

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

**ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ: ДИАЛОГ КУЛЬТУР**

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 13

Кемерово 2015

ББК 85

И86

Редакционная коллегия:

канд. искусствоведения, доктор культурологии,
профессор Кемеровского государственного университета
культуры и искусств *Н. Л. Проколова* (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: диалог культур
[Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Проколова; пер. Т. А. Григорьянц;
Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров.
гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – Вып. 13. – 211 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1

ISBN 978-5-8154-0296-6

Настоящее издание представляет собой тринадцатый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур». Он состоит из четырех разделов: «Сценическая педагогика: диалог культур», «Театральное искусство регионов», «Музыкальное искусство регионов», «Метаморфозы постмодернизма».

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0192-1

ISBN 978-5-8154-0296-6

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2015

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

УДК 792.09:378.6

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

КОРРЕКЦИЯ ДИКЦИОННЫХ НЕСОВЕРШЕНСТВ И СПОНТАННОЕ СОЧИНИТЕЛЬСТВО

В статье актуализируются вопросы коррекции индивидуальных речевых недостатков будущих актеров. На основе современных научных данных (психофизиологии, лингвистики, психологии речевой деятельности) автор излагает новые подходы в работе над дикцией, аргументирует значение импровизации в речевом тренинге актера.

Ключевые слова: актерское творчество, театральная педагогика, драматическая речь, искусство сценической дикции, фонетика, психофизиология, импровизация.

J. A. Vasiljev
Saint Petersburg

ARTICULATION CORRECTION OF IMPERFECTIONS AND SPONTANEOUS INVENTION

The problems of correction of individual speech defects of future actors are considered in this article. The author sets out new approaches in the work on diction based on current scientific data (psychophysiology, linguistics, psychology, speech activity), argues the importance of improvisation in the speech training of the actor.

Keywords: actor's creativity, theatrical pedagogy, dramatic speech, the art of stage diction, phonetics, psychophysiology, improvisation.

В процессе исправления индивидуальных речевых недостатков следует исходить из самонаучения – важен собственный опыт. Не чей-то, именно свой. А опыт накапливается благодаря пробам. Пробы же бесконечны, как у художника бесконечны наброски, судя, например, по творче-

ству Сурикова. Опыт приводит к открытиям. Открытия студент должен совершать сам. Только сам. Без подсказок, без длительных и всесторонних объяснений. Уже потом, анализируя важность того или иного открытия, сотворенного студентом, можно вместе с ним и объяснения изыскивать, и расшифровывать значимость конкретного открытия для самого студента. Вся система коррекции речевых недостатков психологически немыслима без связи с самостоятельными открытиями. Ценен творческий акт во всем тренинге сценической речи. Творчество проявляется и в открытиях. Для открытий важны вариации. Бессчетное количество проб. В процессе исправления важны уяснения причин. Выявленные причины и становятся объектом исследования и объектом преобразования. «По устранении причины исчезают и следствия» (Леонардо да Винчи) [1, с. 124].

Одной из самых неудобных для преодоления проблем является развитие подвижности голосо-речевого рупора, его динамичного раскрытия по вертикали. Кстати говоря, на вертикаль в раскрытии рта обращали внимание и корифеи педагогики сценической речи прошлого. Так, например, считала Е. Ф. Саричева, отмечавшая, что наиболее свободному и естественному течению звука содействует такое положение голосового аппарата, при котором «рот будет хорошо раскрыт в вертикальном направлении, приняв форму губ, несколько приближающуюся к форме буквы О» [2, с. 100]. От подвижности и степени раскрываемости ротоглоточного рупора во многом зависит коррекция речевых несовершенств. Степень раскрываемости ротовой полости в искусстве сценической речи – величина индивидуальная для каждого актера. Но какие-то условия обязательны для всех. Одним из таких условий и является эта самая вертикаль оформления раствора рта в момент речевого действия. Раскрываемость рта по вертикали выявляет пространство для деятельности языка. От работы языка (передней его части, спинки, задней части, боковин и всей его массы) зависят практически все гласные звуки и подавляющее большинство согласных. Лингвистические исследования последних лет свидетельствуют, что в русском языке насчитывается более восьмидесяти согласных звуков¹. Игнори-

¹ Лингвистика на месте не стоит: в конце 1960-х годов М. В. Панов указывал на наличие 67 согласных звуков (*Панов М. В.* Русская фонетика. – М., 1967. – С. 33), а Л. Л. Касаткин в 2008 году на основании экспериментальных данных представляет уже 82 согласных звука (*Касаткин Л. Л.* Современный русский язык. Фонетика. – Изд. 2-е. – М., 2008. – С. 45) – то-то еще будет.

ровать действие такого динамичного, чрезвычайно подвижного органа артикуляции мы ни в коем случае не можем. Простор, расширенность, свобода верхних дыхательных путей является наиважнейшим условием формирования и тембра голоса, и голосового резонанса, и речевого потока. Однако вы вряд ли найдете в пособиях по сценической речи разделы, в которых излагаются принципы создания голосо-речевого рупора и приучения языка к работе в новых пространствах. Между тем именно это и является камнем преткновения во многих методиках исправления индивидуальных речевых недостатков. Что мы встречаем в пособиях? Так называемую «артикуляционную гимнастику» для языка (весомо разработанную), кое-где встречаем и «артикуляционную гимнастику» для нижней челюсти. А то и просто нам советуют упражняться в активном опускании нижней челюсти. Это нам и более ста лет назад советовалось², и пятьдесят лет назад нам советовалось то же³, и сейчас мы вычитываем в пособиях подобное⁴. Но это все декларации, методы же – наивные. Кроме механики мы ничего в предлагаемых гимнастиках не увидим, к творчеству они не имеют отношения, к ощущениям тоже никакого отношения. Нельзя же принимать за творчество предложения вообразить, что язык у вас работает, как часовая стрелка, или что язык у вас превращается то в лопаточку, то в иголочку. Все это большой обман, натяжка. Хоть так язык преображай, хоть сяк – ситуация не меняется. Работа языка не в гимнастике заключается, а в пространственной деятельности. Языку нужен простор, нужна площадка для создания речевых программ бесконечно разнообразного артикуляционного рисунка. В пособиях же язык загоняется в «тюремную

² Ср.: «Каждый учившийся пению знает, как трудно бывает научиться открывать при пении широко рот. Привычка петь и декламировать при сжатых челюстях ведет к так называемому зубному тону. Отучиться от этой привычки все же не представляет особых трудностей. Следует лишь упражняться в опускании нижней челюсти, произнося при этом звуки» (*Тальмин Я.* Задачи, история и техника театра: руководство для любителей сценического искусства. – СПб.: Книжное дело, 1911. – С. 133).

³ Ср.: «Первым условием четкой и легкой речи является свободно и хорошо раскрывающийся рот. Нечеткое и неясное произношение гласных, вялая артикуляция согласных происходят от так называемой “речи сквозь зубы”, нередко встречаемой нами в жизни» (*Саричева Е.* Работа над словом. – М.: Искусство, 1956. – С. 60).

⁴ Ср.: «Если рот хорошо открывается, то улучшается звучание голоса и повышается разборчивость речи. Если челюсти зажаты, то человек говорит сквозь зубы, как будто “цедит” слова, и производит неприятное впечатление на собеседников» (*Алфорова Л. Д.* Речевой тренинг: дикция и произношение: учеб. пособие. – Изд. 4-е. – СПб.: СПбГАТИ, 2012. – С. 13).

камеру», и там ему предлагают заняться гимнастикой. Выправленным артикуляционным программам язык не поддастся. Не тот простор, не тот размах. Посему и процессы коррекции индивидуальных речевых изъянов в театральных школах протекают с непозволительными длительностями. Посему и дипломные спектакли по качеству фонетического и орфофонического звучания чаще всего не радуют. Посему и в профессиональных театрах разрушают речевой спектр спектаклей старые речевые болячки, не вылеченные в пору учебы. Любовь к механическому здесь нам служит плохую службу. Мы стремимся скорей-скорей исправить наиболее отчетливые речевые дефекты, но не уделяем внимания исходным бедам. Точнее сказать, мы не создаем новый артикуляторный принцип, в который все до единой слоговые программы, все до единого звука входили бы гармонично и столь бы гармонично выражали содержание. Исходным моментом этого нового артикуляторного принципа для сценической речи следует считать особенное действие артикуляции. И первые шаги в тренинге должны быть связаны с созданием свободы голосо-речевого рупора и с воспитанием резонирующего дыхания.

Надо приготовить условия для исправления индивидуальных недостатков и только при соблюдении этих условий приниматься за коррекцию. Мы же в желании спешно улучшить фонетически и облагородить качественно речь студентов с первых уроков активно принимаемся за выправление звуков. И ничего сходу, разумеется, не получается. Нельзя природу изменить, невозможно привычки изжить. Нам со студентами как-то пришлось сказать себе: «Нет!» и приняться за истоки проблем. Стало ясно, что жесты, движения тела, действия мышц дыхательной системы работают с артикуляцией заодно. Любые нарушения и недостатки речи заложены в жестах и движениях или отражаются в двигательной и жестовой выразительности. Тренировка «речи в движении» лишь малюсенький участок методики обучения сценической речи. Основные нагрузки должны ложиться на единый речевой и двигательный анализатор. Исследования глубинных процессов в психике человека говорят о сосуществовании двух систем восприятия информации, принимаемой человеком. Более поздний тип мышления (вербально-логический) лежит в основе современного научного познания. Другой способ обработки информации составляет древнейший слой пралогического сознания и мышления – он формировался в течение миллионов лет, и им пронизаны все проявления человеческой культуры,

включая искусство. Именно в этом механизме происходит первичная запись будущего высказывания, и в нем перекодируется вербальное сообщение, воспринятое вербально-логическим типом мышления, в слое праалогического сознания и мышления⁵.

Известно, что «работа более крупных частей артикуляторного аппарата (язык, губы, щеки, мягкое нёбо, глотка), обеспечивающих настройку верхних резонаторов, а также более крупных дыхательных мышц (диафрагма, брюшной пресс, межреберные мышцы), сильнее подвержена сознательному контролю и регулированию, чем внутренняя работа гортани и голосовых связок» [3, с. 215]. Эта возможность влияния на работу крупных частей артикуляторного аппарата и крупных дыхательных мышц обычно и используется при корректировке недостатков речевых звуков (как в логопедии, так и в речевой педагогике). Проблема заключается в том, что перенос навыков беспорочного произнесения корректируемых звуков, наработанных под воздействием сознательного контроля, в поток речи обычно тормозится. При слоговом воспроизведении корректируемого звука мы добиваемся ощутимых результатов довольно быстро. Даже и в отдельно произносимом слове обучающийся вполне сносно воссоздает звук в его правильном акустическом звучании, верно и без трудностей устанавливает позицию артикуляторных органов. Как только он выходит на прямое общение с другими или вступает в контакт с авторским текстом, требующим внимания к содержанию, выговорить исправляемый звук сносно ему не под силу. И в таком виде студент добирается и до первого зачета по речи, и до второго, а бывает и до третьего, четвертого. Конечно, в этом нет ничего опасного. Исправление любого речевого недостатка может протекать и в течение всех лет обучения студента в театральной школе. Но, откровенно говоря, кто же из нас, педагогов, будет изыскивать время на старших курсах для коррекции конкретного речевого недостатка. Уж не до этого нам при работе над литературным материалом, при вхождении

⁵ См. об этом подробнее: Сахарный Л. В. Язык правого полушария: миф или реальность? // XI Всероссийский симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации «Язык, сознание, культура, этнос: теория и прагматика». – М.: Институт языкознания РАН, 1994. – С. 48–50; Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику: курс лекций. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 184 с.; Балонов Л. Я., Деглин В. Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. – Л.: Наука, 1979. – 218 с.; Седов К. Ф. Нейропсихолингвистика: учеб. пособие. – М.: Лабиринт, 2007. – 224 с.

студентов в репетиционный процесс. Мы студентов виним в неряшливом отношении к своей речи, в том, что не уделяют они индивидуальному речевому тренингу должного внимания. И произносительные нарушения остаются с выпускниками в дружеском согласии.

Мне видится на редкость полезным способом коррекции речевых недостатков создание на тренинге стихии импровизации. Сочинение скороговорок в движении и применение намеренно изобретенных студентом жестов продуктивно влияет на темпы и качество исправления речевых нарушений и недостатков. В таком подходе проявляется и самонаучение, о котором мы говорили раньше. Самонаучение распространяется и на обнаружение приемов оперативной и действенной коррекции выправляемого звука. Кто-то открывает приемы уже встречавшиеся, кто-то выходит и на оригинальные приемы. Приведу три примера.

Первый пример касается коррекции переднеязычных мягких взрывных согласных *m'* и *d'*, произносимых часто с чрезмерным «цеканьем», что характеризует нелитературное произношение. Недостаток этот исправляется с трудом. Большинство студентов самостоятельно додумываются до того, что следует стремиться к активному раскрытию рта по вертикали при произнесении слога, содержащего *m'* или *d'*. Они осознают: кончику языка надо поскорее убраться прочь после взрыва, и для этого нужно предложить языку местечко, куда удаляться. Некоторые добиваются и до того, что оказывают влияние на опускание нижней челюсти резким движением кисти вниз – рука замахивается (заносится вверх) и на *m'* или *d'* решительно опускается. Кто-то обращается к теннисному мячу и после замаха кисти наверх ударяет мячом об пол. Продуктивный прием, но в потоке речи его не используешь, да и мяч не всегда под рукой. В методической литературе по сценической речи свет на это не проливается. Причина недостатка в некоторых пособиях по дикции и произношению называется следующая: «При артикуляции *T'* и *D'* в мягкой позиции спинка языка должна подниматься к твердому нёбу. Если этого не происходит, то получается призвук в произношении: вместо “тётя” звучит “тсётся”, вместо “дядя” звучит “дзядзя”» (к этой и к следующей цитате отсылку на источник не даю по причине обидчивости автора пособия. – Ю. В.). Странная называется причина. Обычно у студентов, имеющих указанный недостаток, не нарушена палатализация других согласных, и видеть причину в нарушении палатальности – значит еще больше затемнять и так сокрытую причину.

Не менее противоестественным выглядит способ коррекции «цеканья», подаваемый в тех же пособиях: «При исправлении этого недостатка можно использовать следующий способ: вместо подъема языка к передним верхним зубам – нужно перевести кончик языка к нижним зубам. Это вызовет подъем спинки языка к нёбу, и призвуки *с* и *з* исчезают». Все-то здесь не точно! Укажу хотя бы на одно – на объявляемую позицию кончика языка при артикулировании *т'* и *д'*: «вместо подъема к передним верхним зубам» – а ведь кончик языка при артикуляции *т'* и *д'* и не должен прижиматься к верхним передним зубам. В классическом труде по сценической речи Е. Ф. Саричевой сказано вполне отчетливо: «При смягченных *ТЬ* и *ДЬ* передняя часть языка не прижимается к верхним передним зубам, как при твердых *Т* и *Д*, а лишь прикасается к передней части нёба» [4, с. 117]. Утверждение Саричевой не расходится с научными изысканиями фонетистов. У М. И. Матусевич читаем: «Переднеязычные смычные мягкие артикулируются только передней частью спинки языка, но у них есть свои специфические особенности. <...> При их артикуляции средняя часть спинки языка поднимается к твердому нёбу, что влечет за собой также и поднятие передней части спинки, а следовательно, и бóльшую площадь касания языком нёба» [5, с. 134]. Матусевич приводит рентгенограмму и палатограмму переднеязычных смычных – твердого и мягкого, на которых отчетливо видно, что кончик языка упирается в переднюю часть твердого нёба. Данные современной лингвистики с этим мнением не расходятся. Сошлюсь хотя бы на книгу Л. Л. Буланина по русской фонетике: «При артикуляции *т* и *д* передняя часть языка образует смычку с верхними резцами и надзубными бугорками – альвеолами. При артикуляции *т'* и *д'* артикуляторный фокус несколько сдвигается назад. Передняя часть спинки языка образует смычку с альвеолами верхних резцов и передней частью твердого нёба; касания с поверхностью верхних резцов не наблюдается» [6, с. 62].

И вот один из студентов в процессе поисков приемов оперативной борьбы с «цеканьем» совершает обстоятельное открытие. Учтя, что каждый слог рождается при участии диафрагмы, что на каждый слог диафрагма подкидывает свою порцию дыхательной энергии, он стал проводить пробы с выдохом от диафрагмы и пришел к заключению, что если импульс выдыхания при проговаривании *т'* или *д'* исходит от низа спины, при этом в ход пускается передняя стенка живота, то ротовой рупор невольно раскрывается на нужную ширину, язык невольно совершает необходимый

«отскок», и воздушная струя выносит объемный, фонетически точный звук. Образное ощущение «выдоха от низа спины» помогает речевому механизму в формировании нужной артикуляции и в объединении усилий выдыхательных мышц и мышц артикуляторного аппарата. Много раз мне доводилось использовать этот прием на практике, и он никогда не давал сбой, всегда приводил к получению скорого и надежного результата. Я назвал это открытие «Эффектом Радостева» (по фамилии студента). Этот же парень сочинил и оригинальную скороговорку: Петина тётя чуть чего Тютчева читает и чуть чего Петю учит Тютчева читать. В результате оказалось: этот же эффект распространяется и на произнесение аффрикаты *ч*. И когда вся скороговорка говорится на выдохе от «низа спины», то и фраза оказывается бездефектной, и резонанс проступает во всю силу.

«Эффект Радостева» пришелся ко двору через три года после изобретения. Так случилось, что на одном из курсов самым распространенным речевым недостатком оказалось именно «цеканье». Я намекнул студентам на значение дыхания в формировании верного акустического звучания *т'* и *д'*. Выход был найден, и работа закипела. В упражнениях мы добились устойчивости в фонетической точности мягких переднеязычных взрывных во всех позициях в слове и во фразе. Обратились к сочинению скороговорок, чтобы навыки закрепить. В результате поиска наиболее оптимального движения тела, сопутствующего закреплению навыка, остановились на следующей пластике: до начала звучания зависнуть в легком наклоне вперед, поднявшись на носки и раскинув руки в стороны; на произнесении слога с *т'* или *д'* – легко «подкидывать» себя вверх, ударяя кистями обеих рук в низ живота. Тело словно подлетает от такого действия кистей. И так на каждом слоге, где встретятся *т'* или *д'*. Тема для сочинительства была свободной. Но было и условие: текст должен был не превышать семи слов. Сходу родились несколько скороговорок: У сутяги тяга к сути удивительна до жути; Дядькин тятка не тяткин дядька; Зять как зять – ни дать, ни взять; Демон в тину тянет Диму; Будьте бдительны, дети, бдите, дети, бдите!!!; У дяденьки челюсти дьявольской прелести; Мать, батька, пять тётъ, дядь шесть, идите есть.

Когда вдоволь насочиняли такие коротенькие зарисовки, «подкидывая» себя на каждом слоге с «больным» звуком, перестроились на плавное стремительное сообщение. В одно движение укладывали полностью весь коротенький текст. И в этом случае несколько текстов оказались интерес-

ными: Дятел – Терентий, тетерев – Дементий; дети Терентия – дятлята, дети Дементия – тетеревята; Дети тёрли дёгтем двери и потели, и потели; Тюкнул дядя тётю в темя – в темени у тёти темень; Пять тётъ, шесть дядь: встать – сестъ, сестъ – встать; Врёте, врёте, тётя Мотя, опять врёте, опять врёте!

Второй пример оригинального приема коррекции речевого нарушения я назвал «Принципом Букаткина».

Этот принцип полезно применять в сложных (и очень сложных) случаях. Когда коррекция не удается, из речи вынимается слог с «больным» звуком. Началось со звука *p*. Сколько ни бился студент с этим звуком на уроках, сколько времени ни затрачивал на поиски точного звучания – его потуги оказывались бесполезными. Применяли мы и известный способ Тальма, и устраивал студент по собственной инициативе кончику языка бесконечную «болтанку», и так и сяк искал он спасение в различных способах выдыхания – успех не приходил. Корень языка постоянно брал верх, и гортанный *p* выплывал во всей своей мощи. Успокоить корень языка оказалось не так-то просто. И вдруг посещает его идея: для успокоения корня языка взять да и лишить его возможности ринуться в работу. То есть – попросту вынуть звук *p* из речи, все слоги, в которых он попадается, произносить, но без *p*, а вместо него всю мышечную массу языка расслаблять, лишать по возможности даже маленького напряжения.

Привыкнуть к такой речи на тренинге да и в диалогах с соучениками оказалось нетрудно. Студент взялся за дело и в течение недели настолько приспособился расслаблять язык, что речь, хоть и с некоторыми зазубринами, потекла довольно легко. Принцип сработал. Через две недели язык, отученный от старого приема артикулирования *p*, стал приучаться к новым слоговым программам. Сначала прошло овладение слогами с переднеязычными взрывными *t*' и *d*', потом вернулись к способу Тальма и перешли к слограм с начальным звуком *p*. Но в разговоре (в бытовом тоже) *p* по-прежнему не произносилось. Через месяц работы стали включать правильный *p* в слова, потом в короткие фразы. Потом уж использовали и импровизацию скороговорок, хотя не стремились «дотянуть» текст до скороговорок. Не в них состояла задачка. Однако и здесь попался «орешек»: при быстром произнесении слов «брюкву, клюкву» вылезали забияки «крюква» и «кдюква». В итоге добрались до следующей ритмической игры: Варвара воровала брюкву, клюкву да укропчик; брюкву, клюкву да

укропчик; брюкву, клюкву да укропчик! В этом случае темп был избран быстрый, но вольный, без экстремальности. Оттолкнувшись от этой вариации, студент решил каждое слово проговаривать подряд дважды, а потом и трижды.

Третий пример. Еще один способ борьбы с ротацизмами возник на парном тренинге. Возникло удачное сочетание: парень два месяца безуспешно боролся со своей картавостью; в упражнениях у него уже стал выходить довольно приличный звук, но как только он переходил к спонтанной речи – навык испарялся. Девушка изначально произносила звуки *p* и *p'* отлично. Сойдясь в тренинге, девушка взялась помочь мученику. Суть открытия такова: парень произносит спонтанно любую фразу по слогам. Непременное условие: в середине или в конце каждого слова должен присутствовать слог со звуком *p* или *p'*. Слог, содержащий дрожащий согласный, он из речи выпускает. Этот слог за него проговаривает девушка. И так несколько фраз кряду. Наслушавшись фонетической точности и чистоты звуков *p* и *p'* в речи девушки, парень – уже без помощницы, – произнося новые фразы, говорит пропущенный слог внутри себя. Таким образом он отучается от неправильной артикуляции. Слоги звучат отрывисто, но с ощущением перспективы и с сохранением всех орфоэпических норм литературного произношения.

Следующим этапом коррекции ротацизма эти студенты выбрали сочинительство. Девушка – импровизатор, парень – вторит ей, он должен все в точности воспроизвести так, как это делала девушка. Если он совершает ошибку, она снова и снова повторяет свою импровизацию. И так до тех пор, пока парень не «поборет» свои погрешности. Собственное сочинение девушки: Верный кавалер неверной королевы караулил каравеллу – каравеллу караулил, короля прокараулил!

В этом упражнении девушка применила движения, позволяющие преодолевать дикционные проблемы и способствующие улучшению качества литературного произношения. Она использовала вкручивание кистей, помогающее активизации работы губных мышц на *v* и *v'*, и после вкручивания активное выведение рук вперед на партнера. И так на каждом слове. Оригинальная скороговорка о королеве, кавалере и короле была сочинена в течение одного занятия. Такой неожиданный способ исправления ротацизма ребята изобрели сами, сами и имя ему присвоили «Способ Гулиной». Все сами, и только сами.

На примере трех описанных событий можно увидеть, что импровизации таят в себе еще не одну неожиданность. Случаются сюрпризы от понимания, что самонаучение – это единственное зерно познания и овладения правильной и экспрессивной театральной речью. Дидактические методы не подходят для воспитания неустойчивости и текучести в сценической игре актера, для обретения синтеза вербального и невербального в выразительных средствах актера. Вспомним убеждение Е. Б. Вахтангова: «Актер непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант» [7, с. 276].

И здесь мы приступаем к описанию приемов спонтанного сочинительства с целью выправления дикционных несовершенств. Прodelываем мы это на примере коррекции шипящего сигматизма. Опыт показывает, что наибольшую пользу в исправлении такого рода речевых недостатков, как сигматизмы (пусть это не покажется странным), приносят групповые занятия. Дело заключается в речевом (фонетическом) слухе. Если абсолютный слух⁶ является прирожденным и не вырабатывается в процессе накопления опыта [8, с. 237], то речевой слух вполне подвержен развитию. Опыт, самонаучение позволяют человеку овладевать условнорефлекторными дифференцировками. На групповых занятиях дело в постижении механики. Да – речевые несовершенства у каждого свои, да – неверность произнесения шипящих звуков (или *л*, или *р*, или свистящих и пр.) у каждого своя, но акустический эталон звука един для всех. По крайней мере, орфофонические рамки звука едины для всех, и в них надо вписаться.

На групповых занятиях тренировочные тексты появляются раньше, чем на занятиях индивидуальных. И существенны в этих текстах не смыслы, а фонетические факты, конкретности. В группу тренировочных текстов лучше всего вводить чистоговорки, короткие детские стишки, специально подобранные фразы, фразеологизмы. Вербальное на какое-то время отступает, хотя разборчивость и чистота речи имеют непосредственное отношение к вербальному. Поэтому по возможности важно воспалить интерес обучающихся к семантике слова. Становится важным качество каждого

⁶ По определению Б. М. Теплова, абсолютный слух есть способность слышать в изолированном звуке музыкальную высоту, отдифференцированную от тембровых компонентов (см.: *Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей.* – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. – С. 150).

слога в слове, а также понятия из двух-трех слов и особенно отдельный стих. Звуковая эстетика стиха подчеркивается. Это техника, обязательная для актера. Техника формирования артикуляторных слоговых программ. Неуязвимость такой техники вполне достижима каждым студентом самостоятельно. Не отработываем качество звука ради качества звука, но приобретаем технические навыки точного и легкого артикулирования слога, слова, стиха. Акустическое качество звука и материальная его реализация сливаются. Внимание обучающегося, таким образом, устремляется на точность акустическую и артикуляторную.

В дальнейшем в тренинг входят пословицы, поговорки, поэтические произведения, насыщенные ярким смыслом. На этом этапе требуется уже не только техника и точность реализации слоговых программ, но и понимание студентом, что техника существует для раскрытия смысла и шире – для реализации содержания. Если предыдущее было направлено на эстетическое, на выразительность формы, то теперь выдвигается вперед смысловое. Чтобы внимание зрителей не отвлекалось, чтобы речь своим качеством не раздражала воспринимающих – фонетика должна быть идеальной. При высокой качественности фонетики сильнее будет воздействовать вербальное, и не менее сильно будет проступать невербальное.

На этапе закрепления уже наработанных навыков верного звучания корректируемых звуков мы вводим в тренинг импровизации. В сочинении скороговорок вербальное и невербальное уравниваются. Вперед выдвигается жестикуляция. Она «разговаривает» с другими. Она участвует в формировании качественного звука в слове, во фразе, в потоке речи. Опишу общее направление импровизирования скороговорок при коррекции шипящих звуков.

И напомним, что наибольшую пользу в коррекции индивидуальных речевых нарушений приносят групповые упражнения. Замкнутость импровизации противопоказана. Как немыслимо соревнование в произнесении скороговорок в одиночку. Чем более сочиняющий связан с окружающими, тем активнее в нем протекают процессы подбора слов. При отсутствии слушателей или пассивности их восприятия результаты сочинения скороговорки оказываются скучными и стандартными. Замысел не находит выхода. Словесная активная память не подключается. Используются знакомые слова и привычные обороты. Инертность словесного раздражения

значительно повышается. Как только слушатели попадают в зону повышенной заинтересованности – импровизатор моментально оживляется сам, ему хочется быть оригинальным, неповторимым. У него проявляется азарт сочинительства, и его лексика расширяется. Н. И. Жинкин так характеризует это творческое состояние: «Хорошего рассказчика увлекает передача замысла в простых словах, в которые вслушиваются с таким напряженным вниманием слушатели. Он замечает, какие места его рассказа и какие средства производят наиболее сильное впечатление. Это тоже обратная связь. Рассказчик не может говорить в пустоту. Умение построить рассказ зависит от накопившихся и учтенных оценок слушателей. Термин монологическая речь не точен. Монолог всегда поддерживается обратной связью со слушателями» [9, с. 334].

Прежде чем приступить к импровизациям, в тренинг вводится исходная скороговорка. Она оригинальная, также возникшая в свое время из импровизации: На Шишсушмаше шишкосушильщик Саша не высушил ни шиша⁷. Оттолкнемся от ощущений: вообразим себе, что колени – кисти – подбородок пропитаны ощущением повышенного веса. Движения сымпровизированы по ходу спонтанного сочинительства скороговорки-упражнения: подняться на носки с одновременным разведением рук в стороны – приходит энергия; обе кисти сводятся ладонями ко рту, локти опускаются; кисти вворачиваются пальцами к себе – вниз – наружу – вперед.

От момента начала движения из положения «руки взлет» до момента окончания движения в положение «руки устремлены вперед» проговаривается на одном выдохе вся скороговорка. Большинство пробоющих, как правило, не укладываются в один выдох: энергии не хватает. И студенты совершают открытие: оказывается, шипящие звуки потребляют слишком много энергии (по сравнению с другими звуками), и этим можно воспользоваться для развития упругости мышц-выдыхателей. Второе открытие студентов: так как для верного формирования артикуляции шипящих звуков (*ш, ш', ж, ж'*) и аффрикаты *ч* требуется усиленная работа губ (так называемая лабиализация), то мы этому помогаем вкручивающи-

⁷ «Шишсушмаш» – завод по высушиванию шишек. По аналогии с аббревиатурами «Сибтяжмаш» (Сибирский завод тяжелого машиностроения в Красноярске), «Уралтяжмаш» в Челябинске и пр. Коль уж автору такое невозможное слово померещилось, осуждать его не будем, примем за действительное.

мися и вытягивающимися вперед движениями кистей. Третье открытие: при формировании шипящих звуков ведущим органом артикуляции является язык. Кончик его направляется к середине нёба. От точности загиба языка назад зависит орфофоническая точность шипящих. Студенты установили, что если при коррекции шипящих звуков использовать движение пальцев обеих рук (из раскрытого положения кисти пальцы идут к середине ладони), то пальцы словно направляют движение языка. А кончик языка быстрее и надежнее привыкает к движению к середине нёба благодаря пальцам. Кинестезия в действии: ощущения в мышцах участвуют в привыкании языка к откорректированным движениям. Здесь важен и еще один момент (его студенты не учли): при вкручивании кисти в запястье требуется усилие; движение кисти не должно отмечать действие артикуляции, но может энергично ему способствовать. Пальцы тоже не аморфные – они почти собираются в кулак при вкручивании кисти (причем кончики пальцев, подушечки их оказываются ведущими) и активно раздвигаются при раскрытии кисти, когда рука идет вперед; словно раскрывается рупор. Кончики пальцев будто бы исполняют роль губ в раскрытии рупора, формирующегося в кисти. Напомню: действия рук и артикуляции истекают из центра спины. Присоединяются к этому сложному движению кистей и локтей и артикуляции также и колени. «Пружинки» в коленях сродни «пружинкам» в нижней челюсти.

Округлость в артикуляции и округлость в действии рук влияют на качество резонанса голоса и речи. Резонансом окрашивается вся скороговорка. На волнах резонанса «выплывает» вся фраза. Темп только скорый. Коррекцию разнообразных проявлений сигматизма мы намеренно проводим в округлости артикуляции. Округлость отличает шипящие звуки. Глухой твердый шипящий охватывается резонансом. Округлость не мешает и звукам свистящим, которые нет-нет да и встречаются в этой скороговорке.

Начинать работу по исправлению сигматизмов, как показывает опыт, полезнее с твердых безголосных шипящих звуков. Чуть позже перебираться в пространство звуков свистящих. На этапе дикционной импровизации в скороговорки с шипящими звуками проникают и свистящие. Контраст в произнесении свистящих и шипящих (и в артикуляции, и в фонетическом звучании) становится одним из приемов воспитания речевого слуха.

Вот одно из упражнений. Импровизации в круге. Пластическая комбинация та же, что в предыдущем упражнении. Слух всех в круге настроен на восприятие речевых импровизаций одного. Этот один сочиняет. В один пластический поступок он вкладывает один фрагмент скороговорки. Ритмические комбинации из слов выдумываются по ходу. Импровизатор произносит фрагмент будущей скороговорки – все в круге этот фрагмент воспроизводят в соответствии с заданием сочинителя. Так, к примеру, «вынырнула» на уроке скороговорка: Сашкины шишки сушит-высушивает, сушит-высушивает шишкосушительная машина.

Импровизатору не обязательно сопутствует удача, он может и не ухватить «хвостик мысли» (Д. Хармс), не измыслится у него сходо забавинка. Если «сбился» – отстраняется; в дело вступает следующий по кругу. Вот, к примеру, четыре удачных (по общему мнению студентов) вариации: Сашка на шпажке шишку Машке сушил-высушивал, да не высушил Машке шишку на шпажке Сашка; Под сушки и шашки Сашка высушил фляжку бражки; За пересушку шишек шесть верещащих шалунишек лишились шести шуршащих штанишек; Шишкосушитель Сашка с ушами, как сушки, сушит сушки, как ушки – не спеша.

Вот другое упражнение. Воспользуемся физическим действием, помогавшим нам в формировании и усилении звучания резонансной системы голоса и речи. Имею в виду движение воды, создание волн разной высоты и разной степени расхождения в пространстве. Правая кисть уводит все тело вправо на замах, левая нога при этом «отрывается» от песка на дне реки, водоема или моря, тело в воде балансирует и напитывается дыхательной энергией. Затем рука совершает поступок – уходит сама и уводит тело влево. Амплитуды движений руки всякий раз непредсказуемы. Они зависят и от длительности проговариваемой фразы, и от ваших игровых намерений, от темпоритма, возникающего здесь же и сейчас же спонтанно.

Берем мы эту пластическую комбинацию с небольшой поправкой. Она удобна для усиления резонансного звучания шипящих звуков. Изначально локоть был согнут немного, рука от кончиков пальцев до локтя двигалась в воде параллельно поверхности воды. В случае, касающемся шипящих, локоть согнут сильно, и кисть уходит вверх по вертикали. Локоть остается в воображаемой воде, он ощущает ее поверхность. Кисть проходит по горизонтали на уровне рта. Пальцы слегка согнуты, кисть

дублирует действие голосо-речевого рупора. Резонансная волна откатывается далеко вправо или влево. Замах остается прежним. В финале рука вытягивается, хотя действие кисти целиком подчинено амплитудам движений и длительностям звучания.

Каждому студенту дается небольшое время для заготовки вариантов будущей скороговорки. Он самостоятельно, негромко, но в темпе, без постороннего участия импровизирует скороговорку. И уже потом каждый в кругу по очереди пробует свои заготовки реализовать, то есть под пристальными взглядами всех он выдает собственную вариацию. Не у всех заготовки реализуются гладко. Ничего страшного. Проба есть проба. Она все-таки эксперимент. Никакой демонстрации таланта сочинителя не требуется. Что получится – то и хорошо. Дальше можно и обсудить, и проанализировать, и услышать подсказку. Атмосфера доброжелательная, никто со студента строго спрашивать ничего не собирается. Вера студента в свои возможности в данном случае является приоритетом. Легкая «безалаберность» позволяет студентам сочинять легко и непринужденно. В результате на свет выходят симпатичные скороговорки, очень полезные для коррекции несовершенного произнесения шипящих звуков: Сúше суші́, Саша, шишки да сушки для Глаши! Шишки да сушки для Глаши, сúше суші́, Саша, сúше суші́!; Шишкосушильщик Саша, сушко-сушильщица Даша сушили шишки да сушки, сушки да шишки. Да не высушили ни Саша, ни Даша – ни сушек, ни шишек, ни шиша; Шишкосушильщик Сашка в шашки шарашит не хуже Пашки, а шишкосушильщик Пашка машет шашкой получше Сашки; Шишкосушильщик Саша да свечкотушильщик Паша – сушат да тушат, тушат да сушат, тушат да сушат, сушат да тушат, свечки тушат шишками, шишки сушат свечками. В одно движение студенты (каждый по собственному усмотрению) укладывали и одно слово, и речевой такт, и все сочинение. Незыблемым было условие – скороговорка в своей целостности не прерывается, проговаривается на одном выдохе. Такая свобода положительно повлияла на сочинительство. Бесконечная вариативность пластических темпоритмов обеспечила свободу в выборе речевых вариантов, прорастающих из заготовок скороговорки.

Или такое упражнение. Пластический вариант – «загибающе-раздвигающие» движения рук. Определение шутливое. Пластика полезная. От берега реки, озера, моря далеко не отходим – в воображении мы все на

том же месте (кому из студентов памятли другие берега, пусть перебираются на них). Мы вновь по пояс в воде, вновь играем с водой. Теперь мы закручиваем движение, вода вертится вокруг тела. Ноги чувствуют песок на дне, тело выкручивается вправо, правая рука заходит далеко за спину и затем совершает движение вокруг тела: сзади – вправо – вперед – влево, тело закручивается влево – за спину, рука разбурливает воду вокруг тела. Следом действует левая рука – она разбурливает воду в обратном направлении. На этом активном действии руки и сочиняется скороговорка. Вода бурлит, тело скручивается/раскручивается, шипящие звуки в такой динамике и объемности движений лучше резонируют. Вода и резонанс голоса кругами расходятся во всех направлениях. Скороговорки в такой пластике родились следующие (вертикальная черта отсекает один фрагмент текста от другого, фрагмент проговаривается на одном раскручивании/закручивании; пауз между фрагментами во время произнесения этой скороговорки полностью быть не должно): На Шишсушмаше | шумели шутки шишкосушительницы Маши – | шутки про шишки да шутки про сушки. | Очень смешно; Сашка сварил кашку Машке, | Машкину кашку съел Пашка. | Не оставил Пашка кашку Машке, | осталась Машка из-за Пашки | без кашки.

В импровизации одной из скороговорок автор применил еще более активное движение. Он принялся разбурливать воду вокруг себя то через правую, то через левую сторону обеими кистями одновременно. Скороговорка получилась очень трудная для дикции: Сушительщик Сашка в шапке сушки сушил – не пересушить бы в шапке сушки Сашке, не пересушить бы, не перевысушить бы!

Мы только набросали несколько вариантов коррекции шипящих звуков при помощи спонтанного сочинительства. Что и говорить, исправление речевых недостатков – процесс длительный. Мы затронули только этап закрепления уже предварительно полученных навыков, этап вживания навыков в ткань речевого потока. К сожалению, многие нюансы, некоторые подробности в работе нами в описании опущены. Их значимость зависит от конкретных проблем каждого из студентов. Здесь же представлены только направления работы по коррекции шипящего сигматизма.

Помимо импровизаций на заданную тему (таких, как «На Шишсушмаше...» и прочих, с ней схожих), сочиняются на уроках и скороговорки

на вольную тему. Почему бы и нет. И тема, и пластика, и ритмы, да и все содержание скороговорки исходят от самого студента. Задание касается только расклада согласных звуков: заранее определяется, какая группа согласных должна превалировать в текстах (шипящие, свистящие, аффрикаты и пр.). Привожу два сочинения на вольную тему. Так уж получилось, что заданы были студентам импровизации с шипящими звуками, но почему-то в обоих представленных ниже текстах чуть ли не в каждое слово врезался помимо звонкого шипящего *ж* еще и дрожащий *р*. Вот что получилось: Жорж, зря ржёшь, Жорж, зря жрёшь! Не жри, Жорж, не ржи, Жорж!; На заре на жаре Зара жарила коржи, зразы жарил Жора!

Особенно много оговорок оказалось при произнесении второй скороговорки. Чередование звонкого свистящего *з* со звонким шипящим *ж* запутывало работу артикуляции. Да к тому же и звук *р* подбрасывал дополнительные трудности. Работа языка юркостью не отличалась, неповоротливость его стала для некоторых студентов камнем преткновения. Эта и подобные ей скороговорки вполне могут заменить «артикуляционную гимнастику для языка».

Близко к этому вполне возможно организовывать коррекцию и других речевых несовершенств. Мы применяли спонтанное сочинительство и при коррекции свистящих, и при выправлении ламбдацизма и ротацизма, и при отработке верного звучания аффрикат. В импровизациях с различными согласными студентам нередко сопутствует удача. Вникните в скороговорку со звонкими свистящими: Вол вёз воз ваз – в колее воз ваз увяз: вол увяз – воз ваз увяз! Воз ваз увяз – так и вол увяз: коль в колее слизь-грязь! Оригинальная скороговорка явно удалась. Произнесение свистящих требует дыхательной атаки. В данной импровизации это обеспечивается короткими энергичными по дикции словами. Бодрость слов усиливается губно-зубными *в* и *в'*, лабиализацией на *о* и *у*.

В заключение представлю импровизацию, которая, на мой взгляд, является одной из лучших среди многочисленных студенческих сочинений на шипящие звуки. И жизненная зарисовка в ней образно описана, и всем требованиям скороговорки она отвечает, и смысл ее налицо: Скольжение движений, сжижение сближений, брожение дрожаний, княжение визжаний, кружение брюзжаний, снижение жужжаний и жженье провожаний!

Литература

1. Леонардо да Винчи. 1020 фрагментов. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – 736 с.
2. Саричева Е. Ф. Техника сценической речи: учебник. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 108 с.
3. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – Изд. 2-е. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, ИП РАН, Центр «Искусство и наука», 2008. – 592 с.
4. Саричева Е. Ф. Сценическая речь. – М.: Искусство, 1955. – 251 с.
5. Матусевич М. И. Современный русский язык. Фонетика. – М.: Просвещение, 1976. – С. 288.
6. Буланин Л. Л. Фонетика современного русского языка. – Изд. 2-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – 208 с.
7. Евгений Вахтангов: сборник. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 583 с.
8. См.: Жинкин Н. И. Механизмы речи // Жинкин Н. И. Психолингвистика: Избранные труды. – М.: Лабиринт, 2009. – С. 221–287.
9. Жинкин Н. И. Психологические основы развития речи // Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 320–340.

УДК 792.09:378.6

М. Кунце
Берлин

СОПЕРЕЖИВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ОСНОВА ГОЛОСО-РЕЧЕВОГО ОБУЧЕНИЯ (ЗАМЕТКИ О РАБОТЕ Ю. А. ВАСИЛЬЕВА В ГЕРМАНИИ)

Автор описывает различные аспекты работы Юрия Васильева со студентами в Германии и исследует особый характер его метода. В статье наряду с методическими подходами рассматриваются педагогические особенности передачи навыков, а также творческая атмосфера занятий.

Ключевые слова: голос, речевой тренинг, сценическая речь, тренинг Юрия Васильева, звукообразование, речеведение, выражение речи, движение, ощущение, воображение, балансирование, воздействие, взаимодействие, свобода, диалог, эмпатия.

M. Kunze
Berlin

**EMPATHY AS A CREATIVE BASIS OF VOICE
AND SPEECH TRAINING
(NOTES ABOUT THE WORK OF Yu. A. VASILIEV IN GERMANY)**

The author describes the various aspects of the work of Yuri Vasiliev with students in Germany and explores the special nature of his method. Methodological approaches, pedagogical features of the transfer of skills and creative atmosphere are analysed in the article.

Keywords: voice, speech training, scenic speech, Yuri-Vasiliev-Training, the sound formation, speech directing, speech expression, movement, sensation, imagination, balancing, influence, interaction, freedom, dialogue, empathy.

Пролог

В течение десяти лет я сотрудничаю с профессором Юрием Васильевым в качестве переводчика и ассистента на семинарах и мастер-классах в университетах и академиях Германии. Я стремился не только перевести на немецкий язык его методические пояснения, теоретические основания его системы, но и передать суть его подхода к голосо-речевой подготовке актера.

Во время учебы в Санкт-Петербургской академии театрального искусства я занимался тренингом как его студент на уроках сценической речи и имел возможность на себе проверить основы его подхода к обучению. После окончания учебы наше сотрудничество открыло для меня возможность более подробного осмысления его системы.

Профессиональная деятельность актера и преподавателя позволяет мне выделить среди различных методов обучения значимость, авторский характер подхода Юрия Васильева и его способ общения со студентами. Всегда с радостью погружался в его Систему совершенствования навыков голоса и речи актера и сейчас продолжаю каждый раз по новому открывать ее особенности.

Далее я хотел бы описать некоторые аспекты работы Юрия Васильева со студентами в Германии. Прежде всего, то особенное, что отличает его педагогическую систему голосо-речевой подготовки актера, его авторские занятия от занятий других специалистов в этой области. Назовем то, что составляет специфику этой тренинговой системы и определяет особый стиль в работе со студентами.

Методические основания и творческое начало

Люди, принимавшие участие в семинарах и мастер-классах Юрия Васильева, отмечали обретение опыта повышенной мобильности, то есть опыта осознания и переживания (Erleben) эмоционально-телесной пластической свободы.

Все упражнения начинаются с движений (Bewegung), которые активируют дыхание (Atem) и провоцируют органичное рождение голосового звучания (Stimmklang). Движения определяют динамику артикуляции и помогают почувствовать ритм дыхания и музыкальность речи (Sprechen). Казалось бы, они являются точкой отсчета (Ausgangspunkt) всей физической активности движения, дыхания и речи.

Однако его методика состоит в том, что тренинг возникает еще до начала движения: рождению пластики предшествуют мысль, чувство и импульсы восприятия. Каждое упражнение – это процесс, в котором ощущения (Empfindung) провоцируют движения и пронизывают все этапы тренировки. Это ощущения:

- тяжести при сбросе тела вниз; или ощущения «вертикали», заставляющие нас чувствовать себя устремленными к «вершине» и заполнять звуком голоса пространство;
- ощущения, вызванные касанием ведущего нас партнера; или ощущения балансирования (мгновения зависания в воздухе и потери равновесия);
- прохлады и воздуха между пальцами при движении рук вверх;
- тепла в той точке тела, из которой исходит импульс к движению;
- от вымышленного сопротивления набегающего на нас потока воды, усиливающие подвижность нашей артикуляции в момент игрового актерского озвучивания этого бегущего потока;
- прилива волн при наполнении голосом пространства;
- реальные ощущения от прикосновения пальцев партнера по тренингу.

Все эти ощущения вызывают движения (даже минимальные), которые всегда провоцируют в нас ответные дыхательно-голосовые реакции.

Процесс открытия и постижения студентами свойства голоса передавать импульсы, вызванные чувствами, аргументирует замечание Ю. А. Васильева, высказанное им на воркшопе, проведенном в Штуттгарте в 2006 году: «Первоначально полезно использовать ощущения повышен-

ной тяжести в кистях и затем уже распространять это реально-вымышленное ощущение на прочие части рук, ног и корпуса. Прочувствовать увеличенную тяжесть в локтях, – в плечах, – в коленях, – в ступнях. В дальнейшем, не теряя ощущения повышенной тяжести, вводить в пробуемые упражнения ощущения, питаемые воображением. Среди них назову наиболее ценные: ощущение вертикали, ощущение текучести, ощущение упругости, ощущение объема, перерастающее впоследствии в ощущение пространства, ощущение телесной неустойчивости, перетекающее постепенно в ощущение свободы и обеспечивающее в результате развитие таких ощущений, как ощущение легкости, ощущение полета и ощущение голосо-речевой полетности» [1].

Основная особенность тренинга Юрия Васильева состоит в неустанном требовании постоянного обращения к «свежим» переживаниям и собственным ощущениям. Эти ощущения связаны с нашим восприятием поведения партнеров в процессе тренинга, с восприятием реакций публики, с восприятием пространства или открытиями в персонаже и предлагаемых обстоятельствах текста. Только постоянное обновление наших ощущений способствует этим диалогам. Приведу лишь несколько примеров.

Опору на конкретные ощущения отличает игровая легкость. При этом в наши задачи не входит поиск какого-то определенного эмоционального состояния, мы исходим из того, что есть. Это, в свою очередь, требует активной готовности «нырять» в мир нашего эмоционального опыта. Это тренирует наше чувственное восприятие (*Wahrnehmung*), провоцирует возникновение импульсов воображения и способствует рождению потенциальных естественных, органичных актерских реакций.

Юрий Васильев, раскрывая нас по-детски игриво, вселяет чувство свободы. Свобода в фантазии и движении, спонтанность (неожиданность) в наших реакциях обуславливают свободу в дыхании, верном звукообразовании (*Lautbildung*) и, как следствие, в речеведении (*Sprechverhalten*). И в этом процессе мы открываем новую эмоциональность своего голоса и новые возможности речевого мышледействия.

Такой процесс обучения, а это, прежде всего, процесс проб и поиска в постижении искусства и науки сценической речи, очень не прост для студентов-актеров Западной Европы. В западноевропейской ментальности заложено стремление понять все сразу и лишь после этого выполнить действие. Кроме того, система бакалавриата требует от занятий получения конкретного результата.

Тренинг Юрия Васильева устанавливает противоположную атмосферу – постоянного поиска (Suche) и беспрестанных открытий, закладывая такой ювелирной работой основания для выявления и развития профессиональных навыков. Это определяет комплекс психофизического тренинга как путь, который мы должны проходить снова и снова, не задумываясь о результате, настолько далеко, насколько это возможно для каждого и насколько это позволяет раскрыть нас по-новому – в трениговой разминке одного дня, одного месяца или многих лет.

Энергия: чрезмерные требования и провал

Юрий Васильев активизирует нашу работу (увеличивает физическую нагрузку) в целях обострения импульсов ощущений. Используем ли мы для обострения ощущений движение или при помощи наших ощущений «отпускаем» (освобождаем) движение, Васильев всегда требует сосредоточенной включенности и активной действенности (Aktivität). Они обеспечиваются нашей решимостью и волей (Wille). Сосредоточенная включенность и активная действенность находят отражение в динамике и мобильности нашей речи.

Эти интенсивные поиски, открытия, пробы воздействия («Probieren-Wollen») требуют готовности к обострению новых ощущений, к обновлению восприятия, к постоянному самооткрытию и получению удовольствия в меняющихся предлагаемых обстоятельствах. Этот комплекс требований кажется чрезмерным. Однако именно он пробуждает вышеописанную легкость (Leichtigkeit), свободу (Freiheit), актерскую смелость (Mut). Непринужденность, которая достигнута в области движения, определяет импульсы восприятия, влияя таким образом на наше голосо- и речеведение.

В тренинге мы ощущаем бурлящую, фонтанирующую энергию Юрия Васильева. Она живет в нас радостью открытий. Его активные опыты, пробы и его удовольствие (увлеченность) ведут и заражают учеников. Его активность и энергия воспринимаются учениками как перспектива собственных возможностей, которые они начинают распознавать в себе. Единство в проживании удовольствия открывает свободу в экспериментах и открытиях. Этот и есть метод. Он имеет цель – обучение, в первую очередь, достижению психической свободы через физическую свободу и

осознанию готовности действовать. Только в момент потери чрезмерного сознательного контроля своих действий мы открыты к новому восприятию и ощущениям, которые сразу удивляют и раскрывают нас в звуке голоса, в новом качестве голосоведения.

Это имеет отношение и к тренингу. Например, мы начинаем балансировать, наше тело движется по спирали, «ломая вертикаль», непрерывно и свободно. Рукой, словно теннисной ракеткой, мы ритмично отбиваем и ведем мяч. При этом еще и произносим небольшое стихотворение с интересной звукописью.

Чрезмерность требований (Totale Überforderung).

Провал – это условие (Scheitern ist Voraussetzung).

Однако мы уже предчувствуем предстоящее удовольствие. Именно неудачи спасают! И тогда возникает радость оттого, что удался первый момент.

Другой пример. Быть партнером – значит чувствовать прикосновение и направление движений другого, идти вместе с ним, вместе «зависать» в воздухе, вместе падать, одновременно вырастать, подниматься, взлетать вверх. При этом руки мягко и точно работают, воздействуя на партнера. Они «ведут», они раскрепощают партнера, сообщают его движениям и дыханию ощущение пространства. Каждый сам для себя и вместе друг с другом балансирует и резонирует.

Как это может получиться?

Только в процессе проб (Probieren), только в практических поисках и провалах (сознательно подшучивая над тем, что упражнение невыполнимо) можно понять и поверить, что все как-нибудь получится. Только шаг за шагом накапливается опыт – и вдруг желаемое удается.

И оба тренирующихся удивляются своим открытиям (Entdeckungen), потому что теперь они обнаруживают, что все возможно, все выполнимо. Таким образом, все контролируется и ведется, но лишь в раскрепощении, при полной свободе.

Это проистекает из невероятно жесткого начала тренинга, который и приводит к психическому и энергетическому освобождению. Это помогает осознанно принимать участие в упражнениях, понимать цель тренировки и накапливать мастерство. В этом процессе нам помогут ощущения балансирования тела.

Балансирование: текучесть движений и потеря контроля

Юрий Васильев определяет балансирование (Balancieren) как ощущение непрерывного движения. Мы «играем» с ощущениями удерживания и потери равновесия и этим обостряем чувствительность нашего восприятия. Ощущение потери равновесия всегда сигнализирует дыхательно-голосовыми реакциями.

Соотнесем сказанное с описанием тренинга:

Упражнение (Übung) 1.

Упражнение индивидуальное. Балансирование. Возникает непреднамеренно одна ведущая точка в теле: голова ведет ваше тело в пространстве, – плечи ведут, – колени – локоть правой руки. При «падении» рождается звук – неоформленный, простой, похожий на легкий стон. Стонет тело, заваливаясь, постанывает голос, вслед за телом, проваливаясь, стонет дыхание, подкрепляя энергией стон голоса. Отпускайте дыхание, не контролируйте его, не определяйте заранее, когда вдыхать, когда выдыхать – с удовольствием проваливайтесь-заваливайтесь – ощущение потери равновесия всегда вызывает дыхательно-голосовую реакцию.

Дыхание и голос приучаются «выныривать» из вас – поэтому балансируют и артикуляторные органы – при падении тела они также каким-то неведомым образом упадают. Если на потерю равновесия реагирует все тело, то и артикуляция отзывается на случившееся вместе со всем телом.

... А как бы хорошо было уловить ощущение текучести. Проверьте на себе, почувствуйте перетекание энергии.

Упражнение (Übung) 2.

Балансирование вдвоем: «ведомый» и «ведущий». Глаза «ведомого» закрыты. «Ведущий» задает партнеру рукой движение и сам вместе с ним уходит в единое для обоих «проваливание» в пространстве. Единый для обоих баланс: вместе теряют равновесие и вместе «выныривают». Совпадают ощущения зависания, глубины провала, выныривания, обретения вертикали.

Добавляем ритмы звучания. «Ведущий», будто постанывая, произносит звукосочетание «ойойойой» («оиијоиијоиијоиијоии»). «Ведомый» звучит, словно эхо. «Ведущий», совершая движение, произносит новую ритмическую комбинацию, предположим: «ой-ойойой-ой!ой!» («оии-јојојоии-јо!јо!»), – «ведомый» ее воспроизводит. И так раз за разом [2].

Движение начинается с ощущения одной точки, которую мы отчетливо воспринимаем как самый горячий участок своего тела, и чувствуем

там прикосновение воздуха или одежды. Сконцентрировав восприятие, мы чувствуем, как эта точка ведет нас в пространстве. Таким образом, мы оказываемся на границе потери равновесия, мы не хотим упасть, мы явно стремимся на мгновение зависнуть в воздухе, прежде чем впоследствии, эластично освобождая свой вес, «летим» и так балансируем в пространстве.

В этом втором упражнении ведущей точкой для нас становится партнер. Теперь нас ведет и движет импульс восприятия от прикосновений партнера. Он перемещает нас и управляет нами. Для того чтобы все органы чувств были открыты восприятию, мы используем ощущение балансирования.

Балансировать – означает распределяться, верить в успех, быть душевно открытым. Это преобразует физические и эмоциональные реакции в психофизические, что способствует успешному партнерскому взаимодействию и удаче в каждом диалоге.

Балансирование провоцирует, раскрепощает личностное восприятие (*Eigenwahrnehmung*), как следствие – расширение кругов внимания, а также открытость и готовность реагировать на партнера и на пространство.

Балансирование открывает нам возможность усиливать тот или иной импульс и таким образом придавать нашему движению то или иное направление. Никаких остановок, никаких перерывов, никакого ожидания, потому что ведущая «точка» не только все время существует, но и перемещается в разные участки нашего тела. Таким образом, балансирование означает «текучесть» (*Fließen*).

Это движение, физическое первоначально, постепенно переходит в речевое. Таким образом, наша речь, опираясь на движение, обретает действенность. Балансирование дает физическую свободу, что позволяет нам понять резонанс голоса как феномен движущегося, летящего звукового явления. Иными словами, резонанс, возникающий в динамичной пластике тела, способен активно «раскачиваться» в пространстве и таким образом воздействовать на партнеров и зрителей. Так мы обретаем навыки речевого поступка посредством естественного направленного звучания голоса, то есть «прикасаемся» звуком для того, чтобы воздействовать и вести.

Балансирование в движении и воображении (*Vorstellungskraft*) позволяет менять звук голоса, интонацию, смысловые оттенки (*Bedeutungsnuancen*; то есть выражение речи – *Sprechausdruck*). Принцип балансирования мы можем также применять в работе над текстом (драмой,

лирикой или прозой). Мы можем балансировать через текст: через предложенную автором фразу. Иными словами, текст – это партитура для реализации движения в пространстве.

Тренинг Юрия Васильева основан на движении. Его тренинг без движения, без физического действия невообразим. Будь это тренировка восприятия наших ощущений или развитие нашего воображения в игре, или работа над текстом – все должно рождаться и жить в движении.

Диалог: восприятие, партнер и реакция

Описывали ли мы ощущения, провоцирующие движение, или совместное балансирование с партнером, или ощущение ведущего импульса, или речевое воздействие на публику, мы никогда не упускали аспект диалога.

Юрий Васильев обязательно акцентирует диалогический характер тренинга.

Тренинг восприятия наших ощущений – это основа диалога с самим собой. Часто ощущения и сенсорное восприятие (Sinneswahrnehmungen) присутствуют одновременно, однако для нас меняется их значимость. Наше сенсорное восприятие обеспечивает присутствие одновременно многих ощущений, но значимость каждого из них для нас непрерывно меняется. Богатство ощущений предоставляет нам право выбора, а значит свободу в следовании тому или иному импульсу.

Мы начинаем разговор с выяснения того, в какой точке нашего тела мы в большей степени замечаем тяжесть – в плече, в спине, мы проверяем вес наших рук, чувствуем прохладу воздуха на затылке, ощущаем – свободна ли челюсть и т. д.

Это не монолог – внешне все еще пока происходит безмолвно, мы ведем внутренний диалог с самим собой и со своим телом. Это начальный момент озвучивания (Benennen) наших ощущений, нашего восприятия, нашего самопознания. Но уже в момент молчания этот процесс требует активности (собранности): голос лишь рождается в нас, но мы уже фиксируем (Greifen) конкретные языковые и речевые ощущения. Это верное начало тренинга, когда наша речь (наша звучание) еле слышима и едва различима, потому что сначала она проявляется лишь в мурчанье (Murmeln) и бормотанье (Brabbeln), в еще не отчетливом говорении, словно «с самим с собой» (“Vor-sich-Hinreden”). В конечном счете, это оборачивается эффективными упражнениями для последующего превращения «чужого» текста (Fremd-/Figurentext) в наш собственный.

Осознание и внутреннее обозначение соответствующих конкретных реакций в нашем чувственном восприятии – это и есть диалог. Это диалог игрового личностного восприятия (*Eigenwahrnehmung*), диалог между нашим сознанием и нашим телом, организуемый при помощи воображения (*Vorstellungskraft*, *Imagination*). В нашем воображении импульсы восприятия обретут множество вариаций, что откроет нам богатые игровые возможности и свободу в актерской импровизации.

Следующим шагом будет диалог с пространством. Пространство, которое нас окружает и в котором мы двигаемся, которое мы озвучиваем (*Vertonen*), наполняем резонансом, к которому «голосово» и «речево» приспособляемся. Наши руки летят в пространстве, голос касается стен, небольших предметов, речь преодолевает и озвучивает расстояние. И, конечно, при этом мы не теряем диалога нашего воображения. Он дает возможность для наблюдения и переживания, благодаря которым наше тело и наш голос начинают реагировать.

Теперь присоединяется наш партнер, соучастник тренинга, с которым мы ведем такой же подробный (*vielschichtig*) диалог. Опять тело и воображение будут точкой отсчета этого нового диалога: они помогают видеть партнера, чувствовать его и управлять им в пространстве посредством нашего голоса и нашей речи. Это значит воздействовать и взаимодействовать (*Wirken und Handeln*).

С одной стороны, это диалог с партнером по сцене – сценическое взаимодействие, то есть диалог, который ведут между собой действующие лица. Он помогает нам в реагировании друг на друга, помогает говорить в качестве персонажей «живыми» голосами. С другой стороны, это театральный диалог – диалог между актером (который хочет воздействовать) и публикой (желающей ощутить влияние).

Как и при балансировании, ведущая точка (*führender Punkt*) сигнализирует о новом направлении. Таким образом, в каждом диалоге нас ведет свежее ощущение (*Empfindung*), последнее восприятие (*Wahrnehmung*), но также и мысль (*Gedanke*), идея, цель поступка (*Handlung*). Таким способом мы балансируем в диалоге.

Это из тренинга мы переносим в работу над текстом: что я говорю и что я хочу сказать; что и зачем. Быть в диалоге с текстом означает постигать фонетические и мелодические особенности и, конечно, предложенное автором содержание. Мы ведем этот вид диалога с автором и становимся соавторами.

Диалогический характер упражнений доказывает особые качества этой системы. Васильев убежден, что приобрести профессиональные голосовые навыки возможно, однако необыкновенно трудно. Обязательно нужен партнер, который слышит, видит, создает направление вашего движения. Обязательно нужен единомышленник, тонко улавливающий настроение. И тем, что театр насквозь диалогичен, Васильев аргументирует подчиненность законам диалога процессов рождения голоса, речи и движения.

Таким образом, мы нуждаемся в партнере, к которому направлена дыхательная, речевая, голосовая энергия, с которым мы вместе думаем, вместе рассуждаем, вместе действуем.

Мы находим это в наиболее интересном (дополнительном) моменте тренинга: в обмене мнениями и впечатлениями между двумя участниками в конце упражнения. Здесь важен анализ открытий нового, ранее неизвестного. В этой форме импровизированного диалога партнеры описывают вынесенный из упражнения опыт, память своих ощущений (*Empfindungserinnerungen*). Они вспоминают свои ощущения и впечатления, свои голосовые и телесные затруднения (*Schwierigkeiten*), резонанс, контакты (*Berührungen*), а также доверие (*Vertrauen*) и поступки (*Handeln*).

За этим таится васильевская идея продления самостоятельного распознавания (*selbständiges Erkennen*) собственных голосовых и речевых возможностей. И здесь опять мы завершаем круг творческого поиска и импровизации в тренинге.

Взаимодействие и память ощущений

Конечно, все описанные характеристики не существуют сами по себе. Они взаимосвязаны. В каждом упражнении ощущения, движения и звучание тренируются одновременно (*gleichzeitig*), с большим вниманием к тому или иному аспекту. За простым действием упражнения спрятаны комплексные связи.

Уже пережитые события, тем не менее, должны в тренинге всякий раз сопровождаться новыми ощущениями. Это звучит парадоксально. Но всякое новое выполнение упражнения – это не повторение, а провокация «живых» ощущений. Для такой тренировки Васильев всегда предоставляет время, необходимое для осмысления и фиксации пережитого. Это осуществляется через вышеописанный обмен мнениями, но особенно важным моментом здесь является запись пережитых в процессе тренинга

ощущений и совершенных открытий. Таким образом, наши наблюдения уточняются, неосознанный опыт становится осознанным, переходит в рациональное понимание.

Еще одна особенность. В этом тренинге нет ничего законченного. Самое ценное – это общий поиск, который обуславливает разнообразие наших творческих открытий. Юрий Васильев глубоко убежден в наличии творческого потенциала у каждого человека. С этим он встречает учеников и участников своих воркшопов и мастер-классов. Юрий Васильев обладает удивительной способностью чувствовать и понимать другого. Его высокий уровень эмпатии дает возможность держать всех в объекте своего внимания, давать верные подсказки в процессе тренинга, воспринимать, чувствовать, воздействовать на того, кто напротив нас (то есть партнера). Доверяя способностям каждого отдельно, он вводит нас в процесс, в котором каждый вполне открыт, преуспевает, начинает распознавать свои голосовые и речевые возможности. В этом смысле Юрий Васильев с юмором, однако достаточно жестко создает в тренинге атмосферу творчества и удовольствия.

Здесь я намерен завершить размышления об опыте работы Юрия Васильева в Германии. Моя задача состояла в поиске особенностей, и мои заметки не претендуют на завершенность. Пожалуй, для начала достаточно, это дает мне возможность для дальнейших перспектив исследования. Я позволил себе сделать эскиз к педагогической системе Юрия Васильева – уникальной тренинговой системе совершенствования голоса и речи актера, которую я считаю для себя подарком и которая удачно совпала со мной. В своей профессиональной деятельности я раскрываю ее снова и снова.

Литература

1. Васильев Ю. Сценическое звучание в ритмах балансирования: workshop [Электронный ресурс] / пер. М. Кунце // Akademie für gesprochenes Wort an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Stuttgart. Internationale Stimmtage Stuttgart, 2006. – URL: <http://www.gesprochenes-wort.de/stimmtage-rueckblick.html>
2. Васильев Ю. Сценическое звучание в ритмах балансирования: Ankündigung der Meisterklasse [Электронный ресурс] / пер. М. Кунце // Akademie für gesprochenes Wort an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Stuttgart. Internationale Stimmtage Stuttgart, 2008. – URL: <http://www.gesprochenes-wort.de/stimmtage-rueckblick.html>

М. Заорска

Ольштын, Польша

**МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ
(О РАБОТЕ НАД ТЕХНИКОЙ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬЮ РЕЧИ
В ТЕАТРАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ
ИМ. АЛЕКСАНДРА ЗЕЛЬВЕРОВИЧА В ВАРШАВЕ)**

Автор статьи раскрывает российскому читателю главные тезисы метода преподавания предмета «Техника и выразительность речи» и проблемы, с которыми приходится сталкиваться педагогам Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варшаве. В статье представлены материалы, собранные автором во время практической стажировки в академии в мае 2014 года. Основой публикации является интервью, взятое автором у доктора Анны Загурской – декана актерского факультета Театральной академии им. Александра Зельверовича.

Ключевые слова: А. Загурска, К. Мазур, «Техника и выразительность речи», дикционное искусство, сценическая педагогика.

M. Zaorska

Olsztyn, Poland

**BETWEEN TRADITION AND MODERNITY
(ABOUT WORKING ON SPEECH TECHNIQUE
AND EXPRESSIVENESS IN THE ALEKSANDER ZELWEROWICZ
THEATRE ACADEMY IN WARSAW)**

The author acquaints the Russian reader with the main theses of the teaching method of the subject “Technique and expressiveness of speech” and with problems, which theater teachers of the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw have to face. The article analyses the materials collected by the author during the practical training in May 2014. It is based on the interview with Dr. Anna Zagurska, – the Dean of the Acting Department of Warsaw Theatre Academy.

Keywords: A. Zagurska, K. Mazur, “Technique and expressiveness of speech”, diction art, stage pedagogy.

Хочу, чтобы каждое звучащее со сцены слово со- зывало к борьбе, чтобы каждое слово было как искра, которая есть большого пожара вестник. Хочу, чтобы театр служил всему народу, чтобы ступил туда вниз, к толпам, которые жаждут разума, знаний и просвеще- ния. Хочу построить большое количество театров во всей Польше, чтобы каждый поляк удостоился мило- сти слушать польскую речь, хочу построить под от- крытым небом большой амфитеатр для тысячи зрите- лей, так же, как когда-то римляне. Среди цветущих деревьев и зеленых холмов, под живым небом моей стра- ны, перед неисчислимыми толпами хочу играть пьесы, которые будут приободрять народ и крепить упавшие сердца. А потом я хочу объехать всю Польшу с этим театром, гостить в самых маленьких городках, на яр- марках давать показы, чтобы польская речь звучала, а польский театр красоту и добро распространял.

Роман Брандштеттер [1, с. 162]

Замысел возникновения статьи родился благодаря идее профессора Кемеровского государственного университета культуры и искусств Ната- льи Прокоповой и нашему общему интересу в области сценической речи. По просьбе пани профессора автор статьи решила приблизить россий- скому читателю сложившиеся в польской театральной школе особенности процесса совершенствования навыков сценической речи, а также очертить проблемы, с которыми приходится сталкиваться педагогам варшавской те- атральной школы. Представленный здесь материал собран автором в мае 2014 года во время практической стажировки в Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варшаве в рамках проекта «Про Эду – Укреп- ление дидактического потенциала УВМ в Ольштыне». Основой статьи по- служило интервью с доктором Анной Загурской, польской актрисой, спе- циалистом по технике и выразительности речи, деканом актерского факультета Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варша- ве (знакомой российским телезрителям по сериалу «Л как любовь» / «М jak miłość») [2].

Сразу отметим, что, в отличие от российской театральной школы, в польской системе обучения актера задачи совершенствования голоса

и речи выполняет не одна, а ряд дисциплин. К наиболее важным из них относятся «Техника и выразительность речи» (pol. *technika i wyrazistość mówienia*) и «Постановка голоса» (pol. *impostacja głosu*), которые преподаются на первом, втором и третьем курсах. Наряду с этими дисциплинами на втором и третьем курсах обучения ведется предмет «Движение. Резонаторы» (pol. *ruch, rezonatory*). Кроме этого в программе воспитания актера первого курса значится такая дисциплина речевого цикла, как «Техника Александра». Здесь следует назвать и предмет «Классический стих», также относимый к речевому циклу. Кроме того, наряду с указанными дисциплинами задачи совершенствования голоса и речи выполняют также занятия с логопедом. Здесь важно отметить, что для польской театральной школы характерен следующий факт: для педагогов, обучающих навыкам сценической речи, не обязательно профильное театральное образование. В ведущих польских театральных школах индивидуальные занятия студентами ведут логопеды. Так, например, это характерно для Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варшаве, Высшей государственной школы кинематографа, телевидения и театра им. Леона Шиллера в Лодзи, Высшей государственной театральной школы им. Людвига Сольского в Кракове, а также в филиале этой школы во Вроцлаве.

По ходу заметим, что польскому театральному образованию более двухсот лет. В 1811 году отцом польского театра, Войцехом Богуславским, была организована первая в стране Драматическая школа [3]. В. Богуславский преподавал в школе дисциплины «Речь» и «Жест». Он также является автором первого учебного пособия по воспитанию актеров – «Драматургия или наука сценического искусства для театральной школы» [4]. Забота о том, чтобы со сцены звучал безупречный польский язык, была приоритетом многих знаменитых польских актеров. Ян Круликовски, Елена Моджеевска, Юлюш Остерва, Ян Тарасевич, Мечислав Френкель, Стефан Ярач являются примерами для подражания не одного поколения поляков [5, с. 15–16]. Надо отметить, что в XIX веке и в первой половине XX века такие элементы мастерства актера, как дикция и интонация, занимали очень важное место в образовании польского актера. Но, увы, как замечает профессор Варшавской театральной школы Кристина Мазур, специалист по сценической речи⁸, под влиянием бурных преобразований,

⁸ Здесь уточним, что профессор Варшавской театральной школы Кристина Мазур (годы работы в Варшавской театральной школе 1978–2007) имеет профильное

произшедших в польском театре почти полвека тому назад, отношение к слову, а значит, и то, что следует за этим – отношение к педагогам по сценической речи, значительно изменилось. Тогда, в эпоху неонатурализма, изменились функции драматургов, режиссеров и актеров, что поменяло отношение главным образом тех последних к технической стороне их профессии [6, с. 59]. Несомненное влияние на легализацию небрежного отношения к сценической речи в Польше имел театр Ежи Гротовского. К. Мазур, неоднократно беседовавшая на эту тему с корифеем польского театра, писала: «Возникали “студийные” театры – типа театра Гротовского, который вообще избегал темы артикуляции. Этого элемента в преподавании Гротовского не было, но было совсем невероятное использование голоса как средства выразительности. Примером может послужить спектакль “Акрополис” – произношение присутствует в нем в форме артикуляционной мезги⁹. Мы знали, что актеры что-то говорят, но часто мы не знали, что говорят. Но это было глубоко артистически оправдано» [6, с. 59]. Отношение к сценическому произношению в театре Е. Гротовского, естественно, проникло в польскую театральную школу и театр и стало одним из поводов для споров между традиционными и современными установками в преподавании сценической речи.

Автором программы «Техника и выразительность речи», по которой сегодня обучают студентов основам сценической речи в варшавской школе, является именно К. Мазур. Хотя пани профессор уже не преподает, дух ее личности и отношения к речевому искусству по-прежнему присутствует в варшавской школе. О ней с большим уважением вспоминают коллеги и ученики, считая идеалом театрального педагога. Речь самой пани профессора была и остается эталоном для многих поколений деятелей польской сцены, а педагогическое наследие К. Мазур вошло в историю польской сценической педагогики. Следует уточнить, что указанная программа дисциплины «Техника и выразительность речи» создавалась в тесном сотрудничестве с профессором Данутой Михаловской – научным работником Высшей государственной театральной школы им. Людвига Сольского в Кракове, актрисой и логопедом.

образование не в области театрального искусства, а в сфере польской филологии. Это, как уже было указано выше, достаточно характерно для польской театральной школы.

⁹ В переводе на русский язык польское слово «miazga» (мязга) – это размельченная масса, месиво.

Надо отметить, что в Польше отсутствуют единые государственные стандарты в области театрального образования в целом и названных дисциплин речевого цикла в частности. В свою очередь, особенностью работы над указанной выше программой «Техника и выразительность речи» оказалось перенесение теоретических знаний из области логопедии и языкознания в театральную педагогику. Так, например, чтобы разбудить фоническое воображение будущих актеров (что педагоги варшавской школы рассматривают важным элементом профессии), существенным виделось включение в программу знаний из области теории построения и работы аппарата речи, а также ознакомление студентов с основами фонетики польского языка. А. Загурска считает, что с такими знаниями дипломированный актер в будущем сможет помочь не только себе, но и другим решать проблемы, связанные со сценической речью.

Как уже отмечалось выше, в варшавской школе процесс работы над дыханием, голосом и артикуляцией складывается из обучения нескольким предметам. Правда, в других театральных школах Польши процесс совершенствования речи определяют в основном два раздела: первый – артикуляционный, второй – постановка дыхания и голоса. Здесь важно также отметить сильное влияние российской (советской) театральной школы на принцип планирования учебного расписания. Занятия в польской театральной школе начинаются с дисциплин, развивающих тело (танца, акробатики, фехтования, основ сценического движения). После чего следуют предметы, совершенствующие голосовые и речевые навыки студентов (то есть сценическая речь и вокал). После обеда студенты заняты освоением профилирующих предметов. К ним относятся: «Элементарные актерские задания», «Классический стих», «Современный стих», «Классическая проза», «Современная проза»¹⁰, а также и другие, которые можно определить как предметы мастерства актера. Такому планированию обучения польская школа обязана именно влиянию российской (советской) театральной педагогики, как подчеркивает А. Загурска (см. [5]).

¹⁰ Уточним, что «Классический стих» и «Классическая проза» – это предметы, которые ведутся в Польше на первом курсе и относятся к дисциплинам речевого цикла. Аналог этих дисциплин в российской театральной школе – «Сценическая речь». В свою очередь, «Современный стих» и «Современная проза» – это предметы, аналогом которых в российской театральной школе является дисциплина «Мастерство актера».

В упомянутой выше школе на первом курсе существуют два основных предмета, «ответственных» за речь актера. Первый – это «Техника и выразительность речи», второй – «Постановка голоса». Главной задачей предмета «Техника и выразительность речи» является забота о правильной и четкой дикции. Но и на этих занятиях студенты делают дыхательную, голосовую разминку, а также занимаются активизацией резонаторной системы, занимающей важное место преимущественно на первом году обучения. Второй предмет (по сложившейся в польской театральной школе традиции) направлен преимущественно на развитие фонационного дыхания и совершенствование голоса. Также на этих занятиях, как правило, под аккомпанемент рояля, студенты учатся вокальному пению. Надо подчеркнуть, что педагоги, которые ведут упомянутые выше предметы, консультируются друг с другом, стараются работать в одном направлении. Занятия по этим двум предметам ведутся два года. На третьем курсе указанные дисциплины по-прежнему сохраняются в учебной программе, но студенты уже сами выбирают педагога, у которого они хотели бы продолжить обучение.

Качество речевого обучения в польской театральной школе обеспечивает не только наличие ряда предметов, но и такой фактор, как работа студентов в небольших группах. Например, на первом курсе для освоения дисциплины «Техника и выразительность речи» группа формируется лишь из 6–7 человек (то есть из одной четверти курса). Надо также отметить, что первокурсники раз в неделю (в общем – два учебных часа) посещают уроки по «Технике Александра» (pol. *technika Aleksandra*) [7], где они учатся владеть своим телом – расслаблять его во время работы на сцене. На этих занятиях курс (это около 25 студентов) разделен на две группы. В Варшавской театральной школе за этот предмет отвечает профессор Магдалена Кендзиор, которая овладевала названной техникой в Великобритании в «Центре техники Александра». В процессе освоения этой дисциплины студенты пытаются находить зажимы в теле и освободиться от них. Есть еще один предмет, который в польской театральной школе именуется как «Движение. Резонаторы». Задачи этой дисциплины, преподаваемой на втором и третьем курсах, связаны с совершенствованием телесной пластики и воспитанием голоса в движении. В процессе занятий, почти в акробатических фигурах (например, в стойке на голове или фигурах йоги, часто по методу Ежи Гротовского), будущие польские актеры работают над звучанием голоса, над резонаторной системой.

В книге «Академия Театральная им. Александра Зельверовича. 75 лет образования театра», опубликованной в 2007 году, профессор К. Мазур писала: «Мои чудесные девочки, которые пришли в эту профессию, страдают так, как и я, страдают всю свою жизнь, терпят всякого рода унижения, иногда не находят достаточного понимания, уважения и на работе, и в окружении. Ибо кто такой “дикционист”? Начиная с XIX века это злая, старая ведьма, которая хочет от актера неизвестно чего. Есть у нас Анна Загурска, которая вошла в профессию, есть Гражина Матышкевич, которая, к счастью, окончила “только” польскую филологию и играла Гонге Розхина, жизнь свою потеряла для сценической речи. Также и мы теряем жизнь для сценической речи» [6, с. 64]. Высказывание, которое мы только что привели здесь, указывает на существенную проблему. Эта проблема связана с тем, что в польской театральной школе предметы, связанные со сценической речью, долгое время находились на втором плане. Обратим внимание еще на одну мысль, принадлежащую профессору К. Мазур. Она связана с идеей комплексного обучения навыкам сценической речи. Однако сначала уточним, что названная идея активно внедрялась в жизнь во второй половине XX столетия российской (прежде всего санкт-петербургской) школой сценической речи. В настоящее время комплексное обучение навыкам сценической речи является для большинства российских педагогов одним из основных принципов методики преподавания. Возвращаясь к размышлениям К. Мазур, приведем высказывание, в котором с горечью сказано: «Я когда-то говорила на встрече похожего типа <...>, что нельзя учить отдельно речи и мастерству актера, что все рождается из движения, в мозге и теле. Человек живет, двигается, энергия его распирает, двинет глазом, махнет рукой и... говорит. Обэтом уже давно в мире говорят, а мы, если честно сказать, говорим впервые» [Там же]. И вот прошло семь лет с момента публикации только что процитированной статьи, но видно, что проблема, которую профессор К. Мазур громко и смело тогда озвучила, глубоко запала в сердца ее учеников – нынешних педагогов-речевиков варшавской школы.

Во время пребывания на стажировке я была частым гостем на занятиях Анны Загурской, той самой, о которой писала профессор К. Мазур. В настоящее время А. Загурска работает деканом актерского факультета, который в оценке Министерства культуры и Народного наследства Польской Федерации занял первое место в стране в области образования актера.

Безусловно, это также заслуга пани декана. Пани декан являлась научным руководителем стажировки автора данной статьи, что и позволило задать ей вопросы, связанные с обучением сценической речи в Варшавской театральной школе.

* * *

Интервью с Анной Загурской, записанное в мае 2014 года

Магдалена Заорска: Пани декан, как в настоящее время выглядит работа «дикциониста» в Варшавской театральной школе?

Анна Загурска: Мы реализуем программу образования в области сценической речи, которая, конечно, существует в письменной форме (ее сформировала профессор К. Мазур), но я хотела бы подчеркнуть, что каждый из педагогов обогащает свой метод личным опытом. У каждого педагога свой собственный путь к рождению звука, и наши студенты сами выбирают того педагога, с которым хотят работать. И если даже кому-то из студентов не подойдет метод работы одного преподавателя (вдруг для ученика это будет чуждым или просто он этого не воспринимает), то, может быть, другой педагог поможет ему раскрыть его голос. Состав педагогов по «Технике и выразительности речи» и «Импостации голоса»¹¹ у нас большой, и это является бесценным, что столько разных педагогов идет к той самой цели разными дорогами!

Магдалена Заорска: Профессор К. Мазур называла молодых людей, поступивших в театральную школу, «труппами». Писала: «Мы начинаем с реабилитации 19-летнего человека, который приходит к нам весь скрюченный. Он вообще не в состоянии издать из себя естественного звука, ибо ему постоянно что-то мешает, блокирует его. У него все мышцы зажаты, и этот зажим надо с него снять. Надо применить все знакомые нам методы релаксации, чтобы этот человек был в состоянии работать» [6, с. 62]. Как Вы думаете, что-то изменилось за последние годы или слова профессора по-прежнему актуальны? Не могли бы Вы впустить нас за кулисы педагогического процесса, совершающегося на первом курсе? С чего начинается обучение?

¹¹ В начале статьи мы использовали это наименование предмета в польской транскрипции – «impostacja głosu». Русским аналогом именованья «Импостация голоса» является термин «Постановка голоса».

Анна Загурска: Работа начинается с объяснения студенту значимости телесной свободы в работе над голосом. Мы говорим ученикам о том, как они сильно зажаты, осведомляем первокурсников, в каких частях тела у них зажимы, и в первую очередь мы эти зажимы снимаем. Снимаем также психологическую установку, пришедшую к нам из западноевропейской школы и касающуюся того, что, если студент сам себе прикажет, то он непременно добьется результата в учебе, и это произойдет здесь и сейчас, мгновенно. Нет, так в начале работы не бывает. Это только еще сильнее усиливает зажим. Значит, еще раз повторяю: осведомляем студентов, какие у них зажимы и снимаем их. И только потом, когда это произойдет, студенты начинают увлекаться и понимать, что дыхание и речь – это не тяжелая работа, а радость, удовольствие, и что это – функция мозга, которая является нашим чудесным орудием и оружием, к которому мы можем обращаться в любой момент нашей жизни. Только тогда, когда мы перепрограммируем их, мы можем ждать от них какого-либо результата.

Так что в состав первых уроков входит целая масса релаксационных упражнений, и, конечно, целая масса дыхательных упражнений. Но таких упражнений, которые освобождают энергию, а не механических, например, вокальных, где рассудочно, машинально тренируется работа диафрагмы или лишь отдельно дыхание. Только позже, когда студент овладеет уже своим телом, начинаем присматриваться к телу как механизму и уже осмысленно пользоваться им, в то время как преждевременная «загрузка» ученика знаниями из области теории в результате ведет к тому, что это его сковывает. Но и, конечно, на этом этапе мы занимаемся упражнениями, активизирующими резонаторную систему. Эти упражнения студенты делают не только на предмете «Техника и выразительность речи», но и на других. По правде говоря, мы все, и педагоги, которые преподают профилирующие дисциплины, и те, кто занимается техникой как таковой, говорим обо всем, ибо мы все актеры, и дополнительно у нас какая-то специализация, например «Движение», «Техника и выразительность речи», «Постановка голоса». Мы все говорим об одном, но в разных аспектах.

Магдалена Заурска: Я вижу интенсивное взаимодействие между педагогами, вижу, как вы друг другу помогаете, приходите друг к другу на занятия. Иногда, как я понимаю, несколько человек готовят один показ, один экзамен.

Анна Загурска: Действительно, так и есть, как в хороших актерских коллективах, мы тоже работаем вместе. Правда, в имеющихся программах

обучения принцип межпредметных связей не зафиксирован, но мы приняли такой способ работы. Один главный мастер приглашает к сотрудничеству специалистов, и дальше они работают рука об руку, и все являются соавторами показа. Так мы работаем, как я помню... уже 25 лет!

Магдалена Заорска: Кончается первый, самый сложный год обучения. Что ждет первокурсников на следующих курсах?

Анна Загурска: Что касается первого года, первого семестра работы, то он посвящен тому, чтобы выйти на так называемый нулевой уровень, что означает помочь студенту справиться с его проблемами в области речи (иногда очень серьезными) и на экзаменах показать его с самой сильной стороны. Надо подчеркнуть, что мы исходим из предположения, что никогда не работаем механически. Всегда оснащаем упражнения актерскими задачами. Со второго курса мы начинаем работать над сценической речью драматического характера, разного типа специфическими, специальными проблемами виртуозного характера, которыми должен овладеть актер. Имею в виду максимальное ускорение темпа речи или, наоборот, ее сильное замедление, максимальное обогащение речи резонансом, перенос резонанса с пения на речь и с речи на пение – это довольно непростые вещи. Или, например, работа над динамическим диапазоном голоса – от шепота до крика. Или еще иные упражнения, в которых надо построить динамическое *crescendo* в пределах очень большого монолога. В этом упражнении мы проверяем тоже физическую форму голоса студента, а также совершенствуем дыхание, голос и артикуляцию. Это упражнения третьего года обучения.

Магдалена Заорска: Богатая программа, наверное, требует много времени для своего осуществления, и в связи с этим мой вопрос: сколько часов предназначено на ваш предмет в течение трех лет?

Анна Загурска: Эта программа очень стабильная и связная. На первом курсе у студентов четыре часа, на втором – чуть более трех часов, а на последнем, третьем курсе, два с половиной. Мы работаем со студентами шесть семестров, но и на четвертом курсе мы с ними встречаемся при постановке дипломных спектаклей. Помогаем, когда кому-нибудь из них нужны консультации. В театральной среде Польши считается, что самая лучшая речь у выпускников варшавской школы, за это мы благодарны профессору К. Мазур и ее ассистентке, профессору Г. Матышкевич, и стабильному воспитанию педагогических кадров.

Магдалена Заорска: Следующий, последний уже, вопрос касается современной речи, которая звучит со сцен польских театров. Как Вы, специалист в этой области, оцениваете этот язык? Есть ли у режиссеров и актеров уважение к польской речи?

Анна Загурска: Мы пытаемся приспособлять методы нашего образования к тому, с чем могут столкнуться наши выпускники в театре. Я не скрываю, и у наших студентов такое же мнение, как у меня, что отношение современного польского театра к слову... мягко говоря, – пренебрежительное, обесценивающее значимость слова. Но мы, как можем, помогаем нашим студентам, чтобы их новая речь (искусственная – от слова «искусство») звучала естественно со сцен польских театров.

Магдалена Заорска: Пани декан, большое вам спасибо за интервью и за возможность пребывания на стажировке в варшавской школе.

Анна Загурска: Спасибо, всего вам доброго. Желаю Вам удачи в педагогической и научной работе.

* * *

Подводя итоги своим размышлениям, отметим, что в варшавской театральной школе идет бурная и плодотворная работа над совершенствованием сценической речи будущих актеров. Хотя, как показывает история, в некоторых театрах Польши в последние пятьдесят лет звучащее со сцены слово ушло на второй план. Несмотря на неоспоримость этого факта, необходимо отметить, что педагоги варшавской театральной школы относятся с большим вниманием к каждому звуку польской речи.

Цели работы над дыханием, голосом и произношением во многом сходны с теми, которые автор статьи наблюдала в процессе своего обучения в качестве студентки и аспирантки в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и во время многочисленных научно-практических стажировок в России. Методы работы над сценической речью, конечно, разнятся в обеих странах, но результаты работы в варшавской школе порою изумляют, особенно в области резонаторной системы актера. Надо подчеркнуть эклектический характер стиля преподавания педагогов варшавской театральной школы, ведущих предметы речевого цикла. В стиле преподавания чаще всего отсутствует ясно просматриваемая приверженность определенным, отчетливо сформулированным и теоретически аргументированным методам обучения (в отличие, например, от

стиля преподавания в Санкт-Петербургской театральной школе, где методы комплексного и опосредованного воздействия на голос и речь избраны в качестве главных ориентиров). И хотя занятия в области совершенствования голоса и речи в Варшавской театральной школе проходят в психологически благоприятной для студента игровой атмосфере, тем не менее, вряд ли можно утверждать, что здесь используется игровой метод, с которым автор статьи познакомилась на занятиях по сценической речи у профессора и деятельного создателя Санкт-Петербургской театральной школы сценической речи Александра Николаевича Куницына.

Но, несмотря на различия в методах преподавания в польских и российских театральных школах, нельзя отрицать эффективность деятельности педагогов-речевиков, где главным результатом является понимание студентами необходимости совершенствовать речевое искусство на протяжении всей жизни. Важным в преподавании сценической речи в Варшавской школе является и тот факт, что выпускники снабжены знаниями, которые в будущем помогут им уже самостоятельно работать над своей речью и помогать совершенствовать произношение других людей.

Литература

1. Brandstaetter R. Król i aktor // Powrót syna marnotrawnego i inne dramaty / пер. М. Заорска. – Poznań, 1979. – 224 s.
2. Подробнее об этом см: M jak miłość [Электронный ресурс]. – URL: <http://archiwum.mjakmilosc.tvp.pl/57608/anna-zagorska.html> (дата обращения: 12.10.2014).
3. Подробнее об этом см.: E-teatr [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/5000.html> (дата обращения: 12.10.2012).
4. См: Bogusławski W. Dramaturgia czyli Nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej. – Warszawa, 1965. – 429 s.
5. См.: Walczak-Deleżyńska M. Aby język giętki... Wybór ćwiczeń artykulatoryjnych od J. Tennera do B. Toczyskiej. – Wrocław, 2004. – 272 s.
6. См.: Mazur K. Spór o metodę: jak łączyć tradycję i współczesność / пер. М. Заорска // Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru. – Warszawa, 2007. – 342 s.
7. См. подробнее о «Центре техники Александра»: Technika Aleksandra [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.technika-alexandra.pl/> (дата обращения: 12.10.2014).

Т. А. Григорьянц
Кемерово

**«ОСНОВЫ ГИМНАСТИКИ И АКРОБАТИКИ»
В ПЛАСТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ:
ПРАКТИКА КАФЕДРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА КЕМГУКИ***

В статье рассматриваются возможности элементов сценической акробатики в воспитании внешней и внутренней техники актера. Приводятся этапы формирования пластичности посредством акробатических упражнений. Анализируются результаты работы со студентами в акробатических комплексах, выявляется творческий потенциал акробатики в создании сценического текста пластической композиции.

Ключевые слова: «Основы гимнастики и акробатики», акробатика, упражнение, координация, выносливость, аппарат воплощения, сценическое движение, пластичность, уровни в воспитании профессиональной актерской техники.

T. A. Grigoriants
Kemerovo

**“THE BASICS OF GYMNASTICS AND ACROBATICS”
IN PLASTIC EDUCATION ACTORS AND DIRECTORS:
THE PRACTICE OF KEMGUKI**

Possibilities of the stage acrobatics elements in nurturing of internal and external equipment of actor are considered in the article. The stages of plastic forming by means of acrobatic exercises are described here. The results of work with students in the acrobatic complexes and the creative potential of acrobatics are analyzed in this article.

Keywords: “The basics of gymnastics and acrobatics”, exercise, coordination, endurance, translation machine, stage movement, plasticity, levels in the education of professional acting technique.

Дисциплина «Основы гимнастики и акробатики» сравнительно недавно вошла в учебные планы кафедры театрального искусства. Во многом

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.)»

этому способствовала появившаяся возможность трансформировать элементы в структуре профессионального образования. Так, для студентов, обучающихся по специальности «Актерское искусство», и студентов, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество» (квалификация «Режиссер любительского театра, преподаватель») вместо предмета «Физическая культура» в учебный план по решению кафедры театрального искусства была введена дисциплина «Основы гимнастики и акробатики». Произошла не просто формальная замена одного предмета другим, благодаря этому процесс воспитания физической и пластической формы был оптимизирован и выведен на совершенно другой качественный уровень. Процесс развития и становления внешних технических возможностей будущих актеров и режиссеров стал более профессионально ориентированным, и, таким образом, открылись новые перспективы в реализации пластических навыков и не только. Результаты не заставили себя ждать. Увеличение количества времени, отведенного на пластическое воспитание студентов, в значительной мере изменило качество профессиональной подготовки будущих исполнителей и постановщиков. Этот период связан с созданием нескольких пластических спектаклей: «Манора» (2007), «Русалочка» (2008–2009), «Лес» (2010). Необходимо отметить, что спектакли были поставлены на курсах студентов, приобретающих квалификацию «Режиссер любительского театра, преподаватель» (преподаватель В. А. Киселева). На актерских курсах создавались и создаются сейчас программы пластических этюдов и композиций, которые являлись и являются настоящим украшением университетских концертов и мастер-классов. Расширился диапазон физических возможностей учащихся, более внимательным стало отношение к телесному рисунку роли и отдельным пластическим характеристикам в работе над драматическими этюдами и спектаклями. Благодаря приобретенной физической форме оказались возможными различные творческие эксперименты. Процесс обучения, содержательные моменты и учебные занятия по «Сценическому движению» и «Пластическому воспитанию» максимально приблизились к тем поискам, которые характерны для искусства современной сценической пластики. К сожалению, по прошествии шести лет предмет «Основы гимнастики и акробатики» «ушел» из учебной программы для студентов-бакалавров направления «Народная художественная культура» («Руководство любительским театром»). Однако необходимость такой стратегии обучения уже была очевидной и для педагогов, и для студентов. В связи с этим накопленные в про-

цессе предыдущей творческой работы методический опыт и комплексы упражнений (задания на поддержки, баланс, равновесие, разнообразные «связки») послужили оформлению новой темы – «Элементы акробатики». Эта тема вошла в базовый раздел рабочей программы предмета «Сценическое движение» для студентов-бакалавров направления «Народная художественная культура» (профиль «Руководство любительским театром») и в значительной мере обогатила ее. Акробатические упражнения и комплексы помимо формирования навыков «лепки» определенной пластической формы из собственного тела (что признается режиссерами как одна из ценных составляющих актерского мастерства) подготавливают студентов к созданию оригинальных и выразительных сценических образов.

Для студентов, обучающихся по специальности «Актерское искусство», предмет «Основы гимнастики и акробатики» сохраняется (он включен в учебные планы), что дает возможность продолжать творческий поиск в области выразительных возможностей телесной пластики. Чем больше разнообразных практик получает студент в процессе формирования профессиональных навыков, тем богаче его актерский опыт. Не случайно авторитетный педагог-исследователь в области сценического движения А. Б. Дроздин отмечает: «Чтобы стать опорным элементом в работе актера, стать “телесным аппаратом воплощения” “жизни человеческого духа роли”, тело требует очень серьезной подготовки. То есть овладение техникой мастерства актера должно базироваться на воспитании в определенном направлении телесного аппарата актера» [1, с. 120]. Комплексы акробатических упражнений, как показывает практика, играют в этом воспитании существенную роль.

Акробатические упражнения всегда присутствовали в тренингах на занятиях по сценическому движению как отдельные упражнения в тренинге или как раздел упражнений, воспитывающих такие качества, как координация, реакция, смелость и решительность. Но акробатика, прежде всего, – это «раздел спортивных упражнений для индивидуального, парного или группового исполнения. Подразделяется на виды: прыжковая акробатика, силовая акробатика, эксцентрическая акробатика, акробатика с применением специальных снарядов» [2, с. 9].

Еще раз отметим, что акробатика всегда была важной и обязательной составляющей программы «Сценическое движение». «До середины 30-х годов XX века представление о воспитании внешней техники актера в театральных учебных заведениях связывалось преимущественно с тремя

дисциплинами: танцем, фехтованием и физкультурой» [3, с. 4]. Далее А. Б. Дроздин развивает мысль о том, что уже первые годы работы выявили некоторые расхождения в образовательных задачах, которые ставила «Физкультура», и профессиональных требованиях актерско-режиссерской школы. Несоответствие военно-спортивной направленности предмета «Физическое воспитание» необходимости осознания творческого начала, свойственного актерско-режиссерской подготовке (именно того, что называли «внешняя форма актера»), привело к переосмыслению наполнения предмета «Физическое воспитание», а затем и к образованию дисциплины, отвечающей всем требованиям телесно-пластического развития и совершенствования исполнителей. Речь идет о формировании нового предмета – «Сценическое движение», неизменной и очень важной частью которого (а также и одним из основных разделов) становятся «Элементы акробатики».

Если вначале из всего богатого арсенала акробатических упражнений в основном использовались элементы прыжковой акробатики, то есть различные виды кувырков, «колесо», каскады и перевороты, то затем в программу постепенно вошли групповые упражнения и парная акробатика, а также фрагменты эксцентрики. Не случайно акробатический раздел был очень важен для воспитания профессиональной техники артиста. Эти упражнения развивали совершенно необходимые исполнительские качества, без которых выполнение сценических задач иногда просто не реально. Еще К. С. Станиславский обращался к своим воспитанникам: «Мне нужно, чтоб акробатика выработала в вас решимость...». Как видим, речь идет совершенно не о физическо-пластической характеристике. Скорее это уже можно отнести к тому, что называется «внутренней техникой». Помимо воспитания решимости, смелости автор великой «Системы» воспитания артиста был уверен в том, что акробатика сможет оказать и другую «услугу»: «Она поможет вам быть ловчее, расторопнее, подвижнее на сцене при вставании, сгибаниях, поворотах, при беге и при разных трудных и быстрых движениях. Вы научитесь действовать в скором ритме и темпе, а это доступно лишь хорошо упражненному телу» [4, с. 10]. И вновь отмечаются воспитывающие возможности акробатических упражнений.

В современной театральной школе отношение к акробатическому комплексу несколько изменилось. Помимо того, что было отмечено еще К. С. Станиславским, обнаружилось новые, не только тренирующие и воспитывающие, «качества». Отвечая запросам современного театра, следуя

общей тенденции к «всеобщей» театрализации, акробатические этюды и отдельные упражнения все чаще становятся настоящими жемчужинами театральных спектаклей. Другими словами, обнаружилось потрясающее выразительные возможности акробатики с ее неисчерпаемым потенциалом.

Если вернуться к театральной школе, к исследованию элементов, то мы можем отметить, что, несмотря на высокие требования к актерской телесно-пластической технике, к чистоте исполнения трюков (или элементов трюков), так называемая «спортивность» уходит на второй план. Еще несколько десятилетий назад выдающийся театральный педагог, один из основателей предмета «Сценическое движение» И. Э. Кох считал, что «основная задача акробатических упражнений в предмете “Основы сценического движения” сводится к совершенствованию координации движений, тренировке скорости реакции, развитию смелости и решительности» [5, с. 174]. Преподаватели же современной школы «Сценического движения» относятся к акробатическим упражнениям не только как к универсальному физическому тренингу. Безусловно, и сейчас очень важным считается воспитание у актера незаурядных координационных возможностей как одного из важных элементов его творчества. А. Б. Немеровский, известный педагог и постановщик, определял координацию как «отобранное, пластически и ритмически точно организованное движение различных мышц при выполнении конкретного действия» [6, с. 67]. Рассуждая о значении развития пластических способностей будущих исполнителей, он говорил, что «без координации не может быть ни одного выразительного движения, ни одной точно выполненной мизансцены. Начиная с первых шагов обучения в театральной школе и продолжая свою творческую жизнь в театре, актеру приходится, решая ту или иную сценическую задачу, организовывать и согласовывать свои движения» [Там же]. Но практика показывает, что при всей важности воспитания внешней формы и характера этого воспитания циклы акробатических упражнений дают гораздо больше для становления профессиональной актерской школы. Технологические особенности акробатических элементов, можно сказать, на практике «знакомят» с основными теоретическими положениями исполнительского мастерства.

Без акробатических упражнений не обойтись и в воспитании таких необходимых качеств, как смелость и решительность. Уже в первом семе-

стре студенты, обучающиеся на направлении «Актерское искусство» по предмету «Основы гимнастики и акробатики», и студенты профиля «Руководство любительским театром» на занятиях по «Сценическому движению» начинают овладевать техникой кувырков, переворотов и каскадов. По мнению И. Э. Коха, для воспитания смелости и решительности особую ценность имеют первые исполнения этих упражнений на спортивных матах. Как только схема упражнения освоена, на ее базе реализуются другие задачи (отработка техники, синтез различных упражнений и др.). Далее, после того, как технические нюансы закреплены в достаточной мере и достигнуто легкое и точное исполнение, упражнение «переводится» на непокрытый пол. В этой ситуации вновь становится актуальной задача по воспитанию смелости и решительности, поскольку кувырки и каскады на полу (особенно первые) достаточно болезненны, и здесь очень важно не только правильно распределиться телесно, но и решиться на исполнение.

Интересными в смысле «обретения» смелости и решительности выглядят упражнения, с изучения которых, как правило, начинается парная акробатика. Это балансы или равновесия в паре, тройках и т. д. Они, в отличие от кувырков, абсолютно безболезненны, но, как показывает практика, вовсе не проще. Их исполнение требует от учащихся не только тщательного расчета своих движений с одновременной фиксацией того, что происходит с партнером, но и способности или умения «отдавать свой вес» партнеру, то есть полностью ему доверяться. Без взаимного доверия, телесного взаимопонимания и умения «слышать» тело партнера студенты не способны удержать равновесие, и упражнение довольно долгое время может не получаться. Однако, в основном, студенты быстро осваивают общий рисунок и с успехом выполняют поставленные задачи. Как уже было отмечено, изучение балансов непосредственно связано с исследованием способностей к фиксации мышц тела и умением снимать напряжение в необходимые моменты, а также со скоростью реакции, с которой исполнитель способен отвечать на постоянно меняющиеся условия упражнения. Параллельно этому процессу мы можем определять уровень эмпатических способностей, то есть умение тонко и точно ощущать малейшие перемены в телесной партитуре партнера, «быть открытым» и при этом способным вести диалог. На наш взгляд, это одна из важнейших профессиональных характеристик актера, дающая ему возможность быть понятным, интересным и заразительным в условиях сцены.

Стоит заметить, что в настоящее время все чаще и раздел, и предмет называют «Сценической акробатикой». Этим подчеркивается вектор, направленность и конечная цель в освоении спортивных упражнений. Опыт предшественников, преподавателей-исследователей показал, что не все акробатические элементы необходимо вводить в основной курс дисциплины. Ведь предмет «Основы гимнастики и акробатики» призван воспитывать профессиональных артистов, а не спортсменов. Тем более, изучение некоторых элементов не имеет смысла, ввиду того что требует большого количества времени для освоения. Как правило, такие сложные упражнения не встречаются в актерской практике и представляют собой риск для жизни.

По мнению выдающегося педагога и постановщика Н. Карпова, «упражнения в сценической акробатике активно развивают координацию движений двух партнеров, а также контактное физическое ощущение партнера, когда действовать приходится, не всегда имея возможность реально видеть движения друг друга» [7, с. 38]. Выстроенные отработанные движения в упражнениях по парной акробатике способствуют закреплению навыков телесной координации, навыков точно рассчитанного движения для физического взаимодействия с партнером, что является тренировкой внешней стороны сценического общения. Помимо физического контакта с партнером Н. Карпов указывает на очень важный профессиональный элемент, который во многом определяет талант артиста. Он называет его «контактное физическое ощущение партнера». На наш взгляд, это совершенно другой уровень профессиональных характеристик артиста, которые воспитываются акробатическими комплексами. Важность умения слышать и слушать телесно для исполнителя трудно переоценить, ведь, как заметил К. С. Станиславский, «искусство театра сплошь основано на общении действующих лиц между собой и каждого с самим собой...» [4, с. 249]. Но «в театре... предлагаются чужие чувства и мысли роли, созданные автором...» [Там же, с. 250]. И это обстоятельство существенно меняет сам процесс. Природа естественного общения, попав в иные условия существования – условия сцены, трансформируется и принимает другой вид. К. С. Станиславский в своих работах указывал, что в театре «труднее подлинно общаться с партнером, гораздо легче представляться общающимся» [Там же]. Если же общение с партнером по сцене «происходит профессионально», то «при таких процессах отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц зритель, подобно случайному

свидетелю разговора, невольно будет вникать в слова, в действия... он (зритель) примет молчаливое участие в их общении... и заразится чужими переживаниями» [Там же]. Остается добавить, что все коллизии (в том числе и душевно-духовные), происходящие с персонажами, для того чтобы быть понятыми, должны быть выражены, они должны иметь канал трансляции в зрительный зал. Эта трансляция, передача чувств, эмоций, намерений, мнений осуществляется исключительно телесно, и чем тоньше «настроено» тело артиста, тем пронзительнее «звучит» и его душа в словах и не только. Таким образом, любой элемент акробатического упражнения воспитывает не только внешнюю (физическую) технику, но и профессиональную актерскую технику в целом.

К примеру, анализируя спортивные акробатические элементы для перевода их в упражнения сценической акробатики, мы сталкиваемся с таким понятием, как «толчок» или «отталкивание». Оно сопровождает большую часть спортивных упражнений и, на наш взгляд, актуально для театральной школы. Профессиональные спортивные тренеры относят это движение к так называемым «энергообеспечивающим» или «основным действиям», поскольку от качества толчка зависит правильность и точность исполнения всего упражнения. Для актерской школы приобретение такого навыка (на начальном этапе физического тренинга) очень важно. В дальнейшем это способствует развитию умения собираться не только внешне, но и внутренне, и от того, насколько актер сможет это сделать, будут зависеть эмоциональность и энергичность его последующего действия. При этом совершенно не важно, будет ли оно выражено физически ярко или нет.

Заведующий лабораторией арт-терапии Института психологии и педагогики В. Н. Никитин, исследуя творческие возможности телесности человека, а именно феномен пластичности в жизни и искусстве, выдвигает интересное, на наш взгляд, положение. Он считает, что тело человека можно рассматривать как часть его интеллекта. Не мы управляем телом, оно само подсказывает нам, как быть. По мнению исследователя, тело «безрассудно, точнее, дорассудочно. Оно знает, что для него комфортно, что жизненно необходимо» [8, с. 22]. В. Н. Никитин уверен, что человеку только кажется, что тело подчиняется его воле, игре воображения. На самом деле «...может быть, именно тело продуцирует почерк, направляя кисть, раскрывая свое неосознаваемое нами влечение к творчеству?!

Именно в нем хранится “чистое” знание о нашей первосущности и о смыслах нашего бытия? И оно проявляет себя в выплеске необузданных фантазий неосознаваемого умом материала собственного исследования своей самости, своего архисложного мира» [Там же]. Согласно вышеизложенному мнению, физические упражнения, в том числе и элементы акробатики, тренируют не только мышечную систему, в некотором смысле они воспитывают интеллектуальные способности. Можно предположить, что, занимаясь физически, мы избавляемся от панциря привычек, зажимов и приобретенных напряжений, освобождая, таким образом, способность тела (то есть самого себя) мыслить, чувствовать и действовать органично и естественно. А самое главное, мы даем шанс раскрыться нашему творческому потенциалу, возможности которого не имеют границ.

Практический опыт, накопленный в процессе методического освоения темы «Элементы акробатики» и предмета «Основы гимнастики и акробатики», дает основание предполагать, что исследуемые упражнения могут иметь более глубокий и сложный характер, чем это может быть представлено вначале. Следует отметить разное влияние, чаще возрастающее по сложности и переходящее от исключительно внешнего воздействия на тело исполнителя к действию на весь психофизический аппарат актера.

Таким образом, можно сказать, что работа с акробатическими упражнениями, их освоение, развитие, постановка этюдов условно может рассматриваться в нескольких уровнях. Первый – физический уровень, этап точного исполнения упражнения. Здесь критерием оценки является чистота реализации физических движений, темп и ритмическая организация как отдельных частей, так и всего упражнения в целом. Этот этап в освоении акробатических элементов можно определить как базовую ступень. Далее, по мере приобретения большего опыта в акробатике, следует открытие, понимание и постепенное обострение эмпатического чувства, ощущений внутренней уверенности и равновесия. На этой стадии тело исполнителя уже не просто выполняет упражнение, оно его творит, существуя оправданно и осмысленно. Начинается рождение «тела художественного» или, в соответствии с положением В. Н. Никитина, пробуждается «телесный интеллект». На третьем уровне в работе с акробатическими упражнениями, по нашему мнению, появляется и проявляется умение создавать телесный диалог, существовать в нем, а также возникает чувство создаваемой формы. В этой ситуации акробатические элементы лишаются

своей «спортивности», трансформируясь в пластическую партитуру художественного образа. Очевидно, что понимание акробатики как раздела исключительно спортивных упражнений в настоящее время является не полным, оно не вмещает всю сумму навыков, умений и знаний, получаемых студентами специальности «Актерское искусство» на занятиях по предмету «Основы гимнастики и акробатики» (а также получаемых студентами профиля «Руководство любительским театром» в рамках темы «Элементы акробатики»). Подобное видение проблемы дает основание для пересмотра многих положений, касающихся пластики и актерского мастерства, пластики и режиссуры. Вполне оправданным кажется мнение по созданию новых методик для работы с уже известными упражнениями, а также создание новых акробатических комплексов, оптимизирующих процесс пластического воспитания актера, который, как мы видим, неразлучен с актерским мастерством и режиссурой. Педагогам, работающим со студентами по предмету «Основы гимнастики и акробатики», очень важно понимать, что в театральной школе целью занятий акробатикой (как и другими разделами «Сценического движения») является формирование «телесного аппарата воплощения», основным качеством которого является готовность и способность мгновенно откликаться на малейшие изменения внутренней жизни актера. «Без нацеленности на воспитание прежде всего актерских качеств, без постановки задач, этому способствующих, занятия акробатикой не имеют смысла» [3, с. 16]. Очевидным является, что для современной сценической практики важно наличие у исполнителей профессионально настроенного психофизического аппарата. Тело актера должно быть не просто пластичным, а осмысленно пластичным. Только в этом случае оно понятно и выразительно, то есть красиво независимо от того, какому персонажу оно (тело) принадлежит. Стоит добавить, что «художественное тело» в театре, чтобы стать состоятельным, кроме указанных характеристик должно быть неожиданным. Многие исследователи в области современного пластического театра и театра движения, разделяя мнение Б. Брехта, считают, что «красота проявляется как нарушение нормы, отклонение от нее, радостная неожиданность, “целесообразное и сложное преодоление”, которые удовлетворяют трем основным потребностям человека: в самоосознании, в экономии сил и в неожиданности, в непредсказуемости событий» [8, с. 180]. По нашему мнению, это положение актуально для сценической практики современного театра.

Литература

1. Дрознин А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? – М.: Навона, 2009. – Кн. 1. – 464 с.
2. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – 81 с.
3. Дрознин А. Б. Сценическая акробатика в физическом тренинге актера по методике А. Дрознина. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005. – 174 с.
4. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского: учеб. пособие для театральных вузов. – М.: Советская Россия. – 519 с.
5. Кох И. Э. Основы сценического движения: учебник. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2013. – 512 с.
6. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актера: учеб. пособие. – М.: Российская академия театрального искусства – ГИТИС, 2010. – 256 с.
7. Карпов Н. В. Уроки сценического движения. – М.: ГИТИС, 1999. – 180 с.
8. Никитин В. Н. Пластикодрама: новые направления в арт-терапии. – М.: Когито-Центр, 2003. – 183 с.

УДК 792.09:378.6

Н. Л. Проконова
Кемерово

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ ПОДХОД В СЦЕНИЧЕСКОМ РЕЧЕВОМ ИСКУССТВЕ*

Иллюстративный подход обосновывается как консервативный способ работы над авторским текстом. Определяются мировоззренческие основания иллюстративного подхода. Аргументируется значимость авторского текста в образцах речевого искусства, созданных посредством иллюстративного подхода.

Ключевые слова: иллюстративный подход, установка «однозначность мысли», канон «приоритет текста», речевые задачи, риторический тип.

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.)»

ILLUSTRATIVE APPROACH IN STAGE SPEECH ART

Illustrative approach as a conservative method of working with the author's text is justified in this article. Ideological Foundations of the illustrative approach are determined here. The importance of the author's text in the speech models created by an illustrative approach is argued.

Keywords: illustrative approach, the installation of "clarity of thought", canon "priority text", speech tasks, rhetorical type.

К началу XXI столетия в сценической речевой педагогике практически освоено и теоретически обосновано много разнообразных способов совершенствования навыков голоса и речи. В настоящее время применяются как новаторские, так и консервативные подходы в педагогике сценической речи. В данной статье внимание будет уделено подходу, сложившемуся, пожалуй, ранее других. Предметом размышлений избран иллюстративный подход, используемый в процессе воплощения авторского текста. Этот подход, несмотря на давнее время формирования, до сих пор не получил исчерпывающей рефлексии и анализа особенностей.

Прежде всего, отметим, что действие иллюстративного подхода связано с требованием приоритета авторского слова, художественного текста над прочими выразительными средствами актера. В контексте иллюстративного подхода «*приоритет текста*» трактуется как канон (норма). Полагаем, истоки этого канона следует искать даже не в ранней театральной традиции, а в церковной декламации. И здесь в самый раз привести пример тех областей проявления речевого искусства, в которых сохраняется не только приоритет, но даже абсолютный пиетет перед текстом (словом-первоисточником). Уточним, что имеем в виду церковную декламацию, в которой и в настоящее время слово-первоисточник решает все.

В церковной декламации любой из конфессий чтение духовных текстов требует главенства слова над индивидуальным отношением произносящего. Для того, чтобы не уйти от главной линии своих рассуждений,

избежим подробных, исторически подкрепленных доводов, но аргументируем мысль фактами современной культуры. Например, абсолютный пие-тет перед текстом (словом-первоисточником) подтверждают конкурсы чтецов Корана в мусульманской культуре (крайне популярные в настоящее время!) [1] и деканальные съезды чтецов в культуре католичества. На значимость и главенство духовного текста указывают Положения международных конкурсов чтецов Корана и высказывания участников деканальных съездов чтецов. Так, одна из участниц IV деканального съезда чтецов в Храме Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии (г. Кемерово, март 2014 года) отмечает: «Чтец – это пророк в современном мире, выходя к амвону, его задача – донести Божье Слово всем людям – он говорит не от себя, а то, что уже сказал Бог. Донести Бога... И здесь важно все: твой внешний вид и твои жесты, то, как ты говоришь или поешь, но самое главное – твое осознание – ты читаешь Его послание к народу» [2]. Если в церковной декламации действие канона *«приоритет текста»* обосновано духовно-религиозной идеей, то в контексте иллюстративного похода оно обосновывается авторским мировоззрением, носителем которого на сцене и обязан стать исполнитель. Как видим, и в том, и в другом случае (и в церковной, и в светской областях коммуникации) следование канону *«приоритет текста»* продиктовано функцией трансляции смыслового содержания текста.

Иллюстративный подход поддерживает декоративную функцию сценического слова. И здесь уместно привести высказывание одного из самых авторитетных специалистов в области речевой подготовки актеров, заведующего кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства В. Н. Галендеева. Он отмечает: «Есть две функции речи в театре. Одна функция – чисто эстетическая, декоративная, и с этой точки зрения более всего важны красота тембра, полнозвучие, безукоризненная слышимость, фонетическая полнота. Долгое время все были убеждены, что “декоративность” и есть важнейшая функция сценической речи. О второй функции до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического импульса, речь, отражающую внутреннее содержание момента. На практике актеры, конечно, так или иначе передавали эту жизнь образа в своей речи, но это происходило почти неосознанно» [3, с. 346–347]. В связи с этим заметим, что как технология декламация

(для которой главной ценностью изначально выступал текст, даже не слово, а озвученный актером текст) крепко укоренилась в театральной культуре, ее примеры встречаются и в настоящее время. Для таких образцов речевого искусства слово выступает не столько «проводником непосредственного психологического импульса» и «внутреннего содержания момента», сколько средством трансляции выверенного и утвержденного отношения к явлениям действительности. Актер (или чтец) в таких образцах речевого искусства, по сути дела, – оратор, исполняющий роль посредника между государством и зрителями. Кроме того, большая часть этих образцов речевого искусства создана, как правило, на основе литературного материала, не требующего обнаружения скрытого смысла. Поэтому озвучивания литературного материала с акцентом на красоту тембра, полнозвучие, безукоризненную слышимость, фонетическую полноту оказывается вполне достаточно.

Нужно сказать, что иллюстративный подход следует рассматривать как вполне органичный для традиционного искусства начала XX столетия. Однако с прогрессивными тенденциями театрального искусства XX столетия он вступал в противоречие и не соотносился с ориентацией на свободу сценической импровизации. Как известно, на протяжении всего XX столетия актерское мастерство стремилось вырваться из-под власти текста, искало ему (тексту) альтернативную опору, утверждало нелитературную природу сценического слова, низвергало и клеймило искусство декламации. Театральная реформа К. С. Станиславского меняла парадигму актерского искусства, наносила удар по декламации, способствовала разрушению канона *«приоритет текста»*.

Нужно заметить, что установка на «однозначность смысла» и соблюдение канона *«приоритет текста»* вполне соотносятся с иллюстрацией его содержания. Уточним, что под иллюстративностью сценического речевого искусства мы понимаем повествовательность, сосредоточенность на сюжете как на основном объекте внимания при сценической трансляции авторского текста. Именно сюжет воспринимается в первую очередь и поэтому выступает как наиболее легко «считываемый» смысл, а значит, как поверхностный слой текста.

Изначально сосредоточенность на сюжете отчасти обуславливал литературоцентризм, влияние которого обеспечивало самоценность автор-

ского слова. Иллюстративность звучащего слова в системе координат парадигмы красноречия [4] выступала в качестве нормы. В речевом искусстве эта установка подверглась мощной ревизии лишь в XX столетии, при оформлении новой системы стандартов – парадигмы драматизма. Однако в речевом искусстве любого культурно-исторического периода всегда находятся образцы, в которых главной ценностью является иллюстрация сюжета, а значит трансляция легко «считываемого» смысла, поверхностного слоя текста.

Современные педагоги сценической речи для обозначения указанной тенденции нередко используют термин «рисует текст». На рубеже XX–XXI столетий иллюстрирование текста расценивается не только как проявление консерватизма, но и как архаичность. Однако еще раз подчеркнем, действительность – это признак сценического речевого искусства совершенно иной системы стандартов – парадигмы драматизма. Поэтому негативная оценка образцов сценического речевого искусства, в которых главным является мастерство иллюстрации, объективна лишь в системе координат парадигмы драматизма. В то время как из шкалы ценностей парадигмы красноречия сценическое речевое искусство, иллюстрирующее сюжет, не выбивается. В настоящее время встречаются примеры речевого искусства, в которых мастерство проявляется в иллюстрации сюжета, в иллюстрации авторского текста. Например, в условиях концерта с конкретной идеологической и социальной направленностью актуален литературный текст с изначально вскрытым смыслом и явным политическим содержанием, а значит, вполне уместен и стиль речевого искусства, опирающийся на иллюстративный подход.

Иллюстративный подход упрощенно продемонстрирован в кинофильме «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен» (режиссер Элем Климов). Вспомним ту сцену, в которой дети учат стихи о лагере. В этот момент директор лагеря товарищ Дынин (которого играет актер Евгений Евстигнеев) делает замечание относительно выразительности произнесения текста «Мы бодры, веселы». Он формулирует замечание как риторический вопрос, обращенный к детям: «“Бодры” надо говорить бодрее, а “веселы”?»». И здесь догадливый мальчишка отвечает: «Веселее!». Если это перевести на язык методики речевого обучения, то мы имеем дело с буквальным пониманием смысла текста или примером иллюстративного подхода.

Действие иллюстративного подхода можно наблюдать и в фильме режиссера Бориса Барнета «Поэт». В одном из эпизодов поэты на вечере читают свои стихи (действие картины разворачивается в момент Октябрьского переворота). Это чтение, конечно, нельзя назвать авторским (хотя персонажи, читающие текст, являются авторами – они поэты), потому что поэтов играют актеры. Иллюстративный подход проявляется во внешнем показе одного отношения, демонстрации одной эмоциональной реакции. В данном случае – в пафосном отношении к революции, в эмоциональной демонстрации удовольствия от ее свершения. Здесь отсутствуют микрособытия, не наблюдается многообразие эмоциональных реакций, нет смены настроений. Все словно окрашено одним цветом, и динамика внутреннего актерского отношения варьируется лишь в пределах одной эмоциональной реакции, а значит – укладывается в простую речевую задачу.

Заметим, что среди речевых театральных педагогов к началу XXI столетия прогрессивной тенденцией считается даже на начальном этапе обучения применять упражнения, построенные на кантилене (текучности и непрерывности) действия, а не на простых речевых задачах [5]. Выполнение простой речевой задачи довольно не продолжительно по времени, а исполнение чревато схематизмом, формализмом сценического существования и несет в себе опасность иллюстрации. В этом смысле простые речевые задачи «работают» только при иллюстрировании текста. В такой ситуации не отклик и рефлексия на микрореакции партнера, а бойкий волевой посыл, сформированный благодаря простой речевой задаче, оказывается наиболее эффективным средством воздействия на зрителя. В то время как кантилена действия не только требует от актера большой концентрации внимания на партнере (с целью распознавания его реакций и предвидений его поступков), но и провоцирует на импровизацию в процессе сценического существования. Эта установка на кантилену действия и импровизацию препятствуют так называемому «раскрашиванию» текста, его иллюстрации. Поэтому иллюстративность, соотносимая с установкой «однозначность смысла», имеет основания «прижаться», прежде всего, в той части речевого искусства, которая служит задачам идеологии, принадлежит социальному вектору.

Конечно, ориентация на предельную ясность мысли, приоритет литературного текста, его сценическое воплощение средствами иллюстрации,

курс на формирование волевого посыла сужают спектр внутренних эмоциональных переживаний, обедняют диапазон актерских поступков и содержат в себе опасность повторяемости и однообразия звучащей речи. В подобных условиях воздействие на зрителя при помощи слова, удержание его внимания оказывается возможным лишь при условиях яркой актерской личности, могучего сценического темперамента, сильного (физически здорового) голосо-речевого аппарата и красивого природного тембра. Благозвучие (красота тембра, широта динамического и звуковысотного диапазонов) в условиях иллюстративного подхода к сценическому воплощению авторского текста выполняет компенсаторную функцию, словно возмещая недостаток актерской импровизации, восполняя купированный процесс возникновения, развития мысли-слова и чувства-слова в момент сценического исполнения.

Таким образом, иллюстративный подход к сценическому воплощению авторского текста является традиционной технологией совершенствования навыков сценической речи, соотносится с парадигмой красноречия (риторическим типом), ориентирован на ценностную установку «однозначность смысла», опирается на канон «приоритет текста».

Литература

1. См., например: IX Московский международный конкурс чтецов Корана // Сайт Совет муфтиев России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.muslim.ru/articles/120/2114/>
2. Комолова Н. Провозглашение Божьего Слова // Католическая община Покрова Пресвятой Богородицы Царицы Святого Розария [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://catholic.tomsk.ru/2014/03/11/.html-1>
3. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: монография. – СПб.: СПГАТИ, 2006. – 384 с.
4. См. подробнее: Прокопова Н. Л. Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: монография. – Кемерово; М.: Российские университеты: Кузбассвузиздат – АСТШ, 2008. – 263 с.
5. См. подробнее: Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга: учеб. пособие. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 342 с.

Раздел II. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

УДК 792.023

А. Е. Zubov
Новосибирск

ДИАЛЕКТИКА РЕЖИССУРЫ И СЦЕНОГРАФИИ В СПЕКТАКЛЯХ НОВОСИБИРСКИХ ТЕАТРОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

В статье анализируются спектакли режиссера Т. Кулябина и художника О. Головки последних лет. Отмечаются отличительные черты постоянного творческого союза: мультимедийность, ассоциативность, персонажная сценография, использование видеоряда. Выделен общий стиль режиссера и художника, осуществляется поиск визуальных эквивалентов литературным ситуациям, отмечены особенности актерского исполнения в спектаклях режиссера.

Ключевые слова: Кулябин, Головка, мультимедийность, сценография, Новосибирск, «Красный факел», игра актера, сотворчество режиссера и художника.

A. E. Zubov
Novosibirsk

DIALECTICS OF ART DIRECTION AND STAGE DESIGN OF PLAYS IN NOVOSIBIRSK THEATRES AT THE TURN OF THE XX–XXI CENTURY

The permanent creative cooperation of director T. Kulyabin and stage designer O. Golovko is considered in the article. There are some distinguishing features of the creative cooperation: multimedia, personage stage design, visual effects in the alliance. Common style of art director and artist is considered here. It includes the searching of visual equivalents of literary situations.

Keywords: Kulyabin, Golovko, multimedia, stage design, Novosibirsk, “Krasny Fakel”, acting, co-creation director and artist.

К концу XX века режиссура, безусловно, заняла доминирующее положение в структуре мирового и отечественного театра. Индивидуальное лицо того или иного театрального коллектива однозначно определяет личность режиссера: «театр Товстоногова», «театр Брука», «театр Райкина». После распада Советского Союза с его идеологическим аппаратом, утверждения идейного и эстетического многоголосия в стране единственным, пожалуй, фактором, ограничивающим режиссера как единоличного властителя театрального государства, остались только финансы. Прочие факторы художественной деятельности театров – выбор репертуара, стилистика, ориентация на определенные группы зрителей – почти абсолютно зависят от вкусов, предпочтений режиссера.

И все же к концу XX века и в начале XXI сформировалась, хотя и не столь ярко, еще одна особенность авторства современного театра. Это – двуединство творцов спектакля. Сегодня правомерно говорить о соавторстве режиссера и художника как о своего рода диалектическом единстве.

Формирование творческого дуэта режиссера и художника как доминанты замысла и реализации будущего спектакля – явление, вполне сложившееся уже к последней трети XX века. Большинство своих лучших спектаклей Г. Товстоногов создал вместе с Э. Кочергиным. Имя Ю. Любимова как создателя «Таганки» ассоциируется прежде всего с Д. Боровским. Спектакли М. Захарова неразрывны с именем О. Шейнциса. Таких примеров десятки. В советский период сценография находилась хотя и на периферии внимания контролирующих идеологических органов, но все же отступление художника от «типичного», «правильного» отражения действительности порой критиковалось. В постсоветской истории свобода художника и режиссера стала поистине безграничной, но диалектика партнерских отношений, пожалуй, только укрепилась.

И в самом деле, когда внешние рамки «правильного» исчезают, создание спектакля становится актом гораздо более личностным, порой подсознательным. Ощущения становятся не менее важны, чем словесные формулировки темы, сверхзадачи, а порой и более. В таком контексте взаимопонимание сотворцов спектакля переходит на принципиально другой уровень. Важным становится умение понимать с полуслова, иногда вообще без слов, на уровне совместного ощущения жизни и драматургии.

Этим чертам современного театра вполне соответствует и сегодняшний этап развития сценографии, определяемый крупнейшим теоретиком

в этой области В. Березкиным как «действенная сценография». В его понимании это «система, охватывающая все <...> типы оформления сценического действия, не отдавая ни одному из них предпочтения» [1, с. 21]. И кроме того, в действенной сценографии практически отсутствуют общие черты в разных спектаклях, оформление каждого индивидуально, и только избранный режиссером совместно с художником характер действия конкретного спектакля обуславливает тип его сценографии. Тем острее встает проблема глубинного взаимопонимания между режиссером и художником еще на этапе формирования замысла будущего спектакля.

Подобная картина характерна не только для столиц, но и для региональных театров. Творческая практика театров Новосибирска позволяет это утверждать. Сотворчество режиссера и художника – постоянная черта многих новосибирских спектаклей. Чеховские спектакли в Городском драматическом театре режиссер С. Афанасьев создает с художником В. Янсонсом. Главный режиссер «Глобуса» А. Крикливый почти все свои спектакли ставит со сценографами Е. Турчаниновой и К. Булгач.

Самым многоплановым и убедительным примером многолетнего сотрудничества режиссера и художника в Новосибирске может служить творчество Тимофея Кулябина и Олега Головки. Намеченное в первых спектаклях («Пиковая дама», «Смертельный номер») взаимопонимание в дальнейшем развивалось и подтверждалось. Рецензенты отмечали своеобразие решения шекспировского «Макбета» (2008) в краснофакельском спектакле. О. Головка исключает все признаки хоть какого-то реального мира, не только средневековой Шотландии, но и в принципе природы, интерьера, каких бы то ни было знаков конкретного пространства. Металлические фермы, унизанные прожекторами, создают свое пространство, свой мир, отторгающий человека, враждебный ему. Иногда в своем презрении к суесящимся внизу человечкам конструкции даже снисходят до игры с ними, наклоняются, ложатся, становятся, скажем, столом, но тут же вновь гордо поднимаются над страстями людей. «Художник Олег Головка и режиссер по свету Евгений Ганзбург крутят все это (во всех смыслах), как хотят» [2]. Больше того, в спектакле даже возникает ощущение, что стальные фермы движутся вообще по собственному желанию. Но такое решение не изолировано от сути спектакля, оно вполне соотносится с режиссурой Т. Кулябина, с пластическими сценами, которые пронизывают весь спектакль. Пластика оформления продолжается и развивается движением персонажей.

Дуэт режиссера и художника остается необходимым обоим и при постановках в других городах. Так, в 2008 году Т. Кулябин и О. Головки выпустили спектакль «Кармен» в Ярославле. Яркой чертой его стало использование видеопроекции в режиме он-лайн, когда зритель параллельно с собственным взглядом на сцену видит и трансляцию с нескольких камер – справа, слева, с колосников. «Соединение пластики, сценографии (художник Олег Головки), света, видеоряда превращает каждую сцену и действие актера в отдельный аттракцион, не дающий вниманию ослабеть. Например, невозможно забыть сцену выздоровления Хосе от ран – он лежит у авансцены, занавес опущен, через полураскрытые жалюзи в зал падает свет, в то время как на экране, видимом сквозь занавес, – проливной дождь» [3]. Совмещение разных точек зрения на происходящее придает дополнительные смысловые оттенки действию.

Продолжилось сотрудничество режиссера и художника и в недавних работах в «Красном факеле» – спектаклях «Гедда Габлер» и «Онегин» (2012).

Действие пьесы Ибсена демонстративно перенесено в наше время, что, конечно, само по себе не новинка. «Барышня-служанка смотрит “Меланхолию” Триера, потягивая пиво. Как, возможно, ты сам пару вечеров назад. Почтенная публика рассказывает по местам, чтобы посмотреть на самих себя. Да, да, именно на себя. В знакомых интерьерах собственной квартиры – студии. Черный кожаный диван, стеклянный столик, белоснежная ванная комната, – все такое знакомое, что, кажется, с закрытыми глазами, как дома, сможешь выжать сок и сварить кофе. Посмотрев спектакль, попробуйте найти себя среди персонажей» [4]. Но с рецензентом можно и не согласиться. Концентрация суперкомфортности в варианте хай-тек у Олега Головки вызывает не только узнавание, но и некое отстранение. Лифт прямо в комнате, электроника на каждом сантиметре, соковыжималка, горничная – так живут сегодня не обычные зрители «Красного факела», а, может быть, единицы «хозяев жизни» наших дней. Невольно вспоминается давний упрек В. Мейерхольду и художнику И. Сапунову за невероятно красивое оформление их «Гедды», что уничтожало смысл ибсеновской пьесы. «Действительно, постановочная идея Мейерхольда наглядно воссоздать в спектакле ту недостижимую красоту, о которой Гедда мечтает и во имя которой она гибнет, как бы упраздняла смысл самой роли» [5, с. 80]. Но для Кулябина и Головки сегодня исходные предпола-

гаемые авторские смыслы произведения не являются целью. «Сегодня авторская картина мира ощущается режиссером как часть диалога о современности и возможных способах ее отражения на сцене – текст трансформируется, а время, действие, образ героя приобретают черты новой действительности» [6, с. 63]. Гедда Кулябина в материальном плане имеет все и больше того. Но с первого взгляда на это не суперкрасивое, как у Мейерхольда и Сапунова, а суперкомфортное пространство рождается предощущение трагедии. И еще одно ощущение испытываешь, глядя на это пространство – холод. Черно-белый и никелированный мир не зовет в себя, он исключает искренность, нежное слово, любовь. «И сразу же становится ясно, что не на человеке, не на женщине по имени Гедда Габлер женился Йорган Тесман, а на громком имени и куске неплохого тела. А она, такая как есть, настоящая, хочет высечь из окружающих манекенов хоть что-то подлинное, истинное, сущностное. Гедда не пытается поговорить с этими “людьми”, потому что ушло время не только классицистских монологов, произносимых на авансцене в ярком луче рампы, ушло время слов вообще» [4]. При этом на первый взгляд Гедда (Д. Емельянова) вполне из этой среды, современная, в спортивном топике, с татуировкой пистолетов «Беретта». Разница – не во внешнем, разница между ней и прочими персонажами – внутри. На сайте театра, предваряя будущий просмотр спектакля зрителями, режиссер говорит о ней: «В мире нашего спектакля Гедда – это раковая опухоль. И с избавлением от нее организм выздоравливает. В мире, где все просто, понятно и однозначно (и чем примитивнее, тем идеальнее), она человек сложный, с комплексами, страхами. Она лишняя в обществе, где все существуют в жестких рамках социальных ролей, обществе телешоу, телесериала» [7]. И визуально Гедда негромко, но отчетливо выделяется режиссером и художником, весь спектакль она почти обнажена, в отличие от продуманно задрапированных прочих персонажей. Живая плоть героини контрастирует с завершенным совершенством комфорта вокруг. Кажется, что свертехнологичное пространство спектакля отталкивает пока еще живую героиню, сам по себе дом Тесмана чужероден непредсказуемости Гедды. Как и в «Макбете», у Головки сценография становится еще одним персонажем истории.

Спектакль «Онегин» вызвал, пожалуй, наибольшее количество споров у новосибирских зрителей за последние годы. Само произведение знакомо почти всем, и большинство убеждено, что точно знает, какими долж-

ны быть и какими нет и сам Онегин, и Татьяна и другие персонажи. Императивное личностное прочтение романа Пушкина Тимофеем Кулябиным совместно с Олегом Головко с первых минут поляризует зал. Одни возмущенно уходят, иногда не дожидаясь антракта, другие столь же категорически принимают спектакль, резко отказывающийся от привычных традиций и впечатлений.

«Действие спектакля разворачивается в кинопавильоне. Но есть в этом павильоне что-то еще: что-то от клиники, тюрьмы, больницы или лаборатории для проведения психологического эксперимента. Онегин (Павел Поляков) – не просто главный герой в спектакле, он его главная проблема» [8]. Текст романа, в авторской композиции Т. Кулябина, присутствует в спектакле, но в непривычной интонации. «Голос Игоря Белозерова, читающего за сценой поэтический текст романа, звучит очень сдержанно и тихо, едва ли не надломлено и устало-обреченно. Так зрелость, уже познавшая не только горечь разочарований, но и вообще разуверившаяся в достижимости идеалов, говорит с молодостью» [9, с. 58].

Впрочем, звуковой ряд «Онегина», пожалуй, вторичен для режиссера и художника, хотя и важен. В этом спектакле проявилась особенность современного театра, отмеченная в одном из исследований: «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» [10, с. 92].

Спектакль «Онегин» в основном воздействует через зрение. Его соавторы, Кулябин и Головко, находят практически каждому литературному образу, узнаваемым строчкам театральный, зрелищный эквивалент. «Тимофей Кулябин хорошо усвоил формулу “спектакль говорит, показывая” и в неизменной паре с художником Олегом Головко создает пространство, действующее совместно с актером и активно воздействующее на зрителя» [6, с. 64]. Художник предоставляет в своем пространстве максимум возможностей для неожиданных – актерских? режиссерских? – приспособлений. Кто, Кулябин или Головко, был первичен в придумывании мела, которым пишутся надписи на стенах павильона? «С появлением Ленского мелом оказываются перепачканы и все окружающие, включая Онегина, он пишет на стенках, подбирая рифмы. Бывает, что поэт и не добежит до стены, тогда он оставляет письма в воздухе, совершая рукой и мелом характерные круговые движения, сопровождающие декламацию. В сцене име-

нин мел – предмет пародии: его изображает кусок торта “Наполеон” (разумеется, “Наполеон”, – времена-то какие!) в руке Онегина, когда он решает позлить друга. Торт крошится в руке, как мел, и карикатура становится точной и злой. После гибели Ленского осиротевший мел попадает в таз с водой, и Зарецкий (Георгий Болонев) “намыливает” им руки, растворяя белый ком в белой водице» [8]. А у кого родилось видение бесконечных черновиков письма Татьяны, которые упоминают почти все пишущие о спектакле? «Сочиняя письмо, Татьяна (Дарья Емельянова) мостится на стуле, на столе, принимает причудливые позы, колдуя над словами. Листов много, это черновики, Татьяна сминает их и бросает на пол, но одновременно это – оно, тайное письмо, признание-преступление, огромность которого не помещается на одной странице. Татьяна относит всю эту охапку измятой “больной” бумаги Онегину» [8]. Возможно, и сами создатели с трудом вспомнят, кто предложил то или иное решение, картинку, образ. Но результат – абсолютно гармоничен, компоненты спектакля неразрывны, вне зависимости, принимаем мы такого «Онегина» или нет.

Цельность пространственного и режиссерского решения спектаклей Кулябина – Головки отмечают практически все рецензенты. «В спектаклях Кулябина, будь то “Шинель” или “Гедда Габлер”, работает автономное, сложносочиненное время. Там может быть серый офисный декор, или хайтек с иголки, или, как здесь, абстрактный уют с экраном, где сельские красоты обозначаются разве что охапками сена да переодеванием “людей в черном” в нечто унифицированно-пейзанское (художник Олег Головки). Все это совершенно непринципиально, ведь для Кулябина главное – спроецировать пушкинский (вечный?) сюжет на мироощущение современного человека» [11, с. 149].

Как же чувствует себя актер в этом мультимедийном, сложно сочиненном мире? Некоторые рецензенты отмечают, что психологические возможности актеров театра «Красный факел» Кулябина не очень-то интересуют. Актеры, прекрасно живущие в эмоционально достоверных, пронзительных спектаклях театра – «Нахлебник», «Поминальная молитва» – в этом качестве режиссеру не нужны. «Пожалуй, самые спорные моменты этого спектакля случаются тогда, когда пушкинский текст из “закадрового” переходит в диалогический. И вместе с ним к актерам тут же спешит живое искушение “поиграть”. Режиссер же здесь пытается выстроить

совсем иную актерскую систему, игру в ее традиционно театральном понимании исключаящую. Здесь уместно либо четкое, до гротеска доходящее обозначение (как, например, у Ольги-Кручининой), либо попытка обнажения собственного внутреннего мира, наложенного на мир героя. А потому зоны молчания или эпизоды пластические порой сильнее цепляют нервные окончания зрителей, чем вербальные комментарии происходящего» [11, с. 149]. Режиссер создает свою психологическую структуру, включающую в себя и актера. И жить на сцене артистам приходится по законам Кулябина, а они принципиально индивидуальны, неповторяемы другими режиссерами.

Видимо, включиться в индивидуальное театральное и жизненное мировоззрение режиссера могут не все, Кулябин работает не со всей труппой театра, круг «его» актеров достаточно определен, хотя и не малочислен. При этом можно заметить, что «кулябинское» существование актеров позволяет сценографии Головки не только быть одним из действующих лиц спектакля, но временами производить и более сильное впечатление, чем живые артисты. По мнению одного из рецензентов, это отчасти произошло в «Гедде Габлер»: «И все же спектакль показался несоразмерно длинным, а сценография – как-то по-буржуазному избыточной. Дело не в том, что пьеса рассказывает нам случай из жизни бюргерского ”темного царства”, где Гедда Габлер блуждает изломанным “лучом света”. Досадная загвоздка в том, что натуралистичность декорации подчас более занимательна, чем происходящее на сцене» [12, с. 51].

Для спектаклей Кулябина-Головки характерна еще одна общая черта. В них не только присутствуют повторяющиеся выразительные средства (видеокамеры, единая пластическая среда, насыщенность техникой и прочее), не только то, что пространство зачастую приобретает функции персонажа. В их атмосфере явственно ощущается некая отстраненность от зрителя, холодок в отношении к нему. «Кулябин явно сознательно берет пьесы “про любовь”, но спектакли его похожи на отчаянное желание поверить любовь геометрией» [3]. Авторы предлагают свое понимание истории, дальше – дело зрителя, принимать или нет. Уйдете со спектакля – ваше право, примете – тоже хорошо. «В каком-то смысле “темные” места спектакля Тимофея Кулябина создают ощущение очень личного режиссерского высказывания, которое, вероятно, оказывается не столько при-

глашением зрителя в пространство диалога, сколько уединенным переживанием чего-то слишком своего» [13, с. 55].

При этом, на наш взгляд, в этой позиции не ощущается презрения или пренебрежения к зрителям, хотя некоторые рецензенты и так интерпретируют позицию режиссера. «Глядя на зрителя свысока в прямом и переносном смысле, Тимофей Кулябин представил на большой сцене “Красного Факела” своего “Онегина”. Весь спектакль господин Кулябин сидел на балконе, и на поклоны вышел с видом усталого маэстро, как и положено философу в 27 лет» [14]. И далее: «И в этом мире, где все говорят о любви и никто не знает, что это такое, где Ленский, юный горячий поэт, в ночь перед смертью пишет глупые стишки, где людей стирают из памяти так же легко, как мел со стен, ничто не может развлечь Онегина. Что самое главное, он здесь и не нужен. Вот так за эпатажными и предсказуемыми ходами господин Кулябин-младший прячет трагическую историю о каждом, чей IQ выше среднего» [14]. С одним тезисом решительного рецензента, пожалуй, можно согласиться: спектакли Кулябина – Головки, действительно, создаются для людей с активным мышлением. Ему интересен зритель, способный выйти на переживание через мысль, умеющий находить ассоциации, параллели не просто чувственные, но интеллектуально-чувственные. Любителям поплакать в чувствительном мелодраматическом сюжете, поохотать над кви-про-кво в современных комедиях не стоит тратить время и деньги на спектакли Кулябина. «Эмоциональный поток в них идет в связи с интеллектуальным напряжением, когда обнаруживаешь новые контуры и новые смыслы в привычных и, казалось бы, исчерпавших свои возможности текстах. На первый взгляд рациональное театральное мышление молодого режиссера “вдруг”, неожиданно рождает поэзию. Творится поэтика индивидуального театрального стиля» [15, с. 61]. При этом эмоция от интеллектуального импульса возникает как от режиссерских решений, новых смыслов, так и от визуальных впечатлений, от жизни сценографии Головки. Ощущения от творчества режиссера и художника сливаются в единое целое.

Современный театральный процесс Новосибирска содержит и другие примеры постоянного содружества режиссера и художника. Но творческий союз Т. Кулябина и О. Головки представляется наиболее нерасторжимым примером диалектического единства двух творцов современного спектакля.

Литература

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. – Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 808 с.
2. Лаврова А. Рецензия на спектакль «Макбет» [Электронный ресурс] // Страстной бульвар, 10. – № 9. – 2009, май. – URL: <http://red-torch.ru/theatre/media>
3. Лавров Г. Ярославль. Кармен [Электронный ресурс] // Страстной бульвар, 10. – № 10. – 130/2010. – URL: <http://www.strast10.ru/node>
4. Макухина Д. Высказаться. Всей мировой немоте на зло [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 11 июня 2012 года. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog>
5. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. – 516 с.
6. Ефременко О., Москалева А. «Kill» как повод // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. – 2013. – № 4 (14). – С. 63–66.
7. Сайт театра «Красный факел» [Электронный ресурс]. – URL: <http://red-torch.ru/performance>, «Гедда Габлер».
8. Глембоцкая Я. Мел и бумага [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 25 сентября 2012 года. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog>
9. Коробейников С. «Онегин»: дуэль двух эпох // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. – 2013. – № 3 (13). – С. 57–61.
10. Прокопова Н. Л. «Территория» слова: обстоятельства возникновения актуального речевого искусства актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: От классики к постмодерну: 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. – С. 91–105.
11. Алпатова И. Пасынок гармонии // Петербургский театральный журнал. – 2012. – № 4 (70). – С. 148–150.
12. Глембоцкая Я. О. Что случилось с Геддой Габлер? // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. – 2012. – № 1–2 (11–12). – С. 51–52.
13. Москалева А. Мир с синдромом Аспергера // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. – 2012. – № 1–2 (11–12). – С. 52–55.

14. Макухина Д. Every me and every you [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 25 сентября 2012 года. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog>
15. Шатина Л. П. Лариса Шатина о спектаклях Тимофея Кулябина // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. – 2012. – № 1–2 (11–12). – С. 61–65.

УДК 792.023:792.02

Н. С. Попова, В. А. Киселёва
Кемерово

**ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ
ХУДОЖНИКА КЕМЕРОВСКОГО ТЕАТРА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ СВЕТЛАНЫ НЕСТЕРОВОЙ***

Авторами статьи проведен анализ сотворчества в области сценографического решения спектакля режиссера И. Латынниковой и театрального художника С. Нестеровой. Выявлены аспекты творческого кредо сформированного тандема режиссера и сценографа, охарактеризованы авторские приемы сценографического решения спектаклей Кемеровского театра для детей и молодежи.

Ключевые слова: сценография, театрально-декорационное искусство, художник-сценограф, сценографическое решение спектакля, творчество С. Нестеровой.

N. S. Popova, V. A. Kiseleva
Kemerovo

**TRENDS OF MODERN SCENOGRAPHY IN CREATIVE ACTIVITY OF
THE ARTIST OF KEMEROVO THEATRE FOR CHILDREN
AND YOUTH SVETLANA NESTEROVA**

The authors analyzed the co-creation in the field of stage design solutions of the play directed by I. Latynnikova and theater artist S. Nesterova. They identified the creative credo aspects formed by the tandem of a director and set designer, described the author techniques in performance scenographic solutions of the Kemerovo theater for children and youth.

Keywords: scenography, theatrical decorative art, artist-designer, performance scenographic solution, creativity of S. Nesterova.

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.)»

Современные сибирские театры позволяют увидеть совершенно разные сценографические решения спектакля. Художественные подходы представляют диапазон от классических традиций театрально-декорационного искусства до экспериментального поиска новых приемов метафорически интерпретированного пространства сцены. Победы сибирских сценографов на престижных всероссийских и международных театральных конкурсах и фестивалях свидетельствуют о высоком уровне мастерства художников, профессионализме и тонком понимании современного развития театрального искусства в России. В театрах Западной Сибири работают виртуозы сценографического искусства Ольга Веревкина (г. Омск), Николай Вагин (г. Томск), Владимир Фатеев (г. Новосибирск), Светлана Нестерова (г. Кемерово).

Среди видов искусства сценография занимает особое, но далеко не почетное место. Подходы к художественному решению сценического пространства динамично видоизменялись вместе с развитием театрального искусства. В XVIII–XIX веках в отношении художественного решения сцены применялось понятие «театрально-декорационное искусство», исследованием творчества театральных художников занимались преимущественно искусствоведы, специализирующиеся на изобразительном искусстве. В XX веке художники-сценографы все больше следовали за режиссерским замыслом, отказываясь от излишней изобразительности. Соцреализм, утвердившийся в станковом искусстве, не был столь категоричным в искусстве театра, что позволяло советским художникам вести обширный поиск новых приемов сценографии, а также использовать принципы художественности, подвергнутые критике ведущих теоретиков официального стиля. Советское искусствоведение в области сценографии развивалось по двум направлениям. В первое направление входят монографические исследования, посвященные творчеству наиболее ярких и плодовитых театральных художников. Второе направление развивается по пути теоретического осмысления сценографии XX века. Большой вклад в исследование основ сценографического мастерства XX века внесли видные отечественные исследователи В. И. Березкин [1] и А. А. Михайлова [2]. Сценографическое решение спектакля во второй половине XX – начале XXI века продолжает эволюционировать. Однако исследования творчества современных художников-сценографов в силу междисциплинарного характера их творчества представлены преимущественно монографическими и исто-

рико-культурными работами. Так, например, творчество сибирских сценографов представлено в статьях новосибирского театроведа А. Е. Зубова [3] и кемеровского исследователя Е. О. Щербаковой [4].

Немногочисленные эксперты в области театрального и изобразительного искусства Сибири не имеют возможности провести глубокий анализ специфики творчества сибирских сценографов, осветить современное понимание их деятельности, предполагающее тесную связь режиссуры и решения сценического пространства, часто нивелируют вклад художника в общее художественное решение спектакля. Данная публикация призвана компенсировать отсутствие аналитического материала, посвященного современному развитию сценографического искусства Кемерова. Цель данной работы состоит в выявлении актуальных современных приемов сценографического искусства, раскрывающих связь работы художника-сценографа с общим режиссерским замыслом спектакля. Материалом для заявленного исследования послужила совместная творческая работа театрального художника Елены Нестеровой и режиссера Ирины Латынниковой в Театре для детей и молодежи (г. Кемерово). В число задач статьи входит анализ творческого кредо Светланы Нестеровой и определение сценографических приемов, как общих для современной сценографии, так и характерных для творческого тандема С. Нестеровой и И. Латынниковой.

Тело спектакля – пространственно-временная модель, через которую режиссер создает художественную картину мира. Создание среды и тела спектакля в полотно сценического мира, несомненно, – процесс многосторонний. С одной стороны, художник объективирует замысел режиссера, с другой стороны – режиссер получает «продукт» мышления художника и встраивает свой спектакль в предложенные сценографом условия. Система координат, заданная художником, должна быть вскрыта и разработана режиссером, поэтому взаимодействие этих двух сотворцов, их взаимопроникновение и единомыслие – один из важных факторов работы над спектаклем. Примером такого тандема является творческая деятельность художника Светланы Нестеровой и режиссера Ирины Латынниковой в Театре для детей и молодежи. Художественное пространство спектаклей, создаваемых в этом творческом союзе, имеет ряд особенностей. Это архетипичность и самобытность образного ряда спектакля, обладающего подвижностью, изменчивостью и цельностью. Это и активное участие сценографии в сценическом действии, которое раскрывает смысловой потенциал

режиссерского замысла. Это и метафоричность предметного мира спектакля, множащая смысл мизансценического высказывания. Можно говорить о поэтике художественного пространства, внутренним импульсом для которого служит поиск выразительных средств, отражающих художественную идею в сценической реальности. Пространственная модель спектакля, созданная художником, претворяется в жизнь режиссером. Он вплетает и преобразует задуманный сценографический образ в художественную ткань спектакля. К примеру, в спектакле «Пегий пес, бегущий краем моря» по одноименной повести Ч. Айтматова Светлана Нестерова предлагает тряпичный задник в виде полусолнца. Этот тряпичный задник задает и систему координат будущего спектакля, который раскрывает режиссер Ирина Латынникова. Солнце как центр мироздания, как символ жизни, в котором заключена вся сущность человеческого бытия. Первым в спектакле появляется солнце как рассвет истории жизни. Жизни всего человеческого рода, жизни и судьбы героев настоящего эпоса – нивхов. Именно здесь, рядом с солнцем, разворачивается история мальчика Кириска (арт. Алексей Морозов), который впервые в жизни отправлялся в открытое море с охотниками. Киrisk возвращается с охоты далеко не мальчиком, но мужчиной; трагические события случаются с героями, когда они попадают в туман. И здесь солнце выступает символом заката жизни мудрого деда Оргэна (арт. Федор Бодянский), храброго дяди его Мелгуна (арт. Денис Казанцев) и бесконечно любящего своего сына отца Эмраина (арт. Евгений Белый). Они помогают Киriskу вернуться, но вернуться одному. И только солнце как всевидящее око, мудрость мира является безмолвным наблюдателем. Образ солнца становится своеобразным аккумулятором для создания спектакля, точкой отсчета. Светлана Нестерова находит архетипический образ истории и объективирует его в художественном пространстве.

Модель существования архетипического образа и бытования актера в нем предстает и в постановке «Я боюсь любви» (реж. Ирина Латынникова) по одноименной пьесе Е. Исаевой. Герои спектакля поставлены на совершенно неустойчивую платформу – качели. Качели во всю сцену, на которых существует главная героиня Аня (арт. Светлана Лопина, Ольга Редько), ставшая перед выбором: бросить работу и поехать за любимым или же оставить все, как есть, но потерять любовь. В результате она теряет и работу, и любовь. Такого рода понимание жизни современного человека

раскрывается в сценографическом решении и входит в образную структуру спектакля. С одной стороны, герои спектакля твердо стоят на ногах, имея четкое рациональное потребительское отношение ко всему окружающему их: людям, работе, даже семье, с другой стороны – шаткость и неустойчивость «платформы-качели». Сценографическое пространство становится соучастником действия, которое наполняет содержание спектакля. Таким образом, участие в сценическом действии элементов сценографии является еще одной особенностью творческого тандема С. Нестеровой и И. Латынниковой.

Практически для каждого спектакля Ирины Латынниковой художник Светлана Нестерова находит такое метафорическое пространство, в котором обнаруживается общий семантический признак для всех героев. Например, в спектакле «Long distance, или Славянский акцент» (по одноименному произведению Марины Палей) создано пространство аэропорта. Героями спектакля становятся посетители зала ожидания в аэропорту, которые занимаются своими повседневными делами, дабы убить время перед отлетом. Атмосфера монотонно текущего времени. Затем с появлением танцовщицы (арт. Вероника Киселёва) возникает пространство, параллельное существующему, персонажи начинают действовать, поочередно выходя на авансцену, и образ аэропорта постепенно трансформируется. Персонажи из обычных и незаметных в потоке аэропорта людей становятся авторами и рассказывают зрителям свои истории. Герои первого фильма (жанр спектакля – сценарные имитации) Он (арт. Федор Бодянский) и Она (арт. Наталья Ущeko) видоизменяют сценическое пространство, составляя стулья в ряд по диагонали. Теперь это не аэропорт, а квартира, в которой будет проходить действие первого фильма. Для героев второго фильма (Он – арт. Денис Казанцев, Она – арт. Ольга Червова) пространство трансформируется сначала в ресторан, потом квартиру. Для героев третьего фильма (Он – арт. Евгений Белый, Она – арт. Нина Рогова) пространством общения стали улицы, комната в общежитии и ночной клуб. Все герои «оголены» – режиссер и художник дали актерам лишь несколько бытовых вещей: стулья, чемоданы, бутылку воды, искусственные цветы. При таком минимализме вещей на сцене были прожиты совершенно уникальные истории разных по национальности пар (Она – русская, Он – американец, араб, европеец). И лишь одна из этих трех пар смогла преодолеть возникшие перед ними препятствия: несоответствие культур-

ных традиций, характеров и поведения, кулинарных пристрастий и вообще уклада жизни. Светлана Нестерова и режиссер Ирина Латынникова образуют такую художественную реальность, в которой сценическая правда не зависит от жизненной реальности и быта. Они вместе создают такое метафорическое пространство, в котором раскрывается жизненная правда человеческого бытия – правда «жизни человеческого духа».

Изучая эпоху, стиль, страну, поведение людей, обычаи и т. д., режиссер и художник спектакля интуитивно отбирают те элементы, которые выражают мир этой истории. В спектаклях «Long distance, или Славянский акцент» и «Я боюсь любви» одним из основных атрибутов, создающих среду спектакля, являются стулья. В этих спектаклях они выстраивают художественное пространство аэропорта, квартиры, ресторана, кафе, машины и т. д. Стулья выполняют конструктивную функцию: становясь своеобразным строительным материалом, они моделируют картину мира. Фактура стульев определяет формат истории, среду, являясь ключом к пониманию проблем героев. Так, в спектакле «Я боюсь любви» – это пластиковые дизайнерские стулья, которые используют во внутреннем дизайне интерьеров: ресторанов, офисов, выставочных залов. Офисный планктон – вот герои этого спектакля, которые далеко не считают себя таковыми, стремятся всеми силами продвинуться по карьерной лестнице, хотя сделать этого не в силах. В спектакле «Long distance, или Славянский акцент» используются металлические перфорированные стулья, которые мы часто видим на вокзалах, аэропортах, кафе, общежитиях и т. д. Все это места временного нахождения людей, предназначенные для их приема, отправки, ожидания и т. п. Временное нахождение, проживание, временные попутчики – совершенно не прогнозируемое и не поддающееся контролю, чужое и чуждое тебе место. Именно туда погружены герои спектакля – в чужое пространство. И поэтому даже видя героев, сидящих вдвоем в своей квартире на этих холодных стульях, при, казалось бы, видимом благополучии, понимаешь отдаленность их друг от друга. Во главу поставлена проблема сожительства межнациональных пар. Каждый из соавторов будущего спектакля обращается к литературному материалу, в котором обнаруживает образы материальной среды. Проникновение в него и будет необходимым основанием для моделирования художественного пространства. В вышеуказанных спектаклях предметный мир выполняет конструктивную функцию. Такое функциональное использование предметно-вещественных

элементов сценографии, их трансформация в поле сценического мира является еще одной особенностью спектаклей режиссера Ирины Латынниковой и художника Светланы Нестеровой.

Светлана Нестерова хорошо знает историю мировой сценографии и в своих творческих поисках мастерски цитирует классиков. В спектакле «Великолепный рогоносец», поставленном на сцене Театра для детей и молодежи в 2010 году, художник цитирует классическую для становления конструктивизма в России сценографию А. Веснина к спектаклю В. Мейерхольда «Великодушный рогоносец», поставленному в 1922 году. Нестерова преобразовала сцену в одну большую полицентричную конструкцию, наполненную механизмами, колористическими доминантами, функциональными элементами. Связь с классикой российского конструктивизма усматривается в общем замысле и технике исполнения – конструкции из деревянных механизмов. Главная идея сценографии А. Веснина была направлена на демонстрацию зрителям механизма ломки сознания человека, и конструкция, созданная художником, выполняла роль «горнила», через которое в ходе спектакля проходили все актеры. Минималистичная сценография А. Веснина стала программной для зарождающихся идей конструктивизма. Цитирование элементов формы классики конструктивизма у С. Нестеровой не тотально и не навязчиво. Режиссура и актерская игра придают уникальность сценографическому решению спектакля «Великолепный рогоносец». Разнофактурные костюмы с включением ярких вставок и элементов исторического костюма, конструктивные элементы архитектуры (балконы, лестницы), естественный живой цвет дерева – все это элементы создаваемой художественности, свойственные пониманию сценографического искусства Светланы Нестеровой.

В заключение следует отметить особенности творческого кредо, сформированного в тандеме С. Нестеровой и И. Латынниковой. Режиссера и художника сближает общее понимание роли сценографии в художественном решении спектакля. Совместный поиск метафоры пространственного решения, архетипических символов, своеобразие образного ряда спектакля и участие в сценическом действии элементов сценографии стали основой творческого метода Светланы Нестеровой. Содержательные аспекты сценографии С. Нестеровой не противоречат замыслу режиссера. Однако подчинение режиссерскому замыслу содержательно не исключает самостоятельности художника в выборе формы.

Практически все сценографические работы С. Нестеровой демонстрируют тонкое понимание цветовой гармонии и поиск художественной выразительности самых неожиданных для сцены материалов и фактур. Нестерова создает пространство и костюмы на сочетании 5–7 оттенков одного цвета. Небольшие включения ярких цветовых пятен играют роль «деликатеса для глаз» и призваны подчеркнуть богатство оттенков и разнофактурность материалов. Потенциал большого художника С. Нестерова реализуется в выборе и интерпретации материалов, проработке фактур, общем цветовом решении и колористических соотношениях в каждой мизансцене.

Литература

1. См.: Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 кн. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 544 с.
2. См.: Михайлова А. А. Образ спектакля. – М.: Искусство, 1978. – 248 с.
3. См.: Зубов А. Е. Драматургия А. Н. Островского в интерпретации сценографов сибирских театров 1940–80-х годов // Вестник ТГПУ. – 2007. – № 8 (71). – С. 107–113.
4. См.: Щербакова Е. О. Эстетические стратегии поставангарда в творчестве учеников ривинской школы // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: От классики к постмодерну: сб. научн. тр. / отв. ред. Н. Л. Проколова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. – Вып. 12. – С. 333–346.

УДК 792.5

М. М. Сабелев
Кемерово

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР РЕГИОНОВ РОССИИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ 2000-х ГОДОВ

Автор статьи анализирует активность научной рефлексии в области музыкального театра. На материале публикаций периода 2007–2014 годов в статье выявляются подходы и аспекты исследований театроведов, музыковедов, социологов культуры, специалистов в области теории и истории культуры. Кроме этого уделяется внимание освещению проблем музыкального театра в профильных периодических изданиях. На основании

проведенного анализа автор аргументирует явную недостаточность научно-теоретических работ, посвященных музыкальному театру, и вскрывает причины сложившейся ситуации.

Ключевые слова: музыкальный театр, теория и история культуры, музыкальное искусство, Сибирский федеральный округ, региональный театр.

M. M. Sabelev

Kemerovo

MUSICAL THEATRE OF RUSSIA'S REGIONS IN RESEARCH 2000 s YEARS

The author analyzes the activity of scientific reflection in the field of musical theatre. Approaches and research aspects of the theatre critics, musicologists, sociologists of culture, experts in the theory and history of culture are revealed on the basis of the publications of the period 2007–2014. Special attention of the author is paid to elucidating of the problems of musical theatre in specialized periodicals. The author argues the apparent lack of scientific and theoretical papers devoted to the musical theatre and reveals the reasons for the situation.

Keywords: musical theater, theory and history of culture, music art, Siberian Federal District, the theater in the regions.

В последние годы нередко возникает вопрос о степени необходимости функционирования музыкального театра в регионах, приводится аргументация возникающего сомнения. Одним из аргументов выдвигается тезис о ряде сложностей, связанных с развитием этого вида театрального искусства за пределами столицы. Например, задается вопрос: зачем вообще существовать музыкальному театру в регионах, если драматический театр более прост в организационном процессе. Ответим на этот вопрос цитатой кандидата искусствоведения Н. С. Зыковой: «Оперное искусство сложнее драматического тем, что первый, жизненный уровень понимания смысла в нем не так открыт и не виден на поверхности. Оно насквозь условно: нет подобия языка в манере общаться с партнерами, нет логики бытовой речи в произносимом со сцены, нет возрастного соответствия артиста и героя, нет привычного поведения в способе держаться на сцене и т. д. Но есть музыка, которая обладает колоссальной способностью воздействовать на чувства зрителей, выражая внутреннее состояние героя,

что является коренным отличием от драматического спектакля» [1, с. 17]. Н. С. Зыкова указала на ключевую причину – способность музыки воздействовать на чувства. Именно благодаря музыке рассматриваемый нами вид театрального искусства способен кратчайшим путем пробиться к сердцам зрителей и доставить им удовольствие. И, конечно, на получение удовольствия от искусства музыкального театра имеют право не только столичные зрители, но и зрители регионов России. В условиях современной культуры искусство музыкального театра крайне востребовано. Однако, вне всякого сомнения, развитие этого вида театра (особенно в регионе) требует ряда условий. Одним из них является устойчивое и активное функционирование института театральной критики, потребность в профессиональной рефлексии в области искусства просто необходима.

Состоянию, степени активности этой составляющей культурной среды посвящена данная статья. Исходя из вышесказанного, нам представилось крайне интересным проведение анализа материалов по проблемам музыкального театра. Задачей статьи избрано осмысление подходов и аспектов, имеющих в исследованиях театроведов, музыковедов, социологов культуры, специалистов в области теории и истории культуры, а также в периодических изданиях. Заметим, что в первую очередь усилия автора предлагаемой статьи направлены на выявление материала, связанного с осмыслением различных аспектов организационной и художественной деятельности регионального музыкального театра. Первоначально в область поиска включались публикации периода последних пяти лет, однако количество удовлетворяющих запрос работ оказалось недостаточным для проведения анализа. В связи с этим хронологические рамки пришлось расширить и рассмотреть материалы последних семи лет – то есть периода 2007–2014 годов.

Такое направление исследования представляется нам актуальным уже потому, что работ в области музыкального театра немного. Это выясняется при простом сравнении количества публикаций, посвященных музыкальному и драматическому театрам. На сайте «Электронная библиотека: Библиотека диссертаций» [2] был задан поиск. Нас интересовали исследования за период 2007–2014 годов с ключевыми словами «драматический театр», «театр драмы», «драма» и «драматическое искусство». По вышперечисленным запросам каталог выдал более 100 различных материалов (статей, диссертаций и т. д.), что в несколько раз больше коли-

чества работ, связанных с музыкальным театром. Это позволяет сделать вывод об очень малой степени освещенности проблем музыкального театра в диссертационных работах, о слабой научно-теоретической рефлексии в этой области искусства. В то время как научно-теоретическая рефлексия в области художественной культуры (к которой относится и музыкальная культура в целом, и искусство музыкального театра в частности) крайне необходима для развития культуры регионов. Не случайно в контексте культурного развития общества на значимость осмысления проблем в области театра регионов вообще и музыкального в особенности указывается в «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года» [3].

Как уже отмечалось выше, среди работ по театральному искусству большая часть посвящена вопросам драматического театра. Этому есть веские причины. Среди них следует назвать реформу театра начала XX века, коснувшуюся в первую очередь драматического искусства. Конечно, К. С. Станиславский (как главный идеолог указанной реформы) уделял внимание и оперному театру, стремясь добиться от артистов главенства смысла в музыкальной форме. Тем не менее, именно искусство драматического театра претерпело значительные изменения в практике, методике и теории актерского мастерства. Все это определило ответную научно-теоретическую и методическую рефлексия, выразившуюся в публикационных материалах разного рода. Как известно, объем материалов по вопросам театра во многом обусловлен развитием института театральной критики, который также зависит от ряда факторов. Критиков, специализирующихся на музыкальном театре, значительно меньше, чем театроведов, анализирующих драматические спектакли, – и это лишь одна из причин малого объема работ по вопросам музыкального театра.

Институт театральной критики в целом, как и деятельность критиков в области музыкального театра в частности, напрямую связаны с деятельностью театра, и в этой закономерности кроется вторая причина. Она объясняется довольно просто: количество музыкальных театров в России невелико. Как известно, их значительно меньше, чем театров драматических. По данным «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года» из 83 регионов в 6 – нет театров драмы, а в 43 регионах (с численностью населения свыше 800 тысяч человек) нет театров оперы и балета [3]. В качестве примера немногочисленности музыкальных театров в регионах назовем Кемеровскую область.

В настоящее время в Кузбассе функционирует лишь один профессиональный государственный музыкальный театр, находящийся в областном центре – Музыкальный театр Кузбасса им. А. К. Боброва. Заметим, что в этом театре представлены далеко не все возможные жанры, свойственные искусству музыкального театра. Правда, в Новокузнецке действует частный театр мюзикла «Седьмое утро», но в его репертуаре тем более отсутствуют такие жанры музыкального театра, как опера, оперетта и балет. В связи с указанными фактами (формой собственности и особенностями репертуара) театр мюзикла «Седьмое утро» в данной статье не включен в объект анализа. Наше внимание сосредоточено лишь на Музыкальном театре Кузбасса им. А. К. Боброва, гастрольная деятельность которого ограничена, как правило, близлежащими городами Кемеровской области, а на протяжении последнего сезона не осуществлялась вовсе, что сужает круг зрителей. Этот факт также не способствует популяризации, позиционированию данного вида искусства, и как следствие, рентабельности, которая напрямую зависит от количества зрителей. Таким образом, вторая причина немногочисленности работ в области исследований музыкального театра связана с количеством музыкальных театров, а также театров оперы и балета в Российской Федерации.

В свою очередь, немногочисленность музыкальных театров в регионе обусловлена сложностью их создания по причине недостатка кадров. Для подготовки кадров нужны профильные учебные заведения, которых в регионах немного. Например, в настоящее время в 83 субъектах Российской Федерации насчитывается всего 13 консерваторий и 18 вузов культуры и искусств. В то время как плодотворная художественно-творческая деятельность музыкального театра, помимо солистов, обязательно требует оркестра, хора и балета. Сложность заключается в том, что, в отличие от драматических актеров (обучение которых длится обычно четыре года), подготовка музыканта оркестра занимает около шестнадцати лет. Из них семь лет – в музыкальной школе, четыре – в училище и пять – в консерватории (театральном вузе или университете культуры и искусств).

Кроме того, профильные учебные заведения должны иметь традиции подготовки специалистов, сложившуюся школу обучения, проверенную практикой методику и методические материалы. Здесь следует отметить, что в области подготовки специалистов музыкального театра имеется явный недостаток необходимых методических материалов. Для подтвержде-

ния высказанной мысли сошлемся на мнение новосибирского музыковеда, кандидата искусствоведения И. Г. Яськевич: «...Музыкальный театр, любая его разновидность – самые синтетичные из всех театральных форм. В них непременно соединяются такие виды искусств, как литература, музыка и театр, чаще всего присутствует танец, живопись, дизайн, причем синтез этот чрезвычайно сложный и неустойчивый, о чем всегда надо помнить. <...> Все это делает курс «История искусства музыкального театра» весьма объемным и насыщенным информацией из самых разных областей искусствоведения, а процесс его изучения достаточно сложным и продолжительным. Между тем пока не существует полного учебника по дисциплине, охватывающего все разновидности музыкального театра» [4, с. 9]. Крайне ограниченное количество учебных и методических материалов по проблемам музыкального театра не только затрудняет процесс подготовки специалистов, но также не способствует развитию данного вида искусства. Сформированная проблема в первую очередь относится к отдаленным от Москвы и Санкт-Петербурга городам, в которых не только отсутствуют необходимые методические материалы для подготовки кадров музыкального театра, но и не сформирована для этого культурная среда.

Пожалуй, исключение составляет лишь Екатеринбург, город, удаленный от столицы, но тем не менее признанный одним из центров музыкально-театрального искусства России. В Екатеринбурге действует театральный институт, подготавливающий специалистов квалификации «Артист музыкального театра». Однако и здесь нельзя говорить о присутствии всех необходимых составляющих культурной среды, необходимых для развития музыкального театра в целом и института критики в частности. Например, в Екатеринбурге (как и во всех других регионах России) не сформирована система послевузовского образования: ассистентура по специальности «Режиссура музыкального театра» и аспирантура по специальности «Музыкальное искусство» (или «Театральное искусство») отсутствуют. В то время как послевузовское образование (ассистентура и аспирантура), безусловно, могло бы содействовать формированию института критики и развитию публикационной активности исследователей в рассматриваемой нами области. Правда, в Сибирском федеральном округе признанным культурным центром является город Новосибирск, в котором имеются высшие музыкальные и театральные учебные заведения. Речь идет, прежде всего, о Новосибирской государственной консерватории

имени М. И. Глинки, а также о Новосибирском государственном театральном институте. В консерватории действует система послевузовского образования (аспирантура).

По ходу заметим, что в Сибирском федеральном округе кроме Новосибирска музыкальные театры функционируют в таких регионах, как Кузбасс, Томская область, Алтайский край. Однако научно-исследовательская деятельность, направленная на изучение проблем музыкального театра, в этих регионах до сих пор если и развивалась, то вне всякой последовательности (публикации появлялись крайне редко, отсутствовали центры, изучающие проблемы музыкального искусства). Разумеется, такое положение вещей не могло не повлиять на степень разработанности проблемы отечественными исследователями, потому что искусство музыкального театра Сибирского федерального округа составляет часть общероссийского искусства.

Подчеркнем еще раз, что в регионах указанная проблема подготовки кадров для музыкального театра стоит особенно остро. В качестве примера приведем Музыкальный театр Кузбасса, в котором на протяжении долгих лет остается вакантной ставка главного режиссера. В большинстве театров Кузбасса спектакли ставят режиссеры-фрилансеры [5]. Кроме этого, недостаточно укомплектованы творческие цеха. Все это заставляет руководство идти на компромиссы: например, распространена практика совмещения должностных обязанностей, что не может не сказываться на результате творческого процесса.

Таким образом, третьей причиной незначительного количества работ по проблемам музыкального театра является отсутствие необходимой культурной среды, включающей в себя в данном случае в качестве главных элементов не только музыкальные театры, но и профильные учебные заведения с развитой системой послевузовского образования и исследовательскими центрами.

В целях аргументации незначительного количества работ по проблемам музыкального театра приведем результаты проведенного нами анализа, основанного на выявлении и разборе материалов, размещенных на сайте «Электронная библиотека: Библиотека диссертаций». Прежде всего, удалось определить, что за указанный период защищены 23 диссертации, рассматривающие проблемы музыкального театра. Из них 14 – по специальности «Музыкальное искусство» (шифр: 17.00.02), 3 – по специальности «Теория и история культуры» (шифр: 24.00.01), 4 – по специальности

«Театральное искусство» (шифр: 17.00.01), 2 – по специальности «Социология культуры» (шифр: 22.00.06). Как видим, более половины диссертационных исследований рассматривают вопросы музыкального театра, основываясь, в первую очередь, на искусствоведческом подходе.

Кроме используемого подхода нас интересовали аспекты, освещаемые в диссертационных исследованиях. Выяснилось, что в содержании 12 из 14 музыковедческих диссертаций предмет исследования сформулирован предельно узко и ограниченно.

В целом отобранные диссертации по специальности 17.00.02 можно разделить на несколько групп.

Первая группа – это исследования, направленные на изучение конкретных особенностей того или иного композитора. Сюда относятся работы: «Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки» А. В. Сахаровой, «Музыкальный театр Франсиса Пуленка» Е. А. Киндюхиной, «Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста: на примере “Бориса Годунова” М. П. Мусоргского» и «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре» С. Ю. Лысенко, «Опера “Среда” из цикла “Свет” сквозь призму художественных идеалов и творческой эволюции К. Штокхаузена» Н. В. Санниковой, а также «Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра» А. А. Скирдовой, «Поэтика “больших опер” Э. Скриба – Дж. Мейербера» Е. Ю. Новоселовой, «Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова» Ю. Ю. Петрушевич. Рассмотрим подробнее первую группу.

Сразу отметим, что в этих работах, безусловно, решаются разные задачи, однако между ними присутствует некоторое сходство. Все исследователи в первую очередь изучают стилистические особенности выбранного ими композитора, используемые им приемы, основные мотивы и черты творчества, не уделяя внимания взаимосвязи всех жанров музыкального театра, будь это мюзиклы Э. Л. Уэббера или оперы К. Штокхаузена и Ф. Пуленка. Например, кандидат искусствоведения Е. А. Киндюхина в своей диссертации рассматривает балетное и оперное творчество Ф. Пуленка, попутно заостряя внимание на культурной среде того времени, определяющей основные черты работ. Автор нескольких статей о творчестве Штокхаузена кандидат искусствоведения Н. В. Санникова уделяет особое внимание мировоззрению Штокхаузена, сделавшему его творчество уни-

кальным в XX веке несмотря на множество иных музыкальных направлений этого времени. Также Санникова рассматривает в своих статьях пространственно-временную среду оперы «Среда» А. В. Сахарова, а в своем диссертационном исследовании изучает проблему выбора материала первоисточника Э. Л. Уэббером, а также жанрово-стилевые модели массовой музыки, присущие музыкальному театру Э. Л. Уэббера.

Проанализируем одну из работ первой группы более детально. Это диссертация С. Ю. Лысенко «Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста на примере “Бориса Годунова” М. П. Мусоргского». Эта работа была выбрана нами не случайно. С. Ю. Лысенко – авторитетный исследователь, доктор искусствоведения и автор множества статей, посвященных проблемам музыкального театра, в частности вопросам интерпретации художественного текста. Работа заинтересовала нас еще и тем, что в ней приводится анализ некоторых постановок одного материала – оперы Мусоргского «Борис Годунов». Опера в этой работе рассматривается с позиции синтетического художественного текста. Этот подход обусловлен задачей исследования оперы в аспекте постановочной интерпретации, необходимостью комплексного подхода к изучению оперы как музыкально-театрального жанра. С. Ю. Лысенко пишет о герменевтической традиции истолкования оперного текста (музыкально-литературного синтеза), направленного на выявление «смыслов», порождающих ряд индивидуальных интерпретаций при переводе вербального текста в музыкальную партитуру, а музыкального действия – в сценическое. Лысенко отмечает: «Синестетичность как ассоциативный механизм, участвующий в формировании невербального смысла на стыке рядов синтетического текста, способствует перенесению акцента анализа в плоскость художественного творчества, дает возможность проследить процесс возникновения синтетического текста оперы-спектакля из синкретического прообраза будущего на первичной стадии творческого процесса» [6, с. 5]. В качестве объекта исследования Лысенко берет четыре сценические постановки оперы Мусоргского «Борис Годунов». Это постановка А. Тарковского на сцене Королевского театра Ковент-Гарден 1983 года, перенесенная на сцену Кировского театра оперы и балета в 1990 году; постановка театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко 1989 года; кинематографическая версия польского режиссера А. Жулавского 1989 года и режиссерско-сценографическое прочтение Х. Вернике на Зальцбургском фестивале 1994 года. Из достоинств диссертации можно

отметить подробный разбор каждой из перечисленных постановок, их смысловых акцентов, нюансов, идейно-тематической части. К сожалению, мы не обнаружили в диссертации интересующего нас материала – анализа этого же произведения, поставленного на одной из площадок нестоличных театров, а также соотнесения художественных ценностей постановок региона и «центра». Методологическую основу диссертации С. Ю. Лысенко составил комплекс музыковедческих, философско-эстетических, искусствоведческих, лингвистических, психологических, филологических подходов, получивший актуальное обоснование в рамках анализа синтетических художественных текстов и дополненный некоторыми положениями философской и филологической герменевтики.

Второй группой исследований можно условно обозначить работы, для которых характерен исторический аспект. Имеются в виду исследования музыкального театра конкретного культурного периода. К материалам такого рода относятся работы: «Музыкально-театральная деятельность Екатерины II» Ю. С. Семёновой, «Натуралистическое направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX веков» Ю. В. Лобовой, «Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира)» А. В. Переваловой, «Эдуард Францевич Направник и Мариинский театр его времени» Н. Ж. Айдарова. Цель авторов названных работ состоит в анализе музыкального театра определенного периода.

Например, автор нескольких статей, посвященных английскому музыкальному театру эпохи Возрождения, кандидат искусствоведения А. В. Перевалова объясняет актуальность темы исследования современным состоянием проблематики английского не оперного музыкального театра в зарубежном и отечественном музыкознании и отмечает, что, «несмотря на солидный объем и высокое качество исследований, основные проблемы не утратили актуальности. Вопросы жанрово-стилистической и драматургической специфики английских музыкально-сценических не оперных композиций XVII века осознаются как во многом нерешенные, открытые, требующие дальнейших разработок» [7, с. 3]. Эта диссертация заинтересовала нас, в первую очередь, по причине осмысления в ней не оперного музыкального театра. Большая часть этой работы посвящена соотнесению музыкальных произведений с оригиналами Шекспира, соотнесению театральных традиций Ренессанса с проблемами возникновения жанра. Методологическая основа работы определяется традициями отече-

ственного и зарубежного музыкознания в области изучения доклассического музыкально-драматического театра, а также жанровой спецификой избранных произведений, которые рассматриваются комплексно, в сюжетно-поэтическом, драматургическом и жанрово-стилистическом аспектах.

И наконец, к третьей группе диссертаций можно отнести исследовательские работы, изучающие проблемы жанра в целом. К ним следует отнести, например, диссертации: «Новая российская опера в контексте постмодернизма» И. Г. Яськевич и «Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика» А. Е. Хоффманн.

Остановимся на кандидатской диссертации И. Г. Яськевич. В этой работе основное внимание уделяется генезису современной отечественной постмодернистской оперы, а также ее идейно-эстетическим, стилистическим и сценарно-постановочным новациям. В исследовании впервые проводится комплексный анализ произведений российского оперного постмодерна в контексте эстетико-мировоззренческих поисков в культуре и музыкальном театре рубежного времени. И. Г. Яськевич в диссертации стремится обнаружить и описать новую тенденцию жанра в различных ее проявлениях на примере оперных произведений, написанных в период с 1991 по 2006 годы. Первая глава посвящена литературному анализу оперных либретто, основное внимание уделено трем произведениям: это «Лолита» Р. Щедрина, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке (на либретто В. Ерофеева) и «Дети Розенталя» В. Сорокина. Вторая глава посвящена обнаружению принципов постмодернистского искусства в музыке обозначенных выше опер. В третьей главе рассматриваются сценические интерпретации опер. В заключении И. Г. Яськевич утверждает, что «специфика российского оперного постмодерна определена скрещением двух художественно-исторических путей, один из них продолжал естественное развитие оперного жанра в его устойчивых формах, другой адаптировал новации Запада, связанные с экспансией постмодернизма в искусстве и влиянием “режиссерского” оперного театра как его частного проявления» [8, с. 22].

Заметим, что рассмотренная выше диссертация является одной из немногих работ, в которых определяются основные черты жанра, проводятся параллели между произведениями различных авторов, а также исследуется их сценическое воплощение. Кроме этого, ценность заключается в исследовании именно оперного жанра как основополагающего на-

правления музыкального театра. Более того, в качестве эмпирического материала выбраны оперы «Лолита» Р. Щедрина в постановке Г. Исаакяна на сцене Пермского государственного академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского (2003) и «Жизнь с идиотом» в постановке Г. Барановского на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета (2003). Этот материал имеет большую ценность для нашего исследования, так как оба произведения поставлены в регионах.

К сожалению, среди музыковедческих диссертаций (шифр специальности – 17.00.02) нет работ, изучающих музыкальный театр регионов. Но все же в некоторых из них авторы отчасти касаются аспекта, связанного с музыкальным театром регионов. Более подробно это будет рассмотрено далее. Конечно, не стоит забывать, что все эти работы соответствуют специальности «Музыкальное искусство» (шифр – 17.00.02), поэтому проблема сценического воплощения произведений средствами музыкального театра, а также выявление особенностей, связанных именно с деятельностью конкретного театра и изучением поставленных на его сцене спектаклей, остаются за рамками названных выше диссертаций. Однако если рассматривать музыкальный театр как особый род театрального искусства, включающий в себя такие жанры, как опера, оперетта и мюзикл, то хотелось бы обратиться к исследованиям, обнаруживающим какие-либо общие или различные черты этих трех жанров, такие, например, как способ существования героя в процессе исполнения арии.

Помимо отсутствия работ, посвященных региональному музыкальному театру, следует отметить и неразработанность тем, в которых соотношение этих жанров, общих традиций, исключительных черт (вне сомнения отличающих их друг от друга) является предметом исследований. Этот факт наблюдается не только в диссертациях, написанных по специальности «Музыкальное искусство» (шифр – 17.00.02), но и в других. Так, например, А. В. Чепинога в диссертации по теме «Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра», в первой главе рассматривает интонацию со всех точек культурного восприятия. Она отмечает: «Французские просветители, Ж.-Ф. Рамо, последователь Ж.-Б. Люлли, в своих поисках синтеза искусств в оперном театре предположил, что учение Декарта об аффектах необходимо соединить с эстетикой оперного спектакля. Весьма близко к пониманию коммуникативно-смысловой природы музыкального звучания, свойственной теории инто-

нации в ее более позднем, оформившемся выражении, подходит Гегель в “Эстетике”» [9, с. 6]. В последующих главах А. В. Чепинога переходит к анализу работы режиссеров, использовавших метод действенной интонации при постановке оперных спектаклей. Но, к сожалению, данное исследование ограничивается оперой, не затрагивая жанры оперетты и мюзикла. Методологическую основу диссертации А. В. Чепинога составляют: интонационная теория Б. В. Асафьева и ее развитие в теории двойственности музыкальной формы В. В. Медушевского; теория полифункциональности музыки А. Н. Сохора. Автор, помимо научных теорий, ссылается на мнение признанных общемировых авторитетов в театральном искусстве: опыт великих оперных мастеров и режиссеров – от К. С. Станиславского до Б. А. Покровского. В целом можно сделать вывод о применении музыковедческого, аксиологического и антропологического подходов.

Помимо музыковедческих исследований, материалом для предпринятого в рамках данной статьи анализа послужили две работы по специальности «Социология культуры» (шифр – 22.00.06). Речь идет о диссертационном исследовании «Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций молодежи» Д. Е. Лосевой и «Взаимодействие театра и публики в малом городе» А. В. Юрьевой. Причем последняя работа представляет особый интерес ввиду близкой нашему исследованию темы. В диссертации А. В. Юрьевой подробно осмысливается социологический аспект театральной деятельности, и театр рассматривается как социальный институт. Кроме того, здесь также не оставлена без внимания жанровая составляющая. В диссертации А. В. Юрьевой приводятся сведения о посещении жителями города разных театров. А. В. Юрьева доказывает: «...театр оперетты является самым популярным и посещаемым учреждением культуры города. Именно ему отдали предпочтение 60 % респондентов. Так же жители города посещают и знают театр кукол «Сказ» – 20 %, детский театр «Колибри» – 10 %, театр «Ростовых кукол» – 10 %» [10, с. 16]. Однако основной целью названной работы не являлось изучение предпочтений публики, и о приоритете, отданном музыкальному театру, упомянуто лишь вскользь. Методологическую основу диссертации составили: концепция социального пространства, системный, аксиологический, семиотический, институциональный подходы.

Исследований оперетты в диссертациях по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» в период с 2007 по 2014 год в «Электронной

библиотеке: Библиотеке диссертаций» не представлено. Но по специальности 24.00.01 «Теория и история культуры» защищена диссертация «Тенденции развития оперетты в советской культуре: 1930–50-е годы» Т. Ю. Чистовой. В этой работе достаточно полно освещаются многие аспекты музыкального театра той эпохи, его культурное и духовное влияние, контекст времени, воздействие на динамику жанра специфичных культуроформирующих сил. Однако названная диссертация рассматривает период 1930–50-х годов и не затрагивает подобные проблемы, проявляющиеся в современном культурном контексте.

Изучая публикации по вопросам музыкального театра, мы обращались не только к диссертационному материалу, но и к периодическим изданиям. Имеются в виду такие журналы, как «Музыкальная академия», «Музыкальный журнал» и «Петербургский театральный журнал» (которые были изданы в период с 2013 по 2014 год). В изданиях «Музыкального журнала» за период с января 2013 по июнь 2014 года опубликовано 10 статей, в которых упоминается о жанре оперетты, и 7 – о мюзикле. Это даже в сумме составляет менее 5 %, учитывая примерное число статей в 18 номерах журнала за этот период. Правда, жанру оперы посвящены уже 33 статьи. Конечно, «Музыкальный журнал» – это издание, специализирующееся в целом на вопросах музыкального искусства, включая исполнительское и оркестровое творчество. В то время как жанрам оперетты и мюзикла уделяется недостаточное внимание. Так, в журнале «Музыкальная Академия» за выбранный период отсутствуют статьи по интересующей нас тематике. Совсем иначе обстоит дело с «Петербургским театральным журналом». Это достаточно объемное издание (выпуски выходят четыре раза в год) имеет раздел, озаглавленный «Музыкальный театр». В нем регулярно печатаются новости, относящиеся не только к оперному искусству, но также к мюзиклу и оперетте. В целом в журнале поднимается ряд интересных вопросов, касающихся музыкального театра в целом и его жанров в частности.

Среди публикаций, посвященных музыкальному театру, нельзя не назвать издание «Викторианство в зеркале мюзик-холла» (2009) Е. Г. Хайченко. Причем в работе рассматриваются вопросы возникновения этого жанра в контексте викторианской эпохи (касающиеся Англии середины XIX – начала XX столетия), исследуются связь мюзик-холла с большой литературой.

Нельзя не затронуть вопрос о публикациях в периодической печати региона. Как правило, в регионах после каждой проходящей премьеры в прессе появляются рецензии на музыкальные спектакли. Эти публикации чаще всего принадлежат журналистам, в обязанности которых входит освещение событий культуры. Например, в Кемерове о Музыкальном театре Кузбасса пишет чаще всего журналистка О. Штраус. К сожалению, несмотря на многолетний стаж рецензента и большое количество статей, их содержательная часть не выходит за рамки сюжета спектакля. Понимая необходимость в грамотной критике, руководство театра приглашает рецензентов на некоторые спектакли. Один из примеров – это приглашение критиков на спектакль «Продажная любовь», поставленный по новелле Мопассана «Пышка» в 2014 году. Анализ премьеры было предложено сделать А. Иняхину, известному российскому критику, автору множества рецензий и статей. Им был осуществлен подробный разбор спектакля после премьеры при артистах, что помогло и режиссеру, и труппе в дальнейшей работе.

Исходя из проведенного исследовательского анализа, можно сделать вывод о том, что проблем музыкального театра, так или иначе, касаются разные специалисты (журналисты, театроведы, музыковеды и др.). Однако общее количество исследовательских работ по вопросам музыкального театра крайне невелико. Предпринятый анализ указывает на три причины слабой научной рефлексии в области музыкального театра. Во-первых, это недостаток критиков, специализирующихся на искусстве музыкального театра (и это особо ощущается в регионах, отдаленных от культурных центров). Во-вторых, немногочисленность музыкальных театров, а также театров оперы и балета в Российской Федерации. В-третьих, отсутствие необходимой культурной среды, включающей в себя в качестве главных элементов не только музыкальные театры, но и профильные учебные заведения с развитой системой послевузовского образования, а также исследовательские центры. В то же время в имеющихся публикациях жанрам музыкального театра уделяется разное внимание. Как выяснилось, самым изучаемым жанром является опера. В то время как оперетта и мюзикл (две не менее важные составляющие музыкального театра) подвергаются профессиональному разбору довольно редко. Научные работы, охватывающие все жанры музыкального театра, проводящие параллели между ними, об-

наруживающие взаимосвязь жанров (их общие традиции, черты и особенности сценического воплощения) за последние годы практически отсутствуют. Эти факты убеждают в том, что искусство музыкального театра в настоящее время ждет подробных и детальных исследований.

Литература

1. Зыкова Н. С. Закономерности взаимодействия составляющих художественного процесса: на примере музыкального театра. – М., 2004. – 179 с.
2. См.: Электронная библиотека: Библиотека диссертаций [Электронный ресурс]. – URL: <http://diss.rsl.ru/>. – Загл. с экрана.
3. См.: Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года [Электронный ресурс]. – URL: http://www.domaktera.ru/cnt_item/listing/?p_id=278. – Загл. с экрана.
4. Яськевич И. Г. История искусства музыкального театра: лекции, материалы: учеб. пособие. – Новосибирск, 2011. – 305 с.
5. См. об этом подробнее: Проколова Н. Л. Приглашенные режиссеры в художественной деятельности нестоличных театров (на материале театров Кузбасса 2000–2010 годы) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств: мультидисциплинарный журнал. – Казань: КазГУКИ, 2012. – Вып. 3–1. – С. 55–59.
6. Лысенко С. Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста на примере оперы «Борис Годунов». – Новосибирск, 2007. – 273 с.
7. Перевалова А. В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2013. – 263 с.
8. Яськевич И. Г. Новая Российская опера в контексте постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2009. – 226 с.
9. Чепинога А. В. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – Москва, 2011. – 22 с.
10. Юрьева А. В. Взаимодействие театра и публики в малом городе: социологический анализ: автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06. – Екатеринбург, 2012. – 21 с.

В. В. Чепурина
Кемерово

**ОБРАЗ ШУТА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ
«КАРНАВАЛА СОЦИАЛЬНОГО НАСИЛИЯ»
(НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «МАКБЕТ»
ПО ПЬЕСЕ У. ШЕКСПИРА В КЕМЕРОВСКОМ ОБЛАСТНОМ
ТЕАТРЕ ДРАМЫ ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО)***

Внимание автора сосредоточено на содержательных доминантах образа Шута в спектакле «Макбет» по пьесе У. Шекспира в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского. Определяется значение персонажа для создания трагедийного пафоса и его соотношение с критериями феномена «карнавала социального насилия».

Ключевые слова: спектакль, образ Шута, карнавальная культура, «карнавал социального насилия», трагедийный пафос.

V. V. Chepurina
Kemerovo

**IMAGE OF THE CLOWN AS EMBODIMENT OF
“CARNIVAL OF SOCIAL VIOLENCE”
(ON THE BASIS OF THE PLAY “MACBETH” BY W. SHAKESPEARE
ON THE STAGE OF KEMEROVO REGIONAL A. V. LUNACARSKY
DRAMA THEATRE)**

The attention of the author is concentrated on substantial dominants of image of the Clown in the play “Macbeth” by W. Shakespeare at the Kemerovo regional A. V. Lunacharsky drama theater. Significance of the character for creation of tragical pathos and correlation with criteria of the phenomenon “a carnival of social violence” are determined.

Keywords: performance, image of the Clown, carnival culture, “carnival of social violence”, tragical pathos.

Без преувеличения можно сказать, что в ряду устойчивых персонажей мировой драматургии образ Шута занимает особое место. И в Античности, и в Средневековье, и в эпоху Возрождения его фигура была доста-

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.)»

точно популярной и, следовательно, не случайно стала материалом искусства. Несмотря на вариативность проявлений в конкретных фактах культуры, образ шута включает в себе набор константных содержательных доминант, аналогичных характеристикам его прототипа из реальной жизни. Попробуем обозначить некоторые из них, опираясь на исследования известного философа и культуролога М. М. Бахтина, который активно разрабатывал тему лицедейства как неотъемлемой части народной карнавальной культуры.

Во-первых, принадлежность к карнавальной, праздничной форме жизни сообщает образу шута особое позитивное мироощущение, во многом связанное со смеховым началом. Талант пересмешника считался стержневым для признания его персоны. По мнению М. М. Бахтина, этот буффонный персонаж, посредством смеха пародируя церемонии внекарнавальной, официальной жизни, создавал «вторую жизнь», «второй мир» [1, с. 16]. Признавая сложную природу карнавального смеха, исследователь указывает на его амбивалентность: «Он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает» [Там же, с. 17]. Однако особое внимание Бахтин обращает на оптимистичный характер карнавального смеха, посредством которого реализуется принцип вечной смены, обновления жизни [Там же, с. 16]. Поэтому и в образе шута активно реализуется мотив жизнеутверждения.

Во-вторых, шут обладает известной степенью свободы поведения и высказывания. Лицедеям жизни, к которым М. М. Бахтин причисляет плута, шута и дурака, «присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих положений этого мира они не солидарны, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения» [2, с. 309]. Против лжи, существующей в человеческих отношениях, неистовства низменных страстей и направлены ироничные издевки, саркастические замечания, насмешки и колкости шута. Смелость выражения общественного мнения, пренебрежение общепринятыми правилами внешнего поведения также берут начало в карнавале, который подразумевал «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм, запретов» [1, с. 15]. Эту особую привилегию шута – публично (чаще всего аллегорически) высказывать те или иные суждения –

ведущий отечественный искусствовед А. А. Аникст объясняет тем, что «монархи для забавы брали себе уродов и идиотов. С таких людей спроса не было, и они могли говорить что угодно. <...> Со временем в “дураки” стали идти умные люди. Шут перестал быть естественным дураком и превратился в дурака показного» [3]. Не имея в произведении индивидуальной судьбы, Шут является вечным соглядатаем и отражателем жизни. М. М. Бахтин обращает внимание на специфические формы ее отражения – «опубликования» [2, с. 331], означающие, что мысли Шута относительно тех или иных моментов человеческого существования, в том числе частного, непременно высказываются, становятся достоянием других. Однако, играя роль дурака, Шут является носителем непреходящих ценностей, а его свободные суждения и высказывания основаны на твердых моральных принципах.

В-третьих, амбивалентность образа Шута позволяет рассмотреть в нем особенность, которую М. М. Бахтин связывает с метаморфозой как возможностью перехода из одной формы бытия в другую. Основанием подобных превращений для М. М. Бахтина являются метафизические представления. «Шут и дурак, – говорит он, – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти» [Там же, с. 311]. Развитие идеи о возможных метаморфозах приводит к мысли о соотнесенности образа Шута с дьявольским началом. Подтверждение этой связи можно обнаружить и в повседневной культуре, и в древнейших формах театрального искусства. Так, в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова говорится, что слово «шут» в некоторых просторечных выражениях употребляется вместо слова «черт», чем доказывается их определенная синонимичность [4, с. 783]. Как объясняет А. А. Аникст, история комических персонажей начинается в религиозных мистериях, где «первой комической фигурой был черт» [3]. Кроме того, исследователь обращает внимание на то, что один из шутовских персонажей У. Шекспира, в частности Пэк из комедии «Сон в летнюю ночь», по замыслу самого автора, принадлежит к чертовскому отродью – его имя означает «чертенок» [Там же]. Заметим, однако, что бесовская натура персонажей, подобных Пэку, чаще всего подается через призму шутки, озорства, веселья. Мгновенные перемены, переименования, выражающиеся в языковой игре Шута, способствуют вскрытию потаенных, мистических смыслов.

В соответствии с рассмотренными характеристиками, Шут, играющий роль дурака, выполняет в драме самые разные функции: задает комедийный, жизнеутверждающий тон, высмеивая неприглядные стороны жизни, постулирует трезвые, разумные идеи, провоцирует на раздумья, акцентируя иносказательность текстов.

Трагедия «Макбет» является одним из немногих произведений У. Шекспира, в которых образ Шута среди списка действующих лиц драматургом не заявлен. Однако в спектакль Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского режиссер-постановщик Камран Шахмардан вводит Шута в качестве важного сценического образа, скрепляющего события всей трагической истории о превращении бесстрашного, доблестного воина Макбета в безжалостного убийцу, преступным образом занявшего королевский трон.

Шуты в произведениях У. Шекспира объединяют персонажей двух родов. Во-первых, драматург изображает «профессиональных шутов» («Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», «Бесплодные усилия любви», «Король Лир»). Но кроме того, он выводит в своих пьесах крестьян, слуг-недотеп и т. п., забавляющих зрителей своими дурачествами. Это не шуты, а, скорее, шутовские персонажи («Виндзорские проказницы», «Сон в летнюю ночь», «Комедия ошибок»). В кемеровском «Макбете» появление Шута подсказано именно таким персонажем, в частности, образом Привратника. Текст последнего использован для создания роли Шута, которую в спектакле исполняет артист А. Куликов.

В облике Шута сохраняются традиционные аксессуары: он одет в яркую куртку, на голове колпак с длинными «ушами». Линия внешнего поведения персонажа тоже соответствует сложившемуся стереотипу. Он всюду следует за своим хозяином Макбетом (арт. М. Быков), развлекает публику, раскланиваясь под аплодисменты, внимательно наблюдает за всем происходящим. Карнавальная стихия Шута с легкостью перемещивает высокое и низкое, однако праздничный пафос персонажа с утрированно комической природой реализуется нетипичным образом. По замыслу режиссера и актера, нравственный и эмоциональный заряды образа Шута изменены с «плюса» на «минус», акцент сделан на том свойстве человеческой природы, которая связана с темными силами подземного мира.

Ослабление комедийного, жизнеутверждающего импульса в пользу демонического подтверждается уже первой сценой, которой начинается

спектакль. Сквозь черные силуэты фигур Страшного суда в основании огромного пандуса, на котором будет разворачиваться действие, пробивается яркий красный свет. Из «преисподней» выбирается Шут и своим ломаным, жестким танцем исполняет ритуал встречи всех пришедших к «вратам ада». Позже, после совершения Макбетом его первого преступления, в тот же люк «преисподней» он бросает кинжалы, обгаренные кровью короля Дункана. Из «ада» Шут извлекает корону, которую вручает новоявленному королю. Появлением Шута из «преисподней» и исчезновением под крышкой «ада» отбивается начало и конец драматического акта. Свои ритмичные, выразительные движения Шут совершает под бой барабана, имитируя стук в двери, с требованием их открыть. Эта звуковая метафора заряжает сценическое пространство тревожно огненной энергией.

Эпизод с привратником, на основе текста которого возник образ Шута в спектакле Кемеровского театра, написан У. Шекспиром в комическом ключе. Композиционно он следует за сценой совершенного убийства короля Дункана. Заслышав шум, привратник идет к дверям, иронично сравнивая себя со сторожем при вратах ада. Он несколько раз успевает задать вопрос «Кто там?» и столько же раз высказать свои предположения относительно личности пришедшего грешника: «Какой-нибудь земледелец, повесившийся в ожидании большого урожая...», «подкупной свидетель, который надувал в судах обе стороны...», «английский портной, который урезал французские брюки и припрятал остаток...» [5]. Сцена выбивается из общего трагического контекста пьесы благодушной иронией, которая основана на гиперболизации мелочных желаний и низменных пороков человека. Английский критик Т. Де Квинси возникшую иронию объясняет следующим образом. В «Макбете», по его словам, в образах главного героя и его жены Шекспир вывел на сцену двух законченных убийц, которые приобретают поистине дьявольские черты. Однако, чтобы передать ощущение развернутой преисподней, сделать его осязаемым («дабы вторглось инобытие»), «убийцы и само их деяние должны быть изолированы – отделены бездонной пропастью от насущных человеческих дел и забав – безвыходно заперты в некоем темном узилище; мы должны ощутить, что течение обыденной жизни внезапно задержано – погружено в оцепенение – зачаровано сном – силой принуждено к ужасающей передышке; время должно уничтожиться, связь с внешними предметами должна быть пре-

рвана; и все это должно по собственной воле замкнуться в бессознательном прекращении земного чувства. И вот именно тогда, когда злодейство совершено, когда тьма воцаряется безраздельно – мрак рассеивается, подобно закату великолепию в небе; раздается стук в ворота и явственно возвещает о начале обратного движения: человеческое вновь оттесняет дьявольское; пульс жизни возобновляется; мирское одерживает верх – и утверждение в своих правах требований окружающей нас действительности в первую очередь заставляет нас испытать глубокое потрясение перед страшным зиянием, нарушившим ход вещей» [6]. Прием контраста сцены с Привратником и предшествующей ей сцены страшного преступления Макбета оттеняет трагизм последней.

В спектакле Кемеровского театра для усиления трагической атмосферы Шут в указанном эпизоде, который перенесен в самое начало спектакля, утрачивает социально-бытовую характеристику и напрямую проявляет свою принадлежность к миру сверхъестественного. Вместо ироничной ноты как способа защиты от трагических переживаний он вносит в спектакль тревожно-предупреждающий мотив, доходящий до высшего предела напряжения. Такая трактовка образа соотносится с важным замечанием известного театрального критика А. Бартошевича: «...это не просто привратник и шут, а адский привратник, он вылезает не из какого-то чердака или конуры (где там полагается спать привратникам?), а из самого пекла» [7]. Артист А. Куликов сценическим поведением своего персонажа фиксирует событие убийства и акцентирует опасность вступления главного героя на преступный путь. В барабанном бое Шута, имитирующем стук во «врата ада», и в звучащей рефреном исступленной фразе «Колоти себе, колоти!» ощущается высшая степень волнения и предзнаменование ужасных бед.

Шут в определенной степени – организатор внутреннего, тревожного в своей основе, ритма спектакля. Его барабан оказывается не только удивительно уместен, но и необходим в самых разных сценах. Барабанный бой скрепляет диалог Макбета и Банко (арт. Т. Шилов), за которым осторожно и внимательно наблюдает Шут. Глухие удары провоцируют главного героя на окончательное, уверенное решение встать на путь убийства, которое закрепляется в его монологе, начинающемся словами «Начало есть!...». Резкие, пронзительные звуки барабана, поддержанные взволнованным и призывным криком Шута, созывают всех для сообщения о смер-

ти Дункана. В этих ритмичных ударах мнится какой-то ритуал, мистически отсылающий к архаическим временам, поднимающий что-то темное в душе каждого из людей. И всякий раз энергия Шута направлена на усиление тревожной атмосферы, на поддержку или оправдание злых помыслов, на скрытое управление ситуацией.

Шут не просто сочувствует Макбету, но и становится активным соучастником его злодеяний. Совершив первое убийство, бесстрашный герой-полководец встает на преступный путь, с которого уже невозможно сойти. Он сообщает своей жене, как будет дальше реализован его беспощадный план – убийство Банко. Но, ранее поощрив мужа на злодеяние, теперь леди Макбет оказывается сломленной. Напротив, Макбет понимает, что, преодолев внутреннюю нерешительность, он создал в себе новое существо, способное на действие, и поддержка жены становится не нужной. Шут угадывает момент отчуждения между супругами, по-разному воспринимающими убийство Дункана. Во время их разговора он, вальяжно закинув ногу на ногу, демонстративно теребит в руках черную ленту, которой через минуту завяжет глаза леди Макбет, чтобы увести ее и тем самым помочь преступнику избавиться от ставшей ненужной сообщницы. При этом А. Куликов берет на себя инициативу, примеряя текст Макбета к своему персонажу и тем самым подтверждая то, что Шут в полной мере разделяет порочные убеждения.

Концентрация ужасного, трагического в образе Шута позволяет связать все происходящее вокруг него и одновременно при его участии – с «карнавалом социального насилия». Этот термин, обычно метафорически используемый в сфере политики, в отношении явлений культуры впервые использовали исследователи М. Липовецкий и Б. Боймерс, которые обратились к драматургии Н. Коляды и В. Сигарева – представителей наиболее «жесткого» направления в современном театре [8, с. 265]. Ведущим мотивом традиционного карнавала является «изобилие, которым надо насытиться перед Великим постом» [9]. В случае «карнавала социального насилия» изобилие предполагает не «множество сельскохозяйственных продуктов, цветов или кушаний» [Там же], а общее количество зла, жестокости, беспощадности, возникающих в пространстве пьесы. Парадоксальное проявление насилия в феномене карнавальности, характерное для современного искусства, по мнению Липовецкого и Боймерса, проявляется в

следующих факторах: во-первых, в постоянных метаморфозах, названных «текучестью среды» [8, с. 265]; во-вторых, в поэтике телесного низа, эротизма, сексуальности как символа карнавала, восходящего к древним праздникам плодородия [Там же, с. 266], в-третьих, в глумлении над человеческим телом и достоинством [Там же, с. 268]. Все эти факторы воплощаются в спектакле режиссера Камрана Шахмардана, в том числе в образе Шута.

Метаморфозы как часть карнавальной культуры предполагают моментальные преобразования, превращения, изменения состояний, смену мотивов, подмену кажущегося истинным. В спектакле «Макбет» подобные метаморфозы складываются в феномен оборотничества, который проявляется в несовпадении внешней и внутренней структур образа Шута. Его наряд из ярко-красных лоскутов, колоритная пластическая составляющая с переверотами и перекатами, на первый взгляд создают ощущение праздничности. Однако ожидания зрителя не оправдываются. Первоначальная привлекательность образа, его оживленность и карнавальная бойкость сменяются гримасой, возникающей в результате несложного, приглушенного грима злого клоуна. Остроумие весельчака подменяется сарказмом, злобной иронией как олицетворением зла. Через кривляние, манерничанье и провокационные возгласы Шута проступает ужас многочисленного зла. Изменения касаются поведения Шута в соответствии с традиционными представлениями о развенчании образа, означающем лишение уважения, общественного признания. Поэтому за шутовской попыткой примерить на себя королевскую корону или даже трон непременно следует оплеуха со стороны власть держащих.

Заявленное в образе Шута двойничество реализуется в спектакле как ведущий принцип организации действия. Подтверждением является исходный посыл ведьм «Зло есть добро, добро есть зло», который стирает грань между названными категориями, доказывает относительность моральных критериев в жизни человека и открывает возможность для свободного перемещения персонажей за пределы пространства морали. Метаморфозы касаются образов самих ведьм, которые на протяжении театрального действия не раз меняют обличия. Так, попадая под чары своей возлюбленной, которая уговаривает его расправиться с законным королем, Макбет неожиданно оказывается среди соблазняющих своей красотой

и молодостью искусительниц, в которых уже через минуту угадываются древние предсказательницы. Их внезапное появление внушает Макбету ужас. Он хочет убежать от них, отчаянно стараясь выпутаться из ткани кроваво-красного цвета, в которой незаметно для себя оказался. В данном случае подмена леди Макбет сначала милыми очаровательницами, а затем старыми вещуньями олицетворяет губительную ловушку для человека, отринувшего внутренние законы совести и попавшего под влияние внешних сил.

Отвлекаясь на некоторое время от фигуры Шута, следует отметить, что образ самого главного героя в спектакле тоже включает в себе возможность метаморфозы. В его образе осуществляется замена качеств личности, соотносящихся с категорией прекрасного, на качества прямо противоположного свойства. Позитивная составляющая образа Макбета связана с его героическими подвигами, победоносной борьбой с врагами и мятежниками. Однако с течением действия становится ясно, что чрезмерное честолюбие не позволяет ему оставаться «на вторых ролях» в государстве – Макбета непреодолимо влечет напрогнанные ведьмами безграничная полнота власти. В результате совершенных преступлений Макбет приобретает качества, присущие безжалостному зверю. Перевоссозданный внутренний мир героя выражается в том, что он видит в человеческом облике звериное начало. Не случайно он отдает приказ расправиться с семьей Макдуфа (арт. А. Измайлов) довольно странным персонажам – полулюдям-полуволкам, существам с закрытыми лицами, в лохмотьях, передвигающимся на полусогнутых ногах. Эти своеобразные атрибуты карнавала с его масками и трансформациями олицетворяют дурные страсти и эгоистические стремления. В сцене расправы с семьей Макдуфа среди странных воинственных существ с повадками волков оказывается и Шут, тем самым подтверждая полный разрыв с моральной платформой человечества.

В данной сцене с активным участием Шута наряду с метаморфозами реализуются и две другие характеристики «карнавала социального насилия» – поэтика телесного низа и глумление над человеческим телом и достоинством, совмещение которых представляет собой эротизированное насилие. Замысел Макбета убить Макдуфа и покончить с его семьей приходится Шуту вполне по вкусу. Притворяясь, он с наслаждением при-

меряет на себя роль ребенка – малолетнего сына бежавшего Макдуфа. Однако делает он это исключительно затем, чтобы в большей мере насладиться его гибелью. В сети коварства Шута попадает и жена Макдуфа, протягивающая ему руку для спасения. Воспользовавшись ее доверием, он безжалостно отдает беззащитную женщину на поругание жаждущим крови персонажам-оборотням. Шут моментально меняет облик, становясь не просто одним из тех, кто жестоко издевается и глумится над леди Макдуф, но даже главным участником оргии насилия, в которой в то же время реализуется поэтика эротизма, сексуальности. Бой Шута в барабан придает вакханалии жестокости и распутства ритуальный, а поэтому приподнятый характер. Апогеем цинизма этой эротически окрашенной сцены глумления над человеческим телом и достоинством становится удушение Шутом невинной жертвы и его короткий страстный поцелуй, после чего он цинично закрывает глаза своей жертве, проводя рукой по безжизненному лицу.

Несмотря на обилие зла в спектакле есть и силы противодействия. По сюжету это, прежде всего, Макдуф и верные вассалы умерщвленного Дункана во главе с его сыном Малькольмом. Однако в спектакле даже отрубленная голова тирана как неотвратимость людского суда уступает по эмоциональному воздействию образу погибшей леди Макбет (арт. Д. Мартышина). Рассудок дьяволоподобной королевы оказался не способным справиться с ощущением страшной вины перед невинными жертвами ее кровавых замыслов. Образ леди Макбет появляется в пространстве сцены на прозрачном экране. Возникает завораживающее зрелище: простоволосую женщину с открытым и спокойным лицом принимают волны, и она попадает в очищающий водоворот водной стихии. «Тонкое», «воздушное» изображение страдающей души, отправляющейся в вечное странствие по мирозданию, контрастно оттеняет образы Макбета и служащего ему Шута как предельно земные, увязнувшие в низменных страстях, нравственной грязи, коварстве и преступных деяниях.

Важные выводы, которые становятся очевидными в связи с образом Шута в спектакле «Макбет» Кемеровского областного театра драмы, сводятся к следующим позициям. Создание его образа отчасти опирается на известные средства выразительности, соответствующие карнавальной стихии: традиционный костюм, предупредительность и уступчивость пластического поведения, наблюдение за событиями. Однако образ Шута заклю-

чает также и нетипичные для него черты. К ним относятся: отказ от принципов жизнеутверждения и обновления жизни, отсутствие в поведении морально-нравственной основы, сокрытие под шутовским поведением низменного, исковерканного, чудовищного начала в человеке.

В целом образ Шута способствует концентрации зла, которое распространилось не только на внутренний мир Макбета, но и вне его. Важная функция Шута как значимого персонажа спектакля заключается в усилении трагического напряжения, которое вполне соответствует пафосу «карнавала социального насилия».

Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира [Электронный ресурс]. – URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-desyataya.htm>
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1987. – 797 с.
5. Шекспир У. Макбет [Электронный ресурс] / пер. Б. Пастернака. – URL: <http://tululu.org/read58163/>
6. Де Квинси Т. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.litmir.me/br/?b=56243&p=1>
7. Бартошевич А. «Макбет» Вильяма Шекспира и Юрия Бутусова. Первые впечатления после премьеры [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. Блог. – 2012. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/>
8. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
9. Википедия [Электронный ресурс]: свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

Раздел III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

УДК 78.074

О. В. Гусева
Кемерово

ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗБАССА (1980–90-е годы)

В статье рассматривается динамичное развитие профессиональной музыкальной культуры Кузбасса в 1980–90-е годы. Характеризуется состояние таких структурных компонентов региональной музыкальной жизни, наличие которых свидетельствует о системном характере ее функционирования.

Ключевые слова: структура культуры, профессиональная музыкальная культура, любительское творчество, региональная музыкальная жизнь, региональная музыкальная среда.

O. V. Guseva
Kemerovo

DYNAMICS OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL MUSICAL CULTURE OF KUZBASS (1980–90-years)

The dynamic development of professional musical culture of Kuzbass in the 1980–90's is considered in this article. The condition of the structural components of the regional music of life, the presence of which indicates the system nature of its functioning is characterized here.

Keywords: structure of the culture, professional musical culture, amateur creativity, regional musical life, regional music environment.

Сложное, во многом противоречивое состояние российской художественной культуры в конце XX столетия обусловлено множеством факторов, как внешних по отношению к ней, так и внутренних, определяемых спецификой феномена культуры. Процессы, проходящие на государствен-

ном уровне, неизменно находят отражение в регионах, какими бы географически периферийными они ни были по отношению к центру.

Эмпирический материал, характеризующий музыкальную культуру Кузбасса и составляющих ее элементов в 1980–90-е годы, показывает, что, как и в государстве в целом, события музыкальной жизни региона обозначенного нами этапа имели неоднозначный и не всегда позитивный характер. Так, в одном из важнейших сегментов музыкальной культуры – организованном любительском творчестве, десятилетиями решавшем в регионе культуротворческие задачи, начинается стремительное свертывание. Происходит частичное разрушение формировавшихся с 20-х годов традиций и норм музыкальной жизни, приобретших к последней трети XX столетия устойчивый характер. Клубы, дома и дворцы культуры многих промышленных предприятий закрываются, поскольку предприятия теряют экономические возможности для содержания музыкальных (хоровых, оркестровых, ансамблевых) коллективов, приобретения инструментария и дорогостоящей аппаратуры.

Прекращение деятельности ряда музыкальных коллективов, годами существовавших при дворцах культуры промышленных предприятий, трансформирует музыкальную среду, предоставлявшую личности возможность музыкально-творческой самореализации, что, в свою очередь, являлось одним из условий устойчивого функционирования культуры. Свертывание любительского музицирования воспринимается его участниками как утрата одной из ценностей существования, как сужение сферы жизнедеятельности, позволявшей повышать не только собственную культурно-музыкальную компетентность, но и компетентность слушателей – потребителей любительского творчества.

Однако эта норма музыкальной жизни региона не исчезает бесследно. Любительское творчество, которое ранее было сосредоточено во дворцах и домах культуры промышленных и прочих предприятий, постепенно становится стабильным компонентом жизни учебных заведений. Представленное различными формами (кружки, студии, хоровые и ансамблевые коллективы и т. д.), любительское творчество, меняя место обитания, продолжает решать те же задачи, что и ранее. Оно вводит личность в разнообразный эмоционально-ценностный мир, отличающийся от примитивно однообразной музыкальной продукции, навязываемой СМИ, в ряде случаев становится механизмом включения потребителя в сферу традиционной на-

циональной и академической музыки. Прямым следствием функционирования любительского творчества является трансляция его результатов в различных формах концертной практики (конкурсы, смотры, фестивали), что, в свою очередь, порождает надежду на сохранение организованного любительского творчества как важнейшей ценности национальной музыкальной культуры и традиционной формы музыкальной жизни региона.

Ситуация, возникшая в сфере организованного любительского музицирования, оказывает воздействие на трансформацию, происходящую в этот период в сфере профессиональной музыкальной культуры. Сложившаяся в течение 30–60-х годов XX столетия профессиональная концертно-гастрольная практика, включающая приобщение жителей Кузбасса к творчеству выдающихся отечественных и зарубежных музыкантов-профессионалов, значительно сужается. Этот процесс, начавшийся в 1980-е годы, обусловлен, в первую очередь, усложнением финансовой ситуации в стране.

В 1970-е – начале 1980-х годов высокий тонус гастролей продолжает сохраняться: всемирно известный квартет им. Бородина проводит в Кемерове циклы концертов: «Все квартеты Бетховена», «Избранные квартеты XX века» (включавшие квартеты Д. Д. Шостаковича, Б. Бартока, Б. Бриттена, Ч. Айвза, А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна); Кузбасс посещают симфонический оркестр Большого театра, Государственный оркестр СССР под управлением Е. Светланова, Ленинградская академическая хоровая капелла под управлением В. Чернушенко, известные и в России, и в мире исполнители П. Коган, Л. Власенко, В. Постникова, А. Корсаков, Д. Башкиров, П. Лисициан и многие другие. Однако к концу 1980-х годов уход из жизни ряда корифеев музыкального искусства, вынужденный, а иногда и сознательный отъезд многих выдающихся мастеров за пределы СССР в значительной степени ослабили активность российской концертной музыкальной жизни.

Особенно пострадала в этом отношении провинция, где и в более благополучные времена трудно было сохранять стабильность функционирования профессионального искусства. Материальные проблемы, разрыв творческих связей с центром, ограниченность информационных потоков, нехватка высокопрофессиональных музыкантов, которые мигрируют в центральные регионы России, и вместе с тем тяга потребителей к позна-

нию истинных художественных ценностей – все это лишь отдельные звенья, из которых складывается сложная и проблематичная культурная жизнь регионов в конце XX столетия. Для культуры географически периферийного Кузбасса сокращение гастролей профессиональных музыкантов явилось утратой одной из значимых норм музыкальной жизни, ставшей привычной для значительной части населения региона.

Снижение тона любительского творчества, постепенное разрушение привычных схем организации профессиональной концертной деятельности образует в музыкальной жизни Кузбасса вакуум, музыкальная культура утрачивает важные компоненты сложившейся среды ее бытования в индустриальном регионе. Однако, будучи системой, способной к самообновлению и воспроизводству, музыкальная культура региона начинает интенсивную реализацию накопившегося к этому времени в Кузбассе собственного (регионального) музыкального потенциала, в том числе в области любительского творчества. Результатом становится развитие иных, по сравнению с предыдущим периодом, компонентов культуры. Специфической приметой музыкальной культуры Кузбасса в последнем двадцатилетии XX века (в отличие от всего предшествующего периода существования региона) становится стремительный рост различных форм профессионального музыкального искусства. Если ранее, в 1930–70-е годы, культуроформирующей доминантой являлось любительское творчество, то теперь ему на смену приходит профессиональное музыкальное искусство.

В 1980–90-е годы укрепляет свои позиции Государственная филармония Кузбасса, которая из организатора гастрольно-концертной практики преобразуется в центр деятельности региональных профессиональных музыкально-исполнительских коллективов. Пройдя стадию становления, к концу 1980-х годов в филармонии начинает стабильно функционировать созданный в 1982 году симфонический оркестр, на базе которого работают камерный и духовой оркестры, струнный квартет. Рождение симфонического оркестра – важнейшее событие в музыкальной культуре, ставшее естественным итогом многолетней эволюции музыкальной жизни региона, результатом функционирования любительских симфонических оркестров в Кемерове и Новокузнецке.

За годы существования оркестра с ним работало множество дирижеров: народный артист России Виктор Барсов, в течение двенадцати лет

являвшийся главным дирижером и художественным руководителем оркестра; Дмитрий Лисс, ныне главный дирижер Екатеринбургского академического симфонического оркестра, один из самых ярких представителей дирижерского искусства России; Константин Царев, с именем которого связана идея организации просветительских концертов «Шедевры симфонической музыки», приобщающих к симфонической музыке слушателей разных возрастных категорий. Свою роль в становлении оркестра сыграли дирижеры Андрей Дашунин и Людвиг Яновицкий. С оркестром постоянно работали известные дирижеры России Юрий Николаевский, народный артист СССР, профессор Роман Матсов, дирижеры симфонических оркестров и оперных театров Сибирского региона. Стала традицией практика взаимодействия с дирижерами Сибирского и Уральского регионов. Ныне главным дирижером и художественным руководителем оркестра является выпускник Московской консерватории, лауреат международных конкурсов Линь Тао. В ходе своей деятельности оркестр приобрел высокий статус Губернаторского коллектива.

Начало концертной деятельности оркестра показало, что в Кемерове сформировался контингент компетентных слушателей, подготовленных к восприятию музыки академических жанров. Осознавая, что круг слушателей не очень широк, оркестр начинает активную концертно-просветительскую деятельность в Кемерове, распространяет ее на города и индустриальные поселки Кузбасса.

Развитие профессиональной ветви музыкальной культуры продолжается в 1990-е годы. В 1990 году любительский студенческий хор Кемеровского государственного университета приобретает статус профессионального муниципального коллектива. В 1994 году хор становится профессиональным коллективом Государственной филармонии Кузбасса, в 2004 году ему присваивают статус Губернаторского камерного хора.

Как и в случае с симфоническим оркестром, можно говорить о том, что ко времени преобразования хора из любительского в профессиональный коллектив сформировался круг потребителей – любителей академического хорового искусства, сложились условия для обеспечения коллектива профессиональными кадрами. У основания хора стоял доктор искусствоведения, ныне известный в России ученый-медиевист Дмитрий Семенович Шабалин. В настоящее время коллектив, благодаря активной концертной

деятельности, известен за пределами Кемеровской области. Профессиональный уровень хора получил высокую оценку за рубежом: в 1997 году хор становится лауреатом Международного конкурса в Финляндии, в марте 1998 – занимает второе место в конкурсе хоровых коллективов в Италии.

Репертуар коллектива включает хоровую музыку всех эпох, направлений, стилей. В течение нескольких концертных сезонов хор совместно с симфоническим оркестром представлял слушателям монументальные Реквиемы В. А. Моцарта и Г. Форе, кантаты «Иоанн Дамаскин» С. Танеева и «Кармина Бурана» К. Орфа, «Поэму памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова, симфонии № 13 и 15 Д. Шостаковича, симфонии Г. Малера, множество оперных произведений. Значительным разделом репертуара хора является русская православная музыка от ее истоков – образцов знаменных распевов – до духовных сочинений Г. Свиридова и других российских композиторов, созданных в последние десятилетия. Вхождение в этот интереснейший и сравнительно недавно открывшийся для слушателей региона пласт национальной музыкальной культуры – заслуга хора. Акцентируем внимание на том, что исполнение древнейших образцов русской музыки поддерживается неизменным вниманием слушателей и способствует восстановлению этого направления и включению отечественного православного певческого искусства в музыкальную культуру региона в качестве гармоничного компонента и новой традиции светской музыкальной жизни.

Нынешний руководитель хора, заслуженный деятель искусств, профессор Ольга Ивановна Шабалина, явилась инициатором проведения в 90-е годы фестивалей хоровой музыки, которые стали для Кузбасса традиционными. Хор занимается не только концертной, но и просветительской деятельностью, важная роль которой особо ощутима в образовательных учреждениях, где она дополняет и расширяет рамки музыкально-образовательного процесса.

В последнем десятилетии прошлого столетия Государственная филармония Кузбасса пополняет свою структуру еще одним профессиональным коллективом, оркестром русских народных инструментов, выросшим, как и камерный хор, в лоне любительского творчества. Оркестр родился из учебного коллектива ДМШ № 1, в котором играли учащиеся и преподаватели. Создателем оркестра был энтузиаст исполнительства на

русских народных инструментах, заслуженный деятель искусств России Александр Иванович Бублик. Войдя в состав филармонии, коллектив сразу же начинает активную концертно-просветительскую деятельность, значительно расширяет репертуар, включая в программы концертов не только музыку, созданную для народных инструментов, но и переложения востребованных слушателями симфонических произведений.

В последнем десятилетии XX века филармония Кузбасса начинает постепенное восстановление, к счастью, ненадолго прервавшейся практики концертирования столичных музыкантов, устанавливает творческие контакты (обмен исполнителями, дирижерами) с филармоническими, концертными организациями, музыкальными театрами Сибирского и Уральского регионов.

В характеристике профессиональной музыкальной культуры Кузбасса 1980–90-х годов нельзя обойти вниманием деятельность одного из старейших музыкальных коллективов области – Театра оперетты. В 1998 году Театр музыкальной комедии (оперетты), профессионализм исполнителей и качество режиссуры которого были признаны на российском уровне, приобретает статус музыкального театра. Следствием обретения нового статуса становятся серьезные изменения в репертуарной и кадровой политике. В репертуаре, наряду с опереттой, появляются оригинальные режиссерские постановки оперной и балетной музыки, что требует повышения профессионального уровня исполнителей. Появление в Кузбассе Музыкального театра, наряду с динамизацией функционирования коллективов филармонии, – еще одно свидетельство активного развития профессиональной музыкальной культуры региона.

Наличие в Кемерове таких компонентов профессионального музыкального искусства, как Музыкальный театр, симфонический оркестр, камерный хор и оркестр русских народных инструментов, позволяет сделать вывод о том, что административный центр Кузбасса в сфере музыкальной культуры приобретает признаки столичности.

В 1980–90-е годы в Кузбассе рождается новая форма музыкальной жизни, в развитии которой Кузбасс становится одним из лидеров в масштабе государства, – муниципальные коллективы. Способность музыкальной культуры к регенерации проявляется в том, что в любительском творчестве, прошедшем период «застоя», начинается процесс трансформации.

Позитивной практикой в развитии профессиональной музыкальной культуры становится объединение исполнительских сил и материальных ресурсов известных в регионе любительских коллективов с творческим потенциалом учреждений музыкально-образовательной сферы. Так рождаются оркестровые и хоровые коллективы, приобретающие статус профессиональных муниципальных. В Кемерове, Ленинске-Кузнецком, Междуреченске, Прокопьевске начинают свою деятельность муниципальные оркестры русских народных инструментов; в Новокузнецке – муниципальный академический хор и симфонический оркестр, в Белове – муниципальный оркестр духовых инструментов, в Прокопьевске – муниципальный симфонический оркестр, в Междуреченске, самом молодом и отдаленном от центра области городе, – академический хор, муниципальный камерный оркестр и оркестр русских народных инструментов.

Остановим внимание на динамичном и плодотворном опыте развития профессиональной ветви музыкальной культуры в городе шахт и угольных разрезов Междуреченске. За короткий срок небольшой индустриальный город, основанный в 1956 году, становится «культурным феноменом» региона, в котором функционируют муниципальный академический хор и муниципальный камерный (струнный) оркестр. Профессиональные музыканты, работающие в сфере образования, создают в городе хор, который ведет систематическую концертную деятельность, восполняя отсутствие гастролирующих коллективов. Концерты хора сопровождает камерный (струнный) ансамбль. Заметим, что оба профессиональных коллектива работают на базе хоровой школы-десятилетки № 52. На базе ДК шахты «Распадская» работает муниципальный оркестр русских народных инструментов. Динамичность становления музыкальной культуры города, родившегося на отдаленной от регионального центра территории Горной Шории, где полностью отсутствовали признаки какой-либо профессиональной музыкальной жизни, формирование гармоничной культурно-музыкальной среды и условий для развития элементов культуры есть результат культуротворческой деятельности названной хоровой школы и других музыкально-образовательных учреждений.

Подтверждением и признанием значительности достижений в развитии профессиональной музыкальной культуры Кузбасса явилось проведе-

ние в Кемерове в 1987 году пленума Союза композиторов СССР. Теоретическая часть пленума включала доклад председателя правления Союза композиторов СССР Т. Хренникова, содоклады, выступления, дискуссии композиторов и музыковедов, представлявших всю страну. Пленум стал значительным событием и в музыкальной жизни региона. Концертные площадки города были отданы музыкальным коллективам, исполнявшим музыку отечественных композиторов, созданную в последние годы и познакомившую жителей Кузбасса с основными тенденциями ее развития. В концертной части пленума, наряду со столичными коллективами, с успехом выступали Симфонический оркестр Кузбасса, солисты, ансамбли Кемеровской филармонии. В ходе пленума Кузбасс доказал, что во многом уровень его музыкальной культуры адекватен культуре российских регионов, традиции которых складывались в течение XVIII–XIX веков.

Проведение пленума Союза композиторов СССР – факт для истории культуры Кузбасса значимый. В то время в регионе не было своей организации, представляющей звено создателей продуктов музыкальной культуры: композиторов, музыковедов, критиков. Профессиональные композиторы появлялись в Кузбассе лишь эпизодически, выполняя плановые просветительские поездки, которые были интересными, но единичными фактами музыкальной жизни и не оказывали существенного воздействия на ее развитие. После открытия композиторского отделения в Новосибирской консерватории в Кузбассе стали изредка появляться его выпускники. Эмпирические наблюдения показывают, что они, как правило, совмещали функцию создателей музыкальных ценностей с иными социальными и творческими ролями: исполнителя, просветителя, преподавателя. Чаще всего основной работой для этих композиторов является работа в сфере музыкального образования, в силу чего осуществляется тесное взаимодействие сферы образования с творческой деятельностью по созданию музыкальных произведений. Но продукты композиторского творчества, как правило, транслировались авторами в узком кругу профессионалов, были неизвестны и не востребованы широким слушателем. Складывалась ситуация, при которой профессиональное композиторское творчество было оторвано от потребления.

В связи с этим важным событием в формировании структуры музыкальной культуры явилась организация в Кемеровской области в июле

1998 года представительства Союза композиторов РФ, именуемого «Творческим объединением композиторов Кузбасса» (далее – ТОКК). ТОКК открывает перед композиторами возможность показа результатов своего творчества широкому слушателю на отчетных концертах, проводимых в Государственной филармонии Кузбасса. Показательный пример – деятельность выпускника Новосибирской консерватории В. Шергова, в течение ряда лет являвшегося преподавателем Кемеровского государственного университета культур и искусств (КемГУКИ). Одно из его произведений – сюита «Тягинская тетрадь» – было создано на основе оригинального преломления регионального фольклорного материала, собранного в экспедициях студентами кафедры народного хорового пения КемГУКИ. Сюита «Тягинская тетрадь» была с успехом исполнена в Государственной филармонии Кузбасса оркестром русских народных инструментов Кемеровского государственного университета культур и искусств, затем оркестром русских народных инструментов филармонии. Являясь образцом современной музыки неофольклорного стиля, это сочинение (в фортепианном переложении) использовалось в образовательной практике.

Приведенный факт являет собой образец синтеза регионального образовательного процесса с региональным композиторским творчеством. Ценность подобной практики заключается в том, что региональный фольклор, ранее отсутствовавший в музыкальном пространстве индустриальных городов, становится достоянием широкого круга потребителей (исполнителей, слушателей). Деятельность композитора и его произведения, включенные в музыкальную практику, входят в музыкальную жизнь, становятся частью целостной системы – музыкальной культуры региона.

Завершая, констатируем, 1980–90-е годы стали в истории Кузбасса самым динамичным этапом развития профессиональной ветви музыкальной культуры. Именно на этом этапе в музыкальную жизнь региона вошли компоненты, необходимые и достаточные для обретения культурой признаков системного развития. В 1980–90-е годы были заложены крепкие основы, позволившие сформироваться достаточно плотному слою региональной профессиональной музыкальной культуры, в эти десятилетия сложились традиции музыкальной жизни, которые продолжают существовать и развиваться несмотря на сложности и противоречия, сохраняющиеся в развитии художественной культуры России.

Н. В. Поморцева

Кемерово

ВЛИЯНИЕ ФАКТОРА ИНДУСТРИАЛЬНОСТИ НА ПРОЦЕССЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

В данной статье дается определение фактору индустриальности как основному элементу строительства социокультурного пространства промышленного региона. Проводится анализ его воздействия на процессы формирования и развития музыкальной жизни.

Ключевые слова: фактор индустриальности, музыкальная жизнь, музыкальное исполнительство, инженерно-техническая интеллигенция, индустриальный регион, Кемеровская область.

N. V. Pomortseva

Kemerovo

THE IMPACT OF INDUSTRIALNESS ON THE PROCESSES OF MUSICAL LIFE OF THE KEMEROVO REGION

The definition of the factor of industrialness, as the main element of the sociocultural construction of industrial space in the region is given in this article. The analysis of its impact on the processes of formation and development of musical life is conducted.

Keywords: factor of industrialness, musical life, musical acting, engineering and technical intelligentsia, industrial region, Kemerovo region.

Формирование культурной среды региона – длительный процесс, динамика которого связана с целым рядом факторов: хозяйственно-экономическим состоянием, административным статусом, культурными традициями, близостью к столичным центрам и т. д.

Кемеровская область относится к числу индустриальных регионов России, поскольку ее населенные пункты развивались в условиях идеологии «город при заводе» или «человек при производстве». В результате этого возникли новые слои общества, которые формировали социокультурное пространство, влияли на характер и темп прогресса музыкальной жизни. В контексте данного исследования вызывает интерес *фактор индустриальности*.

стриальности, под которым понимаются особенности воздействия социально-экономических условий промышленного региона на ход развития музыкальной жизни. Уточним, что названный фактор включает в себя две необходимые составляющие, обеспечивающие своеобразие музыкального быта в условиях развития индустриального региона: индустрию как организационный принцип и формирование индустриальной ментальности. Эти составляющие складывались под влиянием культурной политики страны или региона, социально-экономической среды и индустриального культурного ландшафта, обуславливая тем самым и мировоззрение общества. Имеется в виду следующее: пропаганда позитивного отношения к труду, стимулирование использования новых технологий и научных открытий для роста и прибыли производства, а также обеспечение развития культурного уровня населения, состоящего преимущественно из представителей рабочих профессий.

Важно отметить, что первые проявления фактора индустриальности заметны уже на дореволюционном этапе. На территории будущей Кемеровской области (Кузнецкий и Мариинский уезды) проживал особый слой населения – приписные крестьяне, появившиеся в результате постройки Демидовских горно-металлургических заводов (1742). К середине XIX века данная категория представляла собой большую часть населения и способствовала появлению в музыкальной жизни региона нового вида городского фольклора – фабрично-заводского [1, с. 84]. Например, песни «Посмотрите, как в своей-то мастерской», «Ах ты, воля, моя воля!» и др. [2]. Также большую роль в развитии музыкальной жизни региона сыграла инженерно-техническая интеллигенция, приезжавшая в уезды для работы на заводах и приисках. Например, показательна деятельность присланного из Оренбурга Н. П. Лифлянда – управляющего завода и горного инженера. На одном из заводов в поселке Гурьевский Кузнецкого уезда он вместе со своей женой М. Н. Лифлянд организовал сцену в мастерской, где под их непосредственным руководством ставились любительские музыкальные спектакли и хоровые концерты [3].

Данные тенденции продолжили свое интенсивное развитие после революции 1917 года. Так, в XX веке, как и раньше, создаются хоровые песни (но уже не в фольклорном, а в авторском варианте), отражающие индустриальный характер региона, прославляющие шахтерский и заводской труд. Например, сочинения М. А. Кацнельсона «Песня о Кузбассе» (сти-

хи А. В. Косарь, 1948), «Лирическая шахтерская» (стихи И. А. Ерошкина, 1949), Н. Р. Зданевича «Мы – дети Кузнецкой земли» (стихи И. В. Ляхова, 1964), А. Ф. Ляпина «Ветераны КМК» (1974) и «Запсибовский вальс» (стихи обеих песен его же, 1980), С. Б. Толстокулакова «Родной Новокузнецк» (стихи И. В. Агафонова, 1998) и др.

Влияние инженерно-технических работников (ИТР) на развитие музыкальной жизни, проявившееся в дореволюционный период, ярко продемонстрировано на протяжении всего последующего советского периода. Большое влияние на путь экономического и социокультурного развития промышленного региона оказала организация на территории будущей Кемеровской области автономной индустриальной колонии (АИК) «Кузбасс» (декабрь 1922 года), на которой трудилось около 8 тысяч человек более 30 национальностей. Правление и актив АИК, помимо прямых обязанностей «настроить» регион на рабочий лад, много внимания уделяли организации и деятельности народных домов, при которых действовали кружки художественной самодеятельности [4, с. 16]. Подтверждение сказанному можно обнаружить в дневнике бывшей колонистки, американки Рут Кеннел [5]. Согласно ее записям, раз в неделю колонисты устраивали вечера, на которых выступал местный немецкий хор из двадцати человек, звучал любительский оркестр из сорока исполнителей, игравших на скрипках, гитарах и гармошках (руководитель – американский квалифицированный рабочий Луис Тобин), а также осуществлялись постановки спектаклей и танцевальные вечера под аккомпанемент оркестра или фортепиано (пианист – инженер по организации производства Самуил Шипман). Позднее на эти вечера стали приглашать местных горожан, которые с увлечением осваивали иностранную культуру и обучали приезжих партнеров русским народным танцам и песням [4, с. 158].

Вслед за АИК стали открываться фабрики и заводы, на которые требовались рабочие силы для обеспечения продуктивности промышленности. Начался приток крестьян из деревень и специалистов из европейской части страны. Приезжие стали селиться близ индустриальных субъектов, что повлекло за собой появление на карте Кемеровской области новых городов.

При строящихся шахтах и промышленных предприятиях открывались клубы, дома творчества, дворцы культуры с действующими в них самодеятельными кружками. В данных заведениях происходило первое

специализированное музыкальное обучение трудового населения. Важно отметить, что при этом приоритет отдавался хоровому пению, олицетворявшему «массовость» искусства, поскольку именно ему было суждено стать музыкальным символом нашей страны периода строительства нового государства [6, с. 185]. Согласно прессе 1924 года, под влиянием агитации профсоюзов, созданных на промышленных предприятиях, в самодеятельные кружки и на мероприятия приходили целыми семьями, включая детей.

Стоит отметить, что созданию активной слушательской аудитории, которая была бы заинтересована в своем культурном развитии, расширении кругозора и умении оценивать прекрасное, уделялось большое внимание. В статьях местной прессы нередко характеризуется контингент слушателей, посетивших то или иное музыкальное мероприятие (угольщики, химики, горняки, рабочие цехов и заводов, металлурги), дается социальный анализ посетивших концерты местной самодеятельности и приезжих артистов, а также фиксируется слушательская оценка.

Влияние фактора индустриальности сказалось и на организации в регионе первых музыкальных коллективов. Их появление было обусловлено наличием массового пласта инженерно-технической интеллигенции. Например, в 1921 году инженеры химзавода Кемеровского рудника И. И. Лоханский и И. В. Ревердатто организовали в красном уголке учреждения симфонический оркестр и хор, в которые входили энтузиасты из числа рабочих и служащих. В 1929 году при «Кузнецкстрое» (при клубе ИТР Кузнецка) был организован самодеятельный малый симфонический оркестр. Им в разное время руководили инженеры-любители В. М. Маригеровский, Э. А. Черкасский, А. М. Поляков, Б. А. Галыгин. При оркестре функционировал струнно-смычковый квартет (руководитель А. М. Поляков), который исполнял ансамблевую музыку классиков [7, с. 127]. Проведение в Кузнецке музыкальных вечеров, где звучали произведения А. Н. Скрябина, Ф. Шопена, М. П. Мусоргского, А. Г. Рубинштейна и др., показывает наличие определенного «интеллектуального фундамента», обусловленного социальным составом населения индустриального города, куда входили высокообразованные специалисты инженерно-технических служб.

В 1934 году при клубе «Кемеровокомбинатстроя» музыкантом М. В. Барсуковым был создан оркестр, исполнявший эстрадную музыку [7, с. 127]. В открывшемся Дворце культуры Кузнецкого металлургического комбината (ДК КМК) в 1936 году был организован самый крупный

симфонический оркестр того времени, состоявший из 40 музыкантов, репертуар которого включал сочинения П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Л. Бетховена, Ф. Шуберта [7, с. 128]. Более того, коллектив участвовал в совместных концертах с вокально-хоровым кружком ДК, на которых исполнялись сцены из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1937) и «Русалки» А. С. Даргомыжского, арии из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова и оперы «Наталка Полтавка» Н. В. Лысенко. На премьерах музыкальных постановок присутствовало около тысячи человек [8, с. 89]. Данный факт свидетельствует о высоком уровне культуры горожан старинного города, повышенном слушательском интересе и желании продолжения подобных выступлений музыкантов.

В числе лучших хоровых коллективов того времени стоит назвать академический хор при Клубе строителей Сталинска (1935, руководитель И. В. Литвинова) и академический хор при Дворце культуры им. Артема города Прокопьевска (1949, руководитель Регина Пумпурс). Первый коллектив исполнял сложный и содержательный репертуар, включающий в себя произведения русской классики и сочинения советских авторов. Хор выделялся не только качественным исполнением произведений (об этом свидетельствуют выступления коллектива в Доме союзов Москвы), но и тем, что при нем существовал дополнительный состав – детский, сопровождавший взрослый коллектив в культурных мероприятиях и смотрах [7, с. 78]. Хор Р. Пумпурс обладал хорошей вокальной техникой и высоким уровнем хорового исполнительства, о чем свидетельствует репертуарный список: четырехголосные партитуры русских и зарубежных классиков, советских композиторов, а также обработки народных песен [Там же, с. 80].

Оказало влияние на рост музыкального уровня рабочих появление в конце 1940-х годов вечерних музыкальных отделений для взрослых при детских музыкальных школах (ДМШ), а также с 1950-х годов открытие трехмесячных курсов для одаренных химиков, угольщиков, металлургов и других трудящихся района, призванных подготовить их к поступлению в музыкальное училище [9].

Ярким примером может послужить судьба Т. Ф. Белоусовой, прибывшей из Вологды в Кемеровскую область после окончания политехнического института по распределению (1962). Творческая атмосфера клуба при шахте настолько увлекла молодого маркшейдера, что она решила связать свою жизнь с хоровым искусством: прошла курсы руководителей хо-

ров, окончила Томское музыкальное училище и Кемеровский государственный институт культуры. Ее главными достижениями в области хорового искусства явились открытие первой в Кемеровской области и единственной по настоящий день хоровой музыкальной школы (город Междуреченск, 1977) и создание Междуреченского муниципального академического смешанного хора (1996), с 1998 года и по настоящий день имеющего статус профессионального.

Необходимо подчеркнуть и связь системы музыкального образования с существующей художественной самодеятельностью. Лучшие ученики и педагоги должны были помогать коллективам своего района в подготовке смотров и творческих отчетов, а также совместно выступать с ними на праздничных мероприятиях, проводить филармонические концерты в домах культуры и клубах при промышленных предприятиях [9].

Важно, что фактор индустриальности проявился и в стимулировании развития инструментально-исполнительской деятельности музыкантов. Пример тому – выпуск (начиная с 1957 года) в Кемерове на Кировском райпромкомбинате собственных музыкальных инструментов – фортепиано «Кузбасс». В статье, посвященной созданию первого инструмента, отмечается, что мастера проходили годовое обучение на таких известных российских фабриках музыкальных инструментов, как «Кама» (г. Молотов, ныне г. Пермь) и «Красный Октябрь» (г. Москва), и что фабрика планирует выпускать около трех тысяч клавишных инструментов в год [10, с. 2]. Позднее на мебельной фабрике поселка Яшкино Кемеровской области стали изготавливаться и струнные инструменты. Предполагалось, что их появление позволит улучшить состояние оркестрового музицирования в области.

К рубежу 80–90-х годов XX века музыкальная жизнь промышленного региона стала насыщенной и многообразной. Большое влияние на это оказала культурная политика страны и социально-экономическая среда области: высокий процент высококвалифицированных инженерно-технических работников, рабочей интеллигенции, высокая прибыль промышленных предприятий, способных не только содержать большое количество коллективов, но и финансировать их активную творческую жизнь. Огромную роль в этом плане сыграло наличие мощного профсоюзного движения. В Кемеровской области функционировало отделение Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов, регулировавшее, в том числе, и финансирование художественно-творческой деятельности

населения. Неоспоримо, что для хорового и оркестрового исполнительства очень важна подобного рода финансовая поддержка, поскольку выезд на гастроли массового коллектива, обеспечение его костюмами и необходимым инвентарем требовали серьезных финансовых вливаний.

Исходя из вышеописанного, влияние фактора индустриальности на процессы музыкальной жизни можно представить в виде схемы (см.: схему 1).

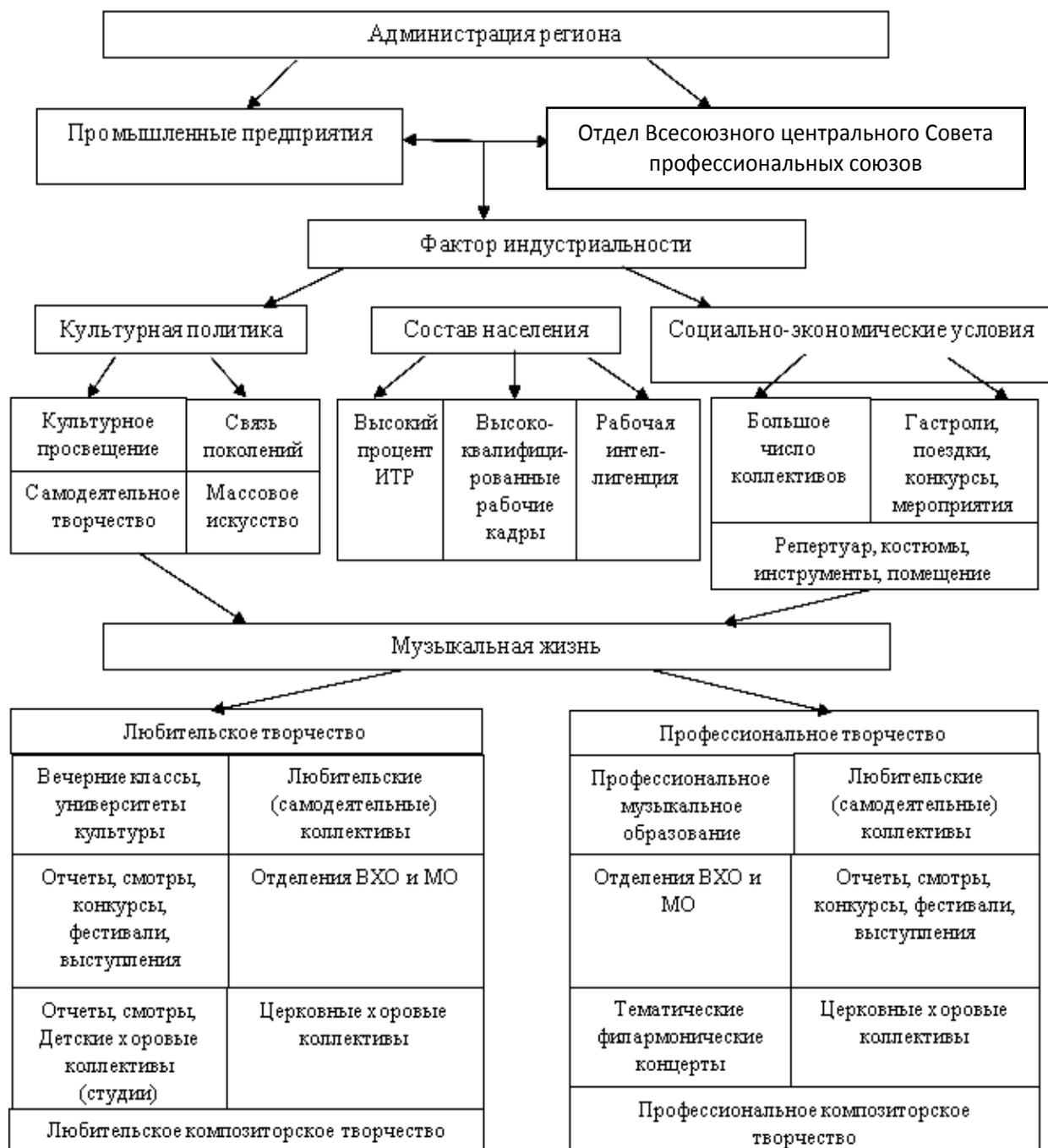


Схема 1. Фактор индустриальности

Согласно представленной схеме, административный аппарат области направлял и контролировал социально-культурную политику промышленных предприятий (уточним, что генератором политики выступали партийные органы), а также их профкомов, созданных по линии Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов. Если предприятия материально поддерживали организацию клубов, красных уголков, домов и дворцов культуры, обеспечивающих культурную занятость рабочих, то профсоюз способствовал активности и эффективности этой работы, руководил организацией творческой деятельности, а также занимался проблемами их материального обеспечения (инструменты, костюмы, партитуры, помещение, гастроли).

Возникший в результате фактор индустриальности обусловил и специфику культурной политики, и особенности состава населения (высокий процент высокообразованных инженерно-технических работников (ИТР), высококвалифицированные рабочие кадры, рабочая интеллигенция), и социально-экономические условия (большое количество самодеятельных коллективов, гастроли, поездки, конкурсы, мероприятия, репертуар, костюмы, инструменты, помещение). Все это непосредственно влияло на музыкальную жизнь индустриального региона, представленную любительскими и профессиональными видами творчества.

На основании изложенного можно утверждать, что влияние фактора индустриальности положительно сказалось на развитии музыкальной жизни региона. Таким образом, рост индустрии, интенсивное строительство промышленных предприятий способствовали развитию музыкальной жизни. Действие фактора индустриальности наблюдается на самых различных уровнях: в поддержке массового самодеятельного искусства; в появлении любительских, полупрофессиональных, а впоследствии и профессиональных творческих коллективов, отдельных исполнителей и композиторов; в создании благоприятных условий для существования культурной преемственности между младшим и старшим поколениями (открытие детских музыкальных школ, музыкальных отделений общеобразовательных школ, центров детского творчества при клубах и домах культуры промышленных предприятий); в воспитании заинтересованного слушателя.

Однако с середины 90-х годов XX века, ставших переломными в культурной и политической жизни страны, региона, наблюдается снижение деятельности профессиональных и любительских творческих объединений. Закрытие либо реорганизация промышленных предприятий, пере-

ход их на самоокупаемость, исчезновение единого профсоюзного центра привели к распаду любительских коллективов из-за отсутствия финансирования. Об этом свидетельствуют и архивные документы промышленных предприятий, датируемые 1990 годами, – они посвящены исключительно экономическим вопросам (в отличие от документов предыдущих лет, фиксирующих активную деятельность предприятий по организации художественного творчества населения). Данный факт неминуемо отразился на культурном самообразовании и саморазвитии населения, ослабив желание слушателей участвовать в художественной самодеятельности, посещать концерты, проводимые в филармонии и в музыкальных учебных заведениях области, общеобразовательных школах.

Особенно остро стоял вопрос о самом существовании исполнительских коллективов, для которых жизненно необходимы профессиональные руководители, соответствующий репертуар и возможность реализовать свой творческий потенциал в концертных мероприятиях, на проведение которых нужны были значительные средства.

Из-за демографической ямы 1990-х годов в 2000-е годы уменьшился поток поступающих в музыкальные, в том числе и профессиональные, учебные заведения. Это неминуемо сказалось как на качественной стороне набора учеников, так и на выпускающихся кадрах, впоследствии вливающихся в музыкально-педагогическую и исполнительскую категорию профессионалов. Несмотря на промышленное богатство региона, финансовая ситуация в стране вынуждает областную администрацию проводить повсеместное сокращение педагогических ставок. Так, происходит слияние нескольких музыкальных школ в одну (например, в г. Киселевске сейчас действует только одна музыкальная школа вместо трех) или полная ликвидация объектов (например, были закрыты музыкальное отделение в гимназии № 24 г. Междуреченска и музыкально-педагогическая специальность в Кемеровском и Новокузнецком педагогических училищах, где был достаточно высокий уровень музыкальной подготовки учащихся). В 2013 году был расформирован духовой оркестр ГУФСИН РФ по Кемеровской области (руководитель С. Н. Одинцов), перестала финансироваться игра духового оркестра в парковых зонах Кемерова, ранее инициированная администрацией города.

Тем не менее, несмотря на возникающие сложности, в музыкальной жизни региона в течение двух последних десятилетий сохранялись и положительные тенденции. Во-первых, в системе музыкального образования и

в существующих коллективах продолжают работать высококвалифицированные специалисты, достойно и ответственно выполняющие свою педагогическую и культурно-просветительскую функцию. Во-вторых, в области устраиваются значимые музыкальные конкурсы, фестивали и концерты, затрагивающие все звенья музыкальной инфраструктуры. В-третьих, невозможно оставить без внимания творчество местных композиторов, создающих самобытные произведения преимущественно для действующих хоровых коллективов (например, С. Б. Толстокулаков сотрудничает с Новокузнецким камерным хором и концертным хором Свято-Преображенского храма, К. В. Туев, являясь регентом клироса Свято-Троицкого храма, пишет сочинения с учетом возможностей своего коллектива).

Так, музыкальная жизнь Кемеровской области, пережившая свой яркий расцвет с середины 70-х и по начало 90-х годов XX столетия, продолжает свое развитие и в наши дни. Не иссякает надежда, что проводимые в регионе фестивали и конкурсы разного уровня, гастроли выдающихся мастеров исполнительского искусства (Ю. А. Башмета, Д. Л. Мацуева, Н. Л. Луганского, оркестра Мариинского театра под управлением В. А. Гергиева, Д. А. Хворостовского и др.), а также культурно-просветительская деятельность профессиональных и любительских коллективов, подготовка квалифицированных специалистов в учебных заведениях благотворно скажутся на развитии музыкальной культуры региона и позволят ей пережить еще не одну волну подъема.

Литература

1. Похабов В. Ф. Обрядовые традиции русского населения Мариинского уезда Томской губернии конца XIX–XX века: дис. ... канд. ист. наук. – Новосибирск, 2004. – 285 с.
2. См.: Восточное обозрение. – 1889. – 2 июля.
3. См.: Сибирский вестник. – 1899. – № 47.
4. Галкина Л. Ю. Автономная индустриальная колония «Кузбасс». – Кемерово: Вояж, 2011. – 208 с.
5. См.: Галкина Л. Ю. Страницы из дневника Рут Кеннел // Кузбасский родовед: историко-краеведческий альманах. – 2001. – Вып. 1. – С. 101–116.
6. См. об этом: Раку М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // НЛО. – 2009. – № 100. – С. 184–203.

7. См. об этом подробнее: Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – 368 с.
8. См. об этом: Гусева О. В. Культуротворческий потенциал музыкального образования в условиях индустриального региона: дис. ... канд. культурологии. – Кемерово, 2003. – 183 с.
9. См.: Приказы областного отдела искусств по общим вопросам // ГАКО, ф. Р-1112, оп. 1, д. 10, л. 45.
10. См.: Альман В. Пианино «Кузбасс» // Кузбасс. – 1956. – 7 июня. – 4 с.

УДК 78.071.2

А. П. Мохонько
Кемерово

ДЖАЗОВЫЕ ПИАНИСТЫ В СИБИРСКОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В статье исследуется творчество сибирских джазовых музыкантов. В поле зрения автора – пианисты Е. Серебрянников, И. Дмитриев, А. Берестов, А. Подымкин, И. Гулый, их исполнительские стили и пути дальнейшего развития творческих идей. Автор анализирует выступления музыкантов на концертной эстраде, оценивает значение их творчества и влияние на культурную ситуацию в Сибирском регионе.

Ключевые слова: импровизация, джазовый пианист, стиль, авангард, музыкальная ткань, фактура, ритм, динамика.

А. Р. Mokhonko
Kemerovo

JAZZ PIANISTS IN THE SIBERIAN CULTURAL SPACE

The creativity of the Siberian jazz musicians is investigating in the article. The author investigates creation of pianists E. Serebryannikov, I. Dmitriev, A. Berestov, A. Podymkin, I. Guly, their performing styles and ways of further development of creative ideas. The author analyzes the performances of the musicians on the concert stage, assesses the importance of their work and influence on the cultural situation in the Siberian region.

Keywords: improvisation, jazz pianist, style, vanguard, musical substance, texture, rhythm, dynamics.

Сегодня большое внимание уделяется процессам, происходящим в области эстрадной, джазовой музыки в Сибири. Публично проанализировать прозвучавшую в концерте музыку местного исполнителя всегда непросто. Поэтому рецензии подобного рода ограничиваются лишь перечислением исполненных произведений и несколькими общими похвальными фразами в адрес исполнителя. Не исследованы исполнительские стили, пути дальнейшего развития творческих идей джазовых музыкантов. Думается, что пришло время активного теоретического осмысления творчества эстрадных, джазовых исполнителей, так как в этом направлении есть явные практические достижения. Ныне мы приближаемся к тому этапу развития джазового исполнительства в Сибири, когда концертные выступления местных джазменов становятся необходимой и важной составной частью музыкальной культуры региона. Нужна обратная связь между творцами искусства (исполнителями) и теми, кто его воспринимает и осмысливает (слушателями и критиками). А для эстрадного искусства постоянный анализ творчества сибирских исполнителей вдвойне важен.

Отметим, джазовое исполнительство в Сибири на протяжении последних десятилетий сделало мощный рывок в своем развитии. Выступления сибирских джазовых исполнителей поднялись на уровень полноценных художественных явлений, прочно вошли в концертную практику Сибирского региона, воспринимаются разными аудиториями, вызывают эстетическое удовлетворение у всех поколений слушателей.

На Сибирской земле начинали свой путь известные отечественные джазовые исполнители, среди которых – трубач В. Гайворонский, саксофонист В. Толкачев, тромбонист В. Бударин. Здесь творили С. Шуранов, А. Антонов, В. Зубицкий, Б. Подлипьян, В. Хвилько и др. В Сибири огромную роль в пропаганде, формировании и развитии джазового фортепианного исполнительства сыграли известные пианисты: Е. Серебренников, И. Дмитриев, А. Берестов, А. Подымкин, Р. Столяр, И. Гулый, Е. Гуммель, М. Каретин, В. Сидельников, А. Милютин, С. Алексеев, В. Мягких, В. Селезнев, А. Осин, В. Зоткин и другие музыканты.

И первый из когорты новосибирских джазовых пианистов – *Евгений Серебренников*. Он тяготеет к академическому «строгому» джазу, предпочитая классические, неэлектронные инструменты. Игра Евгения Серебренникова интеллигентная, легкая, хрустальная. Он обладает восхитительной техникой. Импровизация Серебренникова очень прозрачная по фактуре и виртуозная. У него особое отношение к ладу, где он усматривает главную

отличительную черту джазовой музыки. В начале своего творческого пути Евгений ориентировался на творчество таких выдающихся музыкантов, как Билл Эванс и Оливер Нелсон, у которых ладовость музыки всегда четко прослеживалась.

Серебренников окончил музыкальное училище в Улан-Удэ по классу фортепиано. С 1974 по 1979 год он обучался на фортепианном факультете Новосибирской государственной консерватории в классе профессора А. С. Барон, а джазовое направление выбрал уже после окончания учебы. С 1980 по 1985 год Серебренников работал в Кемерове на кафедре духовых и эстрадных оркестров Кемеровского института культуры и играл с местными музыкантами.

По выступлениям было заметно, что Евгений тяготеет к музыке, в которой преобладает конкретное образное начало. Образность во всем – в интонации, гармонии, тембре. Для него самое сложное и вместе с тем самое интересное в соло, в импровизациях – поиск новых гармонических и тембровых сочетаний, нахождение новых музыкальных красок, нового звукового качества. И подчас эти новые звучания можно было найти в окружающей жизни. По его мнению, дело не в том, чтобы тщательно выучить пьесу, надо еще добиться внутреннего настроения, единства, преданности одной музыкальной идее. А это музыканту дается не сразу [1].

В 1985 году Е. Серебренников возвратился в Новосибирск, создал свой джазовый квартет и трио, потом играл с различными коллективами и практически со всеми музыкантами города. По единодушному мнению критиков, Серебренников является одним из основоположников филармонической джазовой традиции в Новосибирске. Это одаренный солист-импровизатор, обладающий виртуозной техникой, яркой индивидуальностью. Пианист особое внимание уделяет интонационной и ритмической выразительности мелодических фраз. Именно его трио (с Олегом Петриковым и Сергеем Скомороховым) в 1989 году первым из джазовых комбо¹² отыграло авторский концерт в Малом зале филармонии. И не случайно это был именно концерт Серебренникова, самого академичного джазового музыканта города. Его репертуар имеет широкий диапазон – от шедевров джазовой классики до современных композиций.

¹² Комбо (combo) – инструментальный джазовый ансамбль (до 8 музыкантов). Термин возник на рубеже 1940–50-х годов и происходит от английского слова «combination». Применяется только по отношению к ансамблям современного джаза.

«Евгений Ильич – классицист, ему самому нравится джаз с развитым гармоническим языком. “Академичность – разве это плохо?”, – задается вопросом педагог музыкального колледжа Серебренников. И сам себе отвечает: “Хорошо!”. Горячая музыка ему не по характеру. Здесь дело не в консерваторском образовании. Сегодня Серебренников – основная движущая сила популярного клубного ансамбля “City Jazz Quartet”. С этим квартетом музыкант представляет и коммерчески успешные филармонические программы. Основным альбомом в дискографии Серебренникова остается диск “Романтик джаз-квартета” под скромным названием “Orthodox”, записанный несколько лет назад в содружестве с бас-гитаристом Олегом Петриковым. Долгое время дуэт Серебренников – Петриков считался образцовым исполнителем романтического фортепианного джаза и сложных фьюжн-конструкциях» [2].

Почерк Е. Серебренникова глубоко индивидуален. Это легкое, звонкое, полетное звучание, обилие контрапунктов, сложнейшая паутина ритмических оборотов. Музыкальная ткань, звуковая фактура, ритм, импровизация, прочеркивающие свои узоры на фоне звукового массива, регистровая (а отсюда – тембровая) палитра – все это создает «саунд», то есть неповторимое звучание, его лицо.

Сущность метода Е. Серебренникова заключается в том, что спонтанное выражение своих мыслей, свободное варьирование и постоянное обновление музыкального материала может быть уложено в логически соответствующие разделы музыкальной формы. С начала темы и до конца всех импровизаций композиция исполняется полностью. По ходу игры, в зависимости от эмоционального «настроения», форма, построенная на тернэраунде¹³, может свободно расширяться или сокращаться, но она не ограничивает импровизатора в свободном течении его музыкальных мыслей. Работая с тернэраундом, музыкант методично и последовательно исследует грамматику джаза, нарабатывает собственный багаж в виде фраз, приемов, а главное – развивает музыкальный материал сразу на протяжении всей формы.

Новосибирское трио в составе Евгения Серебренникова (фортепиано), Олега Петрикова (бас-гитара) и Владимира Кирпичева (ударные)

¹³ Тернэраунд («turnaround» с англ. «оборот») – это аккордовая последовательность, завершающая мелодию. Обычно тернэраунды занимают 2 такта – четыре аккорда по две доли каждый.

выступало на фестивале «Джаз-Рояль-90» в Новокузнецке, который, по мнению критиков, был мейнстримом и отличался интеллигентностью. И новосибирские музыканты еще более углубили линию прозрачного, импрессионистического джаза. В музыке хорошо прослеживалась эстетика Харби Хэнкока, которая сочетает в себе элементы *рока* и *соула*¹⁴, наряду с вольными элементами *джаза*. Джазовые импровизации музыкантов включали в себя уникальную смесь джаза, блюза и современной классической музыки. Игра пианиста в трио покорила своей молодой энергетикой, неумемной страстью, тончайшей, чувственной нюансировкой, необычайной ансамблевой слаженностью, виртуозностью. Несмотря на свою экспериментальность, музыка трио была мелодична и доступна для массового слушателя, благодаря чему музыкантам удалось снискать популярность у почитателей поп-музыки.

Участник многих отечественных джазовых фестивалей, Серебренников выступал с Давидом Голощекиным, Георгием Гараняном, Игорем Дмитриевым, Ольгой Пирагс, Ларисой Долиной, Игорем Бутманом, Биллом Скитом. Евгений Ильич в Краснодаре играл в составе биг-бэнда Гараняна. В настоящее время джазовый пианист преподает в Новосибирском музыкальном колледже, а также выступает в составе популярного джазового ансамбля «Сити Джаз Квартет».

Концерт в Камерном зале Новосибирской филармонии в 2012 году показал новую грань в творчестве пианиста Евгения Серебренникова. В этот вечер слушатели филармонии смогли оценить маэстро еще и как талантливый аранжировщик. Вместе с ансамблем «Маркелловы голоса», а также музыкантами Андреем Турыгиным, Евгением Суворовым, Олегом Петриковым под управлением Игоря Тюваева исполнялись известные советские песни разных лет, но в совершенно новом оригинальном прочтении. Все аранжировки написаны Евгением Серебренниковым специально для ансамбля в различных музыкальных стилях, которые нигде не повторяются. В пьесах слегка «варьируются» острые звучания и одновременно смягчаются, «облагораживаются» гармония песен. В программе прозвучали

¹⁴ Соул или сол (от английского «soul» – «душа») – наиболее эмоционально-прочувствованное, «душевное» направление популярной музыки чернокожих жителей США (ритм-энд-блюза), сложившееся в южных штатах Америки в конце 1950-х годов под воздействием традиции джазовой вокальной импровизации и спиричуэлов.

песни Я. Френкеля, Л. Афанасьева, А. Петрова, Р. Лагидзе, А. Пахмутовой, Е. Рябова, О. Фельцмана, М. Резникова и многих других композиторов.

Евгений Серебренников находится в прекрасной творческой форме. Он одержим новыми планами и идеями. И надо быть уверенным, что эти идеи воплотятся в жизнь, которая для любителей музыки станет более интересной, разнообразной и привлекательной.

Продолжает круг сибирских пианистов-традиционалистов *Алексей Подымкин*. Неофициально он признан одним из лучших новосибирских пианистов. Он окончил фортепианный факультет Новосибирской консерватории, преподавал на джазовом отделении Барнаульского музыкального училища, работал в биг-бэнде Владимира Толкачева в Новосибирске, много выступал за рубежом. В Новосибирске Алексей Подымкин создает свои ансамбли: в 1997 году – «Арт-трио», в 1998-м вместе с бас-гитаристом Олегом Петриковым – группу «New tone». Алексей постоянно сотрудничает с трубачом Андреем Лобановым, саксофонистами Андреем Турыгиным и Владимиром Тимофеевым. Подымкин создает квинтет, играющий классический би-боп¹⁵, и постоянно участвует в различных джазовых фестивалях.

Алексей Подымкин славится как пианист, владеющий широким спектром технических приемов. Как участник ритм-группы (в последнее время чаще с Дмитрием Аверченковым и Сергеем Кушилкиным) и как солист Подымкин одинаково вольготно себя чувствует в модерн-джазовых комбо, ансамблях традиционного толка и в биг-бэнде, для которого характерна «стихийная» полифония, то есть одновременная импровизация всех сольных инструментов, включая фортепиано, на четкой ритмической и гармонической основе ритм-группы. Его импровизации несут с собой явные признаки полифонической фактуры, которой противостоит пульсация ритм-группы. Основные принципы его модерн-джаза – импровизация, полиритмия, полицентрия. Гармоническая основа часто бывает заимствована из рэгтайма и блюза.

¹⁵ Бибоп, би-боп, боп (англ. «bebop») – джазовый стиль, сложившийся в начале – середине 40-х годов XX века, для которого характерны быстрый темп и сложные импровизации, основанные на обыгрывании гармонии, а не мелодии. Би-боп сделал революцию в джазе. Основателями би-бопа стали саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианисты Бад Пауэлл и Телониус Монк, барабанщик Макс Роуч. Этап би-бопа стал значительным смещением акцента в джазе от танцевальной музыки, основанной на мелодии, к менее популярной «музыке для музыкантов», более основанной на ритме.

Подымкин играет в клубах и в филармонии, пишет джазовые пьесы. Сам автор считает свою музыку портретной, образной – для него это не просто красивые сочетания звуков, а «живые» картинки. Импровизирует он так, будто разглядывает постепенно заполняемое звуками пространство, удивляясь необычному смешению красок, подобно художнику, наносящему мазки на холст.

С июня 2003 года Алексей проживает в Москве. Создает группу «Legroupe» с Павлом Чекмаковским, Антоном Румянцевым и молодыми сибирскими музыкантами. Он участвует в фестивале «Джазовая провинция» в качестве партнера Давида Голощекина и становится постоянным участником его ансамбля «Четверо», сотрудничает с лучшими московскими музыкантами и с приезжающими из-за границы исполнителями – Олегом Бутманом, Маркусом Стриклендом, Ричи Коулом, Валерием Пономаревым.

Об исполнительском стиле Алексея Подымкина весьма красноречиво высказался критик Иван Никитин. «Квартет Алексея Подымкина и трубач Джейсон в “Клубе Игоря Бутмана” в концерте, посвященном Майлзу Дэвису, показал в композиции “Four” динамичность, где солисты грамотно сменяли друг друга, наполняя произведение насыщенными импровизациями. Прозвучавшие композиции имели отношение к стилю “be-bop”. А в нестандартной музыке, пьесе “In Your Own Sweet Way” Дэйва Брубeka с экспериментами с тональностями, ритмами, в среднем ритме, с плавной и красивой мелодией было место развернуться музыкантам в своих импровизациях. В пьесе “Dig” можно было уловить экспрессию, колоритный звук. Помимо выполнения основных обязанностей ритм-секция выдавала такие головокружительные ходы, притягивающие своими гармониями. И сделано это было настолько умело, что не выходило за рамки общей композиционной структуры. В пьесе Дэвиса “Nardis” после умопомрачительного, полного дикой страсти соло трубача квинтет показал предельную сыгранность. Далее последовала тема Джейсона “3 Смена” – хороший пример современного джаза» [3].

Востребованный музыкант Подымкин участвовал в концертах и записях с Игорем Бутманом (саксофон), Валерием Пономаревым (труба), Владимиром Чекасиным (саксофон, кларнет), Аркадием Шилклопером (валторна), Джо Локком (вибрафон), Тони Кэмпбеллом (барабаны), Эссиетом Эссиетом (контрабас), Тимом Армакостом (саксофон) и другими. Выступал в Германии, Финляндии, России.

В южной столице Кузбасса жил и творил один из самых влиятельных организаторов джазовой жизни в регионе – пианист, продюсер, менеджер новокузнецанин *Анатолий Берестов*. С 1984 года он являлся бессменным руководителем организованного им городского джаз-клуба «Геликон» в Новокузнецке. Как джазовый пианист Берестов представлял авторские проекты на всероссийских джазовых фестивалях и принимал участие в международных фестивалях, проходивших в различных городах страны.

Анатолий Берестов был весьма многоплановым пианистом, обладал поразительной техникой игры. Он не играл в одном определенном стиле, так как сочетал различные приемы, не подчиненные одному стилю. Он был склонен к романтическому музицированию, использовал классическое туше и нередко брал за основу произведения классики.

А. Берестов вместе с С. Батютиным и В. Соломоновым участвовал в концерте, посвященном 100-летию К. Портера в зале им. Чайковского. В программу вошли аранжировки «Love for sale», «All of you», «Night and day» и еще целый ряд портеровских тем. Музыканты много репетировали, и экзамен выдержали на «отлично». В 2000 году хозяин новокузнецкого фестиваля «Джаз у Старой крепости» Анатолий Берестов удачно выступил в содружестве с известными сибирскими джазменами. Фестиваль обнажил несколько стилевых линий в творчестве А. Берестова. Одна из них – сочетание фольклора с современным джазом, в особенности с его ладовыми формами – оказалась более органичной, чем попытки сплавить фольклор с джазом более ранних стилей. Наиболее близки Берестову по стилю и музыкальным приоритетам исполнители М. Окунь, Л. Кондаков, Д. Крамер, И. Бриль.

Берестов относил себя к течению мэйнстрима. В его багаже отмечено несколько творческих проектов, синтезирующих джаз и музыку барокко. Среди них – проекты, сделанные совместно с А. Кузнецовым, Д. Голощекиным, М. Альпериным, А. Шилкопером. Мейнстрим Берестова включал в себя музыку послевоенного периода, сохраняющую верность традициям, где в меру были использованы выразительные средства современного джаза. Его игра отличалась традиционной гармонией, но вместе с тем выпуклой, выразительной мелодической линией, четкой ритмикой и, кроме того, несмотря на типичную простоту, была наполнена ярким драйвом.

Отвергая большинство новаторских приемов, а также активно наступающих новых стилей и направлений, музыкант-«консерватор» (таковым

считал себя Анатолий Михайлович) держался традиционной манеры свинга, при этом демонстрировал при исполнении импровизаций неиссякаемую фантазию.

Мейнстрим Берестова можно определить как классический джаз, строящийся по следующим проверенным схемам: коллективно сыгранные темы – сольная импровизация – репризы тем. К этому прибавляется использование выразительных средств середины прошлого века. В то же время пианист отдельно и тщательно отбирал приемы поздних стилей. В своих композициях А. Берестов также обращал внимание на сочетание джазового письма с чертами той или иной национальной музыкальной традиции (К. Орбелян, У. Найссоо, М. Кажлаев), иногда же был близок к более обычным, устоявшимся джазовым формам. Некоторые темы из его композиций широко использовались в малых импровизационных составах городского джаз-клуба «Геликон».

Новокузнецкий пианист играл со многими выдающимися российскими и зарубежными музыкантами: саксофонистом Георгием Гараняном, мультиинструменталистом Давидом Голощекиным, в фортепьянных дуэтах – с Даниилом Крамером, Андреем Кондаковым, Евгением Серебренниковым, Алексеем Подымкиным, тенористом Бэнни Голсоном, трубачом Валерием Пономаревым, тромбонистом Куртисом Фуллером, гитаристом Полом Болленбеком, Бобби Ватсоном... Анатолий Берестов находился в расцвете творческих сил, имел всероссийскую известность в джазовых кругах, когда его в возрасте 53 лет не стало. Это был живой, жизнерадостный, лукавый, всегда веселый, темпераментный, светлый человек. В историю музыкального искусства Сибири рубежа XX–XXI столетий Анатолий Берестов вошел как талантливый пианист и подвижник.

Любитель быстрых темпов *Игорь Гулый* из города Новосибирска имеет свою манеру исполнения, что отличает его от остальных джазовых пианистов. Гулый закончил Новосибирскую консерваторию по двум факультетам: как пианист и как музыковед. Получив академическое образование, Игорь Александрович, тем не менее, посвятил свою жизнь джазовой музыке.

В манере игры Игоря Гулого в рамках джаз-бэнда есть нечто аскетическое: строгое, даже непроницаемое лицо, некоторая жесткость в подаче музыкального материала, но при абсолютной пианистической свободе, мастерском владении инструментом. Он показывает великолепное чувство джаза, играет легко и раскованно. К чести Игоря надо сказать, что, несмот-

ря на преобладание громких звучаний, преимущественно быстрых темпов, идущих от новоорлеанского стиля «горячего» би-бопа, его игру отличает неизменная качественность. Импровизируя, музыкант неуклонно следит за игрой партнеров, прислушивается к общему звучанию, не отклоняется от заданных импровизационной схемой мелодических и гармонических линий.

В процессе исполнения его импровизации становятся все более интересными и художественно полноценными, часто преображаясь из первоначальной формы, взятой за основу. Из пьесы вычленяется какой-либо один раздел, на основе которого и идет последующая импровизация, отличающаяся технической сложностью, виртуозностью, яркой ударной перкуссивностью фортепианной партии. Все это – важные выразительные средства для создания оригинальной и эффектной джазовой композиции. Благодаря постоянному использованию синкопирования возникает фразировка офф-бит¹⁶. В метроритмической пульсации И. Гулый применяет особые приемы: пропуск предполагаемого акцента, запаздывание или опережение по сравнению с метроритмически точным «счетом», перекрестные акценты, технику стомпинга¹⁷.

В его игре встречается сквозная импровизация, которая исполняется от начала до конца пьесы. В рамках джаз-бэнда Гулый применяет и другую традицию: общий облик композиции готовится заранее, в работе над аранжировкой, либо устной, либо частично фиксируемой в нотной записи. Этот принцип дает музыканту возможность совмещать свободный полет фантазии с одновременным заключением ее все же в определенные рамки, направлять импровизацию в нужное русло, обусловленное замыслом пьесы.

«Тонко чувствующий музыку Гулый в совершенстве владеет всем арсеналом средств и приемов, из которых и складывается джазовый пиа-низм. Он досконально знает все ритмические законы джаза, в основе кото-

¹⁶ Офф-бит (англ. «offbeat» – «не в долю») – смещение акцентов с сильных долей такта (1-й и 3-й) на слабые (2-ю и 4-ю); джазовый бит, отклоняющийся от строгой метрической пульсации; одно из важнейших средств создания метроритмических конфликтов в джазе.

¹⁷ Стомп («stomp») – пьеса, исполняемая в быстром темпе с подчеркнутыми акцентами в аккомпанементе, мелодия которой состоит из коротких музыкальных фраз. Такие композиции были популярны в 1920-е годы. Прием многократного оstinатного повторения паттерна как средство нагнетания динамики называется в джазе стомпом, или стомпингом.

рых лежат свинговое “качание”, триольность, точная синкопированная фразировка, он свободно обращается с палитрой гармонических красок и приемами звукоизвлечения, основанными на традициях духового, “тянущегося”, воспроизведения. В музицировании Гулого всегда виден прекрасный аранжировщик. Играя произведение, эпизод за эпизодом, он всегда видит его как законченное целое. Это ощущается в чувстве формы, логической выстроенности всех компонентов композиции» – так охарактеризовал исполнительский стиль Гулого профессор Новосибирской консерватории Борис Шиндин [4].

В ансамбле с руководителем «Сибирского диксиленда» Борисом Балахниным был записан компакт-диск «Ностальгия», пользующийся огромным спросом среди поклонников новосибирских музыкантов. Диксиленд – особая, достаточно трудная форма джазового исполнительства, предполагающая высокое мастерство каждого участника оркестра и, вместе с тем, идеальную степень взаимопонимания, способность мгновенно реагировать на посылы друг друга в импровизациях.

Особенностью творческого облика джаз-оркестра «Сибирский диксиленд» является стремление наряду с музыкой новоорлеанского стиля¹⁸ играть и более поздние композиции, примыкающие к эре свинга¹⁹. Это связано с индивидуальностью собранных в ансамбле музыкантов – великолепных инструменталистов. В ансамблевой игре И. Гулый использует сложнейшие рисунки, идущие от малых составов. Особое пристрастие

¹⁸ Новоорлеанский джаз – исторически первый стиль джаза. Развился на рубеже XIX–XX веков на юге США и исполнялся исключительно негритянскими ансамблями. Позже многие негритянские джазовые музыканты эмигрировали на север страны, главным образом в Чикаго, где Новоорлеанский джаз находит свое дальнейшее развитие. Для Новоорлеанского джаза характерна коллективная импровизация, в которой главную партию исполняет корнет на фоне басовой линии тромбона, а кларнет «обвивает» их орнаментальными переплетениями. Таким образом возникает своеобразная полифония. Сольные инструменты противостоят ритмической группе: банджо, тубе и ударным.

¹⁹ Свинг (от англ. «swing» – «балансирование, качание») – стиль джаза, сформировавшийся в середине 1930-х годов. Эпоха свинга – переходный период между традиционным

и современным джазом. Свинг существенно отличается от предыдущих стилей джаза. В нем совершенно отсутствует коллективная импровизация. На первый план выступает аранжировка и сольная импровизация. Для свинга характерно массивное и полное звучание, часто применяется унисон, а также переключки групп оркестра. Носителем ритма, как и в традиционном джазе, является большой барабан, однако вместо двух акцентируются все четыре доли такта.

пианист питает к латиноамериканским ритмам, изучает кубинские, мексиканские, бразильские записи, прислушивается к исполнителям на ударных из стран Востока... Техника игры Игоря Гулого не уступает виртуозности Евгения Серебренникова [5].

Покоряет своим творчеством сибирский пианист, композитор и руководитель ансамблей, один из ведущих джазовых музыкантов Сибири *Игорь Дмитриев*. Сам он родом из Ташкента, но его по праву можно считать сибирским джазовым пианистом, так как он внес большой вклад в развитие фортепианного джаза в регионе. С самого раннего детства он играл все, что слышал, а благодаря тонкому музыкальному слуху мальчик мог повторить практически любую услышанную мелодию. Но просто играть ему было мало – ему всегда казалось более интересным найти какие-то еще не открытые стороны очередной популярной песни, обработать ее, подать так, чтобы не только он сам, но и слушатели увидели в знакомой мелодии что-то новое. Игорь стал виртуозом, прекрасно владеющим всеми приемами и тонкостями фортепианной игры. Будучи еще учеником школы-десятилетки в Ташкенте, Игорь начал играть джаз в ансамбле Сергея Гилева. С годами рос его интерес к джазу.

В 1969 году И. Дмитриев переехал в Новосибирск, играл в комбо с В. Будариным, С. Беличенко и другими новосибирскими музыкантами. Организовал свое трио с басистом Петром Ржаницыным и барабанщиком Святославом Яковенко, с которыми выступал на фестивалях в Свердловске, Риге, Тбилиси, Ярославле. Музыканты стремились по возможности всесторонне представить любого солиста. В каждой пьесе были три-четыре соло, являющиеся важными элементами композиции. Наряду с этим, музыканты добивались яркого ансамблевого звучания, четкости, слитности игры, хорошей ритмики. В дуэте с виброфонистом Игорем Уваровым Дмитриев играл на фестивалях в Ярославле, затем в Западно-Сибирском джаз-квартете на фестивалях Сибири. В игре Дмитриева поражает богатство фактуры, гармоническая фантазия пианиста, красивейшие сочетания аккордов, мелодии и ритма. Привлекает свинг, атакующая артикуляция и постоянная спонтанная импровизация, виртуозная техника игры и блестящее владение звуком.

Игорь Дмитриев входил в ансамбль Анатолия Вапирова «Золотые годы джаза», с которым выступал на фестивалях во многих городах страны и странах СНГ. Дмитриев преподавал джаз в Новосибирском музыкальном училище. Он написал немало композиций для малых и больших составов.

На новосибирском фестивале в 1998 году была исполнена его пятичастная сюита на джазовые темы для «Старого джазового трио» и симфонического оркестра. Невероятные джазовые импровизации и нестандартные обработки классических произведений принесли ему популярность и прочный творческий успех.

В собственных композициях Игоря ощутима тяга к фольклорным истокам, постоянно используются народные лады. Понимая, что джаз дает широкое поле для вариационного переосмысления мелодий, он создает свои композиции. Они выделяются необычностью колорита, богатством развития тематического материала. В самой манере образного мышления Дмитриева, несомненно, сказывается огромная многолетняя работа исполнителя. Он и традиционную форму поворачивает по-своему. И всюду – особый дмитриевский колористический «климат» – сочность «мазков», глубинная перспектива, темперамент, тонкая вязь голосов-инструментов, свой глубоко индивидуальный «образ звучания».

С составом «Старого джазового трио» и солистами Дмитриев выступал на всех новосибирских фестивалях, в Санкт-Петербурге на Втором «Свинге белых ночей», Казани, Красноярске, Екатеринбурге; он играл с Янушем Муньяком, Георгием Гараняном, Валерием Пономарёвым, Бени Голсоном, Куртисом Фуллером, Бобби Уотсоном, Эвелин Блэйки, Джейн Паркер, Тимом Армакостом. Дмитриев – автор многих композиций и аранжировок для комбо и больших оркестров. В разные годы он выступал с ведущими музыкантами России, Европы и Америки. Игорь Дмитриев получил международное признание, став почетным членом Вашингтонского джаз-клуба «Потомак-ривер». Каждый его концерт превращается в событие, погружая публику в процесс творческого экстаза, процесс рождения музыки. Он никогда не знает заранее, что и как будет играть.

Игорь Дмитриев – один из ярчайших представителей основного течения джаза – мейнстрима в России. Молодые джазмены считали похвалой определение «играть, как Игорь», а играть с ним было одно удовольствие. С отъездом музыканта в 1987 году в Горный Алтай, где он живет в настоящее время, сибирский эталон довоенного американского джаза теперь можно услышать только на его нечастых гастролях с новым ансамблем – «Старое джазовое трио» (Дмитрий Аверченков – контрабас, Сергей Беличенко – ударные), к которому как к лучшей ритм-группе Сибири присоединялись в разное время в качестве солистов Валерий Пономарев, Давид Голощекин, Куртис Фуллер, Георгий Гаранян и другие.

Игорь Дмитриев – джазовый консерватор, то есть хранитель основополагающих ценностей в джазе, хранитель традиций. В джазовом мире России к востоку от Урала этот пианист обладает абсолютным авторитетом. Он, безусловно, «профессор» классического джазового рояля. Такие музыканты, как Дмитриев, поддерживают и сохраняют в джазе уровень стандарта. В случае с Игорем Дмитриевым мы имеем яркий пример – знание и личное постижение того, что лучшие пианисты классического джаза оставили потомкам. В этом есть сущность дмитриевского классического джаза и, в частности, джазового фортепиано: не попсовать и не академизировать. Отрезки музыкального материала, отведенные роялю в джазовых пьесах, прозрачны по смыслу, элегантны по форме, естественны по ритму. Сольные этюды Дмитриева вполне самостоятельны даже в рамках заданных схем. В Сибири многие пианисты стали играть джаз благодаря Дмитриеву. Даже в своем алтайском отшельничестве он как-то влияет, воздействует на молодых джазменов.

Исполнители, упомянутые в статье, являются «ключевыми» фигурами джазового фортепиано в Сибири. Однако и другие пианисты своим творчеством внесли весомый вклад в культуру сибирского региона. Это А. Шевченко из Абакана, В. Романенко и В. Зоткин из Иркутска, В. Селезнев, А. Сбитнев, П. Шамрай, Ю. Шерстюк из Кемерово, Е. Гуммель, М. Коретин, В. Сидельников и А. Милютин из Новокузнецка, Я. Айзенберг из Красноярска, А. Осинев из Черногорска, Е. Черноног из Магадана, Д. Ярилов из Томска...

Каждый пианист индивидуален в своей игре, каждый – преподносит исключительно свою манеру исполнения. Все они оставляют свой след, вносят свой вклад в музыкальное искусство Сибири.

Литература

1. Мохонько А. Кузбасс музыкальный. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1986. – С. 123.
2. Веселов А. Первая публикация // Сибирская столица. – Новосибирск, 2002. – № 2, февраль. – С. 15–17.
3. Никитин И. JasonPalmer& квинтет Алексея Подымкина. Посвящение Майлзу Дэвису. – 11 ноября 2013 [Электронный ресурс]. – URL: MUSECUBE-Jazz&Blues. – Загл. с экрана.
4. См.: Пресс-служба Новосибирской филармонии. «Сибирский диксиленд»: юбилеи продолжаются [Электронный ресурс] // «ЛИterra» (Ново-

сибирская областная образовательная сеть). – 20.11.2003. – URL: <http://literra.websib.ru/news.htm.353/>. – Загл. с экрана.

5. Черноусова И. Почему джаз? // Вечерний Новосибирск. – Новосибирск, 2003. – 5 декабря.

УДК 78.074

В. Т. Кравченко

Петропавловск-Камчатский

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАМЧАТКИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

В статье рассматривается история развития музыкальной культуры Камчатки второй половины XX века, в основе которой – создание Концертно-эстрадного бюро, открытие музыкального училища и появление музыкальных школ в отдаленных поселках полуострова. Наиболее значимые достижения камчатской культуры в сфере музыкального образования и просветительства связаны с деятельностью преподавателей колледжа искусств и артистов филармонии, о которых рассказывается в статье.

Ключевые слова: Камчатская хоровая капелла, Камчатский камерный оркестр, колледж искусств, концертно-филармоническое объединение.

V. T. Kravchenko

Petropavlovsk-Kamchatsky

PROFESSIONAL MUSIC ART OF KAMCHATKA AT THE TURN OF XX–XXI CENTURY

The history of the development of musical culture of Kamchatka in the second half of XX century is considered in the article. Its basis consists of the Concert-variety bureau, opening Music College and music schools in the distant villages of the peninsula. The most significant achievements of the Kamchatka culture in the field of music education connecting with the activities of the teachers of the College of arts and Philharmonic actors are described in the article.

Keywords: Choir of Kamchatka, Chamber Orchestra of Kamchatka, the College of Arts, Philharmonic Concert Association.

Достижения культуры, прославившие Камчатку в прошлом и нынешнем веках, поразительны как по необыкновенной стремительности развития, так и по качественному уровню. Десятки крупных имен, составляющих ее основу, дополняют сотни творчески энергичных, преданных своему делу специалистов, истинных самородков.

Важно отметить, что культура Камчатского края есть плоть от плоти культура российская, но в ней имеется одна особенность: соединение фольклорных традиций и обычаев коренных народов Дальнего Востока и Восточной Сибири – ительменов, коряков, алеутов, чукчей, эвенков – с русскими и мировыми художественными ценностями сформировало богатую красками и оттенками современную культурную симфонию Камчатки. Симфонию – иначе не скажешь. В ней стук бубнов и грохот вулканов, шум моря и крики чаек, манящие танцы ительменов и лирические распевы эвенков, горячие пляски коряков и шуточные – алеутов, лихие казачьи переплясы и русские хороводы, музыка Моцарта, Чайковского, Шопена и многое, многое другое, без чего не обходится человек, его душа в современном мире. Все это находит свое отражение в книгах камчатских литераторов и в полотнах художников, на концертных сценах в постановках профессиональных и любительских коллективов.

Конечно, это не значит, что внутри этой радужной, громкоголосой симфонии не слышны голоса каждой из отдельных культур, этносов, живущих на полуострове. Нет же, слышны. Это именно они счастливо дополняют духовную симфонию полуострова, обогащая и раскрашивая ее в яркие цвета. В результате Камчатка имеет богатое, самобытное, яркое культурное пространство, в котором кипит большая интересная жизнь.

Музыканты Камчатки – особое и весьма немногочисленное племя специалистов, усилиями которых существует и развивается на далеком и не совсем еще обжитом Камчатском полуострове музыкальное искусство. Так уж сложилось исторически, что многие музыканты, появившиеся на Камчатке в XX столетии (преимущественно, во второй его половине), становились здесь первопроходцами музыкального образования. Они же, порой не догадываясь об этом, первыми открывали жителям далеких северных поселков красу и неповторимость звучания живой музыки. Этим музыкантам-подвижникам – пианистам Д. М. Лернеру, В. П. Тумило и В. А. Банникову, скрипачам Г. А. Аввакумову и Л. Л. Зиневичу, гитаристу Н. Д. Красильскову, хоровому дирижеру Е. И. Морозову, певице

В. С. Черкасской, композитору Г. И. Нелиповичу – посвящены очерки автора настоящей статьи, написанные в разные годы и вошедшие в книгу «След Ветра» [1].

Не все специалисты, перенесшиеся волей судьбы из цивилизованных городов в иной, невиданный ранее мир, выдерживали, закреплялись на Севере. Но многие именно в преодолении трудностей нашли себя, обрели почет, удовлетворение и совсем не сокрушаются, что лучшие годы своей жизни (а то и всю жизнь, без остатка) даровали далекой и благодатной земле – Камчатке.

Камчатский колледж искусств

Свою биографию Камчатский колледж искусств, именуемый ранее «Камчатским областным музыкальным училищем», начал в 1960 году, в честь 220-летия Петропавловска-Камчатского. Большой и непростой путь позади. Сегодня Камчатский колледж искусств – одно из ведущих учебных заведений в сфере искусства на Дальнем Востоке.

За прошедшие десятилетия здесь подготовлены более 1 500 специалистов, десятая часть из которых получили дипломы с отличием. В мае 2010 года колледжу исполнилось 50 лет. В колледже работают около 50 квалифицированных преподавателей, среди которых специалисты, известные не только в России, но и за рубежом. Многие преподаватели отмечены нагрудными знаками Министерства культуры Российской Федерации «За достижения в культуре», орденами и медалями России, имеют почетные звания, являются лауреатами Камчатской государственной премии. Два педагога колледжа – заслуженный деятель искусств России Евгений Морозов и заслуженный артист России Валерий Кравченко – носят звание «Почетный гражданин Петропавловска-Камчатского».

Некоторые из выпускников колледжа после учебы в вузах России в разные годы вернулись на Камчатку и в настоящее время являются преподавателями Камчатского колледжа искусств. Среди них – Наталья Масляник, Наталья Пчелинцева, Алла Лушпа, Артём Быков, Михаил Авдошенко, Елена Быкова, Оксана Кассап, Лариса Амонская, Павел Брагин, Василина Кирпичева и другие.

В Камчатском колледже искусств студенты-музыканты обучаются по следующим специальностям: инструментальное исполнительство (фортепиано, скрипка, альт, виолончель, труба, тромбон, туба, валторна, флей-

та, кларнет, гобой, фагот, ударные инструменты, баян, аккордеон, домра, балалайка, гитара), хоровое дирижирование, вокальное искусство, теория музыки. Кроме музыкантов в колледже учатся художники и хореографы (народный танец).

Ежегодно свыше 70 процентов выпускников колледжа поступают в консерватории, институты культуры и искусств России, некоторые учатся за рубежом. Среди бывших выпускников – заслуженные артисты Российской Федерации, лауреаты международных конкурсов, преподаватели вузов, известные исполнители, представители творческих коллективов России и ряда зарубежных стран (США, Австрия, Швейцария, Израиль, Германия, Испания, Канада). Только за последние пять лет свыше 30 студентов колледжа стали обладателями Гран-при, лауреатами и дипломантами российских и международных конкурсов.

Студенческая жизнь колледжа содержательна и разнообразна. Капустники и музыкальные спектакли собирают полный зрительский зал. С 2006 года выпускается студенческая газета «Ad libitum». Лучшие студенты награждаются стипендиями Министерства культуры РФ, губернатора Камчатского края и главы Петропавловска-Камчатского, различными премиями, а также экскурсионными поездками в Москву и другие города России. Студенческий состав многонационален: наряду с русскими, украинцами, евреями, белорусами, корейцами в колледже учатся представители малочисленных народностей Камчатки – ительмены, чукчи, коряки, эвены.

Камчатский колледж искусств – центр музыкальной культуры Камчатского края. Здесь проводятся многочисленные концертные мероприятия с участием приезжих и камчатских артистов, краевые фестивали, конкурсы юных музыкантов. Здесь же созданы и ведут активную концертную деятельность такие творческие коллективы, как лауреат Всероссийского конкурса духовой оркестр (художественный руководитель и дирижер – Алла Лушпа), лауреат Международного конкурса оркестр русских народных инструментов, студенческий ансамбль «В яблочко» (художественный руководитель и дирижер – заслуженный работник культуры России Ольга Спирина), обладатель Гран-при Всероссийского конкурса хореографический ансамбль «Академия танца» (художественный руководитель – заслуженный работник культуры России Светлана Туник), молодежный хор (художественный руководитель и дирижер – заслуженный деятель искусств РФ Евгений Морозов).

Камчатский колледж искусств ежегодно проводит гастрольные поездки по населенным пунктам Елизовского, Усть-Большерецкого, Мильковского, Быстринского и Усть-Камчатского районов, а преподаватели выезжают в районы края, включая Корякский округ, для оказания методической помощи педагогам музыкальных и художественных школ. Коллективы и солисты колледжа – неперенные участники многих городских и краевых мероприятий. Отдельные преподаватели выступали с концертными программами в разных городах России и в некоторых странах мира.

Особое место в деятельности колледжа занимают фестивали и конкурсы, которые уже давно обрели известность и проводятся регулярно. Краевой конкурс «Юные дарования Камчатки» – самый любимый и самый «старший» на Камчатке: впервые он прошел весной 1972 года. Его постоянные организаторы – Камчатский колледж искусств и Краевой учебно-методический центр. Конкурс во все времена привлекал к себе внимание всех творческих учебных заведений Камчатки. К концу XX столетия список победителей приблизился к четырем сотням. И пусть не кажется, что члены жюри разных лет отличались излишней щедростью. Время засвидетельствовало, что многие из юных победителей избрали музыку своей профессией, а некоторые добились поразительных результатов. Когда весной 1985 года ученику 1-го класса, маленькому скрипачу Коле Саченко, вручали диплом победителя VIII Областного конкурса, никто не мог и предположить, что всего через тринадцать лет он, молодой студент Московской консерватории, станет лауреатом I премии XI Международного конкурса имени П. И. Чайковского.

В рамках конкурса «Юные дарования Камчатки» ежегодно проводится фестиваль-конкурс хоровых коллективов и солистов-вокалистов «Весенние голоса», бессменным организатором которого является старейший педагог колледжа, основатель Камчатской хоровой капеллы, заслуженный деятель искусств России Евгений Морозов.

Первый Фестиваль классической музыки состоялся 1 октября 2002 года по инициативе заведующего струнным отделением колледжа заслуженного работника культуры России Льва Зиневича. Музыканты, принимающие участие в фестивале, дают концерты и мастер-классы как в краевой столице, так и в отдаленных районах Камчатки. В разные годы в фестивале участвовали пианисты А. Киселев (г. Благовещенск), заслуженный артист России Юрий Богданов (г. Москва), Марина Кравец

(г. Москва), лауреат международных конкурсов М. Фрасконе (Франция), заслуженный артист России А. Кошванец, лауреаты международных конкурсов А. Кугаевский и А. Романов (г. Новосибирск) и многие другие.

С февраля 2004 года начинает свою биографию Фестиваль фортепианного искусства, который ныне носит имя его основателя – заведующего фортепианного отделения колледжа заслуженного артиста России Валерия Тумило. В первом фестивале приняли участие 39 опытных и юных пианистов из Петропавловска-Камчатского, Вилючинска, Елизово и других населенных пунктов Камчатки. В последние годы для участия в работе жюри фестиваля стали приезжать музыканты из ведущих вузов России.

Инициатором фестиваля исполнителей на духовых и ударных инструментах «Камчатка – от флейты до тубы» (проводится с 2004 года) является заведующая отделением духовых инструментов Алла Лушпа. Участниками фестиваля являются не только профессиональные музыканты, но и самодеятельные артисты из домов культуры, центров досуга, дворцов детского творчества, военные музыканты. Фестивали духовиков всегда масштабны: в них принимают участие до 300 музыкантов из разных районов края.

Инициатором проведения первого фестиваля дошкольного творчества «Маленькая страна» в 2002 году стала заведующая отделением теории музыки, заведующая центром развития ребенка «Гармония» при колледже искусств заслуженный работник культуры России Наталья Бугаева. С тех пор в этом красочном и популярном фестивале приняли участие тысячи маленьких артистов.

Основателем и бессменным руководителем фестиваля-конкурса народного творчества «Россия начинается с Камчатки», который проводится ежегодно с 2002 года, является заведующая отделением народных инструментов, художественный руководитель и дирижер оркестра русских народных инструментов колледжа заслуженный работник культуры России искусств Ольга Спирина. В фестивале-конкурсе соревнуются певцы, танцоры, музыканты как профессионально подготовленные, так и самодеятельные. В дни фестиваля проводятся курсы повышения квалификации руководителей, мастер-классы, концерты и творческие встречи с известными в России музыкантами. Среди гостей фестиваля – ансамбли «Былина» и «Скифы» из Астрахани, трио «Владивосток» в составе заслуженных артистов России С. Арбуза (контрабас), А. Капитана (баян), Н. Ляхова (бала-

лайка), фольклорный ансамбль «Рождество» из Новосибирска, лауреат международных конкурсов Э. Семенов (тенор) и многие другие. За десять лет в фестивале-конкурсе приняли участие более 3000 участников из 15 населенных пунктов Камчатки.

Весной 2013 года в колледже по инициативе педагога, заслуженного работника культуры России Татьяны Шишовой возник еще один проект: фестиваль-конкурс «Скрипки, bravo!». Он объединил творческие усилия струнников всей Камчатки.

Творческий труд преподавателей, студентов и коллективов колледжа – основа концертной, методической и научной деятельности. Здесь разрабатываются авторские программы, создаются учебные пособия и методические рекомендации по различным направлениям музыкального исполнительства, хореографического и художественного образования, ведется краеведческая и исследовательская работа по истории культуры Камчатки. Ежегодно (с 2006 года) в колледже проходит Творческая школа для одаренных детей Камчатского края. Для участия в работе Школы приглашаются ведущие специалисты из разных регионов России. Таким образом, за прошедшие годы удалось охватить практически все направления творческой работы с детьми и студентами. В номинации «Инструментальное исполнительство» проводились мастер-классы по фортепиано, гитаре, медным духовым и ударным инструментам, вокалу, эстраднему искусству. По программам Школы занимались теоретики, художники, хореографы. Среди мастеров, приглашенных для проведения Школы в разные годы, были руководитель Московского экспериментального центра развития музыкального интеллекта «BRAININ» А. Андреева-Брайнин, доцент Самарской академии культуры и искусств В. Дрындин, заслуженный артист России солист Государственного камерного оркестра джазовой музыки им. Олега Лундстрема В. Журкин, народный артист РФ, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных Ю. Розум и многие другие.

Творческая школа завоевала на Камчатке настоящее признание. Ежегодно на нее собираются не только специалисты колледжа, музыкальных, художественных школ и школ искусств Петропавловска-Камчатского, но и преподаватели из самых отдаленных уголков края... Понятно, что фестивали, конкурсы, другие творческие проекты органично и значимо дополняют учебный процесс колледжа, вовлекают в их проведение весь педагогический и студенческий коллективы.

Но концертный зал колледжа не всегда бывает академичным. Юбилейная суматоха, прибытие гостей, которых с каждым годом становится все больше, наконец, студенческие капустники и праздничные вечера – все это мгновенно меняет привычную атмосферу зала, делает его более уютным, семейным. Примерно с начала 90-х годов прошлого века юбилейные празднества преподавателей и творческих коллективов стали обставать более художественно, разрабатывая оригинальные сценарии и все активнее привлекая к действию современные технические средства. Сегодня в колледже никто не удивится собственным фильмам, которые создаются в студии Павла Малявина по самым разным поводам, привычной стала и запись на DVD всех важнейших концертов.

Директор колледжа – Марина Анатольевна Акмаева (руководит учебным заведением с 1999 года), выпускница Санкт-Петербургского гуманитарного университета и Академии Государственной службы при Президенте Российской Федерации, кандидат социальных наук. Материально-техническая база Камчатского колледжа искусств динамично развивается. Особого внимания заслуживает факт получения колледжем в 2007 году лучшего в мире концертного рояля марки «Steinway», в 2012 году – рояля марки «Boston», в 2014 году на фортепианном отделении колледжа появились ещё четыре рояля фирмы «Steinway». В колледже – наиболее полная на Камчатке библиотека музыкальной литературы, имеются кабинеты видео и звукозаписи. На базе колледжа работает и детская музыкальная школа, в которой постигают азы музыки и хореографии более 100 юных жителей Петропавловска-Камчатского. Более подробно об истории создания музыкального училища в Петропавловске-Камчатском, о его дальнейшей учебной, творческой, концертной деятельности рассказывается в очерке автора настоящей статьи «Гран-при – дело привычное. К 40-летию Камчатского областного музыкального училища» [1, с. 385–408].

Концертно-филармоническое объединение Камчатки

Свою биографию Камчатское концертно-филармоническое объединение начинает с 1958 года. Именно тогда в Петропавловске появилась организация под именем «Концертно-эстрадное бюро». С 1964 по 2009 годы она носила название Камчатской областной (затем – краевой) филармонии. А затем уже была преобразована в Концертно-филармоническое объединение.

Собственно, смена вывески мало что меняла в деятельности коллектива. Во все времена филармония стремилась к реализации государственной политики в области искусства и исполнительского мастерства, к пропаганде классической музыки и мировой музыкальной культуры, организации гастролей. Когда-то в состав филармонии входили так называемый «Театр на нартах» супругов-кукольников Корсак, корякский национальный ансамбль танца «Мэнго», чтецы, музыканты. Благодаря филармонии на Камчатке побывало невероятное число знаменитых музыкантов и творческих коллективов.

Сегодня в состав Камчатского концертно-филармонического объединения входят: лауреат международных конкурсов «Камчатский камерный оркестр имени Георгия Аввакумова» (художественный руководитель и дирижер заслуженный артист России Александр Гилёв), лауреат международных конкурсов «Камчатская хоровая капелла» (художественный руководитель и дирижер заслуженный деятель искусств России Евгений Морозов) и дипломант международных конкурсов русский квартет «Камчатка» (художественный руководитель Артём Быков). В «недрах» камерного оркестра есть еще один яркий и мобильный инструментальный ансамбль – «Прикосновение». В нем играют всего четыре музыканта: Ирина Шмидт – скрипка, Анна Ржевская – скрипка, Любовь Смоленцева – альт, Яна Пискун – виолончель. Директором концертно-филармонического объединения является Александр Красноносенских.

Камчатский камерный оркестр был сформирован в 1972 году и сразу стал известным коллективом в отечественном мире музыки. Именно тогда, осенью 1972-го, пианист Владимир Киселёв (бывший в ту пору директором музыкальной школы № 1) и Александр Жаринов, продолжающий занятия с ученическим ансамблем скрипачей, решили дерзнуть и собрать вместе всех педагогов оркестровых специальностей города. Таковых оказалось ровно 15. Дирижерский пульт занял В. Киселёв. Партию первой скрипки взял на себя А. Жаринов. В декабрьском праздничном концерте, посвященном 50-летию образования СССР, горожане услышали первую премьеру городского камерного оркестра – «Пассакалию» Генделя.

В сентябре 1973 года камерный оркестр реформируется в симфонический оркестр при Камчатском комитете по телевидению и радиовещанию и Доме народного творчества. В состав оркестра вошли музыканты-профессионалы, работающие преподавателями в музыкальном училище, в детских музыкальных школах и военных оркестрах. Художественным

руководителем и дирижером стал Евгений Воробьев. В том же году судьба привела на Камчатку скрипача Георгия Аввакумова, которому суждено было оставить яркий след в музыкальной культуре Камчатки и сыграть ключевую роль в развитии оркестра.

Аввакумов Георгий Александрович (1946–1997) родился в Ленинграде. Первые музыкальные впечатления – спектакли Мариинского оперного театра, которые посещал с мамой. Музыкальную школу окончил в г. Шахты. Играл в школьном ансамбле скрипачей. Затем окончил Ростовское училище искусств по классу скрипки и музыкально-педагогический факультет Таганрогского педагогического института. Появление Георгия Аввакумова на Камчатке можно считать судьбоносным – и для его творческой карьеры, и для развития музыкальной культуры на полуострове.

За короткое время коллектив симфонического оркестра под управлением Е. Воробьева завоевал популярность и достиг высокого уровня исполнительского мастерства. В 1977 году оркестр явился участником заключительного концерта I Всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества в Москве, где получил звание лауреата. В 1980 году коллективу присвоено звание «народный».

В 1981 году по ряду причин симфонический оркестр был расформирован, а на основе его струнной группы создан ансамбль скрипачей, руководителем которого стал Георгий Аввакумов. Активно концертируя, музыканты объехали многие районы Камчатки. В 1984 году произошла еще одна реорганизация: к ансамблю скрипачей присоединились новые музыканты. Так возродился Камчатский камерный оркестр, каким его знает современный зритель.

Серьезным испытанием на зрелость стал для оркестра 1990 год. Коллектив участвовал во Всесоюзном конкурсе камерных и симфонических оркестров, который проходил в Новосибирске, и завоевал высшую награду – I премию и звание лауреата. Последующее десятилетие становится расцветом творческой деятельности оркестра. Почти ежегодно он гастролирует в разных странах, выступает в самых лучших и престижных залах Чехии, Австрии, Италии, Испании. Его имя – на афишах Международных фестивалей: «Чешский Крумлов», «Молодая Прага», «Вилья Бланка», «Моцарт в Праге», «Пражское лето».

В творческом взлете оркестра бесценна заслуга его главного дирижера – заслуженного артиста России Георгия Аввакумова. В еще большей

степени возросли творческие возможности оркестра, когда в 1993 году настоящим его другом стал именитый симфонический дирижер заслуженный деятель искусств России Илмар Лапиньш. Илмар часто приезжал на Камчатку, работал с Аввакумовым, его коллективом и значительно обогатил музыкальную палитру оркестра произведениями современных композиторов – А. Шнитке, Э. Денисова, А. Чайковского и др. С тех пор дружба камчатского оркестра с этим дирижером мирового уровня не прерывается.

1997 год вписал трагическую страницу в судьбу коллектива. 11 октября Георгия Александровича Аввакумова не стало. Сентябрьский концерт в Москве, в Рахманиновском зале консерватории, стал для него последним... Он ушел из жизни в расцвете творческих сил, но оставил талантливый работоспособный коллектив. Его ученики играют во многих российских оркестрах, а скрипач Николай Саченко, первым учителем которого был Г. Аввакумов, в 1998 году стал обладателем I премии Международного конкурса им. Чайковского.

Биографию оркестра продолжил замечательный камчатский пианист – заслуженный артист России Валерий Тумило. Он весь год оставался не только солистом оркестра, но и пытался заменить Аввакумова как дирижер. Музыкальный сезон 1999 года оркестр открыл с новым художественным руководителем и дирижером – заслуженным артистом России Александром Гилёвым. Это был выбор самого коллектива. За плечами Гилёва к этому времени уже было более десяти лет безупречного служения Музыке и Оркестру. Солист, ведущий скрипач, концертмейстер, он глубоко усвоил традиции, широту, свободу музыкального мышления своих предшественников. Но при этом Александр Николаевич внес молодую энергию, искренность и остроту мысли. У него – своя индивидуальность, свой стиль, свое понимание музыки, и коллектив ему верит.

Каждый творческий сезон оркестра приносит зрителю новые многочисленные премьеры. По-прежнему многие выдающиеся музыканты России приезжают на Камчатку, чтобы совместно выступить с Камчатским камерным оркестром. Без него немислим ежегодный традиционный фестиваль искусств «Камчатская весна», оркестру предоставляется честь открытия филармонических сезонов.

Камчатский камерный оркестр участвует во всех крупных мероприятиях краевого и международного масштаба, проходящих на территории

Камчатского края. Солисты камерного оркестра участвовали в презентации Камчатского края в МИДе и Совете Федерации России в 2009 году. Впечатляет широкий жанровый и стилевой диапазон оркестра: от миниатюры до симфонии, от Моцарта до современных композиторов. Ему под силу произведения и популярные, и малоизвестные, сочинения сложные и очень простые. Оркестр научился впитывать все самое лучшее от всех, с кем ему пришлось работать, не теряя при этом своего лица, своего почерка.

Камчатская хоровая капелла основана в 1967 году. Ее организатором и бессменным руководителем является заслуженный деятель искусств России Евгений Морозов [1, с. 517–524]. Коллектив – лауреат престижных конкурсов хорового искусства в России, лауреат международных конкурсов. С 1973 года начались творческие поездки хоровой капеллы по России, республикам бывшего СССР. Первые зарубежные гастроли – в Болгарию – состоялись в 1980 году. С тех пор этот коллектив слышали в Японии, США, Франции, Китае, Греции, Испании, Германии. Одно из наиболее ярких событий в творческой биографии капеллы – исполнение кантаты Сергея Прокофьева «Александр Невский» совместно с хоровым коллективом Анкориджа (штат Аляска) и Национальным симфоническим оркестром США под управлением Мстислава Ростроповича в 1992 году.

Основу репертуара капеллы составляет русская и зарубежная классика, хоровые сочинения современных композиторов и обработки русских народных песен. Значительное место в концертных программах коллектива отведено русской духовной музыке. Большим успехом пользуются обработки национальных мелодий народов Севера, сделанные для хора Е. Морозовым. Они исполняются, как правило, с участием ведущих солистов камчатских национальных хореографических ансамблей. Хормейстером капеллы является заслуженный работник культуры России Виолетта Бутучел, концертмейстер – заслуженный артист России Валерий Кравченко. Камчатской хоровой капеллой выпущены две пластинки и три лазерных диска. Один из дисков посвящен духовной музыке великого русского композитора С. В. Рахманинова.

Первая половина 1990-х годов оказалась наиболее плодотворной в деятельности коллектива. Капелла побывала в США, Китае, дважды – во Франции; на двух международных конкурсах – в Греции (1994) и Испании (1995) – коллектив завоевал «серебро» и звание лауреата. В декабре 1996 года состоялись гастроли капеллы в Германии. В сентябре 1997-го капелла под управлением Е. Морозова в составе камчатской

делегации участвовала в праздновании 850-летия Москвы, где выступила в сводном хоре у стен храма Христа Спасителя и дала ряд концертов.

В ноябре 2010 года Камчатская хоровая капелла вновь представила свою концертную программу москвичам, выступив на сцене Рахманиновского зала Московской государственной консерватории. В конце 2012 года состоялись гастроли капеллы по городам Дальнего Востока. Репертуар коллектива обновляется постоянно. Готовятся к выпуску новые лазерные диски. Назовем лишь несколько крупных работ коллектива: «Реквием» Моцарта, «Gloria» А. Вивальди, «Stabat Mater» Дж. Перголези, «Страсти по Матфею» епископа Иллариона, вокально-хоровая композиция по мотивам рок-оперы «Юнона и Авось» А. Рыбникова и другие.

Весной 2001 года Камчатская хоровая капелла пересекла США с севера на юг и дала 21 концерт. В городе Сан-Антонио (штат Техас) капелла участвовала в проведении Национальной конвенции Ассоциации хоровых дирижеров Америки. По общему мнению, выступление хора с Камчатки признано одним из лучших. В октябре 2002 года капелла участвовала во Всемирной хоровой олимпиаде, проходившей в Южной Корее (г. Пусан). Коллектив Е. Морозова выступал в трех номинациях и завоевал три серебряные медали. А летом 2005 года произошло событие, к которому Евгений Морозов и его капелла стремились многие годы: на Международном конкурсе хоровых коллективов в Риме была завоевана золотая медаль.

В последнее время коллектив капеллы увлекся тематическими программами: «Аве Мария», «Рождественские вечера», «И звуки музыки вечерней...» (в честь юбилея Петропавловска-Камчатского), цикл программ ко Дню Победы и другие. В октябре 2012 года капелла представила музыкально-литературную композицию «Недаром помнит вся Россия...», посвященную 200-летию Победы России в Отечественной войне 1812 года. Все программы капеллы имеют большой успех. Немыслимо без участия капеллы и проведение ежегодных традиционных фестивалей искусств «Камчатская весна»... Важно отметить, что в последние 10–15 лет проходил активный процесс обновления коллектива. В капеллу пришло много молодежи, но исполнительский уровень при этом остался на высоте. Осенью 2012 года Камчатской хоровой капелле исполнилось 45 лет.

Камчатка – далекий полуостров на Северо-востоке России, где природа с ее вулканами, гейзерами и могучими медведями поражает воображение любого путешественника. Но «Камчатка» – это еще и ансамбль рус-

ских народных инструментов, в котором четыре молодых музыканта блистают своей виртуозностью, завидной исполнительской культурой и эмоциональной силой. Русский квартет «Камчатка» основан в Петропавловске-Камчатском в 2006 году. В его состав входят солисты Камчатской филармонии, преподаватели Камчатского колледжа искусств – лауреаты многочисленных музыкальных конкурсов Артём Быков (художественный руководитель), Михаил Авдошенко (баян), Наталья Лебедева (домра), Павел Малявин (контрабас). Талант, усердие и яркий, постоянно обновляющийся репертуар помогли музыкантам очень быстро обрести популярность не только у жителей полуострова, но и далеко за его пределами. Коллектив – дипломант Международного конкурса, выпустил свой первый CD.

Характерной чертой артистов небольшого ансамбля является активный, результативный поиск творческих решений, которые помогают донести до слушателей самые разные, иногда трудносовместимые музыкальные жанры. Классика и русский фольклор, сочинения современных авангардистских композиторов и старинные миниатюры – все это порой облекается в захватывающее музыкально-театральное действо, призванное отразить многообразие исполнительского искусства на русских народных инструментах. Особую страницу в творчестве квартета «Камчатка» занимают инструментальные обработки песенно-танцевального наследия коренных жителей Севера – коряков, ительменов, эвенов, чукчей, искусно сделанные Артемом Быковым и эмоционально воспринятые его коллегами-музыкантами. Молодой коллектив уверенно развивается, считая своей наивысшей целью активную популяризацию музыкальной культуры во всех, самых труднодоступных уголках земного шара.

В проекте Основ государственной культурной политики, подготовленном в 2014 году в Администрации Президента РФ и вынесенном на общественное обсуждение, отмечается, что на протяжении всей российской истории именно культура сосредотачивала и передавала новым поколениям духовный опыт нации, обеспечивала единство многонационального народа России, во многом определяла влияние России в мире. Музыканты Камчатки всегда действовали и действуют именно в этом направлении.

Литература

1. См: Кравченко В. Т. След Ветра: очерки о культуре Камчатки. – Петропавловск-Камчатский: Новая книга, 2007. – 587 с.

Г. С. Сычёва
Ростов-на-Дону

МИХАИЛ ГНЕСИН В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АДЫГЕИ

Статья посвящена музыкально-этнографической экспедиции 1932 года, возглавляемой композитором, педагогом и просветителем Михаилом Фабиановичем Гнесиным. В статье рассказывается о неосуществленном замысле первой национальной оперы на основе черкесского фольклора.

Ключевые слова: Адыгея, Гнесин, Цей, просветительство, фольклор, опера, секстет, черкесские песни.

G. S. Sycheva
Rostov-on-Don

MIKHAIL GNESIN IN THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF ADYGEA

The article is devoted to the musical-ethnographic expedition of 1932. The leader of the expedition was a composer, educator and enlightener Michael Fabianovich Gnesin. The author acquaints us the unaccomplished plan tells about unfulfilled plan of the first national opera based on the Circassian folklore.

Keywords: Adygea, Gnesin, Tsey, enlightenment, folk, opera, sextet, Circassian songs.

В архиве Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева хранится папка с материалами конференции, прошедшей 17 марта 1993 года в Майкопе. Темой конференции стала музыкально-этнографическая экспедиция 1932 года, ключевую роль в которой сыграл композитор, просветитель и педагог, публицист и общественный деятель первой половины XX века Михаил Фабианович Гнесин. По определенному стечению обстоятельств материалы этой конференции так и остались неизданными. Однако событие, которому было посвящено столь большое научное собрание, весьма интересно, что и стало главной причиной написания данной статьи.

В 1932 году Михаил Гнесин получает приглашение возглавить музыкально-этнографическую экспедицию в Адыгейскую автономную область. Субсидированная Наркомпросом РСФСР поездка стала откликом на апрельское постановление ЦК партии 1932 года, которое обозначило поворот в культурной жизни страны и, в частности, в музыке. На страницах советской прессы многие авторы писали, что «наконец-то» произошло «переключение советских композиторов на рельсы участия в великой социалистической стройке» [1, с. 11]. Это должно было выразиться в создании «нового языка», «нового строя музыкального мышления», «новой системы музыкальных образов», основным источником для поисков которых должна была явиться «сокровищница национального творчества многочисленных народов, населяющих СССР» [Там же]. Культивируя идею «освобождения угнетенного искусства малых народов», власти настоятельно рекомендовали профессиональным композиторам заострить свое внимание на работе по изучению и собиранию фольклора в республиках и, по возможности, стремиться к созданию первых национальных произведений, прежде всего, крупных, «показательных» жанров – оперы и симфонии.

Создание на основе собранных фольклорных материалов первой национальной адыгейской оперы было главной целью экспедиции, возглавляемой Гнесиным. Организатором поездки и главным вдохновителем был Ибрагим Салехович Цей – писатель и общественный деятель²⁰. В составе исследовательской группы были также поэт Тихон Чурилин²¹, авторству которого должно было принадлежать либретто, а также художница Бронислава Каменская²², чьи эскизы планировалось взять за основу для подготовки декораций и костюмов к будущему спектаклю. Среди сопровождавших экспедицию были также историк Ибрагим Наурзов – директор Адыгейского краеведческого музея и народный певец Ибрагим Нагиеко.

Любопытно, что создание оперы было предложено музыканту, по складу творческого дарования являвшемуся композитором-миниатюристом. Будучи учеником Римского-Корсакова, мастера оперного жан-

²⁰ Ибрагим Салехович Цей (1890–1936) – адыгейский писатель, член Московского общества драматических писателей и композиторов, один из основоположников адыгейской литературы. Писал на адыгейском и русском языках.

²¹ Тихон Васильевич Чурилин (1885–1946) – русский поэт, переводчик.

²² Бронислава Иосифовна Корвин-Каменская (?–1945) – художница, ученица К. Коровина, супруга Т. Чурилина.

ра, Михаил Фабианович все же не выбрал это направление для собственной творческой реализации, имея при этом все задатки исключительного мелодиста. Среди его сочинений была лишь одна опера – «Юность Авраама» на собственное либретто, история создания которой загадочна, увлекательна и требует отдельного исследования²³. Однако кандидатура Гнесина в качестве автора музыки к будущей опере была выбрана, как нам видится, не случайно.

До 1936 года центром Адыгейской (Черкесской) автономной области являлся Краснодар. С этим городом Гнесина связывали почти три года плодотворной педагогической и общественной работы в начале 1910-х годов²⁴. Не исключено, что в годы пребывания в Екатеринодаре композитор имел возможность познакомиться с адыгейской культурой. Вероятно, потому идею создания национальной оперы на основе черкесского фольклора Гнесин воспринял с большим воодушевлением. Причин было несколько. Во-первых, Михаил Фабианович с юности проявлял интерес к фольклору. Выросший в семье раввина, композитор с детства слышал народные мелодии²⁵. Как отмечал сам Гнесин позднее, погружение в ев-

²³ «Юность Авраама» – опера-поэма (ор. 36, 1923 год). Идея создания оперы из пяти актов на библейский сюжет зародилась у Гнесина в начале 1920-х годов, когда композитор во второй раз посетил Палестину. Однако в списке сочинений, составленном супругой композитора Г. Ванькович-Гнесиной, опера упоминается как «опера-поэма в трех сценах-песнях с симфонической фантазией “Звездные сны”». Рукопись «Юности Авраама» до сих пор не издана и хранится в личном архиве композитора в РГАЛИ.

²⁴ Михаил Фабианович Гнесин переехал в Екатеринодар из Ростова-на-Дону в 1911 году по приглашению близкого друга, пианиста, дирижера и общественного деятеля Анатолия Николаевича Дроздова (1883–1950). Помимо педагогической работы в недавно открывшемся училище при Екатеринодарском отделении РМО, Гнесин вел активную просветительскую работу: публиковал статьи в местных газетах, а также совместно с Дроздовым в 1912 и 1913 годах был организатором «Весенних праздников искусств». Эти торжества стали своего рода фестивалями искусства, имевшими просветительскую направленность. Помимо концертов из сочинений современных композиторов, при проведении этих фестивалей читались доклады о живописи и музыке, проводились выставки картин художников, исполнялись танцевальные композиции, читались фрагменты литературных сочинений.

²⁵ Фабиан Осипович Гнесин (1843?–1891) – отец композитора, около двадцати пяти лет находился на должности общественного (казенного) раввина в Ростове-на-Дону. В разные годы Фабиан Гнесин являлся членом Совета Александровского благотворительного общества и городской управы. Внес решающий вклад в строительство главной хоральной синагоги в Ростове-на-Дону. В 1866 году начал работать Еврейское училище на 100 учеников под руководством Фабиана Осиповича.

рейский фольклор помогло ему «понять язык народного искусства вообще» [2, с. 207], что значительно расширило его собственные творческие горизонты. Во-вторых, собирание фольклора и участие в экспедициях было, по мнению Гнесина, не только важным делом, с точки зрения истории и науки, но и имело практическую ценность для композиторов. «Прослушивание песен непосредственно у местных исполнителей в присущих им костюмах, – писал он, – попытки более близкого общения с народными исполнителями и хотя бы элементарного усвоения их интересов; запечатление в памяти специфических возгласов, жестикуляций и мимики; знание особенностей использования музыкальных инструментов с подпеванием голосов в определенные моменты и подхватыванием мелодии хором, – все это очень много дает композитору, связывающему свое творчество с фольклором» [3, с. 5].

Кроме того, сочинение музыки на основе народных мелодий было одной из возможностей реализации композиторского таланта на просветительской стезе: это приобщало людей (воспитанных на интонационном фонде, ограниченном рамками фольклорной традиции отдельного народа) к жанрам серьезной профессиональной музыки, к общемировым культурным музыкальным ценностям.

По договоренности Гнесин должен был написать музыку к опере на адыгейские народные мелодии за два с половиной года, однако этого так и не случилось. Из сохранившейся переписки композитора и Ибрагима Цея мы узнаем об истинной причине, почему опера так и не была реализована: к сожалению, только в процессе работы экспедиции стало ясно, что Тихон Чурилин, которому было заказано либретто, не осознавал в должной степени важность и ответственность возложенной на него части работы. Характерные черты личности Чурилина отчетливо прорисовываются в следующем отрывке из письма Цея, адресованного Гнесину сразу после его отъезда из Адыгеи: «Вы уехали, а Тихон Чурилин рад и весел: “Я начальник экспедиции, даже Цей признал это! Признай и ты, Бронька!” Б. О. (Бронислава Каменская – Г. С.) разумеется, признала, а он доволен: “То-то же, а Вы мне Гнесин, да Гнесин”. Он весел, благодушен, принимает поклонниц, покупает всякую чепуху. Так прошло дня четыре. На четвертый день гостил у Васильева, пил водку, был пьяным и в таком виде пришел ко мне пить кофе и моей жене сказал: “Если бы Вы не были женой моего друга, я поцеловал бы Вас...” <...> Позавчера Тихон ругал весь

свет, Вас, меня... “Черт знает что... меня, большого поэта, здесь никто не знает, а Гнесину курят фимиам <...> Я поэт, равный Асееву и Маяковскому”» [4, с. 187].

Вместо погружения в национальную культуру и работы над текстом будущей оперы, Чурилин лишь празднично проводил время, а некоторые выходы поэта, описываемые в письмах Цея к Гнесину, выявляли наличие серьезного психического расстройства. Пребывание Чурилина в Краснодаре после отъезда Гнесина сделало почти призрачной надежду Ибрагима Цея, что либретто, а вместе с ним и опера, будут написаны в срок. Делясь своими чувствами с Гнесиным, он писал: «Я глубоко потрясен всей этой неудачной затеей. Всегда, когда я обнаруживаю кражу общественного имущества, я расстраиваюсь <...> но Тихон украл у меня больше. Он опустошил всю мою душу: он похитил у меня веру в возможность скорого (2–3 года) написания оперы, разбил все мои мечты, радость мою затоптал. Но это не мое только имущество, – энтузиазм оперы – это наша общая коллективная радость. Семь лет назад я в печати обещал своим младшим братьям эту оперу... Единственная надежда на Вас, дорогой Михаил Фабианович» [Там же].

Михаил Гнесин разделял чувство огорчения Ибрагима Салеховича. Получив от Чурилина приблизительный сценарий оперы, в котором автор либретто ввел свою персону (!) в качестве героя в последнем действии, Гнесин окончательно потерял надежду на плодотворное сотрудничество.

Музыкальные эскизы, написанные для оперы, композитор переработал в секстет «Адыгея» для скрипки, альты, виолончели, валторны, кларнета и фортепиано. Выбранный состав инструментов, соответствующий основным оркестровым группам оркестра, позволяет предположить, что первоначально музыка писалась в расчете на симфоническое звучание. Первое исполнение секстета состоялось в Москве в 1940 году. В дарственной надписи, оставленной автором на обложке одной из рукописей, автор называл секстет фантазией, полифоническое звучание которой коренится в особенностях адыгской народной песни [5, с. 33].

Композитор считал принципиальным отразить в музыке «детали исполнения» народных мелодий. Подчеркивая этот момент в статье «Черкесские песни», вышедшей в 1937 году в журнале «Народное творчество», он писал: «Я считаю большим недостатком более ранних записей песен

Кавказа то, что музыканты, находясь под гипнозом укоренившейся идеи об одноголосной природе этих песен, совершенно игнорировали “детали исполнения”. А в числе этих деталей имеются, как уже выяснилось, и элементы гармонии, и элементы полифонии, и почти всегда “полиритмия”, особенно заметная при наличии ударных инструментов с их самостоятельной ролью. Мне думается, что без знания этих “деталей” композитору трудно добиться убедительности при обработке народных мелодий» [6, с. 193].

Секстет Гнесина ждали в Адыгее с нетерпением. Пытаясь передать значение этого сочинения для адыгейской музыкальной культуры, в одном из писем Цей отмечал, что «музхалтура псевдонациональная нас душит, а настоящего творчества мы еще не видели» [7]. Оригинальная рукопись секстета с дарственной надписью Гнесина, подаренная на десятилетие Адыгейской автономной области, до сих пор хранится в архиве АРИГИ им. Г. М. Керашева в Майкопе [8].

После первой неудачи с либретто Гнесин тем не менее не оставлял попыток претворить замысел оперы в жизнь. Он предложил Ибрагиму Цею стать автором либретто: «С первого же знакомства с Вами я думал, что Вам бы следовало написать либретто для Адыгейской оперы, но не мог тогда поставить этого вопроса... <...> я подал мысль тов. Керашеву. Я очень надеюсь, что все это состоится, и что Вы действительно напишите, и хорошо напишите это либретто» [4, с. 189].

Сегодня не известно, принял ли это предложение Цей и велась ли работа над либретто. Возможно, созданию оперы помешала скоропостижная кончина Ибрагима Салеховича в 1936 году. Однако материал, собранный Гнесиным в экспедиции, послужил основой для создания еще нескольких произведений: пяти пьес из цикла «Песни и танцы адыгейских черкесов» для фортепиано (ор. 53, 1937), песенной фантазии на адыгейские темы «Джемерзе» (без опуса, 1937).

Вероятно, сегодня кому-нибудь может показаться, что значение этой музыкально-этнографической экспедиции 1932 года подобно «капле в море» для истории музыки. Однако не будем забывать, что летопись истории культуры складывается не только из великих открытий и свершений. Материалы, собранные Гнесиным в результате поездки, открыли музыкальной общественности новые пласты многовекового народного творче-

ства адыгейских черкесов. Сочинения Гнесина на основе народных мелодий стали тем первым шагом в развитии национальной композиторской школы, которого так не хватало адыгейской музыке, по мнению Ибрагима Цея. В последующие годы появилось много исследователей и музыкантов, которые сделали свой вклад в развитие музыкальной культуры Адыгеи. И как результат этого долго процесса становления – премьера первой национальной адыгейской оперы «Раскаты далекого грома» (2011), написанной народным артистом РФ и Адыгеи, заслуженным деятелем искусств России и Кубани, лауреатом государственных премий РФ и Адыгеи композитором Асланом Нехаем.

Литература

1. Челябинов Н. Музыкальный фронт к XVII партсъезду // Советская музыка. – 1934. – № 17. – С. 7–13.
2. Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и общ. ред. Р. Глезер. – М.: Советский композитор, 1961. – 323 с.
3. Гнесин М. Музыкальный фольклор и работа композитора // Музыка. 1937. – № 20. – С. 4–5.
4. Цит. по: Шабан Шу. К истории неосуществленного замысла оперы «Адыгея» // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 186–191.
5. См.: Соколова А. О музыкальных произведениях М. Ф. Гнесина на адыгейские темы // Архив АРИГИ им. Г. М. Керашева. – ФМЦ № 335. – Гнесин в Адыгее. – С. 29–34.
6. См.: Гнесин М. Черкесские песни // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 191–194.
7. Письмо И. С. Цея к М. Ф. Гнесину, сентябрь, 1934 год // РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 747, л. 2.
8. См.: Гнесин М. Эскиз к опере «Адыгея» (секстет). Партитура // АРИГИ им. Т. М. Керашева, ф. 1, папка 25, дело № 4, л. 1–28.

Раздел IV. МЕТАМОРФОЗЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

УДК 78.03

О. С. Иванова
Кемерово

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДИСКУРС В СВЕТЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

В статье рассматривается новый способ интерпретации постмодернистского дискурса – полифонический. Он обуславливает внутреннюю диалогизацию художественного текста в постмодернистском дискурсе, что, в свою очередь, стимулирует интерактивность зрителя, слушателя, читателя, воспринимающего художественное произведение. Полифоническая организация художественного материала XX–XXI веков затрагивает разные области искусства и культуры.

Ключевые слова: полифонический диалог, художественная fuga, полифонизация сознания, контрапункт, множественность, интертекстуальность, гипертекст.

O. S. Ivanova
Kemerovo

POSTMODERN DISCOURSE IN THE LIGHT OF POLYPHONIC THINKING

The new way of the interpreting of postmodern discourse is analyzed in the article. The method of the polyphonic thinking specifies the inner dialogization of the artistic text in postmodern discourse that stimulates interactivity of the spectator, listener, reader perceiving a piece of art. The polyphonic organization of art materials of XX–XXI centuries affects the different spheres of arts and culture.

Keywords: polyphonic dialogue, art fugue, polifonization of consciousness, counterpoint, multiplicity, intertextuality, hypertext.

Интерпретация полифонического дискурса на примере полифонических образцов искусства и культуры эпохи постмодерна открывает новые пути решения задач и сложности восприятия текста. Стил мышления и формы жизни нашего столетия сами собой актуализировали полифонизацию сознания. Она проявилась и как следствие непосредственного жизненного опыта, и в виде образных представлений современной культуры, жизни социума, и как тип логики рационального мышления, отраженный в разных видах интеллектуальной деятельности. Множество тождественных понятий, таких как диалогизм, плюрализм, интертекстуальность, множественность, гипертекст, контрапункт, по-своему раскрывают какие-то стороны феномена полифонии.

Т. Франтова назвала это явление «полифонизацией сознания» художественного мышления наших дней [1, с. 9]. М. Бубер рассматривает «диалог» под новым углом множественности восприятия, которое резонирует с внешним состоянием реальности [2, с. 1]. М. Бахтин применил диалогический подход к произведениям Ф. М. Достоевского, тем самым открыл полифоничность его романов [3, с. 3]. Термин «полифония», метафорически перенесенный из музыкальной терминологии в различные области художественной культуры, такие как кинематограф, театр, живопись, литература, поэзия и др., получил новые перспективы развития постмодернистского дискурса. Рассмотрение «постмодернистского дискурса» под углом законов полифонии может сформировать базовые конструкции парадигмы, новые основные моменты, упорядочивающие хаотичность и противоречивость явлений. В таком случае можно будет говорить о целостности структуры и строгих законах их взаимодействия. Полифоничность постмодернистского дискурса принимает смыслообразующее значение и является главной характеристикой нашей эпохи.

В художественной культуре постмодерна сложилась новая ситуация, вытекающая из перенасыщенности, избыточности информационного медиапространства, в результате которой отсутствуют общие ориентиры соотношения этой информации по ценностному показателю. Возникла новая задача поиска единого фокуса, обобщающего разнородный информационный сплав, поиска некоего культурного стандарта, способствующего мирной реализации постмодернистского дискурса. Возросла необходимость существования закона, уравнивающего позиции постмодернистского дискурса и самоценность каждой культуры, потребность вывести его из состояния коллизии в непрерывный диалог культур. При современных объе-

мах вместительных и глобальных носителей памяти каждая идея вступает во взаимодействие со всеми идеями прошлого. Диалог приобретает планетарный масштаб и получает в культуре постмодернизма основополагающее значение.

Огромное медиапространство явилось столкновением различных временных эпох, стилей, национальностей, языков, в конечном итоге, целых пластов культур, сообщая диалогу напряженность. Причиной последней часто является ситуация непонимания, которая сложилась в общении разных культур. Кризис и враждебность в диалоге заключаются в навязывании какой-то одной истины. Феномен медиапространства неоднозначен также в плане определения времени и места его пребывания; он являет собой свое виртуальное существование. В сложившейся ситуации, при столь противоречивых процессах, происходящих в культуре современного сознания, основной задачей является поиск мирного состояния духа, точек сближения в диалоге, что может помочь избежать или ослабить конфликт.

Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Батай, М. Бланшо, Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, Ж. Делез, Ж. Деррида, С. Жижек, Ю. Кристева, Ф. Лиотар, Р. Рорти, М. Фуко, И. Ильин, С. Исаев и др. проводили исследования постмодернистского дискурса с различных сторон, но этот вопрос до сих пор остается открытым. Художественный текст состоит из множества смыслов. Плюрализм идей составляет полифонию постмодернистского дискурса. Диалог является тем методом, через который раскрывает себя полифония. Структура противоречивого сплава различных стилей, направлений, культурных традиций, социальных статусов, речевых сленгов и т. д. рождает феномен постмодернистского дискурса.

«Дискурс» – многозначное понятие, введенное структуралистами. Для постструктурализма важно в тексте то несистемное, маргинальное, что привнесено в него интерпретациями и что является уже отголоском, объяснение сходного не структурной универсальностью, а взаимовлиянием текстов, заимствованием, аллюзией, игрой, неосознанным косвенным цитированием. Важность приобретает «конструкция текста», выявление тех элементов, из которых он собран, технология его создания. Подобная конструкция вызывает аналогию с современной полифонией.

Появление феномена «постмодернистский дискурс» отразилось и в организации художественного текста. Он утрачивает свою линейность повествования и дает возможность рассмотреть текст с любого места

и точки отсчета. Происходит наращивание и расширение пространства, вмещающего в себя это художественное повествование. Аллюзивность как важнейшая составляющая стиля является распространенным приемом в постмодернистских художественных, публицистических и научных текстах.

Таким образом, полифоничность, многоголосность постмодернистского дискурса очевидна. В связи с этим было бы интересно рассмотреть постмодернистский дискурс в свете полифонического мышления.

Приведем цитату известного музыканта К. Мартинсена: «Лишь тогда, когда каждый голос в своих повышениях и понижениях поет самостоятельно, самостоятельно дает свои акценты, самостоятельно декламирует, – лишь тогда начинает светиться душа рояля. Полифония – вид музыкальной речи и, следовательно, вид музыкального общения. Вся фортепианная музыка полифонична» [4, с. 58]. В этом высказывании хорошо отражена суть термина «полифония». Полифония – это многоголосная композиция, основанная на сочетании самостоятельных голосов. Каждый голос в полифонии приобретает смысл лишь в сочетании с другими голосами. Соответственно, полифония подразумевает под собой развитый полифонический слух. Полифонический слух – это способность расчленено, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий.

Можно ли связать постмодернистский дискурс со строго выверенными законами полифонии, когда порой звучит сплошная какофония? Но и в музыке многих современных композиторов сложно уловить систему, по которой пишется произведение. Звуки при первом, неподготовленном, прослушивании взяты вне гармонии и кажутся хаотичными. Отсутствует привычная красивая доминирующая мелодия в произведении. Если в эпоху барокко в полифонии темой могла выступать только мелодия, то в современной музыке ее могут представлять ритмические формулы, тембровые краски, сонорные пятна и т. д. Изобретательность композиторов в этом вопросе предоставляет обширные горизонты воображения. При первом наглядном «хаосе» со временем прослеживается продуманная, выверенная организация текста. Акцент смещен в сторону игрового начала. Современная полифония напоминает интеллектуальную игру. В эту музыкальную конструкцию могут вступить разнохарактерные голоса, а порой шумовые звуки или слова, что берутся за тему и обыгрываются на протяжении всего произведения.

В любой полифонической композиции, будь она создана по законам строгого письма или же свободного стиля, есть один общий момент – точка, вокруг которой происходит диалог голосов, тот общий момент всех участвующих в этом консенсусе, то единое начало – тема, с которой начинается этот процесс. Что можно взять в постмодернистском дискурсе за это начало? Какой общий момент имеется во всем сказанном и противоречащем друг другу, что может объединить мнения и слова, культуры и смысловые позиции? Есть ли такая платформа, на которой строится полифонический дискурс эпохи постмодерна? Эти вопросы часто остаются открытыми. Ведь в отличие от музыкальной темы, которая объединяет различные самостоятельные голоса в фуге, вербальная смысловая тема/идея далеко не всегда на это способна.

Если принять этот факт полифоничности постмодернистского дискурса, то открываются совершенно новые пути к решению поставленных задач, снятию напряжения и сложности восприятия. Постмодернистский дискурс – тот же «полифонический диалог» М. М. Бахтина и та же «художественная фуга» современной культуры, тот контрапункт и полифония в глубинном ее понимании. Общим моментом их согласия и соприкосновения является сама эпоха постмодерна. Ведь это явление возникло именно в наше время, и все мыслящие субъекты столкнулись в пространстве медиакультуры данной эпохи. Временная точка отсчета у всех совпадает. Сама эпоха постмодерна – эта главная тема, вокруг которой строится этот диалог – «постмодернистский дискурс». Уже по этим главным показателям «постмодернистский дискурс» можно уподобить современной полифонии свободного стиля. Полифоническая организация материала выступает той универсальной формой, которая присутствует во всех сферах художественной культуры.

В 1922 году была опубликована книга М. Бубера «Я и Ты», на которую мы уже указывали ранее (см.: [2]). Бубер противопоставляет отношения «Я – Ты» и «Я – Оно», где первое – любовный «диалог», живое межличностное отношение, а второе – повседневное утилитарное отношение, соответствующее аристотелевской логике. Центральная идея философии Бубера – бытие как «диалог» (между Богом и человеком, между человеком и миром и т. п.). «Диалогический» дух, противостоящий греческому «монологизму», философ искал в библейском миропонимании. Необходимо, по его мнению, сместить свое поле зрения с моногамного состояния вос-

приятия, свойственного прошлому, и принять новую культурную ситуацию множественности – полифонию.

Чтобы этот вопрос решить, нужно обратиться к прошлому, к тому времени, когда полифонический расцвет был в музыкальном искусстве и композиторское мышление в нем решало полифонические задачи. Ведь музыканты Возрождения и барокко были выдающимися мастерами-полифонистами, которые мыслили контрапунктически, легко сочиняли загадочные каноны, изящные инвенции и замысловатые фуги, импровизировали и мгновенно, как говорится, «с руки» исполняли многоголосные произведения. То, что для нас сейчас создает огромную сложность, в те времена сложностью не являлось. Это лишний раз нам доказывает тот факт, что человек способен легко справляться с задачей мыслить полифонически.

Как, в конце концов, достичь состояния полифоничности мышления? Проблема состоит в высокой нагрузке сознания современного человека, получающего ежедневно многоголосный информационный поток, что требует полифонического слышания. Сложность в том, чтобы услышать полифонию и различить все ее голоса. Культура наших дней предъявляет совершенно особые требования к слуху, к объему слуховой памяти, слухового внимания, к его устойчивости, способности к концентрации и одновременно к его гибкости, подвижности, распределяемости. Все это – характеристики качества полифонического музыкального слуха, критерии его профессиональной развитости. Эти качества необходимы сейчас не только хорошему музыканту, но и любому современному, социально адаптированному человеку.

Интерпретация многоголосной ткани в значительной мере сводится к проблеме удержания в центре слухового сознания одновременно нескольких линий. Диалог в постмодернистском дискурсе представляет сложность его восприятия в полной мере. В едином информационном пространстве сосуществует множество позиций. Но подготовлено ли человеческое сознание? Реализуется ли полифоническая культура рубежа XX–XXI столетий в полном своем значении? В большинстве своем диалог несет свое разрушительное действие. Возможен ли полифонический диалог, основанный на согласованности позиций, на поиске моментов сближения, на понимании и установке согласия той множественности? Ведь необходимо слышать и удерживать внимание на одновременном звучании множества.

Полифония сочетает в себе несколько самостоятельных линий, но выражать себя в художественном контексте может по-разному. Музыкальное полифоническое произведение – fuga, канон, инвенция – и полифонический диалог в культуре раскрывают себя различно. Здесь имеет место узкое и широкое понимание законов контрапункта. Отличительной чертой является организация материала во времени. В художественной культуре постмодерна сложилось два способа, абсолютно разные в своей подаче материала, но достигающие своего полифонического эффекта.

Первый способ, через который раскрывается полифонический прием в художественной культуре эпохи постмодерна, – это *интертекстуальность*. Интертекст строится по законам полифонии и является ее синонимом в литературоведческой отрасли науки. Интертекст широко используется в современных литературных источниках и твердо входит в обиход научных исследователей. Это тот полифонический метод, по которому строились произведения в XX–XXI веках, где линейно во времени развиваются диалогично самостоятельные линии.

Еще в 20–30-е годы XX века выдающийся литературовед, философ и мыслитель М. М. Бахтин обозначил и проговорил те тенденции культуры, которые отчетливо реализовались на рубеже XX–XXI столетий. Более того, интуитивные предвидения ученого о состоянии современной культуры обрели в эпоху постмодерна законченную форму в виде сложившихся теорий и концепций. Бахтину принадлежит заслуга перенесения музыкального термина «полифония» в литературоведение и адаптации этого понятия в области эстетики словесного творчества на материале творчества Ф. М. Достоевского [3]. Из высказываний одного из основателей теории интертекстуальности Ю. Кристевой [5, с. 428–429] вытекает, что есть два бахтинских наследия: с одной стороны, культурологическое и семиологическое, с другой, в более узком смысле – литературоведческое, строящееся вокруг понятия диалогизма и ее (Кристевой) варианта этого понятия – интертекстуальности. Кстати, Кристева стала первой и одной из самых значимых фигур во французском бахтиноведении. Благодаря ее работам западное гуманитарное сообщество в 1970-е годы открыло русского мыслителя.

Переключки между современными теориями постмодернистской поэтики и концепциями Бахтина, среди которых ведущее место занимает его «полифонический диалог», очевидны. Это касается не только концепции интертекстуальности Барта и Кристевой. К теоретическому наследию Бах-

тина сегодня очень часто обращаются теоретики постмодернизма, сознавая, что концепция полифонического диалога в эпоху постмодерна идет гораздо дальше бахтинских интенций. Тотальная полифонизация охватывает уже не только голоса, идеи, мысли, но и целые миры, которые становятся обобщением самостоятельных культурных систем, исторически далеких языков культуры. Теперь они сосуществуют симультанно в одном гигантском полифоническом мегатексте. Постмодернистский дискурс представляет собой непрерывный процесс наслаивания текстов в медиапространстве. В своем многоликом прочтении эти тексты сложны для понимания. Постмодернизм выдвигает идею деструкции разума, который больше не носит характеристики универсальности, и утверждает множество различных рациональных форм познания и освоения действительности. Он предстает как децентрированный текст, множественная семантическая реальность.

Вторым способом функционирования полифонического мышления в широком пространстве современной культуры можно считать явление гипертекста, организующего художественный материал по принципу монтажа, в котором утрачивается линейность развития сюжетной линии. «Гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов. Простейший пример гипертекста – это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В результате читать такой текст можно по-разному: от одной статьи к другой, по мере надобности игнорируя гипертекстовые отсылки; читать статьи подряд, справляясь с отсылками; наконец, пуститься в гипертекстовое плавание, то есть от одной отсылки переходить к другой» [6, с. 69]. Наслоение происходит отрезками во времени, но впоследствии эффект полифонического взаимодействия достигается. Фрагментарность является основой в философии дискурса. Отсутствует единая линейная развернутость основной идеи, а вместо этого разворачивается многозначная «синергетическая» модель мира. Для истины характерна вариативность и изменчивость смысла. Она предстает открытым текстом, в котором допускаяется множество интерпретаций и различных контекстов.

В работе О. Синельниковой [7] достаточно подробно раскрыта тема монтажа в музыке. Эта проблема поднимается совсем не ради самого термина, а в ходе наблюдений за современной композиторской практикой. Многие современные композиторы строят свои произведения по принципу

монтажа, который отдельными сторонами близок полифоническому методу. Монтаж – способ организации художественного материала. Его родоначальной природой считается кинематограф. Но этот прием в наше время используется в различных областях культуры. Сюжетная линия выстраивается кадрами, а кадры монтируются по-разному – контрастным сопоставлением, конфликтным противопоставлением, единовременным контрастом, наплывом, прорывом и вторжением материала.

Принцип монтажа, будучи техническим приемом фильма, относится к новаторским находкам формообразующего качества в произведениях других видов искусства. Монтаж выполняет полифонические функции объединения контрастов окружающей действительности и структурирует информационную насыщенность, свойственную произведениям начала XXI века. Основной эффект воздействия монтажа достигается путем сборки, столкновения разных по содержанию элементов, в которых рождается новое смысловое качество. Монтажный принцип обеспечивает быструю сменяемость образов, их наложения, яркие контрасты и непредсказуемые повороты развертывания сюжетной линии. Техника монтажа в киноискусстве подробно разработана у таких теоретиков и практиков кино, как Л. Кулешов, В. Пудовкин, Д. Вертов, А. Базен, С. Эйзенштейн. Кадр занял основную движущую силу в драматургии произведения. «Особая роль в этих исследованиях принадлежит Эйзенштейну, который превратил чисто технологический прием склейки кадров в фундаментальное понятие теории кино и ввел его в искусствоведческую терминологию» [7, с. 18].

Далее О. Синельникова подробно описывает применительно к музыке виды монтажа, такие как ритмический, тональный, обертоновый, полифонический (интеллектуальный), вертикальный, параллельный, дистанционный, ассоциативный, монтаж аттракционов [Там же, с. 19–32]. Интерес представляет монтаж полифонический как высшая кинематографическая форма, по Эйзенштейну. Пример такой композиции – «эпизод богов» в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь». Художественный эффект интеллектуального монтажа отражает, прежде всего, мыслительный процесс, отличается своей философской усложненностью. С. Эйзенштейн подходит к изучению техники монтажа с полифонической точки зрения. Монтажный контрапункт – основная его идея в области композиции. Кинематограф вбирает в себя музыку, литературу, театр, живопись, архитектуру как основной составляющий материал, влияет на него и обогащает новым полифоническим способом художественного видения.

Монтаж – это своего рода новая, особая полифоническая техника организации материала, ориентированная на способность к дифференцированному восприятию частей целого, голосов и также их синтезу. Полифонический монтаж или «монтажный контрапункт», по Эйзенштейну, – это соединение двух кадров, которое рождает третий смысл. Ассоциативное воздействие на зрителя оставляет место для его творческого содействия и соучастия. В исследованиях С. Эйзенштейна говорится о «монтажном контрапункте» и раскрывается полифоническая суть принципа монтажа. Синтез происходит не только на уровне сюжетных линий, но и зрительного и звукового ряда: синтез музыки со словом, танцем, сценическим действием, изображением как сложной композиции. С помощью особого звукозрительного монтажа, который режиссер называет «монтажным контрапунктом», достигается полифонический эффект воздействия. С. Эйзенштейн изобретает такие виды монтажной техники, которые сходны с полифоническими приемами. Он свободно пользуется музыкальной терминологией, объясняя при помощи понятий «полифония», «контрапункт», «фуга» законы монтажной композиции фильма.

Однако есть и другая сторона вопроса, обратный ход. Дело в том, что современные композиторы, расширяя пространство своего творческого мышления, свободно применяют методы, заимствованные в других видах искусства. Не только термин «полифония» утвердился в настоящее время как общий для искусствоведения и культурологии, понятие «монтаж» также уже не принадлежит исключительно кинематографу – он применяется в литературоведении, в изобразительном искусстве и музыке. Может быть, это происходит оттого, что терминологический аппарат каждой науки устаревает, исчерпывается? Однако дело не только в этом.

Анализ художественного материала реализуется в условиях постмодернистского дискурса. Если сам художественный материал представляет собой полифоническую конструкцию и стимулирует полифонизацию сознания в целом, то и сам постмодернистский дискурс полифоничен. Полифония раскрывает себя через диалог. Концептуальный взгляд М. М. Бахтина на природу полифонии в литературе ярко демонстрирует, как действует феномен диалога. Диалог рассматривается им как система и вскрывает уже свои проблемы в рамках этой системы.

Полифония берет свое начало в ранних органах Средневековья VII–IX веков. Музыкальное искусство несколько раз переживало полифонические всплески, кульминации контрапунктического мышления: эпоха

Возрождения, эпоха барокко и XX век. Конечно, само понятие с его канонами претерпело в наше время свою трансформацию. Полифония в музыке уже живет в новых условиях и по новым композиционным законам, являясь составной частью современных техник композиции – серийной, сериальной, электроакустической, алеаторной, – органично вписываясь в новейшие жанры мультимедиа, перфомансов и инсталляций. Но суть полифонии на протяжении веков остается неизменной.

Полифония сегодня не сводится только к музыкальным явлениям – это более обширное понятие, вмещающее в себя множество видов и жанров искусства. Термин «полифония» содержат уже не только музыкальные словари и энциклопедии, – он занял свое место, к примеру, и в современной литературной энциклопедии [8, стб. 756–759.]. Там же дается информация и ссылки на теории и исследования, которые корреспондируют с бахтинской концепцией полифонии: труды Отто Людвига о полифоническом диалоге у Шекспира («Шекспировские этюды») и А. З. Штейнберга о «симфонической диалектике» у Достоевского.

Тожественным термину «полифония» вне музыки являются понятия «фуга», «контрапункт», «канон». Все они имеют полифоническую основу и в художественной практике словесного творчества, кинематографа, изобразительного искусства и выступают синонимами друг другу. Однако в музыкально-теоретической дисциплине каждый термин имеет свои особенности. Перенесение музыкального термина «фуга» на немusical материал рождает словосочетание «художественная фуга». Интересен тот факт, что в фундаментальном учебном пособии по полифонии Н. А. Симановой [9] есть уже такая комбинация слов, хотя автор применяет ее в области музыкального искусства. В полном смысле это определение рождает аналогии с трудами ведущих культурологов, литературоведов, теоретиков кино, изучающих этот феномен перемещения полифонического склада, сформировавшегося, теоретически разработанного в музыке и достигшего высочайших вершин в опусах выдающихся композиторов-полифонистов разных эпох, на художественный материал других видов искусств. Этому явлению имеется множество подтверждений. В XX–XXI веках «художественная фуга» приобрела свое актуальное значение. «Полифоническая музыка живет в осмыслении переживаемого, полифоническая речь – это высказывание всегда обдуманное», – писал В. П. Фраенов – один из ведущих музыковедов-преподавателей, который всю жизнь учил студентов полифоническому мастерству [10, с. 6].

Литература

1. См.: Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2004. – 62 с.
2. См.: Бубер М. Я и ты. – М.: Республика, 1995. – 67 с.
3. См. об этом подробнее: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Augsburgim Werden – verlag, 2002. – 167 с.
4. Цит. по: Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 167 с.
5. См.: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
6. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
7. См.: Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – 292 с.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
9. См.: Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga: учеб. пособие. – М.: Композитор, 2007. – 800 с.
10. Фраенов В. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1987. – 206 с.

УДК 7.079

Л. В. Лейпсон
Фленсбург, Германия

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В ГЕРМАНИИ И ЕЕ СЛУШАТЕЛЬ

В данной статье рассматриваются особенности бытования и исполнения современной музыки в Германии в контексте ее изменившихся отношений со слушателем. Материалом для анализа является ряд юбилейных и образовательных проектов. Автор делает акцент на позитивном аспекте привлечения молодого поколения к знанию и пониманию современной музыки.

Ключевые слова: современный, музыка, слушатель, концерт, сочинение, проект.

L. V. Leipson
Flensburg, Germany

CONTEMPORARY MUSIC IN GERMANY AND ITS AUDIENCE

Some particular aspects of contemporary music life in Germany, in the context of its changed relations with the listener are considered in this article. The analysis is based on a series of musical events linked to commemorial or educational projects. The author acknowledges the positive aspects of including the young generation in the receptional process of contemporary music.

Keywords: contemporary, music, listener, concert, composition, project.

XX век принес музыкальному искусству не только распад тональности, интеграцию шумового аспекта в музыкальный материал, но и электронную музыку, интеллектуализацию творческого мышления, плюрализм стилей и выход в новые эстетические категории. Принципиальным фактором, изменившим современную музыкальную ситуацию, стало изобретение записи – нового вида технической музыкальной памяти. О том, как метод репродукции в какой-то момент переродился в явление коммерческого продукта, и к чему это привело в мире музыки и музыкантов, можно прочитать в трудах знаменитого английского критика и публициста Нормана Лебрехта. Однако эта проблема до сих пор дает «пищу» для размышлений о различных деталях жизни классики в мире медиабизнеса: от шоколадных шариков «Моцарт» и фильмов про собаку по кличке Бетховен до «наигрышей» мобильных телефонов из «Кармен» Бизе и прочих любимцев широкой публики.

Нас интересует скорее иной аспект, а именно: как появление записывающих устройств и носителей музыкальной информации в музыкальной практике XX, а теперь уже и XXI века, изменило путь, который прокладывает современное композиторское творчество к своей аудитории.

Напомним, что видом музыкальной памяти в XIX веке были ноты. Знакомство с новой музыкой происходило в первую очередь глазами – по нотам, а звучание она приобретала в основном благодаря традиции домашнего музицирования, широко распространенной в бюргерских кругах, «осколки» которой до сих пор можно наблюдать в образованных домах Запада. Концертные институты только начинали свое существование, присутствие при живом исполнении симфонии Бетховена в то время для сред-

нестатистического гражданина становилось не только *новым*, но, вероятно, и *единственным* музыкальным впечатлением такого рода!

Таким образом, музыка того времени, прежде всего, *читалась* и *игралась* интересующейся публикой, в отличие от сегодняшнего *потребителя музыкального творчества*: его путь к музыке, в том числе и новой, лежит, прежде всего, через *слушание*. Метод же «активного» проникновения в музыкальное произведение стал уделом профессионалов, причем именно тех, кто непосредственно связан с концертной практикой. Сегодня маловероятно, что даже профессиональные музыканты соберутся поиграть в четыре руки или квинтетом, чтобы таким образом ознакомиться с новой партитурой какого-нибудь современного композитора. Признаемся, что и необходимость в этом отпала, хоть и жаль этой замечательной традиции образованного общества XIX века. Одним словом, совершенно очевидно, что изменилась не только сама музыка как некая субстанция, наполняющая современное творчество, но и отношения с ней.

Так, совершенно новым явлением стало «засилие» музыки прошлых веков: доступность и неисчислимая репродуцированность (как в записи, так и на концертах), а соответственно, и популярность сочинений классиков сегодня беспримерны. Ситуация тотальной историзации музыкального искусства характеризует исключительно наше время. Такого явления прошлые эпохи не знали. Фактом является то, что «львиную» долю репертуаров оперных театров и государственных филармоний XXI века составляют сочинения позапрошлого столетия. Представим себе на минуту, что в оперном театре пойдет «Свет» Штокхаузена, «Девочка со спичками» Лакенмана, «Эйнштейн на пляже» Гласса и балеты Форсайта, а филармония займется исключительно исполнением сочинений Кейджа, Ноно, Лигети и Рима – это в лучшем случае, в худшем – исполнением жанров перформанс, хэппенинг, Ready Made...

Трудно предсказать, чем бы это все закончилось, хотя ни для кого не секрет, что даже самые авторитетные отечественные музыканты старшего поколения до сих пор утверждают, что все это *не музыка*. Однако попробуем понять, что же такое *музыка сегодня*, как и почему она изменила формы своего бытования и отношения со слушателем.

Важно отметить, что исчезновение феномена домашнего музицирования объясняется не только тем, что его заменила звуко- и видеозапись. Быстрый темп современной жизни, стресс и нехватка времени тоже сыграли свою роль. Однако утверждать, что современная музыка сменила

формы своего бытования в социуме только потому, что появилась техника, которая может репродуцировать ее в избытке, и стало некогда заниматься музицированием, было бы несправедливо. Напомним целый ряд трудностей, связанных с переводом сочинений современных композиторов в звуки:

1) использование нестандартного инструментария (от специально изобретенных инструментов до вертолетов и мотоциклов);

2) трудновыполнимые условия исполнения (многоканальная трансляция, сложные манипуляции с электроникой, специально обученный технический персонал);

3) комплексность музыкального материала, требующего высокой степени виртуозности;

4) большой процент импровизационного элемента, отражающего стремление композиторов к неповторимости результата;

5) новые виды нотации.

Отметим, что возможность технического воспроизведения любого творческого «продукта» поставила перед композиторами проблему не только абсолютной доступности их сочинений, но и их обесценивания, потери «ауры» (термин В. Беньямина). А это, в свою очередь, заставило композиторов искать уникальные пути воплощения своих замыслов, что во многом привело к проблемам, очерченным выше.

Итак, очевидно, что современную музыку трудно не только сыграть и услышать, но и воспринять без определенной подготовки. Что же остается делать современному слушателю, не желающему оставаться в прошлом или позапрошлом веке? Что делать композиторам, которые хотят донести свое творчество до молодого поколения?

Автор данной статьи не ставит иллюзорной цели открыть рецепт любви и понимания современной музыки для всех, однако видит свою задачу в возможности показать, что формы успешной передачи информации о современных композиторах и их творчестве существуют. И хотя Запад сегодня далеко не во всем представляет образец для подражания, все же нельзя отрицать, что весьма поучительные примеры проектов такого рода, в том числе и с подрастающим поколением, можно встретить в современных концертных институтах Германии. О них и пойдет речь.

В данной статье мы обратимся к западной традиции юбилейных фестивалей, конференций, концертных мероприятий, открытых как для широкой слушательской аудитории, так и для участия профессионалов, студен-

тов и даже учащихся гимназий. Она представляет собой замечательный феномен, причем как по качеству представляемого материала, так и по его образовательному градусу. Мы остановимся на четырех разных проектах, которые автору статьи довелось посетить с 2008 по 2011 годы:

- «Ночь Мессиаана» с музыкой, лекцией и фильмом к столетию композитора;

- трехдневная конференция с лекциями, музыкой и фотоматериалами к двухлетней годовщине со дня смерти Дьёрдя Лигети;

- концерт к 25-летней истории исполнения «Прометея» Луиджи Ноно;

- концерты музыки Штокхаузена в рамках Шлезвиг-Гольштейнского и Берлинского фестивалей к годовщине со дня его смерти.

В силу ограниченного объема данной статьи и невозможности передать в ней в полном объеме представленную на этих проектах очень обширную и интересную информацию, кратко обозначим самое существенное.

В 2008 году к 100-летию со дня рождения Оливье Мессиаана (1908–1992) проводилось множество концертов и фестивалей. В ноябре 2008 года в залах гамбургской церкви Святого Якоба проходила упомянутая выше «Ночь Мессиаана», а традиция «Ночей», посвященных французскому композитору XX века, в этой гамбургской церкви существует уже с 1983 года. В течение пяти часов – с 19.00 до 24.00 – звучала музыка Мессиаана, написанная им в 1930–40-е годы. Настоящим обогащением, поставившим фигуру юбиляра в контекст его времени и звучавшей тогда музыки, стала идея обрмить музыку Мессиаана произведениями его современников, коллег, учеников. Так, в начале ночного фестиваля прозвучали органнне сочинения Жана Ланглеза (1907–1991) – знаменитого слепого композитора и органиста парижской церкви Святой Клотильды в Париже; Жана Алана (1911–1940) – замечательного мастера органной импровизации, безвременно погибшего на войне в 39 лет; Марсея Дюпре (1886–1971) – известного педагога, издателя, композитора и органиста, у которого учились О. Мессиаан и Ж. Алан.

После этого слушателям был представлен исполненный тихой красоты и парящего покоя «Реквием» Мориса Дюрюфле (1902–1986), написанный под явным влиянием «Реквиема» Габриэля Форе, но по-своему не менее прекрасный. Дюрюфле был также органистом, композитором и педагогом Парижской консерватории, современником Мессиаана. Также был показан документальный фильм о жизни и творчестве композитора.

Профессор Франк Бёме прочитал доклад о синестезии Мессиа́на, который стоял в непосредственной связи с исполненным на ночном фестивале вокальным циклом «Харави» (или «Ярави»). Его название переводится с перуанского как «Песня любви и смерти», а темой является любовь, заканчивающаяся смертью влюбленных. Музыка написана в типичных для Мессиа́на шести модусах, каждый из которых имеет свой цвет (например, второй модус – золотой, третий – красный). Текст написал сам композитор: он составлен из французских и перуанских слов, наполнен типичной для Мессиа́на символикой (например, Пироуча – это зеленый голубь, одновременно означающий молодую девушку).

Прозвучали также «Три маленькие литургии о вездесущности Бога», имевшие огромный успех у современников на премьере 1944 года. Это сочинение также написано на собственные тексты Мессиа́на в стиле любимого им сюрреалиста Поля Элюара, а темой являются столь свойственные Мессиа́ну размышления о Боге, его присутствии и явлении нам в трех различных ипостасях. Возвышенные темы продолжили фортепианные пьесы из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса»; а также малоизвестные камерные сочинения Габриэля Форе (1845–1924) и Клода Дебюсси (1862–1918).

В проекте участвовали профессоры и студенты консерваторий Любека, Бремена, Берлина, Гамбурга. В перерывах можно было обмениваться впечатлениями, дискутировать с музыкантами и представителями публики, сидя за столами и угощаясь деликатесами из Франции – вином, хлебом и сыром. До этого в сентябре, в рамках того же проекта, звучали органное сочинение Мессиа́на, впервые частично исполненное в Германии. Но все это было только репетицией к празднованию юбилея композитора в Париже непосредственно в день его рождения – 10 декабря.

Не менее интенсивной по содержанию и впечатлениям была проведенная Гамбургской консерваторией конференция к 85-летию со дня рождения (и двухлетней годовщине смерти) Дьёрдя Лигети (28.05.1923–12.05.2006) в мае 2008 года. К этому событию был издан альбом с фотографиями, в том числе сделанными за годы преподавания Лигети в Гамбургской консерватории в 1973–1988 годах, а также с текстами и материалами о жизни и творческом наследии композитора. Музыкальная часть конференции включала большой список исполненных сочинений: фортепианные этюды, багатели, соната для альтя соло, соната для виолончели соло, хоровые вокальные произведения и песни для голоса с фортепиано,

«Симфоническая поэма» для ста метрономов, обработки фрагментов из его знаменитой оперы «Le Grand Macabre» и отдельные пьесы из «Musica ricercata», несколько органных сочинений. Все это исполняли музыканты – преподаватели и студенты – Гамбургской консерватории, некоторые произведения повторялись два или даже три раза в течение конференции для более интенсивного ознакомления, которому способствовали более десятка посвященных им докладов, подготовленных как именитыми музыковедами, так и учащимися.

Большие ожидания были связаны с широко разрекламированным в прессе грандиозным проектом исполнения последнего сочинения Луиджи Ноно «Прометей» (1984–1988) в зале Берлинской филармонии. Почти 25 лет назад состоялась премьера «Прометей», переработанного специально для архитектурных особенностей зала Берлинской филармонии. По понятным и нижеописанным причинам, оно осталось единственным исполнением на этой сцене. В сентябре 2011 года автору статьи удалось присутствовать на впервые за 25 лет возобновленной берлинской версии, осуществленной в память о ней и к 25-летней истории исполнения «Прометей» в целом (в данном случае отношение к датам взято очень округленно, однако историю написания, переработки и исполнения действительно трудно вписать в какой-то один временной пункт).

Итак, это гигантское сочинение значительно не только по его месту в биографии Ноно (оно было последним и явилось результатом выхода из десяти лет творческого кризиса, композиторского молчания), но и по временному масштабу (оно длится почти два с половиной часа без перерыва), что является большой редкостью в музыке этого периода, отличающейся скорее тенденцией к малым формам (хотя, конечно, можно найти и другие исключения, например, «Реквием для молодого поэта» Б. А. Циммермана).

По затратам исполнительских средств «Прометей» являет собой просто гигантоманию малеровского размаха: четыре оркестровых группы, 13 хористов, пять вокальных и шесть инструментальных солистов, два чтеца, два дирижера, три звукооператора по живой электронике. Расположение исполнителей на разных вертикальных уровнях по всей окружности специфической формы берлинского зала, до деталей расписанное в партитуре, должно было создавать особенный пространственный эффект, который поддерживала трансляция некоторых фрагментов через усилители средствами электроники в самые дальние уголки зала. Ноно использует

огромное количество текстов. Вот лишь некоторые имена их авторов: Эсхил, Софокл, Гесиод, Рильке, Гёльдерлин, Бодлер, Ницше, Шёнберг.

Однако все эти экстремальные амбиции композитора и подвижнические усилия исполнителей парадоксальным образом не соответствовали результату: угнетающе монотонная музыка без кульминаций и какого-либо заметного развития в течение двух с половиной часов без перерыва смогла прогнать из зала по крайней мере половину берлинской – самой открытой, молодой, образованной и опытной – публики. Слушатели уходили целыми группами, а тем немногим, кто досидел до самого конца, стало отчетливо ясно, почему «Прометей» Луиджи Ноно исполняется не чаще одного раза в 25 лет.

С меньшими затратами и усилиями прошел ряд событий и концертов, посвященных годовщине смерти Штокхаузена (2008), вызвавший, однако, иную реакцию слушателей. Было исполнено множество сочинений, среди которых можно назвать «Знаки зодиака» (1975) в исполнительской версии для трио, «Цикл» (1959) для одного ударника, «Мантра» (1970) для двух пианистов, «Эдентия» (2007) для сопранового саксофона и электронной музыки из цикла «24 часа».

Одним из грандиозных проектов 2008 года было исполнение «Групп для трех оркестров» (1957) расширенным составом Берлинской филармонии под управлением Саймона Рэттла. Оно состоялось в здании бывшего берлинского аэропорта «Темпельхоф», который американцы сделали линией обеспечения населения с воздуха в короткий промежуток блокады Берлина после войны. Теперь аэропорт закрыт и служит время от времени концертным залом для обширных проектов, которым, безусловно, являются «Группы». Однако не только потому, что их исполняют одновременно три больших оркестра из 109 музыкантов с тремя дирижерами, координирующими сложнейшие задачи соотношения тембров, темпов, ритма, совместной пульсации оркестровых групп и образования единого континуума между параметрами, которые обычно рассматриваются как противоположности (звука как высоты и времени как длины). Размер этого проекта измерялся не только музыкальными величинами. В рамках образовательной программы для молодежи «Zukunft@BPhil», созданной Сэром Саймоном Рэттлом еще в 2002 году, с его приходом на пост главного дирижера, был проведен 10-дневный эксперимент, в котором участвовали старшеклассники из специальных музыкальных курсов двух берлинских школ и из музыкальной школы. Они были разделены на три группы и

создали собственную композицию по типу штокхаузеновского сочинения для трех оркестров, в котором постоянная метаморфоза является основополагающим структурным принципом. Все это преследовало цель – вызвать интерес и приблизить молодое поколение к пониманию современного искусства.

В качестве отступления, хотелось бы рассказать о, пожалуй, самом знаменитом проекте этой образовательной программы Берлинской филармонии с молодыми людьми различного социального происхождения и культурной принадлежности. О нем был создан документальный фильм «Rhythm Is It» (2004), шедший с огромным успехом по всему миру. В нем был показан процесс работы Берлинской филармонии над «Весной священной» Стравинского. В его хореографической части должны были участвовать 250 детей, которые никогда в своей жизни не соприкасались ни с классической музыкой, ни с танцем. Среди них были ученики из так называемых «проблемных» школ Берлина, послевоенные дети-сироты из Нигерии, юные преступники из тюрем Англии, бездомные дети из Эфиопии и многие другие. Успех этого, показанного на берлинской «Арене», проекта был грандиозен и освещался в самых крупных периодических изданиях страны: «Spiegel», «Zeit», «Süddeutsche Zeitung», «Welt am Sonntag».

Исполнение «Групп» Штокхаузена тоже прошло в полном зале. Несколько тысяч мест в зале аэропорта были заняты до отказа, в том числе и молодой аудиторией, что подтвердило неоспоримый успех предварительно проведенной творческой работы с юным поколением. «Группы» Штокхаузена исполнялись два раза, временные рамки произведения позволяли это сделать в одном концерте (сочинение длится около получаса). После первого исполнения слушатели должны были сменить места, для того чтобы иметь возможность услышать происходящие в «Группах» метаморфозы с другой пространственной точки, что было очень интересным слушательским опытом.

Такие исполнительские проекты ценны еще и потому, что они очень редки. Затраты на их проведение как творческого, так и чисто технического плана очень велики и далеко не всегда осуществимы. Таким же раритетом является электронная месса «Песнь отроков» (1956) – эпохальное сочинение Штокхаузена, написанное параллельно с «Группами». Это сравнительно небольшое по длительности 15-минутное сочинение, музыкальной целью которого, как и в «Группах», является достижение звуково-

го континуума (в данном случае между шумовыми, звуковысотными и языковыми сегментами). Оно было неожиданно преподнесено слушателям в качестве дополнительного сюрприза на концерте Шлезвиг-Гольштейнского фестиваля в Гамбурге все в том же 2008 году. А произошло это на премьере одного из его последних электронных сочинений «Эдентия» (2007).

Как известно, с 2003 года Штокхаузен работал над циклом «Звук. 24 часа одного дня», где каждому часу, подобно тому, как в цикле «Свет» – дням недели, посвящена одна композиция. Шесть из них были исполнены при жизни композитора, другие еще ждут своей премьеры этого, к сожалению, неоконченного произведения²⁶. «Эдентия» – это композиция 20-го часа дня, она связана с книгой эзотерического толка «Урантия», которая определяла мировоззренческие представления Штокхаузена с 70-х годов. («Эдентия» – это главная планета в созвездии «Норлатиадек», которое является подсистемой в системе «Сатания» галактики «Небадон»).

В музыкальном отношении композиция представляет собой наложение трех, одновременно наслаивающихся друг на друга, электронных дорожек из 13-го часа под названием «Космический пульс», состоящих, в свою очередь, из 24 электронных дорожек. По словам самого композитора, это сравнимо с задачей синхронизировать вокруг солнца 24 планеты с индивидуальным осевым вращением, темпом, траекторией движения. Это высказывание К. Штокхаузена находим во вступительном слове музыковеда, доктора гамбургского университета Ильи Штефана, которое содержит программка к этому концерту [1].

Для композиций с 14-го по 21-й час Штокхаузен использует части из «Космического пульса» и расширяет их участием какого-либо акустического сольного инструмента. В «Эдентии» это был саксофон. Поскольку для исполнения «Эдентии» была сооружена электронная техника с многопространственной трансляцией и приглашены музыкальные техники для ее осуществления, организаторы фестиваля решили преподнести публике по окончании концерта подарок с исполнением «Песни отроков», которая не была указана в программе.

Автору настоящей статьи посчастливилось быть на этом концерте и тоже получить в подарок этот ценный слушательский опыт. Он состоял,

²⁶ С 1975 года все ноты и книги К. Штокхаузена издаются только в одном издательстве «Stockhausen» в городе Кюртен (Kürten), обладающем всеми авторскими правами.

однако, не только в необыкновенной раритетности происходящего. Каждый последующий раз при прослушивании любого другого сочинения Штокхаузена повторялся один и тот же, почти мистический, особенно запомнившийся в тот вечер, феномен его музыки: при всей ее экспериментальной новизне, частично режущей слух и пугающей своей технически насыщенной звуковой природой, она создает специфическую форму музыкального пространства, захватывает и приковывает слушательское восприятие, четко отпечатывается в памяти каким-то особенным, штокхаузенским музыкальным рельефом.

Это впечатление не обмануло и на концерте штокхаузеновского произведения «Штимуунг» (1968), уникальность которого состоит, прежде всего, в том, что оно является первой профессиональной композицией, написанной для обертонового (горлового) пения. Его исполняют шесть вокалистов, сидящих вокруг небольшого источника света на небольшом подиуме, в центре которого находится магнитофон для настройки на основной тон си-бемоль. Вокалисты должны каждый раз «находить» и петь 2, 3, 4, 5 и 7-й обертоны. Вся композиция состоит из 9 моделей и 51 эпизода, как только заканчивается исполнение одной модели, начинается новая настройка вокалистов.

Во время исполнения моделей композитор предписывает выкрикивание 11 так называемых «магических имен», список которых был составлен американским антропологом Нэнси Вайл. Момент их произнесения свободно выбирают сами вокалисты, другие реагируют на них различными трансформациями фонем, вариациями высоты и длительности произношения. Слова произносятся на разных языках. Например, среди них можно различить названия дней недели, имена собственные или имена богов из различных культур, а также имитации выкриков животных (к примеру, петуха, коровы, лошади, кошки, птичьих голосов). Дирижера нет, один из вокалистов имеет ведущую функцию, которую он передает другому, как только ощущает, что для этого наступил правильный момент.

В аннотации к своей пластинке 1969 года с записью этого сочинения Штокхаузен указывает на многозначность немецкого слова «Штимуунг». По мысли композитора, оно включает и понятие настройки (голоса, инструмента), и понятие строя (в данном случае чистого, натурального строя), содержит в себе корень слова «голос» («штимме»), а также имеет значение душевного состояния человека, настроения, эмоциональной атмос-

сферы [2, с. 207]. «Штиммунг», вне сомнений, – сочинение медитативное. Об этом пишет и сам композитор в вышеупомянутой аннотации, рассказывая об инциденте на исполнении «Штиммунга» в Амстердаме 1969 года, когда во время пения несколько радикально левонастроенных студентов и молодых голландских композиторов устроили провокативные выкрики «мяу-мяу», объяснив это желанием поучаствовать в процессе исполнения. Концерт был прерван, после чего композитор в письменных источниках настаивает на космически-божественной природе этого сочинения, требующего сосредоточенного исполнения и восприятия [2, с. 207].

«Штиммунг» длится 75 минут без перерыва. На Кильском концерте его исполняли немецкие вокалисты, которые были в состоянии создать замечательную атмосферу медитативного переживания и чисто штокхаузеновского ощущения музыкального пространства. Здесь невольно вспоминается сферическая форма храма, которую А. Скрябин²⁷ представлял подходящей для исполнения своей «Мистерии». Однако владение навыками обертонового пения было весьма скромным. В этот момент автору этой статьи представилось исполнение этой очень впечатляющей композиции настоящими виртуозами горлового пения, которые, в первую очередь, есть в Сибири²⁸. Хочется надеяться, что эта скромная мечта когда-нибудь исполнится.

Подводя итоги вышеописанных событий, можно сказать, что современная музыка «ищет» свой подход к слушателю тоже, прежде всего, в живом концертном соприкосновении исполнителя и реципиента. Но не только. Совершенно очевидно, что важным компонентом восприятия становится расширение и доступность информационного поля вокруг нее. Активное же проникновение в материал через непосредственное знакомство с нотами и музицирование в прошлых веках сменились сегодня по вышеуказанным причинам другим интерактивным подходом: через имитацию аналогичного творческого процесса (например, упрощенная композиция школьников гимназии, основой для которой послужили композиционные принципы «Группы» Штокхаузена). И такой вид постижения творческого наследия представляется очень перспективным и не менее

²⁷ На рисунке А. Скрябина изображен храм, в котором должна быть исполнена «Мистерия». Первоначально этот рисунок был опубликован в 1912 году в альманахе «Голубой всадник» Леонидом Сабаневым. В недавнем времени репродукция названного рисунка включена в энциклопедию «Klangkunst» [3, с. 19].

²⁸ Имеется в виду фольклорная традиция тувинского горлового пения.

ценным, чем обычное воспроизведение сочинения. В Германии он уже прочно вошел в педагогический репертуар гимназий специализированных музыкальных курсов старших классов и консерваторий. Результаты такого творческого подхода, как правило, презентуются на открытых концертах и выполняют не только определенную просветительскую функцию для школьников и студентов, но и осуществляют связь поколений, потому что основной публикой таких мероприятий становятся их родители.

Познание нового искусства, безусловно, не является самоцелью. Однако это важно для понимания нашего времени и нас самих в современном мире. Особенно важным представляется это в условиях настоящего процесса историзации и коммерциализации искусства, нередко создающего клонированные миражи действительности. Не пора ли начать жить в сегодняшнем дне?

Литература

1. См.: Programmheft Trio Accanto von 06.08.2008, Hamburg, NDR, Rolf-Liebermann-Studio, Schleswig-Holstein Musik Festival // Архив автора статьи.
2. См.: Frisius R. Stockhausen. Die Werke 1950–1977. – Mainz: Schott Verlag, 2008. – 395 p.
3. См.: Klangkunst. – Laaber: Laaber verlag, 1999. – 352 p.

УДК 78.082.4

О. В. Синельникова
Кемерово

ДВОЙНЫЕ КОНЦЕРТЫ РОДИОНА ЩЕДРИНА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА*

Статья посвящена анализу двойных концертов Р. Щедрина, созданных в начале XXI столетия. Это – концерт для скрипки, трубы и струнных инструментов «Concerto Parlando» и концерт для фортепиано и виолончели «Romantic Offering», которые рассматриваются в контексте эволюции жанровой разновидности двойного концерта. Данные произведения отразили особенности позднего стиля композитора.

Ключевые слова: двойной концерт, жанр, стиль, парландо, романтическое приношение, кантилена, исполнительский состав.

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.)»

DOUBLE CONCERTO OF RODION SHCHEDRIN IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE GENRE

The Double Concerto Shchedrin created in the beginning of XXI century is analyzed. Concerto for Violin, Trumpet and Strings “Concerto Parlando” and Concerto for Piano and Cello “Romantic Offering”, are discussed in the context of the evolution of the genre of double concert. These works reflect the characteristics of the late composer’s style.

Keywords: double concerto, genre, style, parlando, romantic offerings, cantilena, staff.

В творчестве Родиона Щедрина концертный жанр представлен во всем богатстве его разновидностей и инструментальных составов: 5 оркестровых концертов («Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка русских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни»), 6 фортепианных, Виолончельный, Скрипичный, Альтовый концерты, концерты для трубы и для гобоя с оркестром и два двойных концерта. Кроме того, «Частушки» – вольная транскрипция оркестровых «Озорных частушек», которые Щедрин назвал «Concerto for piano solo». Всего 19 произведений, причем только тех, которые имеют жанровое определение «концерт». К ним примыкает и ряд других сочинений Щедрина, пронизанных атмосферой концертного музицирования: «Parabola concertante» для виолончели соло, струнного оркестра и литавр, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра, «Геометрия звука» для камерного оркестра, «Фрески Дионисия» для 9 инструментов, «Музыкальное приношение» для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов. Не будет преувеличением сказать, что инструментальные концерты Р. Щедрина составляют важное звено в эволюции этого жанра.

Обращаясь к концертной музыке Щедрина начала XXI столетия, нельзя обойти вниманием более редкую разновидность жанра – двойной концерт. Эта разновидность жанра получила большое распространение в эпоху барокко. Ситуация диалога-соревнования солистов и оркестра, которая доминирует в двойном концерте, является типичной и для жанра кончерто грассо – отсюда произошли не только двойные, но и тройные ин-

струментальные концерты. Однако следует заметить, что в классико-романтическую и постромантическую эпоху было создано лишь несколько инструментальных концертов, где солирующую партию исполняет не один, а несколько инструментов. Среди редких примеров – Двойной концерт (для скрипки и клавесина с камерным оркестром) и Концертная симфония (для скрипки, виолончели, гобоя и фагота с оркестром) Й. Гайдна; Симфония-кончертано (для скрипки и альты с оркестром), Концерт для трех фортепиано с оркестром (KV 242, 1776), написанный для графини Лодрон и двух ее дочерей, Концерт для флейты и арфы с оркестром (KV 299) В. А. Моцарта; Тройной концерт Л. Бетховена (для фортепиано, скрипки и виолончели), Двойной концерт Й. Брамса (для скрипки и виолончели), Концерт для двух фортепиано с оркестром К. Черни.

В XX веке эта жанровая разновидность стала более востребованной: двойные и тройные концерты есть у И. Стравинского, Ф. Пуленка, А. Онеггера, А. Казеллы, Дж. Малипьеро, Б. Мартину, П. Хиндемита, А. Черепнина, Д. Лигети, Э. Денисова, А. Шнитке, Е. Подгайца и др. Генетическая близость двойного концерта к возрождаемым в XX веке концерто grosso (А. Шнитке 6 – концерто grosso) и концертной симфонии (Р. Щедрин. Симфония-concertante «Лица русских сказок») обусловила большое количество переходных, смешанных форм: симфония с солирующими инструментами (Е. Подгайц. Симфония № 3 «Будет ласковый дождь» для сопрано, органа, струнных и ударных), симфонический концерт или симфония-концерт (С. Прокофьев. Симфония-концерт для виолончели с оркестром, В. Кикта «Фрески Святой Софии Киевской», концертная симфония для арфы с оркестром), концерт для оркестра с солирующими инструментами (А. Эшпай. Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом), программные сочинения для солирующих инструментов с оркестром (С. Губайдулина «Две тропы (посвящение Марии и Марфе)», концерт для двух альтов и оркестра), произведения для солирующей группы с сопровождением ансамбля, например, ударных инструментов (Э. Денисов «Concerto piccolo» для четырех саксофонов (1 исполнитель) и ударных). При этом идентичность жанровой разновидности двойного концерта выглядит вполне сформированной и сохраняется в XX веке в основных своих качествах, которые совпадают с общими позициями жанра. Среди них – концентрация виртуозно-технических ресурсов в партиях солистов, концертно-диалогичный

драматургический профиль, часто циклическая модель с опорой на принцип «быстро – медленно – быстро», игровая стихия, импровизационность и наличие каденции.

Что касается инструментального состава, то в первой половине XX столетия в качестве солирующих инструментов предпочтение отдается традиционным скрипке, виолончели и фортепиано в тройных концертах, скрипке с фортепиано и двум фортепиано – в двойных. Во второй половине XX века двойные и тройные концерты затронула общая тенденция расширения инструментального состава, привлечение нетрадиционных тембровых сочетаний как в солирующей, так и в аккомпанирующей группах. В эту разновидность концертного жанра активно вовлекаются духовые инструменты (Д. Лигети. Концерт для флейты и гобоя с оркестром, Б. Тищенко. Концерт для флейты, фортепиано и струнного оркестра, Э. Денисов. Концерт для фагота и виолончели с оркестром, А. Эшпай. Концерт для трубы и тромбона с оркестром и др.), считавшийся ранее не концертным контрабас (Д. Смирнов. Два тройных концерта – № 1 для саксофона, фортепиано и контрабаса со струнным оркестром и ударными, № 2 для скрипки, арфы и контрабаса с оркестром). Иногда в качестве солистов выступают ударники, как, например, в концерте для 5 солирующих ударников и оркестра «Glorios percussion» С. Губайдулиной или «Concerto brevis» для ударных и инструментального ансамбля Е. Подгайца. Наконец, в современной музыке встречаются примеры экзотических концертов для национальных инструментов с симфоническим оркестром (Концерт для кото, бас-кото, чжэна и оркестра «В тени под деревом» С. Губайдулиной), либо опусы для совсем не обычных солистов (Е. Подгайц. «Вот бы» для дирижёра, слушателей и камерного оркестра).

Весьма часто двойные и тройные концерты иницируются выдающимися современными исполнителями и/или им посвящаются. К примеру, «Концерт на троих» А. Шнитке был посвящен Гидону Кремеру, Юрию Башмету и Мстиславу Ростроповичу, Концерт для флейты и гобоя Э. Денисова написан для Орела Николе и Хайнца Холлигера, а Концерт для 2 скрипок и камерного оркестра Е. Подгайца написан по просьбе Михаила Секлера.

Аккомпанирующая группа двойного и тройного концерта во второй половине XX – начале XXI века тоже становится многовариантной. Кроме большого симфонического, камерного и струнного оркестров это может

быть ансамбль типа концертино в барочных *concerto grosso*, ансамбль ударных инструментов (Э. Денисов. Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных), наконец, существуют двойные концерты без оркестра (И. Стравинский. Концерт для двух фортепиано соло).

Хотелось бы заметить, что в наши дни двойные и тройные концерты создаются и звучат все же не так часто – трудно даже сказать почему. Представляется, что они содержат в себе повышенную сложность для исполнителей. Ведь помимо технической оснащенности им предстоит продемонстрировать еще и согласованность своих действий, диалогичность; быть лидером, но в то же время уметь слышать другого достойного собеседника с не менее выраженными лидерскими качествами. Тем интересней было бы акцентировать внимание на произведениях современных композиторов, которые проявляют интерес к данной разновидности жанра.

Хронология концертов Щедрина свидетельствует о том, что за два последних десятилетия композитор обнаруживает особое тяготение к этому жанру и создает один опус за другим: 1991 год – Четвертый фортепианный концерт, 1993 год – Концерт для трубы и концертная пьеса «На бис для Восбурга» для трубы и симфонического оркестра, 1994 год – Виолончельный, 1997 год – Скрипичный, Альтовый и Пятый оркестровый концерты, 1999 год – Пятый фортепианный и «Частушки», 2001 год – «Parabola concertante», 2003 год – Шестой фортепианный, 2009 год – Концерт для гобоя с оркестром. В этом ряду и двойные концерты, которые заняли достойное место в каталоге сочинений композитора последних лет: Концерт для скрипки и трубы со струнным оркестром «Concerto parlando» (2004), Концерт для фортепиано и виолончели с оркестром «Романтическое приношение» (2010). Прежде чем обратиться к рассмотрению двойных концертов Щедрина, выскажем некоторые наблюдения о стиле композитора данного периода творчества.

Первое десятилетие XXI века – это, безусловно, новый этап творчества Щедрина. В отличие от броской и зрелищной музыки ранних сочинений, здесь на первый план выходят медитативность, глубокие философские размышления, тревожные и драматические образы. Это проявляется, в первую очередь, в оперных и симфонических опусах этого времени («Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Диалоги с Шостаковичем», «Гейлигенштадское завещание», «Литовская сага»), но сказывается и в концертах.

«Высотное здание» авторского стиля Щедрина выросло на мощном фундаменте, который складывался из двух базовых слоев. Первый, содержательно-смысловой слой основан на традициях русской культуры (православие, фольклор, русская история, русская классическая литература, наследие русской композиторской школы). Второй слой связан с тяготением к монтажному принципу. Он характеризует, прежде всего, формообразующую сторону музыки, но выходит на уровень творческого мышления Щедрина в целом. Концерты, написанные в начале XXI века, подтверждают мысль о верности Щедрина своему главному пути в искусстве.

Русские традиции в концертах Щедрина начала XXI столетия звучат более приглушенно, будто издавека, из детства. Однако на данной стадии эволюции творчества композитора русская интонационность стала уже органичной частью его музыкального языка, не выражаясь в цитатах или стилизации. Можно сказать, что попевочный словарь интонаций русских народных песен, знаменного распева, колокольного звона стал проявлением «индивидуально-авторской риторики» (термин Е. Чигарёвой). Монтажное мышление реализуется в новейших произведениях Щедрина на уровне внутреннего строения отдельных разделов, частей и всего произведения. Таким образом, эволюция творчества Р. Щедрина, подчас весьма неожиданная в своих проявлениях, не влияет на устойчивые составляющие стиля композитора.

В контексте эволюции авторского стиля Щедрина концерты, созданные в первое десятилетие XXI века, можно считать этапом синтеза различных линий предыдущих периодов творчества: неофольклорной, авангардной, полистилистической, неоклассической и неоромантической. Только все названные тенденции поданы не столь броско, а более опосредованно, «на пианиссимо», как отзвуки прошлых лет и накопленного творческого опыта. Об увлечении фольклором напоминают лишь отдельные типично русские мотивы и интонации, а о неоклассических тенденциях – преимущественно трехчастное строение циклов, авангард превращается в пост-авангард, полистилистика в «моностилистику особого типа» (термин Г. Григорьевой), а неоромантизм в данном контексте теряет свое чувственное начало. Эти важные линии творчества настолько переплелись и слились в индивидуальном авторском стиле, что подчас стали почти незаметны.

При сохранении и развитии найденного ранее, эволюция творчества Щедрина на примере концертов, созданных в новом столетии, делает еще

один виток. Стремление к бесконечному поиску нового, экспериментаторство – одно из ведущих качеств творческой натуры Щедрина. Это ощущается и в рассматриваемых двойных концертах. Стиль Щедрина этих лет обогащается интересными деталями и оригинальными принципами. С одной стороны, они обусловлены желанием как можно ярче показать солиста, его искусство владения инструментами и технический уровень. Отсюда повышенное внимание к артикуляции, разнообразие способов звукоизвлечения, подражание другим инструментам и пению. С другой стороны, все эти новинки идут из глубины смыслового качества музыки.

Семантику, а соответственно, и концертный стиль этого периода творчества Щедрина на различных уровнях определяют 4 составляющие: назовем их условно – 1) «отзвуки неоромантизма», 2) «from afar» («издалека») или эхо, 3) «parlando» («говорком») и 4) обостренный принцип диалога. Эти семантические модели не только присутствуют во всех концертах 2000-х годов, но каждый из них в наибольшей степени реализует одну из них, что заложено и в программных подзаголовках. Шестой фортепианный концерт «Concerto lontano» всесторонне раскрывает идею «from afar», Концерт для скрипки и трубы («Concerto parlando») распространяет на все уровни композиции принцип «parlando», во втором двойном концерте для фортепиано и виолончели («Романтическое приношение») ярко отражаются неоромантические тенденции 1990-х, наконец, в Гобойном концерте в большей степени реализуется диалогическая концепция жанра.

«Concerto parlando», концерт для скрипки, трубы и струнных, был написан для фестиваля во Франции по просьбе Филиппа Граффина – известного скрипача-солиста и организатора фестиваля «St. Nazaire». Он попросил композитора написать что-нибудь в продолжение линии Концерта № 1 Шостаковича для фортепиано, трубы и оркестра. Именно в таком ключе и написано данное произведение, но у Шостаковича трубач – это солист второго плана, солист из оркестра, который получил прекрасную возможность показать свою технику и звук, играя сольную партию, в то же время будучи избавленным от напряжения игры главной сольной партии, которой в этом концерте является фортепианная. У Щедрина это концерт для двух солистов, партии которых равнозначны, хотя скрипичная партия более развита. Премьера «Concerto parlando» состоялась 22 сентября 2004 года во Франции, партию трубы исполнил трубач Лондонского симфонического оркестра Мартин Харрел.

У Щедрина в 1990-е годы уже были опыты создания концертов для скрипки и для трубы по отдельности. Скрипичный концерт написан в неоромантическом стиле, а Концерт для трубы с оркестром – в неоклассическом, обогащенном русским национальным колоритом. В двойном концерте для скрипки, трубы и струнного оркестра Щедрин соединяет линии концертов 1990-х годов: в партии скрипки много лирических эпизодов, а партия трубы не противоречит природе инструмента и складывается из тем фанфарообразного и сигнального интонирования. При этом труба время от времени подхватывает фрагменты распевных мелодий своего «собеседника», а скрипка пытается подражать фанфарообразной партии трубы. Но главная идея концерта заложена в его названии – «Concerto parlando».

Семантическая модель «parlando» приобретает сквозное значение в этот период творчества Щедрина. Напомним, что parlando (от итал. parlante, «говорком») – это вокальный прием, обозначающий почти речитативный способ пения с крайне легкой подачей тона. Одновременно данный способ вокального интонирования перекликается со звучанием инструментов, так как для него характерны выделение отдельных согласных звуков и фонем, изломанный и прихотливый мелодический рельеф. Вокальный прием «parlando» мастерски адаптирован Щедриным к инструментальной музыке, особенно для духовых инструментов. Parlando очень непросто как для вокалистов, так и для духовиков ввиду разнообразия способов звукоизвлечения, коими он бывает представлен. Ведь стиль «parlando» призван имитировать живую человеческую речь.

Принцип «parlando» связан не только с желанием сделать подарок исполнителю в виде интересных технических и артикуляционных сложностей, испытать солиста на прочность. «Parlando» тянет за собой целый шлейф смыслов, связанный с бесконечной философской категорией диалога. Современная жизнь со своей информативной и событийной избыточностью подчас препятствует простому человеческому общению, которое часто подменяется пребыванием в социальных сетях. В этой бесконечной суете людям некогда остановиться и поговорить спокойно, тихо, искренне. Такая смысловая доминанта согласуется с диалогической природой самого концертного жанра – диалог солиста и оркестра, диалог разных инструментов в оркестре, диалог двух солистов в двойном концерте.

Прием «parlando» в Концерте для скрипки, трубы и струнных распространяется на все части и разделы, становится особым индивидуаль-

ным стилем, звуковым качеством произведения. Двойной концерт построен как диалог между скрипкой и трубой. В I части диалог почти разговорный. Стиль «парландо» пронизывает всю музыкальную ткань, и здесь даже не обязательны комментарии автора относительно артикуляции. Фактура I части распадается на фразы и мотивы, «дышит» паузами, изобилует многообразием исполнительских штрихов. Композиция монотематична, но в ее основе – тема-кантабиле солирующей скрипки и целый тематический комплекс партии трубы, состоящий из коротких мотивов и фраз. Есть еще, впрочем, струнный оркестр со своей мотивной группой. После трех тактов вступления оркестра с одним из ведущих мотивов, обыгрывающим малосекундную интонацию со скачком на ув. 4, тон задает скрипка. Тема широкого дыхания придает концерту романтический дух, но в ее огромном диапазоне (от *b* малой октавы до *as* 3-й) и больших скачках мелодии (на дециму и более) ощущается тот самый декламационный стиль «парландо» (см. Пример 1). Фоном служит ровное движение восьмыми пиццикато скрипок оркестра.

Allegro moderato (♩ = 92)

Violino solo

Пример 1

Внезапно пение скрипки прерывается монтажным включением (на *f*) начального секундового мотива оркестра (ц. 2). Теперь уже этот мотив превращается в экспрессивную тему солирующей скрипки и оркестра. Экспозиционная тема трубы (всего 7 тактов) – группа из коротких пятизвучных мотивов, разорванных паузами (ц. 4). Но эти скромные интонации звучат очень выразительно за счет повторяющейся ритмической ячейки и резко угасающей динамики в объеме этого одного маленького мотива (от *f* до *p*).

Лаконичная экспозиция этим исчерпывается, и начинается действие (после ц. 5), в ходе которого участники диалога постоянно обмениваются репликами, то и дело повторяя фразы и целые предложения «собеседников». Пиццикато восьмьюми играет солирующая скрипка, ее лирическая тема идет в оркестре, труба отпускает короткие реплики по два звука (ц. 9), стараясь «передразнить» лирическую тему скрипки. Тем самым снимается романтическая возвышенность последней, острота душевных переживаний переводится в какой-то отстраненный постмодернистский ракурс. Вся I часть построена как единая динамическая волна.

На кульминации Щедрин использует два интересных приема. Во-первых, у трубы вдруг появляется новая жанрово конкретная фанфарная тема, яркая и рельефно очерченная (*marcato*) (цц. 12–13). Во-вторых, на самой высокой динамической точке, в момент сильнейшего напряжения вдруг исчезает оркестровое звучание и остаются одни первые скрипки, поющие экспрессивную мелодию солирующей скрипки в унисон с ней. Что же получается? Полная неожиданность. Плотность фактуры снимается, обнажается единовременный контраст – контрапункт двух тем-образов – призывно-фанфарного и лирическо-драматического. К концу I части напряжение резко спадает (ц. 16): скрипка поет пианиссимо, фанфары трубы отзываются эхом, пиццикато струнного оркестра переходит в еле различимый шелест (*pppp*).

Вторая часть меланхоличная, но не без контраста – он лежит в основе композиции, организованной по монтажному принципу. Форма II части, напоминающая сложную двухчастную, распадается на два больших раздела – медленный (от начала до ц. 28) и быстрый (ц. 28 – ц. 35) – с кодой (см. схему 1). Однако первый раздел *Lento assai* еще и внутриконтрастный, он построен как монтажная композиция с непрерывным мельканием «кадров», что подчеркивается частой сменой темпов. Здесь три контрастные темы, которые свободно сменяют друг друга и незначительно развиваются при последующих повторениях. Их появление очень мимолетно.

А	В	Coda
a b a ₁ b ₁ c b ₂ a ₂		a ₃
ц. 19 ц. 20 ц. 21 ц. 24 ц. 25 ц. 27	ц. 28	c ₁ b ₃
		ц. 35 ц. 36

Схема 1

Первая тема *Lento assai* первого раздела достаточно сумрачная, основана на оstinатном пунктирном ритме и характерной мерцающей терцовой интонации, то уменьшенной, то малой, то большой. Мелодия «ползет» вверх, затем спускается, образуя волну и с каждым шагом меняя качество терцовой попевки. Настроение этой темы и ее последующее возвращение определяет общий колорит второй части концерта (см. Пример 2). Сначала ее ведут оба солиста в унисон. Труба с сурдиной (*dolcissimo*) звучит так, что почти сливается с тембром скрипки (тоже с сурдиной).

Lento assai (♩ ca. 40-42)

Violino solo
ppp dolciss.
con sord.

Tromba sola
ppp dolciss.
con sord. (a cup mute)

Пример 2

Второй раз (ц. 20) тема излагается каноном: труба играет уже без сурдины, а засурдиненная скрипка вторит ей эхом. Теперь партии солистов звучат в разных октавах: у трубы – первая, у скрипки – вторая. Третий раз (ц. 27) – снова канон, но теперь уже первой вступает скрипка (без сурдины *ppp*), а у трубы – эхо (*pppp*). Трубочник меняет сурдину на более мягкую и приглушающую тембр (*cartone*) и отзывается во второй октаве скрипке, играющей в первой.

Так Щедрин мастерски показывает возможности солирующих инструментов сливаться в унисоне в единую тембровую краску и сильно различаться по звучанию. Исчерпав тембровые ресурсы скрипки и трубы, композитор забирает у них эту медитативную, философски нагруженную тему и отдает ее оркестру. В коде тема звучит у альтов, виолончелей и контрабасов, опускается в низкий регистр, становясь более мрачной. Теперь эхом откликаются контрабасы, вступая каноном на такт позже альтов и виолончелей.

Вторая тема *Allegretto* (ц. 19) – страстная, экспрессивная – образно контрастирует с первой в виде оппозиции «невысказанная мысль – эмоционально выраженное, прорвавшееся чувство». Она звучит три раза у струнного оркестра и напоминает в конце коды (ц. 36), завершая композицию. Третья тема первого раздела тоже воспроизводит эффект эха:

труба с металлической сурдиной играет репетиции шестнадцатыми (как отголоски фанфары), а скрипка-эхо повторяет ту же ступенчато нисходящую мелодическую линию еле слышным пиццикато. Эта тема вносит новый контраст между драматичными оркестровыми разделами, временно снимая напряжение.

Второй раздел *Doppio movimento (Allegro, ma non troppo)* монолитный. Без внутренних контрастов. Все короткие мотивы-реплики солистов объединяет оркестровый фон – остигатное движение восьмыми пиццикато. Из общего звучания выделяются восходящие пассажи двойными нотами в кварту у скрипки и трубные реплики протеста. В середине второго раздела (ц. 31) опять отдаленно слышны фанфары, которые чередуются с пиццикато струнных – в моменты появления фанфарных призывов оркестр замолкает. В коде Щедрин применяет принцип вертикального монтажа в виде контрапункта тематического материала первого раздела (3 т. после ц. 35): в оркестре у низких струнных проходит канонем тема *Lento assai*, а у солистов еле слышными репетициями трубы и шелестом пиццикато скрипки напоминает третья тема (см. Пример 3).

24 **Tempo I (Lento assai)**
(♩ ca. 40-42)

Violino solo

Tromba sola

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco (*)

ppp con sord. (metallo) pp (eco)

ppp dolciss.

Пример 3

Атакой начинается быстрый финал на 3/8. В нем опять возвращаются юмористические мотивы, присущие стилю Щедрина (см. Пример 4). Солистам приходится проявлять чудеса техники и высокое мастерство владения штрихами. Здесь много звукоподражательных моментов. Солисты должны пародировать цыганское пение с оттяжками и подвываниями

(ц. 40), заикание (ц. 41), гневное восклицание (цц. 39, 42, 47), чувствительные вздохи (ц. 49), ворчание, фыркание (ц. 45), быструю скороговорку, перепалку (цц. 52, 58) и даже кваканье (5-й такт от начала). Вся эта кутерьма превращается в кульминации в развеселый пляс (ц. 57).

Allegro, ma non troppo (♩. ca. 63, ♩[♩] = 176-184)

Violino solo

Tromba sola

p

Пример 4

Контуры монтажной композиции еле уловимы: все тематические образования проносятся с быстротой меняющихся кадров немого кино. После спада динамики (ц. 60) на фоне непрекращающегося движения шестнадцатых в оркестре у солирующей скрипки проводится основная терцовая тема II части. Стремительный поток звуковой массы коды уносится в бесконечные акустические высоты (*ffff*): «*the highest tone possible*», – предписано автором. Все происходящее – бурная деятельность, общение, взаимоотношения, размышления, игра – быстротечно, как сама жизнь.

В каждом концерте Щедрин преподносит новые сюрпризы в виде необычных виртуозно-технических задач и акустических эффектов, которыми обогащены партии солистов. К примеру, в концерте для трубы он использует переключки трех труб – солирующей, 1-й трубы оркестра, играющей в футляр и 2-й трубы в оркестре, играющей с картонной сурдиной. Партия трубы в «*Concerto parlando*» отличается невероятным многообразием приемов звукоизвлечения и звукоподражательных эффектов: маркато, восходящее глиссандо, нисходящее глиссандо губами, фруллато, «*quasi from afar*» (издалека), «*eco*» (эхо), «*fanfare eco*» (эхо фанфар), «*sotto voce*» (вполголоса), «*alla gipsy*» (по-цыгански с подвываниями). А в III части солист только и успевает менять сурдины. Причем здесь задействован весь арсенал и академического, и джазового трубача с большим количеством сурдин – металлических, картонных, деревянных, пластмассовых: «*ord.*», «*a cup mute*», «*metallo*», «*cartone*», «*jazz sord*», «*wah-wah*» (так называемые «квакушки» (см. Пример 4)). Скрипач тоже не отстает, демонстрируя чудеса техники: «*pizzicato*», «*arco pizzicato*», «*col legno*», «*détaché*», «*tremolo*»,

«sul ponticello», флажолет, маркато, тремолирующее глиссандо, игра двойными нотами и с сурдиной. Все это богатство звуков отражает инструментальный оригинальный стиль «parlando», открытый Щедриным в начале XXI столетия.

Когда пианистка Марта Аргерих и виолончелист Миша Майский, эти два корифея в своей области, собираются играть вместе, то событие обещает быть чем-то особенным. Так и случилось: 9 февраля 2011 года в Концертном зале Культурного и конгрессного центра города Люцерна состоялась премьера Двойного концерта для фортепиано и виолончели «Romantic Offering» Родиона Щедрина, который прозвучал в дуэте двух замечательных музыкантов вместе с Люцернским симфоническим оркестром под управлением Неэме Ярви. «У Двойного концерта есть подзаголовок «Romantic Offering» («Романтическое приношение»), что, полагаю, полностью определяет направленность, образность музыкального материала партитуры. Мое сочинение задумано для двух замечательных солистов – Марты Аргерих и Миши Майского, которым оно и посвящено. Я стремился подчеркнуть, очертить обе ярчайшие исполнительские индивидуальности великих артистов», – комментирует автор [1]²⁹.

Концерт для фортепиано и виолончели с оркестром Щедрина, пожалуй, открыл новую страницу в истории концертного жанра уже в самом тембровом сочетании солистов. Ведь подобные примеры сложно найти в истории музыки. Наиболее подходящим является лишь тройной концерт все того же Бетховена, а также Малипьеро и Казеллы, но там кроме виолончели и фортепиано солирует еще и скрипка. По технической сложности и виртуозным параметрам этот концерт Щедрина тоже уникален. Даже для таких великих музыкантов, как Аргерих и Майский, это был своего рода рубикон. «Вы написали очень сложную партию, но Вы сам очень хороший пианист, я Вас слышала и знаю Ваши возможности», – говорила Марта Аргерих Родиону Щедрину после концерта [2].

В концерте три части. Основная драматургическая нагрузка приходится на I (*Moderato quasi Andantino*) и II (*Allegro ma non troppo*) части, III – звучит как послесловие. Название концерта, «Романтическое прино-

²⁹ После повторного исполнения произведения в Люцерне, Двойной концерт прозвучал в этом же составе в Турине, Баден-Бадене и Париже, в 2012 году в номинации «International Classical Music Award 2012» был выпущен DVD с записью мировой премьеры «Романтического приношения».

шение», скрывает многослойную семантику, совмещающую музыкальные традиции прошлого, современные тенденции и собственный опыт автора. И в этом Щедрин остается верен своему кредо. Во-первых, заголовок наводит на мысль о «Музыкальном приношении» Баха и одноименном произведении самого Щедрина. Это проявляется в полифоничности музыкальной ткани I и III частей и преобладании медитативной образности. Лирические темы концерта и тембр солирующей виолончели напоминают о Двойном концерте для скрипки и виолончели ля минор Брамса. Но все это только отголоски, легкие аллюзии. Мышление композитора, имеющего за плечами огромный «багаж» концертных (и не только концертных) опусов, становится синтетическим, что характеризует зрелый стиль мастера.

Семантический план «Романтического приношения» сложен и в какой-то степени противоречив. С одной стороны, это продолжение лирико-драматического типа концертов эпохи романтизма, что сказывается уже в конфликтной I части, довольно сумрачной, то таинственной, то печальной, с высочайшим градусом трагического напряжения в кульминации и волновой драматургией. С другой стороны, душевные страдания, которые слышны в мелодических разливах партии виолончели, отчасти снимаются совсем иным эмоциональным настроением в музыкальном материале другого солиста. Атмосфера партии фортепиано ироничная, дерзкая, даже язвительная. Редкие фрагменты фортепианной лирики содержат мелодии рафинированные, несколько отстраненные.

Возможным ключом к пониманию музыкального содержания концерта может стать ассоциативный план в виде частной жизни одной семейной пары (символично, что концерт посвящен женщине и мужчине), разворачивающейся на фоне событий начала XXI века с его эклектичным постмодернистским сознанием. Это мир симулякров, где многое воспринимается как условность, где не различается жизнь реальная и виртуальная, где нет возможности осмыслить избыточную информацию, где люди перестают глубоко чувствовать и понимать друг друга. Таким можно представить контекстный слой этой композиции. Если в «Concerto parlando» диалог двух героев (скорее двух приятелей) разворачивается на паритетной основе в игровом ключе, то в «Романтическом приношении» все взаимоотношения персонажей переносятся в драматический срез.

Персонализация характеров выясняется уже во вступительном монологе фортепиано, где есть кантиленная мелодия и настороженное

парландо в одновременности (до ц. 2), есть и рафинированная тема, проникнутая настроением легкой грусти и равнодушия (ц. 2). Поэтому небольшое вступление солирующего фортепиано с поддержкой оркестра можно считать драматургической проекцией всего цикла (см. Пример 5). Так и происходит в дальнейшем: линия «cantabile» (виолончель) и линия «parlando» (рояль) движутся параллельно в I и II частях, а в III – драматизм неожиданно снимается, отзвуки событий лишь напоминают о себе далеким эхо, конфликты хоть и не разрешены, но забываются, проблемы остаются, но жизнь течет своим чередом.

Moderato quasi Andantino (♩ ca. 63)

Violoncello solo

Piano solo

p cant. semplice

pp parlando accomp., quasi pizz.

Piano (Orchestra)

p

Cl., Fg.

Fl., VI, II cor sord.

Пример 5

Драматургия I части развивается будто в параллельных мирах, в эмоционально напряженных монологах двух героев – двух солистов. Они живут вместе, но их мало что связывает: они слушают друг друга, но не слышат, пытаются понять, но не понимают. Так часто бывает. Каждый все время говорит о своем. Вся партия виолончели выдержана как лирический мрачно-экспрессивный монолог (*cantabile*). В основе этой мелодии широкие интонации септимы и ноны. Мелодия виолончели прорастает из начальной целотоновой попевки (cis-g-f-dis). Партия фортепиано целиком выдержана в жанре сухого, колючего речитатива (*parlando*). Хотя в самом начале она задает тон певучим «высказываниям» виолончели (до ц. 3) и построена как контрапункт лирической мелодии в партии правой руки и речитатива сессо в партии левой (см. Пример 5). Оркестр пытается под-

держат то одного, то другого солиста. В этой «группе поддержки» время от времени тоже выделяются свои лидеры – дополнительные концертующие инструменты: гобой, труба и туба.

В I части три раздела. В крайних – партии равноправны, но независимы. Средний раздел представляет собой две волны, два эпизода: первый (ц. 13) целиком отдан колючему остинато фортепиано (*marcato, secco*); второй (ц. 16) – восходящей линии виолончели и тубы с контрастирующими фигурациями фортепиано. Весь этот поток устремляется к кульминации в самом высоком регистре, какой возможен («*The highest tone possible*»). Кульминационная зона разрастается до репризы коды (ц. 21), партия фортепиано (*espressivo, portamento, ff*) активно декларирует свою мысль, переходя на самые отчаянные тоны речи. Реприза-кода начинается с маленькой каденции виолончели, а партия фортепиано смягчается, изредка подавая «ворчливые» реплики. Взаимопонимание достигается лишь в последних тактах композиции – у обоих солистов проходит одна и та же тема *santabile*, которая звучала в начале, только у фортепиано (ц. 2).

II часть концерта захватывает энергией и воспринимается как попытка решить накопившиеся противоречия путем решительных действий. Композиция II части – длительное перпетуум-мобиле. Его сложно выдержать даже весьма титулованным исполнителям. Тон задает фортепиано в бесконечном кружении фигураций на *staccato*. Здесь тоже параллельный монтаж: героиня будто бы интенсивно действует, но путается в лабиринте проблем, а герой пытается продолжить свою лирическую исповедь, но вовлекается в водоворот бесконечной суетной жизни. Этот путь определяет волновой принцип драматургии и структуру композиции II части. Здесь 4 волны, каждая из которых начинается темой фортепиано, которая звучит сначала настороженно, затем приобретает уверенность и отчаянно устремляется к драматической кульминации. Эта модель поведения героини остается неизменной. Все события первых двух разделов завершаются драматично, и лишь в кульминации третьего раздела наступает перелом.

Другой герой действует нестандартно, его поступки переменчивы. Сначала виолончель ведет лирическую тему, но затем, вовлекаясь в водоворот страстей, подхватывает энергичные фигурации партии фортепиано (ц. 28). Это приводит к срыву (ц. 30). Вторая волна (ц. 31), более короткая, уже начинается общим стремительным бегом фигураций и приводит к более сильной кульминации (ц. 34, *fff*) и срыву в самом высоком регистре. Третья волна (ц. 35) вовлекает в свой поток оркестр и завершается уже

триумфальным звучанием «колокольного звона» у фортепиано и гимнической темой у виолончели, которую подхватывают духовые. Наконец, четвертая волна отчасти выполняет функцию репризы, т.к. возвращает контрапункт кантабиле и парландо, но завершается в духе позитивных финалов Щедрина. III часть выполняет функцию постлюдии. У виолончели звучит очень выразительная лирическая тема (*cantabile dolce*), она повторяется как эхо (ц. 46). У каждого солиста в III части есть своя каденция: у виолончели – каденция пикколо (ц. 48), у фортепиано – развернутая, с динамической кульминацией в конце (цц. 49–51).

Редко кому из композиторов при жизни удается оказаться в разряде классиков. Родион Щедрин – счастливое исключение. Его авторские концерты проходят по всему миру, его сочинения выходят в крупнейшем издательстве Европы, за его новыми опусами выстраивается очередь исполнителей. Композитор может выбирать лучших из лучших. Для них он и создает свои концерты.

Каким видится концертный стиль Щедрина в начале XXI столетия? Как реализует композитор накопленный опыт в трактовке концертного жанра и его разновидности – двойного концерта, трехвековые исторические традиции и собственный творческий запас? В чем же новаторство? Станут ли новые концерты Щедрина широко исполняемыми, подобно предыдущим его произведениям? Все эти вопросы возникают после прослушивания его двойных концертов, а ответит на них время. Но один факт можно констатировать бесспорно: концерт для скрипки, трубы и струнных «Concerto parlando» и концерт для фортепиано и виолончели «Romantic Offering» – это новое «слово» композитора в жанровой разновидности двойного концерта.

Литература

1. Зуева М. «Гений – это ум и фурии». Родион Щедрин встретился в пресс-клубе Конкурса Чайковского с журналистами [Электронный ресурс] // Российская музыкальная газета. Опубликовано на сайте rg.ru 21 июня 2011 года. – URL:// <http://m.rg.ru/2011/06/21/shedrin-poln.htm>
2. Мировая премьера: Двойной концерт «Romantic Offering» для фортепиано, виолончели и оркестра // Сайт Майи Плисецкой и Родиона Щедрина [Электронный ресурс]. – URL: http://www.shchedrin.de/index.php?id=24&L=2&tx_news_pi1%5Bnews%5D=56&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=ab00094093d4c4d5163605b39734ebbe

Е. Н. Черняева
Кемерово

**РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО
НА РЕЛИГИОЗНУЮ ТЕМАТИКУ:
АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Статья посвящена обзору дефиниций, описывающих религиозное искусство. Автор рассматривает различные подходы к трактовке религиозного канона в современном искусстве на примере творчества кемеровских художников.

Ключевые слова: искусство на религиозную тему, современное искусство, искусство Кузбасса.

E. N. Chernyaeva
Kemerovo

**RELIGIOUS ART AND ART OF THE RELIGIOUS
THEMATIC: ASPECTS OF THE INTERPRETATION**

Article reviews the definitions describing the religious art. The author examines the various approaches to the interpretation of religious canon of contemporary art on the example of Kemerovo artists.

Keywords: religious art, modern art, art of Kuzbass.

Каждый иконописец может написать картину на свободную тему, но не каждый художник возьмется за религиозный сюжет, и уж тем более не каждый сможет подойти к написанию иконы. Однако, не посягая на сотворение икон, художники вновь и вновь обращаются к религиозной тематике.

Религиозное искусство – один из самых ярких соблазнов для современного художника. Если долгий процесс изучения и копирования образцов прошлого не очень притягателен, то идея привнести в пространство храма «новый свежий взгляд», который естественно бы продолжил линию, по которой сегодня развивается светское искусство в мировом культурном пространстве, оказывается весьма привлекательной. Такой подход имеет несколько агрессивный характер: привнести новое, свежее, современное в пространство религии, заведомо консервативное и закрытое. По большо-

му счету, так было всегда, эволюционируя, искусство стремится втянуть в пространство собственных перемен все сферы, которых оно касается, однако не везде эти перемены рассматриваются позитивно, вследствие чего возникает конфликт. Пространство религии – одна из наиболее консервативных сфер бытия искусства, отсюда необыкновенная острота конфликтной ситуации. XX век, а затем и XXI, в истории этих взаимоотношений стоят особняком: с одной стороны, взаимоотношения современного искусства и религии становятся чрезвычайно болезненными, с другой стороны, представители различных религиозных конфессий идут навстречу современному искусству. Мир религии становится более открытым. Однако в этой открытости естественна и попытка отгородиться от чрезмерной активности, заслониться от натиска.

Изучение взаимоотношений между религией и искусством в современной культуре представляет особый интерес. П. Сорокин в работе «Человек. Цивилизация. Общество» приводит следующие факты: «Цифры убедительно свидетельствуют о том, что средневековая живопись и скульптура были преимущественно религиозными. Роль религиозного фактора начала снижаться лишь после XIII века и, наконец, становится совершенно незначительной в XIX и XX столетиях. Одновременно процент светских картин и скульптур, которые фактически отсутствовали в Средние века, увеличивается с XIII века приблизительно до 90–96 % от числа всех известных картин и скульптур XIX–XX веков» [1, с. 443].

Такое положение дел связано с тем, что в XX веке произошел разрыв связи поколений. Если в эпоху Нового времени широкие народные массы являлись носителями конфессиональной традиции, передавая ее из поколения в поколение, то в XX веке религия из автоматически наследуемого атрибута превращается в предмет личного выбора. То же самое касается материального воплощения веры: следовать или нет традициям, канонам, обрядам становится вопросом для индивидуального решения.

Между современным искусством и религией – вечное состояние конфликта. Религия – мир традиции, мир канона, мир, где искусство занимает подчиненное положение. Современное искусство – ярко, эклектично, свободно от всего, здесь возможны любые метаморфозы и любые эксперименты. Здесь художнику позволено, порой, даже слишком многое. И этот конфликт неизбежен, поскольку современное искусство обращается к религии по-разному, не всегда корректно и бережно, не всегда так, как того хотелось бы зрителю, и уж тем более не заботясь о соответствии

представлениям об искусстве религиозных конфессий. В свою очередь, конфессиональные институты не всегда готовы идти навстречу радикальным художественным экспериментам, и это тоже правильно, поскольку религиозный мир, основанный на традиции, призван оберегать веру, – это не место для экспериментов.

Еще один корень зла и непонимания заложен в терминологической путанице. Традиционно существует разделение искусства на «светское» и «религиозное». Однако применительно к религиозному искусству существуют также следующие дефиниции: «культовое искусство», «искусство на религиозную тему», которые зачастую употребляются как синонимы, что не всегда правильно.

Итак, мы имеем три понятия: «религиозное искусство», «культовое искусство», «искусство на религиозную тему». Понятие «религиозное искусство» восходит к Новому времени, когда происходит разделение широкой сферы художественной культуры на светскую и религиозную. Далее, постепенно внутри религиозного искусства назревает двойственность в обозначении всего спектра религиозных художественных произведений. С одной стороны, существуют предметы, являющиеся произведениями искусства и непосредственно задействованные в религиозной среде: иконы, статуи, храмовые росписи, сосуды и чаши – предметы культа. С другой стороны, существует целый пласт произведений искусства, которые напрямую к культу отношения не имеют, но обращаются к религиозной культуре, наполнены глубиной религиозного переживания. Это такие произведения, как «Явление Христа народу» А. Иванова, «Христос в пустыне» И. Крамского, «Евангелисты» Н. Гончаровой. Таким образом, художественные произведения, являющиеся частью религиозной среды, входят в определение «культового искусства», в то время как независимые от пространства храма художественные произведения светского характера, обращаясь к религиозной культуре, входят в понятие «искусство на религиозную тему».

Конфликт между современным искусством и религией лежит в сфере недопонимания важности разграничения культового искусства и искусства на религиозную тему, когда критерии оценки одного применяются к другому, когда происходят попытки подмены пространства экспонирования и культовое искусство выносится в музейную среду, а искусство на религиозную тематику стремится в пространство храма.

Конечно же, не все конфессии одинаково относятся к современному искусству. Так, католики уже длительное время налаживают диалог даже с авангардными и радикальными формами искусства. Православные христиане придерживаются более традиционных принципов, как и буддисты, и мусульмане.

До сих пор камнем преткновения между художником и церковью остается принцип каноничности/не каноничности художественного произведения. То есть оказывается важным не только и не столько само обращение к религиозной тематике, но и форма обращения: как, в какой форме, с какой целью художник обращается к религиозной культуре, имеет ли он право трактовки религиозной тематики.

Если речь идет о культовом искусстве, о произведениях, которые непосредственно связаны с пространством храма и литургией, – канон необходим и достаточен. Если речь идет об искусстве на религиозную тему, канон может быть переосмыслен либо отброшен. Канон не сдерживает художника в передаче истины (а именно это является целью иконы). Цель искусства, с точки зрения канона, – быть тем, что оно символизирует, а не тем, что изображает. Но для светского искусства канон не только сдерживающий фактор, но и источник вдохновения.

Телеология современного искусства предполагает широту семантического поля. Современное изобразительное искусство обращается к религиозным темам и сюжетам с различными целями: с целью углубить и обогатить содержание современных проблем за счет библейских ассоциаций и образов, в поисках особой духовной реальности, решая литургические задачи приобщения к христианскому вероучению, помощи верующим в создании зримых литургических образов. Собственно религиозным живописный образ становится тогда, когда приобретает символическую природу и когда в его основе лежит канон, понятый не как система приемов, а как сущностный принцип.

Обращаясь к религиозной тематике, художник решает разнообразные задачи: от чисто технических, проникаясь красотой изобразительного языка канона, до глубоко духовных, психологических, переживая по-новому события, ставя под сомнение догматы.

В творчестве кузбасских художников обращение к религиозной тематике появляется в конце XX века как часть общей тенденции отечественного искусства. Многие, единожды попробовав, оставили попытки ос-

мысления религиозной художественной культуры, в творчестве других обращение к религиозной тематике повторяется вновь и вновь, пример тому – выставка «Христианская тема в искусстве кемеровских мастеров».

Так, в творчестве А. Дрозда обращение к религиозной тематике связано с решением пластических задач. Его работы 1990-х годов «Положение во гроб», по мотивам плащаницы XV века, «Император» и «Грифон» по мотивам образов Владимирского собора связаны с попыткой постижения особой выразительности древнего, каноничного искусства. Сохраняя каноничную форму в изображении ангелов и святых в своей вариации плащаницы, он достаточно свободно решает колористическое и композиционное построение картины, тем самым наделяя их новой жизнью. Канон здесь выступает как источник вдохновения для решения пластических задач.

Религиозная тема в живописи Т. Абрамовой, напротив, лишена внешней формальности канона. Отбрасывая внешнюю сторону канона, она обращается к его глубокой символичности и одухотворенности. Религиозная тема в ее творчестве обретает необыкновенно лиричный характер.

Храмы в работах И. Филичева, написанные в характерной авторской манере, распадаются и вновь синтезируются в единое на глазах зрителя. Обращение к религиозной тематике здесь – лишь часть размышлений художника о бытии, космосе, мироздании. В ярких, красочных сочетаниях, объемных, смоделированных кистью структурах происходит путешествие от бытовой реальности к космическому бытию. Отрешаясь от внешней каноничности, он выстраивает собственный внутренний канон для воссоздания бытия, пытаясь постичь сущность духовных составляющих, из которых синтезируется истинная религиозность.

Новое переживание опыта обращения предшествующих поколений к религиозной тематике позволяет поколению современному выбирать и новые способы обращения к миру сакральных смыслов религии, а также способы выражения их содержания, однако сложность заключается в определении тех критериев, которые помогут различить собственно религиозную живопись, в основе которой лежит религиозный образ, от живописи с религиозной тематикой, где природа образа иная.

Литература

1. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Соколова. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

НАШИ АВТОРЫ

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 кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Гусева Ольга Васильевна – кандидат культурологии, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Заорска Магдалена – кандидат искусствоведения, доцент института восточного славяноведения Варминско-Мазурского университета (*Ольштын, Польша*).

Зубов Александр Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по учебной работе Новосибирского государственного театрального института (*Новосибирск, Россия*).

Иванова Ольга Сергеевна – аспирантка Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Киселёва Вероника Александровна – старший преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Кравченко Валерий Трофимович – преподаватель и концертмейстер Камчатского колледжа искусств, заслуженный артист РФ, заслуженный работник культуры РСФСР, член Союза журналистов России, член Союза писателей России, почетный гражданин г. Петропавловска-Камчатского (*Петропавловск-Камчатский, Россия*).

Кунце Маркус – немецкий актер, участник авангардных театральных проектов в Германии и России, преподает сценическую речь в вузах Германии: Штутгартской государственной высшей школе музыки и театра, Дрезденской школе музыки имени Карла Марии фон Вебера, Берлинской актерской школе (*Берлин, Германия*).

Лейпсон Людмила Викторовна – преподаватель, концертмейстер, заведующая фортепианным отделением, ведущая секции по музыкально-аналитической работе с педагогами-эвритмистами Свободной Вальдорфской школы (*Фленсбург, Германия*).

Мохонько Анатолий Павлович – кандидат педагогических наук, профессор кафедры эстрадного оркестра и ансамбля Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Попова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Поморцева Нина Владимировна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Проконова Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор кафедры культуры и искусства речи, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, директор института театра Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Сабелев Михаил Михайлович – преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Синельникова Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Сычёва Галина Сергеевна – кандидат искусствоведения, методист Центра дополнительного профессионального образования Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (*Ростов-на-Дону, Россия*).

Чепурина Вера Владимировна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

Черняева Евгения Николаевна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств (*Кемерово, Россия*).

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

- Васильев Ю. А.** Коррекция дикционных несовершенств и спонтанное сочинительство..... 3
- Кунце М.** Сопереживание как творческая основа голосо-речевого обучения (заметки о работе Ю. А. Васильева в Германии)..... 21
- Заорска М.** Между традицией и современностью (о работе над техникой и выразительностью речи в Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варшаве)..... 33
- Григорьянц Т. А.** «Основы гимнастики и акробатики» в пластическом воспитании актеров и режиссеров: практика кафедры театрального искусства КемГУКИ..... 45
- Проколова Н. Л.** Иллюстративный подход в сценическом речевом искусстве..... 55

Раздел II. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

- Зубов А. Е.** Диалектика режиссуры и сценографии в спектаклях новосибирских театров рубежа XX–XXI веков..... 62
- Попова Н. С., Киселёва В. А.** Тенденции современной сценографии в творчестве художника Кемеровского театра для детей и молодежи Светланы Нестеровой..... 72
- Сабелев М. М.** Музыкальный театр регионов России в исследованиях 2000-х годов..... 79
- Чепурина В. В.** Образ шута как воплощение «карнавала социального насилия» (на примере спектакля «Макбет» по пьесе У. Шекспира в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского)..... 95

Раздел III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕГИОНОВ

- Гусева О. В.** Динамика развития профессиональной музыкальной культуры Кузбасса (1980–90-е годы)..... 106
- Поморцева Н. В.** Влияние фактора индустриальности на процессы музыкальной жизни Кемеровской области..... 116
- Мохонько А. П.** Джазовые пианисты в сибирском культурном пространстве..... 126

Кравченко В. Т. Профессиональное музыкальное искусство Камчатки на рубеже XX–XXI веков.....	140
Сычёва Г. С. Михаил Гнесин в истории музыкальной культуры Адыгеи.....	154
Раздел IV. МЕТАМОРФОЗЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА	
Иванова О. С. Постмодернистский дискурс в свете полифонического мышления.....	161
Лейпсон Л. В. Современная музыка в Германии и ее слушатель.....	172
Синельникова О. В. Двойные концерты Родиона Щедрина в контексте эволюции жанра.....	184
Черняева Е. Н. Религиозное искусство и искусство на религиозную тематику: аспекты интерпретации.....	202
Наши авторы.....	207

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 13

Редактор *О. В. Шомшина*
Дизайн обложки *С. Н. Казарина*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 05.05.2015. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 11,3. Усл. печ. л. 12,3.
Тираж 500 экз. Заказ № 26.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru