силы идти против толпы. В финале картины юный коллектив осознает неправомерность своих действий, но уже ничего невозможно исправить. Дети раскаиваются и просят прощения, понимая, что они «звери, которых нужно показывать в клетке». Но сумеют ли они простить себя сами?

Показательным, с точки зрения рассматриваемой темы, является и фильм «Плюмбум» (1986) режиссера В. Абрашитова. Здесь идет речь об отдельной, достаточно сильной личности, чьи добрые намерения в сочетании со стремлением к личной мести приводят к страшным и неожиданным последствиям.

Руслан Чутко, пятнадцатилетний мальчишка, выбирает себе прозвище – название мягкого металла, из которого, тем не менее, изготавливают пули. Он – обладатель блистательного интеллекта, он в состоянии феноменально быстро решить оба варианта задания контрольной работы. Куда же он направляет свои способности? Руслан становится грозой криминального мира, он помогает полиции ловить преступников, именно с его помощью оперативники добиваются лучших результатов. Но в фильме затрагивается и моральный аспект этой помощи, ставится вопрос, сможет ли молодой человек нести вес власти над человеческими жизнями, не покалечит ли эта власть его юную душу. Он «втирается» в доверие мошенникам и прочим лицам, ведущим незаконную деятельность. Кем является мальчик на самом деле – героем, сознательным борцом за справедливость или он концентрированный образ доносчика сталинских времен? Фильм оставляет пространство для раздумий. Стоит ли всю вину за печальные события перекладывать на личный выбор подростка? Он злоупотребляет властью, но кто разрешил ему почувствовать себя всемогущим?

Музыка в кинокартине «Плюмбум» несет серьезную смысловую нагрузку. Звучание фортепианной пьесы акцентирует внимание на том, что мальчик в состоянии замечать красоту окружающего мира, что ему не чуждо стремление к прекрасному. Композиция «К Элизе» Л. Бетховена будто воплощает некую внутреннюю границу героя, пересечение которой означает полную невозможность вернуться к себе прежнему, а также помогает внимательному зрителю провести параллель с фильмом «Заводной апельсин» (экранизацией одноименного романа Э. Берджесса), в котором главный герой также находит для себя необычайно привлекательной классическую музыку, которая в фильме С. Кубрика контрастирует со сценами избиений, изнасилований и прочих безобразий.

В 1988 году экранизация пьесы Л. Разумовской стала, несомненно, самым неожиданным творением Э. Рязанова. Фильм «Дорогая Елена Сергеевна» прозвучал с киноэкрана громким сигналом тревоги. Это не только история о конфликте поколений, но и рассказ о том, каких монстров в состоянии воспитать разуверившееся в собственных идеалах общество.

Действие ленты разворачивается на протяжении одного дня в квартире бедной учительницы. Ее выпускники-десятиклассники вдруг приходят в гости с поздравлениями с днем рождения. Но их намерения не настолько искренни, как может показаться вначале. Их цель – заполучить ключ от сейфа с экзаменационными работами, и они не стыдятся использовать любые средства для ее достижения.

Четверка ребят – Володя, Витя, Паша и Ляля – уже хорошо понимают цену всего: устроенного будущего, человеческой честности, собственного тела. Они хорошо знают, что все продается и покупается, стоит только назвать подходящую цену. Им не понять, что их учительница не бросается заученными лозунгами, что она проверила их правдивость на примере собственной жизни, прочувствовала в полной мере их ценность для поддержания чистоты человеческой души. У этих детей совсем другая правда. Елена Сергеевна отказывается отдать школьникам ключи, и в ответ ученики изобретают все более жестокие методы убеждения: перерезают телефонный кабель, устраивают обыск и погром, в конце концов угрожают изнасиловать девушку, и даже сообщница «невинного» заговора не знает, блеф это или нет.

Никто не мог предвидеть такого развития событий, поскольку циничные и жестокие люди, чьи характеры в полной мере раскрываются перед взглядом ошеломленного зрителя, еще вчера были тихими и милыми детками, гордостью родителей и надеждой страны, детьми, которые слишком хорошо выучили, какую маску и когда следует надеть.

Э. Рязанов вводит в ткань киноленты некоторые, на первый взгляд, случайные совпадения, наполняющие видеоряд скрытым смыслом, добавляя событиям, которые зритель вот-вот увидит на экране, объемности и значимости. Например, пока гости обмениваются ничем не обязывающими репликами, в гостиной телевизор показывает новости. Слышится закадровый голос диктора, повествующий о смерче: «В этот день, казалось, ничто не предвещало беды...».

В момент, когда к героине М. Нееловой приходит понимание, в чем именно истинная цель визита ее учеников, ее лицо будто мертвеет, мимика замирает, и в этот эмоционально напряженный момент из-за окна долетают звуки сирен, сообщающих, что действие начинается.

Небольшая квартира становится настоящим полем битвы. Учительница пытается пробудить в своих воспитанниках человечность и заставить их уйти. Но ее высокие моральные принципы, в отличие от хороших оценок в табеле, никому не нужны – и в глазах Елены Сергеевны раз за разом мелькает ужас, когда агрессивная сущность молодых людей столь внезапно прорывается наружу.

Несмотря на некоторые яркие образцы, раскрывающие данную тематику, интерпретация образа «злого» ребенка не является чем-то характерным для советского кинематографа. Советский Союз как тоталитарное государство держал под контролем все искусство в целом и кинопромышленность в особенности. После становления нового государственного строя и фактического отказа от достижений прошлого, как несоответствующего новым реалиям, возникла необходимость в создании новой мифологической системы, которая максимально бы соответствовала новой действительности. Таким образом, революция выступает точкой отсчета существования мира. Вождь становится сакральной фигурой, его образ в этой системе стоит приравнять к Демиургу. Как утверждает исследователь М. Туровская, «тоталитарные идеологии чрезвычайно заботятся о ритуальном утверждении своих догматов. Выступая идеологией за формой, они претендуют на ранг религии, а новая религия всегда требует доказательств своей сакральности» [1]. Одним из самых принципиальных элементов мифологического мышления выступает ритуал жертвоприношения. В советском искусстве часто появляется фигура жертвы – ребенка или юноши.

Жертвоприношение является едва ли не самым частым мотивом в творчестве С. Эйзенштейна. Ребенок-жертва фигурирует в картине «Стачка», появляется в знаменитых кадрах расстрела на ступенях лестницы в фильме «Броненосец “Потемкин”», а также присутствует во второй серии ленты «Иван Грозный». Но пик развития в творчестве мастера данная тема получила в не вышедшей на экран ленте «Бежин луг», в которой противостояние Степка с его отцом заканчивается для мальчика весьма трагично.

С точки зрения киноведа О. Мусиенко, «Степок своей внешностью напоминает пионера-героя. Светлые волосы, которые, будто нимб, украшают голову мальчика, заставляют вспомнить отрока Варфоломея с картины Нестерова. Его гибель от руки отца должна восприниматься не как банальная месть, а как своего рода ритуал, который будет стимулировать и приближать наступление светлого будущего» [2]. Образ отца также мифологизируется и приобретает черты древнего божества, становится вопло-

щением хаоса и отождествляется с языческим божеством Паном как символом необузданных сил природы.

Мотив жертвоприношения также встречается и у украинских режиссеров. Один из самых ярких примеров можно увидеть в творческом наследии А. Довженко. Известнейший эпизод гибели Василия в ленте 1930 года «Земля» воспринимается не как безжалостное убийство, а как священный ритуал, необходимый для поддержания нового порядка вещей. Похороны перерастают в своеобразную мистерию, в которой чувствуется отголосок культа плодородия. «Герои-жертвы получали черты священных предков, которые были наделены могущественной мистической силой и становились покровителями тех, кто оставался среди живых» [3].

Аналогичный мотив встречается и в творчестве Ю. Ильенко. Наиболее ярко он звучит в ленте 1968 года «Вечер на Ивана Купала». Петр и Пыдорка искренне любят друг друга, но они принадлежат к различным социальным слоям, а отец девушки жаждет богатого жениха для своей дочери. Чтобы получить разрешение на женитьбу, несчастный влюбленный принимает помощь незнакомца, который на удивление вовремя возникает с заманчивым предложением – найти сказочный клад с помощью цветка папоротника. Вскоре парень узнает: чтобы сделка вошла в силу, он должен пожертвовать невинной жизнью. И в жертву Басаврюк наметил брата будущей невесты, Ивася. Это не останавливает влюбленного юношу. Но вместо ожидаемого счастья Петро получает непосильную ношу, которая подрывает его психику и открывает душу для воздействия нечистой силы. Коллизия здесь определенным образом перекликается с сюжетом «Фауста». Хотя в фильме не изображен акт продажи души как таковой, не остается сомнений, какова природа «помощи». Наиболее существенное отличие состоит в том, что, исходя из слов исследователя Л. Брюховецкой, «не Петро использует нечистую силу, а наоборот, она его захватит в плен и из-за золота, которое становится единственным условием его счастья, погубит его душу» [4]. Басаврюк соглашается провести Петра на место, где цветет папоротник. Когда Петр начинает свой спуск, купальская ночь становится зловещей. Складывается впечатление, что герой входит в некое параллельное пространство, куда обычный человек не может получить доступ. Когда произносится вслух фраза о необходимости жертвы, появляется Ивась. Он уже выглядит как привидение, будто приговор приведен в исполнение самим согласием Петра принять помощь от Басаврюка, пусть он еще и не знал о настоящей цене. Убийство остается вне кадра, и позже герой не может вспомнить событий той ночи, как бы он ни старался. В конце концов Петр получает клад. Но договор с нечистью – это грех, он не мо-

жет принести длительного счастья. «Как осеннее золото, ослепив блеском на миг, оно истлеет» [5]. Как раз в момент, когда пара любуется осенней листвой, Петр впервые слышит от девушки об исчезновении брата.

Концепция произведения Н. В. Гоголя, интерпретируемого в фильме, тесно связана с народным осмыслением греха. Греха как поступка достаточно тяжелого, чтобы иметь следствием не только внутренний разлад, но и фактическое исключение из общества. Греха, который лишает шанса на спасение, оставляя человека наедине со своими мучениями.

Смерть Марички в фильме Сергея Параджанова «Тени забытых предков» (1964) также можно воспринимать как жертвоприношение. Девушка гибнет в потоках воды, падая со скалы с ягненком в руках. Этот кадр имеет двойную мифологическую подоплеку: жертвенность в христианской мифологии тесно связана с ягненком как символом Спасителя, который принимает страдание ради спасения человечества. Но также этот момент наталкивает на ассоциации с греческой мифологией, где часто фигурирует девушка, которая приносится в жертву духам воды.

Итак, в советском кинематографе образ «злого» ребенка также получил некоторое экранное развитие, хотя более актуальным для этого периода было обращение к мифологеме жертвоприношения. Обращение к фигуре ребенка-злодея будет иметь многочисленные примеры в украинском и русском кинематографе в 2000-х годах.

Например, произведение российского режиссера А. Стриженова «Юленька» (2009) затрагивает довольно развитую в западном кинематографе тему детей-манипуляторов, с которыми старшие совладать не могут. Ради цели, непостижимой для понимания обычного человека, дети играют со взрослыми, которые становятся пешками на шахматной доске этих юных гениев.

Для молодого преподавателя Андрея Белова уже тот факт, что он обязан преподавать в школе, является чем-то ужасным. А школа, кроме того, не обычная, а провинциальная женская гимназия, где в конце прошлого учебного года одна из учениц выбросилась из окна. Такой поворот сюжета наталкивает зрителя на воспоминания о ленте «Саспирия» Д. Ардженто. Отличие в том, что в итальянском фильме действие происходит в женской балетной школе.

Согласно слухам, 5-А – класс, в которой училась погибшая ученица и который отдан под опеку новоприбывшему учителю, – «недобрый», «злой» класс. У этих слухов есть подоплека – действия Юли (в исполнении Д. Балабановой) – маленькой худенькой девочки с болезненными кругами под глазами, обезоруживающей улыбкой и светлыми волосами. Она одер-

жима маниакальным желанием найти достойного мужа для своей матери, замену своему умершему отцу, который был в состоянии по достоинству оценить умственные способности дочери. А за отказ от исполнения этой «маленькой» просьбы мужчинам приходится дорого платить. Юля не останавливается перед преградами: аномалия развития, которая обеспечила ей необычайно высокий уровень интеллекта, существенно сокращает длительность ее жизни. Вот и о будущем ей волноваться не надо. Как утверждает врач, которого расспрашивает Андрей, большинство таких детей не доживают до совершеннолетия. И в этот раз на роль отчима девочка наметила харизматичного учителя, не обращая внимания на то, что у него уже есть семья.

В отличие от многих детей-злоумышленников, Юля прекрасно осознает, что ей нужно и как она может достичь своей цели. Она понимает, какие силы заставляют человека принять решение, и умело этим пользуется. Ее ум и эрудиция выделяет ее не только среди сверстников, но и среди взрослых образованных людей. Она чувствует себя чужой в кругу ровесников, остерегаясь демонстрировать свои возможности из-за страха стать «лабораторным кроликом». Ее мать, очевидно, также побаивается девочки и подчиняется ей во всем. Трагедия Юли – в вынужденном одиночестве, в том, что, смотря в зеркало, она видит взрослую женщину, запертую в тщедушном детском тельце.

Одноклассницы поддерживают Юленьку и помогают ей расправиться с девочками, которые по той или иной причине хотят выйти из игры. Девочки, которые учатся в 5-А, действуют как один организм, они объединены общей тайной, которая, по всей видимости, их нисколько не тяготит. Они жестоки даже по отношению друг к другу и не имеют никакого представления об уважении к старшим, явно подражая в этом Юле, у которой для такого поведения есть свои причины. Юля в силу своих способностей выступает как «серый кардинал», а главным бунтарем выглядит Кира, которая открыто бросает вызов новому учителю.

Фильм «Юленька» вполне можно назвать новым словом в российском жанровом кинематографе. Это вполне удачная попытка спроецировать классические приемы триллера на современные реалии страны, но творцы ленты жертвуют местным колоритом в пользу универсализации рассказа. Персонажи, как и место действия, обобщены, зритель не может с уверенностью утверждать, когда происходит история. Из более или менее конкретных дат использовано несколько: первое сентября, смерть родного отца Юленьки три года назад и смерть школьницы прошлой весной. Это делает рассказ похожим на сказку или притчу. Повествование

в фильме ведется достаточно динамично, масштабные экскурсы и неоправданные отступления отсутствуют.

Атмосфера удачно сгущается не только благодаря использованию сюжетных коллизий и специфически кинематографических средств экранной выразительности. Например, активное введение в ткань фильма круговых движений камеры создает некоторую мистичность событий. Музыкальное оформление ленты выступает важным элементом драматургии и тонко подчеркивает нюансы взаимодействия персонажей.

Особый интерес представляет и актерская работа Марата Башарова над образом Андрея, благодаря которой представляется возможным взглянуть на экранные события с другой точки зрения. Актер мастерски передает возрастающую одержимость учителя не по годам способной ученицей, и именно это ужасает по-настоящему. В некоторых моментах развития действия такое решение подталкивает зрителя к догадке, что, вполне вероятно, взрослому мужчине, который постоянно думает об одаренной девочке, проще считать исчадием ада ее, а не себя.

Фильм «Юленька» – не единственный пример развития негативного образа ребенка в современном российском кино. В одноименной экранизации романа С. Лукьяненко «Ночной дозор» (2004) можно увидеть становление Егора как личности – превращение обычного маленького мальчика в перспективного волшебника. Развитие сюжета позволяет наблюдать за борьбой светлых и темных сил за душу мальчика, так как в нем заложен потенциал, способный переломить равновесие сил в ту или другую сторону.

Егору пришлось достаточно пережить: сначала его затягивает в свою сеть вампир. Светлые маги пытаются уберечь юнца от «незаконных» посягательств упырей. Так мальчик и узнает о существовании двух враждующих лагерей. Несколько позже он сумеет войти в сумрак – своеобразный пласт реальности, куда может попасть только наделенный особыми способностями человек. В конце концов, Егор выбирает темную сторону. Уже во второй части, «Дневном дозоре» (2005), можно наблюдать, как Егор вполне уверенно насылает на людей порчу и верно следует избранным путем. А причина его выбора такова: Егор видит, что врут обе стороны, только «темные» делают это «честнее». Пусть вампирам на него и не выдадут лицензию, но это не касается его родных. Взрослые, которые очень хорошо знают, как правильно жить, закрывают глаза на зло, они поощряют его своим молчанием. В фильме довольно точно отображены изменения в характере мальчика, то, как он становится все более мрачным и замкнутым, как его угнетает постоянное лицемерие взрослого мира, пока

он не сделает свой окончательный выбор. Егор воплощает классический подростковый бунт, он отторгает общепринятые нормы общества, находит собственный путь, игнорируя неписанные законы.

Тема ребенка, связанного с потусторонними силами, имеет развитие и в украинском жанровом кинематографе. С. Алешечкин в кинематографическом триптихе «Говерла» (2004) рассказывает мистическую историю о молодых людях, которые застряли в сугробах под Новый год, пытаясь добраться в карпатскую деревню. В окно их машины внезапно постучала девочка с просьбой помочь найти потерявшегося брата. Поиски оказались бесполезными, да и сама девчонка запропастилась неизвестно куда. Уже на рассвете вернувшись к машине, герои узнают от тракториста историю о детях, бесследно пропавших несколько лет назад.

Собственно, молодые украинские кинематографисты склонны обращаться к подобным сюжетам, что подтверждается наличием в киноальманахе «Влюбленные в Киев» двух новелл с ярко выраженным мистическим звучанием.

Исходя из анализа ряда фильмов, можно сделать выводы, что мистический триллер и фильм ужасов имеют возможность стать одними из самых востребованных жанров в современном российском и украинском кинематографе, благодаря достаточно богатому опыту реализации сходных мотивов на советском экране.

Несмотря на фактическое отсутствие в советском кино такого кинематографического жанра, как фильм ужасов, образ «злого ребенка» активно используется ведущими режиссерами и все чаще появляется на экране 80-х. В поле зрения таких мастеров экрана, как Р. Быков, В. Абрашитов, Э. Рязанов, оказываются дети, которые, как зеркало, отражают озлобленность окружающего их мира. Результатом их творческого осмысления становятся фильмы, создающие мощную базу для наследования молодыми кинематографистами постсоветского пространства.

Библиографические ссылки

1. *Туровская М.* Кино тоталитарной эпохи // Кино: политика и люди (30-е годы): сб. / под ред. Л. Х. Маматовой. – М.: Науч.-исслед. ин-т киноискусства: Материк, 1995. – С. 39.
2. *Мусієнко О. С.* Українське кіно: тексти і контекст. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2009. – С. 151.
3. Там же. С. 152.
4. *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Іллєнка. – Киев: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавництво «Задруга», 2006. – С. 83.
5. Там же. С. 82.

Е. И. Станиславская
Киев

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЦИРКА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье поставлена проблема художественной зрелищности цирка в современной культуре. Прослежена художественно-структурная основа построения циркового представления: трюк – цирковой номер – цирковой спектакль. Проведено сравнение эстетических основ театра и цирка как видов искусства. Анализируется опыт всемирно известной корпорации Цирка дю Солей по созданию театрально-цирковых шоу.

Ключевые слова: цирк, театрализация цирка, цирковой спектакль, театрально-цирковое шоу, Цирк дю Солей.

E. I. Stanislavskaya
Kiev

THEATRICALITY OF CIRCUS AS A PHENOMENON OF MODERN CULTURE

The article raises the question of artistic circus entertainment in modern culture. Artistic and structural basis for building circus show “trick – circus – circus performance”are traced. The author compares the aesthetic foundations of theater and circus as art forms. The experience of world famous corporations Cirque du Soleil to create a theatrical-circus show is analyzed in the article.

Keywords: circus, theatricality of circus, circus performance, theatrical-circus show, Cirque du Soleil.

На рубеже XX–XXI веков, в условиях смены культурных парадигм, переоценки социальных и художественных явлений, трансформации зрительских ожиданий и желаний, стала очевидной необходимость качественно нового подхода к созданию таких традиционных художественных зрелищ, как цирк и театр. В поисках новых образных решений театр и цирк все чаще обращаются к выразительным системам друг друга, в результате чего мы можем уверенно говорить о театрализации современного цирка.

Общеизвестно, что цирк является одним из древнейших в мире зрелищ. Его происхождение связано с обрядами и игрищами, сопровождавшими историю развития цивилизации. Цирк, как вид искусства, сформировался на основе трудовых процессов, народных празднеств, спортивных (преимущественно конных) соревнований, представлений скоморохов и

ярмарочных балаганов. При этом цирк всегда представлял собой самый демократичный вид искусства, пользуясь огромной популярностью почти у всех возрастных и социальных категорий зрителей. Причины такой народной любви сложные и разнообразные. Прежде всего, они обусловлены мечтами и стремлениями человека к совершенству, а также его большой тягой к чуду, выходящему за пределы обычной жизни и открывающему новые возможности. Попадая на цирковое представление, человек становится свидетелем и участником чуда, переживая эмоциональный «микст» ужаса, тревожного ожидания, удивления и невероятного восторга.

На первых этапах своего существования цирк трудно завоевывал себе эстетический авторитет, ведь в иерархии изящных искусств ему традиционно отводилась низкая ступень. Такая «второсортность» циркового искусства долгое время оставляла научную мысль нечувствительной к его проблематике. «Искусствоведение не удостаивало сей предмет своим вниманием, история искусств писалась без цирка. <...> до 20-х годов XX столетия цирку не было посвящено ни одной серьезной исследовательской работы» [1].

Впрочем, XX век реабилитировал эстетический статус искусства цирка, и многие ученые начали изучать его различные аспекты. Так, вопросами истории цирка занимались И. Бойкова, В. Всеволодский-Гернгросс, Д. Жандо, О. Клепацкая, О. Пятаева, И. Селезнева-Редер, А. Чеботарев и др. Жанровую эволюцию цирка исследовали В. Ардов, З. Гуревич, Ю. Дмитриев, А. Житницкий, Н. Иванова-Георгиевская, Е. Кузнецов, С. Макаров, А. Остапчук, В. Сергунин, Е. Чернов и др. Культурологические аспекты развития и философско-эстетический контекст циркового искусства рассматривали В. Баринов, О. Клепацкая, Н. Хренов, К. Шаина и др. Проблемы цирковой педагогики решали К. Дементьева, В. Савина, О. Скибина и др. Цирковое искусство в контексте его театрализации и драматургии изучали Ю. Бабушкин, Н. Ельшевский, Н. Иванова-Георгиевская, А. Куринная, С. Макаров, М. Местечкин, М. Немчинский, Н. Сарафанова, Н. Хренов и др.

Новый взгляд на эстетический статус цирка в XX веке во многом был обусловлен изменением господствующих культурных парадигм, а именно зрелищецентристской (термин Н. Хренова. – *Е. С.*) переориентацией как эстетического сознания, так и самой художественной культуры. Цирк, наконец, вошел в научное поле зрения искусствоведов. Н. Хренов выделяет два этапа научного осмысления цирка в XX веке. Первый, охватывающий 1920-е годы, может быть охарактеризован как кинематографический, ведь на этой стадии специфика цирка прочитывалась сквозь призму киноискусства: в науке разворачивался процесс своеобразного

«взаимообъяснения» двух искусств, когда путем проецирования нового искусства на традиционное и наоборот одновременно осмысливается теория цирка и кинематографа. Второй этап с кульминацией в 1970-х годах исследователь обозначает как телевизионный, как этап «взаимоосвещения» цирка и телевидения [2].

Можно предположить, что на рубеже XX–XXI веков начал формироваться следующий этап научного осмысления цирка, который характеризуется, по мнению исследовательницы О. Клепацкой, «новой мифологизацией цирка, обусловленной усилением “шоуизации” и “шлягеризации” разных сфер жизни в условиях доминирования форм досуга в постиндустриальном обществе – от повседневности до политики, от политики до религиозных институтов. Исследовательский ренессанс циркового искусства в последнее время продиктован востребованностью цирка как социального института и как зрелищной формы массовой культуры, приобретающей, благодаря влиянию и вторжению в его мир телевидения, новые контуры визуализации и рецепции» [3]. Этот этап можно назвать шоуизационным, опираясь на современное толкование термина «шоуизация», которое дают доктора философских наук Ю. Романенко [4] и К. Акопян [5]. Ученые объясняют этот феномен не только ведущей ролью внешнего, визуального, формального, постоянным стремлением выставить любые факты и явления напоказ, но и манипуляцией зрением толпы, удовлетворением гипертрофированной психологической потребности в зрелищах. Итак, научные исследования места и роли цирка в условиях культурной ситуации «визуального поворота» конца XX – начала XXI века могут быть отнесены к третьему – шоуизационному – этапу изучения циркового искусства.

Начиная со второй четверти XX века, ученые-искусствоведы, цирковые артисты и режиссеры начали задаваться вопросом: чем на самом деле является цирк – ярким зрелищем или все же зрелищным искусством? Правомерно ли считать художественной формой отдельный цирковой номер и цирковое представление в целом? Если цирк – искусство, то в чем заключается его жанрово-видовая специфика?

Чтобы ответить на эти вопросы, Ю. Борев советует исследовать и осознать цель циркового представления. По мнению ученого, отсутствие какого-либо прямого практического значения цирковых номеров (зачем льву прыгать через огненное кольцо или воздушным гимнастам делать трюки на трапеции?), некая «бесцельность» и «бесполезность» цирковой деятельности роднит ее с декоративно-прикладным или ювелирным искусством. Ожерелье, брошь, браслет не имеют никакого практического значения, но ценности, созданные настоящим ювелиром-мастером, воспринимаются как *прекрасные*. Деятельность циркового артиста своим смыслом и

значением требует такого же «ювелирного» мастерства, точности и филигранности [6]. Итак, архетипом, первоосновой цирка, его отправным содержательным и формообразующим фактором является демонстрация умения, но не просто безупречного владения своим ремеслом, а исключительно виртуозного, филигранного мастерства. Это качество является необходимым условием существования любого циркового жанра.

Все цирковые жанры по своей природе эксцентричны – они основаны на резких контрастах, необычных приемах, причудливых поворотах действия и выходят за рамки повседневного жизненного восприятия. Структурной единицей и главным выразительным средством цирка является *трюк* – комбинация определенных физических движений и жестов, специфический технический прием, как правило, опасный для жизни и недоступный для выполнения обычному человеку без специальной подготовки. Цирковой трюк – это всегда многозначный «язык», зависящий от логических и эмоциональных акцентов, это способ проявления человеческих качеств и главная «причина» существования артиста в цирке, поэтому подмена трюкового действия другими выразительными средствами лишает цирк его видовой специфики.

Чтобы из ряда трюков возник цирковой *номер*, как художественное произведение, трюк должен стать художественно выразительным, обладать ритмической и композиционной организацией, обогатиться артистическим общением партнеров. Цирковой артист в такой ситуации одновременно выполняет сверхзадачу (телесно-трюковая составляющая) и создает образ человека, решающего эту сверхзадачу (художественная составляющая). Эстетический вкус, умение и способности исполнителя не только чувствовать и понимать красоту, но и воплощать ее на своем материале, используя весь комплекс цирковых выразительных средств, позволяют артисту создать прекрасное зрелище, в результате чего зрители переживают положительные эмоции и эстетическое удовольствие.

В течение XX века активно велись поиски художественных приемов, которые позволили бы объединить разнохарактерные номера на арене, чтобы цирковое представление из яркого концерта или ревю превратилось в настоящий *спектакль* – театрализованную художественную форму. В последние десятилетия постановочная культура манежа значительно выросла, существенно изменились требования к актерской ипостаси цирковых артистов, разнообразилась художественная составляющая композиционной структуры номеров. Вместе с режиссером над созданием циркового представления работает целый коллектив: художник-сценограф, балетмейстер, композитор, музыканты (инструменталисты и певцы), звукорежиссер, художник и режиссер по свету, художник по костюмам, гример, реквизи-

тор, бутафор и многие другие специалисты. Костюм и грим фактически являются зримой сущностью образа артиста, как и необходимый для номера реквизит. Пластично-танцевальное решение номера воплощает его эмоционально-содержательную сущность. Особым выразительным средством, создающим необходимую атмосферу и в значительной степени раскрывающим образ артиста, является и музыкальное оформление. И именно *театральное начало*, объединяющее по законам драматургии все действо, превращает цирковую программу в театрализованную художественную форму с прологом, развитием, кульминацией, эпилогом, сквозным действием.

У театральной сцены и цирковой арены есть много общего: синтетичность, образность и артистизм, воплощение своего отношения к действительности с помощью художественных средств, игровой характер, возможность импровизации (как запланированной, так и спонтанной), пантомимная форма выражения содержания, режиссура и постановка, коммуникация со зрителем.

На последнем аспекте следует остановиться подробнее, ведь цирковой спектакль, как и любое зрелищное искусство, – сложная коммуникационная система, которая предусматривает обратную связь «артист ↔ зритель». При этом артист воплощает определенный поведенческий дуализм: с одной стороны, он должен быть внешне привлекательным, высокопрофессиональным в выполнении трюков и максимально артистическим, а с другой – реально осознавать и трезво контролировать степень риска своей деятельности, то есть быть весьма напряженным и осторожным. Зритель регистрирует в своем сознании последовательность полученных сигналов в виде трюков, звуков, мимики, жестов, перерабатывая и сравнивая их с предыдущим зрительским опытом и своими ожиданиями, в результате чего он переживает позитивные или негативные эмоции, а в сознании происходит анализ и понимание смысла представленного номера.

Таким смыслом почти каждого циркового номера являются поиски новой ориентации в этом мире, стремление выйти за пределы доступного. Для этого артисту (а через его выступление – и зрителю) необходимо преодолеть состояние уверенности в своей ограниченности и заменить его надеждой, дать толчок динамике человеческого духа. Когда в середине XIX века барьер циркового манежа переступила воздушная акробатика, артист впервые оторвался от горизонтали манежа, образуя новую плоскость (вертикаль) и новое пространство (полусферу над манежем). Он поднялся на высоту, противопоставляя себя окружающей среде и природе биологического существования. Таким образом, новый жанр не только продемонстрировал изменение содержательных критериев цирка, но и стал

неким отражением эволюции общественного мировоззрения. Цирковой артист «...творит не ради того, чтобы противопоставить искусство жизни, артист творит из материала жизни новое произведение ради того, чтобы художественное творение способствовало творческому процессу самой жизни» [7]. Именно тот, кто открыл новое в повседневности и смог его художественно отразить, считается новатором в цирке.

Если, по В. Шекспиру, «весь мир – театр», а собственно театр, со своей стороны, претендует на сценическое отражение мира, то и цирковое зрелище, как утверждает Н. Иванова-Георгиевская, может рассматриваться как модель мира, включающая в себя все важнейшие элементы человеческого существования: жизнь – игру жизненными возможностями – смерть. Именно цирковое помещение подобно древнейшим символическим воспроизведениям космоса. Цирковое представление разворачивается на различных пространственных уровнях: часть номеров выполняется на «нижнем этаже» космоса, другие размещаются в «срединном мире», отдельные номера ведут зрителя в «небесные сферы» – под сферический купол цирка [8].

И цирк, и театр могут стать моделью особого мироздания, в котором человек узнает окружающую действительность и себя самого в ней. Оба искусства представляют собой игровую реальность, позволяя человеку пережить возможное и невозможное. Впрочем, по мнению исследовательницы, цирк раскрывает свои конститутивные признаки полнее, если отказывается от подражания драматическому спектаклю, лицедейства и мимезиса, оставляя только игру как таковую. Тогда «цирковое представление, обнажающее универсальные структуры нашего пребывания в мире без прикрывания их повествовательно-фабульными одеждами, в большей степени приближает нас к постижению тайны нашего собственного бытия в мире» [9].

Основное же отличие циркового искусства от театрального заключается в том, что цирк является местом преодоления реальной опасности. Безусловность трудностей, победа над страхом, творение невозможного – в этом суть цирка и его отличие от театра. Все жанры циркового представления (акробатика, эквилибристика, жонглирование, дрессура, клоунада и др.) при всем их зрелищном, техническом, эстетическом многообразии раскрывают нечто единое – богатство возможностей человека, и не столько в телесно-физическом измерении, сколько в бытийном, «поднимая» исполнителя и зрителя над повседневностью. Но последняя особенность вновь приближает цирк к театру.

Украинская исследовательница циркового искусства А. Куринная выделяет следующие наиболее распространенные типы современных цир-

ковых представлений: 1) сборные программы, составленные из разножанровых номеров, объединенных с помощью тематического конферанса; 2) сюжетные цирковые представления по мотивам исторических событий, литературных произведений, мифов, кинофильмов; 3) цирковые представления на космическую и фантастическую тематику; 4) цирковые представления, в основу которых положены определенные образы или персонажи (чаще сказочные), которые становятся своеобразными ведущими всего действа; 5) цирковые представления с привнесением народной тематики; 6) сезонные цирковые представления, посвященные новогодним или весенним праздникам, детским каникулам и т. п. [10].

Ярчайшим примером такого «нового», «театрализованного» цирка служит всемирно известный канадский Cirque du Soleil (в переводе с фр. – Цирк Солнца) с главной штаб-квартирой в Монреале и разветвленной сетью административных офисов по всему миру [11]. Компания была основана в 1984 году. Одним из основателей (а ныне единственным обладателем и руководителем компании) стал молодой франко-канадский цирковой артист Ги Лалиберте. Вместе с друзьями Даниэлем Готье и Жилем Сент-Круа он обратился к властям Квебека с просьбой профинансировать грандиозный проект – создание новой, ни на что не похожей цирковой труппы, которая в дальнейшем станет, ни много ни мало, национальным цирком Канады. Каким образом 23-летний дерзкий циркач смог уговорить чиновников поверить в его идею, остается загадкой. Тем не менее, ему решили дать шанс и выделили земельный участок, символическая аренда которой составила 1 доллар в год. Артисты зарегистрировали новую компанию, дав ей яркое имя «Цирк Солнца», поставили на участке цирк-шапито на 800 зрителей, собрали труппу из 70 человек и начали давать представления. С первых же выступлений стало ясно, что труппа имеет большой успех у зрителей. Для того чтобы выработать индивидуальный стиль и собственный путь в искусстве цирка, Лалиберте ездил по всему миру, изучая цирковой опыт разных стран, в том числе очень придирчиво анализировал высокие достижения советского цирка.

Сегодня Цирк дю Солей – самая могущественная в мире цирковая корпорация, география которой простирается на пять континентов, капитализация превышает миллиард долларов, штат сотрудников – около 4000 человек, из которых тысяча – артисты постоянно действующей труппы, выступающие одновременно в 30 шоу по всему миру.

Основу концепции Цирка дю Солей составляют три неизменных «кита». Первый – это оригинальность номеров, которая позволяет делать успешный бизнес-проект. Приглашенные в Цирк артисты никогда не повторяют в «солнечных» спектаклях свои номера из выступлений в преды-

дущих труппах – все аттракционы разрабатываются специально для каждого шоу. Вторым принципом является отсутствие в программах каких-либо животных, что объясняется бережным отношением к ним руководства цирка, которое осуществляет большую финансовую помощь для сохранения природы и редких видов животных. Наконец, третий «кит» – это нивелирование «звездности» артистов. Подход к кадрам в Цирке Солнца базируется на принципе «незаменимых артистов нет», поэтому нет и «исполнителей-звезд» – сам Цирк является «звездой», поэтому на афишах отсутствуют фамилии, имена, псевдонимы участников шоу.

Цирк Солнца создает свои представления с нуля, придумывая и изготавливая все, что потом увидит публика. Реквизит, сценическое оформление, бутафория, снаряды действительно эксклюзивны, и даже материю для пошива костюмов компания закупает исключительно белого цвета, самостоятельно окрашивая ее по собственным эскизам. Кстати, костюмы для спектаклей возобновляются каждые 2–3 месяца, позволяя даже многолетнему шоу выглядеть как новое.

В Цирке дю Солей сегодня около трех десятков спектаклей, в каждом из которых жесткая сюжетная линия. С заменами артистов могут меняться номера и даже жанры, но это происходит исключительно в рамках сценария и только с согласия и решения режиссера, создавшего тот или иной спектакль. Приглашенные для работы в Цирке артисты из разных стран сначала проходят большой этап предварительной подготовки: репетиции продолжаются с самого утра и до позднего вечера, кроме того, артисты посещают занятия по многим дисциплинам – актерскому мастерству, сценическому движению, хореографии, гриму, сценической речи, при этом программа обучения для каждого подбирается индивидуально. Когда путь подготовки пройден, артист или получает контракт на работу в одном из шоу, или отправляется домой с резюме руководства «мы будем иметь Вас в виду».

Одновременно в разных странах стационарно и гастрольно демонстрируется много спектаклей Солнечного цирка (на разных площадках, аренах, постоянных и шапито, на сценах больших концертных залов и спортивных комплексов), но в главном офисе постоянно идет работа над разработкой новых шоу. Метод создания «солнечных» представлений таков: Ги Лалиберте рождает идею новой программы и собирает креативную группу из 7–9 человек, интуиции, фантазии, чутью, вкусу, эрудиции и знаниям которых он безусловно доверяет. Озвученную идею креативная группа детализирует во всех ипостасях – сценарной, изобразительной, музыкальной, трюковой, пластической и т. д. Приумноженная талантом и упорным трудом, идея приобретает безупречные формы законченного шоу.

Мастерски придуманный мир спектаклей Цирка Солнца не требует прямых логических объяснений. Этот мир населен фантастическими персонажами, которые повествуют истории необычных людей, обладающих мистическим обаянием, выразительной пластикой и безупречной техникой потрясающих цирковых трюков. Так, например, в основе сюжета шоу *Varekai* (2002) лежит мифологически-философская притча об Икаре, который падает с неба в таинственный лес, населенный причудливыми существами, которые сначала отрывают Икару крылья, а потом пытаются помочь ему поверить в себя, научиться ходить и летать. Спектакль *Corteo* (2005) – это печальная история старого клоуна, который заснул и увидел собственные похороны. Его воспоминания о давних друзьях и любимых, похоронная процессия, ангелы, прилетающие забрать душу циркача, – все это смешивается на сцене, вызывая у зрителей щемяще-радостное чувство острого желания жить. Шоу *Zarkana* (2011) – это странная реальность, фантастическая страна, куда зритель отправляется вслед за главным героем Зарком, роль которого исполняет французский певец Гару (знаменитый Квазимодо из мюзикла «Собор Парижской Богоматери») – в спектакле он исполняет 9 песен и становится участником многих сцен действия. Покинутый любимой, волшебник Зарк теряет свои магические способности. Моля бога о возвращении возлюбленной, он оказывается в сюрреалистическом мире, где размыты границы между реальностью и иллюзией.

В 2012 году был снят полуторачасовой американский фильм «Cirque du Soleil: Сказочный мир» – история-фантазия о двух влюбленных, которая разворачивается в ярком окружении номеров и сюжетов из семи спектаклей Цирка дю Солей. Это прекрасная возможность прикоснуться к волшебности Солнечного цирка тем, кто лишен возможности увидеть представления вживую.

К нетривиальному сюжету в каждом шоу добавляется роскошь костюмов, изобретательность сценографов, режиссерские находки, световая драматургия, оригинальная (написанная специально для каждого спектакля) музыка «живого» оркестра и «живых» голосов – и в результате возникает та сказочная атмосфера, которой пронизаны все спектакли Солнечного цирка. Цирк дю Солей на своем примере ярко показал, что современный цирк – это не просто наличие высочайшего мастерства (что априори подразумевается), а виртуозная, ювелирная демонстрация этого мастерства, игра с ним, что свидетельствует об абсолютной свободе художника. При этом одинаково важны и форма, и содержание, и сам процесс возникновения и создания образов. Что касается содержания, то художник-постмодернист не отражает реальность, а «сгущает» ее: заглядывает внутрь себя, демонстрирует собственное подсознание, публично открывает

свои тайные фантазии, мечты, страхи. Именно в этом суть открытия, сделанного основателем Цирка дю Солей: людям интересна не правда, а миф, сказка, фантазия. Неоспоримая победа Цирка Солнца заключается в том, что ему удалось создать свой новый миф – «цирковой театр» или «театральный цирк».

Современное явление театрализации цирка является следствием развития постиндустриального общества и культуры постмодернизма, специфической чертой которого является сочетание «всего во всем». И именно цирк оказался очень удобной моделью, воплощающей постмодернистскую философию. Онтологическая двойственность циркового искусства – направленность на массовое сознание, с одной стороны, и элитарность ремесла циркового артиста – с другой, стала основой динамического развития цирка. Высокая адаптивность такого «театрализованного цирка» к обстоятельствам и открытость к другим видам искусств дает возможность удовлетворить не только потребности современного человека в игре, развлечениях, карнавале, но и его стремление к эстетическому наслаждению профессиональным искусством.

Библиографические ссылки

1. *Хренов Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс. – М.: Наука, 2006. – С. 304.
2. Там же. С. 307.
3. *Клепацкая О. С.* Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века: автореф. дис. … канд. культурологии. – Киров, 2009. – С. 6.
4. *Романенко Ю. М.* Шоуизация // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.scribd.com/doc/45635603/ (дата обращения: 12.01.2014).
5. *Акопян К. З.* Шлягеризация, шоуизация и эксгибиционизация в современной культуре // Горизонты культуры: от массовой до элитарной: Материалы IX ежегодной международной конференции 16–17 ноября 2007 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. – С. 15–21.
6. *Борев Ю. Б.* Эстетика: учебник. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 170.
7. *Баринов В. А.* Психология творчества в цирке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 1 (7). – С. 29.
8. *Иванова-Георгиевская Н.* Клоун в цирковом представлении, или Смешно ли смешное? //Δοξα / Докса: зб. наук. праць з філософії та філології. – 2005. – Вип. 7. – С. 99.
9. Там же. С. 94–95.

10. *Курінна Г. В.* Деякі особливості проблематики драматургії сучасної циркової вистави // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2007. – № 10. – С. 52–53.
11. Cirque du Soleil [Электронный ресурс]: официальный сайт. – Режим доступа: http://www.cirquedusoleil.com (дата обращения: 18.01.2014).

Г. Д. Миленькая
Киев

КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НАРОДНЫХ ШУТОВСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ГЕРМАНИИ XVIII–XX ВЕКОВ

В статье проанализированы взгляды Г. Э. Лессинга и И. В. Гете на значение народных комических персонажей для развития профессионального театра Германии в сопоставлении с противоположной позицией И. К. Готшеда. Впервые в контексте исследования обозначенной проблемы проанализированы соответствующие воззрения Жан-Поля и К. Розенкранца, что в значительной мере поспособствовало ее концептуализации.

Ключевые слова: народная традиция, импровизированные представления, шутовские персонажи, площадной театр, бродячие актеры, комическое.

H. D. Mylenkaya
Kiev

CREATIVE POTENTIAL OF FOLK CLOWNISH CHARACTERS: ARTISTIC AND THEORETICAL EXPERIENCE OF GERMANY IN XVIII–XX CENTURIES

The article analyzes the views of Lessing and Goethe on the importance of folk comic characters for the development of professional theater in Germany in comparison with the opposite position of J. C. Gottsched. The relevant views of Jean-Paul and K. Rosenkranz are first analyzed in the context of the study of indicated problem that greatly contributed to its conceptualization.

Keywords: folk tradition, improvised performances, clownish characters, street theater, itinerant actors, comic.

Несмотря на обширный массив исследований о теоретическом и художественном наследии Г. Э. Лессинга и И. В. Гете, влияние старонемец-

ких народных драм на их творчество, а также их взгляды на значение народной театральной традиции и сегодня остаются недостаточно изученными, что в значительной мере стимулирует его осмысление. Однако, нельзя не отметить, что в работах А. Асмуса, В. Ванслова, И. Волкова, В. Гриба, Г. Гулыги, В. Жирмунского, Г. Зиммеля, К. Конради, Г. Фридлендера и др., в той или иной мере, указывалось на роль данного аспекта в формировании художественных и научных приоритетов немецких просветителей. Исходя из этого, целью данной статьи явилась необходимость не только обобщить их взгляды на продуктивность площадного искусства, но, главным образом, выявить суть его креативного потенциала, что потребовало обращения к эстетическим воззрениям Жан-Поля, К. Розенкранца и А. Шопенгауэра.

Чтобы понять значимость обращения Г. Э. Лессинга и И. В. Гете к народной немецкой драме и оценить их приверженность к шутовским персонажам импровизационной комедии, необходимо, хотя бы в общих чертах, обратиться к тому состоянию немецкого театра, в котором его застали просветители.

Театральная жизнь Германии на рубеже XVII–XVIII веков, в отличие от других европейских стран, ограничивалась представлениями придворных театров, постановками масштабных «героических действ», импровизированными зрелищами народных трупп, а также спектаклями итальянских, французских и английских гастролеров. Однако, несмотря на получение «героическими действиями» статуса официальных и чрезвычайную популярность балаганных представлений, необходимость профессионализации немецкой сцены была очевидной.

Одним из первых, кто энергично взялся за «обустройство» немецкой сцены, был профессор Лейпцигского университета И. К. Готшед. Увлеченный идеей профессионализации сценического искусства, в качестве образца для подражания он выбирает театр французского классицизма, что, в свою очередь, и определило вектор его реформаторской деятельности, который был обусловлен борьбой против существующих официальных действ и традиционных форм немецкого народного театра. Создание образов благородных героев и морально-нравственные сентенции, по мнению И. К. Готшеда, должны были стать правилом и для немецкой сцены, а любые признаки импровизационной буффонады и шутовские образы категорично исключались, как «неуклюжие», «грубые» и вульгарные. Буффонада и комические импровизации двух шутов – Гансвурста, традиционного немецкого персонажа, – и итальянского Арлекина, органично «вписавшегося» в немецкие площадные представления, по утверждению лейп-

цигского реформатора, были позором немецкой сцены. Однако в лице Г. Э. Лессинга площадные персонажи уличных импровизаций нашли защиту от рьяных нападок борца за «правильный» театр, пытавшегося изгнать Арлекина с «благопристойной» немецкой сцены. В данном контексте необходимо уточнить, что фигура Арлекина в театральных дискуссиях XVIII века кодифицировала образ всякого шутовского персонажа, в том числе и сугубо немецкого – Гансвурста.

По мнению М. Бахтина, «за узким вопросом об Арлекине стояла более широкая и принципиальная проблема допущения в искусстве явлений, которые не отвечали требованиям эстетики прекрасного и возвышенного…» [1]. Российский ученый ссылается на работу Ю. Мезера «Арлекин, или Защита гротескно-комического» (1761), в которой подчеркивается, что Арлекин – «это частица особого мира, куда входят и Коломбина, и Капитан, и Доктор, и др., то есть мира комедии дель арте. Мир этот имеет целостность, особую эстетическую закономерность и свой особый критерий совершенства, который не подчиняется классицистской эстетике прекрасного и возвышенного» [2]. В свое время Г. Э. Лессинг очень высоко оценил статью Ю. Мезера, в которой, по его словам, Арлекин «весело» и «основательно» защищал свои права перед лицом критики [3], таким образом Лессинг поддержал призыв автора возобновить в правах Арлекина как носителя комедийно-гротескового элемента комедии [4].

Парируя нападки на Арлекина И. К. Готшеда и его сторонников, Г. Э. Лессинг прибегает к сугубо профессиональному обоснованию прав шутовского персонажа и переносит решение дискуссионного вопроса в область теории драмы. Согласно его аргументации, Арлекина следует рассматривать «не как отдельную личность, а как тип» [5] и, иллюстрируя свою позицию примерами французских комедий («Мнимая доверчивость» П. Мариво, «Тимон» и «Сокол» Л.-Ф. Делиль де ла Древетьера), в которых Арлекину отводились самые блестящие роли [6], подчеркивал, что в фигуре это комического шута вышеназванные авторы воплощали существенно различные характеры. Подтверждая правомерность своей позиции, Г. Э. Лессинг находит и очевидную параллель в истории античного театра, считая, что «паразит» в комедиях «римлян и греков» был тем же самым Арлекином. Последним аргументом сторонников И. К. Готшеда было признание Арлекина «чужеземным созданием», на что Г. Э. Лессинг остроумно отвечал: «Я б хотел, чтобы все глупцы у нас были иностранцами!» [7].

Исследуя проблему перехода от комического в драме к комическому в лирике, Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) в 1804 году отмечал,

что еще Лессинг в «Гамбургской драматургии» предположил, что «паразит древней комедии – это Арлекин» [8], а фигуры Шута и Гансвурста определил как лучшее аккумулирующее начало сценического действия и лирики. В трактате «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поль обосновывает свои воззрения функциональным значением шутовского персонажа, который в античной комедии, в соответствии с древнегреческой традицией, исполнял миссию Хора. Таким образом, полагает Жан-Поль, как Хор «возносился над действующими лицами, поскольку не был действующим лицом», так и Арлекин, который «не был сам по себе персонажем, должен как бы представлять комическое настроение и, ни во что не вмешиваясь и не пылая страстями, должен все только играть как настоящий бог смеха, как олицетворенный юмор» [9].

Практически одновременно с выходом трактата Жан-Поля на стороне «низменных» площадных персонажей выступил и И. В. Гете. В «Первом путешествии в Италию», где он описал свои театральные впечатления, в частности, о спектаклях по пьесам К. Гоцци и К. Гольдони, он подчеркнул продуктивность сохранения в образной системе современной комедии живой народной традиции [10].

Объяснение популярности народных комедийных персонажей можно найти и в более поздних исследованиях немецких теоретиков. В частности, К. Розенкранц в монографии «Эстетика безобразного» устанавливает связь между безобразным и комичным через обращение к таким дефинициям, как «грубое», «неотесанное», «обыденное» и т. п. Немецкий философ XIX века считает большой ошибкой отождествлять грубость с понятием «деревенщина», объясняя это тем, что в своем генезисе крестьянин равен сельскому аристократу, ибо свободный крестьянин «в своих привычках и манерах проявляет себя мощно, как сила природы, но ни в коей мере грубым – напротив, осознающим свою силу, свое богатство, преисполненный естественным благородством». Однако на ступенях социальной иерархии «аристократия любого уровня будет считать манеры подчиненных им социальных слоев грубыми и неуклюжими» [11].

«Неотесанность» является игнорированием манер, подчеркивает К. Розенкранц, и, в контрасте с горожанином «с его оборотистой гибкостью», крестьянин может быть назван «деревенщиной, грубым». Но с эстетической точки зрения его образ стал восприниматься как отталкивающий только тогда, «когда феодальная аристократия подвергла его крайней эксплуатации <…> когда своей жестокостью и грубым поведением она выработала у крестьян жестокость и грубость, а своим высокомерием и снобиз-

мом отдалила их от себя» [12]. В свою очередь, это сформировало у крестьянина «упрямство», которое осмеивалось как «ограниченность и неловкость» деревенщины, делает вывод немецкий ученый.

Эти размышления К. Розенкранца поднимают глубинный пласт родового сознания человека, а в контексте объяснения популярности народных представлений дают неоценимый материал. История становления городской театральной культуры площадей и улиц, в том числе и немецкой, демонстрирует, что ее особенности во многом были вызваны массовым пополнением городского населения обедневшим крестьянством, скрывавшимся от жестокой эксплуатации феодалов. В этой связи необходимо учитывать, что бывшие представители деревни не только составляли основу бродячих актерских трупп, но и уличную толпу зрителей, окружавших импровизированную сценическую площадку.

Исторический и социальный анализ К. Розенкранца специфики истоков народной грубости, по нашему мнению, объясняет интерес к традиционным фарсовым персонажам, как жизненно правдивым и несправедливо униженным. То есть уличная толпа, наблюдавшая за перипетиями шутовских героев, на каком-то несознательном уровне ощущала свои корни, поддерживала их, как таких, что несправедливо страдают от оскорблений, и радовалась вместе с ними в случае победы, так как эта победа воспринималась как заслуженная и справедливая.

У К. Розенкранца находим и «социальное объяснение» пренебрежения аристократов к уличным импровизациям, грубая и неуклюжая буффонада которых оскорбляла их утонченный вкус. Если вновь обратиться к эстетическим взглядам И. К. Готшеда, то, исходя из выводов К. Розенкранца, можно обнаружить не только его социальную, но и личностную, психологическую потребность быть причастным к аристократии, прежде всего – аристократии духа. В таком случае становится понятным, почему французский классицизм, с его нивелированием всего, что касается ординарной жизни простолюдина, физической работы и бытовых подробностей, был избран профессором Готшедом в качестве образца для профессионализации немецкой сцены, а импровизированный площадной фарс, с его неуклюжими и грубыми персонажами, становится главным объектом его критики.

К. Розенкранц дает объяснение и «вызреванию» сугубо структурных элементов комических зрелищ. Исследуя проблему значения формы в разных видах искусства, в частности, ее «становление как превращение в другое», философ отмечает, что «любое движение – даже исчезновение и прекращение – красиво» [13]. К комическому эффекту, развивает свою мысль

К. Розенкранц, приводит «непрерывное повторение одного и того же изменения», и вдобавок непрерывное стремление «к изменению образа и постоянное возвращение в прошлую форму выполняет здесь роль комической силы» [14]. Этот прием, когда «некоторая форма заявляет о себе, но вместо ожидаемого возникает противоположное, как растворение рождающейся формы в некоторую конечность, противоречащую нашим ожиданиям», философ обнаруживает в искусстве акробата, клоуна, циркового наездника, и, акцентирует К. Розенкранц, его «успешно применяют в фарсе» [15]. Подтверждением этого, собственно, и является специфика народного театрального зрелища, насыщенная повторениями одних и тех же реприз, неожиданными движениями и репликами, всяческого рода «переворачиваниями» и переодеваниями, а также несоответствие изысканных речевых оборотов грубоватой внешности и наоборот.

В инстинктивном стремлении искусства к многообразию, подчеркивает К. Розенкранц, содержится опасность создания «смешной мешанины», которая может доходить и до «уродливого» [16]. Однако допустимой «беспорядочная путаница и суета» становится «в срезе комического» и возникающая при этом асимметрия «не является простым отсутствием формы – она является манифестацией деформации», которая, утверждает немецкий философ, становится «важным средством комического». При этом К. Розенкранц подчеркивает, что в отсутствии симметрии еще нет ничего комического, но в путанице и слиянии оно становится ощутимым [17].

Относительно использования в площадных представлениях жаргона и диалектов, что было специфическим комическим приемом народных потешников, философ раскрывает их смысловое значение, обращая внимание на то, что такой язык «сам по себе исключает нас из цивилизации и рафинированного буржуазного общества» [18].

К. Розенкранц ссылается и на базовые сюжеты, которые, в первую очередь, использовали уличные комедианты. Философ отмечает, что поскольку «каждый вид искусства оборачивается в определенной сфере», он «будет ограничен способностью выдумки». Тем не менее, продолжает философ, это не может быть упреком в отношении искусства, поскольку благодаря «индивидуализации постоянные основы представляются в новом виде», подтверждая это тем, что «некоторые темы и сюжеты остаются неизменными у разных народов, в разные эпохи и в разных языках» [19].

В немецкой национальной традиции среди таких сюжетов К. Розенкранц указывает на легенду о Фаусте. Рассматривая классическое отноше-

ние «господин – слуга», философ подчеркивает, что хотя отношение господин – слуга «исчерпывает большую часть современных сюжетов античной комедии», но и в последующие эпохи в западноевропейской литературе и искусстве остается как базовое. К. Розенкранц утверждает, что «в этом разнообразии остается постоянным лишь схожесть предпосылок, которые вытекают из общего характера ситуации. Поэтому господа, как и их слуги, имеют определенную схожесть, но в этой схожести их индивидуальность будет постоянно отличаться, и в этом будет заключаться оригинальность творческого воображения» [20].

Действительно, сведения о народных инсценировках сюжета о докторе Фаусте в Германии восходят еще к эпохе Средневековья. Интересен тот факт, что начиная с 1738 года, в качестве постоянных спутников Фауста, в разыгрывание этого сюжета включается фигура неуклюжего простака Гансвурста, а с 1749 года – Арлекина [21]. При этом необходимо отметить, что присутствие Гансвурста было не просто комической составляющей сценических зрелищ, – этот персонаж был избран спонтанной фантазией организаторов театральных представлений как «дублер» магических деяний Фауста и повторял все действия ученого-мага. Здесь уместно сослаться на высказывание А. Шопенгауэра, который, сравнивая «систему нравственного учения» И. Г. Фихте с философией И. Канта, замечал, что «как в старой немецкой кукольной комедии к царю или какому-нибудь другому герою всегда присоединяли Гансвурста, который все, что герой скажет или сделает, повторял потом на свой манер и с преувеличением, так позади великого Канта стоит автор наукословия, вернее, наукопустословия» [22].

Г. Э. Лессинг, активно выступивший «адвокатом» народных персонажей и осмеявший воззвания И. К. Готшеда «офранцузить» немецкий театр, считал, что народные сюжеты о докторе Фаусте содержали множество сцен, «которые могли быть под силу только шекспировскому гению» [23]. Более того, Г. Э. Лессинг сам начинает работу над пьесой «Фауст», от которой, к сожалению, остались только пролог и часть первого действия. Тем не менее, именно Г. Э. Лессинг вводит эту легенду в немецкую классическую драматургию, интерпретируя ее, как и Гете, как «трагедию знания» [24].

Креативный потенциал шутовских образов на протяжении всей жизни оставался одним из приоритетов и для И. В. Гете. Он прошел через юношеское увлечение площадной масленичной комикой Ганса Сакса [25], результатом которого стали его так называемые «ганс-саксовские» произ-

ведения «Ярмарка в Плюндервейлерне», «Свадьба Ганса Вурста» и «Ярмарочное представление о патере Брей, лживом пророке». К карнавальным персонажам импровизационной комедии Гете возвращался и позднее, воспроизводя их в «Путешествии в Италию», «Поэзии и правде», а после того как возглавил придворный театр в Веймаре, с глубокой заинтересованностью изучал традиционные народные театральные формы, пытаясь проникнуть в содержание и значение масок и символов, что частично будет использовано им в сцене маскарада второй части «Фауста» [26]. Собственно, вдохновленный импровизированными постановками народной легенды, И. В. Гете и задумал создание своей интерпретации «легенды о чернокнижнике» [27].

Таким образом, обращение к народному сюжету таких титанов Просвещения, как Г. Э. Лессинг и И. В. Гете, было практическим доказательством ошибочного утверждения И. К. Готшеда относительного того, что единственный путь становления профессионального театра Германии – это его ориентация на эстетику французского классицизма. Как показала дальнейшая практика немецкого театра, попытка выстроить его по строгим канонам «Поэтики» Н. Буало не смогла вытеснить образов, созданных народной фантазией и реальной жизнью. Национальная традиция, как отображение специфических особенностей народного мировосприятия, максимально полно вобрала в себя ментальные и духовные ориентиры немецкого народа, а попытка рационального устройства немецкой сцены и разрыв с традицией продемонстрировали свою нежизнеспособность. Привлечение исследований Жан-Поля и К. Розенкранца к изучению значения народных комедийных персонажей в театральной практике XVIII века не только продемонстрировало креативный потенциал шутовских персонажей для становления национальной драмы и театра, но и выявило глубинную суть проблемы и ее концептуальные ориентиры.

Библиографические ссылки

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 43.
2. Там же.
3. *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. – М.; Л.: Academia, 1936. – С. 72.
4. Там же. С. 141.
5. Там же. С. 72.
6. Там же. С. 414.

7. Там же. С. 72.
8. *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – С. 179.
9. Там же.
10. *Гете И. В.* Собр. соч.: в 10 т. / пер. с нем., под общ. ред. А. Аникста и П. Вильмонта, коммент. А. Аникста. – М.: Художественная литература, 1975–1980. – Т. 9. – С. 54.
11. *Розенкранц К.* Эстетика безобразного // Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – Киев: Феникс, 2010. – С. 177.
12. Там же.
13. Там же. С. 72.
14. Там же. С. 74.
15. Там же. С. 75.
16. Там же. С. 76.
17. Там же. С. 80.
18. Там же. С. 118.
19. Там же. С. 139.
20. Там же. С. 140.
21. *Жирмунский В. М.* Легенда о докторе Фаусте. – М.: Наука, 1978. – С. 125–132.
22. *Шопенгауэр А.* Свобода воли и нравственность. – М.: Республика, 1992. – С. 184–185.
23. *Жирмунский В. М.* Легенда о докторе Фаусте... С. 246.
24. Там же. С. 248.
25. *Гете И. В.* Собр. соч.: в 10 т. … Т. 3. – С. 271.
26. Там же. С. 117.
27. Там же. С. 347.

Раздел III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОТ АВАНГАРДА К ПОСТМОДЕРНУ

О. В. Синельникова
Кемерово

ДИАЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОСТМОДЕРНИЗМА: ОТ ФИЛОСОФИИ К МУЗЫКЕ

В настоящей статье рассматриваются основные философско-эстетические категории постмодернизма, проанализированные в трудах теоретиков этого направления, но не изученные в области музыкознания. Музыкальное искусство последней трети XX – начала XXI века реализует эти категории избирательно. Цель исследования – рассмотрение специфики музыкального постмодернизма в сравнении с основными позициями философии, эстетики, литературоведения, теории архитектуры.

Ключевые слова: постмодернизм, музыка последней трети XX – начала XXI века, диалог, интертекстуальность, полистилистика, контекстуальность.

O. V. Sinelnikova
Kemerovo

DIALOGIC SPACE OF POSTMODERNISM: FROM PHILOSOPHY TO MUSIC

The basic philosophical and aesthetic categories of postmodernism, analyzed in the works of theorists in this direction, but not studied in musicology are considered in this article. Musical art of the last third of XX – beginning of XXI century realized these categories selectively. The purpose of the study is considering the specifics of musical postmodernism in comparison with the basic positions of philosophy, aesthetics, literature, architecture theory.

Keywords: postmodernism, music last third of XX – beginning of XXI century, dialogue, intertextuality, polystylistics, contextuality.

В начале XXI века феномен постмодернизма рассматривается исследователями как осуществившееся, хотя и далеко не исчерпанное явление в искусстве и культуре. Осознание того, что постмодернизм – течение неопределенное, размытое, свободно развивающееся, с неясными мировоззренческими установками, не исключает наличия достаточно четких представлений о его периодизации, направлениях, видах и жанрах постмодернистского искусства, эстетических критериях и ценностях.

Музыкальное искусство эпохи постмодерна вызывает огромный интерес со стороны исследователей, поскольку этот период отмечен значительными достижениями и рождением редких, уникальных по своей сути произведений. Появление все более новых и совершенных технических и технологических возможностей, стилей и направлений, жанров и форм сопровождается определенными изменениями в музыкальном мышлении и его компонентах – мелодии, гармонии, фактуре, ритмике, тембре, артикуляции и даже способах образования звука. Эти метаморфозы повлияли на феномен музыкальной композиции в целом, на ее структурный и смысловой уровень, что само по себе представляется перспективным и открывает новые пути развития музыкального творчества.

Понятие постмодернизма чрезвычайно многогранно, а его теоретики затрудняются дать ему сколько-нибудь точное определение. Все попытки сузить семантическое поле данного явления остаются тщетными. Сама характеристика эстетики и философии постмодернизма разветвляется на невероятное многообразие смысловых линий, что в целом и отражает сущность исследуемого явления. Восприятие постмодернизма как совокупности эпистемологических идей приводит к тому самому хаосу, который он провозглашает. Однако любая философско-эстетическая концепция должна обладать целостностью и системностью, наличие которой позволяет ей оказывать воздействие на литературу, кинематограф, изобразительное искусство, архитектуру, музыку, гуманитарное знание в широком смысле этого слова.

О постмодернизме написано огромное количество трудов: он проанализирован с различных сторон – исторической, персональной, содержательной. Определилось и полярное отношение к нему – позитивное и негативное. При этом, и та и другая оценка органично встраивается в мировоззренческое пространство эпохи постмодерна, обнаруживая общее содержание в исследовании конкретных явлений современной художественной культуры. Во-первых, отметим, что за термином «постмодернизм» скрывается множество подходов и стилей. Во-вторых, понятие «постмодернизм» включает в себя весьма широкий спектр нерядоположенных значений. Обозначим следующие из них:

1. Постмодернизм как тип мышления, основанный на определенном менталитете, специфическом способе мироощущения.

2. Постмодернизм как совокупность теоретических движений, определенная философско-эстетическая концепция, комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений, характерный для эпохи рубежа XX–XXI веков.

3. Постмодернизм как культурная формация, художественно-исторический период, объединяющий ряд нереалистических стилей и направлений конца XX века. Применительно к искусству постмодернизм – это довольно широкое и всеобъемлющее течение, включающее в себя множество проявлений во всех областях творчества.

4. Постмодернизм как отрицание традиций модернизма, обретающее риторически-художественное значение. Он несет в себе ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, грядущие контуры которого не ясны и не обещают ничего определенного и надежного.

5. Постмодернизм как направление в современной литературной критике (основные теоретики: Ж.-Ф. Лиотар, И. Хассан, Ф. Джеймисон, Д. В. Фоккема, Т. Дан, Дж. Батлер, Д. Лодж и др.), которое опирается на теорию и практику постструктурализма и деконструктивизма.

6. Постмодернизм как специфическая стилистическая манера или техника письма в литературе, живописи, музыке различных направлений второй половины XX века. Под широким знаменем постмодернизма собрались такие пестрые явления, как театр абсурда, «черный юмор» и «новый роман» в литературе; американский «новый журнализм»; структуралистское кино; всевозможные направления в живописи – от поп-арта и оп-арта до абстрактного экспрессионизма, фотореализма и гиперреализма, «пост-студийная скульптура»; сонористика, алеаторика и пуантилизм, минимализм и «новая простота», инструментальный театр и хеппенинг в музыке; хай-тек, минимализм и деконструктивизм в архитектуре; концептуализм в различных видах творчества.

7. Постмодернизм как международный стиль в архитектуре развитых стран второй половины 70-х – начала 80-х годов, но продолжающий оказывать свое влияние и сегодня. Постмодернизм в архитектуре вернул орнаментику и знаковость, эстетическое разнообразие в виде неоэклектики с ироничным оттенком, изобилие в использовании строительных технологий. Стили сталкиваются, форма ради формы, новые взгляды на организацию пространства (непрямые углы, необычные поверхности, приемы tromped’oeil [1], создающие иллюзию формы или глубины, не существующей в реальности).

8. Постмодернизм как объект теоретической рефлексии, в первую очередь в философии, культурологии и литературной критике.

Философско-эстетической основой постмодернизма стали, как известно, идеи деконструкции французских постструктуралистов и постфрейдистов (Ж. Деррида), о языке бессознательного (Ж. Лакан), шизоанализе (Ж. Делез, Ф. Гваттари), а также концепция иронизма итальянского

семиотика У. Эко. Являя собой квинтэссенцию философии и эстетики второй половины XX – начала XXI века, философское поле постмодернизма теснейшим образом связано не только с деконструктивизмом и постструктурализмом, но и с эстетикой модернизма, феноменологией, герменевтикой, неомарксизмом и другими предшествующими направлениями. Важнейшим фактором становления постмодернизма послужило, по мнению многих исследователей, возрастание в обществе роли информации. Кроме того, на развитие постмодернизма повлияли и социально-экономические изменения, произошедшие в жизни западного общества.

В настоящее время постмодернизм осмысливается как выражение духа времени во всех сферах человеческой деятельности. Постмодернизм постулирует совершенно новую установку культурного сознания, порожденного эпохой конца целого тысячелетия, состоянием договаривания старого и тревожного предчувствия перемен. В предельно широком контексте постмодернизм понимается как вся сумма культурных настроений и философских тенденций, связанных с ощущением завершенности целого этапа развития культуры и вступления в полосу эволюционного кризиса. Как видим, значение этого понятия очень пространное и, в силу отсутствия временной дистанции, неокончательное. Термин «постмодернизм» иногда применяется в эстетике и критике наряду с дублирующими терминами «постструктурализм», «поставангардизм», «трансавангард» (в основном в живописи), «деструктивизм». Это обусловлено диффузностью и многогранностью культурного феномена.

В целом, эстетика постмодернизма распространяется на три последних десятилетия XX века, охватывая и начало XXI столетия. Указанные временные рамки достаточно условны, но в 70–80-е годы появляются первые публикации, осмысливающие это явление в науке, философии, филологии, социологии; складывается художественная практика постмодерна в разных видах искусства, формируется соответствующий искусствоведческий аппарат и специфика зрительского восприятия. Кроме «классических» текстов таких западных теоретиков постмодернизма, как Ж.-Ф. Лиотар, Ч. Дженкс, Р. Барт, У. Эко, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, Д. Лодж, за последние десятилетия в России также появилась масса теоретических работ и фундаментальных исследований на тему постмодерна. Наиболее известны работы И. Ильина, М. Липовецкого, Н. Маньковской, М. Эпштейна, М. Ямпольского. Все эти авторы исследуют проблематику культуры постмодерна на примере философии, литературы, живописи, кинематографа.

В культуре постмодерна не существует единого всеобъемлющего стиля. Авторский почерк писателя, поэта, дизайнера, архитектора, компо-

зитора эпохи постмодерна – это то, что вырабатывается здесь и сейчас, это то, что опирается на весь опыт истории искусств, но одновременно это и то, что открыто для экспериментов и оригинальных решений. Виднейший американский архитектор, теоретик архитектурного постмодернизма Ч. Дженкс в 1977 году опубликовал книгу «Язык архитектуры постмодернизма», ставшую своего рода «путеводителем» этого культурного феномена [2]. Отталкиваясь от критики модернизма, он излагает принципы постмодернизма.

Весьма интересными в контексте развития постмодернизма в различных областях культуры и искусства представляются 13 позиций архитектуры постмодернизма, которые сформулировал Дженкс в 1996 году. Обращает на себя внимание то, что он в своих тезисах выходит на широкий искусствоведческий уровень. Поэтому многие из его позиций взяли на вооружение исследователи постмодернизма. Эти позиции опираются на понятия «амбивалентность, «сложность и противоречивость», «память и история», «символичность», «двойное кодирование», «плюралистическая культура», «метафоричность», «контекстуализм», «коллажность», «неорационализм», «адхокизм» [3], «ирония».

Одним из примеров постмодернистской архитектуры может служить «Тематический дом» Дженкса в Лондоне. Повышенное внимание к цвету, форме, материалу, роли скульптуры, живописи, компьютерной графики в архитектурных решениях, их знаково-символическому смыслу, а также градостроительные поиски сочетания традиций и инноваций, локального и массового, естественного и искусственного, выразительного и изобразительного в городской среде при всей своей неоднозначности утверждают статус постмодернистской архитектуры как искусства, чья специфика несводима к утилитарно-прагматическим функциям. Кроме того, активизировались процессы синтеза искусств – музыки, танца, театра, литературы, кино, видео в массовых карнавализованных действиях. Под влиянием теорий постмодернизма возник ряд новых течений в современной архитектуре, которые анализирует Дженкс: историзм, регионализм, ад-хок, хай-тек, контекстуализм.

Хай-тек – стиль высоких технологий – это сегодня пик развития позднего модернизма. Его характеризуют прагматизм, представление об архитекторе как элитном профессионале, актуализация прикладных свойств архитектуры, сложная простота, скульптурная форма, гипербола, технологичность, структура и конструкция как орнамент, антиисторичность, монументальность. Яркие примеры этого стиля – Центр культуры и искусств имени Ж. Помпиду в Париже архитекторов Р. Пиано и Р. Род-

жерса и 40-этажный небоскреб «Мэри-Экс» в Лондоне, где размещается главный офис швейцарской страховой компании «Swiss Re», – одно из последних творений Нормана Фостера. На развитие архитектурного постмодернизма оказали влияние такие архитекторы, как: Роберт Вентури, Кристофер Александер, Альдо Росси, Джеймс Стирлинг, Ханс Холляйн, Марио Ботта, Рикардо Бофилл, Чарльз Мур.

Существует точка зрения, что начало XXI века заявило о себе как ситуация постпостмодернизма (Ж. Делез, М. Эпштейн, Н. Маньковская, М. Липовецкий, В. Курицын, Д. Пригов). Последний, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает новые неклассические художественные каноны, стремясь создать новую среду (виртуальную реальность) и способ отношения к ней (интерактивность). Символом постпостмодернизма стал Интернет и «технологическое искусство». Писатель-компьютерщик – одна из новых фигур литературной сцены, как и композитор, конструирующий музыку при помощи компьютерных технологий. Созданные таким образом произведения характеризует принципы дискретности, монтажа, взаимозаменяемости «файлов-эпизодов», «кадров-эпизодов» в «книге-словаре», «романе-каталоге», «алеаторной композиции».

Поэтому на рубеже XX и XXI веков особое значение и актуальность в культуре и науке, прежде всего в гуманитарных науках, приобретают словарно-аналитическое мышление и научные исследования в лексиконной форме. Некоторые исследователи полагают, что эта принципиально открытая, динамически развивающаяся исследовательская система может стать в современной стремительно меняющейся культурной ситуации одной из наиболее адекватных ей форм научного исследования. В настоящее время появляются исследования, в которых в словарной форме представлена целостная научная концепция, личный, субъективный опыт автора, его взгляд на современную культуру. Существует достаточное количество подобных словарей. К ним, например, относятся словари: Руднев В. «Словарь культуры XX века» (М., 1997), Власов В. «Стили в искусстве» (СПб., 1995), Монастырский А. «Словарь терминов московской концептуальной школы» (М., 1999), Ильин И. «Постмодернизм. Словарь терминов» (М., 2001) и др.

Большинство современных словарей по культуре, философии, литературоведению, искусствоведению, несмотря на то, что они написаны авторским коллективом под руководством одного или нескольких ученых, имеют полисубъективный характер: «Культурология. XX век» – автор проекта С. Я. Левит (в 2 т., СПб., 1998), «Постмодернизм. Энциклопедия», составленный А. Грицановым и М. Можейко (Минск, 2001), «Новейший

философский словарь. Постмодернизм», составленный А. Грицановым (Минск, 2007) и др. Почти каждая статья часто отражает личную научно-мировоззренческую концепцию ее автора, идеи которого обычно не совпадают ни с концепцией составителей, ни с позициями других авторов – о содержании статей все они узнают, как правило, только получив экземпляр опубликованного словаря.

Такой тип мышления, реализованный в тексте издания, напоминает античную центонную поэзию, или строматы – тексты, подобные лоскутному одеялу, пестрому ковру. Форма стромат была более подходящей для трактатов философского содержания. В античных текстах, как и в современных словарях, накопление материала и методический отбор различных выдержек составляли большую, если не основную, часть литературного труда [4]. «Строматное» мышление – типичный продукт крупных переходных периодов в культуре. В частности, жанр «стромат» был характерен для эпохи поздней античности – раннего христианства. Он типичен и для постмодернистского сознания.

В форме словаря или энциклопедии создаются сейчас даже эссе и романы: «Фрагменты речи влюбленного» Р. Барта (философское эссе центонной структуры), «Хазарский словарь» М. Павича (роман в форме словаря), «Кысь» Т. Толстой (роман-антиутопия, главы которого названы буквами древнерусского алфавита). Подобную организацию художественного текста отмечал У. Эко, сравнивая книгу с энциклопедией, в которой отсутствует линеарность повествования и которую читатель читает с любого необходимого ему места. Именно так создаются гипертексты в компьютерных сетях, когда каждый из пользователей вписывает свою версию и отсылает ее для дальнейшего наращивания другим пользователям. Собственно, М. Павича и называют создателем нелинейной прозы не только в виде романа-словаря, но и в формах романа-кроссворда («Пейзаж, нарисованный чаем»), романа-игры, основанной на картах Таро («Последняя любовь в Константинополе»), детективного романа без однозначной развязки («Уникальный роман»), где читатель может выбрать один из ста возможных вариантов или же написать свой финал на специально отведенных для этого страницах.

Принцип списка, каталога, словаря, энциклопедии может иметь место в музыке и применяться как в композициях электроакустических (электронных, конкретных, компьютерных), так и в композициях для традиционных и нетрадиционных исполнительских составов. К примеру, забавная композиция «Словарь непечатных выражений» (1999) Виктора Екимовского для струнного трио, состоящая из 26 музыкальных фраз (по количеству букв латинского алфавита). «Каждая из этих букв обяза-

тельно должна произноситься исполнителями, а что за этими буквами кроется – тут каждый сообразуется со своей фантазией», – комментирует свой юмористический опус сам композитор [5]. Идея, по словам автора, простая: музыканты, а заодно и слушатели могут ругать XX век на все буквы алфавита за все его грехи в различных «непечатных выражениях». Несколько иного плана, но также построенная по принципу каталога, композиция того же Екимовского для инструментального театра из 7 музыкантов «Из каталога Эшера» (1994). В партитуре нет ни одной ноты, а есть только текст и описание действий исполнителей. В основе замысла каталог из 5 картин голландского художника Маурисио Эшера Корнелиса с демонстрацией полотен во время исполнения.

Отдельные основания постмодернизма продолжают распространять свое влияние на искусство начала XXI столетия. Особенно это относится к музыке, где они только успели набрать силу. Ведь мировоззренческие категории этого художественного явления в 70–80-е годы сказывались в творчестве зарубежных и отечественных композиторов лишь опосредованно и с разной степенью осознанности. Только совсем недавно, в 90-е годы, музыкальный постмодернизм обозначился достаточно отчетливо, когда его концепция уже сложилась в философии, культурологии, литературной критике, киноведении, теории изобразительного искусства и архитектуры, а основные эстетические парадигмы этого явления оформились с достаточной определенностью. Соответственно, исследования музыкального постмодернизма также значительно запоздали: отдельные работы по этой проблеме только начинают появляться. Музыкальный постмодернизм, как «общеэстетический феномен» современной культуры, особенно на начальной его стадии, развивался в русле философско-эстетических идей. Композиторы и музыковеды взяли на вооружение понятийный аппарат философии, эстетики и литературоведения, ввели в музыкально-теоретический арсенал методы интертекстуального и семиотического анализа нотных текстов (А. Амрахова, М. Арановский, Г. Григорьева, Л. Дьячкова, Д. Тиба и др.).

Логично предположить, что на сегодняшний день постмодернизм в музыкальном творчестве не исчерпал всех своих возможностей, а его концепция остается открытой, подобно формам самих художественных произведений искусства постмодерна. «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, Kunstwollen (воля искусства) – подход к работе, – пишет У. Эко. – В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм» [6].

Теоретическое обоснование художественных процессов в наше время играет не меньшую роль, чем собственно творческая практика. Вокруг едва успевшего обозначиться литературного постмодернизма в свое время стали интенсивно накапливаться различные концепции, интерпретации и определения, которые подчас создавали впечатление, что сам постмодернизм придуман исключительно критиками и литературоведами. И сейчас есть множество противников существования постмодернизма как культурного феномена и художественного направления. Основные их доводы сводятся к тому, что многие приметы постмодернистской поэтики в литературе не раз встречались задолго до Эко, Набокова, Борхеса, Кортасара, Карпентьера и др. Но и среди исследователей, признающих новизну постмодернизма, преобладает почти беспредельно расширительная трактовка термина.

Похоже, что в музыкальной науке сейчас начинает происходить нечто подобное, правда, еще не с такой интенсивностью. Сложность и неоднозначность этого духовного явления в целом порождает весьма широкий спектр его оценок – от признания постмодернизма самой актуальной и «продвинутой» частью современной культуры до его полного неприятия и интерпретации как вируса, разлагающего современную культуру. Споры о постмодернизме начались с момента его возникновения и продолжаются до сих пор.

Характерно, что при всей отличающей его пестроте подходов, постмодернизм создал собственную специфическую традицию анализа, которая отчетливо выделяется среди всех остальных. Эти методы анализа текстов возникли на основе синтеза теории постструктурализма, практики литературно-критического анализа деконструктивизма и художественной практики современного искусства. Основные парадигмы постмодернизма откристаллизовались в емких и многочисленных понятиях, которыми оперируют теоретики и исследователи этого направления: «мир как хаос», «мир как текст», «интертекстуальность», «кризис авторитетов», «эпистемологическая неуверенность», «трансгрессия», «хаосмос», «трансцендентальное означаемое», «постмодернистическая чувствительность», «смерть автора», «смерть субъекта», «смерть Бога», «скользящее (или плавающее) означающее», «двойной код», «пародийный модус повествования», «пастиш» (для историков музыки более привычен итальянский термин «пастиччио»), «иронизм», «складка», «принцип нонселекции», «провал коммуникации», «метарассказ», «метанарративность», «метатекст», «цитатность», «комментарий», «контаминация», «ризома», «симулякр», «минимализм», «сакральность», «эклектика», «коллаж», «языковая игра».

Скажем, что приведенное перечисление концептов далеко не исчерпывает терминологический запас теоретиков и практиков постмодернизма: названы лишь ключевые понятия. Семантика этих категорий сводится к глобальному ниспровержению традиционных истин с тем, чтобы потом иметь возможность по-постмодернистски прочувствовать потерянное. Перечисленные термины формируют некое смысловое поле постмодернизма, комплекс общих представлений и установок, несмотря на то, что сам смысл как единство в философских трактатах и художественных образцах его представителей – есть нечто ускользающее и переменчивое. Постиндустриальная культура в целом ориентирована на мир воображения, сновидений, бессознательного, как наиболее соответствующий хаотичности, абсурдности, эфемерности постмодернистской картины мира.

Постмодернистские тексты перегружены информацией, накопленной за огромный, многовековой период развития культуры, и «разбухают» от многослойной семантики, каждое слово подразумевает множество контекстов. Согласно Р. Барту, в поисках смысла произведения следует двигаться не вглубь, а вширь. Соответственно, представители постмодернизма приходят к выводу об *упрощении языка*, минимализации его возможностей для выражения содержания, что будет способствовать, по их мнению, очищению смысла. При этом постмодернизм отказывает языку в способности правдиво и достоверно воспроизводить события и факты. Отсюда вытекает важнейший тезис постмодернизма – о ненадежности знания, получаемого с помощью языка («провал коммуникации» или «коммуникативная затрудненность»), и, как следствие, о проблематичности той картины действительности (эпистемы, по Фуко), которая существует в ту или иную эпоху. Это – исходная и главная идея постмодернизма, рождающая установку на сопротивление власти языковых структур, источник его негативистского пафоса. Она выражает те кардинальные изменения социокультурной ситуации, которые произошли в мире под воздействием глобальной системы масс-медиа, мистифицирующей массовое сознание, порождающей мифы и иллюзии.

Под их воздействием формируется «гиперреальность», по Ж. Бодрийару. Она возникает тогда, когда культурные представления утрачивают связь с человеческой реальностью, которую они должны описывать, и становятся так называемыми симулякрами [7]. Это, ставшее модным слово означает псевдовещь, заменяющая «исчезающую» реальность, подобие действительности как результат подражания. *Симулякр* – это пустая скорлупа, ложная форма, свидетельствующая о дефиците натуры и культуры. Естественный мир заменяется его искусственным подобием. Утрачивается

принцип реальности вещи, его заменяет проект (хеппенинг, инсталляция, саморазрушающееся и концептуальное искусство). Да и сам постмодернизм родственен симулякру внешней сделанностью, поверхностным конструированием, неопределенностью. Таким образом, отношения человека с миром трансформируются фундаментальным образом. В мире, где доминируют искусственные модели, уже не делается различий между «словами» и «вещами» [8].

Категория симулякра эхом откликается в музыке, как в опусах, демонстрирующих ее иллюзорность, ее подобие, внутреннее содержание которого стерто или отсутствует, так и в конкретных сочинениях, где замысел автора апеллирует к самому постмодернистскому термину. Таков инструментальный цикл «Симулякры» французского композитора греческого происхождения Ж. Апергиза, который разрабатывает уникальную концепцию музыкального языка, тесно связанную со звуками человеческой речи. В этом произведении явственно ощущается попытка «симуляции» речевого процесса, однако ни конкретные фонемы, ни их связные ряды не говорят о смысле высказывания. В «Симулякре» IV для кларнета (1995) слышны эффекты многозвучных аккордов и бисбилиандо (извлечения одной и той же высоты разной аппликатурой, что дает различную окраску звука). Но главное в этой пьесе – это заполняющий все собой воздух. Источник звуков речи и музыки принимает здесь качество первозданной материи, носителя «нулевого» (или стершегося) смысла симулякра. Расхожее сравнение симулякра с «мыльным пузырем» приобретает здесь, таким образом, значение метафоры или символа.

Одним из наиболее распространенных принципов определения специфики искусства постмодернизма является подход к нему как к своеобразному художественному коду, то есть своду правил организации «текста» художественного произведения. Однако постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Поэтому в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста голландский исследователь Д. Фоккема называет понятие *нонселекции*, которое означает противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования.

«Постмодерновые образы “стоят” в глазах и ушах как остаточные следы преизбыточного давления идеологии или информации на органы чувств, – писал М. Эпштейн. – Мы запасаемся этими впечатлениями и складываем их в наши органы восприятия, но не в состоянии их осмыслить и целенаправленно использовать. Отсюда характерный эклектизм постмо-

дернового искусства, которое лишено как апологетической, так и критической направленности, а просто равномерно рассеивает значения по всему текстовому полю» [9]. Сформировавшись в эпоху преобладания информационных и коммуникационных технологий XX века, постмодернизм несет на себе печать плюрализма и терпимости, что в художественном произведении выливается в эклектизм. Его характерной особенностью стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур.

Это привело к возникновению такого явления, как полистилистика, которое наиболее отчетливо проявилось в музыке, индивидуально преломившись в эстетике и технике многих композиторов второй половины XX века – Б. А. Циммермана, А. Пуссера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Б. Мадерны, Л. Ноно, Л. Берио, П. Булеза, Д. Лигети, К. Пендерецкого, Дж. Крама, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, В. Сильвестрова, А. Пярта, Н. Корндорфа, В. Тарнопольского, Л. Десятникова, В. Екимовского, Ф. Караева и др. Стилевые аллюзии и цитаты стали не только техническим приемом, но сущностной стороной музыки, переросшей из возможности в потребность, а для некоторых композиторов и типом мышления.

Полистилистика также затрагивает и другие области художественного творчества, корреспондируя с принципом интертекстуальности, разработанным в литературоведении и киноведении, с коллажными экспериментами в живописи и дизайне, с новой эклектикой в архитектуре. Художественный фристайл постмодернизма находит яркое выражение в механизмах подгонки и адаптации классических сюжетов к их современным версиям, в опыте ремейков произведений разных видов искусств, в тиражировании культурного наследия, когда автор может дописывать свои сочинения, делать продолжения чужих, либо пристраивать собственные тексты к классическим опусам. Подобные опыты имеются в музыкальном искусстве эпохи постмодерна. Назовем несколько примеров: реконструкция и оркестровка неоконченной оперы К. Дебюсси «Родриго и Химена» (1993) и завершение религиозной драмы Ф. Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» (1995) Э. Денисовым, создание балета «Кармен-сюита» на основе музыкального материала оперы Ж. Бизе и оркестровой транскрипции «Детской» М. Мусоргского Р. Щедриным и др.

Тотальная интертекстуальность охватывает чуть ли не все современное художественное творчество. Делается попытка услышать «голос самой культуры». Цитатность и суммарность стилевых ориентиров в произведении рождает явление диалогизма – полифонию миров. Именно оно осуще-

ствляет в постмодернистском искусстве необходимый художественный парадокс творчества. Составляющие диалога могут быть разнообразны: стили, эпохи, жанры, авторы, цитаты. Перекличка разных жанров является характерным качеством современной художественной литературы. Чаще всего встречаются жанровые сочетания детектива, мемуаров, сценария. Иногда вместо детективной составляющей используют мелодраматическую. Практически во всех произведениях В. Аксенова, написанных в XXI веке, синтезируются жанровые признаки детектива, политического, авантюрно-приключенческого романа, романа жизнеописания, элементы саги, романа идей. Д. Рубина сочетает формы романа воспоминаний и романа воспитания («На солнечной стороне улицы», 2006), комикса и приключенческого романа («Синдикат», 2004). Нередко сами авторы снабжают свои тексты подзаголовками, облегчая поиск будущим исследователям.

Существенный пласт интертекстуальных перекличек связан с Библией, с античными образами. Мифологическая составляющая переплетается с фольклорной и дополняется литературной линией. Писатели иногда ищут опору в философии прошлого, иронически обыгрывают известные стихи (к примеру, у Аксенова часто мелькают аллюзии на Пушкина, Есенина и др.). Наконец, расхожими приемами современной прозы становятся автоциты и анаграммирование своего имени. В современной прозе писатели последовательно и осознанно «играют в текст»: создается впечатление, что произведения выстраиваются из своеобразных кубиков, культурных кодов, образующих его структуру. Допускается множественность трактовок произведения, каждая из которых имеет право на существование. Порой читатель становится на место автора. Его фигура появляется и в тексте, обычно в виде собеседника. Иногда ему доверяется функция проводника по тексту. Литературоведы и критики сходятся во мнениях, что интертекст в современной прозе представляет собой многоуровневую систему, выполняющую различные функции – иллюстративную, оценочную, характерологическую, выделительную, сигнальную, структурирующую. Все это составляет пространство постмодернистского межкультурного, межстилевого диалога.

Одно из наиболее ярких проявлений диалогичности, вбирающей в себя все вышеперечисленное, – коллективное творчество композиторов, ставшее распространенным явлением в музыкальной культуре постмодерна. Назовем здесь лишь несколько коллективных проектов, воплощенных отечественными творческими объединениями и их представителями. Это проект «Семь слов Христа на кресте» от семи композиторов, осуществленный в 2002 году в Петербурге институтом «ПроАрте»; проект «Десять

взглядов на десять заповедей», представленный на фестивале «Музыкальное обозрение» – 2004 (в связи 15-летием газеты); несколько проектов Творческо-производственного объединения «Композитор», среди которых – компьютерная опера «Колеблющийся курс» (1994), духовная опера «Царь Демьян» (2001, по заказу Мариинского театра), кантаты «Дух народа» и «Освобождение Прелесты» (2003, по заказу Института ProArte), балет «Полифем» (2005, для Николая Цискаридзе, балета кукол и симфонического оркестра) и, наконец, самая нашумевшая коллективная композиция «Страсти по Матфею – 2000», посвященная 250-летию со дня кончины И. С. Баха. В реализации последнего грандиозного замысла (исполнение длилось почти пять часов) принимали участие 15 поэтов (среди которых, кстати, немало ярко выраженных постмодернистов, к примеру, Л. Рубинштейн, Д. А. Пригов), 17 композиторов, 3 автора идеи и автор-составитель.

Мозаичность и пестрота картины музыкального творчества эпохи постмодерна – явление известное и постоянно обсуждаемое. Существенно то, что постмодернистский полифонический текст, ориентированный на деиерархическое соотношение всех составляющих, не отдает предпочтения высокому или низкому, традиционному или авангардному, современному или ушедшему в глубину истории. Искусство эпохи постмодерна делает своим объектом культуру в целом, во всей ее неравноценности и многоплановости, отказывается от разделения на элитарное и массовое, раздвигает рамки собственной плюралистичности порой до экстремальных пределов.

Примеры экспериментального плюрализма и полистилистики в зарубежной музыке многочисленны и весьма эпатажны. Один из них – концепция мировой музыки К. Штокхаузена, выраженная в «Гимнах» (1966) и «Телемузыке» (1967). В «Гимнах» использована музыка различных национальных и интернациональных гимнов («Марсельеза», «Интернационал», гимны ФРГ, африканских государств, советский, американский, испанский гимны и гимн утопического государства человечества), кроме того – разговоры, фольклор, радиопомехи и т. д. Монтаж всех этих звуковых реалий, препарированных электронными средствами, отражает калейдоскоп, гигантскую мозаику современного мира. Напомним о знаковой в процессе освоения полистилистики Симфонии Л. Берио (1968–69) для оркестра и 8 певческих голосов, особенно ее коллажной III части, в которой А. Шнитке обнаруживает более 20 цитат, не только музыкальных, но и текстовых, включая фрагменты бразильских мифов из книги К. Леви-Стросса «Сырое и вареное», фрагменты из романа С. Беккета, политические лозунги, бытовые разговоры. Все эти примеры достаточно известны.

Отечественные образцы деиерархического приятия музыкальной культуры в ее целостности не столь эпатажны, но интересны своей глубинной полифонической семантикой. Один из опусов, обнимающих огромный пласт музыкальной культуры, – Симфония № 4 Николая Корндорфа «Музыка андеграунда» (1996). В Четвертой симфонии, как говорил композитор, им была предпринята попытка «написать абсолютно серьезное сочинение, используя нетрадиционный материал для такого рода музыки». Толчком к созданию этой симфонии стали размышления о четырех гениальных личностях в искусстве – М. Мусоргском, С. Есенине, Б. Ерофееве и А. Звереве. Все эти гении в силу определенного склада их характера, крайне драматически сложившихся судеб не состоялись в той степени и в том масштабе, в котором могли бы. Непосредственным же поводом к созданию Четвертой симфонии стал фильм, снятый БиБиСи о Бенедикте Ерофееве за год до его смерти. Другим стимулом к замыслу «Музыки андеграунда» стало для Корндорфа чтение писем А. Блока. Его поразило, что «этот эстет и крайне рафинированный человек вдруг кому-то написал, что вчера слышал фонограф с романсами в исполнении Вари Паниной и плакал. Мне это запало в душу: как может в одном человеке соединяться поэтическая утонченность и слезы от пения Вари Паниной. Позже к этому стали прилагаться остальные факты такого рода» [10].

В «Музыке андеграунда» Корндорф приходит к новому синтетическому решению, соединяющему академическое и массовое искусство. Он собрал некую неофициальную музыку различных эпох и стилей в Четвертой симфонии, причем по большей части ту, которую уже использовали композиторы в своих произведениях. Для каждого времени, для каждого поколения, да и для каждой творческой личности существовали неофициальные пласты культуры, слои музыкального андеграунда, естественно впитанного из окружающей среды, социума; они развивались параллельно музыкальному искусству академической традиции: для Шнитке – это танго, для Щедрина – частушка, для Шостаковича – полька и фокстрот, для Стравинского и Хиндемита – джаз, для Мусоргского – кабацкая песня, для Даргомыжского – жестокий романс, для Шопена – мазурка и т. д. Все эти жанры благополучно перекочевали в симфонии, концерты, оперы, балеты, кантаты, вокальные циклы.

В I части симфонии Корндорфа звучат искаженные интонации песен Высоцкого. II часть вся состоит из заезженных интонаций цыганско-одесских песен в виде жестокого романса под аккомпанемент будто бы «Лунной сонаты». III часть – центр композиции, который притягивает к себе все окружающее – это стилизованная музыка андеграунда. На фоне

авторского музыкального материала проходят цитаты из произведений великих композиторов прошлого: из III части Первой симфонии Малера (еврейская тема), главная партия из Финала Симфонии № 104 Гайдна, побочная партия из I части Девятой симфонии Шостаковича, тема второго эпизода рондо III части Пятого скрипичного концерта Моцарта, тема главной партии (второй элемент-отыгрыш) финала Первого фортепианного концерта Бетховена, наконец, тема пьяного перепляса из сцены в таверне из «Кармины Бураны» Орфа. Постепенно в раскручивающемся вихре пляски эти темы начинают причудливо смешиваться, дробиться, перебивать друг друга, наподобие людей в хорошо загулявшей компании, где говорят все и никто никого не слышит, а темы, как голоса, наплывают, напластовываются в сложной полифонии вертикального монтажа. Цитаты подобраны так, что все это – некая «уличная» музыка или близкая к ней. А далее в III части складывается мелодия из четырех мотивов, заимствованных из разных, как говорит автор, «пьяных» музык: песни Варлаама, хора пьяных стрельцов, хора «Княжи молодцы гуляли» и танца кучеров и конюхов из «Петрушки» И. Стравинского. Корндорф имеет в виду то, что композиторы тоже цитировали, если не саму тему, то какой-то пласт культуры андеграунда. Причем каждая цитата или квазицитата имеет своеобразный двойной код: если Корндорф цитирует, к примеру, Гайдна или Мусоргского, то они цитировали или имитировали в свое время народные мелодии.

Получается, что, несмотря на кричащую полистилистику коллажного типа, на сплошную мозаику из заимствованного материала, быстро сменяющего друг друга, весь тематизм тесно связан между собой. Возьмем, к примеру, главную партию финала 104-й симфонии Гайдна и побочную партию I части 9-й симфонии Шостаковича. Гайдн заимствует тему из хорватской народной песни. Исследователи указывают на то, что это мелодия имеет сходство с чешской комической народной песней «Будь со мной, милый мой». Улично-шлягерная тема флейты Шостаковича оригинальная авторская, но столь мастерски стилизованная, что ее трудно отличить от народной – этакий развеселый пляс с лихими фиоритурами. Помимо народных плясовых корней здесь есть еще кое-что общее. Это – диалогический принцип изложения музыкального материала: у Гайдна – запевно-припевное сопоставление соло и тутти с типичной для него терассообразной драматургией, у Шостаковича – своеобразная дуэтная сценка с персонифицированными тембрами-персонажами солирующей флейты пикколо и тромбона, который постоянно вмешивается в разговор. Симптоматичен такой факт, что Шостакович, по свидетельству очевидцев, в период работы над 9-й Симфонией много играл произведения Гайдна в четырехручном переложении.

Культуру андеграунда невозможно отбросить, изъять, невзирая на ее, казалось бы, примитивные основания, не вписывающиеся в каноны официального искусства. Творческое озарение и мастерство гениев построили на этом музыкальном материале великолепные примеры симфонического и концертного жанров, превратили эти, на первый взгляд, малопривлекательные образцы неофициального искусства в изящные, утонченные и трепетные мазурки, блестящие зажигательные венгерские рапсодии. Поэтому синтез элитарного и массового искусства может быть весьма плодотворен.

В этой связи хотелось бы провести аналогию с другим видом искусства и вспомнить Ч. Дженкса, а именно вопросы, поднятые им в книге «Язык архитектуры постмодернизма», которые касаются адресности современной архитектуры, апеллирующей одновременно к массе и к профессионалам. «Постмодернистское здание... “говорит”, обращаясь одновременно, по крайней мере, к двум уровням: к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические архитектурные значения, так же как к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительстве и образом жизни» [11]. Как типичный представитель эпохи постмодерна Н. Корндорф считает, что все музыкальные ценности, накопленные за многовековую историю культуры, должны быть сейчас востребованы.

Философский постмодернизм отказался от понимания бытия как чего-то абсолютного и неизменного: действительность не есть данность, она формируется под воздействием человеческих желаний и поступков, подчас немотивированных и непредсказуемых. Мысль при этом находится в постоянном становлении и движется в мире случая, игры, неопределенности. В таком процессе невозможен диктат логики и порядка. Тексты включаются в языковую игру, и сложно говорить об однозначном их смысле. Игровое начало, игровая драматургия, музыкально-языковая игра, перенос акцента со смысла на игровое действие характеризует многие современные музыкальные композиции.

Игры с культурными кодами и знаками прошлых эпох приводят ироничную фантазию постмодернистских авторов к созданию в своих произведениях неких запутанных ложных ходов, *лабиринтов* в никуда, по которым будет бродить интеллект читателей, зрителей, слушателей в надежде найти ту «нить Ариадны», которая вернет их ассоциации к знакомым образам, словам и звукам. Приведем в пример одну из «обманок» В. Екимовского, известного своим ироничным отношением к действительности, – «Сонату с похоронным маршем» для фортепиано (1981), в которой, собст-

венно, никакого похоронного марша и нет, есть лишь название: человек настроится, «вспомнит Шопена, вспомнит Бетховена и будет ждать этот марш» [12]. Нечто подобное в «Лунной сонате» для фортепиано (1993), где Екимовский, по его же словам, решил «пополемизировать» с Бетховеном. «…Если слушатель, сидящий на концерте, будет знать, что сейчас прозвучит “Лунная соната” и услышит некоторую отдаленную связь с Бетховеном, то он будет думать, что все так будет и дальше. Ни черта подобного! Нет! Дальше я так не делаю», – эмоционально комментирует автор, музыка которого весьма далека от «томных вздохов» классика [13].

В постмодернизме социальный мир теряет черты тотальности, выстроенности. Он предстает как неустойчивая совокупность локальных фрагментов, слабо скоординированных друг с другом, а потому таящих в себе многообразие возможностей дальнейшего развития. Представление о детерминированности и универсальной направленности социального развития сменяется представлением о его неопределенности и многовариантности. Подобно тому, как в постмодернистском литературном произведении сюжетные и семантические связи все же существуют, но они бесструктурны, запутанны, то и дело обрываются. В такой книге исчезает смысловой центр. Все содержание можно уместить на одной странице. Грядет «смерть читателя» и рождение нового типа чтения: главным для читателя станет не понимать содержание книги, а пользоваться ею как механизмом (к примеру, тот же «Хазарский словарь М. Павича). Читатель может сам выбирать сюжет, развитие действия, фиксируя свое внимание в тексте только на самом необходимом.

Чувство завершенности и исчерпанности всех культурных форм в конце XX века сказывается в разных видах художественного творчества – остается только играть ими, по-новому сочетать, повторять – уже в кавычках – то, что было сказано другими. Принцип интертекстуальности, состоящий в утверждении, что каждый отдельный текст всегда существует как интертекст, включающий в себя на различных уровнях все остальные тексты, повлек за собой увеличение роли цитирования, явного и скрытого. Текст, который не имеет устойчивой структуры, смыслового центра и жесткой определенности значений, понимается как «бесовская текстура» (метафорический термин Барта), организованная по принципу ризомы, то есть образованная в результате сплетения воедино различных смысловых кодов, извлеченных из других текстов.

Какова же при этом воля автора? А таковой и не должно быть, потому что, по мнению Барта, «автор умер», конечно, не в прямом смысле и,

видимо, не окончательно. Парадигмальная фигура постмодерна «смерть автора» стала уже «общим местом» в литературной критике и аргументом постмодернистской мысли с «легкой руки» Барта, который ввел этот термин в своем одноименном эссе. Общая концепция «смерти автора» восходит, в своем первоначальном варианте, к структуралистской теории текстуальности, согласно которой сознание человека полностью и безоговорочно растворено в тех текстах, или текстуальных практиках, вне которых он не способен существовать. Это позволяет Барту утверждать следующее: «присвоить тексту Автора – это значит застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо. Что касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве» [14]. На смену понятию «автор» приходит понятие «скриптор», в котором исчезает субъективность и который рождается одновременно с текстом.

Популярная и широко обсуждаемая концепция литературно-философского постмодернизма неожиданным образом реализовалась и в музыкально-философском аспекте. Понятие «смерть автора», по сути, аналогично идее «конца времени композиторов», провозглашенной, как ни парадоксально, известным современным композитором В. Мартыновым в его одноименной книге. Более того, Мартынов сам во введении к своему повествованию делает ссылку на известные постмодернистские концепты: «На фоне многочисленных и давно уже примелькавшихся заявлений о смерти Бога, смерти человека, смерти автора, конце письменности, конце истории и подобных им констатаций летального исхода, относящихся к различным областям человеческой деятельности, мысль о смерти композитора или об исчерпанности композиторского творчества выглядит вяло, тривиально и тавтологично» [15].

Однако Мартынов заявляет, что настало время исхода композиторской музыки, на смену которой придет просто музыка. Он подразделяет музыку на два вида: композиторскую (авторскую) и некомпозиторскую (джаз, рок, фольклор, богослужебно-певческие системы), которые соотносит с двумя типами человека: 1) человек традиционных культур; 2) человек исторически ориентированный. Мартынов считает, что традиционный человек рассматривает процесс музицирования как некий акт, носящий ритуальный характер, в то время как человек исторически ориентированный рассматривает процесс музицирования как акт, носящий революционный характер. С точки зрения стратегии ритуала, смысл процесса заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели (канон). С точки зрения стратегии революции, смысл процесса музицирования заключается в новации (произвол) [16].

Сопоставим эти мысли с мнением Барта. «Фигура автора принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием Средних веков это общество стало открывать для себя <…> достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, “человеческой личности”», – пишет Барт [17]. Далее ход мысли Барта плавно идет от романтиков, вкладывавших особую романтическую чувствительность, интимность и дневниковость в повествование, пропускавших через себя судьбы своих героев (или вообще создававших автобиографические романы), к писателям XX века, которые своей отстраненностью от переживаний и все возрастающей к концу столетия «обезличенностью» текста пытались поколебать довлеющую силу автора: Малларме, Пруст, потом принцип «очуждения» Брехта. Эту линию можно продолжить, приближаясь к манере повествования в художественной литературе эпохи постмодерна – антиреалистичной, эссеистичной, ироничной, фрагментарной, нацеленной на языковую игру и изобретение новых структур, а главное – невидимой и неизвестной читателю позиции «чужого» для своих персонажей автора, наблюдающего со стороны за событиями и никак их не оценивающего (Дж. Джойс («Улисс»), Г. Г. Маркес, Х. Кортасар, Х. Борхес, Фуэнтес, У. Эко, М. Бланшо, англоязычный В. Набоков, наконец, М. Кундера, М. Павич, В. Сорокин, Саша Соколов, В. Пелевин и др.).

С этой точки зрения интересна мысль Мартынова, который, продолжая развивать свою идею «Зоны Opus Posth», говорит о *контекстуальности* современного композиторского творчества, о том, что на смену опуса пришел *проект*, не включающий никакого художественного произведения. А то, что в проекте значительно повышается роль контекста, – это очевидно. Одновременно с «отсутствием» автора наблюдается феномен его «двойного присутствия». Он выражается в том, что автор – одновременно и субъект, и объект, и сторонний наблюдатель. Многомерное пространство постмодернистского литературного произведения позволяет это осуществить.

Автор художественного произведения в эпоху постмодерна склонен разглядывать своих героев с различных сторон и ракурсов, исследовать их характеры и поступки под разным углом зрения. Тогда, в свою очередь, возможность конструировать текст на основе цитат, взятых из других произведений, реализует необходимость выразить равноценность различных точек зрения на какой-либо предмет. Каждое слово, каждое утверждение может быть осмыслено в различных, и даже противоположных смыслах. Слова, кинокадры, музыкальные фразы, темы и любые другие элементы художественного текста меняют смысл в зависимости от контекста. Ре-

зультатом такой постмодернистской игры становится *семантический парадокс*, характерный для многих произведений. И. Ильин пишет, что сама наша реальность и жизненный мир стали «постмодерными». «В эпоху воздушного сообщения и телекоммуникации разнородное настолько сблизилось, что везде сталкивается друг с другом; одновременность разновременного стала новым естеством. Общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения более чем реальна» [18].

Известным интерпретатором принципа «интертекстуальности» является Владимир Тарнопольский. Его опера «Когда время выходит из берегов» (1999) представляет собой фантазию на тему А. П. Чехова, где время «проводится» в трех измерениях: в прошлом, настоящем и будущем, что преобразует три разных времени в одно-единственное. В Первой сцене действие происходит во времена Чехова (рубеж XIX и XX веков) в русской провинции, во Второй – в наше время на рубеже тысячелетий, и наконец, в Третьей – в неопределенном будущем в некоем виртуальном пространстве. Соответственно трем разным временам меняются и темы разговора: любовь (1-я сцена) – искусство (2-я сцена) – смерть (3-я сцена). При этом оказывается, что во все времена экзистенциальные проблемы человека одни и те же – это невозможность коммуникации и взаимопонимания, одиночество и отсутствие смысла жизни. Данные проблемы с развитием цивилизации еще больше усугубляются и обостряются. В основе оперы лежат отдельные ситуации и сюжетные мотивы известных чеховских пьес – «Три сестры», «Чайка», «Дядя Ваня» и др. Либретто, однако, не следует ни одной из этих пьес, а образует некий новый метатекст, своего рода «экстракт Чехова», по выражению автора [19]. Драматургическим стержнем развития становится не сюжет, характерный для жанра литературной оперы, а принцип трехкратного проигрывания в трех сценах оперы одной и той же ситуации – «гости съезжались на дачу».

«В опере я не раз обращался к едва уловимым стилистическим аллюзиям, меняющим определенность своих очертаний подобно хамелеону, – пишет Тарнопольский. – Я “вспоминал” в музыке и застывшие мгновения Глинки, и карты Чайковского, и куранты Мусоргского, и бесконечную кантилену Рахманинова, и пронзительную тоску Леди Макбет, хотя слушатель этих аллюзий, конечно, не заметит. В первой сцене я даже процитировал фразу из “Грез любви” Листа, а в кульминации оперы использовал элементы рэпа и минимализма. По мере своего развития эти идиомы приобретают все более ощутимый критический аспект и, в конце концов, разрушают сами себя под тяжестью собственной определенности» [20].

Опера Тарнопольского может послужить примером постмодернистской деконструкции, а именно «прогрессирующей деконструкции», которая, по определению Тарнопольского, распространяется на качество звукового материала и его эволюцию по мере развития действия, что проявляется в следующем:

1. На протяжении оперы инструменты все чаще используют всевозможные «неклассические» приемы звукоизвлечения.

2. В процессе развития действия изменяется стиль вокального интонирования: в Первой сцене господствует сложная кантилена, во Второй – все большую роль начинают играть Sprechstimme, а в Третьей сцене слова распадаются на отдельные звуки, распределенные между разными персонажами, характер вокала в отдельных эпизодах записывается графически – vibrato переходит в прерывающийся тон и другие неклассические типы пения.

3. Единственный лейтмотив оперы – мотив времени – эволюционирует от неопределенных шорохов к колокольности, а затем снова растворяется в глиссандо и кластерах.

4. Во всех трех сценах постоянно присутствуют черты чеховской эпохи, но тоже «отстраненно и неожиданно»: «хрестоматийное чеховское ружье здесь стреляет даже дважды, пианино оказывается механическим, часы с курантами, бой которых отмечает границы между сценами, вдруг громко сообщают реальное время реального спектакля» [21].

5. Индивидуальные характеристики персонажей едва угадываются и тоже подвергаются деконструкции – герои постепенно теряют даже имена – (во Второй сцене они уже обозначены только первой буквой имени, а в Третьей – порядковыми номерами). Отсутствие подлинных персонажей приводит к невозможности включения в структуру оперы какой-либо сольной ариозности, поэтому сочинение представляет собой целиком ансамблевую оперу (три сестры поют все время только вместе – «они представляют собой некое триединство, по существу один полифонический персонаж»).

Опера «Когда время выходит из берегов» пронизана и числовой символикой, столь характерной для музыкальных произведений эпохи постмодерна. Число 3 – важный организующий момент оперы: трех сестер в оркестре сопровождает солирующее струнное трио; три темы (любовь – искусство – смерть) определяют содержание трех сцен, олицетворяющих три времени и три места действия; в трех кульминациях трижды звучит латынь, когда персонажи скандируют те самые ключевые слова в каждой из сцен.

Постмодернизм не вступает в конфликт с классической эстетикой, а стремится приспособить ее к новым условиям, к новой теоретической базе. Изменяется семантика основных эстетических категорий: прекрасное интеллектуализируется, безобразное эстетизируется и размывается, возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Смысл смещается, идейный замысел растворяется, семантика приобретает многозначность и многовариантность. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси. Ироническое переосмысление, конструирование артефактов методом аппликации и коллажа становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Многие исследователи считают, что самым главным признаком постмодернизма является специфическая форма *корректирующей иронии* по отношению ко всем проявлениям жизни, а определяющим свойством постмодернистских текстов оказывается тот факт, что на уровне повествования они создают у читателя неуверенность в ходе его развития. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с эпохой «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее цитирования, кодирования, пародирования, ироничной переоценки.

Ирония наиболее ярко выражена в музыкальных композициях В. Екимовского. Большей части своих произведений композитор предписывает как своеобразные названия, так и определенные программы. Так, «Лунная соната» без лунной сонаты и «Соната с похоронным маршем» без похоронного марша – очередные примеры деконструкции и значимости «пустотных» названий. Вакуум между содержанием и кодом обманывает ожидание слушателей и тем самым фиксирует завуалированно-ироничную авторскую позицию по отношению к слушателю. Это вновь напоминает архитектурные принципы постмодернизма, где пространство среды лишено не только центра, но и любых приоритетных осей, когда композиция планируется вокруг центра, а центр пуст. Аналогично и в постмодернистской философии, декларирующей ацентричность. Сошлемся на выражение Фуко: «…Мы ищем центральную комнату в страхе, что таковой нет» [22]. А согласно Делезу, при номадической организации среды «центральная комната остается пустой, хотя человек заселяет ее» [23].

Относительно того, что считать самыми характерными признаками постмодернизма, опять же, существует весьма широкий спектр мнений политиков, философов, культурологов, психологов. Нас больше интересует позиция искусствоведов, которые в целом рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии. Последнее утверждение на практике не всегда оказывается верным, поскольку специфика постмодернистской концепции связана с неклассической трактовкой классических традиций, что ведет к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики. Усовершенствование и доступность технических средств, компьютеризация подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания привели к его «дизайнизации». Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовал о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного.

И. Хассан выделяет в качестве основных черт постмодернизма *имманентность и неопределенность*, утверждая, что произведения этого направления в искусстве в целом обнаруживают тенденцию к «молчанию» и ничего не способны сказать о «конечных истинах». Стоит отметить распространенность образов тишины, молчания в музыке зарубежных и отечественных композиторов второй половины XX века или того, что предшествует этому безмолвию, – эха, отзвуков голосов, шагов и шорохов, молитвы в тишине и пр. Вспомним произведения отечественных композиторов – Г. Канчели (любая из семи симфоний, «Светлая печаль»), Р. Щедрина («Эхо-соната», «Эхо на cantusfirmus Орландо ди Лассо»), В. Сильвестрова («Тихие песни», «Отдаленная музыка», «Misterioso» и др.); С. Слонимского («Тихая музыка»), С. Губайдулиной («Слышу…Умолкло», «Silenzio» («Молчание»)), А. Пярта («Tabularasa»), А. Кнайфеля («Лестница Иакова», «Amictasole» и др.).

Если исходить из того, что постмодернизм рождался из процесса *деконструкции* определенной культуры, то в России он протекал по-другому. На Западе объектом деконструкции стал модернизм и авангард, в СССР – соцреализм. Но в зарубежном искусстве развитие всех направле-

ний модернизма становилось результатом свободного выбора художников, в России же каноны соцреализма навязывались государственной идеологией, а параллельно с ними прорывалась усиленно искореняемая культура авангарда и традиция Серебряного века. Такая раздвоенность отечественных духовных ценностей в XX веке акцентировала диалогические черты в литературе и искусстве русского постмодернизма, желая объединить, наконец, разные типы культур. Русский постмодернизм отличается от западного более отчетливым присутствием автора через ощущение проводимой им идеи. Отечественный постмодернизм возникает не только из деконструкции соцреализма, но и становится откликом на драму изгнания, идущую от В. Набокова и И. Бродского. Наконец, русская литература, сильнейшим образом идеологизированная, получила в 90-е годы свободу в придачу с политической неопределенностью и нестабильностью. Именно постмодернизм заполнил вакуум, образовавшийся в русской литературе в постсоветскую эпоху.

Осмысление процессов постмодернизма в музыкальном искусстве, как уже было отмечено выше, не носит еще столь бурный и захватывающий характер – видимо, еще не настало время. С другой стороны, сложность его теоретического освоения объясняется тем, что основные понятия постмодернизма сложились в философии, литературе, сфере пластических искусств и потому медленно приживаются в музыке. К тому же, в отечественном музыкознании уже выработался собственный устоявшийся терминологический аппарат для характеристики стилевых вех трех последних десятилетий. Однако методологически более тревожно то, что многочисленность существующих определений, очевидно, растворяет и делает размытыми основания постмодернистской эстетики и объединяет этим термином одновременные с постмодернизмом, но отличные от него именно последовательным развитием модернистских концепций художественные явления, такие, как, к примеру, неоавангард. Этот факт, безусловно, может отразиться на теоретическом осмыслении музыкального постмодернизма.

Не претендуя на всестороннее освещение особенностей постмодернизма в музыке, остановимся лишь на некоторых моментах, которые выявляются в процессе рассмотрения и обобщения различных интерпретаций культуры постмодерна в работах отдельных его теоретиков: У. Эко, Ж.-Ф. Лиотара, И. Хассана, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, М. Эпштейна, И. Ильина, И. Скоропановой и др. Интересно то, как данные категории реализуются в музыке и какие из них проявились в последней трети XX – начала XXI века достаточно отчетливо. Очевидно, что круг этих категорий не бу-

дет столь широким, как в работах философов, культурологов, литературоведов, но все же он весьма значителен. Простое перечисление дает следующую картину:

1. Диалогичность и полифоничность музыкальной культуры.

2. Игровое начало, игровая драматургия, музыкально-языковая игра, перенос акцента со смысла на игровое действие.

3. Смешение искусства элитарного и массового, что проявляется:

– в жанровых гибридах;

– в сочетаниях различных музыкально-языковых моделей;

– в тембральных эффектах.

4. Принцип монтажа, эклектичность, мозаичность, коллаж, бриколаж, комбинаторика, отражающие в музыкальной композиции фрагментарность и нарочитую хаотичность сознания.

5. Отрицание принципа иерархичности и отбора («нонселекция»).

6. Интертекстуальность и полистилистика, включающая весь спектр приемов (цитата, аллюзия, стилизация), как проявления глобального плюрализма постмодернистской культуры.

7. Актуализация забытых музыкальных жанров – «проводников» искусства прошлых эпох и стилей в пространство музыкальной культуры постмодерна.

8. Актуализация средств музыкального языка, которые раньше находились на периферии (тембр, артикуляция, динамика и т. п.).

9. Театрализация музыкального исполнительства и творчества: инструментальный театр, хеппенинг, инсталляция, мультимедиа.

10. Ироничное переосмысление.

11. Деконструкция музыкальных текстов, манипулирование их элементами и контаминации новых текстов из «осколков».

12. Отказ от однозначной, зафиксированной интерпретации, категория случая, реализованная в алеаторной технике композиции, в компьютерной музыке.

13. Симультанность и эффекты параллельной драматургии, параллельного и вертикального монтажа, сверхмногоголосия.

14. Открытые, разомкнутые формы.

15. Исчерпание. Поэтика тишины и молчания.

16. Музыкальный неоромантизм как одно из проявлений «постмодернистской чувствительности».

17. Минимализм как одно из направлений музыкального постмодерна, возникший как следствие упрощения языка, декларируемого эстетикой постмодернизма.

18. Контекстуальность, которая выливается в безграничность постмодернистского текста и в семантический парадокс. Центр тяжести текста все чаще находится за его пределами.

19. Концептуализм, отражающий новый подход к содержательной функции произведения.

20. Сакральное пространство в музыке отечественных композиторов рубежа XX–XXI веков и актуализация сферы духовной музыки.

Выявляя признаки постмодернизма в отечественной музыке, важно заметить, что их набор не ограничивается отдельными парадигмами, перенесенными из философии, эстетики, литературы, изобразительного искусства. Часто эти самые парадигмы, приживаясь в композиторском творчестве, рождают специфически новые музыкальные явления, либо корреспондируют с техниками композиции и направлениями, появившимися собственно в музыке. Так, особая поэтика «постмодернистской чувствительности» вызывает к жизни яркую вспышку неоромантизма в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов; теория интертекстуальности в литературе корреспондирует с полистилистикой, а отказ от однозначной интерпретации – с алеаторикой в музыке последней трети XX века; распространение семиотических исследований в литературоведении стимулирует появление нового ответвления музыкознания – музыкальной семиотики; симультанная организация разнородного, двууровневость и многоуровневость философских и литературных текстов сродни эффектам параллельной драматургии и сверхмногоголосия в музыкальных произведениях; повышенная востребованность жанра эссе в литературе постмодернизма, эссеистичность изложения, повышенная информативность ассоциируются с монтажным мышлением в музыке, фрагментарным построением музыкальной композиции и реализуется в технике коллажа, столь актуальной во всех видах искусства. В этой же связи выступают уже обозначенные выше парадигмы «смерть автора», «конец времени композиторов» и, вместе с тем, рождение принципиально новых мировоззренческих установок искусства будущего.

Музыка эпохи постмодерна во многом созвучна философско-эстетическим направлениям постмодернизма, хотя далеко не все входит в его культурную ауру – она отражает основные эстетические парадигмы постмодернизма избирательно. Творческая индивидуальность композитора подчас претворяет лишь отдельные категории постмодернизма. Поэтому существует риск переоценки его значения и влияния в музыкальном искусстве. Вместе с тем, взвешенная оценка постмодернизма требует констатации некоторых универсальных трансформаций современной музыкальной культуры, происходящих под его воздействием. Фундаментальным для

осмысления постмодернизма становится принцип плюрализма, который нашел свое конкретное выражение в музыке. Непосредственно из него вытекают такие производные его характеристики, как диалогичность, фрагментарность, дискретность, деконструкция, полистилистика, интертекстуальность, контекстуальность, смешение элитарного и массового искусства, ирония, ризоматика и др., которые, в свою очередь, определяют духовную атмосферу культуры эпохи постмодерна и отражают процессы, происходящие в современном обществе.

Завершая обзор постмодернизма, подчеркивая всю его противоречивость и «ускользающий» смысл самого понятия, хотелось бы сказать, что постмодернизм, как модный термин, нередко толкуется эссеистски-расплывчато, грозя превратиться в новую догму. «Иными словами, постмодерном пытаются объяснить весь современный мир, вместо того чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей» [24]. Постмодернизм – признак современного мироощущения, хотя далеко не все современное входит в его культурную ауру. Постмодернизм все еще существует и развивается на наших глазах (может быть, в стадии «постпостмодернизма» или «договаривания»). Возможна еще любая его модификация в идеях и представлениях. Будущее, даже самое ближайшее, непредсказуемо и своим событийным рядом, и его возможным теоретическим осмыслением.

Библиографические ссылки и примечания

1. Французский термин «tromped'oeil» переводится как «обман зрения». Это означает, что изображение выполнено так, чтобы ввести в заблуждение наблюдателя и заставить его думать, что он видит не изображение, а реальность. Яркой чертой этого стиля является придание изображению ощущения трехмерности, поэтому крайне важным элементом этой техники стало правильное использование освещения изображения, сочетания света и теней.
2. См.: *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
3. «Ад-хокизм», или «архитектура ад-хок» – концепция, призывающая при проектировании учитывать, прежде всего, реальные условия данного места, конкретные обстоятельства, вкусы будущих потребителей. Она отражает реальную ситуацию капитализма, провозглашает открытое приспособленчество, безоговорочное выполнение требований заказа (обычно частного). Зачастую заказчик участвует в процессе проектирования, выбирая месторасположение своего жилища, соседей, план квартиры.

4. В эпоху античности сложилась традиция запоминать прочитанное, выписывать цитаты и делать заметки, поскольку книги тогда были большой роскошью, и в нужный момент какой-то труд мог уже оказаться недоступным. Записные книжки, таким образом, заменяли личные библиотеки и ценились не менее, чем собственно опубликованные труды.
5. *Шульгин Д., Шевченко Т.* Творчество – жизнь Виктора Екимовского: Монографические беседы. – М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. – С. 158.
6. *Эко У.* Заметки на полях «Имени Розы» // Эко У. Имя Розы. – СПб., 1997. – С. 635.
7. Симулякр (франц. simulacres, от simulation – симуляция) – термин философии постмодернизма, введенный в широкий обиход Ж. Бодрийаром. Обычно и создание этого термина приписывают Бодрийару, что не совсем верно – другое дело, что он дал ему наиболее приемлемое для современного (постмодернистского) сознания определение и довольно удачно его применял для характеристики самого широкого круга явлений: от общефилософских проблем современного сознания до политики и литературы. Но при этом сам Бодрийар опирался на уже довольно прочную философскую традицию, сложившуюся во Франции и представленную такими именами, как Жорж Батай (собственно, он и ввел в современный обиход актуальное значение этого термина), Пьер Клоссовский и Александр Кожев. Но, как и Батай, Бодрийар не был в этой области первопроходцем, а лишь дал новое истолкование старого термина Лукреция.
8. См.: *Фуко, М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – СПб.: A-cad, 1994. – 405 с.
9. *Эпштейн М.* Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 50.
10. *Корндорф Н.* Автобиография с лирическими отступлениями / Н. Корндорф; предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 60.
11. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. В. Рабушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, Л. Хайта – М.: Стройиздат, 1985. – С. 10.
12. *Шульгин Д., Шевченко Т.* Творчество – жизнь ... С. 86.
13. Там же. С. 123.
14. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. – М.: Прогресс, 1989. – С. 388.

15. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – С. 5.
16. Там же. С. 14.
17. *Барт Р.* Смерть автора … С. 384.
18. *Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
19. Автор либретто – немецкий писатель и либреттист Ralph Gunther Mohnnau.
20. См. авторские комментарии к опере: *Тарнопольский В. Г.* «Когда время выходит из берегов». Комментарии к опере [Электронный ресурс] / Композитор Владимир Тарнопольский. – Режим доступа: http://www.tarnopolski.ru/ru/articles_01wenn
21. Там же.
22. Цит. по: Новейший философский словарь. Постмодернизм / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Минск: Современный литератор, 2007. – С. 21.
23. Там же.
24. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 202.

Н. Г. Соснова
Прокопьевск

ИНТЕРВАЛЬНО-ПЕРИОДИЧНЫЕ ЗВУКОВЫСОТНЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ И СПОСОБ ИССЛЕДОВАНИЯ ИХ ФОНИЧЕСКИХ СВОЙСТВ НА ПРИМЕРЕ «ТЕМЫ С ВАРИАЦИЯМИ» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО О. МЕССИАНА

Фонизм звуковысотной периодичности – активное формообразующее средство. Технология анализа интервально-периодичных образований способом числового градуирования, применяемая в настоящей работе, позволяет с достаточной долей достоверности приблизиться к постижению эстетической стороны звучания отдельных созвучий, развернутых музыкальных фрагментов и целостного произведения.

Ключевые слова: фонизм, интервально-периодичные звуковысотные образования, модус, интервальная плотность, ритмическая напряженность.

N. G. Sosnova
Prokopievsk

INTERVAL-PERIODICAL HIGH SOUND FORMINGS AND RESEARGH WAY OF THEIR PHONETIC PROPERTIES ON THE BASIS “THEME AND VARIATIONS” FOR VIOLIN AND PIANO BY O. MESSIAEN

Phonism of high sound periodicity is the active formation means. The technology of analysis of interval-periodicalforms by way of numerical graduation is considered in this article. It is allows coming to comprehension of aesthetic aspect of the separate accords, the developed musical fragments and a complete work.

Keywords: phonism, interval-periodical sounds formings, modus, interval density, rhythmical intensity.

Композиторское внимание к колористическим свойствам гармонии в начале XX века также обращается и к рациональному способу деления звукового пространства на равные интервалы или интервальные группы. Звуковысотная периодичность стимулирует применение конструктивных приемов письма и способствует достижению ярких звуковых эффектов.

Определение систем как «интервально-периодичные» опирается на этимологию слова «период» (περίοδος), что в древнегреческом языке означает цикл, круговращение, регулярность, чередование. В звуковысотном аспекте периодичность понимается как повторение равновеликих интервалов или интервальных групп, где повтор выступает фактором пространственной соизмеримости, а регулярность – фактором временной соизмеримости. В чередовании явлений с неизменным возвращением к исходной позиции реализуется формула круга, символизирующая бесконечность пространства и времени. Андрей Белый поэтично комментирует эту идею Ф. Ницше: «Характерно – если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг – вечное возвращение, “кольцо возврата”. Обе линии связаны друг с другом эллипсисом. Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая – это окружность круга с радиусом, равным бесконечности» [1].

Интервально-периодичные звуковысотные образования (далее ИПО) – это системы с общим принципом высотной равноинтервальной соотнесен-

ности звуков. Периодом в них является расстояние между крайними звуками ячейки, измеряемое количеством полутонов, что аналогично периоду функции числа в математике. С этих позиций, в целотоновой периодичности интервал в два полутона принимает значение периода функции числа «2». В структуре «тон-полутон» и уменьшенном септаккорде – период функции числа «3», в увеличенном трезвучии – «4». Периодом обращения может быть любой интервал, но, прежде всего, это интервалы равномерного деления октавы – секунды и терции. Не случайно исторически ранние виды ИПО – целотоновая гамма, уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие. В полиинтервальных ИПО период заполняется узкими интервалами, и чем у́же период, тем меньше вариантов его заполнения. Фактурные формы ИПО тяготеют к интеграции вертикали, горизонтали, диагонали: вертикаль насыщается секундами, в горизонталь, напротив, проникает широкая интервалика.

ИПО имеют проявления во всех исторически известных ладах: мажорно-минорных, семиступенных, обиходных, конструктивных. Их внедрение в тональную, модальную, двенадцатизвуковые формы организации осуществляется либо способом, определяющим данную систему, либо в формах функциональных взаимосвязей, не свойственных данному контексту. Следствием исключительной функциональной гибкости ИПО является их способность в равной мере быть незаметными, «растворяться» в контексте или выдвигаться в рельефный слой звучания. Линеарные «потоки» ИПО нередко оформляют развивающие участки, плотные консолидации модусов концентрируются в кульминациях, служат эффектным средством обобщения.

Степень экспрессии ИПО, особенно в атональной организации, зависит от плотности гармонической вертикали и напряженности ритма – тех факторов структурного и функционального порядка, которые Ю. Г. Кон кладет в основу метода выявления фонических свойств гармонии [2].

Для рассмотрения фонизма ИПО обратимся к музыке О. Мессиана, который разработал и успешно применял интервально-периодичные модусы. По словам композитора, «эти ряды образуют несколько симметричных групп, причем последний звук каждой группы всегда оказывается “общим” с первым из следующей группы» [3]. Полученные комбинации образуют одноктавные модусы с количеством высотных положений от двух до шести: № I: 2, 2, № II: 1-2, № III: 2-1-1, № IV: 1-1-3-1, № V: 1-4-1, № VI: 2-2-1-1, № VII: 1-1-1-2-1. Вертикальные формы представлены квартаккордами из увеличенных и чистых кварт, «резонансным» аккордом

с терцово-периодичными участками (например, *c-e-g-b-d*^{1}*-fis*^{1}*-gis*^{1}*-h*^{1}). По горизонтали преобладает линеарное движение из параллельных квартаккордов, трезвучий, секундовых многозвучий с позициями линий в разных модусах.

Интервальная периодичность модусов, как следствие, ведет к периодичной фонической пульсации, когда повторы одной и той же структуры стабилизируют ее ладовое значение, а сопутствующие повторам изменения ритма, фактуры, тембра и динамики раскрепощают и делают подвижным фонический слой, варьируя фонический эффект. Говоря иначе, физико-акустические условия звучания определяют собой эстетическое воздействие гармонии. Е. В. Назайкинский замечает, что созвучие – «это то, *что* мы слышим», а фонизм – «*каким* мы его воспринимаем» [4]. Фонизм ИПО обычно характеризуют как красочный. В музыке Ф. Листа, Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, К. Дебюсси, Б. Бартока интервально-периодичные аккорды, последовательности, тональные сопоставления ассоциируются с повышенным колоритом, звукокрасочностью. Субъективные впечатления доказывают взаимосвязь обеих сторон фонизма и зависимость эстетической стороны от акустической и технологической основы музыки.

Вместе с тем фонизм созвучия не является суммой впечатлений от его составляющих. Об этом пишет П. Хиндемит: «Аккорд – не простое нагромождение интервалов. Это новый элемент, который хотя и зависит от образующей силы, но чувствуется как существующий сам по себе и придающий составным интервалам значения и функции, которых они в ином случае не имели бы» [5]. Аккорд можно расценивать как результат взаимодействия звуков, обертонов, комбинационных тонов. Но для оценки фонизма важно не только то, какие интервалы входят в вертикаль, но и как они расположены. И несмотря на то, что фонизм всегда опирается на одни и те же свойства звука – высоту, длительность, громкость, тембр, – реальный звуковой эффект качественно подвижен вследствие бесчисленной вариативности конкретных условий, и смена любого параметра отражается на качестве эффекта.

Проявление фонизма в обособленном созвучии и последовательности аккордов соответствует двусторонней направленности восприятия: в статике и динамике движения. В последовательности слух выявляет логику фонических смен, и в череде одиночных эффектов рождается новый эффект. Появление третьего смысла от сочетания двух других свидетельствует о целостности восприятия, о том, что результат сопряжения не совпадает с характеристикой отдельных созвучий. Из этого следует,

что фонический эффект созвучия в статике не равен самому себе в динамике. Обе формы соответствуют разным уровням музыкальной организации: одиночный эффект звучания в аккордовой последовательности превращается в фактор формообразования и в этом качестве обладает фонической функцией (термин С. С. Григорьева [6]).

В образовании фонизма базовую роль играет строение созвучия, дополняющую – контекст. Фонизм аккорда в статике зависит от высоты и количества звуков, расположения и октавной удаленности, консонантности-диссонантности интервалов, регистра. Для проявления фонизма в динамике имеют значение тембр, способ звукоизвлечения, громкость, длительность; важна «расстановка» таких средств, как метроритм и фактура, артикуляция и агогика. Если средства выявления фонизма в статике при всей вариативности принципиально исчислимы и составляют «материальную» основу эффекта (например, мажорное трезвучие в любых условиях характерно), то фонизм в динамике выявляет неповторимость звучания, и бесчисленные варианты тембровых, громкостных, фактурных сочетаний образуют множество оттенков.

Критерием различий является степень фонической интенсивности, показатели которой в музыке тональной – интервалика и ладогармоническая функциональность. Контраст ИПО тональному окружению обусловлен нарушением установленных норм мажорно-минорной вертикали, где разнотерцовые трезвучия, септаккорды играют роль «акустического эталона структурной изначальности» [7], аккорды же равнотерцовые не соответствуют этой предустановленности, как не соответствуют мажорному и минорному тетрахордам горизонтально развернутые целотоновые, тон-полутоновые ячейки ИПО. Связь с «акустическим эталоном структурной изначальности» в них быстро прерывается, и создаются предпосылки для контекстного выделения ИПО.

В музыке атональной и сонорной, где ладофункциональные связи отсутствуют, а тоновая различимость не всегда отчетлива, фоническая интенсивность зависит от другого. При использовании ИПО изоморфность микроструктур, как их специфическая особенность, становится фактором смыслового уровня. Это заметно в ладах с регулярным типом периодичности, таких, как квартово-периодичные обиходные лады в древнерусской музыке, тритоново-периодичные «модусы ограниченной транспозиции» О. Мессиана.

В сложнотональной и атональной музыке ладогармоническая функциональность уступает место логике фонической функциональности. «То,

что было второстепенным в тональной гармонии, становится первоплановым в атональной» [8]. Поэтому в качестве меры фонической интенсивности Ю. Г. Кон предлагает учитывать фактор плотности вертикали, так как «именно она представляет собой основополагающую часть спектра, определяемого обычно одним словом – “красочность”» [9].

Выдвигая идею учета плотности, Ю. Г. Кон ориентируется на теорию основного тона П. Хиндемита, который рассматривает интервалы с позиций акустической силы и гармонического напряжения, исходя из положения интервала в обертоновом ряду [10]. Так выстраивается ряд гармонических интервалов с постепенным убыванием их силы (таблица 1):

Таблица 1

чистая прима чистая октава	чистая квинта чистая кварта	большая терция малая секста	малая терция большая секста	большая секунда малая септима	малая секунда большая септима	тритон

Показателями фонической интенсивности при любом типе звуковысотной организации являются количество звуков в созвучии, октавное положение баса, интервал между крайними звуками. Поэтому Ю. Г. Кон учитывает эти три составляющих: насыщенность вертикали (интервальный состав), расположение и регистр. Комплекс этих данных дает представление о плотности вертикали. Остановимся на методике ее подсчета.

Ю. Г. Кон располагает интервалы в порядке усиления диссонантности между октавой – интервалом максимального слияния звуков – и тритоном, характеризующимся наибольшей удаленностью этого обертона. Несколько изменяя хиндемитовский ряд, на первое место в паре взаимообращающихся интервалов Ю. Г. Кон помещает более широкий и присваивает каждому интервалу индивидуальный индекс от 0 (унисон) до 13 (тритон) [11] (таблица 2)[5]:

Таблица 2

Чистая прима	Чистая октава	Чистая квинта	Чистая кварта	Малая секста	Большая терция	Большая секста	Малая терция	Малая септима	Большая секунда	Большая септима	Малая секунда	Тритон
0	1	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

[5] Пропуск индекса 2 в ряду индексов интервалов обусловлен более резким качественным скачком между интервалами обсолютного слияния звуков и более заметным их различием.

Регистровое положение созвучия определяется по нижнему звуку вертикали. Для этого индекс интервала разделится на показатель октавы (таблица 3)

Таблица 3

Субконтр-октава и контроктава	Большая октава	Малая октава	Первая октава	Вторая октава	Третья октава	Четвертая октава	Пятая октава
3	4	5	6	7	8	9	10

Анализ плотности гармонии, проведенный по этому методу, обосновывает слуховое восприятие фонизма изолированных созвучий и фонического рельефа формы в целом. Инструментом анализа служат показатели плотности аккордов в разных расположениях, регистрах, с разными удвоениями. Возьмем для примера чистую октаву. В таблице 4 даны показатели плотности всех вариантов чистой октавы (простой и составной) в семиоктавном диапазоне. Индексы регистров даны в левой колонке: на нижней строке – контроктава (индекс 3), на верхней – четвертая октава (индекс 9). Во всех других колонках числа показывают плотность указанного интервала.

Таблица 4

Индекс октавы	Плотность интервала						
	Чистая октава (1)	Чистая квинтдециома (0,5)	Три октавы (0,25)	Четыре октавы (0,125)	Пять октав (0,062)	Шесть октав (0,031)	Семь октав (0,015)
9	c^4-c^5 0,111	–	–	–	–	–	–
8	c^3-c^4 0,125	c^3-c^5 0,062	–	–	–	–	–
7	c^2-c^3 0,142	c^2-c^4 0,071	c^2-c^5 0,035	–	–	–	–
6	c^1-c^2 0,166	c^1-c^3 0,083	c^1-c^4 0,041	c^1-c^5 0,020	–	–	–
5	c-c^1 0,200	c-c^2 0,100	c-c^3 0,050	c-c^4 0,025	c-c^5 0,012	–	–
4	C-c 0,250	C-c^1 0,125	C-c^2 0,062	C-c^3 0,031	C-c^4 0,015	C-c^5 0,007	–
3	C_1-C 0,333	C_1-c 0,166	C_1-c^1 0,083	C_1-c^2 0,041	C_1-c^3 0,020	C_1-c^4 0,010	C_1-c^5 0,005

Как видно из таблицы, плотность октавы невелика, при этом ее наибольшая плотность, как и любого другого интервала, – в нижнем регистре, так как обертоны низких звуков находятся в зоне отчетливой слышимости, что создает ощущение наполненности. Поэтому, чем выше расположен интервал, тем меньше его плотность [12]. У октавы в высоком регистре (0,111) по сравнению с нижним (0,333) он меньше втрое. При увеличении расстояния между звуками плотность уменьшается, а показатель становит-

ся низким. Анализ плотности октавы подтверждает чувственное впечатление усиления ее «светлотности» [13] при повышении регистра и снижение эффекта слитности при отдалении звуков друг от друга.

Рассмотрим теперь плотность октавно-периодичных многозвучий, чтобы убедиться, что удвоения увеличивают плотность (таблица 5):

Таблица 5

Индекс октавы	Плотность созвучия из 2 октав (1,5)	Плотность созвучия из 3 октав (1,75)	Плотность созвучия из 4 октав (1,87)	Плотность созвучия из 5 октав (1,93)	Плотность созвучия из 6 октав (1,96)	Плотность созвучия из 7 октав (1,98)
8	c^3-c^4-c^5 0,187	–	–	–	–	–
7	c^2-c^3-c^4 0,214	c^2-c^3-c^4-c^5 0,250	–	–	–	–
6	c^1-c^2-c^3 0,250	c^1-c^2-c^3-c^4 0,291	c^1-c^2-c^3-c^4-c^5 0,312	–	–	–
5	c-c^1-c^2 0,300	c-c^1-c^2 -c^3 0,350	c-c^1-c^2-c^3-c^4 0,375	c-c^1-c^2-c^3-c^4-c^5 0,387	–	–
4	C-c-c^1 0,375	C-c-c^1-c^2 0,437	C-c-c^1-c^2-c^3 0,468	C-c-c^1-c^2-c^3-c^4 0,484	C-c-c^1-c^2-c^3-c^4-c^5 0,492	–
3	C_1-C-c 0,500	C_1-C-c-c^1 0,583	C_1-C-c-c^1-c^2 0,625	C_1-C-c-c^1-c^2-c^3 0,645	C_1-C-c-c^1-c^2-c^3-c^4 0,656	C_1-C-c-c^1-c^2-c^3-c^4-c^5 0,661

Низкий показатель плотности октавных вертикалей (наибольший – 0,661) при любом количестве удвоений подтверждает их восприятие как фонически мало интенсивных, пустотных. Не исключено, что отсутствие реально ощутимой материальности в октаве восполняется в художественном контексте воздействием интонационного слоя (громкость, штрихи, артикуляция и т. д.) [14], что способствует созданию сонорно-колористических эффектов.

Безусловно, подсчет плотности вертикали не отражает всей индивидуальности феномена фонизма, оставляя в стороне участие других элементов. Однако этот метод позволяет наблюдать действие фонических функций гармонии в логике процесса. Действие фонических функций ИПО определяется регулярностью распределения в музыкальной форме звуковых эффектов одинаковой или сходной степени фонической интенсивности и, как следствие, образованием периодично организованного фонического рельефа произведения.

Проследим проявление фонической функциональности ИПО в «Теме с вариациями» для скрипки и фортепиано О. Мессиана (сочинение 1932 года). Анализ фонического плана произведения будем осуществлять путем подсчета плотности вертикали и учитывая ритмическую напряженность в созвучиях ближайшего контекста.

Цикл из Темы и пяти вариаций строится по классическим законам: Тема имеет простую двухчастную форму, кульминация располагается в зоне золотого сечения – в Третьей вариации, Пятая вариация выполняет функцию репризы-коды. В создании драматургического профиля важную роль играет распределение плотности, отражающее регулярно сменяющиеся периоды фонической остроты и разрядки, что обнаруживается на всех уровнях формы – от мотива до целого. При этом степень фонической интенсивности разделов зависит от действующего интервально-периодичного модуса.

Звуковысотная основа цикла – третий модус Мессиана (2-1-1) в первой транспозиции (*c-d-es-e-fis-g-as-b-h-c*). Его звуки легко складываются в мажорные и минорные трезвучия, что создает определенные тональные ориентиры. Такими ориентирами в цикле поочередно становятся звуки этого ряда, чаще всего – звук *h*, сопровождаемый мажорным наклонением.

Анализировать плотность будем в рамках первого предложения Темы и пяти вариаций. Начнем с фонического рельефа Темы (пример 1):

Пример 1. Тема вариаций

Подсчет плотности ведется от баса. Показатель плотности первого аккорда складывается из чисел: 2 (дуодецима *h-fis*^{2}), 5 (малая секста *h-g*^{1}), 6 (большая терция *h-es*^{1}). Сумма (13) делится на индекс малой октавы (5). Полученный итог (2,6) есть показатель плотности аккорда. Так определяется плотность каждой вертикали, после чего выводится средняя плотность такта и всего фрагмента. Расчет плотности созвучий Темы дан в таблице 6.

Таблица 6

	1 такт				2 такт				3 такт				4 такт			
Мелодия скрипки	2	2	2	3	5	5	9	5	12	2	11	11	11	11	1	1
Верх. голос форте-пиано	5	5	7	7	5	5	7	7	7	7	11	11	7	7	5	5
Сред. голос форте-пиано	6	6	4	4	4	4	13	13	4	4	3	3	4	4	6	6
Показа-тель вер-тикали	13	13	13	14	14	14	29	25	23	13	25	25	22	22	12	12
Октав-ный индекс	*5*	*5*	*5*	*5*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*
Плот-ность вертика-ли	2,60	2,60	2,60	2,80	2,33	2,33	4,83	4,16	3,83	2,16	4,16	4,16	3,66	3,66	2,00	2,00
Плот-ность такта	11,00 : 4 = 2,65				13,65 : 4 = 3,41				14,31 : 4 = 3,58				11,32 : 4 = 2,83			

	5 такт				6 такт					7 такт				
Мелодия скрипки	11	9	7	5	3	9	9	9	11	1	9	1	7	
Верхний голос форте-пиано	13	13	3	5	3	13	13	13	13	13	13	13	5	Средняя плотность фрагмента
Средний голос форте-пиано	10	10	8	6	8	10	10	10	10	10	10	10	6	
Индекс вертикали	34	32	18	16	14	32	32	32	34	24	32	24	18	
Октавный индекс	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	*6*	
Плот-ность вертикали	5,66	5,33	3,00	2,66	2,33	5,33	5,33	5,33	5,66	4,00	5,33	4,00	3,00	28 : 7 = 4,05
Плот-ность такта	16,32 : 4 = 4,08				25,65 : 5 = 5,13					14,99 : 4 = 3,75				

Структурные совпадения элементов тональности и модуса 2-1-1 подтверждаются слуховыми впечатлениями. Так, первый (*h-es*^{1}*-g*^{1}*-fis*^{2}) и второй (*h-e*^{1}*-as*^{1}*-e*^{2}) аккорды Темы функционально сходны с соотношением тоники и субдоминанты в тональности *H-dur*, поскольку определяются слухом как мажорное трезвучие с секстой и мажорный квартсекстаккорд. При подсчете плотности они обнаруживают близкие или одинаковые числовые значения. Сравним: показатель плотности мажорного трезвучия с удвоениями тонов в объеме чистой дуодецимы *h-es*^{1}*-g*^{1}*-fis*^{2} составляет 2,4, а в данном примере трезвучие с секстой имеет показатель 2,6; второе созвучие *h-e*^{1}*-as*^{1}*-e*^{2} и мажорный квартсекстаккорд, с которым он совпадает по звучанию, с учетом равномерной темперации, дают одинаковый результат – 2,8.

Начало Первой вариации звучит у фортепиано. При сохранении звуковысотного модуса, регистра и склада варьируются тембр, метроритм, мелодико-интонационная и фактурная стороны темы (пример 2) [15]:

Пример 2. Первая вариация

Несмотря на учащение ритма в синкопах, пульс внутритактовых смен гармонии и мелодические положения созвучий не меняются по сравнению с Темой. Поэтому плотность гармоний в Первой вариации (таблица 7) не намного отличается от показателей Темы, но средняя плотность фрагмента оказывается несколько меньшей, чем в Теме (3,82 против 4,05) [16]:

Таблица 7

№ такта	1	2	3	4	5	6	7	Средняя плотность фрагмента
Плотность такта	3,63	3,53	3,35	3,10	4,16	4,86	4,10	**3,84**

Во Второй вариации начальное изложение дано в партии фортепиано. Преобразования тематизма здесь связаны с изменением звуковысотного модуса (седьмой вместо третьего), а также со «сжатием» художественного времени, ускорением процесса изложения благодаря введению ровных восьмых в размере 12/8, которые оказываются равнозначными триолям восьмыми в сравнении с предшествующим размером 4/4. Семитакту Темы здесь соответствует двутакт. Смена гомофонного склада на полифонический сопровождается расслоением на рельефный и фоновый голоса (пример 3):

Пример 3. Вторая вариация

Показатели плотности созвучий этого фрагмента даны в таблице 8:

Таблица 8

№ доли	1	2	3	4	5	6	7	8	Средняя плотность фрагмента
Плотность доли	0	2,07	2,88	3,33	3,11	3,05	1,55	2,6	**2,32**

Снижение интенсивности во Второй вариации отчасти объясняется введением седьмого модуса (1-1-2-1), в звукоряде которого десять звуков, что делает его менее характеристичным по сравнению с другими модусами [17].

В Третьей вариации фоническая активность резко возрастает. Средняя плотность здесь (6,48) намного больше показателей предшествующих разделов и образуется в результате расширения регистрового охвата, подключения новых фактурных голосов с имитационными перекличками, уплотнения фактуры путем удвоения тонов, смены метра и ритма. Для иллюстрации приводим начало вариации (пример 4):

Пример 4. Третья вариация

Показатели плотности созвучий Третьей вариации даны в таблице 9:

Таблица 9

№ такта	1	2	3	4	5	Средняя плотность фрагмента
Плотность такта	3,78	3,94	6,56	9,32	8,18	**6,35**

Четвертая вариация (пример 5) по невысокой степени фонической интенсивности близка Второй. Это обусловлено рядом факторов: общим повышением регистра с верхним голосом в третьей октаве и нижним – в первой, ускорением темпа, учащением ритма с участием полиритмии, «двухлинейной» компоновкой голосов, напоминающей фактуру Второй вариации.

Пример 5. Четвертая вариация

По протяженности начальное построение заметно шире – двенадцать тактов. Показатели плотности дают следующий ряд чисел (таблица 10):

Таблица 10

1 т.	2 т.	3 т.	4 т.	5 т.	6 т.	7 т.	8 т.	9 т.	10 т.	11 т.	12 т.	Средняя плотность
2,22	2,97	3,58	2,90	3,39	2,92	3,51	3,33	5,06	2,01	1,83	1,84	**2,96**

В Пятой вариации функция заключения цикла обусловила предельное усиление громкости, введение аккордовой фактуры с множеством удвоений тонов, расширение диапазона, опору на мажорное наклонение (пример 6):

Пример 6. Пятая вариация

Активизация средств ведет к возрастанию плотности (таблица 11):

Таблица 11

№ такта	1	2	3	4	5	6	7	Средняя плотность фрагмента
Плотность такта	3,70	4,20	4,42	4,12	4,28	5,33	3,81	**4,26**

Сравнение фонической интенсивности первых предложений периода в каждом разделе формы показывает, что кривая изменений плотности соответствует общим закономерностям развития и обнаруживает рост показателей от начала к кульминации, находящейся в точке золотого сечения (6 т.), и снижение – к концу (7 т.). Для наглядности показатели плотности начала, кульминации и заключения разделов сведены в таблицу 12.

Таблица 12

Раздел цикла	Интервальная плотность			
	Начало 1 такт	Кульминация 6 такт	Окончание 7 такт	Средняя плотность фрагмента
Тема	2,65	5,13	3,75	**4,05**
Первая вариация	3,63	4,86	4,10	**3,84**
Вторая вариация	0, 00	3,05	2,60	**2,32**
Третья вариация	3,78	9,32	8,18	**6,35**
Четвертая вариация	2,40	3,45	2,05	**2,63**
Пятая вариация	3,77	3,80	2,77	**4,26**

Из сравнения средней плотности трех важнейших этапов формы – начала, кульминации и окончания – явствует, что колебания фонической интенсивности формируют драматургический профиль цикла. Разница показателей свидетельствует об уравновешенном распределении фонической интенсивности в форме: показатель растет от Темы (4,05) к кульминации (Третья вариация – 6,35) и падает к окончанию (Пятая вариация – 4,26) (таблица 13):

Таблица 13

Интервальная плотность		
Тема (начало формы)	Третья вариация (кульминация цикла)	Пятая вариация (окончание формы)
4,05	6,35	3,44

Особенности фонизма ИПО в «Теме с вариациями» раскроются полнее, если к анализу плотности добавить наблюдения над ритмической активностью, так как время – важный фактор, влияющий на фоническую характеристичность контекстных созвучий: темп и ритмические соотношения созвучий свидетельствуют о скорости смены фонических импульсов. Этот фактор обозначен Ю. Г. Коном как «ритмическая напряженность» [18].

При определении ритмической напряженности удобно использовать двоичную систему счета, моделирующую две метрические позиции – ударную и безударную (символы 1 и 0). Целью этого способа, по Ю. Г. Кону, «является изображение ритмической пульсации». При переводе данных в десятичные числа «можно получить наглядное представление о степени напряжения ритма в том или ином такте» [19]. Обратимся к анализу ритмической напряженности Темы и вариаций.

Подсчет ритмической напряженности ведется по горизонтали каждого голоса. За единицу счета надо принять наименьшую длительность анализируемого участка. В ритме Темы (пример № 1) это восьмая (у скрипки) при преимуществе ровных четвертей и целой ноты в басу. Каждое взятие звука отмечается символом «1», отсутствие звуковой атаки – символом «0». Дальнейший подсчет ритмической напряженности предполагает перевод этих символов в десятичную систему по разрядам (0, 2, 4, 8, 16…), начиная от последнего символа. Сложению подлежат числа только тех разрядов, которые отмечены символом «1». Сумма чисел каждой горизонтали есть выражение ритмической напряженности голоса на данном участке, а общая сумма, поделенная на количество голосов, является средним показателем по такту:

	128	*64*	*32*	*16*	*8*	*4*	*2*	*0*	
Мелодия скрипки (1 голос):	1	0	0	0	0	0	1	0	= 130
2 верхних голоса фортепиано:	1	0	1	0	1	0	1	0	= 340 (170 · 2)
Бас фортепиано (1 голос):	1	0	0	0	0	0	0	0	= 128

Итого: 598: 4 = 149,5

Числовые данные по каждому такту затем усредняются (таблица 14):

Таблица 14

№ такта	1	2	3	4	5	6	7	Средний показатель
Ритмическая напряженность	149,5	151,5	155	87	108,5	128,5	44,5	118,0

Подобный расчет необходимо произвести по всем разделам цикла. Сократив изложение расчета, приведем данные потактовой ритмической напряженности в «Теме с вариациями» по тем же узловым моментам формы, что приводились в отношении интервальной плотности (таблица 15):

Таблица 15

Раздел цикла	Ритмическая напряженность			
	Начало	Кульминация	Окончание	Средний показатель фрагмента
Тема	149,50	128,50	44,50	118,0
Первая вариация	218,40	172,00	220,00	194,0
Вторая вариация	4,60	5,30	4,00	4,6
Третья вариация	121,10	228,55	1860,00	633,0
Четвертая вариация	1182,50	1640,50	1640,00	1207,0
Пятая вариация	165,55	165,00	133,25	158,0

Из таблицы 15 явствует закономерность: числовые показатели Темы в целом ниже, чем в вариациях (исключая Вторую, где наблюдается фонический спад). Динамика изменения ритмической напряженности различна: в Теме она снижается, в Первой вариации сначала идет на спад, затем на подъем, в Третьей нарастает, в Четвертой удерживает кульминационный показатель, в Пятой, напротив, – начальный, во Второй – уравновешенна.

Общая линия ритмической напряженности очерчивает сначала спад от Темы, затем интенсивный рост (Третья и Четвертая вариации) и снижение к концу (Пятая вариация). Если соотнести эти данные ритмической напряженности с показателями плотности (таблица 12), станет очевидно позиционное совпадение моментов их увеличения и уменьшения.

Параллельные наблюдения над интервальной плотностью и ритмической напряженностью, воплощенные в числах, станут максимально наглядными в графическом изображении [20]. Для этого на графике по вертикали отмечаются числовые точки показателей плотности (цифры слева) и ритмической напряженности (цифры справа). Эти точки, распределенные по горизонтальной оси времени, соединяются прямыми линиями. При этом каждому параметру – плотности и ритму – соответствует линия определенного штриха. В Приложении приводим совмещенные графики интервальной плотности и ритмической напряженности в Теме и пяти вариациях.

На графиках 1, 2, 3, 5, 6 видно, что очертания кривых плотности и ритмической напряженности сходны: начальный подъем сменяется резким спадом и затем скачком вверх. Завершающая фаза отмечена одновременным снижением. В результате абрис кривой фонической интенсивности напоминает фигуру «обращенной волны». Примечательно, что в динамике развития обоих параметров графические профили родственны, а градации плотности и ритмической напряженности совпадают по относительной степени силы и временному расположению в узловых точках разделов.

В сравнении с графиками 1, 2, 3, 5, 6, график 4, относящийся к Третьей вариации, выглядит необычно, так как вершины обоих параметров зеркально противоположны. Начинаясь в одной точке, обе линии сразу обозначают локальные вершины (плотность – нижнюю, ритмическая напряженность – верхнюю). Затем они меняются местами: в момент кульминации показатель плотности двумя скачками достигает верхней границы, показатель ритмической напряженности также за два этапа – нижней. В завершающей фазе они еще раз меняют положение.

Чтобы нагляднее представить взаимно соотносительное распределение уровней фонической интенсивности и ритмической напряженности, вычертим совместный график их средних показателей по разделам (график 7).

На графике заметно сходство очертаний двух линий в левой половине и различие – в правой. Это означает, что в начальных разделах цикла изменения плотности и ритмической напряженности развиваются по сходному плану, а во второй половине – по принципу дополнения: кульминационной вершине одного параметра соответствует снижение силы другого. В итоге драматургический профиль произведения содержит две последовательно достигаемые кульминации в зоне «золотого сечения»: первая оформлена усилением степени фонической интенсивности, вторая – возрастанием ритмической напряженности. Закономерно выглядит окончание: оба параметра приближаются к исходным значениям, но по разным векторам.

Итак, применение способа числового градуирования звуковысотности и ритма при анализе фонического рельефа в музыкальном произведении не оставляет сомнений в его допустимости. Исследование ИПО данным способом позволяет наблюдать фонические особенности интервальной периодичности не только в статической вертикали или созвучиях ближайшего контекста, но и на уровне формы в целом. Повторы фонических импульсов близкой степени интенсивности, поддержанные регулярным уровнем ритмической напряженности, создают реальные предпосылки для образования фонически периодичного динамического плана в цикле. Регулирующая роль ИПО выдвигает фоническую составляющую звуковысотной периодичности в число активных средств формообразования.

Библиографические ссылки и примечания

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 252.
2. См.: *Кон Ю. Г.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. – М., 1971. – Вып. 7. – С. 294–317.
3. *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка / пер. и ком. М. Чебуркиной; науч. ред. Ю. Н. Холопова (Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина). – М., 1994. – С. 91.
4. *Назайкинский Е. В*. Звуковой мир музыки. – М., 1988. – С. 28.
5. *Hindemith P.* A composer’s world. Horisonts and Limitations. – Cambrige, 1953. – С. 73.
6. См.: *Григорьев С. С.* Теоретический курс гармонии. – М., 1981. – 479 с.

7. *Самохвалов В. Я.* Фонизм в системных представлениях // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты, исследования: сб. ст. – Киев, 1989. – С. 85–93.
8. *Кон Ю. Г.* Об одном свойстве вертикали… С. 298.
9. См.: Там же. С. 303.
10. См.: *Зиновьева Т. С.* Предложение о градации гармонической вертикали на основе метода Пауля Хиндемита // Звук, интонация, процесс: сб. тр. Российской академии музыки им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 148. – С. 123–131.
11. См.: *Кон Ю. Г.* Об одном свойстве вертикали… С. 307.
12. При удалении звуков на две и более октавы показатель простого интервала уменьшается в каждой октаве последовательно на 0,5; 0,25; 0,125.
13. См.: *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. – М.; Л., 1947. – 335 с.
14. Необходимо учитывать также воздействие тембра, положение инструмента относительно слушателя, явления реверберации и другие условия, от анализа которых здесь приходится отказаться.
15. Учитывая однородность фактуры на протяжении всего фрагмента, в примере мы приводим его не полностью.
16. Далее, в отношении последующих нотных примеров, будем оперировать готовыми данными, опуская подробное изложение расчета плотности.
17. Заметим, что седьмой модус О. Мессиан часто применяет в музыке «птичьего стиля» («Пробуждение птиц», «Каталог птиц», «Экзотические птицы» и др.).
18. См.: *Кон Ю. Г.* Об одном свойстве вертикали… С. 315.
19. Там же. С. 316.
20. Способ графического изображения звуковых явлений предложен Н. А. Тимофеевым «Превращаемость простых канонов» (М., 1981). Глава VI его работы так и называется: «Геометрический способ анализа трех- и четырехголосных простых канонов вне зависимости от разрядов». Подобную методику в своих работах применяет Л. В. Александрова в книге «Порядок и симметрия в музыкальном искусстве. Логико-исторический аспект» (Новосибирск, 1995) и в статье «Порядок и хаос во временной и пространственной организации звуковысот в Пьесе для ударных “Таинственные соплеменники” Б. Тищенко» (Сибирский музыкальный альманах, 2002 / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2004. – С. 29–37).

Приложение

Графики интервальной плотности и ритмической напряжённости

График 1: Тема

График 2: Первая вариация

График 3: Вторая вариация

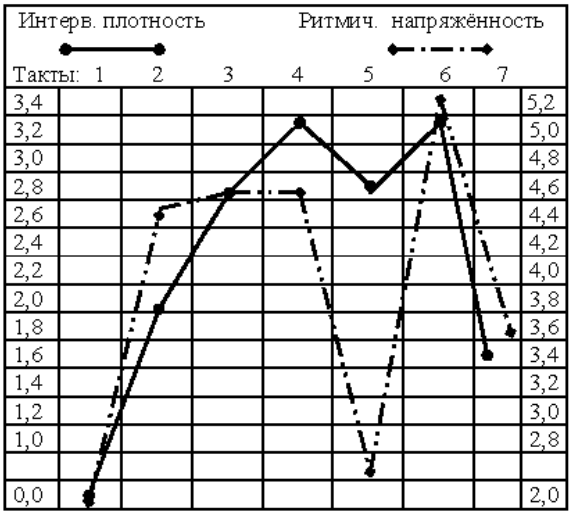


График 4: Третья вариация

График 5: Четвёртая вариация

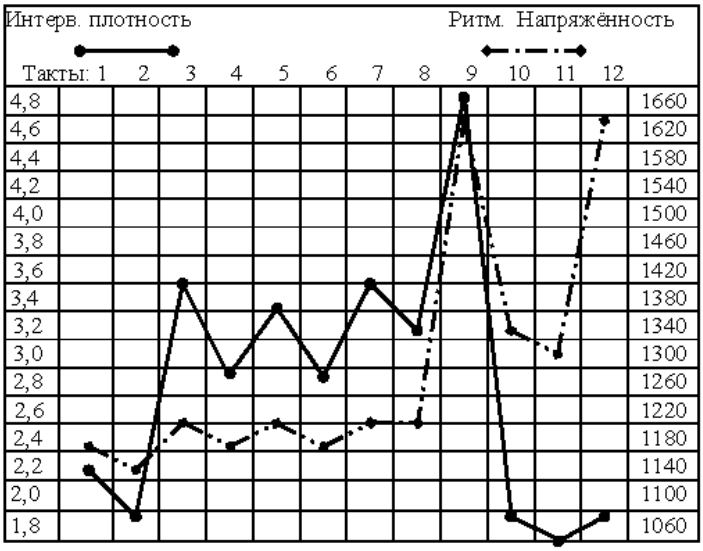


График 6: Пятая вариация

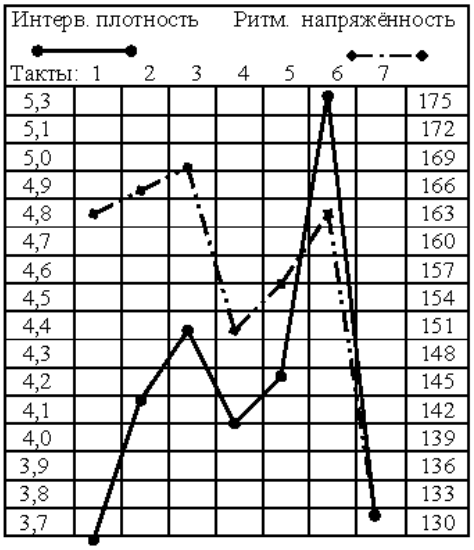
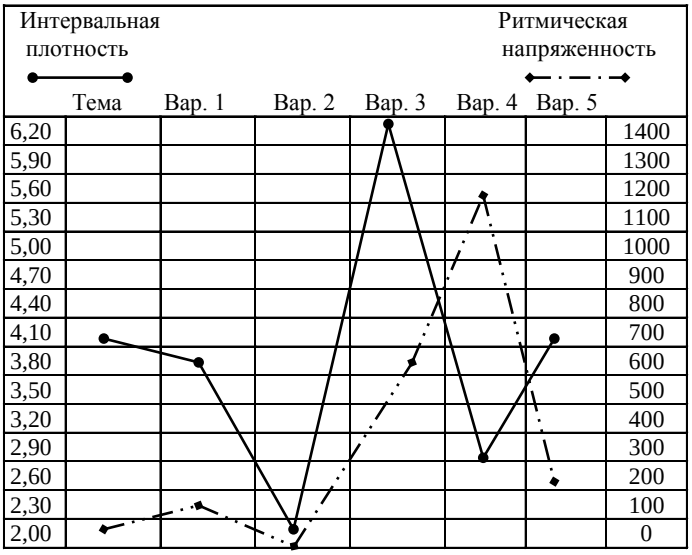


График 7: Тема с вариациями



Л. В. Лейпсон
Фленсбург

РАЗМЫШЛЕНИЯ О КОНЦЕРТАХ И ФЕСТИВАЛЯХ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ (2007–2012)

В статье представлены информация и размышления о концертах и фестивалях современной музыки Германии и Австрии за 2007–2012 годы. Взгляд автора сфокусирован на музыкальных проектах с визуальным рядом. Рассматриваются как традиционные синтетические жанры оперы и балета, так и неакадемические сочетания музыки и мультимедийных, танцевальных, а также перформенс-проектов. В статье анализируется музыка Д. Шелси, О. Мессиана, Х. Лахенманна, В. Рима, С. Шаррино.

Ключевые слова: концерт, фестиваль, современная музыка, информация, проект, звук, визуальный ряд.

L. V. Leipson
Flensburg

REFLECTIONS ABOUT CONCERTS AND FESTIVALS OF CONTEMPORARY MUSIC (2007–2012)

The article presents information and reflections on concerts and festivals of contemporary music held in Germany and Austria during the years 2007–2012. The author focusses on synthetic projects combining sound and visual sequences. There is given a review of traditional synthetic genres like opera and

ballet, as well as non-academic combinations of music with multimedia, dancing and performance. Musical works by G. Scelsi, O. Messiaen, H. Lachenmann, W. Rihm and S. Sciarrino are analyzed in the article.

Keywords: concert, festival, contemporary music, information, project, sound, visual sequences.

Осмысление современных событий всегда начинается с накопления информационного материала, на основе которого осуществляется отбор и систематизация того, что либо уходит в прошлое, либо становится историей. Именно такую задачу и ставит данная статья: сбор первоначальной информации и впечатлений о некоторых услышанных и увиденных концертах и фестивалях современной музыки Германии и Австрии, которые, безусловно, являются лишь тонким срезом музыкальной жизни Европы.

Обращаясь к анализу музыкальных событий разных лет и разных фестивалей, представляется продуктивным обратиться к подборке материала по более или менее сравнимым жанрам, что не только облегчит возможность их сопоставления, но и станет первой попыткой систематизации в огромном море информации.

Так, характерной чертой последних десятилетий становится исполнение современной музыки, дополненной визуальным рядом, причем музыки, не всегда предполагающей его существования изначально. Визуальным рядом может стать мультимедийный проект, performance, танец, театральная или пластическая постановка (что не исключает присутствия на фестивалях более традиционных для уха и глаза жанров, в частности оперы и балета). Не в последнюю очередь в этом процессе занимает широкое распространение новых медийных технологий, в которых основной формой передачи культурной информации становится аудиовизуальный ряд. Однако и некоторые особенности современной музыки – например, трудность ее слухового восприятия (особенно в аудиозаписи), отсутствие традиционного ассоциативного поля или сознательная установка на новую звуковую эстетику, на «абстрактную эмоцию» (термин Мортона Фельдмана) – все это создает некие пустые «пространства», которые заполняются немузыкальным художественным материалом, призванным облегчить, обогатить или поставить в другой эстетический контекст музыкальный первоисточник.

В этом смысле представляются показательными следующие несколько проектов последних лет:

- своеобразная театральная интерпретация-высказывание современного швейцарского режиссера Кристофа Марталера о музыке и с музыкой

итальянского композитора Джачинто Шелси на Зальцбургском фестивале 2007 года под названием «Sauser aus Italien. Urheberei» («Сусло из Италии. Авторство»);

- совместный музыкально-хореографический проект танцевального театра Саши Вальц и композитора Вольфганга Рима с его музыкой «Jagden und Formen» («Гонки и формы») редакции 2010 года, прошедший в рамках Кельнских филармонических концертов;

- в этом же году премьера камерной оперы-performance итальянца Сальваторе Шаррино «Luci mie traditrici» («Мои обманчивые глаза») и интермедиальной художницы Ребекки Хорн на фестивале «Музыка в марте» в Берлине;

- «Des canyjns aux etoiles» («Звездные каньоны») Оливье Мессиана с видеопроектом израильского режиссера и композитора Даниэля Ландау на Симфонических концертах в Гамбурге 2010 года;

- экспериментальный балет Мартина Шлефера на музыку Хельмута Лахенманна «Танцевальная сюита» с видеоинсталляцией Кристофа Шеделя и Кесо Деккера в театральном сезоне 2011–1012 в Дюссельдорфе.

Жанр информационной статьи логически предполагает описание событий в их временной последовательности. Это обусловило исходный пункт обращения данных заметок к самому давнему событию обозначенного периода – к премьере театрального представления известного швейцарского режиссера Кристофа Марталера «Sauser aus Italien. Urheberei» («Сусло из Италии. Авторство») с музыкой итальянского композитора Джачинто Шелси на Зальцбургском фестивале в августе 2007 года.

Итак, появление имени Дж. Шелси на самом старом и, в определенном смысле, консервативном музыкальном фестивале в Зальцбурге, который ведет свою историю с конца XIX века и притягивает самых знаменитых композиторов и исполнителей, весьма символично. Посещение фестиваля считается престижным в европейском высшем обществе, приобрести билет на него очень затруднительно, и в этом смысле его можно сравнить лишь с вагнеровским фестивалем в Байройте. О многом говорит и то, что театрализованную постановку взял на себя один из самых знаменитых современных режиссеров – швейцарец Кристоф Марталер (также музыкант и композитор по образованию), а исполнение музыки – самый признанный ансамбль из Вены, специализирующийся на исполнении современной музыки, – «Klangforum Wien». Все это указывает на то, что Шелси вошел в моду.

Граф Джачинто Шелси (1905–1988) – одна из самых неоднозначных, загадочных и скандальных личностей современного мира композиторов,

до сих пор вызывающая весьма противоречивые мнения, несмотря на присутствие его имени во многих авторитетных монографических источниках. И неудивительно – ибо сведения о нем отрывочны, часто сознательно недостоверны. Шелси панически боялся общественности и создавал о себе легенды; его личность окутана тайнами, мы не знаем, как он выглядел – нет ни одной фотографии или портрета, лишь автограф с нарисованным им символом Дзэн (недавно в Интернете появилась фотография юного Шелси, остается надеяться, что это не мистификация). Нет ни одной партитуры, написанной его рукой; одно время вообще ставился под сомнение вопрос его авторства и даже его существования, придавая его биографии привкус шекспировских тайн (так, после его смерти в прессе бурно обсуждался скандал с его учеником, который утверждал, что он и есть Шелси).

Граф жил очень замкнуто в своем фамильном замке на юге Италии, куда вхожи были только прислуга и его ученики, выполняющие, словно феодальные подданные, «черную работу»: они расшифровывали и записывали на ноты музыку Шелси, основная часть которой являлась своеобразным видом интуитивной импровизации на рояле или электронном инструменте Оделион; все это записывалось на пленку. Шелси считал себя медиумом, выработал представление о так называемом «сферическом» звуке, свою же музыку рассматривал как исследование энергетических потоков, тембральной игры света и тени микротонов этого одного звука.

Из объективных данных о его жизни мы знаем, что в игре на рояле он был, скорее всего, самоучкой, однако официально учился композиции и гармонии в Римской консерватории, а также брал частные уроки у ученика А. Скрябина Э. Келера и ученика А. Шенберга В. Кляйна; короткое время был женат на родственнице английской королевской семьи; предпринимал много путешествий в страны Африки и Азии, был приверженцем учения о реинкарнации (считал своим первым местом рождения Месопотамию 2637 года до Р. Х.), испытал большое влияние восточных учений, прежде всего философии Дао. Европейская известность приходит к нему лишь в конце жизни – в 80-е годы, когда ему уже за семьдесят.

В рамках названного выше проекта 2007 года в Зальцбурге исполнялись следующие сочинения (здесь отметим, что даты написания сочинений могут разниться, так как Шелси, испытывая ужас перед датами и хронологиями, ставил лишь предположительные числа, а иногда и специально их фальсифицировал): Струнные квартеты 4 (1964) и 5 (1984/85); «Okanagon» для арфы, контрабаса и там-тама (1968), «Anahit» – лирическая поэма для скрипки соло и 18 инструментов (1965); «Aisti» – № 1 из трех танцев Шивы «Ko-Tha» для гитары (1967), «Mantram – canto anonimo» для фортепиано (1974), № 1 из «Action Musik» для контрабаса (1987), Дуэт для скрипки

и виолончели (1965) и «Quatro pezzi» для трубы соло (1956), которые являются вариациями на один тон. Интересно, что французский композитор Тристан Мюрай, лично знавший Шелси, сравнивает «Quatro pezzi» с некогда провокационным сочинением Кейджа «4/33» и отмечает следующее: «В случае Кейджа, учителем которого в течение одного года (тоже) был Шенберг, речь идет по существу о негативном итоге: это кульминация известного кризиса музыкального творчества, конечная точка позднего дадаизма. “Quatro pezzi” же, напротив, кажутся мне позитивным полюсом. Они избегают того, чтобы быть чистой провокацией, их слышно. Они являются исходной точкой композиторского приключения и ощущения, которые принесут богатые плоды» [1].

Все эти десять пьес включены в своеобразный театрализованный performance. Им соответствуют десять небольших текстов и сцен, предваряющих или наслаивающихся на музыку Шелси, где режиссер сознательно создает полиструктуру музыкальных звуков и бытовых шумов (звон вилок и ножей об тарелку, журчание переливающейся воды, топот ног и т. д.) в стиле движения fluxus (с лат. текучий, размытый), в связи с чем снова проводится параллель Кейджу. Названия сцен, соответствующих десяти пьесам Шелси, таковы: 1. «Счет»; 2. «Отбитая голова Будды»; 3. «Комната для бальных танцев»; 4. «Открытка»; 5. «Аудиокассета»; 6. «Забытое белье»; 7. «Ультразвуковой снимок»; 8. «Запись в книге для гостей»; 9. «Граффити»; 10. «Диалог, вписанный в меню».

На первый взгляд, все в этом представлении остается неясным, загадочным, двойственным или даже абсурдным. Невозможно с точностью утверждать ничего, начиная уже с названия – «Sauser aus Italien. Urheberei». Так, немецкое слово «Sauser», имея литературный перевод – «сусло», что означает молодое виноградное вино первого отжима, имеет также в этимологии корня значение, ассоциирующееся с такими словами, как «порыв ветра», «попойка», «несущийся сломя голову человек» (последние два используются в слэнге). Таким образом, остается непонятным, что же такое мы имеем из Италии.

Последнее слово – Urheberei – адекватно перевести на русский сложно, оно является словотворчеством, то есть такого слова в литературном языке нет, но все понимают, что имеется в виду. Корень слова означает «автор», однако неподходящее к нему окончание «-ei», имеющее в немецком языке значение негативного или иронического преувеличения, впрочем, образовывающее и слова, имеющие отношение к ремеслу, придает этому названию некий несерьезный, насмешливый или пренебрежительный оттенок. У знающего слушателя может вполне возникнуть вопрос: а нет ли здесь намека на сомнительное авторство композитора?

Весьма загадочный, равно как и абсурдный смысл происходящего на сцене описан в программке представления в виде так называемого «Летнего репортажа»: это история о пенсионе (недорогом отеле) «Рагуза», хозяйка которого некая Ана Х. исчезла при таинственных обстоятельствах в июле 2007 года. Опять остается непонятным – действительно ли речь идет о реальном событии или это мистификация? Тексты сцен – от протокольно-детективных, газетных (в виде отрывков из интервью) до абсурдно-ироничных в стиле Ионеско и эзотерически-бредовых в стиле самого Шелси – имитируют некое расследование: описывается то, что было найдено при обыске.

Однако так же, как и в случае с названием, возникают определенные ассоциации: то речь идет о мании величия одного из гостей пенсиона, то об экспертизе найденной головы Будды, в результате которой становится ясно, что это дешевая фальшивка; голова оказывается завернутой в газету, в которой некий композитор дает интервью; найдена аудиокассета с дневниковыми записями, в ней момент странных звуков, похожих на полоскание горла, всегда помечен знаком «0». Смысл его остается непонятным: знак можно интерпретировать как символ Дзэн или как просто ноль, что невольно вызывает вопрос: не эту ли мысль хотел высказать режиссер по отношению к музыке Шелси, оставив слушателю решать, какая интерпретация ему ближе?

Performance К. Марталера с музыкой Шелси актуализирует многие вопросы, которые ставит современная композиторская практика. Один из них: где кончается творчество и начинается шарлатанство, каковы критерии современного искусства? Включение фигуры Шелси и его музыки в тонкий, иронический и даже сомнительный контекст отсылает к анекдоту о Йозефе Бойсе (одном из ведущих представителей движения «fluxus» в сфере изобразительного искусства, основателе партии зеленых и кумире левой молодежи в Европе 60-х годов), о том, как его знаменитая инсталляция под названием «Стул с жиром» (1964, Музей Дармштадта) была уничтожена уборщицей музея, принявшей ее просто за грязь и мусор. И неважно, так ли это было на самом деле или кто-то придумал эту веселую (или злую?) шутку. Она лишь показывает реальное состояние современного искусства с его размытыми границами и пошатнувшимися критериями.

Кроме этого представление Марталера с музыкой Шелси отражает уже вышеназванную тенденцию исполнения современной музыки с поддержкой немузыкального порядка: информационно-интеллектуальной, визуальной, пластической или технической. Попытка режиссера создать еще один план (театральное действие, ассоциативный визуальный ряд) должна была давать реципиенту дополнительную поддержку, однако отметим, что

смысл происходящего на сцене для неподготовленного в информационном смысле слушателя и зрителя был труднодоступен, и некая перегруженность информацией иногда даже мешала непосредственному восприятию, что вообще нередко является камнем преткновения в понимании современного искусства.

В такого рода синтетический жанр вписываются еще три-четыре проекта, в которых музыка сознательно подается в сцеплении с другими видами искусств. Очень удавшимся из них, по мнению автора статьи, является хореографический проект Саши Вальц и Вольфганга Рима «Jagden und Formen» («Гонки и формы»), прошедший в рамках филармонических концертов в Кельне в апреле 2010 года и показавший, что и современное искусство может быть непосредственно внятным и волнующим.

Конечно, Вольфганг Рим (1952) является одним из наиболее авторитетных, общепризнанных и исполняемых композиторов современной Германии и Европы. Ученик Штокхаузена, доцент Дармштадских курсов, известный своими трудами музыковед и профессор консерватории Карлсруэ представляет совсем иную эстетическую программу, чем его экстремально авангардный учитель. Возврат к художественной субъективности, к проверенным (в том числе и вышедшим из моды в годы авангардистского негативизма) крупным жанрам симфонии и оперы, обращение к литературным и философским трудам как источникам творческого сотрудничества – все это отличает его уже довольно обширное композиторское наследие. Вот как отзывается о нем известный западный музыковед Константин Флорос: «Вольфганг Рим принадлежит к самым многогранным и продуктивным композиторам современности <...> Его творчество охватывает более 200 сочинений почти всех жанров: музыкальный театр, оркестровые произведения, камерную музыку, вокальную, духовную» [2]. «Музыка В. Рима всегда рассказывает о человеке. Поэтому она захватывает, трогает слушателя. В этом загадка его успеха» [3]. «Для некоторых больших композиторов нового времени личность Бетховена не просто случай творчества, но тоже жизненная позиция и содержание, поиск себя и самовыражение своего Я. Думаю, В. Рим тоже относится к этой категории» [4].

Последняя версия оркестрового сочинения «Гонки и формы» была отредактирована Римом в 2008 году специально для вышеназванного совместного проекта с франкфуртским инструментальным ансамблем «Модерн» и берлинским танцевальным театром Саши Вальц. Первые эскизы музыки датируются 1996-м годом, они многократно перерабатывались, расширялись и превратились из 15-минутного сочинения в сочинение продолжительностью около часа. И это типичный Вольфганг Рим, способный неустанно вновь и вновь обращаться к своим произведениям. Он постоян-

но находится в процессе, сам обозначая это «вегетативным» композиторским принципом, который не преследует конечной цели, а открывает пути. Гидо Фишер в программном интервью приводит высказывание Рима на эту тему: «Как композитор я формирую переходы от одного пункта к другому. Так, один я называю началом, второй – концом. Но конец – это тоже начало, а начало – это конец. Итак, все продолжается. Я слышу музыку всегда, как если бы это был отрезок из вечно продолжающегося континуума. Так, уже написанные пьесы тоже звучат во мне, словно находясь во всеобщей связи» [5]. «Гонки и формы» – это не первое обращение Рима к танцевальному театру. В 1982 году был «Тутугури. Ритуал черного солнца», в 2007-м – мультимедиа-проект «I am a Mistake».

Сотрудничество с замечательной Сашей Вальц и ее танцевальной группой, продолжающей традиции танцевального театра гениальной Пины Бауш, дало удивительный результат: произошло проникновение танца в само тело музыки. И, наоборот, по словам хореографа, это музыка ощущалась телесно.

Синтез работы музыкантов и танцоров начался уже с того, что они не разделены пространственно: все расположены на одной сцене. Но не только. Они не разделены и пространствами своих искусств: танцоры двигаются среди и вокруг играющих музыкантов, инструменталисты не боятся поместить себя в вихрь движения тел, их руки, взгляды, жесты контактируют и передают импульсы музыки в движения, музыканты в прямом смысле отдают себя в руки танцоров: их поднимают вместе со стульями, кладут на пол, трогают их инструменты. Возникает ощущение соединения энергетических потоков танца и музыки: высокая экспрессивность оркестровой ткани, разорванные аккорды, ломаные ритмы, резкие переходы от одних групп инструментов к другим и, по словам журналистки Эвы-Элизабет Фишер, отражающиеся в этих звуках «человеческие кластеры против человеческих рядов, катающиеся по полу тела и геометрические ряды рук, экспрессивные скульптуры из тел» [6].

Представляется интересным сравнить хореографический проект Рима-Вальц с балетом «Танцевальная сюита с немецкой песней» (1979–1980) на музыку Хельмута Лахенманна, показывающим, вне всякого сомнения, истинно экспериментальный музыкальный и хореографический материал, однако со значительно более традиционным типом взаимодействия музыки и танца. Этот очень любопытный балет молодого хореографа Мартина Шлепфера с видеоинсталляцией Кристофа Шеделя и Кеко Деккера – ироничный, одновременно поэтичный, полный смешных фантазий и смелых ассоциаций – автору статьи удалось посмотреть его в декабре 2011 года в Дюссельдорфе (премьера балета прошла в 2005 году в Майнце).

Лахенманн старше Рима почти на целое композиторское поколение – на 17 лет, и парадокс разницы их позиций заключается в том, что более молодой Рим имеет значительно более непосредственное и неотягощенное отношение к европейской музыкальной традиции, чем его непримиримо авангардно настроенный старший коллега. С 70-х годов Лахенманн последовательно проводит в свою композиторскую практику идею расширения музыкального искусства и освобождения от традиционного понятия музыкального тона как фиксированной звуковысотности и создает свою Musique concrete instrumentale, целью которой является не наслаждение красивым звуком, а сознательный опыт новых, необычных звучаний-шумов, прежде всего изобретение новых техник звукоизвлечения на традиционных инструментах, которые очень далеки по своему режущему слух результату от почти традиционного симфонического звучания музыки Рима. Лахенманн хочет освободить слушателя от традиционного музыкального опыта и сформировать новый, центральной категорией которого будет иная эстетика восприятия красоты, а творческое переживание будет происходить через отказ от эстетических привычек и представлений прошлого.

«Танцевальная сюита с немецкой песней», написанная в конце 70-х, как раз представляет собой характерный эксперимент отчуждения сразу в нескольких смыслах: в тембральном, жанровом и мелодийном. Так, «цитирование» песни «О, мой милый Августин» в жиге, немецкой колыбельной «Schlaf, Kindlein, schlaf» в сицилиане и коде, немецкой рождественской песни «Ihr Kinderlein kommet» в вальсе и мотива из баховской Рождественной оратории настолько далеки от оригинала, что даже при учете факта их наличия, их невозможно услышать, так же как и хотя бы в какой-то мере узнать ритм танца. Не менее сильному отчуждению подвергаются тембры инструментов струнного квартета, что дает в результате сложно дифференцируемые шумы, скрежет, мельтешение, вибрации, взвизгивание. Представляется, что автор обращается здесь к своей излюбленной теме отмежевания от немецкой музыкальной бюргерской традиции и использует неузнаваемость ее носителей (в данном случае – песни) как символ ее отчуждения и ухода из современной жизни.

Прекрасной находкой оформителей сцены и костюмов к этой неподдающейся непосредственному восприятию музыке была видеоинсталляция на задней стенке сцены. Она представляла собой всем известную разноцветную сетку для настройки цветов в телевизоре, время от времени сменяющуюся серым или голубым мельтешением, телевизионными «снежными хлопьями», полосами и прочими манипуляциями с телевизионного

экрана. Танцоры также были «подстроены» под этот технологический аспект: расцветки их облегающих трико и костюмов точно соответствовали ярким цветам телевизионной сетки: голубой, желтый, красный, розовый, зеленый, лиловый. Смелая хореография этого сочинения смогла не только соответствовать непредсказуемому ритму возникающих шумов и звуков, но и показать комический аспект поистине «кошачьего взвизгивания» и неприличного «попукивания» отчужденных тембров струнных.

Однако Шлепферу удался и поэтический мотив ностальгии по безвозвратно ушедшим временам прекрасной классики. Он, параллельно идее композитора, тоже цитирует, но уже из балетного репертуара классического модерна, и в одной из сцен дает намек на фрагмент из «Четырех темпераментов» Хиндемита-Баланчина.

Вот как говорит о балете сам композитор: «Хореографическая постановка Мартина Шлепфера моей “Танцевальной сюиты с немецкой песней” гениальна, потому что не было потеряно ни одного такта, ни одного нюанса для восприятия моей хрупкой, при всей ее витальности, основанной на чисто “структуралистской” концепции, музыки. Очевидно, что виртуозности танцоров предшествовал чуткий аналитический процесс, при котором уважение к музыкальной структуре и бесстрашная творческая хватка сделали возможным одновременно интенсивное и радостное переживание движений, пространства, времени, света и цвета... Во всяком случае, во время представления я заново полюбил свою “Танцевальную сюиту”, потому что она была сделана с любовью, а это значит открыта заново» [7].

При всей экспериментальности этого балета на сложный, не так легко поддающийся танцевальному элементу музыкальный материал, идея синтеза все же осталась в рамках параллельного существования двух искусств. На первый план, скорее, выступило сопровождение современных звучаний видеорядом – очень удачное, изобретательное, но все же сопровождение, вдохновленное необычными звуками, или наоборот – сопровождение балетной постановки музыкой, что подтверждало и то, что балет танцевался не под живое исполнение, а под запись, сделанную струнным квартетом «Ардитти». В случае проекта Рима-Вальц это было бы невозможно, так как потерялся бы весь смысл живого взаимодействия музыкантов и танцоров на уровне непосредственных импульсов слияния двух искусств.

Для пояснения этой мысли хотелось бы сделать небольшое отступление к вопросу синтеза музыки и танца, который, конечно же, не нов. Можно сказать, что в балете XX века намечается модернистский прорыв и некоторое сближение в их отношениях: вспомним имена Нижинского,

Баланчина. Для последнего, как известно, были характерны бессюжетные балеты и обращение к музыке, не написанной специально для балетного спектакля: например, «Хрустальный дворец» на Первую симфонию Бизе До-мажор, «Драгоценности» на музыку Форе, Стравинского и Чайковского, необыкновенно поэтичный балет на «Струнную серенаду» Чайковского и т. д. В них отсутствие сюжета позволяло более глубоко проникать в собственно музыкальные структуры. Отметим, что постановка балета на «небалетную» музыку давно уже вошла в практику современных хореографов, и никого не удивляет, что популярный ныне Джон Ноймайер ставит балеты на баховские «Страсти по Матфею» или Первую симфонию Малера (что, впрочем, ни в коем случае не является причиной поставить их рядом с гениальными балетами Баланчина). И все же музыка и танец продолжают сосуществовать в балете, каким бы прекрасным он ни был.

В XX веке появляются также новые импульсы в отношениях музыки и танца: в экспрессионистском танце или так называемом «Ausdrucktanz» Айседоры Дункан, антропософском искусстве движения эвритмии Рудольфа Штайнера. В них идея слияния двух искусств звучит в новом контексте и с новой силой. Они предлагают свое, часто более экзистенциальное, отличное от традиционного европейского жанра балета видение музыки в танце. Их опыт, безусловно, переработанный и соотнесенный со временем, ощущается и сегодня в танцевальных театрах Пины Бауш и Саши Вальц, в постановках знаменитого американского режиссера Роберта Вилсона и до сих пор является, скорее, альтернативой балетному искусству. Если принять уместность такого сравнения и перевести идею обратной перспективы П. Флоренского в иконописи из религиозного в культурологический аспект и вспомнить, что он говорит об иконе не как об изображении, но как о факте духовной действительности, то наличие музыкальной действительности в названных выше танцевальных феноменах представляется более интенсивным.

Однако рассмотрим работы, связанные с исключительно техническим видеорядом. Одна из них была представлена в совместном проекте Гамбургского симфонического оркестра под руководством Джефри Тэйта и израильского видеорежиссера и композитора Даниэля Ландау. Открывшийся 19 сентября 2010 года концертный сезон был посвящен провозглашению Гамбурга Зеленой столицей Европы в 2011 году. В связи с этим был сделан заказ на видеоинсталляцию к исполнению «Звездных каньонов» О. Мессиана (1971–1974) – одного из его центральных оркестровых сочинений, написанного им после поездки в Соединенные Штаты и посещения там природных монументов Юта в 1972 году. В нем композитор от-

разил впечатления от грандиозной природы каньонов: в музыкальную ткань включены имитации шума ветра, раскатов грома, звука осыпающейся земли, пения птиц. Особое внимание сразу завоевывает использование особой группы ударно-шумовых инструментов, таких как ветряные машины, листы жести и специально для «Звездных каньонов» сконструированный Мессианом геофон, хотя, конечно, центральное место в этом 12-частном сочинении занимает фортепиано, тембральное богатство которого также представлено с большой изобретательностью. И, как характерно это для творчества Мессиана, все в конце концов связано единым религиозным компонентом: части «Звездных каньонов» предваряют цитаты из Библии, начиная с мотива пустыни, где человек ищет близость к Богу, и заканчивая радостным предвкушением врат рая.

Видеоинсталляция Даниэля Ландау была расположена на трех специально подготовленных для ее проекции стенах по типу триптиха и представляла собою картины нетронутой природы, а как контраст – уродующие ее следы, оставленные человеком.

Несмотря на то что проект преследовал грандиозно благородные цели, сформулированные в программе как «создание нового художественного произведения мультимедиа, взывающего к сознательному и бережному отношению к природе и окружающей среде», «перенесение музыки Мессиана в новую эстетическую ситуацию и открытие нового художественного пространства», видеоинсталляция не смогла создать единства с музыкой и достигнуть уровня ее стихийной силы и религиозной поэтики, шла параллельным видеорядом, который, в конце концов, скорее мешал восприятию музыки, чем открывал ее новые грани. Однако к широко разрекламированному проекту был проявлен большой интерес, и в феврале 2012 года он был показан в Нью-Йорке и ряде других американских городов.

Совершенно иное перенесение традиции в современную эстетическую ситуацию представила опера-performance известного ныне итальянского композитора Сальваторе Шаррино в совместном проекте со знаменитой художницей-интермедиа Ребеккой Хорн «Luci mie traditrici» («Мои обманчивые глаза») (1998).

Речь пойдет о премьере оперы в Германии, в Берлине, на мартовском фестивале актуальной музыки в 2010 году, что было повторением постановки Зальцбургского фестиваля 2008 года в Австрии.

Композитор Сальваторе Шаррино (1947) обращается к литературному источнику времен Ренессанса «Il tradimento per l onore» («Предательство чести») (1664) Джачинто Андреа Чиконини (1606–1651). Сюжет драмы почерпнут из сенсационного для истории музыки тройного убийства,

совершенного итальянским графом и композитором Карло Джезуальдо (1566–1613) в приступе ревности. Обличенная в неверности его первая жена Мария д`Авалос и ее любовник Фабрицио Карафа, а также маленькая дочь, чье отцовство не совсем ясно, были убиты для восстановления чести мужа. Обладая политической властью, финансовой состоятельностью и высоким аристократическим происхождением, Джезуальдо избегает судебных разбирательств, как и соответствующих неприятных последствий.

Через 60 лет эта история вдохновляет Чиконини написать драму, а почти 400 лет спустя Шаррино использует этот текст для написания либретто оперы (как, впрочем, Шнитке в 1994 году тоже пишет оперу «Джезуальдо»). Либретто оперы Шаррино несколько варьирует сюжет трагедии: слуга герцога сообщает своему господину, что у его жены есть любовник. Герцог убивает всех троих, включая слугу. Любовь, предательство, ревность, месть и убийство – вот, казалось бы, типичные оперные страсти, какими мы их знаем и ожидаем в опере, пусть даже и современной. Но уже в прологе, в котором за кулисами одиноко звучит тихая и печальная мелодия в исполнении сопрано соло «Qu est devenu ce bel…» («Что стало из этих прекрасных глаз»), становится ясно, что современная драма страстей будет выглядеть иначе. Элегическая песня об утраченной любви и любимой заимствована композитором у современника Джезуальдо – Клода ле Жюна (1530–1600), который в свою очередь ориентируется на еще более древние образцы и использует в ней хроматические тетрахорды, известные в античности. Ее единственное полное исполнение, как и единственный пример неразорванного вокального стиля в этой опере, заканчивается еще до того, как открывается занавес. Многократное возвращение мотивов этой мелодии позже, в интермедиях оперы, действие и жесты персонажей, текст вокальных партий и их музыкальное развитие – все это осколки целого, с каждой минутой все более и более растворяющегося в отдельных звуках и обрывках фраз, истаивающего в шепотах и вздохах. Предельная редукция музыкально-выразительных средств, виртуозная нюансировка внутри очень узкой динамической амплитуды от piano до pianissimo, обращение внешнего сценического действия во внутрь ощущений и чувств персонажей, замена больших трагедийных страстей едва заметными, почти микроскопическими оттенками недосказанных, недопетых, пропадающих в глубине дыхания восклицаний, эстетика тихого и тишины – все это создает в данной опере особую интенсивность психологического напряжения. Словно в гипнотическом сне все необратимо движется к кровавому концу, распадается, отслаивается и в конце концов умолкает на границе немоты в смертельной тишине.

Обращение Сальваторе Шаррино к столь отдаленному по времени литературному источнику неслучайно. Главным интересом композитора-автодидакта Сальваторе Шаррино, который и привел его к композиторской деятельности, было изучение старой и новейшей музыки. Эта опера является прямым доказательством его убеждения, что старая музыка может преображаться и наполняться новой жизнью, если она соприкасается с духом нового. В развитии его рафинированного музыкального языка, словно сотканного из тончайших прозрачных элементов, создающего почти мистическую атмосферу тихих, едва уловимых звуков, большую роль сыграла мысль о связи старого и нового музыкального мышления.

Так, вокальный стиль оперы, с одной стороны, опирается на вокальную практику мадригалов, в которых короткие длительности могут исполняться с большой свободой, приближаясь к разговорной речи, с другой – это присущий только Шаррино современный стиль скользящей слоговой артикуляции, до мельчайших подробностей расписанный композитором в партитуре и требующий от певцов виртуозной нюансировки и точности в расцвечивании одного-единственного тона. Фразы состоят из минимального количества нот, мотивы просты, как правило, состоят из небольших по диапазону интервалов, часто повторяются и узнаются, но каждый раз незначительно изменены. Этот принцип варьированного повторения, или «модульная техника», создает одновременно звуковое единство и постоянную изменчивость. Сам композитор указывает на то, что именно эта идея лежит для него в основе творчества и созидания в целом, а научиться, по его словам, этому можно, наблюдая саму жизнь, так как действительность все время одинакова и все же постоянно меняется.

Однако чем более вокальные партии оперы истаивают и растворяются в тишине, словно пытаясь спрятать, схоронить в ней тайну внутренних переживаний героев, тем интенсивнее становится семантическая психограмма внешней жизни оркестра. Как при затаенном дыхании неестественно громко воспринимается стук сердца, также особенно отчужденно звучит «окружающий мир» оркестровой ткани: щебетание птиц, стрекот и жужжание насекомых, таинственные скрипы предметов – и ощущается пробегающий холодок дрожи тел.

Опера содержит два акта и восемь сцен, длится 70 минут и пролетает на одном дыхании. Антидраматика ее достигает кульминации в сцене убийства, действие которого собственно не происходит на глазах у зрителя, можно только догадываться, что случилось за пологом кровати, где остаются только силуэты и тени.

Немалую роль в тонкости и точности этой психологической драмы играет режиссура-performance, оформление сцены и костюмы, осуществленные знаменитой Ребеккой Хорн. Ее имя – одно из самых значительных в мире современного искусства. Представляя поколение новых художественных профессий концептуального искусства или художников-интермедиа, своими проектами performance с зеркальными рефлексами, светом, музыкой, скульптурно-пространственными инсталляциями, фильмами, рисунками и живописью, кинетическими скульптурами она успела завоевать большую популярность, а также многочисленные награды и призы в разных уголках мира. Ее выставки вызывают большой интерес в Берлине, Лондоне и Нью-Йорке, Париже, Лиссабоне и Неаполе.

И здесь, в опере Сальваторе Шаррино «Мои обманчивые глаза», ей удается создать особое энергетическое поле сценического пространства: столь многозначное, сколь краткое и символичное. Соответственно музыкальному языку оперы декорация дает зрительную установку на камерное и предельно редуцированное действие: кровать с темным балдахином, одновременно напоминающим катафалк, ветви розовых кустов из предполагаемого сада, в котором происходит действие первых четырех сцен. Ветки сложены так, словно их приготовили для сожжения кого-то на костре. Фигура слуги-предателя в темном плаще с капюшоном, напоминающая одеяние инквизитора, слева от сцены. Справа расположена полуобнаженная фигура-аллегория с факелом – символом сердечного огня (позже аллегорическая фигура с участвующим в представлении живым соколом – символом свободы и душевного полета). В последующих сценах психологическая напряженность действия повышается сначала едва заметным движением абстрактно растекающихся капель на заднем плане сценической видеодекорации. Постепенно их цвет становится более интенсивным, их размер охватывает все более значительное пространство. То они принимают формы лепестков роз, то опавших листьев, но в конце концов превращаются в пятна крови, становятся ярко-экспрессивными и заполняют всю заднюю стенку декорации.

Подобно музыкально-хореографическому проекту Рима и Вальц, этот проект тоже представляет продуктивный и высоко художественный результат совместной работы двух талантливых современников, имеющих много общего. Сальваторе Шаррино, также как и Ребекка Хорн, охотно работает в области театра с элементами performance, в 1978–1980-х годах он был художественным руководителем театра в Болонье; его интересует жизнь движений и жестов человеческого тела. Так, в 80-е годы у С. Шаррино появляется театральный проект «Театр тела», в котором он обращает

внимание к мельчайшим деталям человеческого жеста, что так ярко присутствует и в опере «Мои обманчивые глаза». Ребекка Хорн тоже начинает в 70-е годы с экспериментов с человеческим телом в пространстве, позже, в проекте 80-х, она заменяет человеческие тела на кинетические скульптуры; относительно недавно у Хорн во многих европейских столицах прошла выставка под названием «Ландшафты тела» (2004–2006). Сальваторе Шаррино также имеет работы в области изобразительного искусства, обозначая характерную черту современности – стремление к синтезу и к раздвижению границ: старого и нового, разных видов искусств, искусства и других областей человеческой деятельности и жизни.

В заключение представляется интересным упомянуть выставку «See this sound», прошедшую в австрийском городе Линце в 2010 году. Она была посвящена различным аспектам отношений звукового и визуального. Хронологический охват почти в целое столетие стал причиной многообразия показанного материала и многослойности проблематики: от явлений дадаизма, футуризма начала XX века, экспериментов середины века до работ сегодняшних дней. Акцент был сделан на истории экспериментальных аудиовизуальных направлений с расширенными критериями искусства или концептуализма: fluxus, performance, happining, инсталляции, звучащие объекты, гигантские проекты интермедиа, жанр экспериментального или, так называемого, абсолютного фильма. Представляется большое количество имен и работ. Самые известные из них: Джон Кейдж, Эдгар Варез, Янис Ксенакис, Ла Монте Юнг, Йоко Оно, Нэм Джайн Пайк, Макс Нойхауз и многие другие. Тематизируются и актуальная сегодня вездесущность аудиовизуальных структур, новые мультимедийные возможности сотрудничества искусства с техникой, звуковые сети индустриальных городов, новые типы звукового восприятия, феномен звукового фона.

Интерес выставки, как и вышеописанных музыкальных событий, к двум тесно спаянным элементам – звуку и визуальному объекту – делает очевидным тот факт, что даже в мире художественных явлений важным сегодня становится невербальный тип коммуникации. Это сигнализирует о том, что текст, как тип художественной информации, теряет свое первостепенное значение. Даже повседневная жизнь дает нам повод для размышлений такого рода. Как часто мы слышим жалобы родителей молодых людей современного поколения о том, что их дети не читают книг? Не секрет, что библиотека в старом, добром понимании этого слова, как институт проката книг, переживает трудные времена, в то время как видеотеки являются доходным бизнесом. Обращаем ли мы внимание на знаки-символы, например, в аэропортах, сообщающие нам информацию

о том, в каком направлении находятся туалеты, рестораны и стойка выдачи багажа? Они давно уже сменили бывшие информации-тексты.

Вилем Флюссер – философ и ученый конца XX века, исследующий вопросы теории информации и коммуникации, исходит в своих представлениях из пятиступенчатой исторической модели. Первая ступень – это мир природного человека, живущего в четырехмерном пространстве конкретного опыта и событий. Ко второй ступени В. Флюссер относит человека, оперирующего предметами в трехмерном пространстве. В третьей – появляется уже человек культуры, для которого характерен интерес к образу или двумерному пространству картины. Четвертая ступень, которая началась примерно около четырех тысяч лет назад, – это мир одного измерения, главным информационным источником которого становится линеарный текст. Сегодняшнее общество он относит к послеалфавитной фазе развития человечества с нулевым пространственным измерением технического виртуального мира. Закат письменной культуры – одна из основных тем его наследия. Однако это отнюдь не является поводом для пессимистических выводов философа. По его мнению, новые технологии несут с собой не опасность как таковую, а опасность пропустить шанс, открывающийся в них.

Эта статья – лишь небольшая часть информации, собранной автором на концертах и фестивалях современной музыки. Она не ставит своей целью сделать широкие обобщения или представить системный взгляд на ситуацию в музыкальном мире сегодня. Это попытка внести актуальный информативный вклад и зафиксировать первоначальные мысли с надеждой на то, что это будет способствовать плодотворным дискуссиям и ориентации в безбрежном и часто «непросматриваемом» море нового культурного пространства.

Библиографические ссылки

1. *Jean-Noel von der Weid.* Die Musik des 20. Jahrhundert. Insel Verlag – Frankfurt am Main und Leipzig, 2001. – С. 517. – (Пер. с нем. Л. Лейпсон).
2. *Constantin Floros.* Neue Ohren für neue Musik. – Schott – Mainz, 2006. – С. 201. – (Пер. с нем. Л. Лейпсон).
3. Там же. С. 202.
4. Там же. С. 205.
5. Jagden und Formen (Zustand 2008), Kölner Philharmonie (Programmheft). – Kuratorium KölnMusik e.V., 2008. – С. 3. – (Пер. с нем. Л. Лейпсон).
6. См.: Там же. С. 7.
7. b.10 Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg (Programmheft). – 2011. – С. 9.

Л. Н. Никифорова
Прокопьевск

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР В МУЗЫКЕ АВАНГАРДА И ПОСТМОДЕРНА

В статье рассматривается феномен инструментального театра, возникший в музыке XX века. Художественная культура эпохи постмодерна стала отражением состояния современного общества. В качестве материала сегодня выбирается то, что еще недавно находилось за пределами искусства. Новые формы, среди которых инструментальный театр, расширяют границы творчества, смешивая искусство с жизнью, стирая грань между ними.

Ключевые слова: инструментальный театр, инструментальное исполнительство, театрализация, хэппенинг, импровизация.

L. N. Nikiforova
Prokopievsk

INSTRUMENTAL THEATER IN AVANT-GARDE AND POSTMODERN MUSIC

The phenomenon of instrumental theater emerged in the music of the XX century is considered in this article. Postmodern art culture has become a reflection of modern society. Now the material of modern art is that until recently was out of art. New forms, including instrumental theater, expand the boundaries of creativity, mixing art with life, erasing distinction between them.

Keywords: instrumental theater, instrumental performance, theatricality, happening, improvisation.

Основной задачей художника XX столетия стало не только глубокое осмысление новых процессов современности, но и проблема творческой передачи, творческого раскрытия этих явлений в своих сочинениях. XX век характеризуется не только появлением в мировом музыкальном искусстве новых композиционно-технологических принципов, систем, форм, направлений, но и возникновением новых музыкальных жанров. Возникнув и утвердившись в период второго музыкального авангарда, многие жанры оказались жизнеспособными и перспективными – они не только продолжают развиваться в эпоху постмодерна, но рождают новые виды, формы, синтезы. Особое место среди них занимает инструментальный театр.

Т. Курышева в работе «Театральность и музыка» связывает стремление к яркой зрелищности, театрализации искусства XX века как с рождением новых видов искусства (кино, телевидения), так и с идеей возрождения древнейшей традиции представления [1]. Кроме того, XX столетие в истории развития искусства отмечено активным стремлением к слиянию и взаимодействию различных видов искусства: театра, хореографии, кинематографа, литературы, музыки. Особенно актуальной становится идея слияния музыки и театра.

Инструментальный театр – это, по определению О. Леонтьевой, своеобразная «визуализация музыкальных процессов», комплексное восприятие музыкального произведения, которое «складывается не только из слышимых звуков, но и из видимых действий исполнителя» [2]. В нем свободно применяются приемы и средства различных экспериментальных систем композиции, а также используются элементы, присущие танцу, пантомиме, театральной мизансцене и др. До XX века произведения подобного жанра, как правило, не сочинялись. Пересмотр традиционного понятия музыки, который начался в XX веке, заострил внимание композиторов к неприметному, «само собой разумеющемуся» в их искусстве. Проблемой стало соотношение видимого пространства исполнения и слышимого времени сочинения. Появилась пространственная музыка, появился инструментальный театр, в котором выразилось стремление композиторов XX века к «визуальной интерпретации звучания» [3].

Т. Курышева видит отличие инструментального театра от музыкальных синтетических театров в следующем:

- во-первых, зрелище в инструментальном театре воссоздается не актерами-исполнителями, а самими «музицирующими инструментами»;
- во-вторых, особенность рассматриваемого явления заключена в принадлежности его к концертной практике. Именно поэтому понятие «театр» здесь связано «не с привычными сценическими аксессуарами, но с атмосферой зрелища, представления, видимой игры, происходящей на глазах у слушателя одновременно с исполнением музыки» [4];
- и, наконец, зрительный ряд инструментального спектакля конструируется, выстраивается самим автором – «композитором-режиссером».

Явление инструментального театра имеет исторические предпосылки. Потребность композиторов через музыку овладеть пространством, использовать зрительное восприятие как дополнительное выразительное средство для глубины подачи замысла сочинения давало о себе знать на протяжении многих веков.

Первым из русских композиторов, предвосхитивших в начале XX века концепцию инструментального театра, был Александр Николаевич

Скрябин. Композитор стремился расширить рамки традиционных выразительных средств, увеличив палитру звуковых тембров, он мечтал о «прозрачных световых колоннах», «подвижной, текучей архитектуре», воплощенной сегодня в современной световой архитектуре, светомузыкальных фонтанах, с их прозрачной, изменчивой формой. Скрябин добивался воплощения в музыке «светоносности». Об этом свидетельствуют, в частности, такие названия его сочинений, как «Гирлянды», «К пламени», «Темное пламя». Его эксперименты с перемещением звуковых потоков в пространстве в дальнейшем получили определение «пространственная музыка» и реализованы в творчестве композиторов XX века (явления пространственной музыки и инструментального театра очень близко соприкасаются в их творчестве).

В своей симфонической поэме «Прометей» (1910) Скрябин предлагал ввести элементы театрализации: «Возможно, и оркестр также примет участие в движениях, в походке. Он должен жить в движении, как и хор. Это почти танец» [5]. Что касается непосредственно элементов инструментального театра, то Скрябин стремился преодолеть статичность музыкантов, заставив их двигаться. Замысел «Прометея» имеет много общего со скрябинской идеей «Мистерии». В символическом виде в «Прометее» отразились ключевые вехи концепции «Мистерии», которая, по замыслу автора, должна была преобразовать весь мир, перестроить всю Вселенную. Как известно, Скрябин задумал «Мистерию» для оркестра, света и хора в 7000 голосов и предполагал исполнить ее на берегу Ганга. Более того, акт представления «Мистерии» призван был, как полагал композитор, объединить все человечество, воспитать в людях чувство великого братства. Для воплощения идеи был необходим синтез музыки, света, слова, танца, жеста, даже направления взглядов музыкантов. Вся музыка и все вообще, по замыслу Скрябина, должно быть погружено в этот свет, в световые волны, купаться в них, а цветовые сочетания появляться не только на одном экране, а пронизывать весь зал. Он мечтал об уничтожении рампы – «разделительной полосы» между сценой и зрителем. Кстати, зрителя как такового в «Мистерии» быть не должно, все – участники. Композитор считал, что между исполнителями и слушателями не должно быть границ.

В статье «Инструментальный театр» яркий представитель этого жанра, композитор М. Кагель отмечает: «Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумаки, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков» [6]. Т. В. Чередниченко в одной из

своих статей утверждала: «Музыку надо видеть. Да мы и видим ее постоянно, только редко осознаем это» [7]. Таким образом, движение (действие) лежит в основе всех элементов театрализации, сопутствующих музыкальному произведению этого жанра. В результате вместо обычного концертного исполнения перед слушателями разворачивается настоящий спектакль, участниками которого становятся музыкальные инструменты, обретающие, как живые актеры, характер, речь, сценические движения, индивидуальный облик.

Композиторы обращаются к поиску новых контактов с исполнителем, от которого требуется большой артистизм, раскованность в исполнении. Кроме того, в инструментальном театре «реализуется игровая стихия… позволяющая внести в атмосферу “скованной” серьезности, характерной для классического исполнительства и слушания, юмористически-комедийное начало, иронический и даже гротесковый аспект, обострить ее возможность неожиданного...» [8]. Инструментальный театр открывает неисчерпаемые возможности и для реализации новых акустических приемов. Передвижение исполнителей-инструменталистов по сценической площадке влечет за собой движение источников звука, стереофонические, антифонные эффекты.

Инструментальный театр – это театр без литературы. В нем инструменталист или певец играют самих себя, а не перевоплощаются в неких внемузыкальных персонажей. Роли исполнителей в инструментальном театре отталкиваются от того, на каких инструментах, как и что они играют, а тесситура, тембр и штрих строго определены автором. Инструментальный театр, заявивший о себе как самостоятельный жанр музыкального искусства XX столетия, привлек внимание многих композиторов – Д. Кейджа, М. Кагеля, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Д. Крама, Х. Биртвистла, М. Паддинга, Д. Рейнхарда, Ф. Ржевски, Х. Лахенманна, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Р. Щедрина, В. Мартынова, Н. Корндорфа, В. Тарнопольского, Ф. Караева, И. Соколова, С. Загния, П. Карманова и других.

Назовем некоторые характерные признаки исполнения произведений, относящихся к жанру инструментального театра:

1. Театрализация, актерская игра – обязательный элемент инструментального театра, который дополняет исполнение инструментальной пьесы, делая ее подачу более выразительной. В результате инструментальная композиция превращается в театральную постановку, дополняющую слуховое впечатление. Например, во II части «Примитивной музыки» для двенадцати саксофонов Н. Корндорфа (1981) и в пьесе «Топание» для

скрипки Д. Корильяно (2010) ритмы джазовой музыки провоцируют танцевальные движения.

Очень часто композиторы подробно записывают в партитуру план передвижения музыкантов. Например, в сочинении Джорджа Крама «Echoes of Time and the River» (1967) музыканты могут двигаться по сцене, уходить и играть за сценой, проходить по зрительному залу и т. п. [9].

2. Использование речевых эффектов и вокализации. Например, пьеса американского композитора Тома Джонсона «Неудача» (1975) для контрабаса – это словесный рассказ о сложностях жизни музыканта, жалоба о том, какую трудную пьесу он должен играть. Этот выразительный монолог сопровождается звуками, извлекаемыми ведением смычка по контрабасу. Во II части опуса «Музыка гостиной комнаты» Д. Кейджа исполнители читают текст Г. Стайн из романа «Земля круглая»: «Когда-то земля была круглая, и вы могли пойти по этому кругу…». Но текст трансформируется – слова переставляются местами, произносятся каноном, возникает разговорный хаос. В «Blue's Blue» для любых четырех исполнителей М. Кагеля (1979) звучат народные песни [10].

3. Использование дополнительных инструментов, в основном ударных. Например, в композиции Н. Корндорфа «Да!!» музыканты играют не только на своих инструментах, но и на ударных: гонгах, колокольчиках и там-таме, который передавали друг другу. Последний удар по там-таму наносит дирижер, а в цикле «Голубая тетрадь» Э. Денисова две из трех групп колоколов сделаны из случайных предметов. Когда сочинение исполнялось в Ростове, использовались обычные бутылки и пивные кружки, куски ржавых водопроводных труб и другие металлические предметы, подвешенные на веревках (это, по мнению композитора, визуально дало соответствующий образ из нашей жизни). А когда это произведение исполнялось в Лондоне, режиссер использовал в качестве колоколов куски от брошенных автомобилей, подобранных на местной автосвалке.

Д. Кейдж считал инструментальный театр средством воплощения шумового наполнения мира. В 1952 году он создает произведение в жанре инструментального театра – «Водную музыку», в исполнении которой участвовали фортепиано, радио, 3 свистка, емкость с водой, колода карт, деревянная палочка, 4 предмета для препарирования, хронометр. В определенные моменты времени исполнитель переливает воду из одной емкости в другую, включает и выключает радиоприемник, дует в свистки.

Концепция инструментального театра реализована Кейджем и в его знаменитом опусе «4'33» (1952), написанном под впечатлением от «Белых картин» Раушенберга. Акция Кейджа чаще всего толкуется как ирония в адрес традиционной концертной ситуации и традиционного произведе-

ния, но идея Кейджа не столь однозначна. Молчаливое музыкально-сценическое действо заставляет публику воспринять собственное предслышание произведения – ту ауру, в которой сочинение полагается как смысл. Первые секунды состояние зала выжидательное – публика еще не понимает, что происходит что-то «не то». Затем начинается шум, недоуменная возня, а потом торопящие исполнителя аплодисменты. Потом наступает вопросительное молчание, переходящее в понимающие смешки, которые, в свою очередь, сменяются задумчивостью и вслушиванием в собственную задумчивость. Звуковой процесс создан. В нем есть и вступление, и кульминация, и заключительное многоточие. Сами слушатели «прозвучали» за рояль. По мнению исследователей, Кейдж превратил в музыкальное произведение явления окружающей действительности: тишину в ожидании начала игры, звуки, производимые слушателями (покашливания, шепот, скрип стульев и т. п.). Публика и музыкант таким образом выступали и в образе исполнителей, и в образе авторов стихийно возникшей пьесы. Музыка превратилась из слухового образа в образ зрительный [11]. В этом эпатажном сочинении инструментальный театр уже переходит в разряд хэппенинга, так как категория случайности превалирует здесь над режиссерской концепцией композитора – ведь реакция зрителя не совсем предсказуема [12].

Наиболее активное развитие инструментального театра как новой жанровой категории приходится на 1960-е годы. Фундаментальным основанием стали сочинение «Для сцены» Маурисио Кагеля (1959) и «Театральная пьеса» Джона Кейджа (1960). Все, что происходит в процессе исполнения «Для сцены» является абсолютно спонтанным, импровизационным, автором определен лишь жанр и количество исполнителей. Композитор обозначил совсем немного: чтец декламирует лекцию о сложности современной музыки, музыканты разыгрываются, не совпадая друг с другом, вокалист распевается и начинает исполнять известные образцы вокальной музыки, движениями реагируя на происходящее. Звук, формирующийся при этом, создает свой оригинальный материал, отличающий это произведение. Кроме этого, участники спектакля должны быть одеты в костюмы одного цвета, позволяющие не отвлекать слушателей/зрителей от музыкального материала. Но в целом это сочинение вызывает положительный эмоциональный отклик благодаря своему пародийному началу, полному юмора и сарказма [13].

В оперной гепталогии «Свет. Семь дней недели» (1977–2003) Карлхайнца Штокхаузена каждая из главных партий «Света» исполняется певцом, инструменталистом и мимом-танцором. В кульминации «Понедельника» Михаэль-певец достигает максимально громкого звучания, затем

немо открывает рот, как будто продолжает петь; Михаэль-тромбонист на сцене продолжает играть, но вскоре тоже замолкает, двигая кулису в тишине, только танцор Михаэль ведет дальше свою пластическую линию, и создается впечатление, что и голос, и звук тромбона продолжают наращивать громкость, перейдя в иное измерение. Пластическая кульминация идет за звуковой и усиливает ее. При этом разница между тем, что видят глаза и слышат уши, снимается, а три ипостаси героя сливаются воедино, оставаясь самостоятельно отдельными [14].

В отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века инструментальный театр прочно занял свою нишу. Так, в 1972 году композитор Альфред Шнитке использовал приемы инструментального театра в Первой симфонии, которую назвал «антисимфонией». В этом произведении музыкальный текст разворачивается на фоне зрелищной театральной игры: в начале произведения музыканты толпой вбегают на сцену, на ходу разыгрываясь; в конце второй части за кулисы идут все духовики, которые возвращаются перед финалом, трагикомически играя смесь похоронной музыки; в финале музыканты постепенно уходят со сцены под звуки финала «Прощальной симфонии» Й. Гайдна, а потом вновь вбегают на нее под звон колоколов [15].

Вторая часть симфонии содержит обширную джазовую импровизацию. Здесь есть эпизод, решенный как каденционная игра. Композитор говорил о нем так: «Его алеаторическая структура позволяет каждый раз находить новые варианты исполнения (в Горьком – это была совершенно свободная импровизация джазиста, в Таллинне – свободная импровизация скрипача и органиста. В нотах есть даже заготовленный вариант импровизации на случай отсутствия всяких джазистов). Музыканты импровизируют по предложенным им элементам. Дирижер импровизирует их вступления и взаимоотношения, динамику. Таким образом, получается как бы каденция для дирижера» [16].

Элементы инструментального театра использовал Эдисон Денисов в большом десятичастном цикле «Голубая тетрадь» (1984) для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов, написанном на стихи Александра Введенского и Даниила Хармса. Из авторской аннотации: «“Предисловие” (первая часть) этого цикла исполняется в полной темноте. Горят только лампочки на пультах, слабым пучком белого света освещена клавиатура фортепиано. Во второй части с первым аккордом фортепиано на чтеца падает узкий пучок оранжевого цвета и высвечивается желтым светом клавиатура фортепиано, пучком белого света высвечивается сопрано. В четвертой части чтец высвечивает себя фонарем

так, чтобы его лицо было освещено снизу. Узким лучом освещается большое полено, стоящее рядом с сопрано, на котором лежит большой топор. Сопрано надевает пенсне, встает и берет топор в руки. Одновременно с началом части в глубине сцены возникает проекция слайда – лошадь с цыганом в зубах. В 65–69 тактах седьмой части чтец подходит к сопрано, вставляя ей в рот сигарету, поднимает ее левую руку и дает ей гриб. Сопрано закрывает один глаз, другой широко открывает и сидит совершенно неподвижно. Свет постепенно концентрируется на ней… В результате и по внешнему виду, и, главное, по звуку, получилось особенно что-то по-настоящему нереальное, мертвое и сюрреалистическое», – вспоминал композитор [17].

В центре сочинения расположена пьеса под названием «Тюк» на тексты Хармса. Это часть особая по драматургическому замыслу, в которой вообще нет музыки: пианист только молотком от колокола постоянно бьет несильно по струнам рояля, а скрипач и виолончелист поворачивают свои инструменты и играют на пустых деках так, как бы они играли на струнах. Денисов говорил: «В принципе это сочинение, которое обязательно должно реализовываться и театрально, а не только музыкально. Самый оптимальный вариант его исполнения – это концерт с элементами актерской игры» [18]. Автор считал, что запись «Голубой тетради» на обычную пластинку никогда не сможет дать необходимого впечатления, потому что визуальная часть имеет здесь тоже глубокий смысл и фактически неотделима от всего остального – и от текста, и от музыки. Ярко-абсурдный мир «Голубой тетради» является настоящим инструментальным театром, сочетающим в себе сон и реальность, лирику и иронию, философию и анекдот, черный юмор и гротеск.

Однако если большинство отечественных композиторов лишь попробовали свои силы в жанре инструментального театра, создав единичные экспериментальные сочинения (к примеру, Р. Щедрин – «Три пастуха», Э. Денисов – «Голубую тетрадь», А. Шнитке – Первую симфонию, С. Губайдулина – Первый струнный квартет), то отдельные современные композиторы стали предпочитать театральные замыслы инструментальных сочинений каким-либо другим. Среди них Н. Корндорф, Ф. Караев, А. Бакши, И. Соколов, П. Карманов.

С особым интересом постоянно обращался к жанру инструментального театра Николай Корндорф в таких произведениях, как «Confessiones» для камерного ансамбля (1979), «Примитивная музыка» для 12 саксофонов (1981), «Да!!» (1982), «Танец в металле в честь Джона Кейджа» для одного исполнителя на ударных инструментах в 2 частях (1986), «Mozart-

variationen» для струнного секстета (1990), «...simuove» (1993), «Get out!!!» для любого состава и для любого количества инструментов не менее четырех (1995). Вот как сам композитор описывает процесс исполнения композиции «Get out!!!», которую он комментировал как инструментальный театр с негативной идеей: «Сначала все долгое время играют в унисон некую занудливую музыку. Потом они начинают играть и топать ногами, затем кричат “Get out!!!”. Но потом музыка снова заставляет исполнять себя, и наступает вторая попытка освободить музыку. Постепенно музыканты, обессилев, отпадают, и в конце концов остается только один, который продолжает играть и в конце концов рвет партитуру и бросает обрывки на пол. А все начинают играть тихую хоральную музыку» [19].

Композицию «...simuove» («...она вертится!») Корндорф назвал «абсолютным инструментальным театром», то есть таким, в котором есть только индивидуальные партии. На листе бумаги перечислены действующие лица и их действия, а партитура представляет из себя лист, на котором нарисованы линии, означающие действия в процессе исполнения данной партии и время. Таким образом, партитуры нет: по замыслу композитора, «... simuove» – это те слова, которые произнес Галилео Галилей.

Приведем комментарии Корндорфа: *«Здесь существуют два ансамбля. Один – исключительно музыкальный, который не принимает участия в действии. Он состоит из маримбы, органа, виолончели, певца баса, поющего на слоги, и ударника, который играет на большом храмовом китайском барабане и на трех низких яванских гонгах. Этот ансамбль находится как бы в стороне и с музыкальной точки зрения представляет альтернативу тому, что происходит в этот момент на сцене. А для того, чтобы представить, что же на сцене, я просто перечислю действующие лица. Вся пьеса – это сольное выступление скрипача. Он выходит, кланяется и начинает играть музыку из традиционного классического репертуара. Допустим, играет первые четыре такта из начала Чаконы Баха – и затем сразу последние четыре такта из коды. Таким образом, он ее как бы играет всю, раскланивается и уходит. Через минуту возвращается, играет сонату Изаи, затем уходит, возвращается, играет сонату какого-нибудь еще композитора, и так далее. Звучит репертуар от Тартини до Штокхаузена. Параллельно происходит урок музыки, который мама дает ребенку. Пастух в соответствующей одежде ходит и играет на волынке и может водить на веревочке игрушечную корову или козу. В один прекрасный момент он дарит козу ребенку, поскольку иногда они вступают в коммуникацию друг с другом. Вообще, все действия не связаны, хотя происходят одновременно. Действующие лица вступают в общение очень редко. Они могут пересекаться, но эти пересечения про-*

исходят как бы в разных плоскостях. Допустим, по сцене ходит и распевается дама сопрано. На сцене находится небольшой струнный оркестр, который репетирует адажиетто из Пятой симфонии Малера. Время от времени к ним приходит эта певица, которая просит подыграть ей какую-то арию, и они ей аккомпанируют. Одновременно с этим действует композитор, который сочиняет Шестую симфонию Бетховена. Партия его создана по бетховенским эскизам к первой части Шестой симфонии. В течение 40 минут – он вступает не с самого начала действия, персонажи вводятся постепенно – он пишет эту симфонию. Классическая балетная пара танцует отрывки из классических балетов. На сцене сидит меломан, который слушает и меняет пластинки, и мы слышим то, что он слушает (тоже какой-то традиционный репертуар). Духовой оркестр ходит по залу и играет марши и танцы. Хиппи с гитарой слоняется по сцене и насвистывает разные мелодии. Выступает маленькая рок-группа в три человека: ударник, бас-гитара и певец. Наконец, русская народная танцевальная пара танцует по залу и сцене, с визгом выкрикивает частушки» [20].

Традиция инструментального театра нашла яркое воплощение в индивидуальном стиле азербайджанского композитора Фараджа Караева. Первое сочинение, относящееся к этому жанру в творчестве Ф. Караева, – «В ожидании Годо» (1983) по пьесе С. Беккета. Идеи театрализации инструментальной музыки реализованы во многих его сочинениях, таких как «Ttistessa I» (1982), «...a crumb of music for George Crumb» для инструментального ансамбля (1985), музыка для исполнения на театральной сцене «В ожидании…» (1983/1986), «Положение вещей» (1991), композиции для инструментального ансамбля и магнитофонной ленты «Der stand des Dinge» (1991) и «Ist es genug» (1993), «(K)ein kleines Schauspiel» для двух гитар и басовой флейты (1998), «Вы все еще живы, господин министр?» для скрипки соло (2000), маленький спектакль «Посторонний» (2002), «Stafette» для ансамбля ударных (2003).

Караев тяготеет к индивидуализированным камерным составам, к индивидуализации инструментальных групп и партий внутри этих групп. В такой трактовке ансамбля, восходящего к барочным кончерто гроссо, каждый музыкант ощущает себя полноправным солистом. Зрелищный компонент сочинений Ф. Караева достаточно яркий: музыканты говорят абсурдистские и символические тексты; произвольно перемещаются по сцене, оркестровой яме и залу, садятся, ложатся; осуществляют разнообразные манипуляции с музыкальными инструментами и другими предметами на сцене и т. п.

Так, в сочинении «Вы все еще живы, господин министр?» для скрипки соло исполнитель руководствуется следующими пояснениями композитора: тт. 16, 17, 18, 22, 25, 28 – покрутиться на одной ноге (на каблуке) вокруг своей оси; тт. 30–33 – танцевать чарльстон; тт. 38–40 – танцевать чарльстон; тт. 45–47 – кривляться; тт. 51, 59, 61, 63, 65 – на первую восьмую показать язык (дразнилка); тт. 60, 64 – покрутиться на каблуке; тт. 67, 70, 73 – танцевать чарльстон; начиная с 78 такта до 110 такта (включительно) – танцевать чарльстон; тт. 85, 88, 91, 94, 97, 100, 103, 105, 107, 109 – покрутиться на каблуке; тт. 111, 113, 117, 119 – только лишь попытка покрутиться, которая в 118 т. и вовсе не удалась; начиная с 120 т. до 145 – танцевать чарльстон; т. 146 – на последнюю ноту показать язык. Однако вышеприведенные рекомендации являются не обязательными для скрипача, поэтому элементы жанра инструментального театра возникают только при их выполнении [21].

В инструментальном театре Ф. Караева, по мнению исследовательницы М. Высоцкой, увиденное и услышанное образует не синтез, а симбиоз органично связанных и вместе с тем независимых элементов, которые развиваются параллельно, до взаимоисключения [22]. По мнению композитора, инструментальный театр является тем феноменом, который «тесно связан с целебной потребностью в провокации, которая витает в нашем мире и в которой, кажется, все становится анекдотом – или культурным, или промышленным, или политическим» [23].

Активно работает в жанре инструментального театра А. Бакши – большинство его произведений создано в творческом союзе с крупным отечественным театральным режиссером В. Фокиным. Композитор последовательно развивает идеи синтеза театра и музыки вне литературного сюжета. Традиционные музыкальные жанры (концерт, соната, трио и т. д.) в театральной трактовке превращаются в маленькие спектакли или драматические сцены, где музыканты являются персонажами и действуют в пространственно-звуковых мизансценах. Совмещение принципов инструментального театра и драматического реализуется в целом ряде его спектаклей – «Сидур-мистерия» (1992), «Игры в инсталляциях» (1993), музыкальная мистерия «Полифония мира» (2001), «Из Красной книги» (2003), которые представляют его собственный проект – «Театр звука». Это, пожалуй, главное, что создал композитор. В «Театре звука» Бакши все непривычно, неожиданно, странно: в его спектаклях нет слов, сценария, либретто, краткого содержания, да и ясно выраженного сюжета тоже нет. Спектакли представляют собой, скорее, сновидения, поток сознания, некие фантазии героев, в причудливых звуках разбегающиеся по залу. Актеры театра Бакши переговариваются не словами, а интонациями. Самые различные и

самые немыслимые: звук падающего камня, шелест целлофана, покашливанье, шарканье шагов. Все эти звуки участвуют в представлении, наравне со звуками музыкальными. Бакши считает, что все звуки равны, также как равны все музыкальные инструменты и все культуры, когда-либо бывшие на Земле. По словам Александра Бакши, «шуметь можно на скрипке, а играть на ведре», ведь для логической артикуляции определенной музыкальной мысли ведро может оказаться более функциональным, чем скрипка [24].

В заключение необходимо отметить, что жанр инструментального театра открыт различным техникам композиции, в первую очередь связанным с импровизационным началом: в нем реализуются алеаторика, сонорика, техника паттернов, полистилистика и коллаж. Композиторы различных направлений и стилей реализуют свои опусы в жанре инструментального театра; среди них минималисты (Н. Корндорф и П. Карманов), авангардисты (К. Штокхаузен, А. Бакши). Опыты в области инструментального театра переросли у Бакши в мистериальные жанры, подобно тому, как ранние произведения Кейджа становятся лишь отправной точкой к развитию хэппенинга. Другой путь в этом процессе – современные инсталляции, перформансы и мультимедиа. Все это говорит о том, что инструментальный театр оказался весьма перспективным явлением современной музыкальной практики. На его основе рождаются новые жанры и формы синтеза музыки с другими искусствами.

Библиографические ссылки и примечания

1. См.: *Курышева Т.* Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 200 с.
2. *См.: Петров В.* Инструментальный театр: типология жанра. – М.: Музыкальная академия, 2010. – № 3. – С. 162.
3. *Курышева Т.* Театральность и музыка... С. 51.
4. Там же. С. 69.
5. Цит. по: *Фадеева Е.* Фактурно-гармоническая система позднего Скрябина. – Киев, 1995. – С. 78.
6. *Кагель М.* Контакты. Собрание интервью. – СПб.: Композитор, 2006. – С. 33.
7. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас: Александр Бакши // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. – М., 2000. – № 6. – С. 95
8. *Петров В.* Идеи буддизма в творческом мышлении Джона Кейджа // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: сб. науч. ст. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. – С. 170.

9. См.: *Петров В. О.* Инструментальный театр: генезис, становление, основные закономерности // Художественное образование: преемственность и традиции: сб. ст. по материалам Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2008. – С. 60–68.
10. Там же. С. 61.
11. *Петров В.* Идеи буддизма в творческом мышлении… С. 171.
12. Хэппенинг (англ. Happening) – происхождение; дословно – происходящее, действующее. Форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью, вид театрального представления, в котором событие и действие являются самоцелью, а не частью драматического сюжета. Хэппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от инструментального театра и перформанса, четкого сценария. Одна из задач хэппенинга – преодоление границ между художником и зрителем.
13. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 226.
14. См.: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. – М., 1995. – Вып. 1. – С. 11–36.
15. См.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. – М.: Советский композитор, 1990. – 350 с. – С. 77.
16. См.: *Шульгин Д.* Годы неизвестности А. Шнитке. – М., 1993. – С. 32.
17. Цит. по.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – С. 190.
18. Там же. С. 97.
19. *Корндорф Н.* Автобиография с лирическими отступлениями / Н. Корндорф; предисл. и послесл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 59.
20. Там же. С. 60–61.
21. *См.: Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. – М., 2012. – С. 230.
22. Там же. С. 109–110.
23. Цит. по: *Караев Ф.* Лекция об инструментальном театре (прочитанная в Московской консерватории) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html. – Загл. с экрана.
24. Цит. по: *Чередниченко Т.* Музыкальный запас… С. 62.

О. В. Синельникова, А. И. Тюлюнева
Кемерово

РЕЦЕПЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье рассматривается музыка отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI века на предмет рецепций Средневековья, которые реализуются в условиях постмодернистского нерелигиозного художественного пространства. В статье дается обобщенная характеристика профессиональной музыкальной практики, продолжающей свою жизнь в виде цитат, аллюзий, ассоциаций и других форм рецепций культуры ушедших столетий.

Ключевые слова: музыка современных российских композиторов, художественная культура постмодерна, эпоха Средневековья, традиции, рецепция, цитата, аллюзия.

O. V. Sinelnikova, A. I. Tyulyuneva
Kemerovo

RECEPTION OF MEDIEVAL ART IN THE MUSIC OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE LAST THIRD OF XX AND THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Music of the Russian composers of the last third of XX – beginning of XXI century for receptions of the Middle Ages, which are realized in terms of postmodern art space but not religious is considered in this article. The article presents the generalized characteristic of professional musical practices continuing their lives as quotations, allusions, associations and other forms of cultural reception of bygone centuries.

Keywords: music of contemporary Russian composers, art postmodern culture, Middle Ages, traditions, reception, quotation, allusion.

В творчестве отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI века на фоне возрождения культурных форм религиозного сознания наблюдаются диалоги с музыкальными традициями Средневековья. Увлечение многих современных композиторов тенденциями неосредневековья обуславливается отходом от традиций, что рождает парадоксальную

идею «вперед в прошлое». В музыке академической традиции, давно отошедшей от церковного покровительства, сегодня в культурной практике постмодерна наблюдается тенденция обращения к своим истокам. Из этого следует, что рецепции Средневековья в равной степени означают неоканонический стиль в музыке, который в свою очередь сопровождает появление неоготики в архитектуре постмодерна. Данный культурологический ракурс накладывается на любое направление и любой стиль современной музыки и в этом новом качестве обретает свою жизнь. Каждый из композиторов в своих музыкальных текстах возрождает ценности эпохи Средневековья. Рассмотрим более подробно рецептивное проявление этой темы в творчестве современных отечественных композиторов, в произведениях не церковных, но духовных.

В первую очередь, необходимо сказать о возрожденных и востребованных сегодня жанрах Средневековья и Возрождения, таких как месса, реквием, мотет, кондукт, мистерия, православная литургия. Сформировавшиеся в период зрелого Средневековья музыкальные жанры католической и православной традиции, по большей части служащие церковному ритуалу, в культуре постмодерна в творчестве большого числа композиторов возрождаются в ином статусе. Безусловно, рецептивные жанры нашего времени в большинстве своем не имеют никакого отношения к церковному обряду, но контекст приобщения разобщенного сознания современного человека к истокам священного, истинного, морального сохраняется. Отступая от традиции XX века, каждый автор по-своему трактует парадоксальные замыслы своих творений, являющихся своего рода неосредневековьем.

Произведения, обращенные к различным религиозным идеям и образам, стали появляться в отечественной музыке в 80-е и 90-е годы. Многие отечественные композиторы, долгое время находившиеся в стороне от духовной музыки, начинают осваивать эту область творчества. Так, например, Георгий Свиридов последние 10 лет жизни работал над циклом духовных сочинений «Песнопения и молитвы». Монументальная хоровая композиция разделена на 5 тематических частей и состоит из 26 произведений на темы Священного Писания и слова богослужебных текстов.

В творчестве Эдисона Денисова появляется ряд произведений, связанных с религиозной тематикой: Реквием для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Франциско Танцера и литургические тексты (в 5 частях) (1980), «Три отрывка из Нового Завета» («Trois fragments du Nouveau Testament») для контратенора, двух теноров, баритона, флейты и колоколов (1989), Kyrie для хора и оркестра памяти Моцарта (1991), «История

жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии (в 7 частях: Рождение Христа, Поклонение волхвов, Нагорная проповедь, Видение, Гефсиманский сад, Голгофа, Воскресение) (1992).

Стойким тяготением к сакральным концепциям отмечено в эти годы творчество Софии Губайдулиной: «Introitus», концерт для фортепиано и камерного оркестра (1978), «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных (1982), «Offertorium» («Жертвоприношение»), Концерт для скрипки с оркестром (1980/1982/1986), «Et expecto», соната для баяна в 5 частях (1986), «Pro et contra» для симфонического оркестра (1989), «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветных проекторов (1990), «Страсти по Иоанну» для солистов, хора и оркестра, написанные по заказу города Штутгарта в ознаменование 250-летия со дня смерти И. С. Баха (2000), «Пасха по Иоанну» для солистов, хора и оркестра (2001) и другие произведения. В музыке С. Губайдулиной религиозные идеи выразились весьма глубоко.

У каждого композитора свои стимулы для создания сочинений с религиозными программами и текстами. Одна из внешних причин возникновения неоканонических тенденций в музыке этого времени – значительная дата в истории России. Это 1988 год, когда праздновалось тысячелетие Крещения Руси. Это событие побудило многих отечественных композиторов к созданию духовных произведений. Среди них хоровой концерт «Стихи покаянные» А. Шнитке, хоровая музыка «Запечатленный ангел» и «Стихира на 1000-летие Крещения Руси» для симфонического оркестра Р. Щедрина, балет «Поклонение тысячелетию» В. Кикты, «Свете тихий» Э. Денисова.

Родион Щедрин пишет Русскую литургию «Запечатленный ангел», положив в ее основу интонации знаменных распевов; «Стихиру на 1000-летие Крещения Руси» для симфонического оркестра с подлинной темой стихиры Ивана Грозного. Тогда, в 1988 году, Р. Щедрин, опасаясь того, что жанр литургии не будет принят и исполнен, назвал свое произведение «Запечатленный ангел» хоровой музыкой по Н. Лескову. Действительно, это сочинение не церковного, а концертного типа было написано под впечатлением от одноименной повести писателя. Однако текстов Лескова там почти нет. В основе большинства частей тексты православных молитв, а их последовательность складывается в логическую цепочку, ведущую человека к причастию, что формирует композицию православной литургии.

В творчестве Альфреда Шнитке в 1987 году появляется хоровой концерт, посвященный 1000-летию Крещения Руси, «Стихи покаянные»

для смешанного хора без сопровождения в 12 частях на тексты из антологии «Памятники литературы Древней Руси» (вторая половина XVI века). «Стихи покаянные» (другое название – «Слезны умиленны») – словесно-музыкальный жанр внебогослужебной лирики, возникший примерно в XV веке. Приуроченные первоначально к Великому посту, они в качестве стержневой варьировали тему бренности мира и греховности человека. Это подчеркнуто в заглавиях: «Покаянны на осмь гласов, слезны и умиленны, чтобы душа пришла на покаяние избыти муки вечныя и внити в царство небесное»; «Изложение на научение и совести нашей на обличение, душевное умиление и слезное призывание сердечнаго ожесточения и душевнаго окаменения на искоренение». В ранний период сфера бытования стихов покаянных была ограничена монастырскими стенами: они пелись (обязательно в системе осмогласия) за иноческой трапезой, во время шествий и т. д. Но в XVI веке этот жанр вышел за пределы монашеских обителей, а к середине XVI века стихи покаянные сложились в цикл.

А. Шнитке, обратившись к духовным текстам «Стихов покаянных», поднимает в конце XX века не только тему кающегося грешника, столь важную как для средневековой культуры, так и для самого композитора, – в этом произведении можно обнаружить множество рецепций православной культуры русского Средневековья. Среди них, в первую очередь, претворение особенностей строчного многоголосия демественного церковного пения XVI века, одновременно – воплощение стилистики «наивного» канта XVII столетия, наконец, фольклорные истоки, прежде всего, особенности плачей и причитаний с характерной для них глиссандирующей интонацией. Исследователи находят в хоровом концерте «Стихи покаянные» также особенности партесного концерта. Для Шнитке было важным личное, авторское семантическое наполнение жанра. Это было возможно ввиду того, что духовный жанр «Стихи покаянные» не входил в каноническую церковную службу. Поэтому в хоровом концерте можно услышать и отдаленные связи с грегорианским хоралом – репрезентантом иной религиозной музыкальной культуры, католической.

Е. Чигарева, исследовательница творчества А. Шнитке, находит в этом произведении скрещение православных, католических и протестантских музыкальных традиций, усматривая в интонационном строе музыки, помимо русского знаменного и фольклорного пения, григорианики, воплощение традиционных музыкально-риторических фигур, символов и монограмм (мотив креста, BACH), что является реминисценциями немецкого барокко и отвечает средневековой и барочной традиции иллюстрации слова музыкой [1].

Другой представитель отечественной музыки второй половины XX века – рано ушедший из жизни композитор Сергей Беринский, который в 80-е годы создал несколько произведений с религиозной тематикой: Реквием для солистов, хора и оркестра на канонические тексты, памяти Януша Корчака (1979), «Ave Maria» для хора и баса (1981), «Мотет на 7.12.88» для смешанного хора a cappella (1989), «Miserere» для сопрано, фортепиано и баяна (1993), «Псалмы Давида – Царя Иудейского» для 4 виолончелей (1994), Симфония № 3 для баяна с оркестром (1994). В основу «Мотета на 7.12.88» положены тексты молитв на староармянском, церковно-славянском языках, иврите и латыни («Поминовение», «Потрясение», «Покаяние», «Сострадание», «Вера»).

Обращение к этим текстам во многом стимулировано тем культурным окружением, в котором вырос композитор. Сергей Самуилович Беринский родился в молдавском городке Новые Каушаны, в еврейской семье, где культивировался интерес к литературе, звучала разноязычная народная музыка – еврейская, румынская, молдавская, украинская. «Многоязычие» композитора проявляется как в выборе поэтических текстов, так и в собственном музыкальном стиле: от бытовизмов – до высокой патетики, от барочной риторики и синагогального пения – до джаза.

С годами в произведениях Беринского религиозная нота звучала все настойчивее – будь то сюжеты Ветхого Завета («Псалмы Давида»), либо музыкальные жанры литургической традиции, впервые опробованной в Реквиеме («Miserere»). Религиозная тематика пронизывает не только вокально-хоровые, но и инструментальные сочинения Беринского. Так, в программе одночастной Симфонии № 3 для баяна с оркестром он избрал первичной моделью повествование 6-й главы Апокалипсиса, где символизируются судьбы мира в различных образах с символикой числа 7: семь печатей, семь труб, семь чаш. Эпиграф симфонии «…и небо омрачилось» настраивает на эсхатологическое содержание. Каденция баяна в симфонии вызывает состояние ужаса и потрясения от картины всеобщей катастрофы.

Тексты одной из книг Нового Завета, приписываемой христианской церковью Иоанну Богослову и содержащей пророчества о конце мира, становятся востребованными у отечественных композиторов. Впрочем, эсхатологическая проблематика всегда волновала русскую мысль. В отдельные периоды она переживалась как острое ощущение конца истории, в другие эпохи основное внимание сосредоточивалось на решении одной из труднейших богословских проблем – проблемы вечных мук. Расцвет эсхатологизма – примета Средневековья, однако эсхатологическое мироощущение не снимается с наступлением Нового времени. Эпоха постмодерна харак-

теризуется повышенным интересом к апокалиптическим представлениям о завершении человеческой истории и попыткой осмысления в этом ключе происходящих процессов в мире и в России. По мнению С. Губайдулиной, ни один период истории не дает нам такой реальности конца мира, как наше время [2].

К факторам, провоцирующим эсхатологические переживания, относится политика властных и идеологических институтов. В результате растет тревожность, чувство вины, повышается манипулируемость человека, общество инфантилизуется. Средства массовой информации повествуют о признаках конца света, многочисленные медиумы, экстрасенсы и гадалки пересказывают пугающие пророчества, людям являются чудесные знамения, в мире происходят невиданные события, которые истолковываются народным сознанием как свидетельства конца времен.

Проблема эсхатологизма российской ментальности раскрывается в трудах религиозных философов, культурологов, социологов (И. Г. Яковенко, Б. С. Ерасова, В. М. Межуева, П. С. Гуревича, В. А. Ельчанинова и многих др.). В художественной литературе постмодерна можно обнаружить множество разножанровых текстов, формирующих современную литературную эсхатологию: «День рождения покойника» Г. Головина, «Похороны кузнечика» М. Кононова, «Голова Гоголя» и «Быть Босхом» А. Королева, «Прыжок в гроб» и «Живое кладбище» Ю. Мамлеева, «Ведьмины слезки» Н. Садур, «Веселые похороны» Л. Улицкой, «Кладбищенские истории» Б. Акунина, «Похищение Европы» Е. Водолазкина, «Московские тени» Р. Сенчина и др. Все это свидетельствует о возрождении древних воззрений в трансформированном, постмодернистском дискурсе, где приближение конца света воспринимается как обыденность, а смерть человека, пусть даже близкого, казалось бы, и не печалит.

Не остаются в стороне и современные композиторы, осмысливая эту тему в своих музыкальных образах и авторских концепциях, предлагая свое видение событий Откровения. Особый интерес к этой теме обозначился на рубеже тысячелетий. Одна из первых в отечественной музыкальной культуре поднимает эту тему С. Губайдулина в произведениях конца 80-х годов – «Pro et contra» и «Аллилуйя», которые сама композитор постулирует как «реквием по всей истории человечества, как Апокалипсис» [3]. Другие ее сочинения, где разрабатываются эсхатологические мотивы, непосредственно связанные с текстом Апокалипсиса, – «Et expecto» для баяна с текстом последней строфы молитвы «Символ веры» («И чаю воскрешения мертвых и будущего века. Аминь») и «In Erwartung»

(«В ожидании» – в ожидании Страшного суда) для квартета саксофонов и 6 ударников.

«Тяготение к религиозной этике, идеям жертвенности и спасения души показало возвращение ее творчества во многом к сотериологическому сознанию [4], господствовавшему в европейском искусстве до Нового времени…» [5]. Канонический сюжет Откровения Иоанна Богослова у Губайдулиной обозначается по сути в жанрах светской инструментальной музыки. Еще несколько примеров: в произведении «И: празднество в разгаре» для виолончели с оркестром (1993) имеется текст стихотворения Г. Айги, но именно слова о Страшном Суде, найденные в этом стихотворении, послужили импульсом для возникновения замысла. В произведении «На краю пропасти» для 7 виолончелей и 2 аквафонов (2002) присутствует средневековый символ Страшного Суда – тема секвенции «Dies irae».

К текстам из Откровения Иоанна Богослова Губайдулина обращается в своей грандиозной композиции «Страсти по Иоанну» для солистов, двух хоров, органа и оркестра, созданной на рубеже тысячелетий. Текст из Евангелия по Иоанну дается здесь на русском языке. Однако есть в произведении еще и другой текст из Апокалипсиса, идущий параллельно. Традиции жанра пассионов этот текст не предполагали. В «Страстях по Иоанну» Губайдулиной 11 разделов, в которых, по замыслу композитора, разворачивается два параллельных плана сюжета: события, происходящие на Земле, в эпизодах на евангельские тексты (№ 2 «Омовение ног», № 3 «Заповедь веры», № 4 «Заповедь любви», № 5 «Надежда», № 7 «Предательство. Отречение. Приговор», № 10 «Положение во гроб») и вневременные события на небе (№ 1 «Слово», № 6 «Литургия на небе», № 9 «Жена, облеченная в солнце», № 11 «Семь чаш гнева»).

Центральной драматической кульминацией произведения стал раздел № 8 «Шествие на Голгофу», где пересекаются события Страстей и Апокалипсиса. Итог и трагическая развязка сочинения – «Страшный суд». В 2001 году Губайдулина добавила своеобразную смысловую коду, или вторую часть этого суперцикла, под названием «Пасха по Иоанну» с показом светлого Воскресения Христа. Таким образом, Губайдулина не только возрождает жанр страстей (пассионов), традиции которого уходят в глубину Средневековья, но и наполняет эту композицию новым содержанием. К жанру страстей обращались и другие современные композиторы: К. Пендерецкий («Страсти по Луке»), А. Пярт («Страсти по Иоанну»), А. Ларин («Русские страсти»), Митрополит Иларион (Г. В. Алфеев) («Страсти по Матфею»), М. Гагнидзе («Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Луке» и «Страсти по Марку» на грузинском языке).

Иное понимание Апокалипсиса демонстрирует Алемдар Караманов в макроцикле из 6 симфоний «Бысть», который он называет «Музыкально-симфоническим Апокалипсисом» (1976–1980). Караманов воспринимает Апокалипсис как самую величественную книгу по силе оптимизма, где в борьбе со Злом всегда побеждает Добро. Поэтому в музыке цикла преобладает светлое, лучезарное начало. Все шесть симфоний цикла одночастные и имеют программные названия из Откровения на церковнославянском языке: № 1 «Любящу ны» (симфония 18), № 2 «Кровию агнчею» (симфония 19), № 3 «Блажени мертвии» (симфония 20), № 4 «Град велий» (симфония № 21), № 5 «Бысть» (симфония 22), № 6 «Аз Иисус» (симфония 23) [6].

Свою богословскую, философскую и художественную интерпретацию текста Апокалипсиса предлагает Владимир Мартынов в одноименном цикле из 16 частей для двух хоров и солистов a cappella. Произведение воплощает содержание 22 глав Откровения. Музыкальный жанр «Апокалипсиса» Мартынова объединяет признаки мессы, литургии и хорового духовного концерта, тем самым синтезируя католические и православные духовно-музыкальные традиции.

В течение многих веков жанр мессы был канонизированной формой духовной музыки, однако в пространстве постмодерна этот жанр получает иную интерпретацию. Канонический жанр-форма мессы становится востребованным у отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI века: «Берлинская месса» для хора и органа или струнного оркестра, «Missa syllabica» для хора и органа А. Пярта, «Missa veris» и «Нью-Йоркская месса» Е. Подгайца, Месса in D Г. Дмитриева, мессы Ю. Фалика и М. Гагнидзе. Композицию мессы использовал А. Шнитке в Симфонии № 2 для солистов, камерного хора и симфонического оркестра.

Но гораздо чаще отечественные композиторы обращаются к разновидности заупокойной мессы. Трудно назвать крупного отечественного композитора эпохи постмодерна, который бы не представил свою трактовку реквиема или хотя бы отдельных его частей во второй половине XX – начале XXI века. Б. Тищенко, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Слонимский, В. Сильвестров, А. Караманов, В. Мартынов, В. Артемов, С. Беринский, А. Вустин, Е. Фирсова, М. Гагнидзе, А. Раскатов, М. Броннер – все создавали реквиемы. Это дает возможность рассуждать о том, что тема заупокойной мессы в постсоветском пространстве весьма актуальна, поскольку надвинувшаяся эсхатологическая катастрофа, саморазрушающиеся основания в культуре, повлекшие развитие идей дегуманизма, «поют реквием» по всему гуманизму, вечному для прошлых эпох.

Жанр-форма мессы, как и ее разновидность – реквием, наполняется новым содержанием, подчас становится «зеркалом», отражающим трагические события современности и личные драмы композиторов. Так, шестичастный цикл «Нью-Йоркская месса» Е. Подгайца для смешанного хора (2002) посвящен памяти жертв трагедии 11 сентября 2001 года.

Литургические тексты реквиемов часто сочетаются со стихами известных поэтов, давая новый поворот развития жанра и нетрадиционную его трактовку. Реквием Эдисона Денисова для сопрано, тенора, смешанного хора и оркестра (1980) написан на слова Ф. Танцера и литургические тексты. Причем стихи Ф. Танцера, пишущего на трех языках (немецком, английском и французском), в сочетании с традиционными текстами на латыни придали произведению необходимый по замыслу композитора общенациональный уровень. Валентин Сильвестров, посвятивший «Реквием для Ларисы» памяти своей жены, включил в композицию часть на слова Т. Шевченко на украинском языке, тем самым сделав сочинение национально окрашенным.

В отечественной музыке последней трети XX века есть примеры так называемых «театральных» реквиемов, созданных первоначально как музыка к спектаклю, но на традиционные литургические тексты: реквием А. Шнитке (1975) сочинялся как музыка к спектаклю по произведению Ф. Шиллера «Дон-Карлос» московского театра на Таганке, реквием В. Мартынова предназначался для драматического спектакля «Моцарт и Сальери» в постановке А. Васильева.

В новом «обличии» появляется сегодня средневековый театрализованный жанр мистерии, возникший в связи с большими христианскими праздниками или светскими гуляниями. Этот жанр не представляет уже никакого обряда, таинства, только легкие ассоциации, созвучные средневековым прообразам, напоминание давно забытых сюжетов. Данный жанр использовали в своем творчестве С. Жуков («Концерт-Мистерия» для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром), А. Караманов (Мистерия «Херсонес»), А. Висков (опера «Мистерия по земной жизни пресвятой Богородицы девы Марии, матери Господа нашего Иисуса Христа»).

Возвращаются сегодня основательно забытые в нашей стране жанры духовной кантаты, духовного концерта и псалмов. Есть примеры обращения к стилистике партесного пения (Партесный концерт «Андрей Рублев» В. Беляева). Духовная кантата Ю. Буцко «Литургическое песнопение» для хора и оркестра (1982) не только реставрирует жанр православной духовно-концертной практики, но и возрождает старинные канонические молитвы старообрядческой церкви. Произведения на ветхозаветные тексты

псалмов создают Н. Сидельников (кантата «Псалмы Давида»), В. Рубин («Оратория псалмов»), Е. Подгайц («Псалмы царя Давида» для смешанного хора), А. Волконский («Псалом 148» для трех однородных голосов в сопровождении аккорда органа и литавры).

«В современной русской музыке творят, как и прежде, гимны, псалмы, стихиры, молитвы, литургии, всенощные, пассионы и пр. – и не только для хора, но и для различных инструментальных составов. Именно здесь, как правило, возникает проблема жанровой формы, формы, основанной на известном жанре, но интерпретированной в духе индивидуально-авторского “видения”» [7]. В этом ряду крупные православные жанры-формы литургии и всенощной, содержащие закрепленный церковным уставом текст. И эти канонизированные жанры получают многообразные творческие решения: от свода богослужебных песнопений, облеченного в переложения древних мелодий в соответствии с православным чинопоследованием (Литургия С. Трубачева, Литургия Иоанна Златоуста В. Кикты) до ярко современных индивидуально авторских сочинений не церковного, а концертного плана (Всенощная Г. Дмитриева, «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Маленькая Пасхальная литургия» для струнного оркестра Е. Кожевниковой).

К религиозным сюжетам и каноническим текстам отечественные композиторы обращаются не только в рамках духовных жанров. Сакральные образы проникают и на сцену, в музыкальный театр, где сама специфика жанров оперы и балета, казалось бы, сопротивляется религиозному содержанию. Тем не менее, такие примеры в отечественной музыке эпохи постмодерна не единичны. Назовем оперы «Плач пророка Иеремии» В. Мартынова, «Мистерия по земной жизни пресвятой Богородицы девы Марии матери Господа нашего Иисуса Христа» А. Вискова, «Иов страдающий» В. Лорионова, «Крещение Руси» В. Пальчуна на либретто «Повести временных лет», хоровую оперу «Боярыня Морозова» Р. Щедрина на житийные первоисточники («Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой»), балеты Валерия Кикты «Фрески святой Софии Киевской» и «Владимир Креститель».

И последнее, на что стоит обратить внимание, это особое отношение композиторов эпохи постмодерна к музыкальному материалу – интонациям григорианского и протестантского хорала, знаменного распева. Музыкальная ткань многих постмодернистских текстов умеренная, плавнопевучая, исключает авангардную установку на диссонантность, резкие контрасты разделов формы, ритмические изыски. Происходит возвращение к тональности, старинному модальному мышлению, попевочной

природе тематизма. Нередки и цитаты подлинных старинных тем григорианских и знаменных песнопений. Все это – свидетельство рецептивной эстетики постмодернизма, обращенного к фрагментарной реставрации средневековых традиций церковного пения и его катарсического влияния. В. П. Шестаков приводит мнение средневекового монаха-бенедиктинеца, музыкального теоретика XI века Арибо Схоластика, который в своем трактате говорит о трех видах эстетического воздействия музыки: «У музыки приятность троякого рода: 1) красота напева, о чем судит ухо; 2) красота пропорциональности между голосами, нотами и словами – это дело разума; 3) красота сходства и контрастов шести интервалов….» [8].

Григорианский хорал представляет собой светский средневековый европейский способ пения, предназначавшийся для литургического исполнения в католической традиции. Сегодня его темы используются современными композиторами при обращении к духовным традициям, ведь наследие прошлого является достоянием культуры: «…постмодернизм в музыке тяготеет к переосмыслению традиций на основе их свободных комбинаций, реинтерпретации творческого наследия, коллажности и цитатности» [9].

В этой связи любопытно творчество выдающегося эстонского композитора Арво Пярта, который весьма широко использует рецепции в своих работах, пропагандируя возрождение духовных традиций в современной музыке, обращаясь к средневековой полифонии. Стиль Пярта исследователи определяют термином «сакральный минимализм», что выразилось в полном погружении в духовную музыку и сознательном самоограничении творческих установок: узкий круг выразительных средств, избирательность и выверенность системы музыкального языка, чистота и безупречность художнических намерений.

Убежденность композитора в своем статусе как проводника Божественных истин привела к отрешению от индивидуального авторского «Я», что стало для Пярта ведущим творческим принципом. Именно изучение старинной музыки, знакомство с григорианским пением определило его творческую направленность. В своих опусах Пярт воплощает наследие средневековой полифонии, ориентируется на древние образцы христианской службы. Каталог его сочинений включает современные примеры трактовки жанров католической и православной традиции: месса («Берлинская месса» для хора и органа или струнного оркестра, «Missa syllabica» для хора и органа), магнификат («Семь антифонов из Магнификата» для хора a cappella), псалмы («Псалом» для струнного оркестра; «Песнь паломничества (Псалом 121 для мужского хора и струнного квар-

тета)», stabat mater («Stabat mater» для сопрано, альта, тенора, скрипки, альта и виолончели), Miserere («Miserere» для хора a cappella), Te Deum («Te Deum» для трех хоров, фортепиано, магнитофонной ленты и струнных), литания («Литания» для солистов, хора и оркестра), канон («Канон покаянен» для хора). Так, гимн «Te Deum» восходит к роду амвросианского пения. Мелодика Пярта максимально приближена к григорианике, двухголосие напоминает органум, а главным принципом письма избрано антифонное пение трех составов хора и солистов.

Под влиянием постмодернистской «новой простоты» в творчестве отечественных композиторов «инновация мыслится не как разрыв с прошлым, но как добавление нового звена к классической цепи, качественно меняющее ее подобно тому, как новое здание меняет архитектурный ансамбль» [10].

Одним из отечественных композиторов, который обращается к мелодике знаменного распева, является Сергей Слонимский. В своем опусе «Драматическая песнь» (1973) он цитирует знаменный распев, не воссоздавая образ русского Средневековья, а концентрируя идею драматичности истории России. Знаменный распев звучит в интонации песни-плача тематизма Четвертой вокальной симфонии Н. Сидельникова, названной «Мятежный мир поэта» для баритона и ансамбля на стихи Лермонтова (1971).

Композитор Юрий Буцко является создателем авторской системы, основанной на реконструкции и модификации знаменных ладов. Специфика системы была изложена в аннотации к его «Полифоническому концерту», а в конце 1960-х – начале 1970-х годов им было написано множество произведений в этой технике. В кантате «Литургическое песнопение» композитор свою систему не использует, однако ее влияние ощутимо на интонационно-смысловом уровне произведения. Более того, данные рецепции встречаются на разных уровнях – интонационном, метроритмическом, фактурном. Таким образом, родство кантаты со знаменным распевом является наиболее характерной ее особенностью.

Р. Щедрин в своем творчестве также обращался к цитированию и технике знаменного распева в ряде своих сочинений: Второй оркестровый концерт «Звоны», «Фрески Дионисия» для 9 инструментов, литургия «Запечатленный ангел», опера для концертной сцены «Очарованный странник», «Стихира на тысячелетие Крещения Руси». Рецепции русского Средневековья ощущаются в этих композициях на разных уровнях – образно-содержательном, тематическом, интонационном.

Результаты проведенного исследования на предмет рецепций средневекового искусства в музыке композиторов последней трети XX – нача-

ла XXI века позволяют сделать предположение о том, что появление данных рецепций в музыке академической традиции весьма обоснованно. Поскольку профессиональная музыкальная практика, формировавшаяся и развивавшаяся веками, имеет жесткие, достаточно конкретные традиции в гармонических, жанровых, формальных и других аспектах, то история музыки не является исторической реликвией или памятником. Это бесценный материал, который продолжает свою жизнь в виде цитат, аллюзий, ассоциаций, симуляций, реапроприаций и в других формах рецепций культуры ушедших столетий. «Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой» [11]. Поэтому, казалось бы, ушедшие в историю средневековые музыкальные жанры и формы (месса и реквием, кондукт и мотет, мистерия, православная литургия и всенощная), интонации и темы григорианского, амвросианского, протестантского и знаменного пения, сюжеты и образы средневекового искусства являются востребованными, показывая, что музыка в ее академических традициях не имеет срока давности.

Библиографические ссылки и примечания

1. См.: *Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке. – СПб.: Композитор, 2012. – С. 106–115.
2. Цит. по: *Холопова В. Н, Рестаньо Э.* София Губайдулина. – М., 1996. – С. 203.
3. Цит. по: Там же. С. 95.
4. От греч. soterio – спасение.
5. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 426.
6. См. исследования Е. В. Клочковой творчества Алемдара Караманова, в частности ее статью «Алемдар Караманов: “Именно в музыке проявилась моя вера…”» (Истина и жизнь (сборник). 2002. № 11, или на сайте http://www.karamanov.ru/articles/1.html).
7. История отечественной музыки второй половины XX века… С. 457.
8. Цит. по: *Шестаков В. П.* Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – С. 5.
9. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 188.
10. Там же. С. 195.
11. Там же. С. 158.

Е. В. Клочкова
Москва

РЕЛИГИОЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ «СОВЕРШИШАСЯ» И «БЫСТЬ» АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Алемдар Караманов – создатель особого типа религиозной симфонии, сложившейся в зрелый период его творчества. В 1960-е годы композитор одним из первых выразил общую в последующем тенденцию – отход от крайностей авангарда в сторону умеренности и большей традиционности. Он писал свои религиозные сочинения вопреки гласным и негласным запретам. Концепция религиозной симфонии рождалась как результат осмысления автором собственного религиозного опыта.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, религиозное творчество, «симфоническое музыкальное Евангелие», «симфонический музыкальный Апокалипсис», библейские симфонии.

E. V. Klochkova
Moscow

RELIGIOUS CONCEPT IN SYMPHONIC CYCLES “SVERSHISHASJA” AND “BYST” BY ALEMDAR KARAMANOV

AlemdarKaramanov is a creator of a special kind of religious symphony, which took shape in the mature period of his creation. In the 1960 the composer one of the first, expressed the tendency which became common in the subsequence: a deviation from the extremes of avant-garde tendency to the side of temperance and a big traditional nature. He wrote his religious works in spite of open and closed prohibitions. The concept of religious symphony was born as a result of the author's own understanding of religious experience.

Keywords: AlemdarKaramanov, religious creation, “symphonic musical Evangel”, “symphonic musical Apocalypse”, Biblical symphonies.

Религия, как первичный импульс, порождала вдохновение, поднимала на новую высоту все мое творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки.

Алемдар Караманов [1]

Творчество Алемдара Караманова (1934–2007), «приговоренное» к забвению на долгие годы, в последнее время вызывает растущий заслуженный интерес. Об этом, прежде всего, свидетельствуют имена известных музыкантов, включающих сочинения Караманова в свои концертные

программы: Владимир Спиваков, Евгений Бушков, Александр Титов, Теодор Курентзис, Юрий Кочнев и многие другие. В последнее десятилетие появилось множество статей, несколько диссертационных исследований, посвященных искусству и уникальной судьбе композитора.

1965 год можно назвать началом нового летоисчисления в творческой биографии Алемдара Караманова. Композитор возвращается после окончания Московской консерватории в родной Симферополь, который становится для него неким личным «карамановским Афоном». В Симферополе были написаны самые значительные произведения, воплотившие то новое, что открылось Караманову в восприятии мира. Новое это – обретение веры, обращение к Богу, к религии – повлекло за собой самый настоящий творческий переворот, перерождение и возрождение творческого духа. Вспыхнувший свет открыл перспективы духовного искусства. Две основополагающие черты характеризуют музыку Караманова этого периода: религиозное содержание произведений (композитор говорил, что его новое мировоззрение и его вера проявились именно в музыке: «***Я искал Бога и нашел его. Действительно нашел – в своей музыке»***) и отказ от позиций музыкального авангарда, которым он увлекался в студенческие годы, возвращение к традициям русской симфонической классики, их продолжение и развитие.

Творческий перелом, связанный с обретением веры, сказался на большинстве создаваемых впоследствии произведений разных жанров: симфоническом, ораториальном, концертном. В 1966 году был создан первый религиозный цикл в десяти частях «Совершишася» по четырем Евангелиям для увеличенного состава оркестра, большого и детского хоров, солистов (виолончели, скрипки, тенора); в 1974 – 15-я и 16-я симфонии под общим названием «In amorem at vivificantem» («И во любовь животворящую»), они существуют в дирекционе; в 1976–1980 годах – второй цикл из шести симфоний «Бысть» по Апокалипсису. В жанре католической церковной музыки Карамановым написаны «Stabat Mater» (1967), Реквием (1971), Месса (1973, существует в дирекционе). В жанре инструментального концерта – Третий фортепианный концерт «Ave Maria» (1968).

Обращение к вере носит у Караманова не совсем обычный характер. Оно произошло как озарение, лучезарная вспышка, как что-то, что совершается помимо воли и сознания через духовное прозрение. Т. Франтова пишет о том, что приход современных композиторов к религиозности, «религиозному» в музыке может происходить с разных сторон:

- со стороны чувственного восприятия духовной музыки, «приятия» ее как эстетического явления;

- со стороны духовного прозрения, нравственных философских исканий [2].

На самом деле причин, приводящих к религиозному содержанию в музыке, конечно, значительно больше, и зависят они, помимо всего остального, от особенностей первичного религиозного импульса в духовной жизни художника. У некоторых композиторов это семейное религиозное воспитание с раннего детства, поэтому для них собственно момент приобщения не столь существенен, они как бы приходят в музыкальный мир уже с верой. Такими художниками, например, являются С. Губайдулина и М. Коллонтай. София Губайдулина на вопрос: «Вы с детства религиозны?» отвечает: «Я не помню себя нерелигиозным человеком. И у меня было свое внутреннее видение Христа. Я не знаю, почему я вдруг в четыре года по иконе Его узнала» [3]. Обращение Михаила Коллонтая к духовному творчеству «было не результатом жизненного потрясения или внезапного озарения, а запрограммировано изначально, и уже среди первых его сочинений были такие, которые можно назвать духовными» [4]. Первичным религиозным импульсом для Николая Каретникова было восприятие духовной музыки. Вот как он пишет об этом в новелле «Отец Александр»: «К Господу я пришел благодаря Баху. А в 54-м году купил пластинки с записью “Страстей по Матфею” и для того, чтобы понять, как музыка Баха соотносится со словом, вновь открыл Евангелие. Впервые я читал великую книгу в 17 лет. Тогда я отнесся к Новому завету так, как рекомендует Анатоль Франс: “Корявая арамейская литература, полная противоречий”. <…> Потом, после многих прослушиваний с Евангелием в руках, слово отделилось от музыки, и я начал воспринимать его так, будто оно специально для меня написано» [5].

Вопрос, касающийся веры любого человека, всегда является сложным, глубоко личным, а зачастую просто необъяснимым. Известный пушкинист В. С. Непомнящий пишет о том, что личная вера любого христианина, «пусть находящая выражение в самых строгих видимых формах, это, в своем конкретном экзистенциальном существе, – тайна, которая велика есть» [6].

У Алемдара Караманова именно в Симферополе началась своеобразная «монашеская жизнь в миру». Композитор часто говорил о необыкновенной «радости тишины», которую он почувствовал в родном городе. Молчание и тишина (как внутренняя, так и внешняя) являются необходимым условием для человека, избравшего отшельнический путь жизни. Вернее, он и выбирает этот путь, чтобы погрузиться во внутреннюю тишину. Образ чудесной жизни святых и блаженных отцов говорит о том, «что со всем старанием должно искать безмолвия». Авва Арсений (египетский монах, живший в IV веке) передает сказанные ему Богом слова: «Арсеній!

бѣгай, молчи, пребывай въ уединеніи» [7]. Эти слова лежат в основании устава монашеской жизни. Тишина и молчание предполагают одиночество, но одиночество *физическое*. Оно заключено в бегстве от реального мира: «бѣгай от людей – и спасешься», «Богъ видитъ, что я люблю васъ, но не могу быть вмѣстъ и съ Богомъ, и съ людьми», – говорит Авва Арсений [8]. Но это вовсе не означает одиночества метафизического, потому что смысл отшельнической жизни – в общении с Богом, пребывании в самом *населенном* мире, в мире духовном. Именно такая духовная связанность с миром через связанность с Богом спасла Караманова от самого страшного – от изоляции, от ощущения разорванных связей. Его одиночество несопоставимо с полной изолированностью, ведущей, как пишет Э. Фромм, к «умственному расстройству шизофренического толка» [9]. Смысл одиночества Караманова – это *единение с людьми через единение с Богом, осуществляющееся через творчество*. Композитор говорил, что, то дело, которое ему удалось осуществить, никогда не могло бы осуществиться в Москве, для этого нужны были какие-то другие условия. Он рассказывал о том, что его религиозные произведения сочинены им на природе, далеко за городом, в полной тишине и одиночестве во время пешеходных прогулок, которые продолжались зачастую не один день. Караманов начинал партитурную запись только тогда, когда все произведение окончательно оформлялось в сознании. Так, симфонический цикл «Совершишася» он не записывал долгое время и перенес его на бумагу, уже будто списывая абсолютно готовое сочинение с нотного листа своей музыкальной памяти.

В симфонических циклах Караманова «Совершишася» и «Бысть» последовательно и полно воплотился тип программной религиозной симфонии. Оба симфонических цикла моделируют особую картину мироздания. В центре мироздания находится Бог: так образуется *теоцентрическая концепция*. Поэтому в симфониях Караманова оказались невозможны модусы частей классического цикла, обобщенно воплощающего *антропоцентрическую* концепцию. Об этой концепции М. Арановский пишет: «Три первые части симфонического цикла репрезентируют три ипостаси Человека: действование, созерцание, игру. Так закладывается основа целостной концепции Человека, в которой он выступает как Homo agens (Человек деятельный), Homo sapiens (Человек мыслящий) и Homo ludens (Человек играющий). Практически три эти ракурса в обобщенной, предельно абстрагированной форме исчерпывают суть Человека как индивида. Финал добавляет к ним новый ракурс, отсутствующий, но подготавливаемый в первых трех частях, – Homo communis (Человек общественный)» [10]. Теоцентрическая концепция мироздания в Мессе также не исключала

человека: «В общении с Богом посредством мессы, в соотнесении себя с миром небесным Человек осознавал свое место в мире земном» [11].

В симфониях Караманова теоцентрическая концепция, присущая мессе, имеет некоторые специфические черты – нет «обыкновенного» Человека, который соотносит себя с миром небесным и тем самым осознает себя в мире земном. Но в ней есть Человек, обладающий мистическим опытом – Homo mysticus. Без него эта концепция не существует. Homo mysticus – человек в состоянии интенсивного Богообщения. Этот параметр сущности человека является составным в концепции религиозного человека – Homo religiosus. В ней человек проявляется еще в двух близких состояниях: как человек внутренне молящийся – Homo meditans и как выходящий в экстазе за пределы себя к высшему бытию – Homo exstans. Благодаря этому *невидимый* (не воспринимаемый обычными чувствами) *трансцендентный* мир становится для религиозного человека, обладающего мистическим опытом, вполне доступным и видимым. В симфониях Караманова при едином центре взаимодействуют четыре ипостаси – это Бог, Богочеловек – Иисус Христос, Дьявол и Homo religiosus. Такая концепция влияет на все параметры музыкальной формы, она воплощается не только в программе, но и особенной структуре симфоний с преобладанием разделов, имеющих религиозно-философские семантические функции.

Два симфонических цикла Караманов называет: «Совершишася» – ***«Симфоническое музыкальное Евангелие»*** и «Бысть» – ***«Симфонический музыкальный Апокалипсис»***. Связь религиозного слова и музыки прослеживается, прежде всего, в названиях частей цикла – микроцитатах из Евангелий и Апокалипсиса. Композитор говорит, что название появлялось как некий эпиграф, который наиболее точно соответствовал содержанию. Названия даны на церковнославянском языке. Как и любой эпиграф, они являются как бы авторским указанием, намечающим характер и развитие темы. Слово здесь определяет звук в том смысле, как об этом говорит А. Михайлов: «проявления “скраденного”, “умолчанного”, претворенного, преобразованного, воплощенного слова» [12]. В симфониях Караманова слово также «запрятано» в музыку. При этом оно остается все же особым, сакральным, словом, имеющим священный религиозный смысл. Поэтому Ю. Холопов даже отмечает: «В этой музыке Слово превыше звука» [13].

Литературно-религиозные программы циклов «Совершишася» и «Бысть» не записаны автором, они существуют только в устной, не строгой форме, но являются не внешним приложением к музыке, а, пожалуй, самой ее сутью [14]. Авторские программы, на наш взгляд, имеют ценность не только для постижения адекватного содержания музыки симфо-

ний, но и как некий самостоятельный литературный источник. В нем Караманов не только точно следует религиозному подлиннику, по сути – цитирует, но и зачастую интерпретирует фрагменты Евангелия и Апокалипсиса. К религиозным текстам, выбранным для программ симфоний, Караманов в основном подходит как толкователь, создавая своеобразный апокриф. Это «толкование» рассчитано, с одной стороны, на более широкие в сравнении с литературным рядом образно-эмоциональные возможности музыки, а с другой – определяется личным, глубочайшим, на уровне собственного мистического опыта, проникновением в смысл священного слова. Композитор в большинстве случаев свободно интерпретирует религиозный источник, не соблюдая точную последовательность событий, пропуская одни сюжетные мотивы, расширяя другие и предлагая собственные. Однако смысл и общее содержание первоисточника он оставляет неприкосновенным. Караманов говорит, что во многих эпизодах его музыки ***«идет расширенное воспроизведение религиозного текста».***

I часть цикла «Совершишася» имеет название: «Ибо так возлюбил Бог мир». По словам композитора, ***«эта часть – беседа Иисуса Христа с Никодимом»*** (Ин. 3, 1–21), рассказ Никодиму, в котором ключевыми являются слова: «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына своего Единородного, дабы всякий верующий в него не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3, 16). Вообще, весь цикл «Совершишася» представляет собой как бы своеобразную музыкальную икону с клеймами, где в центре находится главный сюжет, или образ, а в клеймах, помещенных вокруг этого изображения, – остальной событийный ряд. Можно представить, что центральным и является изображение Иисуса Христа, беседующего с Никодимом, потому что в этой беседе Иисус раскрывает основной смысл своего пришествия на землю: «Ибо не послал Бог Сына своего в мир, чтобы судить мир, но чтобы мир спасен был чрез Него» (Ин. 3, 17).

Первая часть цикла – это картина земной жизни Иисуса Христа, нарисованная обобщенно, без подробностей. Остальные же части – это как бы клейма на иконе. Эта часть по форме представляет собой индивидуально трактуемое сонатное allegro, что выражено в сочетании классической формы с уникальным карамановским принципом формообразования, который сам автор называет ***«балетным» изложением – «кусочек за кусочком, каждый кусочек имеет свое содержание из Евангелия».*** Такую форму Караманов определяет как ***«одночастную многораздельную»,*** поясняя, что ***«она наиболее подходит для воплощения конкретного содержания, следования букве и в то же время отражает единство симфонического переживания».***

Во II части – «Таковых есть Царство Небесное», по словам Караманова, ***«воспевается сила Христовой любви, благословение им детей».*** Название – из 14-го стиха 10-й главы Евангелия от Марка: «Пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие». В Евангелии от Матфея (18, 3) об этом сказано: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное». II часть – это концерт для виолончели с оркестром, написанный в форме вариаций. Тембр виолончели приобретает символическое значение – голоса Иисуса Христа.

III часть – «По-еврейски, по-гречески, по-римски» – ***«взгляд на Христовы страдания с большого расстояния, через века».*** Название – из 38-го стиха 23-й главы Евангелия от Луки: «И была над Ним надпись, написанная словами греческими, римскими и еврейскими: Сей есть Царь Иудейский». Эта часть написана в синтетической полиостинатной форме.

IV часть – «Совершилось» – это двойная двенадцатиголосная фуга для двух органов и оркестра, изображающая смерть Иисуса Христа на кресте.

В V части – «Тот, Которого пронзили» – продолжает развиваться тема смерти Иисуса Христа. Название – из 37-го стиха 19-й главы Евангелия от Иоанна. Полиостинатная многофазная форма.

VI часть – «Ударяя себя кулаком в грудь» – по жанру представляет похоронное шествие, изображающее расходящуюся толпу. Название части взято из 48-го стиха 23-й главы Евангелия от Луки: «Весь народ, сшедшийся на сие зрелище, возвращался, бия себя в грудь». Траурный марш в сложной трехчастной форме.

VII часть – «Одеждами, смоченными ароматами» – это ***«Оплакивание Христа женами-мироносицами».*** По жанру – плач. Евангелие от Иоанна (19, 40): «Итак они взяли тело Иисуса и обвили его пеленами с благовониями». Погребальный плач в форме вариаций на неизменную мелодию.

VIII часть – «Его здесь нет. Он воскрес» – ***«изображает приход Марии Магдалины и Марии ко гробу, явление Ангела Господня».*** Название – из Евангелия от Матфея (28, 6). В этой части совершается образный перелом в происходящем: от трагической кульминации четырех предыдущих частей к радости и свету Воскресения. Восьмая часть представляет собой сквозную однотемную форму с чертами вариантности.

IX часть – «И пребывали всегда в храме» – это грандиозный хоровой финал с участием солиста – прославление Господа Бога верующими в него. Заглавная фраза взята из последнего стиха Евангелия от Луки (24, 53):

«И пребывали всегда в храме, прославляя и благославляя Бога, Аминь». Текст, который использует здесь Караманов для солиста и хоров, заимствован из 117-го псалма Давида «Славьте Господа, ибо Он благ, ибо вовек милость Его». Композитор называет эту часть ***«Новой песнью»***. Вокально-ораториальный финал в сложной трехчастной форме, со вступлением.

X часть – «Во славе Отца Своего». Заглавие – фрагмент 27-го стиха 16-й главы Евангелия от Матфея: «Ибо приидет Сын Человеческий во славе Отца Своего с Ангелами Своими, и тогда воздаст каждому по делам его». Эти евангельские слова перебрасывают мост к Апокалипсису. Речь в этом евангельском стихе, как пишет толкователь, «идет по преимуществу о последнем Страшном Суде Христовом» [15]. Поэтому в музыке, как и в религиозном источнике, предвосхищаются дальнейшие события, описаниям которых посвящено Откровение Святого Иоанна Богослова. То есть, в «симфоническом музыкальном Евангелии» Караманова дается уже некоторая проекция второго цикла по Апокалипсису. Если учесть, что до этой завершающей части звучал текст Псалма № 117, то можно сделать вывод о том, что Караманов так же, как и многие толкователи Библии, выявляет сложные параллели между Старым, Новым Заветами и Апокалипсисом. Строки псалма реально звучат в девятой части «Совершишася», а о появлении идей Апокалипсиса мы можем судить опосредованно, через название части «Во славе Отца своего». Это камерно-инструментальный финал, выполняющий функцию коды всего цикла.

Таким образом, «Совершишася» – это оркестрово-вокальный симфонический цикл, в котором симфонические, концертные и ораториальные принципы предстают в оригинальном синтезе. Традиционные жанры и формы в цикле даны в самых разнообразных сочетаниях.

Тип религиозной одночастной симфонии Караманова в следующем цикле «Бысть» по Апокалипсису можно назвать симфонией – «видением». Композитор отражает в музыкальном развитии не только общее содержание, но и последовательность визуальных картин. Это вызвало радикальное переосмысление классической функциональной системы формообразования и самих основ драматургии. Поэтому и собственно драматургия симфоний Караманова может быть условно определена как «драматургия видений», характеризующаяся свободной сменой разделов, импровизационной логикой их развития, различным типом контрастов. Каждая одночастная симфония цикла «Бысть» состоит из нескольких разделов, соответствующих тому или иному видению Апокалипсиса, а в целом симфония представляет как бы группу видений. Само видение, с точки зрения Апокалипсиса, – это различные образы, символы и знамения, которые

проносились перед внутренним взором Иоанна: «Так видел я в видении» (Откр. 9, 17). Видение в Апокалипсисе, как правило, включает в себя несколько сюжетных моментов. Границы же видения в симфониях определяет сам автор. Причем они характеризуют не только расчлененность событий, но и смену соответствующих разделов формы. Разделы-видения, в свою очередь, складываются из мозаики небольших эпизодов, объединенных одним микросюжетом.

О цикле «Бысть» Караманов говорит: ***«Весь текст Апокалипсиса был разделен мною на определенные главы, узлы».*** Каждая симфония цикла во-площает какую-то группу видений, что частично отражает ее программное название: 1. Любящу ны». 2. «Кровию агнчею». 3. «Блажении мертвии». 4. «Град велий». 5. «Бысть». 6. Аз Иисус».

Принцип строения цикла «Бысть» подчинен общему принципу построения, господствующему во всем Откровении Святого Иоанна Богослова: «Лютард… замечает, что история конца мира рассказана в этой книге не в продолжающейся последовательности, но так, что предметы раскрываются все с новых и новых сторон: книга раскрывается как бы по круговой линии, – это и есть закон распределения книги» [16]. Особенно ясно и четко говорит об этом блаженный Августин: «Книга повторяет одно и то же так многоразлично, что кажется, будто она говорит все иное и иное, между тем как при исследовании обнаруживается, что говорится иначе и иначе то же самое» [17].

Общий принцип вариационной повторности в симфониях одного и того же сюжета соответствует принципу тематического развития внутри каждой симфонии. Проявляется это в той ***«строжайшей монопопевочности»***, о которой говорит сам композитор, поясняя: ***«Большая попевка сохраняется сквозь огромную симфонию, обрастая различными модификациями»***. Это придает форме особую «текучесть» тематического материала, его взаимопревращаемость и взаимообратимость на протяжении всего произведения. Сам же процесс подчинен исключительно содержательному ряду. Караманов даже замечает, что ***«в его симфониях нет никакой формы, кроме содержания»***. Формы, естественно, есть, просто они с трудом поддаются описанию при помощи привычных понятий. И даже авторское их определение (кстати, противоречащее только что приведенному суждению), указывает лишь на общие очертания конструкции. Например, Вторую симфонию цикла «Кровию агнчею» он характеризует как ***«вариации на две темы в сонатной форме».***

В музыкальном языке симфонических циклов «Совершишася» и «Бысть» Караманова нередко возникают обороты, близкие к риторическим

фигурам эпохи барокко и баховским символам. Риторические фигуры уже сами по себе наполнены религиозной символикой, так как в истории музыки они впервые появляются именно в духовном искусстве, и в связи с отражением канонических религиозных образов в григорианском хорале, и в знаменных песнопениях. Программа некоторых эпизодов и названия некоторых тем в симфониях Караманова совпадает с традиционной семантикой риторических фигур.

Кроме того, в музыкальной ткани библейских симфоний Караманова постоянно присутствует и оригинальный мелодико-гармонический оборот, который композитор считает символом всего своего религиозного творчества. Это ***«поглощение минора – особого рода смешение мажора и минора в одновременности, символ преодоления смерти, Воскресения»***. Этот оборот можно рассматривать как своеобразную риторическую фигуру карамановского стиля.

Повторяющиеся в библейских сюжетах ситуации диктуют во многих случаях выбор определенного жанра. Циклы Караманова пронизаны многочисленными жанровыми формулами lamento, что обусловлено самим религиозным источником – это оплакивание Христа в Евангелиях и «похоронная песнь Вавилону» в Апокалипсисе (Откр. 18, 9–20). У Караманова это VII часть «Совершишася» – «Пеленами с благовониями» ***(плач Марии Магдалины), плач царей и народов по Вавилону в симфонии «Град велий»*** и многое другое. Во всех случаях традиционная семантика жанра проявляет себя с предельной ясностью.

Нередко в симфонических циклах обращение к жанру марша. В музыке Караманова этот жанр зачастую выполняет функции воплощения злых сил. Таковы эпизоды ***начала войны с Дьяволом*** в симфонии «Кровию Агнчею», ***явления сатаны*** в симфонии «Блажени мертвии» и другие.

Многочисленные кантиленные, близкие к песенным жанры в основном связаны с передачей светлых позитивных образов. К ним относятся: тема Христа в Первой части «Совершишася», тема Богородицы и Архангела Михаила в симфонии «Кровию Агнчею», тема Ангела и тема Иоанна в «Аз Иисус».

Многие страницы партитур пронизаны вальсовыми темами. Почти всегда они связаны со светлым началом, с миром Божественного, как, например, ***«Галактический вальс»*** в «Блажени мертвии», вальсовый эпизод в первом разделе «Аз Иисус». Единственный раз, в симфонии «Град велий», звучит гротескный вальс, изображающий появление Дьявола.

Воздействие библейского Апокалипсиса на музыкальное мышление композитора проявляется и еще в одном. Звуковые образы Апокалипсиса,

так отчетливо «слышимые» при его чтении, с колоссальной силой воплощаются в реальном звучании карамановского оркестра. Партитура симфонического цикла «Бысть» необыкновенно богата, многослойна и в лучшем смысле слова роскошна. Еще в ранних симфонических произведениях Караманов демонстрирует тяготение к мощному оркестровому звучанию. При обращении же к Апокалипсису это свойство получило новый грандиозный импульс, вылившись в неслыханные по своей насыщенности оркестровые tutti. Акустические признаки различных звуковых явлений, описаниями которых так изобилует Апокалипсис, несомненно, повлияли на оркестровую палитру симфоний.

Множество видений Апокалипсиса сопровождается особенным, сверхъестественным, звучанием, например: «И я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом» (Откр. 6, 1), «И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома; и услышал голос как бы гуслитов, играющих на гуслях своих» (Откр.14, 2), «И услышал я громкий голос, говорящий на небе» (Откр. 12, 10), «И воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими» (Откр. 10, 3). Именно подобные звучания пытается воспроизвести Караманов, и именно они преобладают в симфоническом макроцикле. Во всех симфониях расширенный состав оркестра, в партитуру некоторых вводятся: 6 (!) саксофонов, вибрафоны, разнообразные электроинструменты – гитары, синтезатеры, богатейший набор ударных, среди которых – трещетки, коробочка, кастаньеты. Конечно, особое символическое значение приобретают трубы, многочисленные «трубные гласы» в симфониях звучат так же часто, как в Апокалипсисе: «И слышал позади себя громкий голос, как бы трубный» (Откр. 1, 10), «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр. 8, 6).

Инструментовка в библейских симфониях напрямую связана с собственно музыкальной, звуковой образностью Священного Писания. Караманов часто использует музыкальные инструменты в их древнем, символическом значении. Это касается, прежде всего, арф, ударных, колоколов и труб. Например, арфа в иудео-христианской традиции – инструмент, «славящий Бога, инструмент пророков, атрибут царя Давида. Ангелы, играя на арфе, воплощают в звуках небесную радость и гармонию» [18]. Поэтому неслучайно, что переливчато-хрустальный фон арф, дополняемых иногда челестой, флейтами, колокольчиками, появляется в тех эпизодах симфоний, которые связаны с изображением горнего Божественного мира.

Многочисленные колокольные звоны отвечают древней символике этих инструментов («в христианстве колокол символизировал рай и глас Божий. На Западе колокольный звон ассоциировался с голосом ангела… В некоторых культурах музыка колоколов – это прямой разговор с Богом» [19]), так и выполняют сигнальную функцию, также известную с древних времен. Например, в симфонии «Град велий» есть колокольный эпизод, символизирующий призыв воинов.

Самая неоднозначная функция в библейских партитурах Караманова принадлежит ударным инструментам. Огромный состав, который включает, как уже было сказано, помимо традиционных, – гонги, бонги, том-том, тамбурин, кастаньеты, трещетки и другие, иногда связан с воссозданием инфернального нашествия злых сил (например, соло ударных в симфонии «Блажени мертвии» – ***избиение святых***). Часто ударные трактуются и как древние барабаны. «Барабан считался одним из посредников между небом и землей, под его звуки воздавали хвалу Господу: «Да хвалят Его с ликами; на тимпани и гуслях да поют Ему» (Пс. 149, 3). Барабан – символ радости» [20].

Звучание карамановского симфонического «гипер-оркестра» имеет ошеломляющее воздействие, особенно в кульминационных моментах. Объясняется это воздействие не только силой оркестрового звучания, то есть количественным фактором: кульминации в симфониях циклов «Совершишася» и «Бысть» знаменуют высший экстатический подъем, слияние с Божественным миром. Экстатическое состояние – то, что в Апокалипсисе называется: «Я был в духе» (Откр. 1, 10) – толкователь объясняет как совершенное отрешение от тела, от земли и от земных интересов. Согласно толкованию, существует «духовное, высшее состояние экстаза». Оно отражено в самом тексте – «И тот час я был в духе» (Откр. 4, 2) – это духовное «восхищение на небо», когда, по Откровению, «Иоанн своим духом по воле Божией проник во святилище Божественных Тайн». Кульминации симфоний циклов воспроизводят это «возвышенно-напряженное» экстатически-лучезарное состояние. Свет у Караманова в кульминационно-экстатических моментах воспринимается как озаряющий, *идущий сверху от Божественной субстанции*. И хотя мелодика устремляется вверх, завоевывается высокий регистр, в наивысший момент она как бы останавливается на вершине и «излучение» воспринимается струящимся сверху. Подобный эффект рождается в части «In Paradisum» из Реквиема В. Артемова – «уникальным в духовной музыке светской традиции изображении небесного Иерусалима» [21]. Нарастание «излучения» в кульминациях симфоний Караманова происходит по принципу конуса (вверх и вниз од-

новременно), хотя и в этом случае не вызывает сомнения «Божественное происхождение» света – то есть сверху.

В цикле «Бысть» Караманов не только ярко живописует апокалиптические картины, но и духовно переживает их. Само переживание происходит, прежде всего, во время молитвы. У человека, верующего так, как Караманов, жизнь и молитва были совершенно нераздельны. Именно поэтому молитвенность – это особое, господствующее состояние карамановской музыки. На ее фоне происходят все события, но при этом существуют разделы, которые являются собственно молитвой, выраженной звуками. Например, ***«молитва святых, видящих видение Божье, ведущая к величайшему экстазу», в симфонии «Блажени мертвии»*** (с ц. 67 по 103). Отметим, правда, что композитор иногда называет это место и ***«медитацией святых»***, а также ***«Звездным вальсом»*** или ***«Галактическим вальсом»***.

Структурный принцип в разделе симфонии «Блажени мертвии» (***«молитвы святых, видящих видение Божье»***), определен фазовостью протекания музыкальной молитвы, которая в общих чертах соответствует различным этапам протекания словесной молитвы. Иоанн Лествичник пишет: «Начало молитвы состоит в том, чтобы отгонять приходящие помыслы при самом их появлении; середина же ее – в том, чтобы ум заключался в словах, которые произносим или помышляем; а совершенство молитвы есть восхищение ко Господу» [22].

Первый этап музыкальной молитвы в симфонии «Блажени мертвии» можно определить как *безмолвное созерцание* (непрерывность, малая изменчивость звукового потока, особая волнообразность и текучесть тематического материала). Из богослужебной практики известно, что приступать к молитве, не подготовившись должным образом, нельзя. Подготовительный этап заключен, прежде всего, в умении «осесть, добиться покоя телесного, вслушаться в тишину, которая вокруг», еще не молиться, а просто сидеть «в сознании, что и вы тут, и Бог тут…» [23]. Это подготовление соответствует первому этапу музыкальной молитвы – безмолвному созерцанию.

Второй этап – *вдохновенное восхождение* (фактурные изменения, завое-вание высокого регистра, динамическое нарастание), что приводит к третьему, наивысшему этапу – ***«Явлению Господа»***.

Третий этап является зоной ярчайшей кульминации экстатического характера. Кульминация в разделе ***«молитва святых, видящих видение Божье, ведущая к величайшему экстазу»*** в симфонии «Блажени мертвии» представляет в метафизическом смысле явление Бога, ощущаемое

благодаря молитве, совершенной «протяженно, с болезнующей душою, с напряженным умом. Ибо такая молитва восходит к небу» [24].

Четвертый этап – *просветление*, соответствующее постэкстатическому состоянию успокоенной и очищенной души, оно сопровождается тихим истаиванием, растворением в пространстве, возвращением в тишину.

Центральной идеей симфонического цикла «Бысть» Алемдара Караманова является идея борьбы Добра со Злом. Но происходит она не «в сердцах людей», а в космическом пространстве, хотя, конечно, ее отблеск тенью ложится на сердце религиозного человека. В симфониях «Бысть» борьба Добра со Злом, Бога с Дьяволом разворачивается поэтапно: в «Любящу ны» – борьба двух святых с Дьяволом, в «Кровию агнчею» образ небесной войны выливается в целую симфонию: «И произошла на небе война. Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них» (Откр. 12, 7). В «Блажени мертвии» повествуется о приходе дьявола, нисхождении нечистой силы, смерти святых. В «Бысть» показано разрушение Вавилона, и затем в симфонии «Аз Иисус» – победа, тысячелетнее царство Христа, Новый город Иерусалим – Царствие Божие.

В симфониях цикла «Бысть» музыкальное решение образов зла противоположно принципам построения тем добра. Если многие «светлые» и «лучезарные» темы, символизирующие Божественный мир, построены на восходящей фигуре anabasis, то «темные», «злые», темы – на нисходящей фигуре catabasis (например, «тема сатаны, длинного змея» в симфонии «Кровию агнчею», «тема смерти» в симфонии «Аз Иисус» и др.). «Злые» темы, однако, выросли из тем добра, что отражает религиозную мысль об общем происхождении добра и зла. Как пишет преподобный Иоанн Дамаскин, «из ангельских сил начальник надземного мира, которому Бог поручил хранение земли, не был создан злым по естеству, но был благ и создан для блага и не имел в себе от Создателя ни малейшего следа зла. Но он не вынес озарения и чести, которую даровал ему Создатель, а по свободному произволению обратился от естественного к противоестественному и вознесся против Бога, Творца своего, пожелал восстать против Него и первым, отступив от блага, впал во зло» [25].

Создавая образы зла, Караманов прибегает к редкому для него типу изобразительности, привлекая некоторые приемы додекафонии, алеаторики, сонорной техники (например, глиссандо саксофонов). Им противостоит сфера Божественного мира, которая характеризуется лирическим мелодизмом. «Зло» у Караманова почти никогда не сопряжено с гротеском, тогда как в музыке XX века именно гротеск – основной художественный метод

для воплощения «злых» сил. Данная тенденция, основание которой, как известно, заложено в творчестве Малера, приобретает невиданную мощь и широту в сочинениях Д. Шостаковича и А. Шнитке. Избегание гротеска Карамановым объясняется тем, что *идея Бога отвергает гротеск в любом виде,* поскольку гротеск, как и ирония, связан с высмеиванием, уродливо-комическим отношением к какому-либо предмету. Доктрина веры не признает высмеивания, она призывает, прежде всего, к прощению и примирению. Поэтому методом гротеска Караманов пользуется в исключительно редких случаях и только при изображении высшего Зла в уродливом, комическом виде (***«пляска Дьявола на одной ноге»*** в симфонии «Град велий» (ц. 81).

В образах зла Караманов подчеркивает еще одно его свойство. Заключается оно в том, что свою омерзительную сущность зло часто маскирует привлекательной формой. Так, Четвертая симфония «Град велий» – это воплощение сатанинского зла, использующего для привлечения на свою сторону силу обольщения, сверхъестественную, манящую красоту. Музыка здесь изображает город Вавилон, купающийся в богатстве и роскоши, одурманивающем соблазне и прельщающих греховных мерзостях. Для его изображения привлекаются соответствующие музыкальные средства – блестящая оркестровка, «благоухающие» гармонии, «пряная» красота изысканных мелодий, чарующее разнообразие ритмов. Происходит как бы подмена истинной красоты красотой греховной, завлекающей многих в «ловушку» внешне прекрасного, притягательного, а внутри смертельного и разлагающего. Такая интерпретация зла имеет некоторые общие черты с тем, как трактует его Шнитке. Вот что он говорит о своем понимании зла: «Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае – увлекающего» [26]. Шнитке, изображая зло, нередко пользуется средствами эстрадного шлягера, так как считает, что шлягерность и есть «наиболее прямое в искусстве проявление зла» («История доктора Иоганна Фауста»). Караманов же при изображении «привлекательного» зла прибегает к давно выработанным приемам романтической программной музыки.

Проделанный анализ симфонических циклов Караманова позволил выявить *концептуальный инвариант* его религиозных симфоний. Он определяется, прежде всего, следующими чертами:

1. Наличием религиозного названия и религиозной программы.

2. Созданием собственного символического языка композитора, раскрывающего религиозные образы.

3. Использованием традиционных риторических барочных фигур, связанных с религиозными образами, а также баховских символов.

4. Библейской семантикой инструментов.

5. Семантизацией формы как «конструктивного» аналога религиозной программы, влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения.

6. Передачей музыкальными средствами религиозных состояний медитации, молитвы, экстаза.

7. Объединением симфоний в макроциклы, которые способны воплотить масштабность, многообразность и целостность религиозных источников.

Эти признаки могут присутствовать и в других симфониях на религиозные темы современных композиторов, но в их совокупности и целостности они характерны именно для двух циклов Караманова. Концепция религиозных симфоний композитора, как уже говорилось, отражает сущность бытия верующего человека (Homo religiosus) – *веру в существование абсолютной реальности*: «Воспроизводя в своей жизни то, что относится к событиям Священной истории, такой человек входит в глубинное, то есть наиболее реальное, измерение бытия, в котором его личная жизнь обретает смысл и ценность» [27]. Именно поэтому в бытии религиозного человека главное место занимают не действие и интеллект («Человек XX века – это, прежде всего, человек действия и интеллекта» [28]), а интуитивная форма постижения реальности – через мистический опыт и молитвенно-экстатическое переживание.

Концепция карамановской религиозной симфонии рождалась как результат осмысления автором собственного религиозного опыта и определена его отношением к действительности. Вот откуда проникновение в симфонический мир Караманова примет и признаков религиозного типа сознания, что проявляет себя в привлечении библейских космологических образов; религиозных состояний молитвы и экстаза; мистических, ирреальных картин. Духовно-психологическую базу [29] карамановского симфонизма в связи с этим можно представить как экстатическое переживание сильной воли, тесным образом связанное с Боговдохновенностью, ощущением себя в Боге. Такая духовно-психологическая основа рождает абсолютно индивидуализированные формы воплощения библейского содержания. Именно религиозный тип сознания по-рождает особенности симфонического метода Караманова – предельную контрастность в воплощении Божественных и Дьявольских сил, длительность пребывания в медитатив-

ном состоянии, выход за пределы человеческого бытия в Божественное, сильнейшие экстатические кульминации, углубленное воплощение не субъективного душевного мира композитора, а «объективного» мира Божественной сверхреальности.

Естественно, что форма классического четырехчастного цикла с устойчивой, фиксированной функцией каждой части не может удовлетворить требованиям такой программы, не может вместить идейные мотивы подобного миросозерцания. Каждая симфония в зависимости от конкретного содержания предлагает свой тип соотношения разделов и их внутреннюю структуру. Композиционный универсализм симфоний, как и в целом макроциклов, заключен только в том, что все они – именно *симфонии-видения*, дробящиеся на эпизоды – «кадры». Если же рассматривать формы одних и тех же разделов разных симфоний, например, все первые или последние разделы в симфониях «Бысть», то они окажутся разными в зависимости от их образного содержания. Почти полное отсутствие сонатной формы также объясняется религиозно-идейными, внемузыкальными предпосылками.

Как известно, идея действования – основная семантическая функция со-натного allegro, имеющего импульсивно-волевой, драматический характер, – воплощает, как уже говорилось, концепцию Homo agens. Исторические предпосылки ее возникновения связаны с философским переосмыслением места человека в мире. Г. Гачев писал, что «соната – это дитя эпохи великих географических открытий», тогда как раньше «человек углублялся в себя, был религиозным. А соната и симфония возникли тогда, когда возникло ощущение ухода от себя» [30]. Концепция религиозных симфоний Караманова воплощает именно идею соотнесения себя с Божественным, пребывания в различных религиозно-мистических состояниях. Четкие семантические функции классико-романтического сонатного allegro не могут передать свободы и изменчивости религиозных рефлексий. При этом, несмотря на то, что главную роль в симфониях Караманова играет соотношение эпизодов, связанных по типу сквозной формы, в целом их композиция подчинена общим логическим функциям, характерным для всех временных искусств, и, в частности, для музыки. Это три основные вида «сверхфункции всеобщего музыкального развития» (Бобровский), которые Асафьев определил как формулу i: m: t. Как правило, у Караманова есть экспозиционный раздел, разработочно-развивающий (иногда возможен контрастный эпизод), репризно-заключительный, или кодовый. Это, как и принцип тематического единства (монопопевочности), сообщает форме органичность и естественность. Симфонии Караманова устроены по законам религиозных источников, которые, по мысли компо-

зитора, ***«симфоничны по своей природе»***. Симфоничны в смысле образной переполненности, насыщенности, контраста и остроты столкновений, могучего, экстатического пафоса утверждения Божественной воли. «Симфонизм» религиозных источников «пророс» и воплотился как нельзя более адекватно и убедительно в религиозных циклах Караманова.

Библиографические ссылки и примечания

1. Из бесед композитора с автором этих строк в ноябре 1999 года, в мае и ноябре 2001 года, в ноябре 2003 года в Симферополе. Далее по тексту эти цитаты выделены ***жирным курсивом*** и не оговариваются.
2. *Франтова Т.* Религиозные начала в современном композиторском творчестве // Музыкальное искусство и религия – М., 1994. – С. 178.
3. *Парфенова И.* София Губайдулина. Сквозь тернии к нотам // Литературная газета, 2002. – 29 мая – 4 июня.
4. *Степанова И.* Коллонтай М. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 21.
5. *Каретников Н.* Готовность к бытию. – М., 1994. – С. 141.
6. *Непомнящий В.* Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. – М., 2001. – С. 50.
7. Древний патерик. – М., 1997. – С. 21.
8. Там же. С. 21.
9. Цит. по: *Гуревич П.* Современный гуманитарный словарь-справочник. – М., 1999. – С. 285.
10. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л., 1979. – С. 24.
11. Там же. С. 15.
12. Цит. по: *Чигарева Е.* Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // Михайлов А. Музыка в истории культуры. – М., 1998. – С. 250.
13. *Холопов Ю.* Аннотация к авторскому диску Алемдара Караманова с симфониями «Блажени мертвии» и «Аз Иисус». (Из архива композитора).
14. Программы симфоний Алемдара Караманова из циклов «Совершишася» и «Бысть», подробно рассказанные композитором автору статьи в Симферополе в 1999, 2001, 2003-м годах, опубликованы в книге: Е. Клочкова. Библейские симфонии А. Караманова. – М., 2005.
15. *Епископ Михаил*. Толкование на Евангелие от Матфея. – Клин, 2001. – С. 338.
16. *Священник Николай Орлов*. Апокалипсис Святого Иоанна Богослова. Опыт православного толкования. – СПб., 1999. – С.18.
17. Там же. С. 23.

18. *Гудимова С.* Символика музыкальных инструментов // Истина и жизнь. – 2002. – № 11. – С. 29.
19. Там же. С. 33.
20. Там же. С. 33.
21. *Степанова И.* Грядет ли седьмая печать? // Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. – М., 1991. – С. 58.
22. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. – М., 1999. – С. 442.
23. *Митрополит Антоний Сурожский*. Беседы о молитве. – СПб., 2000. – С. 77.
24. *Святой Ефрем Сирин*. Духовные наставления – М.: Сретенский монастырь, 1998. – С. 261.
25. Закон Божий. – М.: Сретенский монастырь, 2000. – С. 121.
26. Цит. по: *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. – М., 1994. – С. 155.
27. *Василенко Л.* Краткий религиозно-философский словарь. – М., 2000. – С. 178.
28. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л., 1979. – С. 39.
29. О психологических базах симфонизма писал Б. Асафьев в работе «О симфонической и камерной музыке» (Л., 1981. – С. 100–101). У Караманова – это именно духовно-психологическая база в связи с его религиозным типом сознания.
30. Цит. по: *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. – М., 2003. – С. 55.

М. А. Быченкова
Москва

ТРЕТИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ «AVE MARIA» АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В Третьем концерте для фортепиано с оркестром «Ave Maria» Алемдар Караманов воплощает образ высшей Божественной красоты. Этот концерт раскрывает глубокие философско-религиозные идеи автора. Равноправные партии фортепиано и оркестра заставляют воспринимать произведение как симфонию с солирующим фортепиано. Свободное импровизационное начало порождает индивидуальную форму концерта. Интерпретация концерта ставит перед исполнителем много непростых задач, рассмотрению которых посвящена данная статья.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, фортепианное творчество, религиозная музыка, исполнительская интерпретация.

M. A. Bychenkova
Moscow

THE THIRD ALEMDAR KARAMANOV'S PIANO CONCERT "AVE MARIA": FEATURES OF THE COMPOSITION AND INTERPRETATION

In the Third Concert for Piano and Orchestra "Ave Maria" Alemdar Karamanov embodies the image highest divine beauty. This concert reveals deep philosophical and religious ideas of the author. Equal parties of piano and orchestra forced to accept work as a symphony with a piano solo. Free improvisational beginning creates individual form of the concert. Interpretation of the concert presents many difficult tasks, by the consideration of which is devoted this article.

Keywords: Alemdar Karamanov, piano art, religious music, performing interpretation.

Вершиной фортепианного творчества Алемдара Караманова (1934–2007) являются его концерты для фортепиано с оркестром. В них, как и в симфонических произведениях, реализовались основные духовные искания композитора. Первые два концерта (1958 и 1961) написаны в годы обучения Караманова в Московской консерватории. Они трактуются в жанре романтического концерта, в их фортепианной технике преобладают формулы романтического виртуозного пианизма. В обоих концертах чувствуется виртуозный размах и темперамент композитора-пианиста. Первый концерт «Юношеский» полон молодого задора, пылкости, остроты и свежести. Его стиль вызывает аналогии с концертами Прокофьева – любимого композитора Караманова. Композиция Второго концерта построена на драматическом столкновении двух противоборствующих сил и является одной из первых иллюстраций к карамановской философии борьбы добра и зла.

Первые два концерта и Третий представляют собой довольно большой стилистический контраст. Семь лет, отделяющие Второй концерт от Третьего, воспринимаются как смена творческих взглядов и устремлений. Это неудивительно, ведь в душе самого композитора произошли серьезные изменения, которые не могли не найти отражение в его музыке.

Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria» написан Алемдаром Карамановым в 1968 году, в тот период творчества, который был ознаменован приходом композитора к вере и началом создания произведений, проникнутых религиозной темой. Караманов был одним из первых среди современных отечественных композиторов, вставших на путь

создания религиозной музыки. Образная сфера произведений, созданных в этот период, проникнута евангельскими и апокалиптическими картинами и их духовным переживанием. «Жизнь во всей ее красоте – именно в этом и есть главная религиозная заповедь» – говорил Караманов [1]. Он считал, что красота и духовность – это бесценные истины, определяющие жизнь и творчество.

Запись Третьего фортепианного концерта «Ave Maria» началась композитором 28 августа 1966 года – в день праздника Успения Пресвятой Богородицы. Однако вскоре работа была оставлена, хотя весь концерт был готов и неоднократно исполнялся автором в кругу близких людей. Записан он был позднее, благодаря матери композитора – Полине Сергеевне.

В это время, между 1966 и 1968 годами, было создано и записано еще одно сочинение, имеющее непосредственные связи с Третьим концертом. Это оратория «Stabat Mater» на латинский канонический текст. Безусловно, что два произведения – «Stabat Mater» и «Ave Maria» – воплощают различные грани одного образа, посвященного Богоматери, духовно очень сложного и богатого. Караманов говорил: «Богородица у святых иногда называется Пристань, Пристань-спасение… Вот пристань Богородицы, весь космос открывается и вся ее любовь…» [2].

Содержание Третьего концерта «Ave Maria» с трудом поддается словесной образной конкретизации, прежде всего в силу его духовной направленности. Вот что пишет Ю. Холопов о содержании концерта: «Подобно симфониям, это – светлая мистерия из ряда эпизодов, воплощающих переживаемый в музыке диалог архангела Гавриила и Марии в таинственной последовательности, где сильная кульминация ведет к просветленному завершению в настроении Богородицы: “Да будет мне по слову твоему”» [3]. Но Караманов говорил, что название «Ave Maria» здесь довольно аллегорическое. Авторское видение образов вызвано совершенно другими ассоциациями, он считал, что этот концерт – древнее египетское вызывание дождя: «Представляете себе эти массы рук, которые тянутся к небу, во времена весны, когда нет дождя, и жрецы молят о дожде! Но, конечно, это духовный дождь, сразу становится понятно, что это молитва о Божьей милости, о великой благодати, которая должна снизойти с неба» [4]. Поэтому наиважнейшим в определении содержания концерта становится именно устремленность души, экстатичность молитвенного состояния, видения «горнего мира», ощущение Бога в себе, рядом с собой. В связи с этим и исполнять концерт довольно сложно, он требует действительно непростой духовной подготовки и внутренней работы.

Три части концерта воспринимаются как вдохновенная импровизация, выросшая из одного интонационного ядра. Эта импровизационность и порождает необыкновенную индивидуальную форму. «Тенденция к свободе структуры», как отмечал Ю. Холопов [5], наблюдается на протяжении всего творческого пути Караманова. Поэтому принцип формы, состоящей из ряда эпизодов с драматургической логикой последования, где «предыдущие мотивируют последующие подобно чередованию театральных сцен» [6], в целом характерен не только для симфоний композитора, но и для Третьего концерта. В основу формы концерта положен принцип контрастной драматургии, при этом вторая и третья части интонационно произрастают из первой, но во второй части, в отличие от первой, царит монодраматургия (термин В. П. Бобровского [7]): в ней нет контрастов, но есть развитие одного образа, приобретающего к середине части черты экстатического состояния. В целом, вся форма концерта не имеет замкнутого характера. «Улетающие» окончания каждой части будто устремляются в высоту, придают легкость, неуловимость, парящий характер всему целому.

Равноправные партии фортепиано и оркестра заставляют воспринимать концерт как симфонию с солирующим фортепиано. Об этом свидетельствуют различные по своему идейному содержанию диалоги между оркестром и фортепиано. В кульминациях тембры оркестра и фортепиано объединяются, а порой фортепиано выполняет яркую фоновую роль (как, например, в кульминациях второй и третьей частей, когда в оркестре проходит основная тема).

Композиция первой части концерта основана на принципе монопопевочности, контрастности и репризности; она состоит из нескольких разделов, объединенных фактурными принципами по типу «тема и импровизация». Лейтпопевкой данного концерта является нисходящая малосекундовая интонация, которая проходит буквально через все творчество религиозного периода Караманова, она заложена уже в начальной теме первой части:

Пример № 1

Это – соло трубы с сурдиной. Труба здесь предстает в необычном звучании: не в качестве фанфар, а на *piano*, таинственно, издалека. Ей «отвечает» фортепианная каденция, написанная тоже в лидийском ладу, но уже широкими арпеджиообразными фигурациями:

Пример № 2

Эта каденция будет развиваться на протяжении всей части и проявлять себя как одна из тем. Во всех пассажах каденции слышится мелодическое начало – гармония «набирается» как мелодически интонируемая линия.

Средний раздел первой части (ц. 14) начинается с оркестрового tutti. Тема вырастает из лейтпопевки концерта (соло трубы) и звучит уже ярко и уверенно: уверенно. Дальнейшее нарастание приводит к главной кульминации первой части (ц. 22).

Пример № 3

Затем возвращается начальная тема, что заставляет воспринимать этот фрагмент как начало репризы. Однако после волнообразного секвенционного оркестрового спада следует еще одна каденция (тоже отголосок начала), которая носит заключительный характер. Первую часть концерта завершает соло фортепиано в тональности B-dur.

В отличие от первой части, наполненной несколькими образами, во второй, как уже говорилось, господствует один образ, сохраняется тематическое и фактурное единство. Форму этой части можно рассматривать как монотематическую на остинатной основе. Здесь Караманов широко использует технику минимализма. Линии фактуры складываются из нескольких остинатных попевок. Вновь преобладают нисходящие секундовые интонации, исполняемые в разных пластах фактуры и в разном ритме.

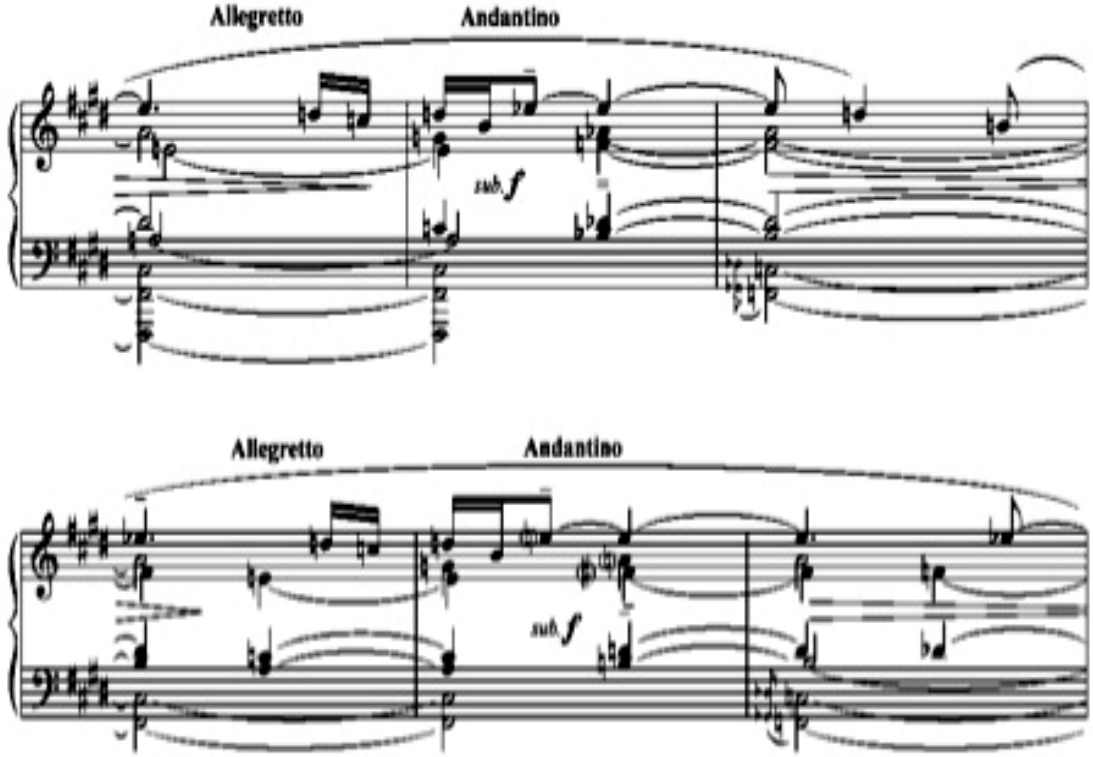
Пример № 4

По отношению к музыке второй части можно говорить о своеобразной полисекундовости всей музыкальной ткани. Однако кажущаяся статика создает огромное напряжение и внутреннее накопление особой возвышенной экстатичности. В основном это происходит за счет постоянной смены гармонического оформления одного и того же остинатного материала. Гармония ни разу не повторяется. Весь раздел кульминации построен на «поглощении минора» – оригинальном мелодико-гармоническом обороте, особого рода смешении мажора и минора в одновременности. Композитор считал его символом всего своего религиозного творчества.

Пример № 5

Композиция третьей части концерта состоит из четырех больших разделов-сцен. Все они связаны между собой принципами монопопевочности. И снова малосекундовая интонация пронизывает музыкальную ткань. Кроме того, в третьей части все музыкальные интонации предыдущих частей будто собраны воедино. Здесь ярко проявляют себя волновой принцип развития кульминаций, поглощение минора, лидийский лад, гармония на основе натурального звукоряда. Караманов из внешне разных разделов создает потрясающую по своей цельности композицию, со скрытыми связями на нескольких уровнях: одного раздела, всей части, всего концерта. Первый раздел третьей части – оркестровый – представляет собой свободные вариации на лейттему концерта:

Пример № 6

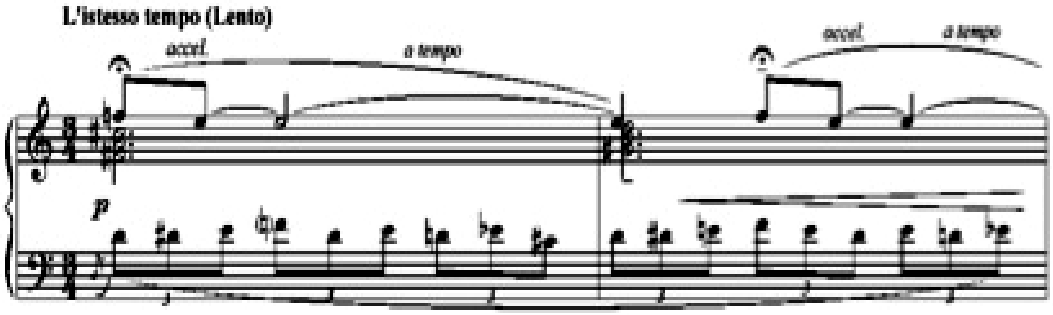


Следующий раздел (Lento, с такта 9 ц. 48), напротив, целиком отдан солисту. Это – развернутая каденция, материал которой также заимствован из первой части. Она очень продолжительна, но все гармоническое многообразие выстраивается на едином басу – ми. В верхнем голосе звучит малосекундовая лейт-интонация lamento:

Пример № 7

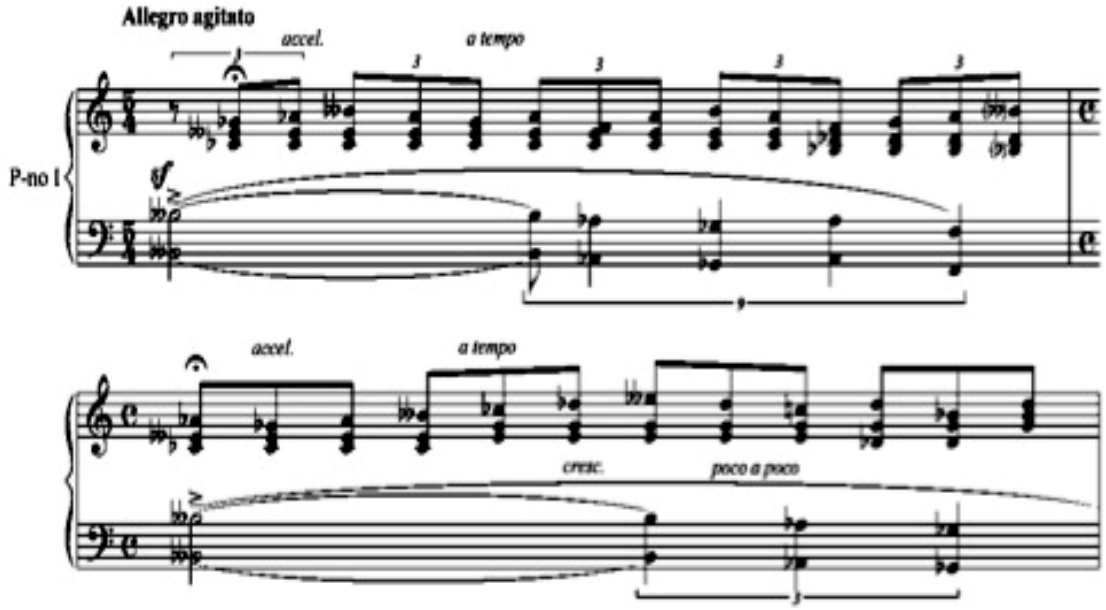
В третьем разделе (L’istesso tempo, 8 тактов до ц. 49) появляется пульсация триольными восьмыми. После небольшого фортепианного вступления (8 тактов) оркестр играет малосекундовую лейтинтонацию на фоне аккордов, а солист – триольную мелодическую линию. Караманов подчеркивает каждую лейтинтонацию ферматой и последующим ускорением. В результате на протяжении одного такта темп меняется по два-три раза, а сами интонации lamento, построенные все на той же мажоро-минорной гармонии, приобретают характер трагического причитания. Размер тоже меняется почти в каждом такте. Благодаря всему этому музыка приобретает особенную гибкость и свободу.

Пример № 8



Центральный раздел третьей части, по словам композитора, представляет собой музыкальную молитву. Вновь преобладают секундовые нисходящие интонации и «поглощение минора». Эта музыкальная молитва имеет аналог с фрагментом из другого сочинения Караманова – симфонии из цикла «Бысть» по Апокалипсису – «Блажени мертвии». В симфонии этот фрагмент Караманов называет «молитвой святых, видящих видение Божье, ведущей к величайшему экстазу» [8]. В концерте также достигается кульминация огромного напряжения:

Пример № 9



В заключительном разделе концерта лейттема мощно звучит у четырех валторн на фоне восьмизвучных аккордов рояля. Это – апофеоз и экстатическая кульминация. После нее начинается постепенное, довольно долгое затухание, построенное на секундовой лейттеме. Каденция, написанная в диапазоне почти всей фортепианной клавиатуры, постепенно затихает и растворяется в самых верхних звуках рояля.

Пример № 10

Третий концерт «Ave Maria» неоднократно исполнялся многими пианистами: А. Ботвиновым, В. Виардо, Е. Клочковой, К. Щербаковым… Существуют изданные записи этого концерта. В 1994 году вышел аудиокомпактдиск, на котором записаны Третий концерт и Симфония № 3 А. Караманова. Исполнители: Владимир Виардо (фортепиано) и Московский симфонический оркестр, дирижер Антонио де Альмейда. В 2002 году вышел диск с исполнением Е. Клочковой Третьего фортепианного концерта «Ave Maria» (дирижер – народный артист России Г. П. Проваторов).

Для многих современных исполнителей это произведение стало любимым. Интерпретация концерта ставит перед исполнителем немало художественных и технических задач. Прежде всего, – это постижение религиозно-философского замысла концерта, проникновение в образно-музыкальный смысл, поиск определенного звучания, соответствующего передаче многообразных религиозно-мистических состояний.

Особая композиционная гибкость и свобода в построении концерта рождают частую смену размера, темпа, большое количество цезур. Все это требует от исполнителя особого владения чувством времени. Преобладание фермат создает «звучащую тишину», которая естественным образом значительна по своему содержанию. Каждая гармония, над которой повисает фермата, рождает различные пластические образы – растворения, рассеивания, воспарения. Не случайно так часты ферматы при смене разделов в первой части концерта. Это объясняется их контрастностью, желанием дослушать предыдущий раздел до конца, до полного исчезновения, чтобы из тишины, из ниоткуда начал развиваться новый.

Музыкальный язык концерта наполнен специфическим ритмом – особой взволнованностью, возбужденностью, которая далеко противостоит обыденным интонациям повседневной жизни. Отсюда такие частые агогические изменения, смены метра, разнообразие полиритмии. Композитор, как уже говорилось, очень точно выписывает все темповые изменения, в некоторых эпизодах буквально в каждом такте accelerando, a tempo (как например, в центральном разделе третьей части концерта). Богата и разнообразна динамическая палитра концерта. В его арсенале присутствует множество градаций динамики от «безударного» *ppp* до мощнейшего *fff*. Динамика концерта носит волнообразный естественный характер. Она связана с ощущением подъемов и спадов, с окраской гармонии, с меньшим или большим напряжением.

Точное представление о структуре целого и принципов организации каждого раздела во взаимодействии с предыдущим и последующим помогает исполнителю не только охватить все произведение целиком, но и почувствовать построение фраз, взаимодействие разделов, развитие материала при приближении к кульминации.

Интересные задачи ставят перед исполнителем все разделы импровизационного характера, в фактуре которых господствуют гармонические фигурации. Очень важно слышать мелодическое начало пассажей, интонировать буквально каждую ноту. Часто встречающуюся полифоническую фактуру концерта необходимо слышать целиком, при этом найти ведущую тематическую линию и артикуляционно выделить ее на фоне остального мелодического пласта. При этом во многих моментах композитор требует четкого выполнения написанных им фразировочных лиг, как, например, во второй части концерта:

Пример № 11

Звукоизобразительность полифонической ткани концерта является важной особенностью: качество звука приобретает здесь внутреннюю выразительную сущность, так как именно тембро-динамическая событийность в каком-то смысле создает в концерте драматургию.

Караманов в Третьем концерте выступает новатором в области фортепианной звучности за счет передачи на фортепиано новых звучаний оркестра: это создание эффекта звучания многочисленных ударных, колокольчиков, челесты, саксофонов и других современных инструментов. Фортепиано трактуется Карамановым как инструмент бесконечных выразительных возможностей, поэтому для воплощения содержания, проникновения в замысел концерта исполнителю нужно подробно находить в процессе становления формы точные образы тембровых звучаний. Нелегко звуками передать откровения души, устремляющейся ввысь, к небу, Богу, но каждый исполнитель пытается заполнять эти образы индивидуальным конкретным содержанием и соответствующим звучанием.

В заключение позволим себе высказать мысль, имеющую, как нам кажется, значение именно для исполнения Третьего концерта «Ave Maria»: не исполнитель творит интерпретацию, а интерпретация творится через исполнителя, если он находится в резонансе с воплощаемой идеей. Тем более, идеи Караманова довольно точны в своей реализации, они не многозначны, а конкретны в своей передаче. На вопрос: «Вы всегда удовлетворены воплощением?», – композитор отвечал: «Не то чтобы удовлетворен, а все это совершенно» [9].

Библиографические ссылки

1. Цит. по: *Клочкова Е.* Библейские симфонии Караманова. – М.: Классика – XXI, 2010. – С. 75.
2. Цит. по: *Польдяева Е.* Апокриф или послание? // Музыкальная академия 1996. – № 2. – С. 11.
3. *Холопов Ю.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – М., 1994. – Вып. I. – С. 128.
4. Цит по: *Стадниченко В.* Евангелие от Караманова – Алемдар Караманов Музыка. Жизнь. Судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика – XXI, 2005. – С. 150.
5. *Холопов Ю.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – М., 1994. – Вып. I. – С. 122.
6. Там же. С. 130.
7. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1977. – С. 61.
8. Цит. по: *Клочкова Е.* Библейские симфонии Караманова. – М.: Классика – XXI, 2010. – С. 65.
9. Цит. по: *Польдяева Е.* Апокриф или послание? // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 13.

В. Е. Карпенко
Иркутск

О МАСШТАБНО-ТЕМАТИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ В ПОЭЗИИ МАРКА СЕРГЕЕВА

Статья посвящена музыкальным структурам в поэзии М. Сергеева – известного иркутского поэта. Применение приемов музыковедческого анализа в других видах искусства чрезвычайно актуально и приносит интересные результаты.

Ключевые слова: музыкальная структура, поэтическая строфа, суммирование, периодичность, Иркутск, Марк Сергеев.

V. E. Karpenko
Irkutsk

ABOUT SCALE-THEMATIC STRUCTURES IN MARK SERGEYEV' POETRY

The musical structures of Mark Sergeyev' poems (well-known Irkutsk poet) are considered in this article. Application of a technique of the musical analysis in other art forms is very actually.

Keywords: musical structure, poetic stanza, summation, periodicity, Irkutsk, Mark Sergeyev.

Поэтическая и музыкальная речь разворачиваются во времени и членятся смысловыми цезурами на определенные отрезки – элементы, из которых складываются структуры, составляющие форму нормативной строфы (четверостишие) в поэзии и нормативного квадратного периода (восьмитакт) в музыке. Близость строфы и периода неоднократно отмечалась в отечественном музыкознании. На это положение опирается и работа М. Ройтерштейна «"Музыкальные" структуры в поэзии Блока» [1], ставшая, по-видимому, первым в отечественном музыкознании опытом теоретического анализа строения поэтического текста.

Сначала необходимо перечислить факторы, сближающие поэзию и музыку с точки зрения разных уровней композиции:

1. Повторы строф (и полустроф), создающие формы, подобные музыкальным, например, у А. С. Пушкина трехчастная форма в стихотворении «Я помню чудное мгновенье», рондо в «Ночном зефире», черты сонатности в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» [2] и т. д.

2. Повторы в начале стихов, связывающих смежные строфы.

3. Повторы в начале первого и третьего стихов, подобные двум предложениям музыкального периода повторного строения [3].

4. Наличие точных и варьированных повторов стихов и полустиший внутри строфы, подобных музыкальным повторам мотивов и фраз в периоде.

5. Наличие кольцевой симметрии стиха, что вносит черты репризности.

6. Близость переноса (enjambement) в поэзии синкопе в музыке [4]. Перенос – «перенесение части предложения в следующий стих» [5], в результате чего в тексте возникают «столкновение ритмического и смыслового движения... пауза, обусловленная не синтаксисом, а ритмом» [6].

7. Близость синтаксического параллелизма или перечислений в поэзии музыкальной секвенции [7].

8. Наличие в поэтическом тексте музыкальных масштабно-тематических (мелодико-синтаксических) структур [8], что становится возможным из-за определенного порядка цезур в строфе.

9. Близость поэтической строфы музыкальному периоду и, соответственно, полустрофы – предложению, стиха – фразе. Некоторые литературоведы приравнивали слоги к тактам [9], музыковед Э. Розенов при расчете золотого сечения за единицу времени брал один стих в поэзии и одну четвертную долю в музыке [10], то есть при сравнении масштабов строфы и периода стих приравнивался к фразе. Л. Мазель при расчете золотого сечения в музыке рекомендовал брать один такт [11].

В основе анализа стихотворений в настоящей статье лежат членение стихов цезурами разной степени глубины (различными по своему значению знаками препинания) и учет с л о в е с н ы х повторов (не звуковых или слоговых, что принято в литературоведении), повторов точных или варьированных, например, при перечислении. Именно словесные повторы создают содержательный и структурный уровни формы. Для выявления масштабно-тематических структур рассматриваются стихотворения, состоящие из нормативных четверостиший, протяженностью от двух до четырех-пяти строф. Графическое изображение строфы, взятое из статьи М. Ройтерштейна [12], представляет собой квадрат, угловые части которого соотносятся со строками четверостишия, начиная от левого верхнего угла и идя по часовой стрелке:

.

Там же намечены и пять уровней цезур от слабых (перечисление однородных членов предложения, обращения) до самой глубокой при бессоюзном сопоставлении самостоятельных предложений как между, так и внутри строк.

Наличие музыкальных структур в отечественной поэзии разных эпох не вызывает сомнений, и потому внедрение методов музыкально-теоретического анализа в поэтическую сферу вполне оправдано.

Объектом нашего исследования является стихотворное наследие известного иркутского поэта М. Д. Сергеева, вошедшее в итоговую книгу стихотворений «Каждый день начинать себя снова…», опубликованную в Иркутске в 1996 году (при цитировании стихов указывается соответствующая страница данного издания).

Убедительные образцы структур в стихах разных авторов приведены в учебниках Л. Мазеля и В. Цуккермана [13], М. Ройтерштейна [14]. Но и в результате изучения творчества одного поэта можно прийти к интересным открытиям и теоретическим обобщениям, примером чего может служить упомянутая работа М. Ройтерштейна о А. Блоке или статья автора

этих строк о Н. Рубцове [15]. Так, при рассмотрении стихотворений М. Сергеева наблюдается частое использование им таких структур, как суммирование, двойное суммирование, периодичность, дробление с замыканием. Это наиболее типичные для музыки построения, что еще раз говорит об универсальности для разных искусств данных элементов формы, которые М. Ройтерштейн удачно сравнил с молекулами музыкального (добавим – и поэтического) целого [16].

Конечно, разных структурных видов, вариантов построения строфы в классической поэзии существует неизмеримо больше, чем в музыке (об этом ниже). Все отечественные поэты, начиная с А. Пушкина (и раньше), интуитивно и опираясь на опыт предшественников применяли масштабно-тематические структуры, которые в результате стали общими для поэзии и музыки. Вот только литературоведческий анализ стихотворения не затрагивает этот, казалось бы, наиболее заметный, лежащий на поверхности словесный уровень. Итак, в целом можно говорить об универсальности для разных искусств данных элементов формы, которые «выполняют определенную формальную функцию, разъясняя слушателю композиционные свойства музыки и способствуя раскрытию ее смысла – как своеобразное “средство доставки” музыкального сообщения адресату» [17]. Естественно, что все сказанное касается и роли структур в поэзии.

Если за основу классификации взять степень делимости строфы на составные части, то уместно начать с примеров неделимого четверостишия (или делимого, но слабыми цезурами), аналога музыкального периода единого строения. Таких примеров у М. Сергеева немного, приводим вторую строфу стихотворения «Дымные пунцовые поленья» :

Скольких туч разгневанная сила
и веков незрячая вода
их полет стремительный гасила
и уже, казалось, навсегда. (349)

При разграничении строфы на две половины возникает простое деление [18], напоминающее период неповторного строения :

Весь вечер сижу у Байкала
на теплой спине валуна…
Волна, что уже пробежала,
опять воспарила со дна. (74)

Однако при простом делении часто возникает синтаксический параллелизм двух полустроф, близкий периоду повторного строения :

И сторож курорта привычно
свой пляж открывает ключом.
И солнце – маяк пограничный –
по гавани шарит лучом. (237)

Безусловный лидер среди структур в музыке и поэзии – суммирование, возникающее «в результате четкого разграничения первых двух стихов при тесной связи третьего и четвертого (абсолютно слитный текст или слабая цезура)» [19] :

Колдовские превращения воды.
От моторки золотая полоса.
Облака, как самолетные следы,
непривычно расчертили небеса. (73)

Также часто встречается суммирование с синтаксическим и смысловым параллелизмом первых двух стихов :

Как золотятся пышноцветы!
Какое празднество земли!
И от планеты до планеты
летят ракетами шмели. (405)

Образец суммирования с параллелизмом полустроф :

Давайте проживем хотя бы год –
загадывать на дольше безнадежно –
давайте проживем хотя бы год
неотразимо и неосторожно. (252)

И, наконец, редкий пример параллелизма полустроф и внутри полустроф :

Он ведает лекарства и пророчества,
меня спасает на пределе чувств.
Он знает, я ищу не одиночества,
а лишь уединения ищу. (351)

Как в музыке, так и в поэзии намного реже встречается структура дробления 2+1+1, и творчество М. Сергеева тому доказательство (примерно в три раза реже суммирования). Согласно классическому определению Л. Мазеля, «дроблением называется структура, в которой за слитным большим построением следуют меньшие, общая протяженность (сумма) которых равна протяженности начального большего построения» [20] :

Лодки, за лето намаявшись вволю,
носом уткнулись в холодный причал.
Соединенье концов и начал –
осень посыпана инея солью. (340)

Из фигур, делящих строфу на четыре элемента, отметим две и, прежде всего, типичное и для музыки двойное суммирование 0,5+0,5+1+2 :

…Томик гения. Стих его гулкий…
И пригрезилось мне в тишине:
в тихом Болдино после прогулки
Пушкин ночью читает Шенье. (30)

Встречается в поэзии М. Сергеева и двойное деление, при котором «метрическое деление на строки совпадает с синтаксическим делением (в строфе – четыре равновеликие синтаксические единицы» – [21]) :

Четверг явил такую милость:
полдня с небес вода лилась,
а пожеланье не свершилось,
а поговорка не сбылась. (88)

Отметим в приведенном примере параллелизм двух последних стихов.

В результате параллелизма первой и второй, второй и третьей строк возникает перемена (изменение) в четвертый раз типа a+a+ab, опирающаяся на принцип «п р е к р а щ е н и я установившейся периодичности посредством нового элемента» [22] :

И заря зажигает зарницу,
и круги на спокойной воде,
и на каждую певчую птицу
выдают небеса по звезде. (167)

В отличие от последнего примера, укладывающегося в структуру суммирования 1+1+2 (что вообще типично для перемены в четвертый раз), встречаются также образцы без суммирующей части, в которых налицо деление строфы на четыре стиха a+a+a+b :

Как мелки станут клятвы и грехи,
как сладки станут травы и дождинки,
как много разлетится шелухи,
и счастье заблестит посерединке. (252)

Сравнительно редко встречается у М. Сергеева пара периодичностей aa bb, являющаяся, как известно, типичной для народной музыки и поэзии с ее синтаксическими параллелизмами :

И вечность таилась в минуте,
таился посев в молотьбе…
Я выбрал подальше маршруты,
я сразу стал ближе к тебе. (463)

Структура дробления с замыканием 1+1+0,5+0,5+1 «обладает богатыми возможностями. Момент дробления позволяет выделить из начальных фраз те или иные существенные интонации или ритмические обороты

и подвергнуть их самостоятельному развитию, после чего следует завершение всего развития, вывод, резюме» [23] :

Я становлюсь пристрастней и добрей.
Все уже круг друзей и откровений,
все глуше дождь, и все несносней тени.
Но в глубине души цветет кипрей. (296)

В следующем примере дробления с замыканием налицо смысловой параллелизм всех стихов :

…Я лампу золотистую зажгу,
и, не мигая, загляжусь невольно,
и вдруг увижу: загорелись волны,
и сосны все дрожат на берегу. (344)

Среди разнообразия вариантов построения строфы в творчестве М. Сергеева упомянем разновидности, встречающиеся достаточно часто, но уже совсем не типичные для музыкального развития. Во-первых, отметим структуру, которую можно назвать периодичностью из двух малых суммирований 0,5+0,5+1+0,5+0,5+1 :

Поздняя осень. Преддверье зимы.
Тихого солнца нежаркая нега…
Хрупкие листья. Предчувствие снега.
Ветром размотанные дымы. (340)

Во-вторых, это две зеркально-симметричные структуры, опирающиеся на параллелизм первой-второй и/или третьей-четвертой строк. Первую назовем восходящей парой периодичностей 0,5+0,5+0,5+0,5+1+1 :

Открыты двери, а бежать нельзя,
и окна настежь, а дышать нет мочи,
и не уснешь под кровом белой ночи,
и черный день пришел ко мне в друзья. (259)

Пример нисходящей пары периодичностей 1+1+0,5+0,5+0,5+0,5 :

Не отдавайте сердца стуже,
пусть теплый август отошел.
Не говорите: «Будет хуже!»
Скажите: «Будет хорошо!» (249)

В целом же стихи М. Сергеева подтверждают мысль М. Ройтерштейна, высказанную по поводу творчества А. Блока: «Предварительные наблюдения наводят на мысль о значительно большем структурном разнообразии в поэзии – по сравнению с музыкой» [24].

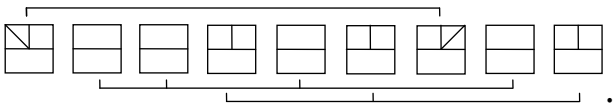
Рассмотрим некоторые аналитические моменты в работах литературоведов, так или иначе близкие нашей теме. В статье «Ритм поэтического произведения как фактор содержания» Е. Эткинд подвергает детальному анализу стихотворение М. Цветаевой из цикла «Ученик», «построенное на повторах различного типа» [25]. По поводу последних вспоминаются слова Ю. Лотмана: «Поскольку всякий текст образуется как комбинаторное сочетание ограниченного числа элементов, наличие повторов в нем неизбежно» [26]. Всего Е. Эткиндом выведено шестнадцать уровней ритмических форм, к которым позволю прибавить еще один, возникающий с позиций музыкально-теоретического анализа. В полиритмии цветаевского стихотворения на уровне структуры строфы (композиционный ритм) трижды использовано суммирование с параллелизмом двух первых стихов. Повтор данной структуры также «работает» на содержательный (смысловой) слой, создавая повторность более крупной единицы текста – строфы (по сравнению с повтором звуков, слогов и строк). В анализе Е. Эткинда этот уровень рассматривается в пятом пункте: «Ритм интонационный. Каждая из трех строф представляет собой большое четырехчастное предложение; каждый стих – малое предложение, обладающее собственной степенью завершенности. Эти четыре малые интонационные единства трижды объединены в еще более завершенные целостности» [27]. Однако если пойти по авторским цезурам, то анафорическое перечисление в первых двух стихах более отделено от второго полустишия и разделено внутри себя пополам (синтаксический и смысловой параллелизм двух первых строк). Строки второй половины строфы не разделены запятой (тире – более слабая цезура), что объединяет их в суммирующую часть 1 + 1 + 2:

По холмам – круглым и смуглым,
Под лучом – сильным и пыльным,

Сапожком – робким и кротким –
За плащом – рдяным и рваным.

Аналогично построены вторая и третья строфы.

Если рассмотреть композиционный ритм «Равенны» А. Блока (разбор которой также содержится в указанной статье Е. Эткинда, с. 115–120), то можно заметить, что все девять строф опираются на разные структуры с суммирующей частью. Это придает стихотворению известную степень устойчивости, может быть, некую завораживающую монотонность целого, которая преодолевается на структурном уровне разнообразием строения первых полустиший. Четыре раза (вторая, третья, пятая и восьмая строфы) использована периодичность, делящая строфу пополам, три раза (четвертая, шестая и девятая строфы) – суммирование, делящее строфу на три элемента, дроблению первой строки в первой строфе (двойное суммирование) отвечает дробление второй строки в седьмой строфе, делящее эти строфы на четыре части. Суммирование последней строфы типично именно для завершения стихотворений:



По поводу пушкинской строфы –

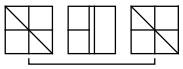
Кто, волны, вас остановил?
Кто оковал ваш бег могучий?
Кто в пруд спокойный и дремучий
Поток мятежный обратил?

Е. Волкова писала: «Инвариантная сторона ритма тоже сложным образом «работает» на смысл, расчленяет и интегрирует впечатление… Повтор сам по себе увеличивает смысл. Содержательно-смысловую функцию, таким образом, несет и метр как составная часть ритма» [28]. С нашей точки зрения, это классический пример структуры суммирования 1 + 1 + 2, точнее, его частный случай перемены в четвертый раз a a_1 a_2b (анафора «Кто» создает параллелизм трех первых стихов).

Следующие два пушкинских примера находятся в хрестоматии В. Холшевникова. Так, первая строфа стихотворения «Цветок» «симметрично делится пополам на два подобных интонационно-ритмических пе-

риода 2 + 2» [29] (по музыкальной терминологии – на два предложения. – *В. К.*). Действительно, это пример периодичности двух полустиший. В первой строфе стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных» «звуковое подобие ритмических периодов приходит в противоречие с асимметричным синтаксическим (смысловым) членением: 3 подобных стиха противостоят четвертому стиху (3 + 1)» [30]. Отметим, что эта строфа приводится Л. Мазелем в качестве примера перемены в четвертый раз aaab [31]: смысловой параллелизм начал трех первых стихов («Брожу», «Вхожу», «Сижу») снимается посредством введения нового элемента в итоговом четвертом стихе.

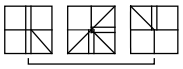
От строения отдельных строф перейдем к композиционному ритму построения стихотворения в целом. Если рассмотреть под этим углом зрения поэтическое творчество М. Сергеева, то обращает внимание явное преобладание репризной трехчастности и периодичности (точной или варьированной в зависимости от количества строф).

В трехстрофных стихах М. Сергеева структурная репризность может быть точная или варьированная (использование в качестве репризы структуры, по своей конфигурации близкой первой строфе). Структурное развитие в стихотворении «Уже не облака, еще не тучи» представляет собой трехчастную форму с точной репризой, где двойное малое суммирование крайних разделов 0,5+0,5+1+0,5+0,5+1 обрамляет среднюю часть (вторую строфу), основанную на симметрии 1+2+1 (нетипичной для музыкального периода) и параллелизме внутри полустроф  :

Уже не облака, еще не тучи.
В разрывах небо оттого синей,
а там, где солнце льет огонь летучий, –
метаморфозы света и теней.

Еще гроза не накопила силу,
еще ветрам доступно в краткий срок
ударить с флангов или грянуть с тылу,
освободить и запад и восток.

Но из мешка, где дремлет рать борея,
никто спасать не рвется синеву,
лишь ветерок, что всех других добрее,
чуть шевелит ленивую листву. (103)

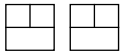
В следующем примере дроблению в третьей строке (дробление с замыканием) первой строфы симметрично отвечает дробление первой строки в репризной третьей строфе (при этом возникает варьированная реприза)  :

Обращайте вниманье на мелочи,
на простой поворот головы,
на глаза, что сверкнули по-беличьи,
на каблук среди жухлой травы.

Обращайте вниманье на малое,
на слова, что скрывают испуг,
на любую морщинку, на милое –
мимоходом – пожатие рук.

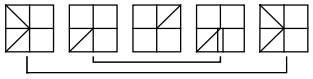
На вопрос, что поставлен умеючи,
на страницы исчерканных книг.
Обращайте внимание на мелочи –
все большое запрятано в них. (466)

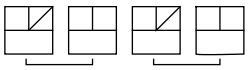
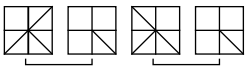
Необходимо отметить определяющую роль повторов на разных уровнях формы стихотворения. Строки «Обращайте внимание на мелочи/на малое» объединяют начала первой и второй строф, из-за этого возникает эффект повторного строения не внутри строфы, а между строфами. Этот же стих во второй половины третьей строфы выполняет функцию репризы – итога-вывода всего произведения. Повторы более мелкого уровня создаются в результате параллелизма перечислений. Разные уровни повторности, связывая между собой различные элементы формы, всегда придают поэзии звуковое, почти музыкальное очарование и также работают на содержательный слой произведения.

Пример двухстрофного стихотворения, состоящего из двух суммирований, образующих периодичность структур на композиционном уровне  :

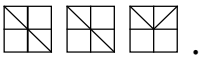
Лучи вечерние покаты,
соединили твердь и высь,
садись на санки-самокаты
и с неба на землю катись.

Ударит ветер в перепонки,
полозья двинутся легки,
и облака, как собачонки,
вдруг побегут вперегонки. (317)

В качестве концентрической (зеркально-симметричной [32]) формы структурного развития типа abcba можно привести стихотворение «Кто-то постучал в двери» (с. 44), в котором линии симметрии соединяют первую и пятую строфы (фигура, сочетающая малое суммирование и малое дробление), вторую и четвертую строфы (дробление четвертого стиха), в центре симметрии находится структура с дроблением второго стиха, которая присуща и А. Блоку, но «в музыке практически не используется» [33]:  .

Намного реже в линии структурного развития наблюдается сложная периодичность ab ab [34], которую находим в стихотворениях «Тревога» (с. 24):  и «Кипрей» (с. 296):  .

Среди трехстрофных стихотворений встречаются два варианта со структурным подобием двух первых строф (ААБ) или двух последних (АББ).

Примером структурного развития ААБ является стихотворение «Август» (с. 258), где на смену двум малым суммированиям первых двух строф 0,5+0,5+1+0,5+0,5+1 приходит восходящая пара периодичностей третьей строфы 0,5+0,5+0,5+0,5+1+1  .

На структурное развитие АББ опирается стихотворение «Тихань» (с. 393) .

В центре внимания автора настоящей работы находились вопросы нахождения и анализа масштабно-тематических структур в строфе, а также динамика структурного развития в стихотворениях М. Сергеева. Выведение структуры на первый план музыкально-теоретического анализа вполне оправдано, так как «структура есть форма организации текста в строфе; она же представляет собой составной элемент формы стихотворения в целом» [35]. Структура – это важнейший элемент формы, «в структуре находит свое отражение не столько конкретное содержание, сколько т и п х о д а м ы с л и » [36], что воплощено в многочисленных образцах русской поэзии от А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова до современных авторов. На первый взгляд данный подход может показаться насквозь фор-

малистичным, и при нем «семантика слова в стихе отступает на второй план: вперед выдвигаются звуковые, ритмические и иные повторы» [37]. Однако масштабно-тематические структуры, являясь мельчайшими строительными элементами музыкальной и, как выясняется, поэтической формы, имеют прямое отношение и к содержательному слою произведения искусства, они «в одинаковой степени работают и на воплощение смысла, и на его привычное для слушателя внешнее оформление» [38].

Рассмотрение стихотворений разных авторов под этим углом зрения подтверждает статистику частоты использования основных структур, дает убедительную картину структурного развития и ведет к интересным обобщениям, раздвигая рамки традиционного литературоведческого анализа.

Библиографические ссылки

1. См.: *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974. – С. 325.
2. См.: *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. – М.: Музыка. – С. 300.
3. См.: Там же. С. 177.
4. См.: *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры»… С. 330.
5. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология из истории русского стиха / сост., авт. ст. и прим. В. Е. Холшевников. – Л., 1984. – С. 35.
6. *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. – М., 1963. – С. 307, 308.
7. См.: *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово… С. 151.
8. См.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1979; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. – М., 1967.
9. См.: *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. – М., 1976. – С. 297.
10. См: *Розенов Э. К.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Э. К. Розенов // Статьи о музыке. Избранное. – М., 1982. – С. 125, 130.
11. См.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений… С. 94.
12. См.: *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры… С. 331.
13. См.: *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений… С. 418–457.
14. См.: *Ройтерштейн М. И.* Основы музыкального анализа. – М., 2001. – С. 92–98.
15. См.: *Карпенко В.* Масштабно-тематические структуры в поэзии Н. Рубцова // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: сб. науч. ст. – М., 2011. – Вып. IV. – С. 93,103.

16. См.: *Ройтерштейн М. И.* Основы музыкального анализа… С. 98.
17. Там же.
18. *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры… С. 331.
19. Там же. С. 333.
20. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений… С. 437–438.
21. *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры»… С. 336.
22. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений… С. 423.
23. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений… С. 142.
24. *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры… С. 336.
25. *Эткинд Е. Г.* Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 106.
26. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 134.
27. *Эткинд Е. Г.* Ритм поэтического произведения… С. 108.
28. *Волкова Е. В.* Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 83.
29. Мысль, вооруженная рифмами… С. 34.
30. Там же.
31. См.: *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений… С. 423.
32. См.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений… С. 499.
33. *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры… С. 336.
34. См.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста… С. 563–564.
35. *Ройтерштейн* М. «Музыкальные» структуры… С. 338.
36. Там же. С. 341.
37. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста… С. 147.
38. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – С. 166.

Раздел IV. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

Н. И. Зыкун
Киев

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА КАРИКАТУРЫ В УКРАИНСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ (ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

В статье рассматриваются особенности использования карикатур как поликодового текста в контексте тенденции визуализации в СМИ. Устанавливается изменение функций карикатуры, ее характер и особенности оформления на газетной странице. Подчеркивается, что карикатуры становятся самостоятельным элементом печатного издания, утрачивая функцию лишь иллюстрирования вербальной части.

Ключевые слова: сатирический журнал, иллюстрация, карикатура, жанр, «креолизированный текст».

N. I. Zykun
Kiev

FEATURES OF CARICATURE GENRE IN UKRAINIAN SATIRICAL JOURNALISM (DIACHRONIC ASPECT)

The features of using caricatures as multifunctional text codes in the field of visualization in media are considered in this article. The changing features of caricature, its character and peculiarities of execution on a newspaper page are ascertained here. It accentuates that caricatures turned into independent elements of periodicals, losing the only illustration function of the verbal part.

Keywords: satirical magazine, illustration, caricature, genre, “a creolized text”.

Сатирическая публицистика являет собой особенный массив материалов в печатных СМИ, очень разнообразный как по проблемно-тематическим, так и по формально-изобразительным качествам, что находит отображение и в категории жанра как таковой, и в жанровой системе этого направления журналистики.

Вопрос жанровых особенностей сатирических публикаций в печатных изданиях становился объектом исследования ученых – как украинских, так и зарубежных (М. Виленский, Л. Ершов, Д. Заславский, В. Здоро-

вега, Л. Кройчик, Е. Кузнецова, Я. Симкин, Б. Стрельцов, Ю. Толутанова, Ю. Ярмыш и др.). В современном научном дискурсе представлены самые различные точки зрения – от чрезвычайно широкого понимания сущности понятия «сатирический жанр» как формально-смыслового единства до формулирования более четких критериев определения. Вопрос выделения и характеристики жанров осложняется самой природой периодического печатного издания, на страницах которого неизбежно соседствуют тексты различного характера – официальные сообщения (документы), художественные произведения и собственно публицистические жанровые образования. Еще одно направление исследований определяется и наличием разных видов материалов в печатных СМИ, имеющих вербальную и изобразительную форму. Одной из таких разновидностей является карикатура, функциональное назначение которой на разных исторических этапах развития СМИ менялось – вначале она рассматривалась как иллюстрация к вербальным текстам, позже ее стали воспринимать как самостоятельное публицистическое произведение, представляющее собой объединение изобразительной и словесной части. Ныне есть основания вновь говорить об изменении характера и функций карикатуры по сравнению с началом XX века, одним из периодов ее расцвета и распространения, – о стремлении к утрате самостоятельного публицистического значения.

Изучение карикатур особенно актуализируется в связи с упрочением в печатных СМИ так называемой тенденции визуализации, что объясняется изменением издательских технологий, общественных потребностей, информационной сферы. На основе исследования современной практики и широкого круга научных источников можно говорить о том, что ныне понятие «изобразительная журналистика» (журналистика, осуществляющая коммуникацию не с использованием языка в лингвистическом смысле, а посредством изображений) признается важной составляющей теории журналистики. Изобразительная журналистика понимается как создание, отбор, обработка и распространение изображений в журналистском смысле. Тремя ее столпами немецкие исследователи З. Вайшенберг, Г. И. Кляйнштойнбер, Б. Пьорксен [1], несмотря на разнообразие изображений в журналистском смысле, считают фотографию, политическую карикатуру и информационную графику. Некоторые украинские ученые рассматривают карикатуру как один из жанров сатирической публицистики, указывая на ее особенное влияние на адресата.

Целью данной статьи является изучение процесса формирования жанра карикатуры и установление его особенностей и роли в украинской сатирической публицистике на разных этапах развития.

Несмотря на наличие фундаментальных научных знаний о семантике, прагматике и синтаксисе текстов, об их логике, восприятии и влиянии, ситуация с изображениями, в частности в журналистике, менее исследована. Однако ученые подчеркивают, что человеческий аппарат чувств иначе обрабатывает визуальные символы, чем информацию в виде печатных текстов, логика восприятия и припоминания визуальной информации – иная, впечатление от созерцания не создает четкой границы между изображенным и изображением [2]. Признанным научным фактом является то, что все записанные тексты рационализированы, визуальное же сообщение направлено, прежде всего, на эмоциональное восприятие. В последнее время все большее распространение получает представление о человеке как о носителе логики эмоций, страстей, впечатлений, поэтому внимание к изобразительным элементам в научном дискурсе усиливается [3]. Это лишь подтверждает целесообразность комплексного изучения этого вида прессовых жанров. Кроме того, исследование большого круга специальных сатирических изданий, прежде всего, журналов и сатирических публикаций в общеполитических изданиях на разных этапах развития прессовой журналистики дает основания говорить о необходимости выделения и самостоятельного изучения так называемых изобразительных сатирических жанров, к которым можно отнести карикатуру, шарж, сатирическую фотографию, фотоколлаж. Они активно использовались во всех разновидностях сатирических изданий и в общественно-политических СМИ уже с конца XIX – начала XX века в периодике Надднепрянской Украины. Причем в истории развития системы сатирической журналистики активность так называемых изобразительных форм наблюдается в разные исторические периоды, имеющие ряд особенностей – они отличались глубокими общественными потрясениями и революционными трансформациями, активностью граждан, что предполагало бытование в прессе оперативных, лаконичных, эмоциональных, выразительных форм для передачи информации.

Наиболее массово представленными в сатирических изданиях оказались карикатуры, которые, собственно, и обусловили возникновение этого типа изданий, стали их важной типоформирующей особенностью [4]. Однако следует подчеркнуть, что, признавая их значение и распространение, ученые нередко отводят им роль лишь «иллюстративного материала» [5], или, называя среди сатирических жанров, не выделяют их в особую подгруппу сатирических жанровых форм (так называемых визуальных или изобразительных). С. Ф. Павленко, говоря о русской сатирической периодике первых двух десятилетий XX века, указывает на распространение в прессе таких сатирических жанров, как памфлет, басня, пародия, фельетон, анекдот, шарж, карикатура и т. д. [6].

Львовская же исследовательница О. Д. Кузнецова признает, что жанровую палитру юмора и сатиры по форме выражения следует классифицировать на текстовую и изобразительную. Последнюю по технике воплощения замысла она предлагает делить на графические виды, рисованные, фотографические и компьютерные виды, однако в отличие от текстовых (прозаических и стихотворных) жанров не только их не исследует, но даже и не называет [7]. В. Стадник, подытоживая исследование украинского сатирического дискурса периода 1905–1920 годов, также указывает на целесообразность выделения сатирической прозы в больших и малых жанровых формах (сатирические заметки, миниатюры, анекдоты, загадки, объявления, реплики, юморески, фельетоны, памфлеты), сатирической поэзии (оды, эпиграммы, песни, басни, стихотворные комментарии, стихотворные фельетоны и памфлеты, сатирические стихи, миниатюры) и иллюстративного материала (карикатуры, сатирические рисунки, шаржи) [8]. Как видим, располагая изобразительные формы на одном уровне с прозово-поэтическими сатирическими жанрами, он называет их лишь иллюстративным материалом, что противоречит реальному положению на газетно-журнальной странице исследуемого В. Стадником периода развития украинской сатирической публицистики. Однако мы рассматриваем это всего лишь как терминологическую несогласованность или неточность и склонны поддержать позицию О. Кузнецовой, поскольку считаем, что существует достаточно оснований для выделения карикатуры в особенный публицистический жанр, имеющий синкретический характер. Похожие подходы ныне наблюдаются и к трактовке статуса инфографики как самостоятельного жанра в современной публицистике.

Искусствовед А. Каск на основе обобщения жанровой структуры, сюжетики и эстетики журнальной иллюстрации в России XVIII–XIX веков обоснованно рассматривает сатирически-юмористический рисунок, который обычно сопровождается подписью, как «креолизованный» текст, фактура которого состоит из двух негомогенных частей – вербальной и невербальной. Выразительность и убедительность такого текста, по мнению исследовательницы, зависит от обеих составляющих, а также от органичности их сочетания [9].

Исследователи политической карикатуры также указывают, что «язык зрительных образов сатирической графики предлагает определенное толкование и оценку случившегося, обращаясь при этом не только к сознанию человека, но, прежде всего, к его эмоциональному восприятию» [10]. В. Ю. Жуков, признавая сатирические издания синтетическим источником информации, в котором письменная форма дополнялась изо-

бразительно-графической, подчеркивает органическое сочетание на газетной полосе текста и иконографии. Нарративный по способу отражения действительности, такой источник, по его мнению, отражает эпоху в ярких понятиях, в запоминающихся образах [11].

Г. Стернин подчеркивал, что значительная доля среди журнальных рисунков принадлежит «карикатурам в наиболее узком и точном смысле этого слова, то есть сатирическим изображениям определенных, конкретных лиц» [12].

Рассмотрим трансформацию карикатуры на пути к становлению самостоятельного жанра – вначале графического искусства, а потом и публицистики.

Термин «карикатура» этимологически происходит от итальянского глагола «caricare», который независимо от семантических связей с миром искусства обозначает «нагружать», «перегружать» или «обременять»; а также от глагольного существительного caricature. Но очень быстро слово приобретает другое значение – в эпоху его словообразования (около XVI–XVII века) термин обозначал обработку и подчеркивание индивидуальных черт личности, а следовательно – утрированное изображение. Слово получает распространение в различных языках. Через французский в XVIII веке попадает в немецкий, там довольно быстро становится собирательным понятием с широким семантическим полем: искаженное изображение лица; деформированные явления и проявления сатиры; как синоним выражения «политическая карикатура» – визуальный комментарий, который является журналистским жанром [13], однако в отличие от украинской практики с акцентом на выражении мнения. Со временем в силу своих особенностей, функций и адресованности массовому зрителю (читателю), карикатура, возникнув как жанр графического искусства, постепенно теряет свою самостоятельность, объединяется с книгой и журналом. Возникновение политической изобразительной сатиры связывают с Францией начала XIX века, предпосылками чего стали как «политические метели», так и изобретение способа литографической печати. Он облегчал художнику работу над сатирическим рисунком, поскольку рисунок делался на литографическом камне, а не на дереве или меди. Благодаря этому улучшалась его репродукция. «С этого времени и началась сначала во Франции, а потом и других странах сатирическая пресса» [14]. Б. Виппер подчеркивает, что в период июльской революции во Франции литография «вступает в союз с прессой и становится выдающимся агитатором и пропагандистом», иллюстрацией такой трансформации, указывает он, может служить и изменение самого термина для обозначения карикатуры

в английском языке: до 1750 года – «hieroglyphies» (ребус), после 1830-го – «cartoon» (юмористическая картинка) [15].

Журналистиковед Д. С. Григораш рассматривает карикатуру как отражение действительности в искаженном виде, как произведение, нарушающее привычное соотношение компонентов изображаемого объекта, умаляя и преувеличивая определенные черты с целью высмеивания. Это сатирическое или юмористическое изображение дает критическую оценку определенным общественно-политическим и бытовым явлениям, событиям или конкретным лицам. Он указывает, что карикатура имеет широкий диапазон изобразительных средств: от беспощадной острой сатиры до веселого добродушного юмора, от выразительного штриха до резкого шаржа [16].

Термин «карикатура» используется в широком и узком смыслах. В широком смысле слова под карикатурой понимается любое изображение, в котором сознательно создается комический эффект, сочетается реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей, изменяются соотношения их с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления. Карикатура в этом значении обладает широчайшим диапазоном тем. Методы карикатуры могут быть использованы в различных видах и жанрах искусства (например, в плакате, газетной или журнальной графике). В узком смысле карикатура – особый жанр изобразительного искусства (как правило, графики; гораздо реже используются средства живописи и скульптуры), являющийся основной формой изобразительной сатиры и обладающий четкой идейной, социально-критической направленностью [17].

Говоря о внутренних свойства карикатуры, Б. Виппер акцентирует внимание на таких, как: 1) одностороннее преувеличение или подчеркивание определенных черт (обязательно в направлении уродства, безобразия, низости, обязательно с насмешкой), способствующее повышенной экспрессии или трагичности изображения; 2) отклонения от нормы, нарушение, в известной степени, естественности, хотя с сохранением удаленного сходства с натурой; 3) наличие сходства с человеком, определенная персонификация, даже если это изображение предметов [18].

Украинский исследователь В. Хмурый считал, что попытки карикатурировать быт принадлежат глубокой древности, они предпринимаются еще на том этапе культуры, когда человек делал первые шаги на поле изобразительного искусства [19]. Однако Б. Виппер не соглашается с такой трактовкой, не находя в египетских и индийских изображениях богов

с головами животных, комических рисунках на греческих вазах, химерах готических соборов сущности карикатуры – умышленного преувеличения определенных черт, обеспечивающих комичность и высмеивание, направленности против определенного лица, – указывая, что в чистом виде карикатура появляется достаточно поздно, во втором половине XVIII века [20]. Общая доступность и понятность изобразительной сатиры и сильное влияние ее художественной формы и мастерского исполнения на психику массы, как указывает В. Хмурый, ставят этот вид сатиры выше ее литературной формы [21]. На это указывал и Б. Ефимов: «Выразительная форма карикатуры понятнее и доходчивее, чем любое литературное изложение, поскольку сатирический рисунок конкретизирует события и ситуации, переводит факты из языка логических понятий на язык зрительных образов» [22]. Это признавали и современники революционных сатирических журналов – большая эмоциональная сила карикатурного изображения в сатирических журналах периода первой революции нашла отражение и в таких документах, как письма Трепова, Дурново, доклады цензоров [23]. В. Боцяновский цитирует историка Мишле, который говорил, что десять тысяч статей не могут сделать в сознании читателя того, что делает один рисунок талантливого карикатуриста, типа Домье. Исследователь признает, что гротескные карикатурные образы столбов самодержавия запечатлелись в памяти лучше, чем талантливое выписаны публицистические характеристики [24].

Таким образом, карикатура в основном сама по себе является синтезом графического изображения и литературного текста (подпись, текстовка). Она, по мнению украинского ученого Ю. Ивакина, близка к литературе почти так же, как и к изобразительному искусству. Несмотря на разное возможное соотношение вербального и изобразительного элементов Ивакин отдавал приоритет изображению. Иллюстрация является более информативной, чем текст, тогда, когда она «представляет собой искаженное преувеличение истины» [25]. По мнению В. Хмурого, сатирический рисунок должен быть лаконичным и одновременно понятным, передавать сюжет настолько выразительно и карикатурно-выпукло, чтобы он не нуждался в словесном текстовом объяснении. Он должен быть высокохудожественным, острым и остроумным [26]. Б. Ефимов подчеркивал, что по своей природе карикатура является наиболее мобильным и оперативным жанром изобразительного искусства, и только «она может быстро, немедленно, сегодня откликнуться на события, которые взволновали массы» [27]. Массовый читатель, указывал Б. Ефимов, часто знакомился с политическими событиями за очередной карикатурой еще до того, как прочитывал статью или телеграмму о них [28].

Основным средством воздействия карикатуры он считает «угаданную и подхваченную художником эмоцию многих миллионов людей». Этот внутренний эмоциональный заряд играет важную роль в воздействии сатирического рисунка на читателя и даже, по его мнению, бывает важным и более существенным, чем удачный сюжетный ход или художественный уровень карикатуры [29]. Ведь даже при наличии высоких смысловых и художественных качеств карикатура может оставить читателя равнодушным, если не затронет в нем внутреннего чувства, которое перекликается, совпадает с чувствами самого художника [30].

С определенной горечью Б. Ефимов указывал, что за оперативность карикатуры художник расплачивается дорогой ценой – ее недолговечностью: как уходит в прошлое удачно отраженное карикатуристом событие, так вместе с ним забывается и карикатура-однодневка [31]. Сами авторы карикатуры признавали, что в ней как в чрезвычайно своеобразном и причудливом жанре искусства значение и содержание событий требуют от художественных средств максимальной простоты и доходчивости, отвергая излишнюю усложненность. У карикатуры свои законы, своя метафорическая логика, своя система образов [32].

Многие исследователи-искусствоведы указывали на то, что об эстетической ценности карикатур, как и вообще о графическом оформлении журнала, тогда заботились мало, изображенные ситуации имели преимущественно неконкретный, аллегорический характер; графический язык сатирических карикатур был несколько упрощенным, иногда грубоватым и схематичным, что объяснялось рядом причин: объективно низким уровнем мастеров, работавших в прессе; условиями работы и необходимостью быстро откликаться на события [33]. Хотя были и исключения из этого правила: так, особенно содержательными и выразительными были именно иллюстрации и карикатуры в журнале «Шершень», который оформлялся и иллюстрировался в 1906 году известными украинскими художниками. Графике «Шершня» было свойственно яркое национальное своеобразие, она принадлежит к лучшим достижениям украинского демократического искусства.

Юмористически-сатирические издания как особый тип, который удовлетворял ожидания аудитории, стали промежуточным звеном тогдашней украинской журналистской публицистики на пути от русскоязычной к украиноязычной, причем именно благодаря удачному и органическому сочетанию на их страницах двух типов текста: вербального и невербального (в виде рисунка и карикатуры). При низком уровне грамотности населения в России вплоть до начала XX века визуальные образы не могли не

занимать доминирующего положения в прессовой, как и вообще в культурной коммуникации [34]. На украинских же территориях ситуация осложнялась и другими причинами: украинский язык, через длительный период гонения и запреты, не готов был к обслуживанию публицистического дискурса, он находился на этапе выработки не только стилистических, но и орфографических норм. Именно иллюстрации в условиях несформированности речевых и стилистических средств сатирической публицистики, как, собственно, и украинской публицистики вообще, неготовности читателей к восприятию сложных текстов на украинском языке, который находился на этапе становления как система, становились важным средством передачи информации, к тому же очень эмоциональным и действенным. Такие тексты, кроме ясности и доступности широкой аудитории, отличались и наглядностью, способствовали более целостному восприятию информации.

А. Каск указывала, что в сатирически-юмористическом рисунке российских сатирических журналов 60-х годов XIX века наблюдались три варианта связи текста с иллюстрацией: 1) для понимания карикатуры не требовался подробный текст, раскрывающий ее содержание, поскольку мысль (эмоция, отношение) выражалась преимущественно графически (с помощью шаржа, утрированного отражения действительности, метафоры, сочетания реального и фантастического, сопоставления несопоставимого и т. д.); 2) для восприятия карикатуры одинаково важны были обе части – и вербальная, и визуальная; 3) основная смысловая нагрузка ложилась на текст [35]. Такие же способы сосуществования двух элементов этого формально-содержательного единства наблюдались и позже в разных национальных сатирических изданиях. Однако если в российских сатирических журналах карикатур без развернутого вербального комментария совсем немного, то в украинских изданиях – другое соотношение. Целые страницы отданы карикатурам во многих номерах журнала «Шершень».

В иллюстрированных юмористически-сатирических изданиях уже с 1870-х годов прослеживается тенденция к постепенному увеличению количества рисунков с доминированием текста или таких произведений, в которых подпись и рисунок представляют собой искусственное сочетание [36]. Далее эта тенденция укрепляется, и постепенно все большая роль принадлежит публицистическому тексту.

В российских сатирических журналах конца XIX века нередко фиксировался «утяжеленный» тип карикатуры, в котором текст присутствовал не только в надписях и подписях, отдельными ключевыми пояснительными словами изобиловало и поле рисунка. Иногда каждый предмет и каж-

дый персонаж подписывался [37]. Встречались такие изображения и в украинских сатирических журналах. Вероятно, существование этого типа карикатуры можно оправдать все той же пестротой читательской аудитории и вовлеченностью в информационные процессы «среднего класса читателей».

Наши наблюдения подтверждают выводы А. Каск, сделанные на основе обобщения жанровой структуры, сюжетики и эстетики журнальной иллюстрации в России XVIII–XIX веков, о том, что сатирически-юмористический рисунок, который обычно сопровождается подписью, представляет собой креолизований текст, выразительность которого зависит от органичности сочетания его составляющих [38]. Такой текст характеризуется многослойностью содержания и сложностью процесса влияния на адресата. Так, Е. Артемова причиной сложности кодирования таких текстов считает актуализацию когнитивных структур в политической карикатуре не только через языковую проекцию, но и через визуально-пространственные образы. Языковой и визуальный коды к тому же, подчеркивает она, отягощаются социальным, культурным, стилистическим и идеологическим [39]. Считаем, что это способствовало как расширению аудитории сатирических изданий, так и множественности смыслов подобного «информационного послания», вопреки одной из важных его задач – упрощения восприятия. Обобщение К. Щербаковой о том, что фотография представляет собой своего рода код или текст с зашифрованной информацией, которая с определенной долей вероятности может быть раскрыта внимательным исследователем, применимо и к карикатуре, рассматриваемой учеными в одном ряду визуальных форм [40]. Однако карикатура, как любая журнальная иллюстрация, имеет особое значение как исторически подвижный вид изображения – она передает «сиюминутное состояние в ускользающем времени» [41]. Поэтому следует отметить, что восприятие реального содержания и интерпретация карикатур без текстового сопровождения современным исследователям значительно усложнены. Изображения без вплетения в контекст остаются, как правило, многозначными. Они, по сравнению с языковыми выражениями, менее конвенционализированны, что затрудняет их декодирование [42]. Значение и функции иллюстраций, в первую очередь, карикатур, в сатирических изданиях начала XX века переоценить невозможно. Взаимовлияние революционных событий и сатирической журнальной графики было очевидным: последняя, развиваясь под действием общественных потрясений, стала важным фактором этих потрясений. Сатирические карикатуры в периодике того времени можно рассматривать не только как отражение классовых столкновений, но и как катализатор, благодаря участию в политическом воспитании

народа. Эта функция, родившаяся в рассматриваемую эпоху, особенно заметна в сравнении с сатирической журналистикой 60-х годов XIX века, характеризовавшейся общими просветительскими тенденциями (что в определенной степени объяснялось и неготовностью читательской аудитории к иному формату общения). Основой воздействия рисунка на читателя становится не сюжетность, а эмоциональная выразительность образа, художественная острота всех его элементов.

Научные и периодические издания подтверждают изменение роли карикатур и подходов к творческому процессу работы над ними. Так, в сатирических журналах начала XX века сначала рисовались карикатуры как оперативное отражение общественных событий, позже в редакции коллективно «творили» подписи к ним. Причем эту работу считали второстепенной и неблагодарной. Поскольку творчество было коллективным, то тексты подавались без авторов. Нередко же авторами были сами художники. Центральным в работе над карикатурами в сатирических изданиях и советского периода, также щедро иллюстрированными карикатурами, было именно изображение. Об этом говорил М. Семенов, вспоминая так называемые «темные заседания» (от слова «тема»), на которых обсуждались темы для карикатур [43]. Теперь ситуация иная – карикатурам принадлежит меньше места на газетной полосе и журнальной странице. Кроме того, известные украинские карикатуристы, сотрудничая с печатными СМИ, иллюстрируют готовые аналитические материалы или адаптируют к отображаемым темам готовые работы, выполненные по тому или иному поводу. К примеру, в украинской газете «День» (выходит на украинском, русском и английском языках) используется много карикатур художника А. Казанского, активно сотрудничавшего с газетой раньше, для иллюстрирования важных аналитических публикаций, касающихся острых общественно-политических проблем, которые берутся из архива газеты и датируются 1997–1998 годами (например, в № 188 (3831) от 18.10.2012; № 229–230 (4112–4113) от 13–14. 12.2013; № 232 (4115) от 18.12.2013). Это позволяет говорить об утрате в отдельных случаях современными карикатурами свойств «креолизованного» текста, понимаемого в данном случае как некое его единство и неделимость, поскольку исследователи одной из особенностей его называли одновременность создания вербальной и невербальной части карикатуры одним автором или авторским коллективом, а также возможность иметь лишь по одному варианту вербальной и невербальной части такого текста [44].

Таким образом, карикатуры в сатирических изданиях конца XIX – начала XX века становятся важным типообразующим фактором, выполняя

в то же время и ряд других важных функций, сформированных общественно-политическими процессами в стране, качественными характеристиками читательской аудитории и ее ожиданиями. Они представляют собой сложное явление в формально-содержательном плане, характеризуются единством характеристик, иногда взаимоисключающих, являются формой оперативного отклика на общественные явления, характеризуются многослойностью и многоплановостью передаваемого смысла и, будучи фактом искусства, в некоторых случаях надолго переживают свое время.

Считаем, что карикатуру можно определить как синтетический графически-вербальный жанр сатирической публицистики (с доминированием изображения, преимущественно графического), задача которого состоит в критической оценке посредством намеренного искажения отображаемых объектов. Среди жанровых особенностей следует выделить такие, как: мобильность и оперативность; лаконичность; эмоциональность и экспрессивность; широкий диапазон изобразительно-выразительных средств, состоящий в объединении возможностей разных видов искусства (изобразительного и литературного); высокий уровень художественного обобщения; социально-критическая направленность; в большинстве случаев – привязанность к определенной политической ситуации и системе общественных координат; многослойность значения и множественность каналов транслирования информации; адресованность широкой аудитории. В будущем актуальным будет изучение изобразительно-выразительных средств карикатуры как «креолизованного» текста, а также особенностей использования карикатур на страницах современных печатных СМИ, изменение их функционального назначения.

Библиографические ссылки

1. См.: *Вайшенберг З., Кляйнштойнбер Г., Пьорксен Б.* Журналістика та медіа: Довідник. – Київ: Академія української преси, Центр вільної преси, 2011. – С. 129–130.
2. См.: *Вайшенберг З., Кляйнштойнбер Г., Пьорксен Б.* Журналістика та медіа: Довідник. … С. 131.
3. См.: *Щербакова Е.* Визуальная история // Между канунами. Исторические исследования в России за последние 25 лет. – М.: АИРО – XXI, 2013. – С. 1380.
4. См.: *Зикун Н. І.* Ілюстрації в сатиричних журналах, їхні види і функції // Комунікаційні технології: науковий журнал. – Киев: КНУКіМ, 2013. – Т. 2. – С. 30.
5. См.: *Стадник В.* Сатиричний дискурс газетно-журнальної публіцистики Наддніпрянської України 1905–1920 рр. у викритті теорії і практики

антиукраїнства і становленні Української держави: дис. … канд. наук із соц. комунікацій: спеціальність 27.00.04 – теорія та історія журналістики. – Львів, 2008. – С. 182.
6. См.: *Павленко С. Ф.* Російська сатирична періодика перших двох десятиліть XX ст. – Київ: Логос, 2013. – С. 72.
7. См.: *Кузнецова О. Д.* Засоби й форми сатири та гумору в українській пресі. – Львів: Видавничий центр університету імені Івана Франка, 2003. – С. 67.
8. См.: *Стадник В.* Сатиричний дискурс газетно-журнальної публіцистики … С. 182.
9. См.: *Каск А. Н.* Жанровая структура, сюжетика, эстетика журнальной иллюстрации в России XVIII–XIX вв.: дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 – Изобразит. и декорат.-прикл. искусство и архит. – М., 2011. – С. 130.
10. *Голиков А. Г., Рыбаченок И. С.* Смех – дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX–XX веков в политической карикатуре. – М.: ИРИ РАН, 2010. – С. 294.
11. См.: *Жуков В. Ю.* Сатирические журналы периода первой русской революции как исторический источник // Новое о революции 1905–1907 годов в России: сб. ст. / под ред. Ю. Д. Марголиса. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – С. 63.
12. *Стернин Г.* Очерки русской сатирической графики. – М.: Искусство, 1964. – С. 246.
13. См.: *Вайшенберг З., Кляйнштойнбер Г., Пьорксен Б.* Журналістика та медіа: Довідник… С. 130.
14. *Хмурий В.* Образотворча сатира 1905 року // Всесвіт. – 1905. – № 22–23. – С. 12.
15. См.: *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс]. – М.: АСТ-Пресс Книга, 2004. – 368 с. – Режим доступа: http://e-lib. info/book. php?id= 1121022037&P-8
16. См.: *Григораш Д. С.* Журналістика у термінах і виразах. – Львів, 1974. – С. 101.
17. См.: Карикатура [Электронный ресурс] // Искусство: совр. иллюстр. энцикл. / под ред. *А. П. Горкина*. – М.: Росмэн, 2007. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_picture/1322/Карикатура.
18. См.: *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс]. – М.: АСТ-Пресс Книга, 2004. – 368 с. – Режим доступа: http://e-lib. info/book. php?id= 1121022037&P-8

19. См.: *Хмурий В*. Образотворча сатира 1905 року… С. 12.
20. См.: *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс]. – М.: АСТ-Пресс Книга, 2004. – 368 с. – Режим доступа: http://e-lib. info/book. php?id= 1121022037&P-8
21. См.: *Хмурий В.* Образотворча сатира 1905 року… С. 12.
22. *Ефимов Б.* Основы понимания карикатуры. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – С. 45.
23. См.: *Боцяновский В., Голлербах Э.* Русская сатира первой русской революции 1905–1906 годов. – Л.: Гос. изд-во, 1925. – С. 142.
24. См.: Там же. С. 142.
25. См.: *Івакін Ю. О.* По езопівську мову сатиричних журналів епохи першої російської революції // Відображення першої російської революції в українській та російській літературі. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1956. – С. 69.
26. См.: *Хмурий В.* Образотворча сатира 1905 року… С. 12.
27. См.: *Ефимов Б.* Основы понимания карикатуры… С. 12.
28. См.: Там же. С. 44.
29. См.: Там же. С. 12–14.
30. См.: Там же. С. 45.
31. См.: Там же. С. 14.
32. См.: Там же. С. 26.
33. См.: *Стернин Г.* Очерки русской сатирической графики… С. 264.
34. См.: *Щербакова Е.* Визуальная история… С. 1386.
35. См.: *Каск А. Н.* Жанровая структура, сюжетика, эстетика журнальной иллюстрации в России XVIII–XIX веков… С. 137.
36. См.: Там же. С. 141.
37. См.: Там же. С. 144.
38. См.: Там же. С. 130.
39. См.: *Артемова Е. А.* Карикатура как жанр политического дискурса [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Волгоград, 2002. – 237 с. – Режим доступа: www.lib.ua-ru.net/diss/cont/326786.html
40. См.: *Щербакова Е.* Визуальная история … С. 1382.
41. *Каск А. Н.* Жанровая структура … С. 2.
42. См.: *Вайшенберг З., Кляйнштойнбер Г., Пьорксен Б.* Журналістика та медіа... – С. 132.
43. См.: *Семенов М. Г.* Крокодильские были. – М.: Мысль, 1982. – С. 31–34.
44. См.: *Артемова Е. А.* Карикатура как жанр политического дискурса …

М. Н. Софронова, Г. Д. Булгаева
Барнаул

МЕТОД РЕКОНСТРУКЦИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Изменение отношения к полностью или частично утраченным памятникам искусства заставляет пересмотреть понятия «воссоздание» и «реконструкция» и их интерпретацию. Тесная связь реконструкции с реставрацией обосновывает обращение к теоретическим основам данного знания. Реконструктивный метод предполагает междисциплинарный подход и индивидуальный научный поиск.

Ключевые слова: реконструктивный метод, воссоздание, реставрация, утраченный памятник, междисциплинарный подход, фактографический метод.

M. N. Sofronova, G. D. Bulgaeva
Barnaul

THE RECONSTRUCTION METHOD: THEORETICAL ASPECT

The changing of the attitude to completely or partially lost monuments of art leads to reconsider the concepts of “re-creation” and “reconstruction” and their interpretation. Close relation of reconstruction and restoration gives a reason for appeal to the theoretical foundations of this knowledge. The reconstruction method pre-supposes interdisciplinary approach and individual scientific research.

Keywords: reconstruction method, reconstruction, restoration, lost monument, interdisciplinary approach, factographic method.

Изменение отношения современного общества к предметам, представляющим историческую и художественную ценность, очевидно. Сегодня важны не только материальные памятники, но и те значения, которыми они наделяются. В связи с этим создание теоретической или практической модели памятника становится наиболее актуальным. Цель в данном случае обусловливается восполнением утраченных смыслов, важных для национальной культуры в целом [1].

В реконструкции – полном или фрагментарном воссоздании утраченных памятников – практически воплощаются научные изыскания конкретной области исследования. Для ее создания подключается ряд дисциплин, фактов, которые напрямую или косвенно подтверждают верность данной реконструкции. Итогом реконструкции является создание целост-

ного, достоверного знания о предмете, ансамбле, эпохе [2]. Критерием же должна являться исключительно достоверность новой формы. В основе реконструкции, то есть воссоздания, лежит творческая деятельность, которая корректируется многочисленными исходными условиями [3]. Методологической базой при воссоздании утраченных памятников является научный анализ историко-культурного, архивного материала, осмысление существующих памятников, близких по культурно-историческому контексту, что позволяет прибегнуть к методу воссоздания по аналогии, но творческо-научная составляющая в этом процессе индивидуальна. Соответственно каждая работа данного направления несет в себе элементы авторского методологического подхода [4].

История практического применения метода воссоздания в России восходит к XVII веку, но целеполагание его различно. Реконструкция памятников иконописи и стенописи во имя воссоздания чистоты иконографического типа является характерной чертой в реставрационной практике XIX – начала XX века. При этом соблюдались такие нормы, как ведение протоколов, снятие калек. Все чаще использовали техническую новинку XIX века – фотоаппарат. Примером трепетного отношения к первоисточнику русских ученых этого времени явилось изучение римских катакомб. При создании И. Цветаевым Музея изящных искусств имени императора Александра III при Московском императорском университете (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) предполагалось выполнение реконструкции части подземного Рима в цокольном этаже здания. Для этого российские исследователи были направлены в римскую рабочую командировку. В процессе изучения и снятия калек русскими учеными была критически оценена деятельность европейских монахов, занимающихся реставрацией и исследованием катакомб [5]. В частности, указывалось на дополнение фрагментов росписей и художественную вольность при копировании.

В 1882 году проводилась реставрация фресок во владимирском Успенском соборе. По решению комиссии во главе с известным историком И. Е. Забелиным после расчистки и снятия калек иконописец-реставратор Н. М. Сафонов восстановил росписи: прописал остатки записей XVIII века и частично живопись Рублева яичной темперой. В качестве образца для данной реконструкции были избраны фрески Нередицы и Георгиевской церкви в Старой Ладоге [6].

Другим типичным примером «иконографической» реконструкции является проект восстановления фресок св. Софии в Новгороде (1056), сделанный академиком В. В. Сусловым. Для этого он использовал кальки,

снятые Ф. М. Фоминым с росписей собора Спасо-Мирожского монастыря (1156), которые реставрировались в 1889–1901 годах Н. М. Сафоновым [7]. Процесс активного использования результатов реставрации в искусствоведении начался около 100 лет назад. Хорошо известен ряд ученых-реставраторов, занимающихся данной исследовательской работой. Такой фигурой, ставшей ключевой в этом направлении, является археолог, реставратор и историк искусства В. В. Суслов. Ему выпала честь стать первооткрывателем росписей Мирожского собора [8].

Со временем меняется отношение реставраторов и к самим памятникам, и к методам выполнения с них копий-реконструкций. Прежде всего, это обусловливается целью проводимых работ. Происходит конкретизация понятий «реставрация» и «реконструкция», базирующихся на научной основе.

В середине XX века создаются реконструкции комплексов стенных росписей древнерусских храмов. Такая попытка принадлежит реставраторам Н. В. Гусеву и А. П. Грекову. В работах указанных исследователей большое внимание уделяется восстановлению конкретных изображений святых, иконографических сюжетов и выявлению стилистических особенностей исполнения памятников. Исследователи выполняют и схемы систем росписей храмов, над фресками которых идут восстановительные работы [9].

В настоящее время происходит активный процесс сочетания реставрационной и искусствоведческой деятельности. Точнее, широкое использование выявленных реставрационных данных по конкретному памятнику в деятельности искусствоведов. Так, появляются исследования на грани вышеуказанных наук. Ряд современных реставраторов не ограничиваются исключительно паспортными данными и дневниковыми записями для описания выявленных фактов. Анализируя указанные факты и привлекая ряд других знаний, они создают монографии, где подробно описывают свои находки и делают значимые выводы.

О необходимости привлечения таких сведений при изучении истории искусства свидетельствует А. Н. Овчинников, основоположник метода копии-реконструкции среди реставраторов темперной живописи [10]. Так, ученый-реставратор обосновал необходимость применения реконструктивного метода для проведения атрибуции конкретного памятника. Доклад «Копия-реконструкция как метод восстановления утраченной иконографии» прочитан на IV Международном симпозиуме по грузинскому искусству, проходившем в Тбилиси в 1983 году. А. Н. Овчинников не описывает последовательность метода реконструкции, но указывает на слож-

ность данного процесса. Реставратор говорит о необходимости изучения литературных и изобразительных источников, привлечения результатов химических анализов пигментов и грунта памятника, а также исследования рисунка произведения в инфракрасных лучах и т. д. Все эти сведения дают наиболее полную информацию о памятнике [11]. Для создания реконструкции подключается целый ряд дисциплин и фактов, которые напрямую или косвенно подтверждают ее верность. Таким образом, представлен исторический процесс развития реконструкции в рамках реставрационно-исследовательской деятельности. Процесс воссоздания протекает в тесном сочетании с реставрацией. Понятия «реконструкция» и «воссоздание» первоначально рассматривались в рамках определения реставрации и исторически с ним связаны.

К середине XX века сформировывается самостоятельное понятие «реконструкция». Приведем определение из словаря Ожегова: «Реконструкция – коренное переустройство, организация чего-нибудь на новых основах, восстановление чего-нибудь по сохранившимся остаткам, описаниям» [12]. Со временем оно лишь дополняется и корректируется в соответствии с профессиональной направленностью словаря. В Популярной художественной энциклопедии приводится следующее понятие: «Реконструкция (от лат. re – приставка, означающая повторение, возобновление, и constructio – построение) – 1) перестройка здания для улучшения его функционирования (например, реконструкция театральных зданий в соответствии с требованиями современной театральной техники с целью повышения уровня комфорта для зрителей) или для использования его по новому назначению (например, реконструкция дворцовых и культовых зданий для размещения музейных и выставочных экспозиций); 2) обновление, коренное преобразование исторически сложившегося населенного пункта (его планировки, застройки и благоустройства), вызываемое современными социально-экономическими, санитарно-гигиеническими, архитектурно-художественными требованиями; 3) воссоздание нарушенного или утраченного первоначального облика населенного пункта, архитектурного ансамбля или отдельной постройки, произведения скульптуры, декоративно-прикладного искусства и прочего, выполненное в натуре или воплощенное в форме их описания, чертежа, рисунка, модели. Реконструкция создается на основе изучения сохранившихся частей и фрагментов памятника культуры, письменных источников, изобразительных материалов, обмеров и прочего. Научно аргументированная реконструкция памятника может служить основанием его реставрации» [13].

Идентичное определение дает и Краткая российская энциклопедия [14]. Однако Ю. Бобров отвергает определение реконструкция в 3-м значении, говоря о его размытости и многозначности. Взамен он предлагает понятие «воссоздание», причем наделяет его несколько иным смыслом. Теоретик реставрации считает, что «воссоздание должно трактоваться как самостоятельный вид деятельности со своим специфическим предметом и критериями оценки. Материальная форма, создаваемая вновь, выступает здесь не в качестве носителя былой подлинности, но как символ утраченной вещи» [15]. Автор подтверждает известное мнение о невозможности полного и точного воссоздания произведения, так как оно уже создано в определенный период времени, но выдвигает к результатам данной деятельности определенные критерии. На первый план выходит проблема фальсификации, имитации и точной копии, потому что основным требованием к воссозданию полностью или почти утраченных памятников является их достоверность. При этом отпечаток воссозданного образа в общественном сознании и наложение нового образа на первоначальный может привести к нежелательным последствиям. Однако автор говорит о допустимости такого подхода в рамках «этически мотивированного действия», приводя пример возведения храма Христа Спасителя [16].

Реставратор А. Филатов разделяет понятия «реконструкции» вообще и «реконструкции в реставрации». «Реконструкция (от латинского reconstructio – восстановление) – восстановление по сохранившимся частям или воссоздание по документам и аналогам утраченного фрагмента произведения или всего произведения в целом. В реставрации произведений живописи и предметов изобразительного искусства – воссоздание первоначальной формы утраченных деталей, тонирование и воссоздание фрагмента живописи и другого» [17]. Здесь определение характеризует конечный результат и рассматривается как цель произведенных работ. В. В. Зверев определяет реконструкцию, прежде всего, как «…метод изучения, а также восстановления памятника в его прежних очертаниях, выраженный в научном описании, чертеже, рисунке, макете, модели или схеме…» [18]. Данные определения базируются на историческом изменении социальной функции реставрации, отношении к памятникам прошлого. Автор представляет современную научную реставрационную деятельность как один из этапов формирования отношения к памятникам прошлого.

В итоге реконструкция памятников является и самостоятельным произведением, и результатом научной творческой деятельности ученого. Именно в реконструкции дается возможность полностью восполнить утраты реставрируемого произведения, опираясь на документы, аналоги и другие факты. Реконструкция есть плод реставрационных и искусствоведче-

ских работ. Она может быть представлена как иллюстративный материал, являющий собой общий вид утраченного памятника. Реконструкция носит вариативный характер, но так или иначе, каждая форма обусловлена фактами или определенными закономерностями, приводимыми автором.

Осознание и восприятие прошлого настоящим несет в себе определенную субъективность. Каждая эпоха отличается самостоятельным пониманием искусства предыдущих веков. В современном мире существует стремление «сплющить» время и проникнуть в суть всех культурных слоев одновременно [19]. Такая тенденция обусловлена информационной доступностью. При этом субъективное восприятие самопроизвольно накладывает свой отпечаток. Поэтому реконструкция является характерным методом научного познания нашего времени. В ней отражены как современное восприятие прошлого, так и фактические данные конкретного памятника.

Обоснование применения реконструктивного метода в изучении памятников истории искусства прослеживается уже на рубеже XIX–XX веков. Сам метод не выявлен как таковой, но его использование имеет место быть в работах Н. П. Кондакова [20]. В своих трудах Никодим Павлович не только описывает предметы искусства древности и выявляет их типологию, но и пытается найти и обосновать недостающие звенья одной цепи. При этом современники называли ученого фактопоклонником из-за приверженности к исследованию предметов и фактов [21]. Данная направленность работ Н. П. Кондакова является превалирующей. Однако уже на этом этапе видно, что два метода имеют тесную взаимосвязь и являются дополнением друг друга. Вышеуказанные подходы не теряют своей актуальности и на современном этапе. Подобная попытка воссоздания утраченного иконографического типа была предпринята сибирскими исследователями в начале XXI века [22].

Отечественный ученый XX–XXI веков О. А. Кривцун рассматривает реконструктивный метод в теории истории искусства в рамках общекультурных процессов. Автор, описывая современные методы исследования, выделяет два наиболее весомых: фактографический и реконструктивный. Последний представляется в виде эстетического анализа истории искусств, нацеленного на обнаружение качественно иных изменений в художественном процессе и его революционных переворотов. Если фактографическая история искусств распыляет свое внимание по всему пространству изучаемой эпохи, то реконструктивный подход выявляет определенную конструкцию и ее «несущие элементы», которые выступают в виде «особых этажей – художественных циклов в истории литературы, искусства, музыки» [23]. Эти «поэтажные границы» в истории искусств выявляют опреде-

ленные характеристики и идейные концепции в творческой практике разных видов искусств на определенном этапе. В результате внимание исследователей переключается с персоналий на идейно-концептуальную действительность, что является основой возможности построения истории искусств без имен, базируясь на аспектах, являющихся общими для различных типов и видов искусств [24].

Таким образом, история использования и научного становления метода реконструкции свидетельствует о его значимости в исследовательском процессе и стремлении к достижению исторической достоверности. Этапы формирования реконструктивного подхода в рамках развития отечественной реставрации показывают неоднозначное отношение исследователей к данному процессу. Наиболее ярко это прослеживается в характеристике понятий «реконструкция» и «воссоздание» на различных этапах его осознания. Современные исследователи при выявлении основных характеристик этого метода ставят акцент на отношении к памятнику, подчеркивая взаимосвязь с фактографическим методом, и рассматривают его в рамках общекультурного значения.

Библиографические ссылки

1. См.: *Зверев В. В.* От поновления к научной реставрации. – М.: РИО ГосНИИР 1999. – 100 с.
2. См.: *Кудрявцева Т. Н.* О современных проблемах сооружения иконостасов // Высокий русский иконостас: сб. ст. – М.: Пульс, 2004. – 208 с.
3. См.: *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. – М.: Эдсмит, 2004. – С. 83.
4. См.: Иконостас. Происхождение – развитие – символика / под ред. А. М. Лидова. – М.: Прогресс-традиция, 2000. – 752 с.
5. См.: *Эрн В.* Письма о христианском Риме // Наше наследие. – 1991. – № II (20). – С. 116–137.
6. См.: *Бобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 163 с.
7. См.: Там же. С. 36.
8. См.: Там же. С. 10.
9. См.: *Вздорнов Г.* Хранители Ферапонтова // Памятники Отечества. – 1991. – № 3. – С. 158–159.
10. См.: *Овчинников А. Н.* Символика христианского искусства. – М.: Родник, 1999. – С. 223.
11. См.: Там же. С. 461.
12. *Ожегов С. И.* Толковый словарь. – М.: Азбуковник. – 2003. – С. 675.

13. Популярная художественная энциклопедия: в 2 т. / под ред. В. М. Полевого. – М.: Совет. энцикл., 1986. – Т. 2: М–Я. – С. 162.
14. См.: Краткая российская энциклопедия: в 3 т. / сост. В. М. Карев. – М.: Оникс XXI век, 2003. – Т. 2: К–Р. – С. 1127.
15. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. – М., 2004. – С. 83.
16. См.: Там же. С. 85.
17. *Филатов В. В.* Словарь изографа. – М.: Лествица, 2000. – С. 168.
18. *См.: Зверев В. В.* Об основных понятиях научной реставрации // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – М.: ГосНИИР, 2001. – № внеочередн. – С. 58.
19. См.: *Уолден С.* Реставрация живописи – спасение или уничтожение? – М.: АСТ Астрель, 2007. – 208 с.
20. См.: *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: в 2 т. – М.: Поломник, 1998. – Т. 1. – 350 с.
21. См.: *Васильева Р. В.* Документы Н. П. Кондакова в Рукописном архиве Института истории материальной культуры РАН // Никодим Павлович Кондаков 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. – СПб.: Кинеф, 2001. – С. 43–46.
22. См.: *Софронова М. Н., Быкова В. А., Замолотских (Булгаева) Г. Д.* Икона Богоматери Одигитрия – связующая нить времени, культуры и пространства // Декабрьские диалоги. – Омск: Наука, 2005. – С. 79–83.
23. *Кривцун О. А.* История искусств в свете культурологии // Современное искусствознание: методологические проблемы. – М.: Наука, 1994. – С. 98.
24. См.: Там же.

Л. Р. Мурина
Томск

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ТОМСКОГО ЖИВОПИСЦА М. М. ПОЛЯКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ИЗ ФОНДОВ ТОМСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ)

В данной статье раскрывается понятие «творческий метод», рассматриваются особенности творческого метода томского живописца первой четверти XX века М. М. Полякова, определяется его роль и значение для развития сибирской живописи. Характеризуются основные биографиче-

ские данные, анализируются произведения живописи художника. Эмпирическим материалом исследования явились произведения живописи М. Полякова из коллекции Томского областного художественного музея.

Ключевые слова: творческий метод, сибирская живопись, М. М. Поляков, Томский областной художественный музей.

L. R. Murina
Tomsk

THE SPECIFICS OF THE CREATIVE METHOD USED BY TOMSK ARTIST M. M. POLYAKOV (THE COLLECTION OF TOMSK REGIONAL ART MUSEUM)

The aim of this article is to discover the concept “creative method”. The specifics of creative method used by the Tomsk artist of the first quarter of the XX century, M. M. Polyakov are considered, and its role and significance for the development of the Siberian painting are identified. The article also defines the artist’s main biographical data and analyses his works of art. The art works of M. Polyakov from the collection of Tomsk Regional Art Museum were used as empirical material of the researching.

Keywords: creative method, Siberian painting, M. M. Polyakov, Tomsk Regional Art Museum.

Митрофан Максимович Поляков был одним из ярких представителей художественной жизни Томска начала XX века (1885–1924). Известный при жизни и признанный коллегами, М. М. Поляков был художником, общественным деятелем, коллекционером и педагогом. Окончив Строгановское художественное училище в 1906 году, Поляков получил звание ученого рисовальщика [1]. Прожив короткую и насыщенную жизнь, он своей образованностью и просвещенностью внес серьезный вклад в развитие сибирской живописи.

М. Поляков был одной из ключевых фигур, определивших процесс формирования профессионального искусства в Томске первой трети XX века. Биография художника практически восстановлена томским исследователем И. П. Тюриной в статье «Митрофан Максимович Поляков – педагог, художник, коллекционер», изданной в 2001 году в сборнике научных работ «Поиски и находки томских искусствоведов». Однако со времени публикации данной статьи нам стали известны новые факты биографии М. Полякова, был проведен искусствоведческий анализ картин художника,

хранящихся в фондах Томского художественного музея. В свете открывшихся новых данных о жизни и творчестве М. Полякова появилась необходимость рассмотреть наследие художника и выявить особенности творческого метода.

Научные публикации являются важной, едва ли не основной частью всей литературы об изобразительном искусстве Сибири в целом. Большой вклад в разработку практических аспектов творческого метода сибирских художников внесли такие историки искусства, как Л. И. Снитко, Т. М. Степанская, Л. И. Нехвядович, Н. С. Царева. Особенности художественной культуры Томска первой трети XX века освещали такие томские исследователи искусства, как И. П. Тюрина, Л. И. Овчинникова, Т. Н. Микуцкая. Также важным источником в исследовании данной проблематики явились статьи газеты «Сибирская жизнь» за 1910–20-е годы. Постоянные обзоры выставок и культурных событий дают широкое представление о художественной жизни Томска. Авторами часто выступали художники, что придавало живой характер статьям. Интересен сам стиль написания и отношение авторов. Оценка творчества коллег позволяет с разных сторон взглянуть на одно и то же событие.

Целью статьи является определение особенностей творческого метода Митрофана Максимовича Полякова и его значение для развития сибирской живописи. К числу задач относится характеристика основных биографических данных М. М. Полякова и его вклада в формирование художественной культуры Томска первой трети XX века. Кроме того, в данной статье на основе искусствоведческого анализа живописных произведений разных периодов творчества художника охарактеризованы этапы формирования и ряд особенностей творческого метода М. Полякова.

Источниками исследования стали живописные произведения из коллекции Томского областного художественного музея, местная периодическая печать и каталоги выставок начала XX века.

Проблемы определения творческого метода как возможности познания творческого процесса и формирующих его принципов интересовали исследователей, принадлежащих различным школам искусствознания.

Введение термина «творческий метод» в лексикон отечественных искусствоведов отмечает Т. П. Знамеровская в своей монографии «Направление, творческий метод и стиль в искусстве» [2]. По мнению исследователя, термин «творческий метод» входит в употребление советских ученых в конце 1920-х годов. При этом исследователь признает синонимичность понятий «творческий метод» и «художественный метод» в искусствоведении (науке).

Уникальная ситуация, сложившаяся в советском искусстве после 1932 года и связанная с введением в оборот термина «соцреализм», обостряет идеологическую борьбу с формализмом в искусстве. Таким образом, творчество художника рассматривается с точки зрения творческого метода как метода «соцреализма». В 1970-е годы в определениях особенностей творчества отдельного художника используются понятия «индивидуальный стиль» и «манера».

В связи с этим происходит вытеснение термина «стиль», более популярного в западной эстетике XX века. Если обратиться к интересующей нас проблеме творческого метода отдельного художника, то в данном случае манера и индивидуальный стиль являются составляющими творческого метода. А творческий метод, в свою очередь, может стать основой художественного направления.

Связь творческого метода с утверждением социалистического реализма как ведущего метода советского искусства признает теоретик искусства Е. С. Громов, отмечая в своей статье «Творческий метод: фантом или реальность?», что понятие творческий метод «является своего рода прерогативной и особенностью именно советской эстетики...» [3]. При этом автор замечает, что, если творческий метод понимать как «формально-технические приемы и эстетическую теорию, которая посажена на конкретную систему подобных приемов при условии, что исключается импровизация, и тогда произойдет по-настоящему действенное управление творческим процессом» [4]. Таким образом, в данном понимании выявлены основания для определения соцреализма как творческого метода.

Необходимо отметить, что в современном искусствоведении используются определения творческого метода, предложенные еще советской эстетикой. При этом исследователи обращают внимание на некоторые аспекты функционирования понятия «творческий метод» в практике отечественных художников. Наиболее общее определение предложено в словаре «Эстетика», изданном в 1989 году под редакцией А. А. Беляева, где творческий метод определен как «система принципов, управляющих процессом создания произведений искусства» [5]. То есть авторами данного определения творческий метод рассматривается как конвенциональная система принципов в творчестве определенного круга художников, формирующая определенные направления в искусстве. Такой аспект в понимании творческого метода впервые проявился при анализе творчества художников-импрессионистов.

В «Словаре пластических искусств», изданном в 1994 году под редакцией А. М. Кантора, творческий метод трактуется как «исторически

сложившаяся совокупность принципов художественно-образного мышления в искусстве, обусловленная уровнем и характером развития общества, его философских, религиозных, социальных, научных, этических и эстетических взглядов и идеалов» [6]. Таким образом, в данном определении творческий метод представлен в аспекте исторического формирования формальной и содержательной общности круга произведений искусств. В этом контексте творческий метод близок понятию художественного стиля. Видный советский теоретик искусства О. В. Лармин в определении творческого метода делает акцент на выявлении его связи с пониманием действительности. По мнению автора, творческий метод – это «совокупность самых общих принципов свойственного художнику подхода к действительности» [7].

Резюмируя анализ представленных выше интерпретаций творческого метода, необходимо отметить полярность их трактовки. Так, большинство отечественных исследователей стремятся подчеркнуть в творческом методе ряд общих признаков, объединяющих большие группы художников в художественные и стилевые направления. С другой стороны, теоретики искусства О. В. Лармин и М. С. Каган называют в качестве существенных такие субъективные факторы формирования творческого метода, как психология творческого процесса и индивидуальное восприятие художником. Объективные и субъективные аспекты формирования творческого метода стремится уравновесить отечественный теоретик искусства С. Т. Вайман в своей статье «О художественном методе»: «И метод – по отношению к творческому процессу – тоже не предмет, а функция: он и принадлежит процессу, и уже как бы отторгнут от него. Отсюда-то, думается, и проистекают сомнения относительно самой его “наличности”» [8]. И далее С. Т. Вайман уточняет: «Как способ порождения художественной целостности – целостного человека – метод объемлет всего художника, а не какие-то специализированные участки его сознания; это – весь художник в аспекте метода. И метод – не просто инструмент, а вся полнота личности, реализующей себя при посредстве инструмента» [9]. Следуя мысли автора, формирование творческого метода художника – сложный процесс, зависящий от множества факторов: художественной школы, традиции, социально-культурной среды и особенностей личности художника.

Выявляя формальные и содержательные аспекты в понимании творческого метода, необходимо сформулировать его конвенциональное определение, соответствующее современным тенденциям в отечественном искусствоведении. Итак, творческий метод – это способ создания любого художественного произведения, состоящий из формальных и содержа-

тельных признаков. Формальные признаки включают манеру, технику, формально-технические приемы, ведущие к созданию внешне художественно цельного произведения. Содержательные признаки обусловлены особенностями личности художника, его художественным мировоззрением, индивидуальным восприятием, а также приемами творческого отражения действительности, отвечающими его внутренним установкам.

Следуя этому определению, можно наиболее точно дифференцировать периоды в творчестве художника, выявить ключевые особенности творческого метода М. М. Полякова на основе стилистического анализа его произведений и изучения подробностей жизненного пути художника.

Митрофан Максимович Поляков родился в 1885 году в д. Богушевской Волочковской волости, Козловского уезда Тамбовской губернии. В 1913 году приехал в Томск на место преподавателя рисования в коммерческое училище, вероятно, по рекомендации М. Щеглова, знавшего его по Строгановскому училищу. В 1914 году Поляков стал преподавать у студентов учительского института, куда, в свою очередь, его рекомендовал С. М. Прохоров. Из воспоминаний В. Медведева, ученика М. М. Полякова, ясно, что учитель сыграл значительную роль в образовании студентов [10].

Уже в 1914 году Митрофан Поляков стал членом Томского общества любителей художеств, вошел в состав нового правления и занялся организацией очередной выставки. В полном объеме с творчеством М. Полякова томичи смогли познакомиться в мае 1918 года на его персональной выставке [11]. Представ как живописец, и, прежде всего, пейзажист, М. Поляков выставил масштабные жанровые картины и множество этюдов с натуры. В экспозиции были представлены этюды природы от Крайнего Севера до юга. Много работ было посвящено Крыму, Волге, различным уголкам Томска и его окрестностям [12]. Ныне в коллекции Томского областного художественного музея хранится 15 произведений станковой живописи М. М. Полякова за период с 1915 по 1924 год. Охватывая весь период творчества М. М. Полякова, стоит отметить дуалистический характер творческого метода художника. Для творческого метода М. М. Полякова характерны энергичная манера письма и определенный круг сюжетов. Исходя из доступных нам источников, творчество художника можно разделить на два периода: произведения, написанные до 1918 года, относятся к «лирико-импрессионистическому» направлению, а созданные с 1918 по 1924 год – к «напряженно-мрачному».

Уже в ранних произведениях проявляются тенденции, характерные для импрессионизма. Так, интерес для исследования представляет картина «Стога», созданная в 1915 году. Возможно, мотив и композиция как раз

были выбраны под влиянием серии знаменитых «Стогов сена» К. Моне. Композиция простая и продуманная, но несет свежесть первого впечатления. Пространство, уходящее в глубину, решено за счет холодных масс леса. В пленэрных работах М. Поляков не использовал сложные композиции, и кажется, мотив играл не главную роль в его творчестве. «Стога» – лирическая и интимная, сдержанная картина. В ней наиболее ярко выражена манера видения натуры, реалистичность передачи образа и строгая цветовая гармония. Фактура красочного слоя, движение кисти составляют индивидуальность Полякова. Внешняя легкость, с которой художник раскрывает простой сюжет, не может не вызывать импрессионистических ощущений, но за этим следовала иногда резкая оценка в прессе. Так, крайне редкая негативная критика раздавалась, например, в газете «Утро Сибири». Автор, выступающий под псевдонимом Nikki, увидел в томских этюдах Полякова «грязную кисть, отсутствие интереса к изображаемому, небрежность в передаче тонов и линий и малую убедительность» [13]. Подобные пейзажи не могли быть оценены однозначно, с теми же проблемами сталкивались импрессионисты: отсутствие сюжета, легкость передачи и хаотичные на первый взгляд мазки кисти.

Страсть М. М. Полякова писать с натуры направляла его в творческие поездки. В 1913 году он совершил поездку в Крым. Пленэрная работа «Гора Сокол. Крым. Судак» (до 1918 года), возможно, была создана в это время. Простая этюдная композиция, обычный мотив – гора в лучах заката. И снова многообразие оттенков зеленого и фиолетового. Небольшие, но уверенные мазки, и ничто не нарушает цельности впечатления. Манера характерная, «поляковская», в которой фактура играет большую роль. Небольшое пространство работает за счет движения маленьких облаков и динамично написанной травы. Фиолетовые тона вплетаются в розовую голубизну неба и в зелень травы, различная тональность которых позволяет разграничить пространство. Этюд сдержанный, окутанный серебристой дымкой, есть состояние и импрессионистическая выхваченность момента. Очевидное влияние импрессионизма – и раздельный мазок, и пастозность, но печаль и лиричность характерны для русской школы живописи. Ставя перед собой задачу передачи конкретного природного состояния, художник увлекается вибрацией света.

Один из ключевых аспектов метода художника – работа на пленэре. Наиболее сильно это выражено в пейзажах «дымной» серии, созданной в традициях лирической живописи И. Левитана. В этих картинах («Сумрачный день», «Дымный вечер на Ушайке», «Тропинка»), выполненных

до 1918 года, Митрофан Максимович Поляков воспевал образ родной природы в живописи. Композиция усложняется, мазок здесь не такой импрессионистический, как в предыдущих работах. Есть цельный образ, но манера, с которой они написаны, изменяется: фактура более гладкая, спокойное движение кисти и более сильное стремление к значительности и величию образа.

Тонкий колорит, внутреннее движение, простроенность композиции, передача пространства, цветовая гамма – все это говорит о мастерстве художника. Очень сложный для передачи в живописи зеленый цвет решен интересно: целая гамма зеленых разнообразна, но органична. Пейзажи отличаются большим единством видения и пространства, сведенного к двум планам – ближнему и дальнему.

Наиболее сильно принципы импрессионизма проявились в этюде «В поле», написанном в период до 1918 года. М. М. Поляков умело пользуется контрастами цветовыми и тоновыми: передавая яркое солнце, движение света и тени, художник создает вполне самостоятельное произведение, где фигуры людей передает несколькими мазками, но схватывает их движение и состояние. Художник лепит объем, но цвет не проявляет здесь все свои возможности и все свое многообразие, создается впечатление, что форма не находится в пространстве, а имеет лишь собственное качество объема.

Произведением, не относящимся к пленэрной живописи, но в котором с наибольшей мощью проявилось влияние импрессионизма, является этюд в интерьере «За лампой» («При лампе»), выполненный также до 1918 года. Мощная тень, вовлекающая зрителя в пространство освещенной лампой комнаты, колористически сложно решена. Эта работа ярче других дает представление о манере художника, но является единственной известной нам жанровой композицией. Художник сосредотачивает внимание на свете и цвете, здесь он находит форму, передает объем, четко разделяя пространство на главное и второстепенное. Несмотря на сильные контрасты и разделение цветов, образующих оптический эффект смешения, «При лампе» – наиболее цельное произведение. Единый живописный стиль и технические приемы – свидетельство сформированного творческого метода художника.

В поздних работах заметно появление сильных фактур и интенсивных контрастов, нарушение общей гармонии и колорита. Интерес к формальной выразительности композиции начал отвлекать художника от мотива. Митрофан Поляков утвердил и укрепил этюд в роли самостоятельной

формы. Его этюды с натуры и этюды-картины полны тоски и печали, присущей живописи лирического направления.

Произведения этого периода заметно отличаются по манере исполнения. В них нет той гармонии, что присутствовала в предыдущих работах. К этой группе пейзажей можно отнести выполненные в разное время (до 1924 года), но единые по задачам (повышение роли контрастности и фактуры мазка) произведения: «Над рекою. На Томи» (до 1918), «В лесу» и «Озеро» (до 1924). Это пейзажи этюдного характера. Сочетания контрастных цветов в критической близости, сложные зеленые, активная фактура красочного слоя. В целом же этюды «зеленые» по цветовой гамме. Художник использует множество различных смесей зеленого, сочетая его с розовым и голубым. В «Озере» М. Поляков применяет технику процарапывания, сочетая мощные мазки и тонкий красочный слой. Манера М. Полякова претерпевает изменения, исчезают плотные локальные пятна, произведения теряют цельность.

Жизнь Митрофана Полякова закончилась трагически. П. Д. Муратов констатирует: «К 1923 году М. Поляков стал обнаруживать признаки депрессии» [14]. Томский художник Вадим Мизеров так рассказал на I Сибирском съезде художников в Новосибирске в 1927 году о смерти М. Полякова: «Поляков повесился в сумасшедшем доме, его три раза снимали с петли, там он и остался» [15]. Неизвестна судьба его последних работ. Этот факт затрудняет полноту изучения творчества художника. По отдельным произведениям, имеющим, однако, ключевое значение, можно выявить основные предпочтения, приметы изменения художественного метода, техники художника.

Картина «Закат в лесу» («Перед закатом»), написанная до 1924 года, свидетельствует о том, что М. Поляков стал уделять большее внимание фактуре холста. Краски кладутся в различных направлениях прерывистыми, короткими и удлиненными мазками, очень контрастными по отношению друг к другу. Пространственная глубина достигается цветом, хоть он и вырывается иногда за пределы картины.

«Село Ордынское на реке Оби» и «Пароход ночью» по манере, колориту и скрытому трагическому моменту можно отнести к поздним работам. Оба произведения сходны по мотивам, настроению, движению кисти. Обе работы, вероятно, написаны на Оби. Этюды мрачные, говорящие об ухудшении душевного равновесия художника. Темные сложные смеси с черным цветом на переднем плане и тревожная цветовая гамма подчеркивают трагизм.

Исходя из того, что творческий метод – это функция, способ создания любого художественного произведения, состоящий из формальных и содержательных признаков, а основа метода – личность художника, его мировоззрение, восприятие и отражение мира при помощи формально-технических приемов, отвечающим его внутренним установкам, допустимо определить основные принципы творческого метода М. Полякова. Его произведения вбирают в себя качества этюда: стремительность, богатство и вольность фактуры, мгновенность, остроту ракурса и поз. Свет реализует не только структуру композиции, но и становится главным мотивом. Характерно стремление синтезировать реалистичность образа и технические завоевания импрессионизма. Это система приемов, значительную роль в которой играет непоследовательность управления творческим процессом и художественное осмысление художником окружающего пространства.

Также необходимо отметить, что формальные средства выразительности играли значительную роль в поиске творческого метода М. Полякова. Данный вывод следует из анализа мотивов произведений художника, в которых зачастую отсутствует сюжет. Выбранные художником мотивы представляют базу для поисков и исследований в области цвета и фактуры. Метод объемлет всего художника, а значит, видоизменения творческого метода М. Полякова развивались соответственно его миропониманию.

Библиографические ссылки

1. *Тюрина И. П.* Митрофан Максимович Поляков – педагог, художник, коллекционер // Поиски и находки томских искусствоведов: мат-лы науч.-практ. конф. – Томск: Изд-во Ин-та оптики атмосферы СО РАН, 2001. – С. 152.
2. *Знаменовская Т. П.* Направление, творческий метод и стиль в искусстве. – Л.: Знание, 1975. – С. 6.
3. *Громов Е. С.* Творческий метод: фантом или реальность? // Современное искусствознание: методологические проблемы / отв. ред. А. Я. Зись. – М.: Наука, 1994. – С. 137.
4. Там же. С. 154.
5. Эстетика: словарь / под ред. А. А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – С. 324.
6. Пластические искусства: словарь / под ред. А. М. Кантора. – М.: ПАССИМ, 1994. – С. 73.
7. Цит. по: *Знаменовская Т. П.* Направление, творческий метод и стиль в искусстве. – Л.: Знание, 1975. – С. 7.

8. *Вайман С. Т.* О художественном методе // Современное искусствознание: методологические проблемы / отв. ред. А. Я. Зись. – М.: Наука, 1994. – С. 160.
9. Там же. С. 161.
10. *Медведев В.* Мои воспоминания об искусстве Томска // Фонд Л. И. Боженко. Художник-коллекционер Митрофан Максимович Поляков. – Архив ТОХМ, ф. 6. ОП –1. Д-4, л. 5.
11. *Тюрина И. П.* Митрофан Максимович Поляков – педагог, художник, коллекционер // Поиски и находки томских искусствоведов: мат-лы науч.-практ. конф. – Томск: Изд-во Ин-та оптики атмосферы СО РАН, 2001. – С. 156.
12. Каталог выставки картин М. М. Полякова. – Томск, 1918.
13. Утро Сибири: общественно-экономическая, политическая и литературная газета. – Томск, 1916. – № 3.
14. *Муратов П. Д.* Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – С. 63.
15. I Сибирский съезд художников // Сибирские огни. Художественно-литературный и научно-публицистический журнал. – Новосибирск, 1927. – № 3. – С. 228.

Т. Д. Рысаева, С. Ф. Рысаева
Кемерово

РОЛЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ Г. КЕМЕРОВО

Данная статья обусловлена необходимостью определения роли архитектурных и скульптурных монументов, памятников, мемориальных ансамблей и досок, а также декоративных композиций в формировании архитектурно-художественного облика Кемерова конца XX – начала XXI века. Выявление основных тенденций развития архитектурно-пластической среды города имеет существенное значение для изучения искусства Западно-Сибирского региона и сохранения культурного наследия.

Ключевые слова: художественная городская среда, монументальная скульптура, мемориальная доска, памятник, обелиск, архитектурный ландшафт, архитектурное пространство, наследие.

T. D. Rysaeva, S. F. Rysaeva
Kemerovo

THE ROLE OF PLASTIC MONUMENTAL ART IN THE FORMATION OF THE ARTISTIC URBAN ENVIRONMENT OF KEMEROVO

Given article is conditioned by necessity of determination of the role of architectural, sculptural monuments, memorial ensembles and boards, decorative compositions in formation of architectural and artistic appearance of Kemerovo at the end of the XX and at the beginning of the XXI centuries. Discovery of the main tendencies of architectural and plastic environment of the city has vital importance for studying the art of the west-Siberian district and maintain the cultural legacy.

Keywords: artistic urban environment, monumental sculpture, memorial board, monument, obelisk, architectural landscape, architectural area, legacy.

.

Характерное для современности разрушение классической системы ценностей приводит к снижению идеологического и нравственно-воспитательного значения монументального искусства. Монументы – это человеческие ориентиры, созданные людьми как символы своих идеалов, целей, действий. Они предназначены пережить период, породивший их, и составить наследство для будущих поколений, образуя связь между прошлым и будущим. В связи с этим определяется актуальность изучения монументальных памятников, выявления специфики их функционирования в современной городской среде, определения роли монументальной пластики в модернизированной городской среде Кемерова конца XX – начала XXI века.

Постановка проблемы намечает основные смысловые направления статьи. Первое направление заключается в изучении взаимоотношений системы «архитектура – скульптура – среда – человек». Такой подход обусловлен тем, что именно в обозначенный период в трудах социологов, градостроителей, искусствоведов и других исследователей появляется термин «городская среда», в котором город рассматривается с естественнонаучных позиций. Данный термин стал одним из основных понятий междисциплинарного понятийного аппарата. Используемый в контексте различных наук, этот термин наполняется тем или иным смыслом, соответствующим характеру исследований.

На наш взгляд, наиболее универсальным является следующее определение городской среды. «Городская среда – это специфическое представление о городе как антиподе среды природной или сельской, символ “городского” образа жизни в условиях глобального процесса урбанизации; совокупность открытых и закрытых пространств города; различного рода фрагменты открытых пространств города с их характерным предметным наполнением и эмоциональной окраской» [1].

Вторым направлением исследования данной статьи является монументальная скульптура, так как средоформирующие возможности ее велики: она может подчеркивать городские координаты, служить ориентиром или композиционной доминантой, выделять отдельные пространства между ними, координировать их масштабные характеристики, закреплять визуальные связи. Таким образом, монументальная скульптура несет градостроительную функцию.

Существует глубокая связь между монументальностью как определенным художественно-пластическим выражением идеи и духовными ценностями эпохи, лежащими в основе культуры, «…произведения монументального искусства служат одновременно формированию как общественного сознания, так и реального окружения людей» [2]. Таким образом, анализируя понятия синтетической концепции городской среды и роли монументальной скульптуры в этой системе как мощного гуманизирующего фактора, способного активно действовать в современной сложной и противоречивой урбанистической среде, можно определить следующие задачи изучения данной проблемы.

1. Обоснование роли и значения скульптуры в историческом и современном процессе сложения архитектурно-художественной среды города Кемерово.

2. Анализ генезиса и эволюции видов и форм городской скульптурной пластики, входящей в традиционную систему художественных средств, слагающих эстетический облик Кемерова.

3. Изложение основных предпосылок многоаспектного подхода к изучению роли, места и формы скульптуры в процессе формирования художественной среды города на современном отрезке времени.

Для Кемерова, получившего статус города в 1918 году, характерен ансамблевый характер застройки. Застройка центральной части города началась только в конце 1940-х годов. Первый проект застройки города был выполнен в 1931 году известным немецким архитектором Эрнстом Маем, но не был осуществлен в полной мере по ряду причин. В 1927 году архитектором А. Д. Крячковым был построен Дворец труда, выполнен-

ный, как и первые здания в центре города, в конструктивистском стиле с присущими ему лаконичностью, функциональностью, отсутствием украшений [3]. Архитектурный облик центральной части города в 50-е годы прошлого века складывался под руководством архитекторов Л. К. Моисеева, В. А. Сурикова, Л. И. Донбая и др. Одними из первых их проектов был жилой дом на площади Пушкина с аркой и магазином «Мелодия», главпочтамт. Была реконструирована главная улица города – Советский проспект, созданы ансамбли лучших площадей – Пушкинской, Театральной, Волкова, построены жилые дома на улицах Весенней, Арочной, Притомской набережной, 50 лет Октября, здание Госбанка (ул. Кирова), здание бывшего ГИАПа, здание Областной библиотеки. Особую роль в силуэте городского центра приобретает ландшафтная архитектура речной долины – архитектура открытых пространств, земли, воды, зелени и малых форм, подчеркивающая индивидуальность и наиболее характерные черты силуэта городского центра.

Таким образом, центр превратился в компактное историческое ядро, отличающееся по градостроительному масштабу и характеру застройки от районов Заискитимской части города. Здесь на небольшой территории сосредоточено значительное количество зданий, достойных быть признанными памятниками архитектуры города Кемерово. Немалую роль в сложении художественного образа города сыграла скульптура, не только расширяя его семантическую насыщенность, но и выявляя, подчеркивая свойственные именно Кемерову соответствия между архитектурой и природным окружением зданий.

Рассматривая историю становления предметно-пространственного комплекса города Кемерово XX–XXI веков, можно условно выделить три этапа, количество которых обусловлено политическими и экономическими изменениями в стране. Первый этап – 1960–1985; второй – 1990–2000; третий – 2000–2013 годы.

До конца 1950-х годов из-за отсутствия материальной базы и художников, имеющих высокую профессиональную подготовку, скульптура в Кузбассе не получала должного развития. Первыми заметными скульпторами начала 1950-х годов стали самодеятельные художники – Г. С. Трофимов и Г. Н. Баранов. Плодотворное развитие станковой и монументальной скульптуры в Кузбассе начинается тогда, когда в Кемерово вместе с выпускниками института имени И. Е. Репина в 1957 году прибыл скульптор Б. А. Плёнкин. Он проработал здесь всего четыре года, но своим профессионализмом успел оказать на местных ваятелей неоспоримое влияние. В 1958 году возвращается на родину А. И. Брагин, окончивший Кишинев-

ское художественное училище, а в 1960 году приезжает выпускник Харьковского художественного института Н. Н. Михайловский. В 1970-е годы Кемеровская организация Союза художников пополнилась скульпторами – выпускниками московских и ленинградских вузов: в 1971 году приезжает Р. И. Корягин, в 1972 – В. Н. Петухов, в 1974 – А. П. Хмелевской, в 1978 – В. Ф. Нестеров, в 1979 – В. В. Треска. Так складывался отряд скульпторов Кузбасса [4].

Теперь рассмотрим подробнее этапы становления архитектурно-художественного пространства города Кемерово.

Первый этап – 1960–1985 годы

Этот этап характеризуется появлением скульптурных форм и мемориальных комплексов, посвященных победе советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, идеологии прославления политического строя социализма и коммунизма. Скульптура, как и остальные виды искусства, в XX веке разделяется на два направления: традиционное и авангардное. В отечественном искусстве скульптура развивалась в основном в традиционном, реалистическом, «фигуративном» направлении. В искусстве этого периода заметен ряд новых черт и особенностей, среди которых следует специально отметить широкие поиски новых композиционных приемов и выразительных средств, плодотворное обращение к традициям монументальной пропаганды предшествующих периодов.

Самым ранним значительным мемориальным памятником города Кемерово является архитектурно-скульптурный ансамбль «Борцам за власть Советов», посвященный героям Гражданской войны (1918). Возведенный в сквере перед Дворцом труда (ныне Колледж культуры и искусств), обелиск был реставрирован в 1967 году. Обелиск по своей геометрической форме ближе архитектуре, хотя в архитектурных и мемориальных ансамблях он выступает в роли скульптуры, то есть в роли «смыслоносителя» и «украшателя». Главной смысловой силой наделена сама вертикаль, уподобляющаяся своеобразному восклицательному знаку. Обелиск расположен на двухступенчатом постаменте, в верхней части которого помещена четырехсторонняя тематическая рельефная композиция, символизирующая этапы борьбы за Советскую власть, выполненная скульпторами В. Н. Петуховым и Н. Н. Михайловским в 1978 году.

Вторым по значимости монументом стал памятник В. И. Ленину (1970, скульптор Л. Е. Кербель, архитекторы В. Н. Датюк, В. А. Суриков). Ленин изображен в момент произнесения речи: убедительная и точная портретная характеристика органично сочетается с широким образным общением. Скульптуру отличает ясный, пластичный, выразительный си-

луэт. Это главный монумент города, очень значительна его градостроительная роль, так как он находится в геометрическом центре Советского проспекта. Центральная площадь с памятником Ленину являлась выражением особого идейно-социального процесса, характерного для того времени, – процесса создания общественных центров, предназначенных для массовых коллективных действий – демонстраций, митингов, народных гуляний и т. д.

Площадь Пушкина формировалась с начала 1950-х годов, немногим раньше, чем площадь Советов. На площади стояла трибуна, перед которой проходили первые митинги, демонстрации. Там же, в сквере, находился гипсовый бюст А. С. Пушкину, установленный в честь 150-летия со дня рождения поэта. В ноябре 1954 года, в канун 37-й годовщины Великого Октября, перед зрителями предстал А. С. Пушкин (скульптор М. Г. Манизер, архитектор В. Е. Шалашов) [5]. Фигура поэта, поднятая на довольно высокий пьедестал, смотрится вполне монументально среди трех-четырехэтажных зданий, обступивших площадь. Отлитая в бронзе в натуральную величину, фигура замерла в полушаге, правая рука слегка вытянута вперед, левая, со шляпой, чуть отодвинута за спину. Голова поэта приподнята и обнажена, лицом – к долине реки Томь. Вся площадь, уютная и лиричная, напрямую связана с Притомской набережной, которая резной чугунной оградой и доступностью речного простора напоминает набережную Невы.

Одно из лучших произведений монументальной скульптуры в Кузбассе – памятник рудознатцу, первооткрывателю каменного угля Михайле Волкову (скульптор Г. Н. Баранов, 1968). Рудознатец изображен в рост, с куском угля в руках, обнаруженным им на Горелой горе. В. А. Откидач отмечает, что «памятник решен без ложной патетики, тактично, сдержанно. Найдены масштабные соотношения между фигурой и постаментом, общим размером памятника и площади. Площадь небольшая, замкнутая зданиями, поэтому и весь строй пластичного, композиционного решения располагает к близкому, неторопливому общению. Историческая правда образна, соединена с идейно-смысловым содержанием монумента. Удачно выбрано место расположения памятника. Михайло Волков всматривается вдаль, “видит” расстилающийся перед ним большой город, улицу, полную движения, делового ритма, а за его спиной высится здание Политехнического института – кузницы инженерно-технических кадров современного Кузбасса» [6].

Мемориал – архитектурно-ландшафтный комплекс, расположенный на Набережной реки Томи – посвящен памяти воинов-сибиряков, павших

в боях против немецко-фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны (скульптор А. Д. Щербаков, архитектор Н. А. Ковальчук, 1970) [7]. На бетонной стеле высотой 18 метров изображены в технике контррельефа орден Победы и слова «Слава кузбассовцам, павшим за Родину. 1941–1945». Мемориал включает в себя Вечный огонь – невысокое сооружение полированного гранита, квадратное в плане, значительных размеров, размещенное на насыпной платформе, с факелом в форме пятиугольной звезды в центре.

Второй этап – 1990–2000 годы

Углубление образно-пластического языка кемеровских скульпторов-монументалистов, целеустремленный отказ от упрощенного понимания задач монументально-декоративного искусства недавнего прошлого, поиск специфических средств выражения в городской скульптуре, отвечающих требованиям времени – все это говорит о новом, качественно ином этапе в их творчестве. Основным его признаком является стремление занять полноправное место в осуществлении важнейших задач художественной организации городской среды.

С новым развитием современной скульптуры, с ее настойчивым стремлением жить и в интерьере, и в открытом пространстве городской среды, связано творчество Рудольфа Ивановича Корягина.

Р. И. Корягин явился инициатором культурного проекта «Городская среда и скульптура», целью которого было создание в областном центре музеефицированной зоны современной скульптуры. В центральной части Кемерова расположено несколько монументальных произведений Корягина, объемных, выполненных из железа в технике сварки, которые можно рассматривать как единую группу, имеющую важное градообразующее значение. К ним легко совершить пешеходную экскурсию и на их примере составить достаточно полное представление об эволюции творчества скульптора. Для Корягина свойственно стремление к неожиданности решения, к разрушению стереотипности представлений, к постоянному поиску. Пример тому – серия панно, подсвечников, фриз Театра кукол (1971–1974); «Проходчик» (1976), «Флора» (1974), «Дон Кихот» (1977).

Единомышленником Р. И. Корягина был Алексей Павлович Хмелевской, заслуга которого видится в создании единого ансамбля скульптурных композиций, украшающих областной центр, что в условиях безликости архитектурных решений современного города, стало проявлением эстетизации и одухотворения городской среды.

А. П. Хмелевской создает ряд произведений монументальной скульптуры. Среди них памятники «Дружба народов» (1980), «Знамя Победы»

(1985), С. Орджоникидзе (1998), «Земля Кузнецкая» (1986), «Двое в архитектуре» («Скрипачка») (1985), «Пласты земли» (1989), «Аврора» (1990), «Ника – богиня победы» (1990), «Экология» (1997) и др.

Первым значительным произведением скульптора можно считать памятник «Дружба народов» (1980, архитектор В. В. Чаленко), посвященный содружеству венгерского шахтерского города Шалготарьяна и Кемерова, в котором воплотилось не только умение автора передать идею замысла пластическими средствами, но и вписать скульптуру в окружающий городской ландшафт.

В 1985 году скульптор создал произведение, стилистически уже полностью принадлежащее грядущей эпохе. Скульптура установлена в небольшом сквере перед Областной филармонией в 1998 году и известна под названиями «Скрипачка» или «Двое в архитектуре». Смелое и удачное композиционное решение скульптуры явилось продолжением и развитием заложенных автором основ камерного городского монумента в городе. С одной стороны, это декоративные скульптурные композиции, исполненные в рамках дизайнерского подхода при организации городской среды. Но вместе с тем это произведение наполнено значительным содержанием, что дает ему право быть причисленным к монументальной скульптуре, несмотря на сравнительно малый размер и пластическую разработку объемов, характерную для станковой скульптуры.

С начала 1960-х годов большое значение в формировании городской среды Кемерова уделяется мемориальным доскам, которые становятся такой же необходимой составляющей города, как архитектурные ансамбли, скульптуры, скверы, бульвары. Мемориальные доски вместе с архитектурой участвуют в организации пространства, вписаны в архитектурный облик здания, увязаны с ним материально, ритмически, масштабно, стилистически. Мемориальные доски художники воспринимают как искусство, для которого характерны небольшие размеры, плоская форма, обладающая только лицевой стороной. Изображение и надписи выполняются в виде выпуклого и вогнутого рельефа. Для этого вида искусства характерны поиски ясных и лаконичных пластических решений, способствующих облегчению восприятия изображений, использование различных материалов для изготовления. Помимо металлов (меди, бронзы) при их изготовлении используют мрамор, керамику, гипс и т. д. Художественная составляющая мемориальных досок своим стилем и содержанием воплощает традиционные для России идеалы человека – воина и государственного деятеля.

Художественные мемориальные доски выполнены такими мастерами Кемерова, как А. П. Хмелевской, В. И. Блинов, Р. И. Корягин,

В. В. Треска, В. Ф. Нестеров, Н. Н. Михайловский. Высоким профессионализмом отличаются доски скульптора А. П. Хмелевского, стремившегося воплотить в данном виде монументальной пластики память о выдающихся людях, своих современниках. Это мемориальные доски, посвященные работникам культуры: художникам Н. И. Бачинину (1997) и А. Н. Кирчанову (1989), скульптору Г. Н. Баранову, артисту А. К. Боброву (1999). Интересны по композиционному решению и передаче образа доски хирурга М. А. Подгорбунского, писателя В. Г. Рудина (1988), шахтостроителя И. В. Баронского (1999). Мемориальная доска С. М. Кирову выполнена В. Ф. Нестеровым. Скульптор В. В. Треска создал мемориальные доски Герою Социалистического Труда Н. Г. Кочеткову; Герою Советского Союза, летчику-испытателю В. П. Чкалову; Герою Советского Союза Н. А. Шорникову.

В этих досках хорошо почувствованы и найдены масштабные соотношения общего и частных деталей, присутствует необходимая камерность звучания, продиктованная местом расположения, особенностями окружающего пространства. Эти мемориальные доски по праву следует отнести к лучшим монументальным работам города Кемерово.

Третий этап – 2000–2013 годы – период «новейшей» городской скульптуры

В пластическом и композиционном разнообразии скульптурные произведения становятся менее пафосными и официозными. Наметилось использование монументально-декоративной скульптуры в архитектурно-художественном решении жилых, общественных зданий, скверов, парков, набережной; включение различных жанровых форм городской скульптуры в пространство внутренних дворов городских жилых построек.

Произведения монументально-декоративного искусства, вписанные в городскую среду Кемерова на современном этапе, становятся художественно и эстетически определенным, самоценным по характеру, преобразующим всю нашу жилую и общественную среду видом деятельности. Практическая деятельность художников, которые работают со средой, становится предметом осмысления, теоретического осознания того, что памятник в городе необходим не только как эстетический, но и нравственный элемент, как воплощение традиций и показатель уровня культуры. Скульпторы выражают в памятниках свое собственное авторское видение исторических и современных реалий, свою творческую индивидуальность.

Ярким представителем этого времени стал скульптор Валерий Васильевич Треска. Созданный им мемориал в честь кузбассовцев, погибших в локальных войнах и военных конфликтах (2003, архитектор Б. П. Лер-

ман), является результатом грамотной и профессиональной работы художника-скульптора. Это поистине высокое произведение искусства, настраивающее эмоциональное состояние человека на соответствующий уровень восприятия, воспитывающее и дисциплинирующее человеческую личность. Памятник содержит в себе такие средства монументальности, как крупный, значительный масштаб, массивность, простота форм, симметрия, статичность, величественные пропорции, подчеркнутая тектоничность, материальность.

Обобщенность форм скульптуры, крупные детали, четкость ритмов движения фигуры воина, ясность силуэтов и богатство ракурсных точек определяют значительность форм монумента. Активным приемом во всех уровнях отношений является контраст вертикалей и горизонталей – контраст вертикальных зданий и стелы – и горизонтальных плоскостей – поймы реки, правого берега и плиты, контраст пластики и окружающей среды.

Теме памяти посвящен мемориал, поставленный в честь погибших сотрудников милиции и расположенный у здания УВД г. Кемерово (2004, скульптор В. В. Треска). На вертикальной стеле изображена скорбящая мать, на горизонтальной – импровизированный Вечный огонь, рядом с которым выбиты памятные строки и имена 15 погибших милиционеров. Вторая часть памятника – каменная часовня Георгия Победоносца (2002, художник Е. М. Тищенко) в память о погибших сотрудниках уже всей кузбасской милиции. Оригинальная одноглавая постройка – интересный пример современной церковной архитектуры, близкой к архитектуре стиля модерн. При организации архитектурной среды художники учли то обстоятельство, что памятнику необходима собственная спокойная микросреда, некое переходное пространство, отделяющее его от динамично развивающегося города. Вследствие этого мемориал был установлен около городского сада, вдали от оживленной центральной части города, являясь, таким образом, и частью старой застройки города, и одновременно новым организующим объектом городской среды.

Человек реагирует на свое окружение не только формируя свое поведение. Среда порождает сложный комплекс психологических процессов. С ней связываются многие значимые для человека ценности – в том числе художественные и эстетические. Организация предметно-пространственного окружения поэтому не только одно из средств закрепления преемственности определенных типов поведения, но и средство воспитания, формирования личности.

В той цельности, которую образует среда, соединяющая материальное окружение и поведение людей, существует и искусство. Однако искусство присутствует в среде не только своими произведениями. Его роль нельзя свести к повышению «информированности» окружения или внедрению в него художественных ценностей. Высшая цель искусства – это интеграция среды и связанных с ней видов деятельности, приведение среды к «очеловеченному» единству. Ценности искусства определяют приемы, которые используются и вне его сферы, входят в способы упорядочения формы «полезных», «нехудожественных» вещей, систем вещей, предметно-пространственного окружения в его комплексах – вплоть до города в целом.

Для подтверждения этой мысли обратимся к памятникам монументальной скульптуры, формирующим собственную среду музейного комплекса «Красная горка» (открыт в 1991 году), определяя не только ее эмоционально-эстетическую наполненность, но и пространственную организацию. Район Красной Горки представляет собой музей под открытым небом: здесь, на крутом берегу Томи, сохранился уникальный комплекс памятников горнопромышленного и историко-культурного наследия, находящихся в своей естественной ландшафтной среде. Памятники составляют единый сюжетно-тематический комплекс, связанный с развитием угольной промышленности Кузбасса [8].

Доминантой музейного комплекса является монумент «Память шахтерам Кузбасса» (открыт 28 августа 2003 года) прославленного русско-американского скульптора Эрнеста Неизвестного, воздвигнутый на набережной правого высокого берега реки Томи. Выбор места для памятника и архитектурно-градостроительное решение осуществили архитекторы О. Г. Ражев, В. Н. Чернявский и Г. В. Гайфулин. Дизайнерское решение элементов пространственной среды осуществлено Т. А. Кулиевым. Это аллеи со скамейками, осветительное оборудование, бордюры по всему береговому мысу и другие функционально-эстетические средства, осмысление которых является действенным способом повышения их эстетического современного звучания.

Пространственный, средовой характер композиции получил здесь завершенное выражение. Создан не монумент, противостоящий окружению и зрителю, а художественно преображенный фрагмент, вовлекающий человека в свою сферу, зовущий к живому соучастию со «спектаклем скульптуры», который разыгрывается в его пределах. По мере обхода монумента и пребывания в его среде зрителю во все новых ракурсах и соче-

таниях, извне и изнутри раскрывается система архитектурно-пластических элементов, организующих пространство.

От монумента «Память шахтерам Кузбасса» пройдем по неширокой асфальтированной тропинке к дому Рутгерса, в котором сегодня располагается музей «Красная Горка». Здесь и дальше создана система пространственного общения, изолированная от движения транспорта и отделенная от потока спешащих пешеходов. В ее пределах человек освобождается от все подчиняющего темпа городской жизни. Уже это благоприятствует переключению восприятия на эстетическую установку монументальных объектов, раскрывающих образы исторического прошлого.

Своеобразный рельеф площади перед домом Рутгерса, организованный террасами, спусками и подъемами, украшен цветной керамической плиткой и в сочетании с зеленью газонов создает атмосферу комфорта и уюта. Введенные в этот рельеф знаковые скульптуры малых форм, прославляющие шахтерский труд, удачно дополняют пространственную среду, внося в нее смысловой акцент. Все вместе они формируют особый слой зрелищного театрального пространства, взаимодействующего с архитектурным и природным ландшафтом. В этой среде персонажи монументальных композиций живут своей активной жизнью, обращенной к эстетическому восприятию.

Центром музейной площади является памятный знак, обелиск, поставленный в честь открытия Михайло Волковым в 1721 году месторождений кузнецкого угля. Этот символический памятник носит скорее архитектурный, чем скульптурный характер, но волнует зрителя своей монументальностью и значимостью.

В 2007 году на небольшой площадке перед зданием музея была установлена скульптурная композиция символико-аллегорического характера «Святая Варвара» (московские скульпторы М. О. Лушников, В. П. Мокроусов). Фигура святой выходит из стелы, выполненной в виде символической часовни, напоминающей угольную шахту.

Задача, поставленная авторами музейного проекта, – создание тематической среды. В качестве частных эстетико-информационных комплексов она закрепляется установкой в 2008 году архитектурно-скульптурной группы «Коногон» (скульптор П. А. Барков, архитектор Г. В. Гайфулин). Ассоциации, которые вызывает памятник, многоплановые, здесь конкретное перерастает во всеобщее, убедительно показана возможность использования в монументальной композиции образно осмысленного и структурного организованного жизненного материала. Таким образом, при посещении музея-заповедника «Красная Горка» человек понимает себя в ка-

честве субъекта исторического процесса, который воссоединяет прошлое, настоящее и будущее.

В первое десятилетие XXI века в насыщении городской среды объектами скульптурных форм наметилась тенденция к размещению их не только в центре, но и в периферийных районах города. Малая форма, как известно, привлекает своей соразмерностью человеку: заставляет подойти к ней, потрогать, сфотографироваться. Она неотъемлемая, а порой и решающая часть коммуникации города и человека. Именно малые формы делают город понятным, приятным и доступным человеку. Акцент ставится больше на камерность, интимность, развлекательность монументально-декоративных средств, составляя своего рода временное убранство. Однако установленные «среди людей», они по своему художественному строю должны быть, как говорится, «чуточку выше», то есть не опускаться до уровня случайного прохожего, а сохранять функции эстетического и нравственного образца. Примером этого могут служить скульптуры «Мать», «Собака» (скульптор В. В. Треска, 2011), «Мать-медведица и Умка» (скульптор О. А. Павлов, 2009).

Таким образом, в попытке выявить и проследить тенденции развития монументальной пластики города Кемерово и влияния ее на формирование архитектурно-художественного облика города нами установлено: 1) культура в лице мировоззренческих представлений о городе создает определенные условия существования и развития архитектурно-градостроительных идей, образуя почву для формирования профессионального мышления; 2) в исторической среде города и в районах массовой жилой застройки может плодотворно существовать только высокохудожественное, выполненное на хороших архитектурных и градостроительных традициях монументальное произведение; 3) проектирование синтетического видения конкретного архитектурного объекта и монументальной скульптуры необходимо рассматривать во всем пространственно-временном контексте.

Библиографические ссылки

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – С. 87.
2. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь: А–Я / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – С. 359.
3. См.: ГАС НСО. Ф. Р-204. Управление строительного контроля Запсибкрайисполкома (1926–1931 гг.). – Оп. 3. – Ед. хр. 184.
4. *Откидач В.* Художники Кузбасса. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – С. 115.

5. См.: *Зюзьков Ю.* Любимой площади черты // Красная Горка: альманах. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2009. – С. 91–95.
6. См.: *Откидач В.* Художники Кузбасса… С. 117.
7. Вечная слава героям! // Кузбасс. – 1970. – 12 мая. – С. 1, 3.
8. См.: О музее [Электронный ресурс] // Красная Горка: музей-заповедник: [web-сайт]. – Режим доступа: http://www.redhill-kemerovo.ru/O_muzee.htm

Е. О. Щербакова
Кемерово

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПОСТАВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ УЧЕНИКОВ РИВИНСКОЙ ШКОЛЫ

В статье описаны характерные черты творческого кредо кемеровского художника-сценографа М. Т. Ривина. В контексте развития театральной культуры Сибири охарактеризованы направления в интерпретации специфики действенной сценографии современных художников-сценографов, воспитанников мастерской М. Т. Ривина, Николая Вагина, Сергея Тарханова, Вячеслава Карманова, Григория Фомина.

Ключевые слова: сценография, искусство Кузбасса, сценическое пространство, М. Т. Ривин, художественно-педагогическая школа.

E. O. Scherbakova
Kemerovo

POSTAVANTGARDE AESTHETIC STRATEGIES IN CREATIVE WORK OF THE RIVIN'S SCHOOL FOLLOWERS

The article describes individuality of the creative credo of Kemerovo artist and scenographer M. T. Rivin. The directions in interpreting of the stenographic specifics of contemporary artists, stage designers, M. T. Rivin's followers, Nikolai Vagin, Sergei Tarkhanov, VyacheslavKarmanovGrigoryFomin are characterized in the context of the development of the Siberian theatre culture.

Keywords: scenography, Kuzbass art, stage space, M. T. Rivin, pedagogical art school.

Анализируя картину развития поставангардной мировой сценографии, необходимо отметить, что она складывается из неохватного множества самых разнородных индивидуальных художественных решений. Вариа-

тивность толкований, разнообразие и взаимодействие любых форм и стилей, отвергающее саму идею культурного канона, открытость любым трансформациям являются сутью постмодернистского восприятия. Из пространства идеологии театр переместился в пространство смысловых и чувственных провокаций, а сценография как совокупность всех технических и художественных средств является, по сути, художественным языком воплощения современного театра, который включает в себя синкретизм театрального искусства, в результате чего возможно синтезирование на его основе пространственных форм творчества [1].

В отечественной театральной культуре поставангардный период рассматривается как одно из звеньев в процессе эстетических преобразований авангарда, а театр является органическим продуктом подобного синтеза. Подобная точка зрения является плодотворной почвой для понимания современных общекультурных процессов и дает возможность анализа развития театральной культуры в советскую эпоху, которая обладала высокой степенью эклектики любых форм: традиции соцреализма и авангарда не как вереницы произведений или смены сценографического языка, а как некий динамичный процесс, имеющего отношение к законам существования искусства.

Частая терминологическая перестановка «постмодернизм – поставангард» не имеет зафиксированных правил. Таким образом, чтобы не путаться в бесконечной полисемии слова «постмодерн», при рассмотрении художественных процессов в отечественном искусстве 50–80-х годов XX века следует придерживаться мнения культуролога М. Эпштейна, который предлагает заменить термин «постмодерн» по отношению к ситуации в русском искусстве «после авангарда» более локальным термином «поставангард» [2].

Поставангард оказал значительное влияние на российское театральное искусство, начиная с 1960-х годов. Появились ранее неизвестные принципы построения драматургических связей, изменилась композиция спектакля, его поэтика, художественные приемы, изменилось понятие сценографии, ее роли в создании пространственной образности и мировоззренческого решения всей постановки.

Развиваясь в русле общих тенденций, единых для всей страны, сценография в провинции имела и свои характерные особенности, и свои выдающиеся имена. Процесс развития театрально-декорационного искусства в театрах Сибири определялся в тех же функциональных типах, что и в стране в целом, но имел свои особенности. Эволюционные процес-

сы в театрах, а также творчество театральных художников, во многом определяли субъективные предпочтения режиссеров, более традиционные, чем в центре; прямое влияние местного руководства на эстетические параметры спектаклей и специфику зрительного зала, более консервативного в Сибири. Тем не менее, в рамках этих условий на сценах театров Сибири создавались подлинные произведения сценографического искусства.

В Кузбассе развитие сценографии во второй половине XX века связано с именем главного художника Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского, заслуженного художника РСФСР Марка Теодоровича Ривина. В 1974 году Марк Ривин создал в Кемеровском художественном училище театрально-декорационную мастерскую, которая в 1982 году на Всесоюзной методической выставке в Ленинграде была признана лучшей среди учебных заведений страны, готовящих художников-постановщиков театра. Творческий потенциал студентов Ривина высоко оценивали ведущие мастера сценографии. Серьезный уровень подготовки учеников Марка Теодоровича позволил в 1986 году принять участие в зональной выставке театральных художников в Новосибирске, а ежегодные стажировки в Государственном академическом большом театре и Московском государственном театре имени Ленинского комсомола позволяли находиться в эпицентре современной сценографии. Личные дружеские и профессиональные отношения связывали главного художника Кемеровского театра с элитой отечественной сценографии. Его, как наследника традиций украинского театрального авангарда, ценили и Симон Вирсаладзе, и Даниил Лидер, и Олег Шейнцис. М. Т. Ривин принадлежит к числу выпускников Харьковского художественного института, из среды которого в советское искусство впоследствии вошли таланты, определившие целую эпоху: Д. Лидер, Д. Боровский, Е. Лисик, Ф. Нирод, М. Киприян, М. Френкель. Синтезируя в своем творчестве художественные открытия авангарда, Ривин обогатил их опытом художественного реализма, личным мастерством, оказав, тем самым, большое влияние на развитие поставангардных тенденций в сценографии Кузбасса, которые были продолжены в творчестве современных художников, выпускников его театрально-декорационной школы – Николая Вагина, Сергея Тарханова, Вячеслава Карманова, Григория Фомина и других.

Научные работы, посвященные творчеству театральных художников и выделяющие сценографию как особый вид искусства, появились в 1960–70-х годах. В работах В. И. Березкина [3], Е. М. Костиной [4], М. Н. Пожарской [5], В. М Шеповалова [6], А. В. Висловой [7] и других форми-

ровалось отечественное искусствоведение в области сценографии. Теоретические выводы о существовании образа спектакля – «динамической целостности», о процессе рождения замысла, его воплощении и восприятии наиболее близки к теме исследования А. А. Михайловой, получившей завершение в книге «Образ спектакля» [8].

В Сибири интерес к творчеству художников театра проявился с некоторым запозданием. Только в 1970-х годах в рецензиях и статьях Л. А. Баландина [9], М. И. Рубиной [10], Б. К. Рясенцева [11] начали упоминаться имена художников, появились краткие описания оформления спектаклей. В настоящее время вопросы возникновения и развития театров и театрально-декорационного искусства в Сибирском регионе оставались предметом научного интереса лишь некоторых исследователей – И. Ф. Петровской [12], И. Дубовцевой [13], А. Е. Зубова [14] и других.

В Кузбассе практически отсутствовал искусствоведческий интерес к творчеству театральных художников. Проявление внимания искусствоведов и театральных критиков к сценографии было связано с периодом особого взлета, расцвета в жизни Кемеровского театра драмы, и, в частности, с именем его главного художника М. Т. Ривина. В журнале «Театр» анализировались спектакли областного театра, на страницах местной прессы появлялись персональные статьи о его творчестве. На встречах со столичными критиками, которые периодически приезжали в города Кузбасса, велся разговор о художественно-декорационных особенностях театра, отмечалась большая роль М. Т. Ривина как его главного художника. Среди публикаций можно отметить статьи З. Естамоновой [15], И. Ляхова [16], Н. Адиной [17]. Особенностью этих статей является слабая аналитическая составляющая. Чаще всего сценография упоминается описательно, в констатирующем ключе, без анализа сценографии и развития процессов как в конкретном театре, так и в творчестве художника М. Т. Ривина. Малую информативность рецензий в этом аспекте отчасти компенсирует их количество. Первая попытка искусствоведческого анализа некоторых спектаклей была предпринята в коллективной монографии «Миры театральной культуры Кузбасса» (статьи Л. Ф. Перминовой, Е. В. Берсеневой «Марк Ривин. Опыты поэтической сценографии в Кемеровском театре драмы» [18] и Г. А. Жерновой, Е. В. Берсеневой «Парабола о Ромео и Джульетте» [19]). Других публикаций, более обобщающего искусствоведческого характера, пока нет.

Цель данной публикации – охарактеризовать развитие поставангардных тенденций в сценографии региона на примере творчества учеников ривинской школы. В число задач входит описание логики развития пост-

авангардного движения сценографии Кузбасса в контексте динамики театрально-художественной жизни региона, а также описание творческого кредо М. Т. Ривина, обусловившего методико-педагогические основы работы театрально-декорационной мастерской Кемеровского художественного училища.

Являясь одним из преемников лучших традиций театрального авангарда, Марк Ривин впитал в себя самые революционные открытия в сфере современной сценической пластики. Увлеченный мейерхольдовской идеей функциональной сценографии, экспериментами театра конструктивизма, он стремился, прежде всего, к минимизации традиционных декораций и сугубой несценичности в создании зримого эквивалента внутреннему строю произведения. В то же время, в работе над классическими спектаклями художнику удавалось совместить подробные исторические декорации с философским подходом к выражению человеческих чувств, что придавало декорациям самостоятельную художественную ценность, позволяло глубоко проникнуть в суть эстетики психологии реализма. В результате такого подхода его творчество органично сочетает в себе и сценографическую «поэзию» с ее обобщенной метафоричностью, и декорационную «прозу» с ее опорой на реальность. При этом всегда в его спектаклях сохраняется принципиальная характеристика эпохи. Одинаково успешно он создает лишенную какого-либо правдоподобия среду («Трехгрошовая опера», «Снимается кино») и, если того требует спектакль, – строгий традиционный павильон («Дженни Герхард», «Анна Каренина» и др.). Для выражения яркой образности он использует сложные станки («Двадцать свадеб в один год», «Божественная комедия»), с большой изобретательностью применяет новые технические средства и нетрадиционные материалы («Иркутская история», «Камень-птица», «Совесть»), бутафорию («Дон Карлос», «Испанцы»). М. Ривин владеет всеми сторонами театрального оформительства: пишет многоплановые декорации (спектакль «Снегурочка»), создает инженерные конструкции (спектакль «Клоп»), уделяет особенное внимание светоцветовой партитуре («Ромео и Джульетта», «Бег»). Усилиями Марка Теодоровича решены многие инженерно-технические проблемы театра: поставлены на резину катки под кругом сцены театра им. А. В. Луначарского, усовершенствовано световое оборудование.

Как правило, художнику была хорошо известна не только сама пьеса, но и целый ряд ее толкований и критических оценок, он всегда старался воспринять хорошо ему известную пьесу заново, рассматривая ее под неожиданным углом зрения. Подобный опыт реинтерпретации, отбрасываю-

щий все существующие мнения, суждения, оценки, предрассудки, штампы провозглашает переосмысление традиции и является результатом обновления стратегии понимания классических текстов. В любом его спектакле мы отмечаем экспериментальный подход к материалу с использованием оригинальных средств выражения, свойственный эстетике авангарда, отстоящим от рамок традиционных эстетических представлений, стремление наделить художественные образы подчеркнутым символизмом.

Используя богатейший арсенал средств театрально-декорационного искусства, М. Ривин тяготел к особому типу сценографии, который представляет собой пластическое творчество, развернутое в сценическом пространстве и времени. В своих взглядах на сценографию он подошел к идее «театра художника», который стал закономерным явлением во вторую половину XX века. В понимании всеобъемлемости акта творчества как способа существования истинной реальности, Ривин остался верен философско-эстетическим стратегиям русского исторического авангарда. Он искренне верил в возможность изменения мира с помощью слова и образа. Именно эта общая тенденция движения от сценографии и от «пластического авангарда» к театру художника, так или иначе, характеризует и индивидуальный творческий путь мастера.

Черты авангардной ривинской школы можно проследить в творчестве выпускников театрально-декорационной мастерской Кемеровского художественного училища, наиболее ярких художников, живущих и работающих в Сибирском регионе уже на новом этапе развития искусства сценографии, который характеризуется формированием инновационной системы оформления сценического действия и совершенно иным пониманием творческой задачи. Это художник-постановщик театра Николай Вагин, главный художник Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского Сергей Тарханов, главный художник Новосибирского театра юного зрителя Вячеслав Карманов, художник и театральный продюсер Григорий Фомин и другие. Поставленные ими в Кузбассе спектакли на рубеже XX–XXI веков могут служить интересным примером концептуального решения сценографии, необычности декораций, разработки сценографической драматургии, в которой художники реинтер претируют традиционные образные стереотипы, привычные представления о старых театральных формах.

В основе постмодернистского художественного мышления заложен принцип деконструкции, предполагающий конструирование произведения на границах различных эстетических систем и стилевых направлений.

В пространстве нового постнеклассического мифа, в котором живет современный театр, персонажи шекспировских комедий под аккомпанемент рок-музыки могут попасть в государство зрелого социализма (спектакль «Ричард III», Новокузнецкий театр драмы, художник Н. Вагин, 1999 год) или в самые экзотические точки земного шара, например, в пустыню Китая. Именно там происходит действие спектакля «Шарманка» по произведению А. Платонова. На сцене Кемеровского областного театра драмы этот мир материи светлого энтузиазма создал художник Н. Вагин, а нереальность происходящего достигалась простыми декорационными средствами – росписью на сетке, которая при ловко поставленном контровом свете давала эффект голограммы. Этот спектакль – яркое свидетельство стирания границ между искусством и реальностью, изменения жанров, порождающих новые гибридные формы. Отсюда и закономерные формы проявления – путешествия в культурном пространстве и в интеллектуальной сфере возможных миров, игра с культурными знаками, прототипами, формами.

Плафон Кемеровского театра драмы – своего рода культурный знак эпохи соцреализма, знакомый каждому советскому человеку. Тематика его росписи содействовала наглядному синтезу архитектуры зала, монументальной живописи, музыки, литературного текста в едином театральном действии спектакля «Команда» по пьесе С. Злотникова. Художник Г. Фомин предложил всего лишь направить свет и взгляды артистов на эту роспись в сцене воспоминаний о послевоенном детстве. Это придало неожиданно мощную динамику действию, сразу же объединило зрителей в очень личном переживании своего детства, юности в контексте общих культурных и идеологических ценностей.

В 1987 году режиссер Вадим Цхакая и художник Вячеслав Карманов поставили на большой сцене Новосибирского Театра юного зрителя спектакль «Музыкальный момент». По мнению большинства критиков, пьеса была не слишком глубокой. Но образная пластическая среда, выстроенная художником, заставляла не замечать многие недостатки драматургии. Туманные облака тюлевых занавесов, заполнявшие пространство сцены, загадочная луна, девочка с флейтой на шаре – визуальный мир спектакля постоянно развивался, воспринимался неожиданно, непредсказуемо, и, казалось, сам воспринимал не слова героев, а их внутренний мир. Ирина Левит писала в рецензии: «Игра света, белый рояль, изысканные занавеси в соседстве с грубыми казарменными кроватями, черными курсантскими формами служат не просто для красоты. Это своего рода внешнее отраже-

ние мечты, присущей даже самой приземленной реальности, мечты, живущей в сердцах подростков» [20]. В другом спектакле «Вся надежда…», оформленном В. Кармановым, запоминались сны героини, в которых преображался старый парк – место обитания неприкаянных девчонок. Рецензент Наталья Синько отмечает, что «видения Надежды – сильнейшие моменты спектакля. Возникшие в первый раз, они подобны кошмару. Заливает сцену мертвенный белый свет. Вступает трагическая музыкальная тема. Взлетают вверх кроны, оставляя колючие островерхие стволы деревьев стоять на сцене» [21]. Театральный критик А. Е. Зубов считает, что в данном случае можно говорить о выстраивании сценографическими средствами особого, «внедраматургического» процесса восприятия, когда целостный подход художников к пространственному решению раскрывает суть спектакля, дополняет его смысловое пространство, переводит его в иные измерения и, таким образом, несет установку на создание мировоззренческого решения [22].

В целях неожиданной реинтерпретации классики художники часто решают все пространственное построение с помощью детали, точного технического сооружения. Н. Вагин в спектакле «Гамлет» (Новокузнецкий театр драмы) использует огромный металлический шар, свисающий над сценой: то ли глобус, по аналогии с названием шекспировского театра, то ли держава как символ Царства Небесного. Персонажи летают на этом символическом предмете и называют «полетным». Подобное изобретение современной цивилизации создает диалог с фактурой естественного существования: телегами, сеном, холстиной, землей, водой, огнем – грубым материалом, из которого высекается тонкая искра смысла театрального действа. Или демонстрационный подиум, который подсказал художнику мысль устроить яркий, красочный, стремительный показ фантастических нарядов французского театра эпохи классицизма, театра позы и вычурного жеста, а нам дал возможность разглядеть все их великолепие и несуразность. Объемная металлическая конструкция определила форму всего спектакля о «театре в театре», о взаимоотношениях артистов, репетирующих пьесу Мольера (спектакль «Полоумный Журден» по пьесе М. Булгакова, Новокузнецк, 2000 год). В спектакле «Сон в летнюю ночь» (Новокузнецкий театр драмы, 2001 год) Н. Вагин создал «сцену над сценой». Над планшетом сцены на стальных штанкетах художник подвесил помост из листов фанеры с подвижными соединениями. Он напоминает зрителям об устройстве шекспировского театра, в котором сцена возвышается над полом зрительного зала на высоту около одного метра. По ходу спектакля

конструкция принимает самые неожиданные формы: то лестницей уходит в небо, то пологом опускается над авансценой. Персонажи на парящем помосте – господа, недосягаемые парии в своем социальном восхождении. Внизу, на сцене, слуги, репетируя спектакль для господ, проживают жизнь, наполненную неожиданными событиями, грубоватыми скабрезными шутками, подлинной любовью, символом которой служит маленькое трепещущее сердечко из кальки. Плавное раскачивание подвесной сцены работает на образ спектакля, придает ему дыхание, реальность снам и нереальность происходящим событиям. Николаю Вагину доставляют удовольствие неожиданные формы превращения узнаваемых стереотипных персонажей и драматического действия в нечто совершенно непредсказуемое и неожиданное. Апелляция к стилям различных эпох, постоянное желание совместить несовместимое входят в сознательное намерение сценографа.

Для художника Сергея Тарханова в спектакле «Девичий источник» (Кемеровский областной театр драмы) цельность пространственного решения связана с визуально-пластической партитурой. Его обращение к эстетике сурового стиля – локальным цветовым отношениям, придающим эпичность всему происходящему на сцене, и строгому отбору вещной среды – являет пример цельного и образного решения, безукоризненного чувства стиля.

Постановка спектакля по пьесе Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» (Новокузнецкий театр драмы, 2002 год, художник Н. Вагин) произвела среди новокузнецких театралов настоящий фурор. Шестеро персонажей ненаписанной книги приходят на репетицию спектакля и просят режиссера рассказать их историю со сцены. Одинокие и потерянные, они хотят найти дорогу к самим себе. Вместе с ними зрители отправляются в путешествие по дорогам памяти главных героев, заново переживая неудачи и падения, счастливые моменты и внезапно наступившую старость. Абсурдность ситуации происходящего в спектакле достигается необычной организацией сценического пространства – перемещением места действия со сцены в зрительный зал. Зрители меняются местами с актерами и смотрят спектакль, находясь в пространстве арьерсцены. Когда открывается занавес, пустой зрительный зал трансформируется в большое застывшее море из полиэтиленовой пленки, где плавают, проживая жизнь, персонажи пьесы. С помощью этого нехитрого приема Н. Вагин сочиняет пространство спектакля, в котором жизнь и иллюзия перемешиваются, а зрители путешествуют вместе с героями в буквальном смысле слова. Таким образом,

вымышленные персонажи оказываются правдивее нас самих, а сидящие на сцене зрители превращаются в персонажей, тем самым утверждается мысль о том, что часто вчерашние реалии становятся сегодня просто иллюзией.

Художник-постановщик сочиняет свою драматургическую версию, которая всегда основана на авторском материале, классическом или современном, и адресована не прошлому, а, скорее, завтрашнему дню. С математической выверенностью он начинает нанизывать на канву-основу элементы увиденной им образной структуры будущего спектакля. Главное в этом построении – метафоричность, рожденная найденной им актуальностью проблем пьесы. Так рождались сценографические композиции Н. Вагина к «Мертвым душам», «Селу Степанчикову» и другим драматическим произведениям. Спектакль «Мертвые души», поставленный в 2001 году, – кульминация работы Н. Вагина в Новокузнецком театре драмы, одна из лучших постановок Н. Гоголя на отечественной сцене, вошедшая в ряд классических. Ключом для сценического решения бессмертной поэмы явились иллюстрации М. Шагала к этому произведению, они подсказали ход, адекватный постановке поэмы на сцене – воплощение пространства между сюжетными узлами поэмы. «Сценическое пространство становится иллюзорным, мифологическим, оно уместилось в гигантский мешок. Пространство озвучено – на дно мешка насыпаны крупные опилки, звук не случаен – можно предположить, что создатели спектакля точно узнали, какой именно шум производят шаги бесплотных душ в безвоздушном пространстве. Перемещения светлых фигур словно бы оставляют невидимые следы. Когда в пространстве повисает черное табло, на нем ритмично, равномерно светятся точки, и мы догадываемся, что это души, души мертвых в космической дали. Знак “приборного щита” призван художниками нашего века, сокрушаемого массовой гибелью человечества, не раз и не два» [23]. Очевидно, образ соответствует представлениям современных людей о мироустройстве, даже если эти представления не оформлены и не осознаны. Во всяком случае, появление этого знака в таком спектакле еще раз указывает на то, что всю продолжительность действия тема смерти и посмертной участи души была здесь едва ли не главной, да, собственно, заглавной и была. Персонажи «окуклены», словно актеров собрались поместить внутрь громоздкого мягкого манекена, но манекен еще не полностью слеплен, не до конца сформован и сшит. Может быть, это реплика, поклон от кукольного финала мейерхольдовского Гоголя, а, может быть, тема куклы сама собою возникает возле темы смерти. По мнению искусствоведа

И. Уваровой-Даниэль, «на такое посмотришь – забудешь обо всем прочем, так и потянет поразмыслить о том, отчего это метафоры Гоголя так корреспондируют с образами авангарда» [24].

Бытовое пространство, сочиняемое художниками, неизбежно разоблачает себя и оборачивается безумством театральной условности. Простые вещи у Н. Вагина превращаются в метафоры, становятся нервом спектакля. Забор из подгнивших досок, которым художник окружил сценическое пространство в спектакле Новокузнецкого театра драмы «Ревизор» (1999 год), становится символом запустения, безразличия, определяющим для внешнего облика спектакля о России, об извечных проблемах русской жизни. А гигантский торт-пирог – главный движущий импульс спектакля Кемеровского Музыкального театра «Веселая вдова» – всемогущий символ осязаемо выраженного олицетворения богатства. Или бутыль, возвышающаяся над деревней в спектакле «Верую». Она стоит в центре сакрального пространства деревни, где обычно находится церковь, и подчеркивает масштаб российского пьянства. Сочиненная С. Тархановым в спектакле «Девичий источник» выгородка-трансформер, в которой старухи проживают пространство спектакля, – главный символ бесконечно изменяющейся жизни. По словам искусствоведа В. П. Геращенко, удачно найденный художником символический образ – не простой элемент декорации, напротив, он вторгается в само действие, определяет его ход, выражает свое отношение к отдельным персонажам [25].

Анализируя основные образно-пластические принципы, по которым живет мир сценографии современных художников, можно в полной мере говорить о выстраивании сценографическими средствами особого, «внедраматургического» процесса восприятия, когда целостный подход художников к пространственному решению раскрывает суть спектакля, несет установку на создание мировоззренческого решения в лучших традициях отечественной школы авангарда, заложенных в театрально-декорационной мастерской Марка Ривина.

Таким образом, с именем главного художника Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского заслуженного художника РСФСР Марка Теодоровича Ривина связаны самые значительные достижения и поиск новой эстетики в сценографическом искусстве Кузбасса за всю историю его существования. Его творчество воплотило принципы системы действенной сценографии не только наиболее последовательно и убедительно, но и в наиболее широком диапазоне ее форм и функций. Он единственный театральный художник Кемерова, которому в сложных

социокультурных условиях нетеатрального города удалось реализовать свои жизненные и творческие позиции, быть актуальным и интересным на протяжении почти 40 лет. Опережая время, он стал одним из первых в советской провинциальной сценографии художников неклассического склада мышления, его творческие поиски и педагогическая деятельность явились источником поставангардных тенденций в сценографии Кузбасса, продолженных в творчестве современных художников, выпускников его театрально-декорационной школы – Николая Вагина, Сергея Тарханова, Вячеслава Карманова и Григория Фомина. Стилистические приемы их сценографии, склонность к эксперименту, парадоксальное видение драматургии спектакля, новаторское визуальное прочтение пьес, тонкая стилизация – составляющие творческого кредо М. Т. Ривина. Именно такое понимание сценографии воспитывал Ривин-педагог в своих учениках. Изучение их творчества как части современного театрального процесса и эволюции отечественного театра на сломе эпох последнего рубежа веков, а также анализ особенностей системы мышления, языка, дискурсивной практики сегодняшнего актуального искусства и культуры – цель будущих исследований, которые в своей совокупности позволят вскрыть основное содержание социокультурных перемен, происходящих в новом русском театре.

Библиографические ссылки

1. *Вислова А. В.* Русский театр на сломе эпох: Рубеж XX–XXI веков. – М.: Унив. книга, 2009. – 272 с.
2. *Эпштейн М.* Постмодернизм в России. – М.: Изд-е Р. Элинина, 2000. – 368 с.
3. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 544 с.
4. *Костина Е. М.* Художники сцены русского театра XX века. – М.: Русское слово, 2002. – 415 с.
5. *Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX– начала XX века. – М.: Искусство, 1970. – 411 с.
6. *Шеповалов В. М.* Сценография в художественной целостности спектакля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1986. – 12 с.
7. *Вислова А. В.* Русский театр…
8. *Михайлова А. А.* Образ спектакля. – М.: Искусство, 1978. – 248 с.
9. *Баландин Л. А.* Предрешать судьбу. – Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1983. – С. 198–219.

10. *Рубина М. И.* О сценографии и не только // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». – КП 4-12618. – Ед. хр. 5.
11. *Рясенцев Б. К.* Когда занавес раскрывается. – Новосибирск: Новосибир. кн. изд-во, 1961. – 276 с.
12. *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. – Л.: Искусство, 1979. – 248 с.
13. *Дубовцева И.* Театральные сезоны. Статьи и очерки об Иркутском, драматическом театре им. Н. П. Охлопкова. – Иркутск: Восточно-Сибир. кн. изд-во, 1985. – 120 с.
14. *Зубов А. Е.* Сценография театров Барнаула и Новосибирска: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2009. – 24 с.
15. *Естамонова З. Н.* Просвети мои очи мысленные: повести, рассказы, эссе. – Кемерово: Сибирский писатель, 2008. – 264 с.
16. *Ляхов И.* Мастер // Кузбасс. – 1973. – 13 мая.
17. *Адина Н.* Человек театра // Кузбасс. – 1983. – 25 марта.
18. *Перминова Л. Ф., Берсенева Е. В.* Марк Ривин. Опыты поэтической сценографии в Кемеровском театре драмы // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / под ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 366–371.
19. *Жерновая Г. А., Берсенева Е. В.* Парабола о Ромео и Джульетте // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / под ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 109–127.
20. Цит. по: *Зубов А. Е.* Сценографическая интерпретация понятий актерской технологии // Восприятие. Отношение. Оценка: мат-лы науч.-практ. конф. Новосибир. гос. театрального ин-та (Новосибирск, 1 октября 2008 года) / под ред. И. Г. Яськевич. – Новосибирск: 2009. – С. 60.
21. *Цит. по: Зубов А. Е.* Сценографическая интерпретация… С. 61.
22. *Зубов А. Е.* Сценографическая интерпретация... С. 55–62.
23. *Уварова-Даниэль И.* Заколдованное место: о последних постановках «Мертвых душ» // Третьи гоголевские чтения: сборник докладов. – М.: Университет, 2004. – 365 с.
24. *Уварова-Даниэль И.* Заколдованное место… С. 282.
25. *Геращенко В. П.* Когда сценография действенна (по мат-лам Музыкального театра Кузбасса) // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / под ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 156–174.

Н. С. Попова
Кемерово

ОБРАЗ ОМСКА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ Г. С. БАЙМУХАНОВА

В статье описаны теоретические направления в изучении художественного образа сибирского города и исторические этапы формирования городской среды Омска. На примере анализа пейзажного творчества Г. С. Баймуханова выявлена связь авторского понимания пейзажа Омска с теоретическими и историческими аспектами формирования художественного образа Омска.

Ключевые слова: городской пейзаж, Г. С. Баймуханов, художественная школа, традиция, художественный образ.

N. S. Popova
Kemerovo

IMAGE OF OMSK IN G. S. BAIMUKHANOV'S LANDSCAPE PAINTING

The article describes theoretical directions studying the art image of a Siberian city and historical stages of forming of the Omsk urban environment. The analysis of G. S. Baimukhanov's cityscape artworks exposes the connection of author's understanding of the Omsk cityscape with theoretical and historical aspects of forming of the Omsk art image.

Keywords: cityscape, G. S. Baimukhanov, art school, tradition, art image.

В изучении искусства Западной Сибири XX–XXI веков наметились точки притяжения, одной из которых стал пейзаж. С одной стороны, постоянный интерес к пейзажу – следствие принадлежности художника к русской национальной школе живописи, ведь, как известно, именно в пейзаже аккумулируется национальный художественный менталитет. С другой стороны, стремление к изображению природы для сибирских художников является актом познания культурного генома обжитой местности. Художественное освоение действительности имеет большое значение для становления художественной среды региона. Проведение аналитического исследования в области закономерностей формирования художественного образа региона позволяет аргументированно прогнозировать перспективы развития региональной художественной культуры.

Обращаясь к исследованию развития художественного образа Омска, следует отметить достаточную сформированность архитектурного облика города, его инфраструктуры, а также наличие художественной традиции. Омск являет собой классический пример периферийного художественного центра со сложившейся уникальной художественной культурой. Обращение к проблеме анализа развития художественного образа Омска, с одной стороны, естественный этап изучения культуры данного региона, а с другой – первый опыт создания научной работы обобщающего характера, посвященной исследованию художественного образа сибирского города. Под факторами художественной культуры Омска понимается своеобразие традиций художественного образования, наличие архитектурной школы города и ее характер, наличие крупных творческих личностей в городе. Под пространственными координатами города понимаются тенденции в градостроительстве города и выявление ключевых архитектурных ансамблей, организующих пространство города и формирующих его облик. Немаловажным фактором для анализа художественного облика города является активное формирование художественной школы региона. Под омской художественной школой в буквальном смысле понимается Омский художественный техникум им. М. Врубеля и живописное отделение Омского педагогического института. В широком смысле омская художественная школа – это сообщество художников трех поколений, впитавших традиции русской реалистической живописи, отозвавшихся на общероссийские тенденции соцреализа и сурового стиля.

Литературу, посвященную данной проблематике, следует разделить на несколько групп. В первый блок входит литература, освещающая теоретические аспекты процесса формирования и развития художественного образа региона. Так, например, современный отечественный исследователь Ю. А. Веденин в своей монографии «Очерки по географии искусства» [1] разрабатывает идею В. И. Вернадского о ноосфере. По мнению Ю. А. Веденина, культурный ландшафт – это целостная и территориально-локализованная совокупность природных, технических и социокультурных явлений, сформировавшаяся в результате соединенного действия природных процессов и художественно-творческой, интеллектуально-созидательной и рутинной деятельности человека. Современный исследователь В. Г. Рыженко рассматривает город и городскую культуру в координатах социокультурного проектирования, где главными аспектами являются формирование градостроительной системы, развитие архитектуры и элементов инфраструктуры города, а также направление интеллектуальной деятельности творческой и научной интеллигенции [2].

Ко второму блоку относится литература, посвященная истории архитектуры и градостроительства Омска. Так, большой вклад в разработку данной проблематики внесли омские исследователи архитектуры А. Н. Гуменюк и Г. Ю. Мысливцева. А. Н. Гуменюк в ряде статей рассматривает специфику стилевых направлений в архитектуре Омска на рубеже XIX–XX веков [3]. Омский исследователь архитектуры и изобразительного искусства XX века Г. Ю. Мысливцева в серии своих публикаций анализирует сложный этап развития архитектуры Омска 1920–30-х годов [4].

К третьему блоку относится литература и источники, посвященные творчеству художников Омска XX века. В данном блоке следует отметить каталоги выставок Г. С. Баймуханова, каталог выставки «Омские озорники», открытой в Омском областном музее им. М. Врубеля в 2010 году [5].

Цель исследования – изучение этапов развития художественного образа города Омска в творчестве Геймрана Султановича Баймуханова. В число задач данного научного исследования входит, во-первых, описание культурного гена города Омска; во-вторых, аналитическое изучение художественной традиции в передаче художественного образа Омска; втретьих, изучение с элементами стилистического анализа творческого кредо художника и основных этапов его творчества.

Обращаясь к изучению составляющих культурного ландшафта Омска, необходимо применить теоретическую концепцию, предложенную Ю. А. Ведениным, к классификации этапов развития этого города, историческим периодам формирования его культуры и траектории преобразования его природного слоя. Согласно концепции Ю. А. Веденина, природный и культурный слои культурного ландшафта находятся во взаимосвязи друг с другом. На их взаимоотношения влияют особенности природы, степень ее преобразованности, уровень развитости общества, региональные и национальные особенности [6].

Омск формировался как крупный административный центр Западной Сибири на протяжении XVII–XIX веков. Расположение города обусловлено стратегическим местом в процессе завоевания Сибири. Омск раскинулся вблизи протекания реки «Иртыш» и его притока – реки Омь. Иртыш является важной транспортной артерией и в наши дни. Еще один важный географический фактор, определяющий природный слой культурного ландшафта, – доминирование степных территорий и близость к Казахстану, что, в свою очередь, определяет этнический и конфессиональный состав населения Омска.

При анализе природного слоя культурного ландшафта Омска следует учесть замечания Ю. А. Веденина, выявившего закономерность в степени

развития культурного ландшафта. По его мнению, «одним из наиболее существенных признаков является соотношение между развитостью культурного и выраженностью природного слоев ландшафта [7]. По мнению автора, амплитуда в развитии культурного ландшафта уменьшается из-за снижения роли культурного слоя в ландшафте или влияния природных компонентов ландшафта на культурный слой. Таким образом, чтобы выявить качество сформированного в Омске культурного ландшафта, необходимо изучить степень преобразованности природы Омска, а также историю становления и развития его градостроительной системы.

Развитие градостроительной структуры Омска в 1920–30-е годы было обусловлено рядом факторов, среди которых на первом месте – строительство Транссибирской железнодорожной магистрали в 1890-е годы. Строительство железнодорожного моста через Иртыш в районе станции «Омский пост», стихийное заселение района железнодорожной станции, оживление торговли и сырьевого сектора экономики способствовали быстрому росту города. В 1910-е годы город развивается вширь путем приращения новых кварталов. Планировочная структура меняется за счет развития новых градообразующих центров, наиболее видным из которых стал омский железнодорожный вокзал.

О росте уровня художественной культуры горожан свидетельствуют жаркие обсуждения градостроительных, архитектурных и художественных проблем города на страницах газет. Фактически в подобных дискуссиях начала XX столетия омичи решали проблему самоидентификации себя как горожан и города как части социалистического государства, поэтому проекты переустройства города несли отпечаток утопизма.

Показателем роста уровня культуры и самоидентификации горожан стало активное обсуждение и участие в решении проблемы негативных факторов особенностей климата. Одна из самых важным проблем – приручение степного, сухого климата с его пыльными бурями – была решена только в первой половине XX века. Путем серии открытых и закрытых дискуссий, обсуждений генеральных планов города 1920–30-х годов было принято решение об организации озеленения города и разбивки целого ряда городских садов. Такое обустройство города проходило под лозунгом «Создадим из Омска город-сад», но реализация омичами идеи города-сада не подразумевала точного следования теории Э. Говарда.

Направление в развитии градостроительства Омска определил быстрый рост населения в 1910-е годы. При этом кардинальное изменение природного ландшафта города не планировалось и не осуществлялось. При проектировании градостроительных планов Омска учитывалась уже

сложившаяся инфраструктура центра города, сеть улиц, типология и эстетика классицистического административного здания с озелененной парковой территорией и симметричностью ордерных фасадов.

Так, в 1890–1910-е годы в Омске была сформирована купеческая элита, представители которой явились потенциальными заказчиками крупных архитектурных проектов. В своих стилевых предпочтениях представители купеческой элиты тяготели к модерну. В то же время наибольшее распространение в архитектуре зданий административного и общественного назначения получили классицизм и неоклассицизм. В Омске, который в начале XX века стал крупным административным центром, неоклассицизм распространился достаточно широко, поскольку вместе с административными зданиями в Омске в 1910-е годы активно строились здания общественного назначения – школы, больницы, средне-специальные и высшие учебные заведения, театры. В-третьих, большое значение для дальнейшего развития города имела схема расположения будущих промышленных центров Сибири. В 1910-е годы в Омске была заложена база для строительства крупного металлургического завода, который в 1920-е годы определил развитие промышленного сектора экономики города.

Таким образом, в период с 1890-х до 1940-х годов в Омске были построены большие архитектурные ансамбли и отдельные здания, до сих пор определяющие облик города. Также в этот период были возведены памятники архитектуры, ярко отражающие сибирские вариации общемировых исторических стилей и направлений – классицизма, неоклассицизма, модерна, эклектики, сталинского ампира. В силу географического положения Омска, его стратегического значения в истории дореволюционной России и СССР художественная культура города и региона в целом развивалась достаточно динамично и последовательно. Показателем развитости художественной культуры Омска является тот факт, что в Омске уже к середине XX века сформировалась архитектурная школа, хотя принципиальные государственные решения об основании в Омске высшего учебного заведения такого профиля отсутствовали.

Важным фактором формирования художественного образа города следует считать культуртрегерскую функцию городской интеллигенции. Роль сибирской интеллигенции в формировании городской культуры провинции достаточно изучена в науке. Обращение творческой интеллигенции к изучению местного художественного материала – важная характеристика исторического развития Сибири и сущностного формирования художественного образа города. Исследуя сибирскую культуру и искусство, представители интеллигенции стремились укорениться в городской

культуре, придать устойчивость своему положению. С другой стороны, обращаясь к истории сибирского края, представители творческой интеллигенции старались постичь, уловить скрытые механизмы, которые связывают человека с окружающим бытом и природой.

Обращение к исследованию культуры и искусства Сибири в 1920-е годы – явление общесибирское. Так, в 1924 году действует специальная историко-литературная секция, посвященная изучению вопросов областного искусства. В Иркутске художник Д. А. Болдырев-Казарин осмысливает «сибирскую тему» в искусстве. В Томске художник Казимир Зеленевский предпринимает попытку организации Сибирской художественной академии. Вопрос о необходимости изучения в Сибири памятников старинного деревянного зодчества активно обсуждался сибирскими архитекторами и искусствоведами.

Интерпретация образа города в творчестве Г. С. Баймуханова разработана по нескольким направлениям. Для художника Омск представляет собой объект исследования, где с помощью художественных приемов обнажается красота миропорядка. Красота извлекается художником из различных источников. В одном случае она видится в эстетике омской исторической архитектуры, в другом – город представлен как место для развития межчеловеческих отношений, однако всегда изображаемые образы людей статичны и не имеют психологической характеристики. Г. С. Баймуханов извлекает эстетический эффект из противопоставления старого, исторического и нового, урбанистического, городского и природного. Его противопоставления не прямолинейны и не однозначны, они осознаются и обретают убедительность только в ходе анализа произведения. Верный своему творческому кредо, Г. С. Баймуханов стремится избегать окрашивания городского пейзажа яркими личными переживаниями. Настроение художника сказывается опосредованно, через глубину трактовки смысла художественного произведения.

Так, город в образах его наиболее презентационных архитектурных памятников представлен в таких картинах, как «10 октября 2011 года», «Модерн на Тарской». В данных произведениях художник, с одной стороны, описывает архитектурные нюансы фасада архитектурного памятника Омска, с другой – показывает город как среду обитания человека, вводя фигуры прохожих. Так, в живописном произведении «Модерн на Тарской» главную роль играет историческое здание – бывший купеческий дом, расположенный по адресу: ул. Тарская, 23. Одним своим фасадом здание формирует соборную площадь, другим фасадом выходит на небольшую улочку. Здание не является архитектурной доминантой ансамбля соборной площади, однако придает ее облику своеобразие и эклектизм.

Г. С. Баймуханов избирает прямоугольный, слегка вытянутый по горизонтали формат картины. Объем здания расположен ассиметрично с левой стороны холста и заполняет две трети его поверхности. Причем художник изображает не парадный, а боковой фасад здания. Им подмечены и адекватно переданы все нюансы архитектурных форм и цветового решения фасада. Художник скупо по живописному решению, но документально точно по форме обозначает городское пространство, прилегающее к зданию, – небольшой металлический бордюр, ограничивающий въезд на прилегающую территорию транспорта, и перспективу улицы с деталями ее застройки.

В целом произведение написано сплавленным мазком, но в трактовке воздушного пространства улицы имеются фактурные фрагменты, которые обогащают красочную поверхность холста. Колорит работы построен на сочетании белого и зеленого в фасаде здания и коричневого и голубого в трактовке городского пространства.

Следует отметить, что картина «Модерн на Тарской» имеет иллюстративный характер, однако художник вносит элементы, оживляющие статичность городского пространства. Так, на углу фасада справа Г. С. Баймуханов расположил две человеческие фигуры – взрослого и ребенка и тем самым усилил и без того вневременной характер данного произведения. Следует отметить, что данное место достаточно людное, поэтому отказ от изображения людской массы – это сознательный выбор художника. Также Г. С. Баймуханов избегает изображать предметы современной урбанистической жизни – современные машины, современную архитектуру, модную одежду и так далее. Таким образом, вневременной характер трактовки города в его памятниках архитектуры усиливается.

Аналогичное художественное решение представлено в произведении «10 октября 2010 года». Однако в данной работе художник усложняет трактовку образа города. Автор изображает вполне узнаваемый фрагмент проспекта Ленина с точным описанием деталей фасадов зданий и брендовую для Омска городскую кичевую скульптуру сантехника Михалыча на переднем плане. Однако условность колорита второстепенных предметов – группы людей, деревьев и здания, стоящего вдалеке, усиливает вневременную характеристику и придает эпический характер данному произведению.

Исторический контекст развития Омска имеет живописное произведение «Иртышские ворота», написанное в 2011 году. С одной стороны, на картине изображен процесс восстановления исторического архитектурного памятника Омска, некогда часть омской крепости – Иртышских ворот. Однако сама история Иртышских ворот – свидетеля зарождения,

развития, расцвета Омска – является доминантой в трактовке данного произведения.

Город как среду обитания Г. С. Баймуханов изображает в ряде таких работ, как «Омск. На Любинском», «Осень в Омске» «Тень», «Дождь» и других. Раскрывая образ города в таком ключе, художник предпочитает писать жизнь предметов, взятых в их рядовом, повседневном состоянии.

Так, на картине «Осень в Омске» написан осенний день с первым выпавшим снегом. Скверик, изображенный художником, прилегает к узнаваемому омскому зданию стиля неоклассицизм. На переднем плане по диагонали от левого нижнего угла до середины правого края картины протянулся ряд деревьев. В глубине пространства сквер ограничивают фасады двух корпусов здания, расположенные под прямым углом. Ограничив таким образом место действия, художник создал эффект стороннего наблюдения, как если бы эта сцена случайно попала в поле зрения прохожего. Г. С. Баймуханов вводит сюжетную линию: в глубине сквера на заснеженной дорожке встретились две подружки и ведут неспешный разговор. Но сюжет – только дополнение к изображению жизни здания и природы сквера. Энергичные мазки и неравномерность в нанесении на поверхность изображаемых предметов белил – от прозрачности до плотных фактурных масс – придают живость пейзажу, вносят в него движение. Г. С. Баймуханов вводит иллюзию архитектурной декорации, изображая характерные детали узнаваемых архитектурных памятников Омска, но для художественного замысла данного произведения введение этих образов лишь привносит нюансы интерпретации, не оказывая принципиального значения.

Аналогичное художественное решение можно наблюдать в живописном произведении «Омск. На Любинском», созданном в 2010 году. Художник изображает жизнь внутренних дворов Любинского проспекта. Видавшие виды, обшарпанные фасады стали для художника свидетелями времени, сопровождающими официальную, презентационную жизнь проспекта. Художник решает пространство внутренних дворов в более сдержанной манере и по-прежнему в выбеленной цветовой гамме, построенной на бежевых, серых и охристых тонах. Фактура и динамика цветового мазка более экспрессивна и менее рациональна, чем в изображении фасада, выходящего на красную линию Любинского проспекта. В неопрятности внутренних дворов Любинского проспекта Г. С. Баймуханов видит своего рода эстетику.

Группка детей, изображенных в пространстве внутреннего дворика, также дает еще один смысловой срез. Для этих детей дворы Любинского проспекта – среда обитания, знакомая с рождения. Возможно, презентационную роль Любинского проспекта в формирование городского простран-

ства Омска эти дети до конца и не понимают. Для них здесь более важны уголки, отмечающие этапы их жизни, переживаний и счастливых минут. Таким образом, в картине «Омск. На Любинском» представлена, с одной стороны, среда обитания подрастающих омичей, а с другой – жизнь архитектурного памятника как свидетеля времени.

Говоря об отображении образа города в творчестве Г. С. Баймуханова, нельзя обойти стороной его опыты в поиске нового языка формообразования. Так, особого внимания заслуживает картина «Порт-Артур», написанная в 1997 году. Непросвещенный зритель подумает, что сюжет картины связан с историей русско-японской войны. Только для омича название картины говорит о том, что речь пойдет об изображении жизни отдаленного района Омска «Порт-Артур», построенного в 1930–50-е годы. На картине представлен обобщенный образ заснеженных улочек Порт-Артура, увиденных человеком, стоящим во дворе одного из домиков. Ритмичная цепочка разнообразных по цвету домов и огородов, ограниченных покосившимися заборами, не имеет документальной точности. Вероятно, художник преследовал цель создать собирательный образ городских районов, застроенных частными домами, изобразить простой жизненный уклад, распространенный в этих районах.

Особое внимание следует уделить живописному произведению «Автопортрет в пейзаже», созданному в 2007 году. Художник изобразил известный памятник омской архитектуры с характерным для начала XX века приемом застройки, когда новое здание пристраивается встык к старому. Картина «Автопортрет в пейзаже» – диптих, состоящий из двух сбитых между собой подрамников, стык подрамников не совпадает со стыком двух зданий, и из этого несовпадения Г. С. Баймуханов выводит основную идею произведения. Два здания имеют контрастное цветовое решение – теплые желто-оранжевые оттенки левого здания контрастируют с бело-коричневым фасадом правого здания. Единая стилистика неоклассицизма, общность архитектурного решения обоих фасадов, одинаковый метрический порядок и подчеркнутая асимметричность фасадов сближает их. Однако несовпадение стыка фасадов и соединения подрамников позволяет распространить некоторые фактурные и колористические решения левого фасада на правый фасад. В частности, фрагмент невысокого фундамента правого фасада выкрашен тем же охристым оттенком, что и фундамент левого. Голубое небо, изображенное на правой части фасада, в его левой части приобретает выбеленный оттенок. Соединяет обе части картины летящая стая сорок, мотив, достаточно популярный в творчестве художника. Образ самого художника, шагающего по направлению к зрителю в левой части диптиха, узнаваем не столько в сходстве лица, сколько в пластике

движения тела. Лаконичный образ художника позволяет предположить, что ключ к пониманию его внутреннего мира лежит в анализе изображенного пейзажа. Позволим предположить, что Г. С. Баймуханов в этой работе хотел обозначить целостность, синкретизм мотивов своего творчества, его содержательных аспектов и освоенных живописных приемов и технологий.

Резюмируя вышеизложенное, необходимо отметить важнейшие теоретические аспекты трактовки городской среды Омска и его творческую интерпретацию в творчестве Г. С. Баймуханова. Два уровня культурного ландшафта – культурный и природный – взаимодействуют между собой в разных направлениях деятельности человека. Собственно из определения культурного слоя как совокупности процессов и результатов человеческой деятельности, направленной на создание системы ценностей, следует ведущая роль человеческого присутствия в природе. Материальная и духовная составляющие культуры, а также ее современный и исторический уровни обозначают направления по сохранению и реновации культурного ландшафта региона.

В области культурно-исторического изучения художественной среды региона на первое место выходят следующие категории: характеристика топографических и топонимических обозначений, развитие архитектуры и градостроительства города, а также логика в развитии художественного оформления города, которое включает в себя монументально-декоративные виды изобразительных искусств. Также большое значение для исследования художественной культуры города имеет анализ деятельности городской интеллигенции, и ее роли в формировании региональной художественной школы.

Географическое положение Омска как крупного центра обширного региона со степным климатом отразилось на собирательном и традиционном характере художественной культуры региона. В Омск как в ближайший культурный центр стекалась творческая молодежь территорий Сибири и современного Казахстана. Именно привлечение молодежи близлежащих и отдаленных регионов Сибири оказало влияние на формирование плодотворного культурного слоя города. Борьба с засушливым и ветреным климатом Омска посредством озеленения и благоустройства города также свидетельствует об успешном формировании городской культуры.

Факт дислокации в Омске военного гарнизона Российской империи сказался на составе русского населения города, состоящего из потомков офицеров и солдат русской армии, а также потомков людей, обеспечивающих бытовую сферу жизнедеятельности гарнизона, а значит тоже так или иначе знакомых с образом жизни культурой повседневности офицеров

российской армии. Само присутствие Верховного правителя России адмирала Колчака в 1918–19 годах свидетельствует об особом геополитическом положении Омска на карте революционной России.

Культуртрегерская функция интеллигенции Омска, во-первых, сказалась в области формирования структурных объединений художественной культуры города – художественно-промышленного техникума имени М. Врубеля и Омского областного музея изобразительных искусств имени М. Врубеля. Во-вторых, слой творческой интеллигенции обратился к изучению исторического и культурного своеобразия Сибирского региона, истокам формирования художественной образности крупнейших сибирских городов. В-третьих, именно представители творческой интеллигенции, художественные кадры заложили основу художественной школы крупных сибирских городов – Омска, Красноярска, Иркутска.

В конце XIX – начале XX века в Омске появляются факторы успешного развития художественной культуры: был организован Художественно-промышленный техникум имени М. Врубеля, заложена основа для региональной архитектурной школы, был основан и сформирован костяк художественной коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М. Врубеля. Но названные структурные объединения художественной культуры города были организованы не только благодаря географическому и политическому значению Омска как крупного регионального сибирского центра. В становлении художественной культуры региона большую роль сыграли высокий уровень самоидентификации горожан и развитая общественная позиция большинства городского населения Омска.

Образ Омска в творчестве Г. С. Баймуханова имеет развитие на протяжении всего периода его творческой деятельности. Для Г. С. Баймуханова город является постоянной средой обитания, в образах которой он ищет эстетическое начало. В творчестве художника присутствуют несколько трактовок образа Омска. Омск в его архитектурных памятниках представлен серией пейзажей презентационного характера: как среда обитания – в повседневной жизни омичей и природных состояниях в городской среде. Омск как условие для опытов в формотворчестве позволяет искать широкие обобщения формы и цвета. И последнее – Омск как отражение собственного мировосприятия и уточнение свойств собственного характера.

В творчестве Г. С. Баймуханова Омск – это постоянный объект вдохновения. Однако это обращение к визуализации и интерпретации городского пространства, с одной стороны, обусловлено воспринятыми традициями омской художественной школы и усвоенным им методом реализма, а с другой – индивидуальным мироощущением.

Библиографические ссылки

1. *Веденин Ю. А.* Очерки по географии искусства. – М.: Рос. науч.-исслед. ин-т культ. и прир. наследия, 1997. – 224 с.
2. См.: *Рыженко В. Г.* Интеллигенция в культуре крупного сибирского города в 1920-е годы: вопросы теории, истории, историографии, методов исследования. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Омск: Омск. гос. ун-т, 2003. – 370 с.; *Рыженко В. Г., Назимова В. Ш., Алисов Д. А.* Пространство советского города (1920–1950 гг.): теоретические представления, региональные, социокультурные и историко-культурологические характеристики (на примере Западной Сибири) / отв. ред. В. Г. Рыженко. – Омск: Наука, 2004. – 292 с.
3. См.: *Гуменюк А. Н.* К вопросу о «возрожденном» классицизме конца XIX – начала XX века в Омске. Городской архитектор Н. Е. Вараксин // Памятники истории и культуры Омской области: проблемы выявления, изучения и использования: тез. докл. – Омск: Типография ОНИИП. – 1993. – С. 13–15; *Гуменюк А. Н.* Неизвестный проект в «неорусском стиле» для города Омска. (К вопросу стилеобразования в отечественной архитектуре конца XIX – начала XX века) // Декабрьские диалоги: мат-лы науч. конф. памяти Ф. В. Мелехина / ООМИИ им. М. А. Врубеля: науч. ред. А. Н. Гуменюк. – Омск: Наследие. Диалог – Сибирь, 2001. – С. 13–16; *Гуменюк А. Н.* Неоклассицизм в архитектуре Омска 1910-х годов. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2009. – 103 с.
4. См.: *Мысливцева Г. Ю.* Омские конструктивисты (из истории архитектуры Омска 1920-х годов) // История культуры Сибири: опыт, традиции, проблемы развития: научн. конф. посвящ. памяти Н. М. Ядринцева: тез. докл. / Омск. ун-т. – Омск: Изд-во Омск. ун-та, 1992. – С. 67–69; *Мысливцева Г. Ю.* Отражение социокультурных воззрений раннего социализма в практике архитекторов-преподавателей Сибирского художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур: мат-лы Междунар. науч. семинара / науч. ред. А. Н. Гуменюк. – Омск: [Б. и.], 2002. – 95 с.; *Мысливцева Г. Ю.* Идея города-сада в Омске 1920-х годов // Омская муза. Спецвыпуск «Монологи о культуре». – Омск: [Б. и.], 2000. – С. 144–149.
5. См.: Омские озорники. Графика 1910–20-х годов из Собрания ОМИИ им. М. Врубеля. – Омск: Омскбланкиздат, 2010. – 144 с.
6. См.: *Веденин Ю. А.* Очерки … С. 14.
7. Там же… С. 15.

Т. Ю. Казарина, С. Н. Казарин
Кемерово

«ДЕРЕВНЯ ХУДОЖНИКОВ» КАК КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ РОССИЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX–XXI ВЕКОВ

В статье проводится анализ становления и развития санкт-петербургского творческого объединения «Деревня художников», зародившегося в 1980-х годах XX века. Выявляются концептуальные и художественные особенности программы и своеобразие экспонирования произведений художников данного творческого объединения.

Ключевые слова: «Деревня художников», культурное явление, визуальная культура, визуальное искусство, визуальные артефакты, инсталляция, перфоманс.

T. J. Kazarina, S. N. Kazarin
Kemerovo

“VILLAGE OF ARTISTS” AS THE CULTURAL PHENOMENON OF THE RUSSIAN MODERN VISUAL ART XX–XXI-ST CENTURIES

The article analyzes the St.-Petersburg creative association “Village of artists”, which have arisen in the 1980s. Conceptual and art features of the program and originality of exhibiting the products of artists of the given creative association are reviewed.

Keywords: “Village of artists”, cultural phenomenon, visual culture, visual art, visual artefacts, Installation, performance.

В конце XX – начале XXI века визуальное искусство, как и визуальная культура в целом, развивается неоднозначно и разнонаправленно. Художественные процессы, связанные с презентацией и репрезентацией визуальных артефактов, происходят как в направлении традиционализации современного визуального искусства, так и в направлении его концептуализации. Примером синтеза двух направлений развития современного визуального искусства можно назвать проект «Деревня художников» –

самобытный культурный феномен в российском современном визуальном искусстве. Цель данной статьи заключается в анализе становления и развития творческого объединения (ТО) «Деревня художников» как культурного явления современного визуального искусства, объединяющего в себе как традиции российского изобразительного искусства, так и тенденции современного визуального искусства. К числу задач относятся: описание и анализ концепции проекта, истории возникновения и развития ТО «Деревня художников» в контексте художественно-культурных процессов в отечественной и мировой культуре; выявление особенностей выставочной экспозиции ТО «Озерки. Деревня художников» (июль, 2010).

Концепция проекта реализуется целым коллективом единомышленников – художников, работающих в разных видах визуального и других искусств: скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, фотоискусство, литература, театр, кино, музыка. В объединение входят скульпторы, живописцы, графики, керамисты, фотографы, искусствоведы, актеры, музыканты. Среди художников известные и в России, и за рубежом – Д. Каминкер, В. Данилов, Г. Писарева, Л. Колибаба, А. Позин, М. Спивак, Л. Сморгон, Т. Николаенко, О. Жогин, М. Алексеева и другие. Их работы находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее и других собраниях. Скульптуры, созданные в «Деревне художников», можно увидеть на улицах Санкт-Петербурга и других российских городов, а также в Дании, Канаде, Уэльсе, Франции.

Художники группы «Деревня художников» определили для себя цель – поиск гармонии между современным искусством, природой и городской средой. Скульптор Дмитрий Каминкер, председатель правления ТО «Озерки» в статье «Деревня художников» определяет цель группы следующим образом: «“Деревня художников” – это явление, представляющее собой естественную жизнь искусства в месте проживания и творчества художников, где дома – это их мастерские, участки – это выставочные залы, озера – это место творческого взаимодействия в фестивалях, праздниках, инсталляциях, перфомансах» [1]. Участники объединения определяют свою миссию как возрождение и продолжение культурных традиций исторических предместий Санкт-Петербурга [2].

Е. П. Сталинская, исследуя феномен ТО «Деревня художников» (Коломяги-Озерки-Шувалово), приходит к выводу, что первые упоминания об его возникновении приходятся на 1980-е и 1990-е годы. XX столетия, а формирование его целостности – на рубеж XX и XXI веков. Она ут-

верждает, что «факт зарождения “Деревни художников” в эти годы в России закономерен и удивителен, так как эти годы “упадка”, “развала” системы Союза художников и Художественного фонда СССР, отъезда многих творцов за рубеж явились и временем зарождения новых форм творческого бытия» [3].

Г. Столярова еще в 1998 году в газете «Невское время» от 27 февраля отмечает, что «проект под названием “Деревня скульпторов и художников в Озерках” собирается развернуть в деревне фестивальную и выставочную деятельность, намереваясь использовать окружающую среду как выставочное пространство. В такой атмосфере наиболее естественно будет происходить взаимодействие между художником и зрителями, она будет способствовать анализу и синтезу важнейших культурных процессов» [4]. И одно из первых мероприятий, в которых художники выходят на публику в качестве объединения, был праздник масленицы, когда на привокзальной площади станции Шувалово проводился парад скоморохов, ярмарка, карнавальное представление, а в пустующем вокзальном холле открылась выставка картин Виктора Данилова, представителя первого поколения «Деревни художников». Живописные работы разместились и в других непривычных местах: в магазинах, кафе, на деревьях. Летом проект продолжился мероприятиями в ночь на Ивана Купала, когда в путешествие по озерам отправился караван плотов с арт-объектами, установленными на них, – арт-акция «Плоты искусств».

Способность творческого объединения «Деревня художников» к быстрой самоорганизации позволила этому культурному явлению локализоваться уже в первое двадцатилетие своего существования и оформиться в некую целостность со своими особенностями. Различия школ, традиций, современных влияний и индивидуальных манер соединились в жизни и творчестве и, скрепленные общей духовной основой, сформировали творческие устремления и художественные принципы творчества художников. Синтез различных видов искусства как на общей «территории искусства», так и в индивидуальном творчестве каждого художника (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство), послужила зарождению общей художественной «озерковской культуры». Для художников было важным оставаться в природной среде севера Санкт-Петербурга, которая исторически была пропитана особым духом и мифами купечества, интеллигенции и среднего класса, живших в этих пригородах в начале прошлого века.

Е. П. Сталинская обращает внимание и на трансформацию наименования творческого объединения (ТО): исторически сложившееся первое название – «Озерки» (по названию пригорода Санкт-Петербурга); образно-обиходное название – «Деревня художников» (в настоящее время более всего используется); официально утвержденное название объединения, вошедшее в специальную и популярную литературу – ТО «Озерки. Деревня художников» (1991); название культурно-художественного проекта, утвержденного Правительством Санкт-Петербурга – «Деревня художников – Коломяги-Озерки-Шувалово», а художники называются «озерковскими», «шуваловскими», «коломяжскими», так как «Деревня» расположена на месте трех смежных исторических территорий (Коломяги, Озерки, Шувалово), которые сегодня находятся в ведении двух территориальных образований – Приморского и Выборгского районов [5].

А в 2010 году с 15 июля по 1 августа в Центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-Петербурге проходила одна из самых больших выставок за двадцать пять лет существования ТО «Деревня художников». В Манеже на двух этажах разместилась экспозиция, в которой нашли свое место предметы традиционного искусства (гончарного, лоскутного, а также станковая скульптура, живопись, графика и т. п.), авангардные современные формы (инсталляции из бумаги, металла, дерева, дизайнерские арт-объекты) и технологии (перфомансы, видеопроекции и звуки авангардной музыки и т. п.).

На выставке скульптуры и живописные полотна из собрания Государственного Русского музея (ГРМ) признанных мастеров – Л. Сморгона («Сара О'Флегерти», 1990, бронза, камень, ГРМ), В. Бытки («Старый орешник», 1998, известняк, ГРМ), М. Спивак («Сука», 1991, бронза, дерево, ГРМ), Д. Каминкера («Борьба Иакова с ангелом», 2000, дерево, зеркало), В. Данилова («Свободные и молодые», 2003, холст, масло; «За пирогами», 1998, холст, масло) – соседствовали с работами молодых авторов, которые продолжают традиции своих учителей и родителей (династии художников).

Стационарная выставка в Манеже была выстроена с точки зрения продуманной концепции: презентация направлений творчества всех мастерских художников через определенные экспозиционные блоки.

Первый этаж представлял собой сложную экспозиционную площадку, представляющую собой стилизованную зеленую лужайку – открытый ландшафт, на котором разместились многочисленные современные визу-

альные артефакты, разнообразные по технике исполнения и художественным материалам: «Стрекоза с шарами» и «Кузнечик» (И. Андрюхин, 2007; сталь, свободная ковка, пайка); деревянная рыба с головой человека; инсталляция фруктовых срезов «Завтрак на траве» (В. Носкова, 2010; керамика, ангобы, глазурь); старинное оружие в деревянном футляре, напоминающем скелет животного – «Предмет давно забытого культа» (А. Васильев, 2000; дерево, металл); инсталляция озера, в котором разместилась золотистая фарфоровая лягушка – «А-ква-drow-м» (С. Соринский, 2008; фарфор, надглазурная роспись; стекло, металл, пигмент) и др.

В экспозиции совместились, казалось бы, несовместимые экспонаты: легкая конструкция из тонкой бумаги – «Ноев ковчег», и объемная металлическая конструкция – «Scanworld» (М. Васильев-Красноперов, 2010; редимейд); дизайнерские арт-объекты – стул «Алфавит» (О. Жогин, 2003; дерево, акрил) и подвешенные на тонких нитях белоснежные керамические фигуры Т. Николаенко – ангел, дракон, солдатик, фигуристка, рыбачка, которые вместе создают целостную ансамблевую композицию. Серия фотографий А. Студениковой «В движении» во всех тонкостях представляет авторский текстиль Е. Ткаченко, разместившийся рядом с фотографиями. Все это дополняют великолепные по цветовому и композиционному решению традиционные лоскутные одеяла и многочисленные инсталляции, скульптурные конструкции из старых бревен, досок, элементов деревенской архитектуры. Вся экспозиция несет в себе дух деревни и природного естества.

Кроме того, в экспозиции много детских керамических работ, выполненных в гончарных мастерских в пригородных студиях во время проведения мастер-классов. Преемственность и открытость – это характерные черты всех мероприятий, проводимых ТО «Деревня художников», когда мастера не отказываются делиться своим творчеством со всеми желающими и собирают их в своих загородных мастерских. Это нашло отражение и во время проведения выставки, когда помимо продуманной выставочной экспозиции в Манеже были организованы многочисленные мероприятия в Озерках, Шувалово, Коломягах. Фестиваль мастерских в «Деревне художников» позволил познакомиться с художниками непосредственно в загородных студиях, в творческом процессе во время мастер-классов по лепке из глины, по освоению уникальной восточной техники обжига керамики «раку» и по ознакомлению с технологией кузнечного дела. Сад скульптур и галерея на открытом воздухе, музыка и пантомима, видеопрограмма и театрализованные действа – это то, что характеризует творческую атмо-

сферу сообщества художников. На вечерних встречах, в экспозициях мастерских художников были представлены арт-объекты, дополненные кино, музыкой и т. п. Они создавали синтезированную образность нового качества, комплексное сенсорное воздействие на зрение, слух и кинестетику.

В пригороде Санкт-Петербурга можно было почувствовать динамику творчества фестиваля мастерских «Деревни художников», где работают люди, сохраняющие ценности Серебряного века: художники призваны защищать атмосферу и особый дух пригорода старого артистического и художественного Петербурга. Зрители, приехавшие на фестиваль, посетили мастерские скульпторов, живописцев, керамистов и художников по металлу, увидели выставки в естественной природе, инсталляции и театральные действия.

Часть экспозиции была посвящена прошлому района Шувалово, Озерки, Коломяги. По периметру первого этажа на стенах разместились фотографии художников и эпизодов их творческого процесса. Художники создают «портреты» своих мастерских: в Озерках и Шувалово живут десятки художников, и почти все они – выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной. Так сложилось исторически, что они всегда чувствовали себя более свободно в искусстве, и деревня художников для них куда органичнее, чем строгие линии мегаполиса. «Если бы была мастерская в городе, я не смогла бы делать огромные работы и большие интерьерные проекты. Это было бы просто невозможно», – поясняет художница Татьяна Николаенко [6].

Закономерен интерес мирового художественного сообщества к этому явлению, и связано это с большим культурным проектом «Русское настоящее», реализованным при поддержке Российского информационного агентства (РИА) Новости в июле 2013 года. В рамках этого проекта 20 знаменитых фотографов из разных частей мира, путешествуя по России в поисках сюжетов для съемки, должны были отразить в них суть современной России. Результатом этого проекта стали уникальные фотоистории, созданные мировыми фотографами, среди которых был известный шведский фотохудожник Кент Клих [7]. Именно он стал участником проекта «Город художников», так как шведский фотограф запечатлел жизнь и быт необычной деревни Озерки под Санкт-Петербургом. Творческое сообщество в Озерках уже давно стало частью культурной жизни Северной Пальмиры, где вместо по-деревенски привычных животных можно увидеть скульптуры под открытым небом, представления в народном театре и выставки ремесел. Еще с конца XIX века на Карельском перешейке, между

Финским заливом и Ладожским озером, организованы творческие дачи под Санкт-Петербургом, которые имели давнюю традицию и неповторимую атмосферу веселья, чудачества и одновременно вдумчивого, творческого отношения к природе. За последние тридцать лет в Озерках обосновалась большая группа художников, спасающих от разрушения старые деревянные дома и превращая их в творческие мастерские. Поселок художников Озерки является культовым местом для богемы и источником вдохновения для многих художественных произведений. Портреты художников в естественной среде – большая удача для фотографа, над которым модели шутят и подтрунивают, то прячась за абстрактной скульптурной композицией, то накладывая дольки огурца на глаза. Такая художественная игра была интересна и фотографу, и зрителю. Эта серия наполнена оптимизмом и творческим зарядом, столь редким в обыденной жизни.

Деятельность «Деревни художников» достаточно четко вписывается в художественно-культурные процессы, происходящие в отечественной и мировой визуальной культуре. О. В. Беззубова определила 1980-е и 1990-е годы как второй и третий этапы развития визуальной культуры, когда происходили смена кодов с текстового на визуальный в рамках мирового визуального поворота и установление в связи с этим визуальной доминанты во всей культуре [8]. Кроме того, первое десятилетие XXI века определяется как четвертый этап развития визуальной культуры – это период утверждения визуального поворота, когда происходит дальнейшее осмысление в соотношении реального и нереального (симулятивного, виртуального и т. д.); проникновение западной визуальной культуры в российскую культуру. И здесь надо отметить, что «Деревня художников» достойно проходит свой путь развития, балансируя между новообразованиями и традициями в искусстве.

В настоящее время у «Деревни художников» расширяются функции – образовательная, культурно-просветительская, социально-коммуникативная, арт-практики. В деревне работает детская летняя школа, сады скульптур, галерея и кинозал «Сельская Жизнь», издается одноименный арт-журнал, проводятся многочисленные выставки и фестивали, международный симпозиум скульптуры и керамики, ежегодные акции на воде «Плоты искусств». Деятельность объединения направлена на передачу культурно-художественной информации в непосредственном и личном контакте зрителя с искусством, на формирование зрительского восприятия и мышления в процессе знакомства с произведениями искусства в естественной среде их создания. Подросло и включилось в творческую жизнь

объединения новое, молодое поколение «озерковской культуры», которое принадлежит уже другому миру с изменившимися доминантами в искусстве. Но оно унаследовало и продолжает в своем творчестве принципы и эстетические позиции своих родителей, что способствует развитию и укреплению этой общины художников, этого уникального явления в отечественном визуальном искусстве рубежа XX–XXI веков.

Интересным является тот факт, что санкт-петербургская «Деревня художников» – это российский бренд, который стал известен миру благодаря многочисленным арт-акциям. Но и в других странах появляются аналогичные проекты: например, Деревня Художников (The Artist Village), или Baan Sillapin, в Хуа Хине в Таиланде. Помимо продажи изделий ручной работы и картин, в этой Деревне Художников проводят различные мастер-классы по обучению рисованию акварелью, маслом или карандашами, лепке изделий из глины, сборке браслетов, выдуванию изделий из стекла [9]. Но разница этих проектов очевидна, так как в Таиланде – это коммерческий проект, а в Санкт-Петербурге – культурно-просветительский, имеющий глубокие художественно-исторические и культурные корни и традиции.

В заключение отметим, что «Деревня художников» – это закономерное явление, возникшее в условиях историко-культурных, политических и художественных процессов конца XX – начала XXI века в России; художественное объединение, занимающее особое место в отечественном культурном пространстве, имеющее существенное значение в потоке разных направлений и тенденций общего процесса развития отечественного искусства данного периода. Условия творческой жизнедеятельности художников ТО «Озерки. Деревня художников» – влияние местной природы и культурно-исторических традиций, живое, заинтересованное общение друг с другом, совместные выставки и творческие акции – способствовали довольно быстрому процессу самоопределения художников, профессиональному совершенствованию, созданию значительных произведений искусства и общественному признанию.

Библиографические ссылки

1. *Каминкер Д. Д.* Деревня художников // Петербург: время и место. – 2004. – № 3. – С. 60.
2. См.: Сайт санкт-петербургской «Деревни Художников». – Режим доступа: http://artozerki.com/ (дата обращения: 08.05.2014).

3. *Сталинская Е. П.* Деревня художников» как художественно-творческий феномен русского искусства рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». – СПб., 2007. – 198 с. – С. 21.
4. *Столярова Г.* Искусство выбирает деревню // Невское время. – 1998. – № 36 (1678). – 27 февраля. – С. 8.
5. См.: *Сталинская, Е. П.* «Деревня художников» как художественно-творческий феномен … С. 34.
6. Цит. по: Петербургская «Деревня художников» впервые выставляет лучшие работы [Электронный ресурс] // Городской новостной портал «Санкт-Петербург.Ру». – 2010. – 15 июля. – Режим доступа: http://saint-petersburg.ru/m/237921/ (дата обращения: 08.05.2014).
7. *Клих Кент.* Русское настоящее. «Деревня художников» / Итоги фотоэкспедиции по России: в поисках гармонии между природой и искусством // Московские новости. – 2013. – № 600 (24 сентября). – Режим доступа: http://www.mn.ru/culture/20130924/357587281.html (дата обращения: 07.05.2014).
8. См.: *Беззубова О. В.* Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 5. – С. 75–79.
9. См.: Деревня Художников (The Artist Village) в Хуа Хине. Место для ценителей искусства и для тех, кто «просто пришел посмотреть» // Авторский онлайн журнал о жизни русского человека в Азии. – Режим доступа: http://life-in-asia.ru/derevnya-hudozhnikov-the-artist-village-v-hua-hine/ (дата обращения: 07.05.2014).

НАШИ АВТОРЫ

Безручко Александр Викторович – кандидат искусствоведения, доцент, профессор Киевского международного университета, заведующий кафедрой кинотелеискусства, заместитель директора института телевидения, кино и театра Киевского международного университета, член Национального союза кинематографистов Украины, Национального союза писателей Украины, Национального союза журналистов Украины, Международной федерации журналистов, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования (*Киев, Украина*)

Булгаева Галина Дмитриевна – преподаватель Алтайского государственного университета, иконописец-реставратор Барнаульской епархии (*Новоалтайск, Россия*)

Быченкова Мария Александровна – аспирантка кафедры истории и теории исполнительского искусства факультета мировой музыкальной культуры Государственной классической академии имени Маймонида, заместитель декана по учебной работе, старший преподаватель кафедры ансамблевого исполнительства факультета мировой музыкальной культуры Государственной классической академии имени Маймонида (*Москва, Россия*)

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заслуженный деятель искусств России (*Санкт-Петербург, Россия*)

Григорьянц Татьяна Александровна – кандидат культурологии, профессор, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Зубов Александр Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по учебной работе Новосибирского государственного театрального института (*Новосибирск, Россия*)

Зыкун Наталия Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, директор института журналистики Киевского международного университета (*Киев, Украина*)

Казарин Сергей Николаевич – доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств, почетный работник среднего профессионального образования РФ

Казарина Татьяна Юрьевна – доцент кафедры дизайна Кемеровского государственного университета культуры и искусств, отличник

народного просвещения, директор института визуальных искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Карпенко Владимир Евгеньевич – доцент кафедры теории, истории музыки Восточно-Сибирской государственной академии образования, заслуженный артист России, член Союза композиторов России (Иркутск, *Россия*)

Клочкова Елена Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории и теории исполнительского искусства факультета мировой музыкальной культуры Государственной классической академии имени Маймонида, почетный работник культуры г. Москвы, член-корреспондент РАЕН, лауреат международных конкурсов (*Москва, Россия*)

Костюк Кристина Фридриховна – аспирантка кафедры киноведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого (*Киев, Украина*)

Лейпсон Людмила Викторовна – преподаватель, концертмейстер, заведующая фортепианным отделением, ведущая секции по музыкально-аналитической работе с педагогами-эвритмистами Свободной Вальдорфской школы (*Фленсбург, Германия*)

Миленькая Галина Дмитриевна – кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого (*Киев, Украина*)

Мурина Лукия Рафаильевна – научный сотрудник Томского областного художественного музея (*Томск, Россия*)

Никифорова Лариса Николаевна – аспирантка Кемеровского государственного университета культуры и искусств, преподаватель, методист ГОУ СПО «Прокопьевский колледж искусств» (*Прокопьевск, Россия*)

Попова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Прокопова Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор кафедры культуры и искусства речи, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, директор института театра Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Рысаева Татьяна Дмитриевна – кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского филиала Российского государственного профессионально-педагогического университета (*Кемерово*, *Россия*)

Рысаева Светлана Фаритовна – кандидат искусствоведения, заведующая редакционно-издательским отделом Института угля СО РАН (*Кемерово, Россия*)

Синельникова Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Сорока Иван Иванович – доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (*Киев, Украина*)

Соснова Наталья Григорьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель, заведующая отделением теории музыки ГОУ СПО «Прокопьевский колледж искусств» (*Прокопьевск, Россия*)

Станиславская Екатерина Игоревна – доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (*Киев, Украина*)

Софронова Марина Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент Тобольской духовной семинарии (*Тобольск, Россия*)

Тюлюнева Анна Ивановна – аспирантка Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Чепурина Вера Владимировна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*)

Шубина Людмила Александровна – старший преподаватель кафедры сценической речи, вокала и пластики Пермской государственной академии искусства и культуры (*Пермь, Россия*)

Щербакова Елена Олеговна – преподаватель Кемеровского областного художественного колледжа, художник-реставратор (*Кемерово, Россия*)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Васильев Ю. А. Оригинальное и общепринятое в преподавании сценической речи (на примере одной кафедры)..... 3

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

Безручко А. В. Некоторые аспекты работы объединенной мастерской режиссеров, операторов и дикторов на первом курсе..... 33

Зубов А. Е. Воспитание вкуса к паузе..... 48

Сорока И. И. К вопросу становления и понимания термина «театральный подтекст»..... 63

Шубина Л. А. Тренинг дикции на старших актерских курсах..... 72

Григорьянц Т. А. Музыкальное оформление пластического этюда..... 82

Раздел II. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Прокопова Н. Л. «Территория» слова: обстоятельства возникновения актуального речевого искусства актера..... 91

Чепурина В. В. Категория прекрасного в современном речевом искусстве театра (на материале спектаклей Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва)..... 106

Костюк К. Ф. Истоки формирования образа ребенка как носителя зла в современном украинском и российском кино..... 123

Станиславская Е. И. Театрализация цирка как феномен современной культуры..... 133

Миленькая Г. Д. Креативный потенциал народных шутовских персонажей: художественный и теоретический опыт Германии XVIII–XX веков..... 143

Раздел III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОТ АВАНГАРДА К ПОСТМОДЕРНУ

Синельникова О. В. Диалогическое пространство постмодернизма: от философии к музыке..... 152

Соснова Н. Г. Интервально-периодичные звуковысотные образования и способ исследования их фонических свойств на примере «Темы с вариациями» для скрипки и фортепиано О. Мессиана..... 181

Лейпсон Л. В. Размышления о концертах и фестивалях современной музыки (2007–2012)..... 201

Никифорова Л. Н. Инструментальный театр в музыке авангарда и постмодерна..... 218

Синельникова О. В., Тюлюнева А. И. Рецепции средневекового искусства в музыке отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI века..... 231

Клочкова Е. В. Религиозная концепция в симфонических циклах «Совершишася» и «Бысть» Алемдара Караманова..... 244

Быченкова М. А. Третий фортепианный концерт «Ave Maria» Алемдара Караманова: особенности композиции и интерпретации..... 262

Карпенко В. Е. О масштабно-тематических структурах в поэзии Марка Сергеева..... 274

Раздел IV. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

Зыкун Н. И. Особенности жанра карикатуры в украинской сатирической публицистике (диахронический аспект)..... 289

Софронова М. Н., Булгаева Г. Д. Метод реконструкции: теоретический аспект..... 303

Мурина Л. Р. Особенности творческого метода томского живописца М. М. Полякова (на материале пейзажной живописи из фондов Томского областного художественного музея)..... 310

Рысаева Т. Д., Рысаева С. Ф. Роль пластического монументального искусства в формировании художественной городской среды г. Кемерово..... 320

Щербакова Е. О. Эстетические стратегии поставангарда в творчестве учеников ривинской школы..... 333

Попова Н. С. Образ Омска в пейзажной живописи Г. С. Баймуханова.. 346

Казарина Т. Ю., Казарин С. Н. «Деревня художников» как культурное явление российского современного визуального искусства XX–XXI веков..... 358

НАШИ АВТОРЫ..... 367

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ: ОТ КЛАССИКИ К ПОСТМОДЕРНУ

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 12

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина, В. А. Шамарданов*
Дизайн обложки *С. Н. Казарина*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 25.06.2014. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 21,3. Усл. печ. л. 21,6.
Тираж 500 экз. Заказ № 72

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru