

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
Лаборатория теоретических и методических проблем искусствоведения

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ: В ПОИСКАХ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 14

Кемерово 2016

ББК 85

И86

Редакционная коллегия:

канд. искусствоведения, доктор культурологии,
профессор Кемеровского государственного
института культуры *Н. Л. Прокопова* (отв. редактор);
доктор искусствоведения, профессор Кемеровского государственного
института культуры *О. В. Синельникова*;
канд. культурологии, доцент Кемеровского государственного
института культуры *В. В. Чепурина*;
канд. искусствоведения, доцент Кемеровского государственного
института культуры *Н. С. Попова*

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: в поисках художественного образа [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. Т. А. Григорьянц; Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – Вып. 14. – 263 с.

ISBN 978-5-8154-0192-1

ISBN 978-5-8154-0330-7

Настоящее издание представляет собой четырнадцатый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: в поисках художественного образа». Он состоит из четырех разделов: «Музыкальное искусство и наука: от романтизма к постмодерну», «Пространственные виды искусства: теоретические и исторические аспекты развития», «Театральное искусство Кузбасса: становление и развитие», «Диалог культур: воспитание дыхания, голоса, речи». Разделы сборника предваряет «Пolemический жест».

ББК 85

© Авторы статей, 2016

ISBN 978-5-8154-0192-1

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2016

ISBN 978-5-8154-0330-7

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

УДК 792.09:378.6

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

В НАДЕЖДЕ НА ДИСКУССИИ, СПОРЫ, ПОЛЕМИКУ

В статье затрагиваются проблемы информированности педагогов сценической речи о научной и практической жизни разных речевых кафедр театральных вузов страны; исследуются возможности формирования информационного поля, должно повысить профессиональный обмен мнениями, приблизить практическую учебную дисциплину к тенденциям, происходящим в современном драматическом театре. Анализируется значение критических выступлений в печати, разносторонних дискуссий по теории и методике речевого обучения актеров.

Ключевые слова: театральная педагогика, теория и методика сценической речи, информационные технологии, методология общения педагогов речевых дисциплин, кафедра сценической речи.

J. A. Vasiljev
Saint Petersburg

IN THE HOPE OF DISCUSSIONS, ARGUMENTS, POLEMICS

The problems of the information of the stage speech teachers about scientific and practical life of the other stage speech departments of the theatre Institutes of the country are considered in the article; the possibilities of the information field forming, which has to increase the professional exchange of opinions, to bring practical discipline nearer the modern theater tendencies are investigated here. The significance of the critical publications, different discussions employing theory and practice of the stage speech teaching of actors is analyzed.

Keywords: theatrical pedagogy, theory and the methods of stage speech, information technology, the methodology of the contact of stage speech teachers, the department of the stage speech.

Данное мое высказывание вызвано простым обстоятельством: низкой информированностью педагогов сценической речи о методической литературе по предмету, почти полным отсутствием интереса к обмену мнениями о методологии и методике преподавания речевых дисциплин в театральной школе, слабым знанием практической работы над речью учащихся в различных театральных учебных заведениях. Обстоятельство это хоть и названо мною простым, на самом деле таит в себе большую угрозу дальнейшему развитию речевой педагогики. Не зная мира, в котором ты трудишься, не чувствуя биения пульса учебной дисциплины, не вслушиваясь в мнения других, принесешь ли ты ощутимую пользу своим ученикам? Уверен, что нет. Если польза какая-то и проявится, то лишь в том, что ты научишь своих юных учеников тому, чему учили тебя лет двадцать-тридцать-сорок назад, то есть жить по старинке. Но театр на месте не стоит. Он рвется вперед, используя разнообразные тропы. А театральность – явление живое, быстро меняющееся, насыщаемое то одними, то другими красками, ощущениями, знаками. Как бы от высокого полета театральности не отстать, как бы не пропустить ее сегодняшние веяния и завтрашние новые очертания речевого творчества актера. Вот и решил я поразмышлять в настоящих заметках о нашем неумении вчитываться, вслушиваться, высказываться, обмениваться мнениями, критическими соображениями, предположениями. Опираюсь в этих набросках только на свой собственный опыт.

Не один раз доводилось мне обращаться к анализу теоретического и практического творчества педагогов, представляющих кафедру сценической речи одного из театральных вузов страны¹. И каждый раз при общении с педагогическим миром, не похожим на другие миры, я получал свежие, доселе не известные импульсы. Когда я вчитывался в работы

¹ См.: *Васильев Ю. А.* О кафедре и об этой книге // Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. каф. сценической речи С.-Петербур. гос. акад. театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 5–33; *Васильев Ю. А.* Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок первый) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Вып. 7 – С. 19–62; *Васильев Ю. А.* Педагогика сценической речи: штрихи к портрету (набросок второй) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 14–59; *Васильев Ю. А.* Педагогика сценической речи: взгляд на год 2010-й // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 19–54.

педагогов родной для меня кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства, подвергал разбору их публикации², меня не покидало чувство сыновней радости. Еще бы: сорок лет вместе работаем, обсуждаем зачеты и экзамены друг друга, выслушиваем растолкования по поводу тех или иных упражнений и, казалось бы, все уже понятно и ясно в намерениях и последующей работе, но вдруг возникает письменное высказывание хорошо знакомого тебе педагога – и ты обескуражен. Ты постигаешь не бесхитростное описание сделанного, не отчет о собственных удачах, не ворчания по поводу падения качества дикции современных абитуриентов. Нет. Тыходишь в продуманное теоретическое осмысление практического опыта педагога, в святая святых его созидательной лаборатории. Таковы мои соприкосновения с методологическими и теоретическими публикациями Е. И. Черной, В. Н. Галендеева, Е. И. Кирилловой, Н. А. Латышевой. И это не частные контакты, а постижение общего научно-методического уровня кафедры, ее жизненных сил.

Писал я и о кафедре сценической речи ГИТИСа, о ее сборниках середины 2000-х годов³, принципиальных для понимания развития современной педагогики сценической речи⁴, и о пестром сборнике «Сценическая речь в театральном вузе»⁵, представляющем опыт речевого обучения студентов в Екатеринбургском театральном институте⁶. Сильное впечатление оставили о себе издания кафедры сценической речи Театрального института им. Бориса Щукина. Триптих, выпущенный в свет щукинцами в 2010–2013 годах («И снова происходит встреча...» – «Сценическая речь в системе Вахтанговской школы» – «Актуальные вопросы преподавания

² См.: *Васильев Ю. А.* О сценичности актерской речи (по материалам публикаций кафедры последних лет) // Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. каф. сценической речи С.-Петерб. гос. акад. театрального искусства. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – С. 336–392.

³ См.: Сценическая речь в театральном вузе: сб. ст. – М., 2006. – Вып. 1. – 187 с.; Сценическая речь в театральном вузе: сб. ст. – М., 2007. – Вып. 2. – 117 с.; Искусство сценической речи: сб. ст. – М., 2007. – 340 с.; Методическое пособие по сценической речи. – М., 2007. – Вып. 1. – 52 с.; Вып. 2. – 52 с.; Вып. 3. – 56 с.

⁴ См.: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: движение во времени. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – С. 130–153.

⁵ См.: Сценическая речь в театральном вузе / под общ. ред. А. В. Блиновой. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2012. – 92 с.

⁶ См.: *Васильев Ю. А.* Оригинальное и общепринятое в преподавании сценической речи (на примере одной кафедры) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: от классики к постмодерну: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2014. – Вып. 12. – С. 3–32.

сценической речи»⁷), бесспорно, оригинален, всеобъемлющ по тематике, поучителен сочетаемостью авторов, придерживающихся различных направлений в методике сценической речи. Мне не раз довелось писать и об этих трех сборниках, инициатором и составителем которых была А. М. Бруссер⁸, и о других книгах и статьях педагогов кафедры⁹, и каждый раз я неизменно чувствовал заметное прибавление в своих знаниях, испытывал весомость и значительность поисков, ведущихся на шукинской кафедре. Случалось даже критиковать работы тех или иных педагогов кафедры. Мои критические воззрения, порой нелюбезные высказывания или юмористические замечания вовсе не снижали глубокого профессионального пиетета к педагогам и не затуманивали моего восхищения шукинцами. И когда я, допустим, писал о взглядах и о методических приемах А. М. Бруссер, Е. В. Ласкавой, М. П. Оссовской и не соглашался с рядом их определений и практических советов, то мои высказывания касались, как правило, разницы в наших подходах к обучению студентов, но ни в коей мере не тех плодотворных поисков, которые вот уже многие годы ведут эти педагоги и которые, как я полагаю, также являют одно из достоинств шукинской кафедры.

Что же делать с критикой? Быть к ней внимательным, непременно интересоваться ею. Взгляд другого на твои воззрения дает возможность узнать что-то особенное, неожиданное и о себе, и о своей практике. Мы не дамочки, не фифочки. Не о нас лично пишут авторы критических разборов (если, конечно, пишут). Они вместе с нами стремятся прикоснуться к истине. И чем чаще будут появляться отклики на издания по речи, тем скорее

⁷ «И снова происходит встреча...»: сб. ст. и воспоминаний о педагогах сценической речи. – М.: Граница, 2010. – 172 с. Сценическая речь в системе Вахтанговской школы: сб. ст. и мат-лов к 35-летию каф. – М.: Театральный ин-т им. Бориса Щукина, 2012. – 544 с. Актуальные вопросы преподавания сценической речи: межвузов. сб. – М.: Граница, 2013. – 480 с.

⁸ См.: *Васильев Ю. А.* Педагогика сценической речи: взгляд на год 2010-й // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 20–23; *Васильев Ю. А.* Что нового в преподавании сценической речи? // Сценическая речь. Теория. История. Практика: кол. моногр. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – С. 195–200; 247–262; *Васильев Ю. А.* Введение в пространство речевой педагогики // *Голос и речь: Мультидисциплинарный науч.-практ. журн.* – 2014. – № 1 (11). – С. 42–47.

⁹ См.: См.: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: движение во времени. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – С. 48; 62–91; 232–235; 249–256.

мы, педагоги сценической речи, будем готовы проникнуться общей заботой о качестве и особенностях речевого творчества наших учеников. Мы не будем без конца сетовать на качество *материала*, к нам приходящего учиться, на школьное воспитание, на падение нравов молодежи, на лексическую скудость нынешних студентов. Пора оборотиться к нашим деяниям и рассмотреть их глазами других компетентных лиц. И не полезнее ли вчитываться во все доступные издания по сценической речи и высказываться о каждом из них? Никогда я не волнуюсь по поводу того, что кто-то не принимает мою методику. Я вслушиваюсь, вчитываюсь, встречаю то или иное мнение как совет или отрицаю как противоречащее моим убеждениям. Как только Станиславский не «проходил» по деяниям Мейерхольда, Таирова, Комиссаржевского, Сахновского. В качестве примеров приведу три высказывания Станиславского. 1) «И в нашем искусстве много демагогов, которые, ничего не создавая, только расшатывают искусство (Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский, Сахновский). Они не понимают сути нашего искусства или понимают его внешне и рассудочно» [1, с. 182]. 2) «Мейерхольд, Таиров – портные, которые шьют новые модели на манекенов (актеров) или на бесформенных, неопытных, не умеющих носить бальные платья клиентов (актеров)» [1, с. 241]. 3) «Сценическое самочувствие нужно всем: и консерваторам и революционерам, и импрессионистам и романтикам, и реалистам и натуралистам, и Мейерхольду и Таирову» [1, с. 254]. Я привел высказывания из записных книжек, о них упомянутые режиссеры явно не знали, но отношение к их экспериментам Станиславского им было известно, Станиславский этого не скрывал, а они продолжали творить и никому не жаловались, обиды не держали, свое защищали, в экспериментах не утихали. Воистину достойные образцы для подражания.

Но бывают и обратные ситуации. Так, вознамерился я подарить экземпляр «Сценической речи: движение во времени» одной даме, педагогу по речи, о печатных трудах которой, в чем я уверен до сих пор, я объективно высказался в даримой книге. При вручении я услышал нервное: «Не надо мне ваших книг». Не надо, так не надо. А я-то по чистосердечию даже посвящение на титульном листе в стихах поместил¹⁰: «Вам [имярек] на по-

¹⁰ Стремлюсь при дарении своих книг дарственные надписи выводить стихами. И получать таковые люблю в стихах. К 125-летию своих деятельств я даже выпустил книгу с поэзией дарственных надписей: *Васильев Ю. А.* Ключки по закоулочкам (надписи на титульных листах). – СПб.: Tabula Rasa, 2012. – 19 ноября – 280 с.

лочку / Дарю круту обновочку. / В хозяйстве пригодится вдруг / Назойливых прикончить мух». Что поделаешь, культура общения между нами не всегда на высоте. И происходит это, помимо нашего воспитания, еще и по причине слишком дружелюбного отношения друг к другу. Наше дружелюбие ценно в частной обстановке, но если речь идет об общении профессиональном, то тут нужны открытость и объективность высказываний, точность формулировок, общая забота о судьбе речи на театре. Подход по принципу басни «Кукушка и петух» не уместен.

Бывало, что и мне говорились слова нелицеприятные. Вот В. Н. Галендеев в «Эпилоге» книги «Сценическая речь: вариации для тренинга» размещает параграфы своего несогласия с предлагаемым мною тренингом:

«Полностью согласившись с тем, что сценическая свобода (я бы сказал скромнее – *освобожденность*, где она свобода, у каких великих мастеров?) – высший идеал, я бы все же никогда не начинал ее поиск с внимания к себе, с “сосредоточения на своем самочувствии в каждое конкретное мгновение” (с. 20). По-моему, интровертность не очень дружит с актерской профессией, экстравертной по своей природе. По той же причине я не сторонник непрерывного “внутреннего диалога с самим собой” (с. 28) и еще меньше – проживания “прикосновений волос ко лбу, к вискам, к ушам, к щекам, к шее” (с. 66). По этим возражениям можно справедливо заключить, что, в отличие от Ю. А. Васильева, я не приверженец идей М. А. Чехова.

Никогда я не стал бы рьяно искоренять неотделимые от человеческой речи “сопутствующие движения” рук, головы, корпуса, всю эту “пластическую грязь”, весь невербальный аккомпанемент, без которого речь становится безжизненной, дистиллированной. Хотя давать полную волю рукам, голове и другим органам в процессе говорения, конечно, нельзя. Я также ничего не имею против “преувеличенной артикуляции” на первых стадиях обучения сценической речи. Со временем энтропия пожрет не только лишнее, но и необходимое, так что имеет смысл создать некий запас артикуляционной энергии.

Есть и иные возражения. Но главное наше расхождение в том, что я, увы, по-прежнему не верю в возможность одному, без педагога, по учебному пособию (читай – самоучителю) освоить те тонкие, иногда опасно тонкие вещи, о которых идет речь в книге Ю. А. Васильева» [2, с. 330–331].

Прочитаешь про себя такое и задумаешься над вопросом: прав ли ты в своем выборе? Я тоже задумался. Поразмыслил. Убедился, что прав. И продолжаю разработку теории и методики специфической актерской речи, которую сам для себя сформулировал как «речевое творчество актера»; и вижу в этом подступы к процессам воспитания «драматической речи». Мало того, при переиздании «Вариаций для тренинга» в 2012 году галендеевский «Эпилог» сохранился. Ну, что же, кто-то против моего взгляда на методику сценической речи восстает, а кто-то видит в этом сближение с тенденциями развития драматического театра в XX веке (имею в виду рецензию Н. В. Песочинского «Долгий путь к слову» [3], написанную на ту же книгу).

Еще пример: З. В. Савкова в книге «Удивительный дар природы» бичует уже и меня, и В. Н. Галендеева [4, с. 21–23]. Бичует решительно, с некоторой издевкой. Мы не обижаемся, просто я в одной из своих книг доходчиво объясняю, в чем сама З. В. Савкова не права [5, с. 209–217], таким образом превращая недоброжелательность в полезную для всех сторон полемику.

Или вот в статье Ю. М. Барбоя «По жизни плывут не синхронно» по поводу моих книг по тренингу раскрывается немалый методологический просчет, допущенный мною в ходе разработки принципов речевого тренинга:

«Все вариации Ю. А. Васильева и даже все его темы происходят из сложного, а все же ясного идейного ядра. Театральный бог Действие – материализуется только Движением, в первую очередь движением человека-актера. Но у человека всякое движение тела и мысли, любое его ощущение и вибрация голосовых связок, чувство и интонация – ничто не существует одно без другого, одно другим порождается или уж непременно этим другим окрашено. Движение человека от природы синкретично, и это доказано уже многократно разными науками о человеке, это объективное знание, прочно усвоенное сегодня любой театрально-педагогической головой. Когда из этого знания-понимания начали делать выводы, перестали тренировать стороны единства порознь и попытались пустить их в обработку так, как подсказала природа. Ю. А. Васильев на этом пути продвинулся впечатляюще далеко.

Но всякий актер, подобно К. С. Станиславскому, быстро обнаруживает, что на сцене жизненный синкретизм отчего-то распадается, и природное единство, если в нем есть художественная надобность, приходится искусственно реконструировать. Что же тогда эти стороны или части пропавшего единства и что за связи между ними? В труде Васильева и в размышлениях его первых по времени читателей встречаются разные определения: комплекс, синтез, а то и координация и контрапункт. Но включать в комплекс, синтезировать, координировать можно только то, что есть по отдельности. Добро бы речь шла о названиях, так ведь не в них же дело. Станиславскому, который и сам хотел преодолеть открытое им проклятье сцены, тренинг Васильева в помощь, даже и в радость. Ну а если режиссер и его артисты настаивают как раз и именно на контрапункте, если, как у Мейерхольда, во всех последующих “Лесах” любая Тяпкина от имени любой Гурмыжской должна будет делать телом прямо противоположное тому, что говорит?» [6, с. 64–65].

Я воспринял размышления Ю. М. Барбоя как толчок к действию. Это же счастливый момент для пишущего о тренинге сценической речи, когда вдруг со стороны заинтересованно расставляют точки над «і» в твоём труде, когда перед тобой в сжатом виде раскрывают картину тобою сотворенного, когда определяют место, значение, но и упущения разработанного тобой тренинга сценической речи в ракурсе науки о театре, с точки зрения различных театральных направлений XX – начала XXI века. Готовя к изданию учебное пособие «Сценическая речь: голос действующий» [7], я ввел в тренинг серию упражнений, совмещающих движение и статику. Допустим, некое высказывание, выражаемое совпадением ритмов движения и речи, выполняется «вживую» (речь и жест или пластика сопряжены и воспринимаются партнером в открытую); затем высказывание направлено на партнера только с использованием речевых ритмов, пластическое же уходит в воображение, оно только внутренне проигрывается, не обозначается, а именно проигрывается; в следующей пробе речевая часть «уходит» вовнутрь, партнер воспринимает лишь пластику; и на финальном этапе речевое воздействие на партнера остается в зоне прежних заданий, внутренний пластический рисунок импровизируется буквально сходу, здесь и сейчас (при этом пластический рисунок должен полностью не совпадать с ритмами речевого поведения).

На собственном примере могу признать, что отзывы на мою работу, особенно на мои публикации, оказывают на меня и плодотворное, и одно-

временно отрезвляющее воздействие. Иначе можно попасть в «определенную ловушку идей», по образному выражению О. Н. Ефремова [8, с. 24]. Любой отзыв – возникновение диалога, любая негативная оценка – повод для размышлений, и, что не менее важно, для споров. Понимаю я также тех театральных педагогов прошлого, которые прилагали немало усилий к распространению прогрессивных методов и приемов речевого обучения актеров, публиковали учебные пособия, писали статьи, но практически никогда не слышали отзвучиваний о своей работе, не читали откликов в печати на свои произведения. Наберется лишь дюжина рецензий на книги по сценической речи, опубликованные в 1930–1970-е годы¹¹. Дальше двадцатипятилетний провал. В нынешнем веке отзывы, рецензии стали появляться вновь. Редко. Но все же. Но вот забавно: эти рецензии либо пишу я сам на книги принципиальные, с моей точки зрения, для развития педагогики сценической речи¹², либо рецензенты откликаются на мои учебные пособия или монографии¹³. Вероятно, авторы рецензируемых мною работ с пе-

¹¹ Мне, например, известны такие рецензии: *Чайка О. М.* Техника сценической речи [Рец. на кн.: *Саричева Е. Ф.* Техника сценической речи: учебник. – М., 1939. – 108 с.] // Советское искусство. – 1941. – 16 февраля. – (№ 7 /742). – С. 4; *Степанов А. В.* Слово на сцене [Рец. на кн.: Слово на сцене: сб. – М.: ВТО, 1958. – 255 с.] // Театр. – 1959. – № 10. – С. 134; *Кристи Г. В.* Полезная актеру книга [Рец. на кн.: *Савкова З. В.* Как сделать голос сценическим. – М.: Искусство, 1968. 128 с.] // Театр. – 1969. – № 5. – С. 105; *Петрова Л. А.* Полезное пособие [Рец. на кн.: *Савкова З. В.* Как сделать голос сценическим. – М.: Искусство, 1968. – 128 с.] // Клуб и художественная самодеятельность. 1970. № 9. С. 19; *Петрова Л. А.* Слово и актер [Рец. на кн.: *Комякова Г. В.* Слово в драматическом театре. – М.: Искусство. 1974. – 136 с.] // Культурно-просветительная работа. – 1975. – № 5. – С. 54; *Аристархова С. А.* И старые и вечно живые проблемы [Рец. на кн.: Культура сценической речи: сб. ст. / отв. ред. И. П. Козлянинова. – М.: ВТО, 1979. – 415 с.] // Театральная жизнь. – 1980. – № 1. – С. 29.

¹² Назову три рецензии, опубликованные мною: *Васильев Ю. А.* [Рец. на кн.: *Проконова Н. Л.* Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия. – Кемерово: Кузбассвузиздат-АСШТ; М.: Рос. ун-ты, 2008. – С. 263] // Ученые записки НИИ прикладной культурологии. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Т. 2 (4). – С. 239; *Васильев Ю. А.* Рецензия на учебное пособие В. В. Чепуриной «Сценическая речь: от слова драматургического к слову-поступку» (Кемерово, 2012) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – № 20 (2012). – 2012. – С. 239–241; *Васильев Ю. А.* Введение в пространство речевой педагогики [Рец. на кн.: Актуальные вопросы преподавания сценической речи: межвузов. сб.] / сост. и науч. ред. А. М. Бруссер. – М.: Граница, 2013. – 480 с.] // Голос и речь: науч.-практ. журн. – 2014. – № 1 (11). – С. 42–47. К этому списку добавлю монографию «Сценическая речь: движение во времени» (– СПб., 2010. – 320 с.), в которой я рассмотрел современные тенденции в педагогике сценической речи, проанализировав несколько десятков книг и статей по сценической речи.

¹³ Две рецензии на мои учебные пособия (Н. В. Песочинского и Ю. М. Барбоя) я уже цитировал. Упомяну еще одну: *Проконова Н. Л.* Впечатления от монографии Ю. А. Васильева «Сценическая речь: движение во времени» (СПб., 2010. – 320 с.) // Голос и речь. – 2011. – № 1 (3). – С. 54–57.

чатными мнениями о своих сочинениях знакомы. Интересуются ли ими прочие педагоги по сценической речи? Сомневаюсь. Поэтому стремлюсь не пропустить выхода в свет ни одной книги по речи, ни одной статьи, ни одного интервью, затрагивающего звучание речи на сцене. Поэтому стараюсь рассмотреть и оценить каждую публикацию. И что не менее важно: хочу увидеть и разгадать особенности преподавания речевых дисциплин педагогическими коллективами кафедр сценической речи различных театральных школ.

Благодаря таким встречам с теоретическими и методическими исканиями кафедр сценической речи различных театральных вузов, с интересом погружаешься в незнакомые для тебя интеллектуальные круги. Расширяются рамки учебной и специальной литературы, становятся известными иные взгляды на роль сценической речи в театре; искусство актерской речи постигается не в изоляции, а в контексте с другими выразительными средствами актера и театра. Изучать и анализировать до сей поры скрытые от тебя премудрости педагогики сценической речи и увлекательно, и полезно. Но всегда трудно. Идешь как по минному полю. Сталкер, да и только. Если все знакомо – быстро приходит уныние. Если новизна обдаёт тебя, зарождается азарт, пробуждаются ответные реакции, втягиваешься в диалог (пусть диалог автора и читателя заочный, но это все же диалог, а не игра в одни ворота с дутым, выдавшим виды мячом). Ради встречи с такой новизной и просматриваешь, прочитываешь книги по речи, учебные пособия, статьи и тезисы докладов. Затем невольно реагируешь. Не потому высказываешься, что кто-то попросил, а в порыве отозваться на предложенное другими педагогами.

Подозреваю, что мой интерес к литературному творчеству педагогов сценической речи «притянул» меня к «Полемическому жесту». Так именуется один из разделов серии сборников научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт»¹⁴. Разделом «Полемический жест» открываются все книги серии, начиная с выпуска 7 (2009). И название раздела вызывает к участию, и статьи вызывают на диалог. Не следует ожидать открытой полемики. От такого раздела не требуются дискуссии здесь же и сейчас же. Диалог в данном случае протекает в сфере театральной педаго-

¹⁴ «Искусство и искусствоведение: теория и опыт» издается Кемеровским государственным университетом культуры и искусств с 2002 года по инициативе доктора культурологии, кандидата искусствоведения, профессора кафедры культуры и искусства речи КемГУКИ Н. Л. Прокоповой. В 2015 году был опубликован 13-й выпуск.

гики и искусствоведения. Высказывания, появляющиеся в «Полемическом жесте», отражаются в работе практиков и в раздумьях теоретиков. И эти высказывания находят отклик. Об этом могу свидетельствовать как автор публикаций во всех выпусках «Полемического жеста». Лично мне общение с читателем на страницах сборника представляется полезным. Вступаю в заочные разговоры с театральными педагогами, высказываю свое мнение о тех или иных тенденциях в преподавании речевых дисциплин, выслушиваю точки зрения других специалистов и убеждаюсь, что «Полемический жест» – одно из ценнейших начинаний редакционной коллегии «Искусства и искусствоведения». С келейностью в искусстве бороться необходимо. И пусть кому-то покажется, что я в чем-то не прав. А все же замалчивать проблему, мне кажется, мы не имеем права. Всякий раз, готовясь к выступлению в «Полемическом жесте», я ожидаю ответных реакций, желаю откликов на свои собственные высказывания и свои оценки работы других специалистов. Заочное полемизирование захватывает, вымышленные диалоги будоражат воображение. Но хочется реального, живого контакта. И мне дороги те публикации в «Полемическом жесте», которые отвечают на мои выпады, горячо отстаивают иные подходы к тем или иным разделам речевой педагогики. В этом смысле я благодарен Ю. М. Барбою, аналитическую статью которого «По жизни плывут не синхронно» я только что упоминал. Признателен я и А. М. Бруссер, продолжившей актуальную в последнее десятилетие полемику о месте и роли «Художественного чтения» в процессе речевого обучения актеров в театральной школе [9]. Не могу не упомянуть основательную статью Г. А. Праздникова «Тренинг и творчество: противоречия и взаимообусловленность», рассматривающую речевой тренинг актера в русле движения современной культуры [10]. Подобных подиумов для полемики по вопросам театральной педагогики больше нет. «Полемический жест» единственный. А небольшие тиражи каждого выпуска не дают уверенности в том, что сборники «Искусства и искусствоведения» доберутся до каждой театральной школы страны и будут прочтены.

Закончу словами Маяковского: «Мы сами творцы в горящем гимне – шуме фабрики или лаборатории». Мы сами создатели будущего педагогики сценической речи. Чем чаще, чем охотнее мы будем обращаться к полемике, дискуссиям и спорам, тем интереснее и плодотворнее будет про-

ходить наша работа, заключающаяся не только в привитии студентам культуры речи, но и, что очень важно, в адаптации ее к реалиям современного театра.

Литература

1. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. / сост. и автор предисл. В. Н. Прокофьев. – М.: ВТО, 1986. – Т. II. – 448 с.
2. Галендеев В. Н. Эпилог // Васильев Ю. А. Сценическая речь: вариации для тренинга: учеб. пособие. – СПб.: СПбГАТИ, 2005. – С. 330–331.
3. Песочинский Н. Долгий путь к слову // Театральная жизнь. – 2006. № 5–6. – С. 92–93.
4. Савкова З. В. Удивительный дар природы. Голосо-речевой тренинг: учеб. пособие. – СПб.: ИВЭСЭП, 2009. – 204 с.
5. Васильев Ю. А. Сценическая речь: движение во времени. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 320 с.
6. Барбой Ю. М. По жизни плывут не синхронно // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление. – Кемерово, 2009. – Вып. 7. – С. 62–65.
7. Васильев Ю. А. Сценическая речь: голос действующий: учеб. пособие. – М.: Академический проект, 2010. – 466 с.
8. «И Пушкин вас поведет...». Репетиции спектакля «Борис Годунов» во МХАТе им. А. П. Чехова. Незавершенная постановка 1989 г. – СПб.: Гос. Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2009. – 240 с.
9. Бруссер А. М. «Нам не дано предугадать...». Художественное слово в театральной школе // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 3–19.
10. Праздников Г. А. Тренинг и творчество: противоречия и взаимообусловленность // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр – форма – направление. – Кемерово, 2009. – Вып. 7. – С. 65–84.

Л. А. Шубина

Пермь

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД ПРОЗАИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ

В статье изучается вопрос методики преподавания сценической речи в период работы над прозаическим материалом. Автором рассматривается опыт создания индивидуального прозаического отрывка, или рассказа как драматического монолога. В статье затрагиваются вопросы воспитания творческих восприятий актера на материале прозы.

Ключевые слова: сценическая речь, текст, проза, образ, персонаж, слово, мысль, студент, актерское существование.

L. A. Shubina

Perm

FROM EXPERIENCE WITH PROSAIC MATERIAL

In this article the author suggests to consider a question of a method of training of the speech and a voice during work on prosaic material. The author suggests to consider experience of creation of a separate prosaic fragment or history as drama monologue. Article brings up questions of training of creative perception of the actor on prose material.

Keywords: Stage speech, text, prose, image, character, word, thought, student, actor's existence.

Общеизвестно, что программа обучения сценической речи предполагает обращение педагога к описательной прозе и «многонаселенному» рассказу. Сейчас, когда методика преподавания предмета «Сценическая речь» находится в состоянии перехода от парадигмы красноречия к парадигме драматизма, как доказала в докторской диссертации Н. Л. Проколова (см. [1]), многие методические вопросы приобретают принципиальный характер.

В традициях красноречия обучение художественному слову стоит во главе угла предмета «Сценическая речь», где чтец – это рассказчик, главный голос повествования – это голос автора. И образ рассказчика стремится

ся в своем развитии к образу автора произведения. В традиции красноречия полноценно работала нормативная методика, и применялись правила логического чтения текста.

По результатам исследования А. Н. Петровой (см. [2, с. 72]), известные театральные деятели в работе над ролью и спектаклем не пользуются правилами логического чтения текста. Казалось бы, после публикации этого открытия в 1981 году обращение к правилам должно было сойти на нет. Однако и сегодня есть педагоги и школы, в которых от этой методики не отказались. Считается, что это хороший метод научить верной логике и точной интонации.

Возражений было высказано уже огромное множество. Программа обучения актеров сценической речи давно требует пересмотра, так как она не соответствует современным требованиям театральной речевой эстетики. В. Н. Галендеев в статье «Нужно ли использовать диалог в преподавании сценической речи?» предлагает пересмотреть традицию преподавания предмета «Сценическая речь» и включить в занятия диалоги. Это позволило бы оснастить будущего актера совсем иными речевыми возможностями: темпоритами, скоростью реакций, ритмами дыхания, иными скоростями образования артикуляционных комплексов, более проникающим (сквозным) характером артикуляции (см. [3, с. 288]).

Так ли необходимо на протяжении двух-трех семестров обучения актеров обращаться к сольной работе с литературным материалом? Как уйти от освоения законов художественного слова и декламационных задач в предмете?

Между актерским существованием в монологе и чтецким искусством невероятно тонкая грань. Валерий Николаевич Галендеев отмечает, что «реальная жизнь слова, его конкретное бытие в монологических и диалогических формах речи различны... и по своей психологической основе монологическое слово всегда в той или иной мере декламационно» [3, с. 290].

На данный момент в преподавании предмета «Сценическая речь» соседствуют разные, диаметрально противоположные методики преподавания. Их особенности тонко подметил Ю. А. Васильев в статье «О синтезизме сценической речи»: «Традиционализм решал и решает свои взаимоотношения с авторским текстом посредством художественного чтения. Академизм, не отвергая художественного чтения, между тем находит альтернативные пути: коллективный рассказ, исполнение рассказа вдвоем с

включением несложных движений и мизансцен, исполнение стихотворения на тренинге с введением образных движений, коллективное чтение с элементами драматической игры какого-либо объемного стихотворного произведения (поэмы или глав из пушкинского романа в стихах). Забегая несколько вперед, отмечу, что синтетизм от художественного чтения открещивается и по возможности максимально переводит авторский текст в драматическое русло – театрализует его» [4, с. 16].

И традиционализм, и академизм обращаются к художественному слову, к монологической речи. Возможно, именно поэтому «логика речи» по-прежнему почитается педагогами и читается студентам театральных школ. Однако если рассматривать литературный материал как динамическую, подвижную, неоднозначную структуру, то с законами и правилами к ней не пристроишься. Подробное исследование о разных подходах к анализу литературного произведения провела Н. Л. Проколова: «Тип отношения к художественному тексту определяет способ его анализа. При отношении к художественному тексту как к статичной системе применяется логический анализ, характер которого не отличается возможностью многовариантности. Иной тип отношения, рассматривающий текст как динамическую систему, напротив, диктует использование действенного анализа, отличающегося большой субъективностью (определение событийного ряда всегда зависит от автора сценической версии). Субъективность действенного анализа является гарантией многовариантного прочтения художественного текста, а значит, многогранного высвечивания проблем, мыслей, чувств, закодированных в нем» [5, с. 199].

Давайте обратимся к различным путям освоения прозаического литературного материала. Мария Осиповна Кнебель применяла метод действенного анализа в работе над рассказами в студии К. С. Станиславского. «Условия для этой работы в студии были замечательные. Кто из педагогов по слову может рассчитывать на то, что на его уроке ему будет предоставлена возможность заниматься этюдами со всей группой! Мы имели в Студии эту возможность, и я на практике убедилась, как много это дает» [6, с. 42].

Разбирая логику событий и фактов, проверяя этюдами ход своих мыслей, ученики М. О. Кнебель осваивали глубокие пласты авторского текста, научались будоражить фантазию и наполнять фразы текста глубиной ассоциаций и своих видений, учились действовать словом. Исполни-

ние рассказа переводилось в актерское существование, в то творческое самочувствие, когда я «якобы впервые» делюсь с партнером плодами увиденного и пережитого. М. О. Кнебель пишет: «Мне стало абсолютно ясно, что всего этого нельзя достигнуть без партнера, без живого общения» [7, с. 43]. Можно сказать, что это режиссерский метод погружения в прозаический материал.

Олег Павлович Тесленко работал на кафедре сценической речи Пермского института культуры. Его подход к тексту был продиктован многолетней практикой театрального актера. Им была разработана «Система речевых образов», которая предполагала погружение ученика в мир образов, их взаимодействий. «В каждом тексте действуют речевые образы, у каждого их них своя пластика. Пластика речевого образа начинается с первой буквы текста, относящегося к данному речевому образу», – говорил Олег Павлович на уроках. В понятие «пластика» входила не только пластическая характеристика персонажа, но и звуковысотная, ритмическая, голосовая. Начиная кусок, в котором будет действовать персонаж, Тесленко просил ученика в паузе перед этим местом найти мизансценическое решение и начать разговор уже в тех речевых характеристиках, которые отражают особенности персонажа. Если рассказ был «многонаселенный», действующих пластических образов было больше, а значит, студент должен был переходить от одной пластической характеристики к другой мгновенно, точно, легко. Выполнить это задание было нелегко, но оно воспитывало отношение к прозе как к ролевому материалу. На тот момент развития кафедры сценической речи в Перми это был новаторский метод работы с прозой. Многие педагоги кафедры сценической речи в Перми являются учениками Олега Павловича Тесленко, но каждый развивается, исходя из своих творческих принципов и педагогической индивидуальности.

Работая со студентами 2-го актерского курса, я столкнулась с необходимостью обращения к материалу прозы. Программа для студентов театральных вузов РАТИ/ГИТИС от 2002 года указывает на содержание экзамена 2-го курса «Стихотворения и классическая проза» (см. [7, с. 7]). Нами была поставлена задача найти литературное произведение или отрывки, максимально приближенные к ролевому материалу, такой текст, который бы содержал подробности существования персонажа, внутренний монолог, принятие решения или подробные физические действия персонажа. Лучше всего для таких целей подходят, как нам показалось, эпизоды

из романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Мы стали искать сцены, где герои романа накануне решительного поступка или душевного поворота, открытия. Мы хотели увидеть во всех деталях процесс принятия решения или исполнения задуманного. Нашли. К примеру, эпизоды, где Николай Ростов понимает, что он влюблен в княжну Марью, где княжна Марья накануне смерти князя Болконского делает открытие, что она не любит своего отца, где Наташа Ростова идет к раненому князю Андрею, и еще много других.

Найденные сцены позволили нам отнестись к материалу как пробе на роль в спектакле. Важно не прочесть бегло, а войти в мысли и видения, уловить свои ощущения от происходящих событий. Погружение в обстоятельства эпизода, характера персонажа происходили в процессе произнесения вслух только что прочитанной фразы. Студенты при первом знакомстве с текстом не читали, опустив глаза в книгу, а произносили вслух фразы, глядя в глаза партнера, передавая ему то, что только что увидели. Уже на первой репетиции родились ассоциации, собственные видения и впечатления. Выбранные эпизоды стали очень личными историями. Кажется бы, длинная и трудная толстовская фраза зазвучала легко, свободно, разговорно. Актеры почувствовали сами, где меняются темпоритмы персонажа и отчего. Мы испытали на этом пути большое количество открытий и удивительных впечатлений от текста и актерских ролевых проб, продемонстрировавших нам, что есть студенты на курсе, способные сыграть Николая Ростова, князя Андрея, княжну Марью и Наташу Ростову.

Проза послужила материалом для тренинга мелодики русской разговорной речи, кантилены мысли. Погружаясь в выбранные эпизоды, мы постигали подробности существования персонажа, логику поступков и движения мысли. Во время освоения прозаического материала мы обращали внимание на обострение творческих восприятий актера, укрупнение видений.

Как нам кажется, это был опыт работы с прозой, показавший возможность поиска актерского способа существования в монологе. Мы принципиально не обращались к правилам логического чтения текста, а сосредоточились на логике развития мыслей и поступков персонажа, его мотивов поведения и реакций на открывающиеся факты.

Если отталкиваться от утверждения В. Н. Галендеева о декламационности монолога, нужно задуматься о работе над прозаическим материалом как текстом для проб и поиска диалога. Такой опыт был осуществлен мною в постановке спектакля «Дама с собачкой» по одноименному рассказу А. П. Чехова. Студентами были сделаны интересные выводы: проза звучала иначе, острее, конфликтнее. Описательные отрывки из рассказа в спектакле приобрели не лирическо-описательный характер, а стали местами столкновения, конфликта двух позиций. Погружение в литературный материал как в живую, динамическую структуру кажется нам наиболее целесообразным на пути речевого совершенствования драматического артиста.

Вопрос о способах работы с прозой и необходимости на протяжении нескольких семестров обращения к монологической речи, как нам кажется, требует серьезного научного и методического переосмысления.

Литература

1. Прокопова Н. Л. Эволюция речевой культуры в культурном континууме: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2008. – 418 с.
2. Петрова А. Н. Сценическая речь: учеб. пособие. – М.: Искусство, 1982. – 160 с.
3. Галендеев В. Н. Нужно ли использовать диалог в преподавании сценической речи? // Галендеев. В. Н. Не только о сценической речи: моногр. – СПб.: СПГАТИ, 2006. – 383 с.
4. Васильев Ю. А. О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – 330 с.
5. Прокопова Н. Л. Логика сценической речи: концептуальные вопросы обучения // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3. – 294 с.
6. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. – 3-е изд., испр. – М.: ВТО, 1970. – 160 с.
7. Сценическая речь. Программа для студентов театральных вузов. – М.: ГИТИС, 2002 – 12 с.

Раздел I. ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И НАУКИ: ОТ РОМАНТИЗМА К ПОСТМОДЕРНУ

УДК 782.1

М. А. Егорова
Москва

«ДОН КАРЛОС»: Ф. ШИЛЛЕР И ДЖ. ВЕРДИ

В статье раскрываются некоторые особенности драматургии драматической поэмы Ф. Шиллера «Дон Карлос, инфант Испанский» и оперы Дж. Верди «Дон Карлос». Сравнение концепций двух произведений позволяет выявить существенные черты вердиевского художественного стиля, связанные с романтическим направлением.

Ключевые слова: Ф. Шиллер, Дж. Верди, «Дон Карлос», драматургия, художественный стиль.

М. А. Egorova
Moscow

“DON CARLOS”: F. SCHILLER AND G. VERDI

The article touches upon some drama peculiarities of the dramatic poem “Don Carlos, Infant von Spanien” by F. Schiller and the opera “Don Carlo” by G. Verdi. The comparison of their conceptions reveals the essential features of Verdi’s art style connected with the Romantic Movement.

Keywords: F. Schiller, G. Verdi, Don Carlo, drama, art style.

Оперы, либретто которых основаны на шиллеровской драматургии, составляют значительную часть творчества Джузеппе Верди. Это «Джiovanna д’Арко» (1845), «Разбойники» (1847), «Луиза Миллер» (1849) и «Дон Карлос» (1867). Опера «Дон Карлос» занимает в этом ряду особое место. Она не только замыкает ряд «шиллеровских» опер, но и является единственной оперой, созданной зрелым мастером. Таким образом, художественный диалог композитора и драматурга получил в этом произведении наиболее яркое и полное выражение. Главным проявлением этого диа-

лога является взаимодействие концепций драматической поэмы Шиллера и оперы Верди, которые не совпадают.

Замысел драматической пьесы, посвященной взаимоотношениям наследника испанского престола Дона Карлоса, его отца (короля Филиппа) и мачехи (королевы Елизаветы), возник у Шиллера в марте 1783 года. Основным источником для пьесы стала новелла французского литератора аббата Сен-Реаля (1639–1692) «История дона Карлоса». В ней инфант Дон Карлос (1645–1668), человек распутный, вспыльчивый, жестокий, стремившийся свергнуть своего отца и организовавший восстание в Нидерландах против Испании (что было на руку англичанам и французам), изгнанный королем из Испании, представлен романтическим героем-любовником и борцом за свободу.

Начальный замысел немецкого драматурга акцентировал личные отношения в испанском королевском доме. В процессе работы Шиллера над драмой ее концепция изменяется, семейная трагедия отесняется трагедией политической, и в марте 1785 года в журнале Шиллера «Рейнская Талия» печатается первое действие трагедии, в которой личные мотивы играют подчиненную роль. Наконец, в третий период работы замысел пьесы снова подвергается коренным изменениям, что нашло свое выражение в окончательном варианте пьесы, названной «Дон Карлос, инфант Испанский», напечатанной целиком в июле 1787 года (Лейпциг, издательство Гешена) и поставленной в том же году в Гамбурге. В этом варианте усложняются взаимоотношения главных героев, а также изменяется образ маркиза де Позы, который вытесняет инфанта с основной драматургической линии.

В окончательном варианте «Дона Карлоса» Шиллера разворачиваются несколько смысловых линий. Это классический конфликт долга и чувства, а также философская коллизия свободы и насилия, которая ярче всего проявляется в политической борьбе Фландрии за свою независимость. В результате отношения между главными героями драмы предельно обостряются, и они объединяются в два противоборствующих лагеря. С одной стороны, сторонники жесткой диктатуры в Империи, безжалостно карающие еретиков: Великий инквизитор, король Филипп, герцог Альба, духовник короля Доминго. С другой стороны, борцы за свободу: Дон Карлос, маркиз Родриго ди Поза, королева Елизавета. Обращает на себя внимание, что к «имперской партии» принадлежат возрастные герои (Шиллер даже намеренно увеличивает возраст короля на двадцать лет – с реального

41 года до 60), а идея свободы провозглашается молодым поколением двадцатилетних, что вводит в драматургию оппозицию отцов и детей. Философско-политический конфликт усиливается любовным соперничеством короля и инфанта, а также безответным чувством принцессы Эболи к дону Карлосу.

Разрешение противоречий в шиллеровской пьесе происходит всецело в трагической сфере: продолжается жестокое уничтожение всех инакомыслящих, во Фландрии остается править герцог Альба, гибнет сторонник либеральной политики маркиз ди Поза, в монастырь вынуждена уйти несчастная принцесса Эболи. Филипп и Карлос становятся смертельными врагами – в конце драмы король обрекает сына и жену на верную смерть. Более того, и Филипп не волен в своих действиях: он должен подчиниться воле инквизиции, подлинной властительнице Испании. В этом смысле характерен облик Великого инквизитора – слепого 90-летнего старца, поистине воплощения мирового зла. Инквизитор пережил Карла I и явно, по Шиллеру, способен пережить самого Филиппа. Его слепота является символом тьмы, которую инквизиция насаждает в стране, а глубокая старость – синонимом мира мертвых, кладбища, в которое он превращает цветущую Испанию.

Однако обозначенные трагические контуры драмы далеко не однозначны, как это представляется на первый взгляд, и таят внутри себя своего рода контрастный контрапункт. Герой данной драматургической линии – мальтийский рыцарь маркиз Родриго ди Поза. Ради осуществления своих политических целей – самоопределения и отделения от Империи Фландрии – он затевает сложную интригу и гибнет, не сумев реализовать свой замысел. Его поступки в конечном счете определяют весь ход событий драмы, что ясно осознавал Фридрих Шиллер, отмечая в своих «Письмах о “Дон Карлосе”», изданных в 1788 году¹: «Новые мысли, зародившиеся в моем уме, оттеснили предыдущие ... я с тех пор возмужал, и по соответствующей причине маркиз ди Поза занял его (*Дона Карлоса*. – Курсив мой – М. Е.) место» [3, с. 584].

При этом Родриго ди Поза оказывается не однозначно положительным персонажем. По сути, он предает всех, кто с ним сталкивается: в его

¹ Сложность идейного замысла драмы, отчасти непривычная стихотворная форма побудили Шиллера выпустить в 1788 году «Письма о “Дон Карлосе”», в которых он подробно разъясняет замысел пьесы и в особенности – характер маркиза Позы.

представлении цель оправдывает средства. Показательна экспозиция в первом действии (сцена с Доном Карлосом, явление 2), сразу расставляющая важные смысловые акценты. Карлос напоминает маркизу, как в детстве тот вел себя гордо и надменно, не обращая никакого внимания на маленького инфанта. Их дружба началась, когда Карлос взял на себя вину Родриго и выдержал суровое наказание: «В присутствии всей челяди, стоявшей // В участливом молчании кругом, // Как раб последний, был твой Карл наказан. // Но на тебя смотрел он и не плакал» [3, с. 323]. При этом ди Поза, видя страдания инфанта, так и не сознался в своем проступке, но убедился в абсолютной преданности принца.

Войдя в доверие к королю, маркиз тут же начинает борьбу против него; в то же время свои взаимоотношения с Филиппом он скрывает от своего друга: «Король? Пустое! // Хотел узнать каков я, – очевидно, // Старания непрощенных друзей» [3, с. 470]. Родриго готов собственноручно убить Эболи, когда подозревает ее в противодействии: «Одно из двух: Испании судьба // Иль жизнь ничтожной женщины!» [3, с. 500]. Только после «некоторых размышлений» он решает оставить в живых принцессу: «Но, слава богу, есть другое средство!» [3, с. 500].

«Теневую» сторону личности маркиза ясно видит королева: «Вам кажется, что вы свершите подвиг, – // Не отрицайте, я ведь знаю вас! // Вы уж давно мечтаете об этом. // Пусть разобьются тысячи сердец – Вам только б вашу гордость успокоить // И вызвать шум восторженной молвы» [3, с. 512].

В финале пьесы Родриго ди Поза осознает свои ошибки, искупая их своей смертью, что и формирует в целом возвышенный облик этого героя в пьесе: «Что меня толкнуло // Поставить на сомнительную карту // Все, все! Играть так дерзко с провиденьем! // Кто этот человек, вообразивший, // Что может направить, как вседержитель, // Игру судеб! Возмездье справедливо!» [3, с. 507].

Не только Родриго, но и другие ведущие персонажи драмы представлены Шиллером объемно, в противоборстве положительных и отрицательных сторон своей личности. Особенно ярко это проявляется в характеристике Филиппа и Эболи. Испанский король, тиран и деспот, не способный в начале пьесы даже на проявление отцовской любви, постепенно обнаруживает в себе человеческие качества. Это не только чувство к Елизавете, но и попытка сближения с сыном, способность проникнуться

возвышенными идеалами, провозглашаемыми маркизом. После убийства ди Позы он сожалеет: «Если б за меня // Он умер! Я любил его, любил! // Он стал мне сыном. В этом юном духе // Я видел утро новой, лучшей жизни. //... За человечество, за мир, // За счастье всех грядущих поколений // То сердце билось. Для своей мечты // Нашел он покровительство у трона» [3, с. 548]. Однако этот процесс «просветления» личности короля прерывает предательство маркиза, королевы и инфанта.

Принцесса Эболи, настроенная враждебно к Елизавете и Дону Карлосу, оказывается способной к искреннему раскаянию. Она готова принять смерть от рук маркиза, она во всем признается королеве, зная, что после этого ее ждет суровое наказание – вечное заточение в монастыре.

В свою очередь, Дон Карлос и Елизавета далеко не всегда безупречны в своих поступках. Так, в своей страстной влюбленности Карлос готов попать все этические нормы и установления, подвергая опасности не только себя, но и Елизавету, а также ее окружение. Его первой жертвой становится маркиза Мондекар, наказанная королем. Он фактически изменяет своей любви к Елизавете, увлекаясь принцессой Эболи – об этом говорят его реплики в сцене с Эболи: «О всемогущий! Как она прекрасна! <...> Кто б мог поверить? Девушка такая // У нас в Мадриде, здесь – и лишь сегодня // Я это узнаю!» [3, с. 389]. И далее (ремарка – «мгновенно воспламеняясь, приближаясь к ней»): «Вы? // Как правда то, что есть творец на небе, // Клянусь вам, вы любимы, и безмерно!» [3, с. 389]. Правда, в конце сцены он как будто забывает о своем признании, вновь переключаясь на королеву. Наконец инфант отвергает короля, когда тот впервые идет ему навстречу, спасая из заточения.

Королева Елизавета, умная и проницательная, формально мужу не изменяет, но моментально включается в политическую игру Франции и Фландрии против Испании, участвует в подготовке восстания против короля.

Таким образом, художественный мир драматической поэмы (так обозначил жанр своей пьесы Шиллер) отличается сложностью, внутренней противоречивостью: в нем есть устремленность к возвышенно-идеальной стороне бытия, к свободе, к расширению духовного пространства, но есть и противоположное стремление – к строгому ограничению, которое может обернуться насилием. Эти противоположные драматургические векторы сходятся в категории власти: автор размышляет, насколько свободен чело-

век, обладающий исключительной полнотой власти, каковы пределы его свободы, приходя к выводу, что без определенных ограничений свобода оказывается невозможной.

Верди приступает к сочинению своей оперы в начале 1866 года, заключив соглашение с парижской Grand Opera. Работа итальянского композитора над произведением протекает в напряженной обстановке: в Италии эти годы были периодом обострения борьбы между государством и церковью, что привело к военным действиям Италии и Пруссии против Австрии и Рима, остававшегося под властью папы Пия IX. «Эта опера рождается среди огня и пожара и среди стольких волнений, что она будет лучше других, или же это будет страшная вещь», – писал Верди Леону Эскюдье (18 июня 1866 года) [2, с. 265].

Либретто оперы принадлежит французским либреттистам Жозефу Мери, который умер, едва успев начать работу, и его молодому ученику Камиллу дю Локлю. Обработка драматической поэмы Шиллера для оперной сцены была сделана в духе мейерберовской большой оперы пятиактной структуры. При этом значительно изменилась концепция спектакля. Практически исчезла противоречивость, внутренняя неоднозначность шиллеровской драмы, и на первый план вышло обличение всяческого насилия, провозглашение идеи свободы, что возвратило композитора к идеям более ранней шиллеровской версии 1785 года, по поводу которой немецкий драматург в свое время писал: «Мой долг – изображением инквизиции отомстить за поруганное человечество и обнажить ее язвы у позорного столба» [1, с. 12].

Не касаясь истории появления многочисленных редакций и их соотношений, отметим наиболее важные черты вердиевской драмы.

С одной стороны, Верди и его либреттисты сократили количество основных персонажей: отсутствуют главный антагонист Карлоса герцог Альба, духовник короля Доминго, целый ряд испанских придворных, изъяты важные смысловые линии, например, подробности взаимоотношений Карлоса и Эболи, Елизаветы и Родриго. С другой стороны, в оперу вставлены массовые сцены, отсутствующие в камерной по своей сценографии драме Шиллера – это сцена аутодафе и сцена восстания. В опере также намечен мистический план, что создает совершенно другую атмосферу спектакля – в нем появляется многомерность, монументальность.

Другая существенная особенность вердиевской концепции – это облагораживание молодых героев: Карлоса, Родриго и Елизаветы. Так, в шиллеровской драме нет сцены предварительного знакомства инфанта и французской принцессы; Карлос влюбляется в Елизавету сначала заочно, увидев портрет, затем ведет с ней переписку, и только познакомившись с Елизаветой лично, уже в качестве жены короля, осознает всю силу своего чувства. Таким образом, в шиллеровской драме Филипп имеет право не придавать особого значения эмоциям своего чересчур влюбчивого сына, когда принимает решение самому жениться на Елизавете, тогда как в опере он ломает чудесным образом сложившиеся отношения молодых героев. Кроме того, в опере Карлос совершенно не увлечен принцессой Эболи и не дает ей никакой надежды.

Более возвышенный облик приобретает и маркиз ди Поза. Из сюжета практически устраняется интрига Родриго с письмами Дона Карлоса; смерть маркиза происходит по воле инквизиции, а не короля, при этом сам момент смерти героя превращается в масштабную сцену возвышенного характера.

Из партии Елизаветы также исключаются фрагменты, связанные с политической интригой, только в финале она призывает Карлоса быть верным заветам Родриго и спасти фламандский народ. Зато линия Великого инквизитора значительно усиливается. Он появляется в опере на других драматургических стадиях, по сравнению с шиллеровской драмой: первый раз до смерти маркиза ди Поза, требуя от короля уничтожения вольнодумца, второй раз – мгновенно усмиряя народное восстание, поднятое сторонниками инфанта, третий раз – в финале оперы, когда король берет под стражу Карлоса.

Наконец, если шиллеровская драма в принципе чужда мистических явлений, драматург избегает их даже в «Орлеанской девице», то Верди посвящает им три фрагмента. Первый и третий связаны с появлением таинственного монаха – призрака короля Карла I в монастыре Сан-Джусто. Монах провозглашает величие Господа и противопоставляет его могущество гордыне земных властителей. Второй фрагмент представляет собой явление ангельского небесного голоса (сопрано) в сцене аутодафе (финал третьего действия), который утешает мучеников, гибнущих на кострах инквизиции. Эти фрагменты дают ощущение светлой перспективы, присутствия иного – высшего – мира, которое перестают чувствовать испанцы и их король.

Наверное, наиболее «шиллеровским» персонажем оказывается в опере король Филипп, одинокий, стареющий, страдающий от неразделенной любви, от непонимания самых близких людей, в полной мере осознающий трагическую коллизию власти и свободы.

Касаясь музыкальной драматургии, следует отметить по сравнению с предшествующими операми Верди более активное взаимодействие его творческого стиля со стилем Мейербера. Это проявляется в использовании итальянским композитором пятиактной структуры, включении в оперу эффектных массовых сцен, на фоне которых разворачиваются драматические коллизии, в преобладании сквозного развития, в опоре на диалогические сцены, в активном обращении к жанру романса и романсовым интонациям, а также в большой роли декламационности.

При этом индивидуальный авторский стиль выражен в опере весьма ярко. При сравнении «Дона Карлоса» с мейерберовскими образцами обнаруживается, что Верди достаточно свободно трактует принципы большой французской оперы. Так, в опере нет настоящих балетных сцен: единственным танцевальным эпизодом становится песенка о фате, которую исполняет во второй картине второго действия принцесса Эболи. Интонационно-стилевая эклектичность, отчетливо выраженный национальный колорит, характерные для большой французской оперы, сменяются удивительным интонационным и жанровым единством с преобладанием элегического романсового стиля и сквозным развитием интонации *lamento*. Характерно, что Верди пренебрегает испанскими интонациями, оставляя их только в упомянутой развлекательной песенке. Проникновенная певучесть вокального стиля у Верди исключает виртуозные каденции, столь важные для большой французской оперы. В этом можно увидеть влияние вагнеровской музыкальной драмы. Наконец, рациональная логичность французских композиционных структур, четкая мерность их чередования сменяются безудержным потоком лирических сцен с чередованием контрастных по своим масштабам фрагментов с неровным темпоритмом.

Таким образом, шиллеровская драматургия становится основой для собственной вердиевской концепции. По сравнению с первоисточником она более романтична: классическая объемность шиллеровской драматической поэмы превращается у итальянского композитора в трагическое переживание неразрешимой противоречивости реального мира, которому противопоставляется мир идеальный, лишь в краткие моменты обнаруживающий свое присутствие. Эта идея завершит свое развитие в «Аиде», по-

сле которой в творчестве Верди произойдет постепенный поворот в классическую сторону уже на основе шекспировской драматургии – через этический конфликт в «Отелло» к гармоничной объемности «Фальстафа».

Литература

1. Славятинский Н. Фридрих Шиллер // Шиллер Фридрих. Избранное: в 2 т. – Самара: ABC, 1997. – Т. 1. – 592 с.
2. Соловцова Л. Джузеппе Верди. – М.: Музыка, 1981. – 416 с.
3. Шиллер Ф. Избранное: в 2 т.: пер. с нем. / коммент. Н. Вильмонт; вступ. ст. Н. Славятинского. – Самара: ABC, 1997. – Т. 1. – 592 с.

УДК 781.41

Е. М. Бобина
Прокопьевск

ОСОБЕННОСТИ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕЗАРА ФРАНКА

В статье рассматривается позднеромантический период с точки зрения расширения возможностей гармонических средств, в результате чего происходит обогащение мелодики новыми видами интонирования, изменение системы тяготений, насыщение произведения колористическими эффектами, функциональной инверсией. В качестве ярких примеров обозначенных явлений выбраны произведения Сезара Франка.

Ключевые слова: позднеромантическая гармония, альтерация, диссонанс, асимметрия, нерегулярность, разомкнутость, неустойчивость, перегармонизация, функциональная инверсия.

Е. М. Bobina
Prokop'evsk

PECULIARITIES OF THE LATE ROMANTIC HARMONY ON THE EXAMPLE OF CESAR FRANCK'S WORKS

The author of article considers the late-romantic period as expansion of opportunities of harmonious means therefore there are enrichment of a melodic by new types of an intoning, change of system of inclinations, satiation of the

work by coloristic effects, functional inversion. Cezar Franck's works are selected as striking examples of marked phenomena.

Keywords: late romantic harmony, alteration, dissonance, asymmetry, irregularity, open condition, instability, reharmonization, functional inversion.

Развитие классической и романтической гармонии приводит к новому качественному уровню функционально-гармонических связей в поздне-романтический период. На данном этапе, который Ю. Холопов выделяет как особый этап «второй функциональной гармонии»¹, происходит эволюция в области музыкального языка, во многом направленная на «расширение круга входящих в рамки тональности гармоний» [1, с. 453]. Обновление формообразования связано с новым осмыслением гармонических процессов, расширением сферы неустойчивости уже в экспозиции, что приводит к необходимости использования на синтаксическом уровне средств, которые до сей поры связывались только с уровнем композиции. Данное явление Ю. Холопов обозначает термином «имплозия».

Позднеромантический этап достаточно хорошо исследован, и его признаки сводятся в существующей музыковедческой литературе к нескольким важнейшим явлениям. Среди них следующие:

- мощный процесс расширения возможностей гармонических средств;
- процессы взаимодействия и синтеза ладов;
- значительная роль альтерации;
- увеличение значения побочных функций, субсистем;
- мелодизация гармонии.

Вышесказанное объясняется изменениями, происшедшими в образной системе музыки. Преобладающая субъективность, индивидуальность сказывается в тонкости светотеней, изысканности гармонических линий,

¹ «Понятие второй функциональной гармонии несколько условно. Она складывается как этап эволюции первой, не отделяясь от нее определенной границей ни в хронологическом, ни в гармонико-систематическом смысле. Все явления первой, классической функциональной гармонии в том или ином объеме входят и во вторую. Она подготавливается постепенно и задолго, но средоточие ее качеств наблюдается в эпоху рубежа XIX–XX веков. С учетом этой оговорки об условности разграничений двух функциональных концепций гармонической системы возможно называть вторую «поздне-романтической», обозначая этим термином не столько стиль музыки, сколько период истории, в котором этот стиль доминирует» (См.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. – С. 487).

частом балансировании на грани тонально определенного и тонально неопределенного. Усиливается обостренность тяготений, насыщенность диссонантными аккордами за счет альтерированных процессов, возрастает роль вводнотоновости. В эпоху позднего романтизма наблюдается значительное усиление роли гармонии как средства индивидуализации образа.

Важнейшее свойство позднеромантического стиля – усиление средств экспрессии – ярко проявилось в гармонии. Непосредственное эмоциональное воздействие создается путем насыщения произведения колористическими эффектами, функциональной инверсией, постепенным формированием новой сонантности со значительным распространением диссонансов. Возникают колебания и даже градации внутри диссонансов без их разрешения в консонанс.

Отметим еще несколько общеизвестных фактов. Приоритет типизированности, упорядоченности сменился в позднеромантическую эпоху приоритетом сиюминутности, неожиданности. В полной мере это отразилось и на гармонии – она стала важнейшим средством индивидуализации стиля. Не случайно в эту эпоху возникает немало аккордов, репрезентирующих именно индивидуальные стили, например, «шопеновский аккорд», «тристанов аккорд»², «рахманиновская гармония», «тоника с секстой Чайковского» и т. д.

Одна из наиболее существенных особенностей гармонии в позднеромантической музыке – учащение гармонического пульса, увеличение количества аккордов и гармонических функций на единицу времени. В предельном случае такой гармонизации мелодии возникает тип изложения «тон-аккорд». Это, безусловно, не случайно. Гармония всегда являлась «резонатором интонации» (Б. Асафьев), но в позднеромантическом стиле она придает тону особенно неповторимый оттенок, «вливается» в тон как его составляющая, неотъемлемая часть. В результате тонов оказывается больше чем двенадцать, так как различная гармоническая трактовка до не-

² Данный аккорд (точнее, гармонический оборот) можно считать знаковым по целому ряду причин. В нем не только заложены важнейшие явления позднеромантической гармонии, но и содержатся потенциальные возможности гармонии XX века: альтерационность, энгармоническое многообразие, квартовое строение, «животворная воля» (Э. Курт) к изменению внутренней динамики, способность к символизации. Эти явления подробно описаны в труде Курта (См.: *Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт; пер. с нем. Г. Балтер; предисл. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.*).

узнаваемости меняет функцию звука. Порой в условиях температуры тон ощущается как более высокий или низкий, столь велика острота выразительности интонации.

Хорал I Франк С. Три хорала для органа

Maestoso

ff

rit.

Пример 1

В закрепившемся на протяжении минувших эпох соотношении мелодической линии и гармонического сопровождения более подвижной и активной традиционно была мелодия. Однако в позднеромантическом мелосе не редкость обратное соотношение: ритм аккордовых смен оказывается более насыщенным, чем движение мелодической линии. Если в классическом стиле нормативным было разворачивание мелодических процессов на одном выдержанном аккорде в пределах одной функции или использование гармонической фигуры, то в позднеромантическом стиле весьма характерно разворачивание гармонической последовательности на фоне выдержанного мелодического тона.

Таким образом, гармония способствует индивидуализации тона, его неповторимости, в силу чего тон обретает полифункциональность. Стремление к сонорному перекрашиванию звука приводит к частой «игре» тонами, длительному многократному их повторению в различной функциональной трактовке. В некоторых случаях это становится мощным динамическим средством – эффект «накопления энергии» тона, его внутренняя взрывная сила разворачивается затем в эмоциональном мелодическом порыве. Так происходит, например, в «Грезах любви» Ф. Листа.

В этом отношении показательно мелодическое строение главной темы первой части Сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка (см. Пример 2).

С. Франк. Соната для скрипки и фортепиано. Ч. I

a) 106 107

b) 24 25

в) 57 58

Пример 2

Особую изысканность, томность звучанию вдохновенно-лирической мелодии придает многократное обыгрывание (ладовое переокрашивание) ее терцового тона. Этот характерный романтический оборот всегда таит в себе какое-то волшебное очарование. В данном случае секрет его красоты проявляется в состоянии неоднозначности, постоянном колебании светлого и чуть затемненного грустью пейзажа. Нежные переливы красок слегка просветленного минора и слегка затемненного мажора создают поистине завораживающий эффект.

Магическая сила и богатый потенциал терцового тона мелодии всегда привлекали композиторов-романтиков как яркое выразительное средство, помогающее раскрыть тонкие нюансы душевных состояний. Так, характерным методом построения и развития главной темы Прелюдии из

цикла «Прелюдия, фуга и вариация» op. 18, h-moll (1860) Франка³ (тт. 1–15) является «накопление и раскрытие внутренней энергии терцового тона мелодии» [2, с. 23]. Его неоднократные перегармонизации таят в себе неисчерпаемые выразительные возможности для построения линии «бесконечной» мелодии. Раскручиваясь подобно упругой спирали, мелодия постоянно возвращается к исходному терцовому тону, каждый раз получая новый импульс к дальнейшему развитию и лирическому наполнению.

Круг аккордики расширяется и благодаря внедрению множества малоупотребительных до той поры аккордов (прежде всего, альтерированных), а также обилию отклонений. Причем меняется эстетическое восприятие самого созвучия. Диссонанс (а таковых в данном примере и в позднеромантической музыке вообще чрезвычайное изобилие) ощущается уже не как оттенение последующего за ним консонанса или подготовка его, но как самостоятельная единица, обладающая яркой экспрессивностью и мощным сонорным эффектом. Данное свойство восприятия освобождает диссонантные аккорды от необходимого, обязательного разрешения и допускает цепочки диссонансов (вспомним рассуждения Курта о самоценности диссонанса в позднеромантическую эпоху [2, с. 225]).

Дифференциация неустоев, расширение разновидностей аккордов привели к обогащению мелодики и новыми видами интонирования – нетипизированными скачками, нетрадиционными последованиями неустойчивых альтерированных ступеней. Эта тенденция связана с «эмансипацией диссонанса» (выражение И. Стравинского), освобождающей неустойчивые аккорды, интервалы, ступени от необходимости немедленного разрешения в ближайший и наиболее сильный устой. Эмансипация диссонанса сказывается на мелодике: интонирование и восприятие каждого тона, лишаясь предугаданности и заданности, становятся необычайно острыми и эмоциональными. Гармоническая интерпретация звука часто неожиданная, а появление каждого нового следующего созвучия – маленькое событие, маленькое чудо.

³ Обстоятельный анализ гармонии С. Франка, предпринятый Вегенером, позволил выявить гармоническое варьирование как важнейший прием развития, отметить наиболее традиционные альтерированные аккорды (преимущественно субдоминантовой группы), акцентировать близость гармонии Франка исканиям XX столетия (См.: *Wegener B. Cesar Francks Harmonik / von Berndt Wegener. – Regensburg: Bosse, 1976. – 209 s.*)

Значительную роль в гармонии позднего романтизма начинают играть полиаккордика, полифункциональность. Это – прямое следствие новых сочетаний мелодической линии и гармонического сопровождения. В ряде случаев несовпадение тона мелодии и гармонической функции может служить колористическим средством, обогащающим аккордику новыми красками.

Проблема фонизма в музыке позднего романтизма становится особенно важной в ходе рассмотрения соотношения мелодии и гармонических процессов в музыкальной ткани в целом. Яркие примеры интересных взаимодействий мелодии и гармонии – хоралы С. Франка. Достаточно распространенным в исследовательской литературе является положение о повышении красочности гармонии поздних романтиков. В работах Э. Курта [2], М. Мдивани [3], Ю. Холопова [4] и других отмечаются многие характерные для данного стиля гармонические последования. Однако важно, что, во-первых, сама мелодика откликается на необычные красочные созвучия, в ней появляется множество низких и высоких ступеней. Во-вторых, хроматизация мелодии и процессы ее усложнения также приводят к появлению аккордов с побочными тонами, альтерированными ступенями.

Процесс обогащения тональной системы за счет введения хроматических ступеней происходит и в мелодике, и в гармонической вертикали в целом⁴. В качестве «движущей силы» этого процесса могут выступить обе стороны музыкального языка. Именно данный факт позволяет мелодии в ряде фрагментов быть более статичной, передавая импульс гармонической энергии сопровождения и вновь принимая его.

Подчеркнем, что красочность в позднеромантическом стиле отнюдь не означает лишь внешнюю нарядность, яркость, но может и должна стать средством отражения тончайших нюансов психологического состояния, глубоко сокрытых духовных и душевных процессов. Отметим и мысль Э. Курта о том, что красочность звучания сама по себе действует «разлагающе» с точки зрения тональности, так как интенсивность гармонического ощущения, внимания к звучанию приобретает самодовлеющее значение.

⁴ В анализе К. Унгера подчеркиваются такие качества гармонии Брукнера, как интенсивная модуляционность, яркость и сложность энгармонических процессов, оперирование широким спектром аккордов мажора-минора (См.: *Unger K. Studien zur Harmonik Anton Bruckners. Einwirkung und Umwandlung alterer Klangstrukturen: Diss. / Vorgelegt von Klaus Unger. – Heidelberg, 1969. – 193 s.*).

Гармония мелодической линии в большинстве случаев однозначна, вытекает из очерченных мелодией аккордов. Однако логика гармонического последования столь необычна, связи между гармоническими элементами столь неожиданны, что придают мелодии изысканное, тонкое красочное звучание. И дело даже не в аккордах мажора-минора, не в альтерированных созвучиях. Это тот случай, когда пониженные ступени являются таковыми лишь с точки зрения исходной тональности, но в равной степени могут быть рассмотрены и как принадлежность других тональностей в микромодуляциях. Насыщенность гармонического движения приближается к типу тон-аккорд, обилие интонационных, гармонических «событий» заставляет остро переживать интонационные ходы, активизирует восприятие. Гармонические сложности парадоксальным образом не нарушают простоты и естественности мелодии, не создают впечатления болезненного психологического излома.

Происходит одновременно два, казалось бы, противоположных процесса. С одной стороны, связь мелодической линии и гармонического сопровождения становится все более тесной: мелодия несет в себе сильнейший ладовый гармонический «заряд», а остальные голоса его реализуют; мелодия сама диктует аккордовое последование, интонация (стало быть, и ее гармоническая составляющая) фокусирует в себе сложнейшие модуляционные процессы. Гармонический оборот как абсолютное, эталонное последование сильно ослабляется, и функцию «организатора» гармонической линии во многом берет на себя мелодия, приобретая особую самостоятельность, активно управляя, руководя всей тканью. С другой стороны, во многих аспектах связи между мелодической линией и гармоническим сопровождением нарушаются, так как обе линии развиваются автономно⁵, не совпадают грани структуры, кульминация и т. д. Отношения мелодии и сопровождения чаще всего становятся драматичными, насыщаются острейшими коллизиями.

В соотношении мелодии и гармонического сопровождения (что в хорах Франка чрезвычайно важно) имеет место, с одной стороны, установившаяся функциональная трактовка каждого звука, которая отшлифовывалась на протяжении нескольких веков. Такая гармонизация существует в мелодии в свернутом виде – в самой окраске тона, его потенциальных воз-

⁵ Не случайно столь излюбленными становятся оstinatные формы как концентрированное выражение двуплановости фактуры.

возможностях. Конечно, такой прогноз, осознание его и оценка несовпадения или совпадения с предполагаемой гармонизацией во многом зависят от стереотипов музыкального восприятия и сознания. Очевидно, что воспитание композиторов позднего романтизма происходило на единых критериях классической и раннеромантической гармонии, которая предполагала высокий уровень типизации в гармонической трактовке мелодии. Поэтому можно сказать, что отступления от типичной схемы не являются случайными, и, безусловно, их новизна осознавалась.

С другой стороны, существует реальная гармония, предложенная композитором в данном сочинении, которая раскрывает возможности конкретной мелодической линии. Мы будем использовать метод сравнительной оценки реальной и потенциальной гармонизации мелодии. Соотношение их может быть в общем виде следующим:

- гармонизация обостряет предполагаемую гармоническую схему;
- гармонизация подтверждает стереотип;
- реальная гармонизация противоречит предполагаемой;
- гармонизация составляет параллельный процесс, не совпадающий с предполагаемым.

Чаще всего в период позднего романтизма использовались третий и четвертый типы гармонизации, когда возникают противоречия или параллельные процессы развития предполагаемой и реальной гармонизации.

Рассмотрим хорал С. Франка из цикла «Прелюдия, хорал и фуга» для фортепиано *h-moll* (1884) как зримое воплощение вышесказанного.

С. Франк. Прелюдия, хорал и фуга

Пример 3

В данном примере мы видим крайне хроматизированную мелодию, которая достаточно сложна в гармоническом отношении и, что самое существенное, в отдельности от сопровождающих голосов практически не дешифруема. Реальная гармонизация ее во многом отличается от диктуемой классическими нормами и задаваемой привычными стереотипами. Для позднеромантической мелодики это является общей закономерностью и в данном случае раскрывается вполне ярко.

Чтобы в этом убедиться, для сравнения покажем варианты реальной гармонизации (см. в табл. 1 верхнюю строку) и гармонизации предположительной, вытекающей из логики мелодического становления (см. в табл. 1-ю нижнюю строку).

Таблица 1⁶

| | | |
|------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| 1 T VI III VII65 | 2 VI6 Γ II7#1 #3 b5 T6 D2 | 3 T6 VII2b7 D7→[IIb] II2b5 b7 |
| I (Es) – V | I (Ces) – V | I (Es, es) – V |

| | | |
|---------------------------------|--------------|------------------------------------|
| 4 VI65 b7 D65→VIb = IV65b3 K D7 | 5 T(B) – – – | 6 VII65 Γ (Es) = VII2#3 (c) |
| I (es) | D → V | D |

| | | | | |
|---------------|---------------------------|-----------|--------------|----------|
| 7 D9 → VI III | 8 t t2 II43#3#5 II43#3 b5 | 9 K – – – | 10 K – VII43 | 11 t (c) |
| t (c) II | VI | K | D | t (c) |

Мы видим, что не реализована мелодическая секвенция в тт. 1–2 (второе звено должно быть в Ces-dur), третий такт, возможно, диктовал бы мажоро-минорное одноименное соотношение Es-es, и данный ряд можно было бы продолжить.

В данном примере поражает насыщенность сложнейшими гармоническими процессами – отклонениями, альтерациями, энгармонизмом; не-

⁶ Такты примера 3 в таблице пронумерованы, их количество соответствует количеству столбцов.

ожиданность и частота гармонических смен (на каждую долю). В процессе звучания отдельные аккорды слышатся как чужеродные. Тем удивительнее, что в построении хорала соблюдаются строжайшие закономерности, очень четкая логика гармонического развития, которая раскрывается в процессе анализа.

Две параллельные тоники задаются первыми двумя аккордами, которые дальше разворачиваются в параллельный миноро-мажор (с-moll – Es-dur) и используются как один из признаков натуральной доминанты в миноре. Между обеими тониками существует относительное равновесие: первое предложение заканчивается модуляцией в доминанту Es-dur, а второе – в с-moll. Очень характерно, что из B-dur (доминанта к Es-dur) в с-moll происходит модуляция через уменьшенный вводный к Es, которая приравнивается к вводному в с-moll. Отсюда следует, что хотя тоника Es-dur во втором предложении не появляется ни разу, но она в течение двух тактов (5-го и 6-го) продолжает «руководить» («режиссировать», по выражению Ю. Тюлина) гармоническим последованием «из-за кадра».

Гармоническое напряжение накапливается также за счет активного использования однотерцовых аккордов: сначала (в т. 2) – однотерцовая тоника, затем (в т. 4) – отклонение в однотерцовую доминанту (хотя сама она не звучит). Своеобразно и последование ложных доминант в тт. 3–4 по трезвучию (к Es, к Ges и B), в котором обостренная функциональная направленность каждого аккорда в сочетании с их неразрешенностью и последованием отклонений без тоники создает предельный по остроте гармонический эффект.

Сами модуляционные сдвиги совершаются не диатонически, а посредством мажоро-минорных медиант, неаполитанской гармонии; еще чаще – посредством общих диссонирующих аккордов (в особенности малого мажорного и уменьшенного). Нередко встречаются случаи полного или частичного энгармонического переосмысления тонов и целых аккордов, распространены альтерация, секвенционные модуляции и смещения (по Курту, «абсолютный эффект гармонического последования» [2]). В качестве примера укажем на тему Скрипичной сонаты Франка (см. Пример 4), где процесс отклонений столь сложен и насыщен, что делает мелодию вне сопровождающих голосов практически недешифруемой в гармоническом отношении.

Allegretto ben moderato
a tempo, sempre forte e largamente

С. Франк. Соната для скрипки А-dur. Ч. I

Пример 4

В эпоху позднего романтизма различались стабильные участки формы (чаще всего выраженные в структуре периода или иной регулярной форме) и развивающиеся фрагменты. Контраст устойчивого и неустойчивого типов изложения, проявляющийся в различии гармонических средств, сохранял свою значимость.

Распространенным приемом ладового преобразования сущности тематических элементов является также обратный предыдущему процесс «выпрямления», упрощения лада. Подобную линию ладовых преобразований можно проследить на примере темы мольбы (см. Пример 5), олицетворяющей собой романтический идеал, из «Симфонических вариаций» для фортепиано с оркестром Франка.

С. Франк. Симфонические вариации

Piu lento

mf espr. ad lib.

Пример 5

Так, если в первом (интродукции) и во втором (первом цикле варьирования) разделах произведения интонационная основа данной темы представляет собой нисходящее поступенное движение, содержащее страстно-взволнованную интонацию – яркий мелодический ход на увеличенную секунду в дважды гармоническом миноре (тт. 5–9), обостряющий и усиливающий лиризм, проникновенность, эмоциональное напряжение звучания темы (см. Пример 5), то в финале произведения (второй цикл варьирования) происходит резкая трансформация, внезапное переключение образной сферы в совершенно иной эмоциональный план: звучание становится праздничным, жизнерадостным (см. Пример 6).

С. Франк. Симфонические вариации

290 291 292 293 294

Пример 6

В связи с этим происходит «выпрямление» мелодической линии, откровенная демонстрация упрощения интонационно-ладовой структуры данной темы: увеличенная секунда заменяется на большую секунду, тема приобретает ясную диатоническую основу – движение по звукоряду натурального мажора от V ко II ступени (тт. 290–294 Примера 6). Неожиданно чуждое звучание романтической темы в натуральном мажоре придает образу еще большую открытость и напористость. Таким образом, в новом интонационно-ладовом контексте трансформированный облик темы мольбы воспринимается как мотив утверждения победы добра над силами зла.

В целом в осуществлении подобного яркого эпизода «вторжения» поражает безграничное мастерство Франка в различного рода преображениях тематизма. Становится ясно, насколько велико для композитора значение перемен в самом звучании одной и той же темы, которое приводит к

коренным сдвигам в образной трактовке. Естественно, это достигается не только посредством ладовых преобразований, но и существенной переработкой всей фактуры, всех средств музыкального языка. Главной же целью таких преобразований является, в первую очередь, изменение образнопсихологического содержания, а не красочного расцвечивания темы.

Таким образом, действие гармонии одновременно разворачивается минимально на двух уровнях: уровне аккордовой последовательности и уровне формы. На первом уровне осуществляется расширение функциональных связей в сиюминутном процессе взаимодействия аккордов, расшатывание гармонической типизации. На втором уровне происходит обратный процесс: стремление охватить огромные по протяженности построения единой гармонической идеей, тяготение к общей логике горизонтали и вертикали, а порой и их структурному единству. Средний же (структурный) уровень тщательно преодолевается через размывание структурных граней, кадансов.

В позднеромантической гармонической системе зарождаются новые принципы организации вертикали⁷. Во-первых, значительно расширяется круг аккордики: через внедрение множества малоупотребительных до сей поры многотерцовых наслоений, аккордов нетерцовой структуры. Во-вторых, разрушается стройная и незыблемая система тяготений, возникают новые виды мелодического движения. Напомним, что закономерности классической тональной организации опирались на принцип «тяготение-разрешение», причем этот принцип действовал на всех уровнях без исключения. Каждый звук был многокоординатным и обладал множеством гармонических характеристик, подчиняющихся данному логическому закону антитез: аккордовость – неаккордовость, консонантность – диссонантность, диатоника – хроматика, натуральный – альтерированный. В эпоху позднего романтизма жестко типизированная трактовка ступеней лада уступает место взаимодействию местных тяготений.

Ведущим принципом в целом ряде случаев становится дихотомия «тождество – контраст» или «инвариант – вариант». Аккорды, обороты и даже целостные принципы ладовой организации оцениваются с точки зре-

⁷ В работах Дальхауза специальное внимание уделено предвидениям гармонических открытий XX столетия, содержащихся в позднеромантическом искусстве (См.: *Dahlhaus C. Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des spateren 19 Jahrhunderts / Carl Dahlhaus. – Munchen: E. Katzwichler, 1974. – 92 s. – (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten; Bd. 7)*).

ния соответствия либо противоположения заданному элементу, идее, принципу. Одним из проявлений данной тенденции становится контраст между диссонантными и консонантными последованиями, тонально определенными и тонально неопределенными фрагментами; тождество между элементами внутри избранного принципа гармонической организации. Система же «тяготение – разрешение» может либо действовать, условно говоря, «на втором плане», «за кадром», либо переноситься на более высокий уровень – определять логику взаимодействия построений, разделов формы.

В позднеромантическую эпоху гармония играет все более активную формообразующую роль. Из нормативного средства, властно управляющего и вместе с тем сдерживающего течение мелодической линии и музыкальной мысли в целом, отливающего ее в жесткие рамки периодичности, основанной на соотношениях основных функций, гармония становится автономно действующим участником становления свободной, заранее не предуганной мелодической формы, усиливаются ее драматургические возможности.

Анализируя сочинения поздних романтиков (в частности – произведения Франка), мы видим, с одной стороны, много инверсионных оборотов (D–S, дезальтерация), опровергающих «естественный» ход гармонического развития. В данных случаях срабатывает психологический механизм, называемый Ю. Лотманом «минус–прием», суть которого в том, что ожидания восприятия сознательно не оправдываются, опровергаются. С другой стороны, они немало способствуют усилению драматургической функции гармонии и образуют гармонические «заторы». Они выполняют роль средства, зримо сдерживающего поток развития, преодолевающего традиционное последование аккордов.

Значительно обогащается и колористическая сторона гармонии. Мерцание гармонических светотеней (яркие тональные сдвиги, игра переменных функций, внедрение терпких альтерированных аккордов) создают особый внутренне динамический тонус высказывания. Усложнение аккордики, насыщенность сложнейшими модуляционными процессами, расшатывание типизированных гармонических оборотов, увеличение количества гармонических событий на единицу времени, выход за пределы общего гармонического плана «тоника – субдоминанта – доминанта – тоника» –

все это приводит к тому, что функцию своеобразной тоники начинает играть не аккорд, но исходная тональность в целом.

На всех уровнях действуют общие тенденции:

- ладовые преобразования гармонической трактовки мелодических единиц: перегармонизация тона, мотива, синтагмы, темы;
- избегание традиционных последований;
- преодоление замкнутости и однозначности гармонической трактовки мелодической единицы;
- преобладание напряжения и процессуальности;
- внимание к фонической стороне.

Таким образом, позднеромантическое соотношение гармонии и мелодической линии порой приближается к драматическому единству противоположностей. «Стремясь углубить напряженность, противоположные начала в своем нарастании доходят до крайнего предела. Но чем сильнее развиваются эти противоположности, тем явственней ощущается их обратное стремление к объединению. Поэтому все насыщено страстным томлением, проникнуто тяжестью предгрозовой атмосферы, предчувствием разрядки, стирающего все противоречия» [2, с. 45].

Понятие «гармония» становится для позднеромантической культуры важнейшим не только в теоретическом, но и в музыкально-эстетическом его понимании. Эстетика благозвучия, стройности, согласия звуков, порядка в их сочетании заменяется противоположной во всех направлениях. Именно в позднеромантическую эпоху часто используется несогласованность отдельных тонов аккорда, нарушается обязательность разрешения диссонанса как напряженного, устремленного звучания. Могут нарушаться все упорядоченные «связки» – гармонические обороты, фактурные типы с соответствующим расположением голосов. Причиной для нарушения норм благозвучия, правил «хорошего тона» служит в первую очередь внутренне конфликтный тонус высказывания.

Эстетика антигармоничности сказывалась в развитии, а порой и преобладании *асимметрии, нерегулярности, разомкнутости*. Так, асимметрия, хотя и проявляется в первую очередь на уровне синтаксиса, однако сказывается и в гармонии. Существующее в классическую эпоху соответствие гармонического оборота и синтаксической единицы исчезает. Вместо него возникает свободное чередование некоррелированных по масшта-

бу мотивов и синтагм; зона неустойчивости значительно расширяется и «перевешивает» моменты гармонической устойчивости и стабильности. При этом нарушается симметрия внутри гармонического оборота, временная продолжительность зоны тяготения и разрешения во многих случаях не совпадает.

Общеизвестно, что идея устойчивости на уровне гармонии выявляется, прежде всего, в единстве тональности и определяющей роли тоники. Однако в позднеромантическом мелосе действие названных факторов значительно переосмысливается в сравнении с венским классицизмом и даже ранним романтизмом. Обилие хроматики, важная роль местных тяготений превращают интонирование в интенсивный процесс обретения устоя, в котором искомая «точка опоры» завоевывается лишь в заключительной фазе высказывания. Можно отметить как количественное уменьшение звучания тонической функции, а часто и других диатонических ступеней исходной тональности, так и ослабление их значимости через уменьшение роли гармонического устоя в мелодической линии и в сопровождающих голосах.

Литература

1. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 512 с.
2. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; предисл. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
3. Мдивани Т. Г. Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX – начала XX века (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Рeger): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория Литовской ССР. – Вильнюс, 1983. – 20 с.
4. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделение): в 2 ч. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Ч. I: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. – М.: Композитор, 2003. – 465 с.

О. С. Иванова

Кемерово

ГЕОМЕТРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ПОЛИФОНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

В статье рассматривается пространство полифонической формы, охватывающей все области художественной культуры эпохи постмодерна. На основе медиакультуры происходит становление семантики полифонической формы с его конкретными особенностями. Автор рассматривает полифонию как плюралистический метод, благодаря которому при той же временной последовательности достигается огромная информационная насыщенность произведения.

Ключевые слова: полифония, геометрия пространства, эпоха постмодерна, медиакультура, метод плюрализма.

O. S. Ivanova

Kemerovo

THE GEOMETRY OF SPACE IN THE ART WORLD POLYPHONY OF POSTMODERN

The article discusses the space of polyphonic forms, covering all areas of art and culture in the postmodern era. Based on media culture is the formation of semantics polyphonic form with its specific features. The author examines the polyphony as a pluralistic method, whereby at the same time sequence is achieved enormous informative piece.

Keywords: polyphony, the geometry of space, the era of postmodern, media culture, method of pluralism.

Термин «пространство» – очень многозначный и употребляемый на протяжении всей истории существования науки. Это универсальная категория, без которой невозможно обойтись в постижении того или иного явления реальности. Например, Советский энциклопедический словарь дает такое толкование этому понятию: «Пространство – множество объектов, между которыми установлены отношения, сходные по своей структуре с

обычными пространственными отношениями типа окрестности, расстояния и т. д. » [1, с. 1067].

Базис структурной организованности художественного произведения реализуется в определенных пространственных и временных координатах. Также и полифоническая конструкция предстает перед зрителем как плотно, развертывающееся не только во времени, но и в пространстве. Полифоническая организация художественного материала в разных областях искусства и культуры побуждает высказать предположение о его соответствии «внутренней форме» культуры XX века. «Полифоничность сознания» является той современной формой воплощения многообразия информационного социокультурного пространства, которая пришла на смену линейному монодическому мышлению прошлого.

Художественное пространство полифонического строения совершенно отличается от пространства монодического. Пространственная многоплановость изложения с множеством слагаемых имеет природу множественности интерпретаций под разным углом зрения. Художественное полифоническое и неполифоническое пространства очень разнятся, прежде всего, объемом и количеством единиц информации. Полифоническое пространство – это целый комплекс взаимосвязанных функций и некое пространство общения, это коммуникативная ситуация, которая отражает пространственно-коммуникативный опыт. Полифоническая структура открывает новый способ коммуникации, который строится на новых выразительных, смысловых возможностях средств и в конечном результате образует сложную систему соотношений и драматургию.

Полифоническая организация материала стала универсальным методом познания художественной действительности. Она формирует диалогичность сознания. Диалог является главной составляющей полифонической конструкции. Контрапункт, fuga, полифония раскрывают себя именно через диалог. Диалог также занял лидирующие позиции в эпоху постмодерна. Такой процесс, как «диалог культур» не обошел ни одну ведущую культурологическую концепцию современности. «Полифонический диалог», введенный М. Бахтиным, достаточно полно раскрывает себя в художественном пространстве XXI века.

Художественные образцы постмодерна в большинстве своем содержат именно полифоническое структурирование материала. Именно эпоха постмодерна явилась той питательной средой возникновения полифониче-

ской формы художественной культуры. Медиакультура – тот ситуационный контекст, на основе которого постепенно осуществляется становление семантики полифонических средств с его конкретными особенностями.

Пространственная рельефность, объемность, глубина полифонического строения связаны с теми приемами, благодаря которым создается данная структура. Полифония демонстрирует новое отношение ко времени. Это тот плюралистический метод, через который при той же временной последовательности достигается бóльшая информационная насыщенность произведения и максимальная результативность его восприятия. Высокая информативность создается путем расширения пространства по вертикали. Как следствие этого расширения увеличивается геометрия пространства, то есть форма, которая определяется взаимодействием ее сил. Внешне эти силы имеют элемент случайности, но на самом деле являются закономерностью. В геометрии полифонического пространства сделан акцент на плотности и многослойности фактуры полифонии, на ее широте и протяженности в объеме. Именно протяженность в пространстве позволяет вмещать множество смыслов.

Объем и насыщенность по вертикали формируют многослойную семантику. Под вертикальной координатой имеется в виду расстояние между объектами как более близкое и далекое расположение линейно-горизонтальных движений голосов. Дистанция между ними порой микроскопическая, за счет чего формируется экононое отношение как ко времени, так и к территории расположения объектов. Пространство контрапункта многокомпонентное и требует внимательного рассмотрения. Поэтому максимальный эффект достигается при просмотре издали, «с высоты птичьего полета». В. М. Файнер иносказательно описывает это так: «На жизненном пути человека однажды наступает совершенно особый момент. Его можно сравнить с преодолением горного перевала. Оттуда, с высшей точки, внезапно открывается картина восхитительная и пугающая одновременно. Захватывает дух простор, земля внизу – как на ладони. Душа раскрывает крылья для полета...» [2, с. 92].

В восприятии интерпретации полифонии музыкантами-исполнителями (оркестром, хором, ансамблем или пианистом и органистом) пространственные ощущения играют также немаловажную роль. В музыкальной практике охват многослойной фактуры достигается путем тонкой работы слуха, звуковысотной организации и горизонтального измерения.

Композитор Родион Щедрин, который по сей день весьма точно улавливает все нюансы эпохи, написал музыкальное произведение под названием «Геометрия звука» для камерного оркестра (1987). Название говорит само за себя. Данная композиция – эксперимент в области пространственной музыки. Структура этого музыкального произведения организована средствами полифонии. Игра с пространством достигается за счет полифонической переключки голосов. Особенность полифонической конструкции связана именно с пространственным решением.

Стереополифония дает слушателю почувствовать тонкости геометрии пространства. При помощи звука с разных геометрических положений инструментов можно почувствовать акустические волны. «Композитор расширяет поле сценической деятельности благодаря разделению оркестра на части, с использованием балконов или кулис, добиваясь тем самым интересного акустического результата. Разбивка касается и оркестровых групп. Так, флейты и фаготы размещены на сцене, а гобои и кларнеты – на левом балконе. Аналогично разводятся струнные и медно-духовые: первые скрипки, альты и контрабасы – на сцене; вторые скрипки и виолончели – в кулисе слева; валторны и тромбоны – на сцене, трубы – в кулисе справа. В оркестр вводятся две группы колоколов (первая – на сцене, вторая – на балконе). В результате рождается стереозвучность, поддерживаемая включениями электромузыкального фона. В состав оркестра композитор включает синтезатор “Ямаха”, который затем использовал в мюзикле “Нина и 12 месяцев”» [3, с. 148].

«Геометрия звука» – композиция, интересная с точки зрения пространственных отношений. Различные положения инструментов, отношения близости-дальности звука, направление звуковой волны – все эти моменты создают различный стереоэффект. Задача же автора – найти нужный стереоэффект за счет использования пространства и моделирования в нем расстояния объектов. Пространственная перспектива выступает в музыке одним из выразительных средств и создает иллюзию реальности картины мира. Расположение объектов в пространстве имеет свою закономерность, а звуковые соотношения инвариантности нахождения звуковых точек в пространстве позволяют говорить о геометрических преобразованиях.

Е. Назайкинский в работе «Психология музыкального восприятия» выделяет основополагающие моменты взаимоотношения звуков в пространстве и их восприятия зрителем. «Рассмотрим сначала некоторые из объективных факторов, помогающих слуху при восприятии музыки более или менее точно определить реальное пространственное расположение инструментов, оркестровых групп и оркестра в целом. К наиболее важным относятся следующие:

- 1) зависимость громкости и тембра от удаленности источника звука;
- 2) соотношение разноудаленных источников звука по громкости и тембру;
- 3) зависимость крутизны фронта звуковой волны от расстояния;
- 4) разница в направлении, громкости и времени прихода звуковых сигналов, принимаемых левым и правым ухом;
- 5) время реверберации, характеризующее особенности помещения [4, с. 117]».

Киматика – наука, изучающая звук и вибрацию. В ее основе лежит взаимовлияние двух научных направлений: музыки и математики¹. Ученые проводили эксперименты по воздействию звуковых волн на капли воды и пришли к выводу, что на органическую и неорганическую материю действуют одни и те же законы гармонической организации. Мир цвета, звука и формы управляется по одним и тем же законам – между гармониками и гармоническими структурами существуют тесные взаимосвязи. Звук представляет собой поток энергии, текущей подобно водному потоку. Звук может изменить среду, через которую он проходит, и сам изменяется ею. Каждая звуковая волна – есть сила, которая вызывает соответствующую реакцию. Существуют активная и воспринимающая силы и область их взаимодействий.

В 20-е годы XX века немецкий ученый Ганс Кайзер разработал теорию мировых гармоник. Он обнаружил, что принципы гармонической

¹ Понятие «киматика» (от греческого «кума» – «волна») было введено швейцарским ученым Хансом Йенни, продолжившим работу немецкого ученого Эрнста Хладни. Воздействия звуковой волны на вещества разной природы Х. Йенни запечатлел на фотоплёнку. Он рассыпал на поверхность стальной пластины песок, глину, жидкие вещества, и под воздействием колебательных движений разной частоты вещества на пластине принимали упорядоченный рисунок. Сложность рисунка напрямую зависела от подаваемой звуковой частоты на пластину – чем выше частота, тем сложнее рисунок. Эти «звуковые орнаменты» впоследствии получили название «рисунки Хладни».

структуры в природе описываются законом соотношения звуковых гармоник. Много лет он посвятил возрождению науки об обертонах (гармониках). Он вывел формулу, позволяющую добиваться качества воспроизведения музыкального полотна, и обратил внимание на обертоновое, более утонченное чувствование звука. Изучение данного вопроса позволяет говорить о взаимосвязи между тонами и числами. Геометрия звука – это новое решение совместить в себе две науки: музыку и математику. И возможно, в этом направлении в дальнейшем будут еще сделаны открытия.

Ценным качеством полифонического пространства является, несомненно, изучение новых комбинаций смешения стилей, соединение разрозненных элементов и частей на основе их взаимозависимости и дополняемости. Процессы интеграции как сложное непредсказуемое производство сходны с процессом полифонии. Комплексный подход к решению проблем действительности есть небывалая сцена возможностей для творческой реализации фантазии.

Музыка воздействует на эмоциональную сферу человека, в то время как математика представляет конструктивный расчет. Композитор задает себе новую цель: поиск гармонических соотношений в пространстве, по его мнению, отражающих красоту, поиск звуковой соразмерности за счет использования возможностей пространственного спектра. Термином «геометрия звука» можно обозначить целую проблему, интерес к которой не угасает и в настоящее время. Это особый уровень отношения к звуку и его бесспорное воздействие на сознание зрителя. Кинотеатры, различные стереосистемы в домашних условиях, электроакустическая аппаратура и эксперименты в этой области приносят немалый доход. В понятие звука включены компоненты вибрационного поля, гравитации и самого носителя, из которого воспроизводится звук. Изучение и использование пространства и его качества позволит найти нужные частоты и добиться желаемого эффекта.

О. В. Синельникова анализирует явления, которые происходят в музыкальной науке в результате стремления к расширению пространства исследования и синтезирования методов разных наук: «Сегодня становятся все более очевидными процессы перетекания методов анализа художественных текстов и терминологии из литературоведения, лингвистики, философии, киноведения, теории изобразительного искусства в музыковедческие работы. Так, в музыкальной науке уже давно используется ме-

тодология семиотического исследования произведений (М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский и др.), а теория интертекстуальности активно завоевывает внимание музыковедов в применении ее к анализу современной музыки (Г. Григорьева, Л. Дьячкова, Р. Островский, Д. Тиба, М. Раку и др.). Но столь же очевидно и обратное движение. Например, рассмотрение литературных и поэтических произведений с позиций музыкальных, с использованием музыковедческой терминологии и методологии» [5, с. 12].

Полифоническое пространство – это тонко организованное единство многообразия. В нем устанавливаются внутренние причинно-следственные связи, где их взаимодействие образует новый смысл. Вследствие этого возникает ряд вопросов. Как объединяются порой контрастные составляющие элементы полифонии между собой в едином полифоническом пространстве? Можно ли вообще говорить о единой «геометрии» полифонического пространства? Существенными оказываются проблемы сложности восприятия «полифонии», дифференциации восприятия музыкальных пластов и ее измеримости в количественном и качественном аспектах, соотношения координат между собой. Всё это однозначно требует детального исследования данных явлений. Пространственное решение полифонической конструкции, ее «объемной» перспективы является одной из особенностей в достижении эмоционального эстетического отклика. Большую роль играют собственные законы иерархии, художественная логика, основы структурной организованности и т. д.

В XXI веке за счет общих полифонических методов и приемов в построении текстовой художественной реальности появляется возможность обозначить характерные черты эпохи. Полифоническая организация материала является одним из сложнейших методов моделирования действительности. Истина представлена зрителю в завуалированном виде. Вплетение дополнительных пластов в диалогическое действие формирует зашифрованный код, некий новый смысл.

Невозможно обойти в данном вопросе такой момент, как воздействие полифонического шедевра на сознание зрителя. Важную роль в нем играет психология восприятия полифонической структуры сознанием и ее роль в создании впечатления единства и целостности образа, развертывающейся во времени. Многослойность полифонической фактуры оказывает непосредственное воздействие на сознание индивида. Полифония

представляет, с психологической точки зрения, особое информационное поле, в соприкосновении с которым возникает особое психическое состояние сознания.

«Как известно, пространство человек воспринимает как нечто целостное, состоящее из видимой и невидимой – в данный момент – части. В случае необходимости невидимая может стать видимой и наоборот. Нужен лишь поворот головы, корпуса, движения глаз. Постоянные переходы видимой части в невидимую и невидимой в видимую, постоянная практика в этом дают человеку определенный опыт, в соответствии с которым пространство подсознательно воспринимается целиком, хотя под более интенсивным контролем внимания находится лишь определенная его часть, связанная с активными действиями или с наблюдением» [4, с. 108]. Восприятие художественного пространства оставляет важное место воображению зрителя. Видимая часть пространства является движением сюжета, в то время как невидимая часть досоздается в нашем воображении. Яркий пример – художественное пространство кино. Движение предметов на плоскости, быструю сменяемость кадров за счет нашего воображения мы воспринимаем как рельефное динамичное движение, как нашу повседневную реальность.

Полифоническое произведение с различной степенью контрастности голосов можно воспринять как единый целостный поток или же дифференцированно. Пространственное дифференцирование зависит от объекта внимания в многоголосии. На первый план выходит определенный голос, согласный с интересом самого слушателя или зрителя, если это, например, картина. Получается, что свобода восприятия художественного произведения заключается именно в переключении внимания с одного объекта на другой. В этом отличие от гомофонной фактуры, где внимание зрителя переключает сам автор, выводя на передний план одну идею, тогда как остальные являются фоном, условием. Дифференцированное восприятие предполагает аналитическую способность к расчленению структурных элементов и знание семантики художественного языка, его соответствие уровню художественного сообщения. Владение семантикой художественного сообщения включает подготовленность воспринимаемого в данной области науки для образования более высоких производных уровней семантики. Киноискусство представляет яркий пример полифонической смыслоорганизующей структуры. В творчестве С. Эйзенштейна, А. Тар-

ковского, Ф. Феллини, А. Рене множество тому подтверждений. Организация сюжета в так называемом «интеллектуальном кинематографе» происходит по законам полифонии, с использованием свойств пространства в художественных целях.

Театр, изобразительное искусство, архитектура, скульптура создают свой пространственный эффект. Интерес представляет художественное пространство в литературе, где оно полностью предстает воображаемым. Первостепенную роль в художественном пространстве играет именно воображаемая его часть. Пространство театра также по большей части до создается зрителем. Хотя в оформлении текста, в размещении актеров, различных декораций участвует непосредственно реальное пространство, оно накладывается сверху сценического видимого пространства, направляет ход мысли, поддерживает иллюзию целостности. В работе воображения зрителя главную роль играет накопленный жизненный опыт, который позволяет осветить в сознании эту невидимую часть изображения.

Полифония включает в себя, прежде всего, количественные характеристики и тем самым образует довольно сложную иерархическую структуру. Охват всей ее сложности возможен благодаря памяти жизненного опыта и предельности. Исходной точкой отсчета является в координатах пространства и времени полифонии та позиция, с которой человек воспринимает и оценивает включенный в его деятельность реальный мир. Большое значение имеет соотнесение художественного произведения с жизненным контекстом зрителя.

Одним из знаковых произведений эпохи постмодерна является роман У. Эко «Имя Розы». Писатель создает свое произведение, обращаясь к цитированию известных сюжетов, но уже под новым углом их освещения переоценивает их смысл. Роман сопровождают заметки на полях, в которых автор поясняет основные понятия постмодернизма. Прием интертекстуальности – та же полифония в литературной области. Именно множественность взгляда на событие выдвигает на первый план объективность изображения действительности. Произведение основано на лабиринте текстов. Лабиринтом также выступает архитектурное решение библиотеки, в которой происходит разворачивание сюжета. За счет объема и его заполнения хорошо передана полифоническая конструкция. Конструкция заполнена многочисленными комнатами, переходами и мелкими деталями. Сама структура символически представляет загадку и сложность поиска ответа.

Архитектурную форму лабиринта использовал также художник Пиранези в своих архитектурных фантазиях. Его композиции строятся при помощи лабиринта или многоэтажных слоев по вертикали. Наличие лестниц, мостиков, переходов, блоков, цепей в серии гравюр «Фантастические изображения тюрем» Пиранези способствует соединению межэтажных конструкций. Пространственные ощущения говорят о выпуклости, рельефности изображения, категории объема. Уровень восприятия сводится к проблеме дифференцированности, рецепции в ее количественном и качественном соотношении координат. При первом просмотре невозможно уловить взглядом всю полноту видимого. Возникает потребность, рассмотреть все мельчайшие детали не спеша, как бы под увеличительным стеклом.

Лабиринт – нагрузка для ума. В нем, несомненно, присутствуют ирония и элемент игры. Полифоническая форма предполагает наличие нескольких смысловых пластов в произведении. Полифоническое пространство представляет собой синтез и сложный процесс познания, сближения отдельных систем в единое целое, позволяет многогранно рассмотреть ту или иную проблему. Оно способно вмещать в себя огромное количество информации и острые контрасты современной действительности.

Большой интерес в данной области представляет художник Морис Корнелис Эшер. Его творчество рассматривают с математической точки зрения. Его игра с пространством и математический расчет создают трехмерный объем картины. Нарушив реальную логику пространства в своих шедеврах, он достигает визуальных парадоксов. Яркий пример лабиринта в его творчестве – «Картинная галерея». Эта композиция заставляет задуматься и выступает неким ребусом или загадкой. Здесь соединяются два мира: галереи и картины, которая висит в галерее. Постепенно мы понимаем, что видим ситуацию одновременно с нескольких сторон: юноша в картинной галерее смотрит на картину, а зрители вдали видят этого юношу в картине. Игра со зрительной пространственной перспективой воссоздает многослойность и множественность миров, что в свою очередь и отражает метод полифонии. Кроме того, эта одна из самых невероятных картин Эшера долгое время не давала ученым покоя своим белым пятном в центре. Считается, что картина должна продолжаться дальше внутрь по спирали, но художник не смог решить эту задачу.

Эшер понимал, что геометрия определяет логику пространства, но и логика пространства определяет геометрию. Множество художников XX–XXI веков реализует полифонический прием в своем творчестве по-разному. Мозаичные панно Льюиса Лаво – яркий тому пример. Мы привыкли считать, что *мозаичные панно* – это некие объекты искусства, состоящие из отдельных частей, при этом каждая из частей сама по себе произведением искусства не является. Но совсем иначе у Лаво. Каждая его грандиозная фреска-мозаика состоит из вполне самостоятельных живописных полотен, которые, суммировавшись, образуют новый образ.

Экстраполяция полифонической формы на все виды художественного искусства выводит его на некое универсальное качество, характеризующее данную эпоху в целом. «Полифонический диалог» выступает следствием процесса глобализации. Он (как и глобализация) уже необратим и имеет широкую культурологическую значимость. Именно через форму полифонии стало возможно объяснить распад системности и переход к множественности идеологий. Принципиальная открытость диалогу способствует образованию новых наук и научных направлений – таких, как глобалистика, моделирование искусственного интеллекта, синергетика и многие другие. Именно полифоническая форма способна объединить в себе ранее несовместимые области знания и достигнуть непредвиденных результатов. Образовалась целая арена, на которой происходят различные эксперименты. Именно на этой почве возникают самые смелые решения и непредсказуемые результаты. «Даже в выражениях “простор творческой фантазии”, “палитра композиторских средств” скрыто присутствуют связанные с пространственностью категории объема, поля, ряда» [4, с. 88].

Множественность смысла произведения воздействует на различные органы чувств. Мы воспринимаем произведения слуховым, зрительным вектором, оперируя к образной семантике памяти, что в совокупности создает системность анализаторов органов чувств в их полноте высказывания. Этот момент облегчает нагрузку пространственного восприятия. Распределение по различным органам чувств снимает напряжение. Отрицание первичных установок делает возможным предельную открытость полифоническому диалогу, равноправие позиций участников (культуры, нормы, стили, структуры и др.) и их взаимодействие друг с другом. Именно открытость и желание взаимодействовать вносит новую психологическую

установку в современное сознание. Полифония постмодерна – это новое пространственно-временное решение.

Литература

1. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1985. – 1560 с.
2. Файнер В. М. Полифония как язык духовно-музыкального мышления // Регентское дело. – 2007. – № 4.1. – 172 с.
3. Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина: моногр. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – 291 с.
4. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 382 с.
5. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: моногр. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – 313 с.

УДК 78.071.1

О. В. Синельникова
Кемерово

РОДИОН ЩЕДРИН И МСТИСЛАВ РОСТРОПОВИЧ: РЕЗУЛЬТАТЫ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА¹

Статья посвящена творческим контактам двух выдающихся музыкантов второй половины XX – начала XXI века. Автор рассматривает виолончельные произведения Р. Щедрина, написанные для М. Ростроповича и ему посвященные. Среди них «Русские наигрыши», Соната для виолончели и фортепиано, «Parabola concertante», «Слава, Слава!», «На посошок», наполненные техническими трудностями и артикуляционными новинками. Самое масштабное произведение – Концерт для виолончели с оркестром – анализируется детально.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Мстислав Ростропович, Концерт для виолончели с оркестром, исполнительские приемы.

¹ Материал подготовлен 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.)».

**RODION SHCHEDRIN AND MSTISLAV ROSTROPOVICH:
THE RESULTS OF THE CREATIVE COMMUNITY**

The article is devoted to creative collaboration of two outstanding musicians of the second half of XX – beginning of XXI century. The author considers cello works by Rodion Shchedrin, written for Rostropovich and dedicated to him. Among them are “Russian tunes”, Sonata for cello and piano, “Parabola concertante», “Glory, Glory!», «One for the road» are filled with technical difficulties and articulation novelties. The greatest piece – the Concerto for cello and orchestra is analyzed in detail.

Keywords: Rodion Shchedrin, Mstislav Rostropovich, Concerto for cello and orchestra, performing techniques.

*Музыка – это исцеление. Музыка может зажечь факел добра
и переустроить, усовершенствовать мир.*

М. Ростропович

Жизнь и творческая деятельность Мстислава Ростроповича стала одной из самых фантастических легенд XX века. Величайший виолончелист мира, дирижер и пианист, музыкант исключительного таланта, неиссякаемой энергии и необыкновенно сильной, магнетически привлекательной личности, гражданин планеты и «бездонно русский человек во всех своих проявлениях» [1] – редчайшее сочетание этих качеств определило его совершенно уникальное место в истории музыки второй половины XX – начала XXI века. Исполнитель практически всего мирового виолончельного репертуара, М. Ростропович на протяжении многих лет вдохновлял и активно поддерживал процесс создания современной музыки. Его блестящее владение инструментом, мощная темпераментная манера игры вдохновляли многих выдающихся композиторов XX века на создание новых сочинений. Среди них: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Губайдулина, Г. Канчели, Б. Бриттен, Л. Бернстайн, А. Дютийё, О. Мессиан, В. Лютославский, К. Пендерецкий, А. Пяццолла и многие другие. Перечень современных сочинений для виолончели, написанных специально для Ростроповича и ему посвященных,

огромен (более 60 произведений). Он исполнил впервые 117 произведений для виолончели и дал 70 оркестровых премьер. Как камерный музыкант выступал в ансамбле с С. Рихтером, в трио с Э. Гилельсом и Л. Коганом, а также в качестве пианиста в ансамбле с Г. Вишневской. В собрании Гос-телерадиофонда свыше 170 записей музыканта (с 1947 по 1990 год).

Р. Щедрина и М. Ростроповича связывали долгие годы искренней дружбы и творческого сотрудничества. Они знали друг друга с юности по Московской консерватории, жили в одном доме. Как начиналось сотворчество выдающихся музыкантов? «Впервые я услышал его имя еще в конце 1940-х – начале 50-х годов. Тогда шли разговоры по всей Москве о том, какой замечательный и талантливый композитор и пианист появился на музыкальном горизонте России. Несколько позднее, но тоже много лет назад я участвовал вместе с ним в концерте, который проходил в здании Министерства иностранных дел. Он играл свои фортепианные пьесы, свое знаменитое “Basso ostinato” и был исключительно молод. Но уже тогда в его музыке присутствовала невероятная пластичность мелодической линии – ощущение естественного дыхания в музыкальной фразе и напряженности в кульминации». Так писал Мстислав Ростропович о Родионе Щедрине в буклете фестиваля, поздравляя его с 70-летием [1, с. 10]².

Теперь произведения Щедрина играют лучшие исполнители мира – такие, как Юрий Башмет, Максим Венгеров, Денис Мацуев, Олли Мустонен, Екатерина Мечетина, Валерий Гергиев, Лорин Маазель, Сейджио Озава, Марис Янсонс. «Особенно я ценю его неприятие компромиссов даже в то очень трудное для русской музыки время, – продолжает Ростропович в том же поздравлении. – Он всегда был новатором в музыке и не опасался публично демонстрировать свою полную поддержку любым отклонениям от “официального музыкального курса”» [1, с. 11].

Блестяще остроумный, дерзкий и динамичный, изобретательный и непредсказуемый, непревзойденный мастер музыкальной транскрипции, гениальный подражатель, любитель музыкальных сюрпризов, которыми он в изобилии продолжает удивлять публику, завораживающий магией ритмических остинато, причудливым смешением тембров – такая творческая

² Эти слова были сказаны также в предисловии, написанном Ростроповичем для немецкого издания книги В. Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» (См.: *Cholopova V. Der Weg im Zentrum. Annäherungen an den Komponisten Rodion Shchedrin.* – Mainz, 2002. – 201 p.).

личность композитора была очень близка и понятна мироощущению Ростроповича, с его неумемной энергией и стремлением к новому. «Ростропович поразительный во всех проявлениях, ни на кого не похожий, человек-музыкант-гений... Если мы вспомним обо всем, что он сделал для русской культуры, – будет огромная... кладовая!» – говорит о нем В. Горностаева [2].

Любовь к России, преданность русской культуре – та ведущая нить, которая связывала двух гениальных музыкантов. Хотя были и другие точки соприкосновения. Ростропович отзывался с большим признанием о Щедринах как о друге и коллеге: «Я счастлив играть твои сочинения. Твое творчество – одна из ветвей могучего древа музыкального искусства России... Ты создал свой собственный стиль в музыке, ты удивительно разносторонне одаренный человек. Образованный во всех областях искусства. Я ценю твой музыкальный вкус. Ты замечательный верный друг! Я очень надеюсь, что мы еще поработаем вместе!» [1, с. 11]. А Щедрин всегда говорил, что исполнители такого класса, как Ростропович – подарок для композитора. 28 февраля 2008 года на сцене Концертного зала имени Чайковского была исполнена пьеса Р. Щедрина «На посошок», написанная в память о большом друге и великом музыканте Мстиславе Ростроповиче. «Мы были очень дружны. Я восхищался им не только как гениальным музыкантом, но и как человеком необыкновенного обаяния, участливости, верности в отношениях, – вспоминал Щедрин. – Под Франкфуртом есть очень красивый городок Кронберг: как считают музыканты, столица виолончелистов. Там Слава создал свой фестиваль. И когда он ушел из жизни, руководитель этого фестиваля заказал мне своего рода “поминование” Ростроповичу. А Слава ведь очень любил дружеские посиделки» [3].

Из подобных высказываний двух знаменитых музыкантов можно было бы составить бесконечный диалог, хотя в реальности это был музыкальный диалог длиной в целую творчески насыщенную жизнь М. Ростроповича. Попытаемся в память о выдающемся виолончелисте, дирижере и общественном деятеле обобщить результаты такого необычайно плодотворного сотрудничества.

Особенно тесный контакт двух музыкантов можно было наблюдать по премьерам произведений Щедрина конца 1980–1990-х годов, когда Ростропович стал выступать не только как солист, но и как дирижер. Вспомним исключительный взлет в творческой биографии Щедрина – 1988 год, когда были созданы литургия «Запечатленный ангел» и «Стихира

на 1000-летие Крещения Руси» для симфонического оркестра. Последнее сочинение Щедрина послал лишенному советского гражданства Ростроповичу в США, не испугавшись неприятностей (ведь государство не относилось лояльно к таким темам даже в конце 80-х), да еще и посвятил ему это произведение. Премьера состоялась в марте 1988 года в Кеннеди-Центре (в Вашингтоне) с Вашингтонским Национальным симфоническим оркестром под управлением М. Ростроповича.

Вот что писал Щедрин об этой премьере: «Слава исполнил “Стихиру” превосходно. Оркестр звучал торжественно и объемно. Первые звуки партитуры, где к обширному *divisi* альтов и виолончелей добавлялось одновременно опевание оркестрантами основного мотива закрытым ртом, рождали иллюзию монодийного пения мужского церковного хора в древней православной базилике. Славе удалось достичь красочного завораживающего эффекта. В партитуре была выписана партия русской звонницы. Колоколов такого размера в Вашингтонском оркестре не оказалось. Слава не потерпел никакого компромисса, и звонницу доставили из Филадельфии на автофургонах с тяжелыми платформами. Кончается сочинение тихим низким сиротливым звуком контрафагота. Слава едко прокомментировал финальную точку: “И так следующие тысячу лет...”» [4, с. 194].

Вскоре Щедриным был сочинен Четвертый концерт для фортепиано с оркестром «Диезные тональности» (1991), блистательно исполненный Н. Петровым 11 июня 1992 года, а тем же оркестром вновь дирижировал Ростропович. Затем последовала премьера оперы «Лолита» 14 декабря 1994 года в Стокгольме, инициатором постановки и дирижером которой стал Ростропович, преодолев множество трудностей и запретов, связанных с ее подготовкой. Щедрин говорил, что слово «препятствие» в словарном фонде Ростроповича не значилось. «Разве мне хоть раз не удалось осуществлению то, что я задумывал?», – воскликнул Ростропович и отправлялся с удвоенной энергией реализовывать свой план [4, с. 201].

9 августа 1997 года на Флоридском Международном фестивале в Дейтона-Бич Лондонским симфоническим оркестром под управлением М. Ростроповича была исполнена свободная транскрипция Щедрина «Два танго Альбениса». Наконец, запись Концерта для скрипки с оркестром Щедрина в исполнении Максима Венгерова и Лондонского филармонического оркестра под управлением Мстислава Ростроповича была номинирована на Grammy как «лучшее сочинение в жанре современной классической музыки, написанное за последние 25 лет».

Приведенные факты о многом говорят. Но главное то, что в списке сочинений Щедрина есть виолончельные произведения, написанные специально для Ростроповича и ему посвященные. На них стоит обратить особое внимание. Это *«Русские наигрыши»* для виолончели соло (1990) – труднейшая для исполнения пьеса, написанная для 4-го Международного конкурса им. Ростроповича в Париже и ему же посвященная; *Концерт для виолончели с оркестром («Sotto voce»)*, премьера которого состоялась 8 ноября 1994 года в исполнении М. Ростроповича и Лондонского симфонического оркестра под управлением С. Озава; *Соната для виолончели и фортепиано* (1996), которая впервые прозвучала в исполнении Ростроповича и Щедрина в Монте-Карло 5 мая 1997 года; *«Parabola concertante» для виолончели и струнного оркестра с литаврами* (2001), имеющая еще и другое название – *«Очарованный странник»*; ее премьера сыграна 28 октября 2001 года в Кронберге Франкфуртским симфоническим оркестром радио под управлением Н. Вольфа, солист – М. Ростропович. Ростропович с удовольствием играл премьеры этих произведений, включал их в свой постоянный репертуар.

На этом список сочинений Щедрина, написанных для его друга, не заканчивается. Кроме собственно виолончельных опусов были еще и другие, например, оркестровое произведение *«Слава, Слава»*, созданное к 70-летию юбилею Ростроповича в 1997 году. Во время его премьеры в Париже под руководством С. Озава в заключительной части музыкантами оркестра был подготовлен особый сюрприз в щедринском духе: неожиданно для всех оркестранты выразили свои поздравления юбиляру ликующим пением-хором под звуки собственного инструментального сопровождения.

Год спустя после кончины величайшего виолончелиста XX века (27.04.2007), в 2008 году, это сочинение было исполнено на Международном виолончельном фестивале памяти Мстислава Ростроповича в Москве Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии в Большом зале Московской консерватории. Там же прозвучала шестиминутная пьеса *«На посошок»* (премьера состоялась 5 октября 2007 года в немецком городе Кронберг³⁾) для шести виолончелей и альтовой блокфлейты (или для флейты, гобоя, кларнета, трубы и виолы), которую Щед-

³ Пьеса «На посошок» была исполнена Сабиной Амбос (блокфлейта) и ансамблем «Челлиссимо» (Юлиус Бергер, Ласло Феньо, Себастьян Хесс, Вольфганг Ленер, Вольфганг Типольд, Раймунд Тренклер).

рин написал за считанные дни после ухода из жизни Ростроповича. По словам композитора, это своего рода разговор, в котором ансамблю виолончелей вторит блок-флейта, олицетворяющая вечность, и таким образом, голос самого Ростроповича, но уже не земной.

На Международном виолончельном фестивале памяти М. Ростроповича было исполнено еще одно виолончельное произведение Щедрина, которое можно отнести уже к разряду экзотических и авангардных, но не по характеру образов или концепции, а по инструментальному составу. Это «Гамлет-баллада» для 1000 виолончелей, которой дирижировал Давид Герингас. Он же принимал участие в первом представлении «Гамлет-баллады» в Японии в качестве одного из исполнителей. «Мстислав Леопольдович дирижировал эту премьеру, – вспоминает Герингас. – Играло 1066 виолончелистов. Причем, он не согласился с этой цифрой. Он сказал, что, на самом деле, было 1067 – “не забывайте меня, я тоже виолончелист”» [5].

В Москве в исполнении «Гамлет-баллады» приняли участие около 70 московских виолончелистов. Это произведение можно сыграть и квинтетом, так как в нем 4 партии. Родион Щедрин добавляет: «Заказ я получил от Японии. Меня удивило... Прежде всего, мне прислали все данные на этот зал в Японии, где помещалось помимо тысячи виолончелистов и тысячи футляров для виолончелей огромное количество публики. Сочинение не слишком большое – 17 минут идет. Мне кажется, тысячу виолончелей слушать дольше опасно» [5].

Во всех виолончельных произведениях Щедрин уделяет повышенное внимание исполнительским приемам. Для композитора важно не только донести свой замысел до публики, но и дать возможность исполнителю в полной мере показать свое виртуозное владение инструментом, искусство игры на нем. Поэтому все его концерты, камерные и сольные инструментальные сочинения становятся настоящими подарками для музыкантов-исполнителей.

Вот лишь один из них, самый маленький – сольная виолончельная пьеса «*Русские наигрыши*». Ее премьера состоялась в ноябре 1990 года в Театре на Елисейских Полях в Париже. Стилистика этой миниатюры восходит к русской народной инструментальной культуре. Пьеса театральна по духу, хотя в ней нет внешних проявлений инструментального театра: исполнитель должен не только демонстрировать здесь всевозможные спо-

события игры на своем инструменте (*flautando, glissando, tremolo, ricochet, pizzicato, lontano* и др.), но и воспроизводить приемы звукоизвлечения на других инструментах (*quasi Balalaika, quasi Contrabasso*).

В произведении сопоставляются не образы-характеры, а разные наигрыши, которые, быстро сменяя друг друга, образуют сквозную форму, где музыкальный материал повторяется лишь однажды. Идея пьесы реализуется в последовательности контрастных разделов, со сменами темпов, фактуры и способов звукоизвлечения. Приметой русского стиля становится и сам тематизм. Так, например, мелодия 14-го такта напоминает русскую молодецкую песню. Как всегда, у Щедрина оригинальна концовка пьесы – стремительный пассаж с внезапным *accelerando*, переходящий в *quasi glissando*.

Техническими трудностями и артикуляционными новинками наполнены все виолончельные произведения Щедрина. Исполнителю всегда есть над чем здесь потрудиться. Хотелось бы обратиться к самому масштабному виолончельному произведению композитора – *Концерту для виолончели с оркестром «Sotto voce concerto»* в четырех частях. Для этого произведения характерно драматическое восприятие действительности и, казалось бы, не свойственные Щедрину субъективно окрашенные тона. Концерт открывает в музыке Щедрина трагедийную тематику. Эта музыка многими своими особенностями восходит к творчеству Д. Шостаковича, влияние которого, по словам самого Щедрина, возрастает с годами все больше и больше, представляя, наконец, в своем концентрированном виде в симфонических этюдах «Диалоги с Шостаковичем» (2001). Щедрин указывает даже на то, что замысел каденции в III части Виолончельного концерта подобен каденции Первого скрипичного концерта Шостаковича по центру тяжести и функции в форме. Эти ассоциации не случайны и по отношению к Ростроповичу, поскольку фигура величайшего симфониста XX века и для него, как известно, была очень значимой.

Щедрин снабжает Виолончельный концерт подзаголовком «Sotto voce concerto». В. Холопова трактует его как драму, слышимую сквозь стену. Об этом свидетельствует манера повествования, как бы вполголоса. «Партитура сочинения выдержана в лирическом ключе, приглушенных тонах. Я намеренно избегаю жестких колючих звучностей, рваных регистровых пространств. В концерте много протяженных мелодических построений, интонаций приглушенной человеческой речи. Много тональных

«струнных» центров, связанных с обертонами пустых струн (*c, g, d, a, e*)), – пишет Щедрин в аннотации (цит. по [6, с. 230]). Композитор говорил, что хотел «использовать феномен правой руки Ростроповича, его уникальную способность к совершеннейшему legato, тончайшему – “околдовывающему слушателя *pianissimo*”».

Обратившись к инструментальной драме-трагедии, к вечной теме жизни и смерти, Щедрин избирает драматургическую модель, неизменными признаками которой являются трагическая кульминация и катарсическое просветление в финале. Этот драматургический рельеф, развернутый в опере «Лолита», завершённой в этом же году, композитор использует также в Скрипичном концерте, но тематическая наполненность, конструкция частей и структура цикла в каждом случае оригинальны. Четырёхчастный Виолончельный концерт по концепционности, силе воздействия, широте идейного замысла и способам его воплощения не уступает сонатно-симфоническому циклу в лучших традициях драматического симфонизма Чайковского и Шостаковича. Однако функциональное значение частей и их формообразование далеки от классико-романтической предсказуемости.

I часть (*Sostenuto*) экспонирует основной тематический материал концерта (*Примеры 1, 2, 3*). Все изложенные здесь темы приобретают значение лейтмотивов. Материал дается конспективно, тезисно: сжатые разделы образуют концентрическую форму.

Схема I

| | | | | | |
|----------------|-----------|-----------|-----------|------------|------------|
| Вст. 1-5 т. | А ц. 1 | В ц. 4 | С ц. 6 | В1 ц. 7 | А1 ц. 8 |
|----------------|-----------|-----------|-----------|------------|------------|

Поэтому вся I часть воспринимается как прелюдия ко второй, где и происходят главные события.

Развернутая и многотемная II часть (*Allegretto moderato*) представляет собой сквозную форму с монтажной сменой разделов способом резкого отключения звучания, прекращения незавершённой темы и вторжения новой. Однако все темы II части близки между собой по своему эмоциональному строю. В них отражается состояние настороженного ожидания, скрытого беспокойства, недобрых предчувствий. Почти вся часть выдержана на предельно тихой звучности (от *p* до *ppp*): многообразные фигурации виолончели кажутся таинственным шелестом, протянутые звуки духовых за-

мирают как одинокие голоса. Лишь в кульминационном разделе трагедийная образность выражается более открыто, все чувства предельно обостряются (ц. 26).

Масштабы кадров-эпизодов не регламентированы: есть очень краткие (4 такта), есть достаточно развитые (до 24–26 тактов). Связки и переходы между разделами отсутствуют. В этот бесконечный поток многочисленных образов включается весь материал I части (с ц. 28 до конца), образуя арку. Принцип неожиданного прекращения музыкального развития, обрыва на полуслове, культивируемый в отдельных разделах этой части, распространяется и на завершение всей формы. Третья тема I части («С»), на которой строится кода II части, внезапно останавливается, повисая в воздухе.

Оригинально решена III часть цикла и одновременно проблема сольной каденции. Ее роль в общей драматургии произведения отчетливо формулирует сам автор: «Важную функцию несет на себе III часть – сольная каденция виолончели (под сурдину), которая, впитав в себя тематический материал двух предыдущих частей, словно поднимается по высокой «винтовой лестнице» к финалу, итожащему все музыкальное построение и закрепляющему атмосферу полутонов, недосказанностей лирического склада» (цит. по [6, с. 232]).

Стремительное движение *Scherzo-cadenza* внезапно останавливают массивные аккорды на основе трансформированного тематического материала I части в соединении с новой жесткой темой. В непротяженном финале спрессованы основные драматургические этапы произведения: здесь и экспонирование образов зла, и драматическая кульминация с трагедийной развязкой, и катарсическое просветление. Повышенная событийность, накал страстей делают IV часть бесспорным центром тяжести композиции, к которому стягиваются все нити предшествующих частей. Обобщающая сила финала концерта очень велика.

Таким образом, в четырехчастном цикле Виолончельного концерта весомыми и значительными оказываются четные части (II и IV). Именно в них разворачивается драма, переходящая в открытое столкновение в генеральной кульминации финала. Противопоставление светлого жизненного начала и образов зла первоначально происходит на расстоянии, они существуют обособленно: I часть – экспозиция позитивной сферы, IV – негативной. Лишь кульминация обнажает конфликт этих непримиримых сил.

Легкие нечетные части (I и III) соотносятся между собой как лирический центр и жанровая интермедия. Образуется своеобразный ямбический ритм цикла, в котором получает воплощение жанр инструментальной трагедии. Парный контраст легких и тяжелых частей подтверждается их соединением *attacca* (I и II, III и IV).

Законы драматического симфонизма действуют в Виолончельном концерте на уровне цикла по всем параметрам. В первую очередь, это сквозное проведение тематического материала: II часть включает весь тематизм I части в развернутом виде, IV – его же в сжатом варианте, подвергая разработке элементы лейттем, III – содержит лишь рассеянные мотивы.

Весь материал, приобретающий значение лейттематизма произведения, экспонируется в I части. Первая тема – мрачное четырехтактовое вступление у виолончелей и контрабасов в низком регистре (*Пример 1*). Цепь нисходящих хоральных аккордов как бы предвосхищает трагическую направленность сочинения, которая реализуется в финале, где эта тема входит в комплекс негативных образов. Секундовые созвучия аккордов обостряют колорит темы, семантика которой восходит к образам рокового начала в инструментальных драмах композиторов романтической эпохи.

Опора на секундовую интонацию связывает вступительный хорал со второй лейттемой произведения у солирующей виолончели (ц. 1), где мотив *a-b-d* является тематическим зерном, формируя меланхоличный исповедальный монолог вполголоса (*pp, ppp*) (*Пример 1*). Интонационную напряженность этой мотивно-составной мелодии время от времени снимают ладотональные разрядки, разрешения, обнаруживающие местные центры и структурирующие тему в сложный период из трех предложений (4+5+3+5+3+3).

Роль второй лейттемы, персонифицирующей лирического героя произведения, очень велика в концерте. Она неоднократно появляется в дальнейшем. В репризе I части мелодия проводится особым трепещущим звуком (*trem. ord s. p. ord*). Во II части воспроизводятся оба варианта этой темы (ц. 28 и ц. 30). Но во втором – утонченный поэтический образ, творимый солирующим инструментом, обволакивается секундовыми созвучиями оркестра. В IV части виолончельная тема резко драматизируется, звучит экспрессивно (на *fff*), обогащаясь звенящей трелью, при этом остается только один восходящий мотив, воспринимаемый здесь как отчаян-

ный крик души. В последний раз эта лейттема появляется в катарсической коде финала (ц. 54) на фоне прозрачных фигураций солирующей блокфлейты, олицетворяющей красоту и покой вечной природы. Таков путь сквозного развития одного из ведущих образов концерта.

The image shows a musical score for Violoncello and Klavier. The Violoncello part starts with a *Sostenuto* tempo (♩ ca. 50 - 48) and includes markings for *allarg.* and *Poco y ten.* with a *ppp legato* dynamic. The Klavier part includes *Vc. div.* and *ppp* markings. The score is divided into two systems. The first system includes a first ending marked with a box containing the number 1, with a tempo of *meno mosso (Sostenuto assai)* (♩ = 46 - 44). This system features parts for Fl. c., Archi, and Cl. with *ten.* and *sim.* markings. The second system includes a second ending marked with a box containing the number 2, with a tempo of *poco mp* and *ppp* markings. This system features parts for Fl. d., Fag., and *poco* markings. The score concludes with *rit.* and *a tempo* markings.

Пример 1

С виолончельной темой лирических переживаний в I части сопоставляется светлая полнозвучная тема скрипок (ц. 4) и флейт во втором проведении (ц. 5) – третья лейттема произведения (Пример 2). Она также проходит несколько этапов, связанных с последовательной драматизацией и просветлением ее образа к концу. Предвестники такой трансформации – ритмичные репетиции в оркестре при экспозиционном проведении темы (ц. 7). Далее, во II части начинается движение к драматическому финалу. Мелодия окружается нервным ритмическим остинато (ц. 18 и ц. 21). В кульминационном разделе II части (ц. 26) она провозглашается оркестром в октавном удвоении (на *ff*) в сопровождении тревожного биения репе-

тий на одном звуке у виолончели. В следующем проведении (в конце II части) к этой теме присоединяется восходящая лавина аккордов (ц. 32). Лишь перед самой кодой (ц. 34) мелодия вновь звучит *cantabile dolce* (*ppp*).

Но это не последний виток спирали на пути восхождения к катарсису финала. В начале IV части от полнокровной темы-мелодии остаются лишь беспокойные ритмичные биения репетиций, которые выступают в контрапункте с аккордами трагических предчувствий (вступление I части или первая лейттема) и виолончельной мелодией (вторая лейттема). Истинное значение светлого незамутненного образа третьей лейттемы выявляется в последней ее реминисценции в катарсической коде финала (ц. 57) после длительного соло блокфлейт (Пример 5). Отблески этого света отражаются и в другом тематическом материале. Так, во II части в оркестре возникает прозрачная кантиленная мелодия (ц. 12), близкая по духу третьей лейттеме концерта.

4 Più mosso (Agitato)
(♩ = 76)

ff *espr.*

legato

sim. legato

port.

5 Andante
(♩ = 63)
poch. rubato (quasi improvvisazione)

rit.

v. ten.

ppp dolciss.

dim.

Fl.

p

Fag.

pp

Пример 2

Наконец, последний сквозной образ концерта – плавно колышущаяся мелодия третьего раздела («С») концентрической формы I части, вернее, дуэт двух инструментов – виолончели и флейты, изложенный каноном на фоне протянутого органного пункта (ц. 6) (Пример 3). Здесь обращает на себя внимание то, что интонационным источником данной темы становится никнувший хроматический ход (a-gis-g-dis) в ритмическом уменьшении, на котором основана вторая лейттема концерта. Своим эмоциональным тонусом и тембровым составом этот раздел явно предвосхищает аналогичный дуэт, возникший на заключительном этапе трагедии – в момент катарсического просветления финала, где также использован имитационный тип изложения, к которому часто обращается Щедрин в произведении. Функция темы центрального раздела I части в дальнейшем реализуется в кодовых построениях концерта: она также завершает II часть цикла.

The image shows a musical score for a cello and flute duet. It consists of two systems of staves. The first system includes a cello part (bass clef) and a flute part (treble clef). The cello part has markings: 'poco allarg.', '6 pizz vibr.', 'mp cant.', and 'pp'. The flute part is marked '3 Fl.' and 'pp'. The second system shows the continuation of the duet, with the cello part marked 'p legato.' and the flute part continuing its melodic line. The tempo marking 'a tempo (Poch. più mosso (♩ = 66))' is located at the top right of the first system.

Пример 3

Присущее драме сквозное развитие образов не исключает для Щедрина применения монтажного способа организации музыкального материала, особенно проявляющегося во II и в IV частях. Череда разнородных эпизодов II части складывается в многотемную бесконечную экспозицию (одиннадцать самостоятельных тематических образований). Движение композиторской мысли здесь непредсказуемо, а способы монтирования материала разнообразны. Начальные разделы II части особенно миниатюрны (по 4 такта). Создается впечатление, что автор специально «разрезает» одну тему для того, чтобы «вклеить» фрагмент другой (4–8 такты), а затем вновь продолжить первую (9–13 такты). Да и сама начальная тема пиццикато шестнадцатых с нерегулярным паузированием выглядит несобранной, рваной, склеенной из кусочков – мотивов и субмотивов (1–4 и 9–13 такты).

Другие разделы более развиты (ц. 12, ц. 14, ц. 16, ц. 19), но и они неожиданно прерываются мелкими тематическими образованиями – подобно отдаленным воспоминаниям, случайно промелькнувшим в сознании (ц. 13, ц. 15, 3 такта до ц. 21). В этой веренице уже знакомые образы I части. Здесь и хоральная тема, развитая в ц. 20, провозглашенная на кульминации (3 такта до ц. 27), и трехкратное воспроизведение третьей лейттемы концерта. Но автор не ограничивается этими ненавязчивыми реминисценциями. В конце II части он повторяет (с некоторыми изменениями) все без исключения разделы концентрической формы I части, только меняя их порядок, перекладывая, как кубики: А А1 В В1 С. Благодаря такому монтированию, I и II части вместе образуют контрастно-составную макроформу с полной репризой.

Есть во II части и пример вертикального монтажа элементов различных тем: в ц. 23 проводится новая тема у виолончели на фоне уже знакомого типа фактуры, наплывающего из предыдущего раздела, к которому присоединяются репетиции из светлой третьей лейттемы. Совершенно иной драматургический эффект производит вертикальный монтаж нескольких тем в начале IV части (*Пример 4*). Властно декларированную тему «злых сил» в первом трехтакте продолжает соединение элементов трех важнейших лейттем: виолончельной мелодии, аккордов рока в басу и репетиций на звуке «d» (4–7 такты).

Pesante con moto
 (♩ = 72 - 76)

(♩ = 60 - 58)

senza sord.
ten.
fff

Va.
fff

ff espr., legato
 Vc., Cb.
sff sff

ten.
trem.
allarg.
sim.

Cl. *ten.*
pp eco

36 **Sostenuto**
 (♩ = 52 - 50)

pp
ten.
ppp
part.
ppp

Пример 4

Нетрадиционная структура IV части концерта поддается осмыслению, также исходя из монтажного принципа. Здесь задействован и новый, и лейттематический материал концерта, но все разделы выстраиваются в одну линию на пути движения к катарсической коде. Представим эти этапы схематично.

Таблица 1

| Раздел | Внутреннее строение раздела | Комментарии | | | | |
|---|---|--|---|-----------------------------|--|--|
| 1-й раздел (7 т. до ц. 36) Pesante con moto | <table border="1"> <tr> <td data-bbox="411 409 512 633">a 1–3 т.</td> <td data-bbox="512 409 624 633">l₂⁴ l₃ l₁ 4–7 т.</td> <td data-bbox="624 409 719 633">l₂ ц. 36</td> <td data-bbox="719 409 818 633">b ц. 38</td> </tr> </table> | a 1–3 т. | l ₂ ⁴ l ₃ l ₁ 4–7 т. | l ₂ ц. 36 | b ц. 38 | В первых тактах экспонируется ведущая тема финала, олицетворяющая образ жестокой неумолимой силы. Условно назовем ее темой смерти. Затем вертикально монтируются три лейттемы (4–7 т.), и развивается виолончельная лейттема концерта. В последних тактах этого раздела (ц. 38) вдруг возникает маленький фрагмент (всего 5 тактов) «свирельной темы» (флейта), которая полностью раскроется в коде. Но этот светлый образ – пока всего лишь недостижимая мечта, прекрасный сон, внезапно разрушаемый вторгающимися образами зла |
| a 1–3 т. | l ₂ ⁴ l ₃ l ₁ 4–7 т. | l ₂ ц. 36 | b ц. 38 | | | |
| 2-й раздел (ц. 39) Allegro | | Экспозиция второй темы, входящей в круг негативных образов финала. Это напористая энергичная тема, пронизанная остигнутым ритмом, динамика которой стимулирует рост напряжения при подходе к кульминации | | | | |
| 3-й раздел (ц. 42) Poch. piu pesante | <table border="1"> <tr> <td data-bbox="411 1328 512 1608">a₁ (ц. 42)</td> <td data-bbox="512 1328 683 1608">l₂ b₁ (ц. 43)</td> <td data-bbox="683 1328 818 1608">cadenza (ц. 44)</td> </tr> </table> | a ₁ (ц. 42) | l ₂ b ₁ (ц. 43) | cadenza (ц. 44) | Данный раздел состоит из трех миниатюрных эпизодов: вариант темы смерти, вторая виолончельная лейттема и несколько тактов каденции (<i>Rubato</i>) на основе ритмически «выпрямленной» второй лейттемы. Слабая попытка возобновления свирельного наигрыша делается в ц. 43, однако конфликт и здесь пока не исчерпан. Интересно, что два раза на пути к кульминации виолончель также пытается прорваться с сольной каденцией. Но каждый раз каденция пресекается напором «злых сил» финала | |
| a ₁ (ц. 42) | l ₂ b ₁ (ц. 43) | cadenza (ц. 44) | | | | |

⁴ Буквой «l» обозначаются лейттемы концерта.

| Раздел | Внутреннее строение раздела | Комментарии | | | |
|--|---|--|---------------------------|---------------------------|---|
| 4-й раздел (ц. 45) Allegro | Музыкальный материал цифры 39 | Развитие второго негативного образа финала. Нарастание динамики. Предкульминационная зона | | | |
| 5-й раздел (ц. 46) Cadenza Più pesante | Музыкальный материал III части | Каденция солирующей виолончели, непосредственно подводящая к кульминации | | | |
| 6-й раздел (ц. 47) Andante | a ₂ и l ₁ в ц. 47 | Генеральная кульминация концерта, где сталкиваются на высочайшем пике напряжения тема смерти и первая лейттема концерта как образ рока, проявившийся в полную силу (<i>ffff</i>) | | | |
| 7-й раздел (ц. 48) Sostenuto lento | Отдельные мотивы l ₂ | Как реакция на кульминацию звучит монолог виолончели (на <i>ppp</i>), основанный на глиссандирующих нисходящих линиях и отголосках второй лейттемы | | | |
| Coda (ц. 50) Andantino moderato | <table border="1"> <tr> <td>b₂ (ц. 50)</td> <td>l₂ (ц. 54)</td> <td>l₃ (ц. 57)</td> </tr> </table> | b ₂ (ц. 50) | l ₂ (ц. 54) | l ₃ (ц. 57) | Протяженный раздел катарсической просветленной коды отмечен свежим тембровым эффектом звучания солирующих блокфлейт. В эту прозрачную ауру вливается нежное пение виолончельной лейттемы. Кода завершается тихой реминисценцией чистого и светлого третьего лейтмотива концерта |
| b ₂ (ц. 50) | l ₂ (ц. 54) | l ₃ (ц. 57) | | | |

Монтажно организованная композиция финала включает множество самостоятельных музыкальных образов. Скрепляющим фактором здесь становятся периодически появляющиеся лейттемы концерта почти во всех разделах формы вместе с новым музыкальным материалом. Заявленные в начале финала в вертикальном монтаже все три лейтмотива далее предстают в ином качестве, сочетаясь с разными темами и обнаруживая способность к образному и жанровому перевоплощению в зависимости от характера их подачи, контекста, окружения. Одновременно эти сквозные тематические модели предстают как опорные точки музыкальной драма-

тургии. Их интонационные ячейки присутствуют в зонах генеральной кульминации (ц. 47) и развязки (ц. 48) инструментальной трагедии. Закономерным становится звучание второй и третьей лейттем в катарсической коде (Пример 5). Так оригинально и по-своему использует Щедрин давно известный и прошедший длительную эволюцию лейтмотивный принцип.

The image shows a musical score for a section titled "Sostenuito" with a tempo marking of $\text{♩} = 56 - 58$. The score is divided into two systems. The first system includes a Violin part (Vc. pizz.) and a Clarinet part (Cl.). The Violin part starts with a tremolo (trem.) and a piano (p) dynamic. The Clarinet part starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the music, featuring a Clarinet part (Cl.) with a piano (ppp) dynamic and a Piano part with a morendo dynamic. The score includes various performance instructions such as "flag.", "gliss.", "rit.", and "lunga morendo".

Пример 5

Когда-то, в преддверии своего 70-летия, Ростропович мечтал исполнить 100 новых произведений для виолончели, ему посвященных. Теперь можно назвать другие цифры этого великолепного списка: им исполнено свыше 130 виолончельных премьер⁵, продирижировано 78 симфонических произведений, ему посвященных, 9 новых опер, 2 фортепианных премьеры (в вокальных циклах с Вишневецкой). Итого – 220 премьер музыкальных произведений, посвященных ему. Такая статистика впечатляет!

⁵ Своей «последней виолончельной премьерой» (131-й в обозначенном списке) Ростропович назвал Largo для виолончели и оркестра Кшиштофа Пендерецкого, которое он исполнил 19 июня 2005 года в Вене, где его партнерами были Венский филармонический оркестр и дирижер Сейджи Озава.

Виолончельный концерт Щедрина – лишь один из ярких примеров, на создание которого автора вдохновил гений Ростроповича. Родион Щедрин и Мстислав Ростропович – два гения, без которых немислима история музыки нашего времени. Щедрин при жизни стал классиком русской музыки второй половины XX – начала XXI столетия, произведения которого постоянно звучат и изучаются в курсах истории и теории музыки. Записи Ростроповича останутся эталонными для многих поколений музыкантов будущего.

Литература

1. Родион Щедрин. Автопортрет. Буклет Международного музыкального фестиваля к 70-летию композитора. – М., 2001. – 42 с.
2. Горностаева В. Насмешливый бес Мстислава Ростроповича [Электронный ресурс] // Культура. – 2007. – 27 марта. – URL: http://www.ng.ru/culture/2007-03-27/10_mstislav.html.
3. Ефимович Н. Родион Щедрин: «Тень Бетховена меня не преследует...» [Электронный ресурс]: интервью с Р. Щедриным // Комсомольская правда. – 2012. – 17 декабря. – URL: <http://www.kp.ru/daily/25999/2927042/>.
4. Щедрин Р. Автобиографические записи. – М., 2008. – 288 с.
5. Тимашева М. «На посошок». Виолончельный фестиваль памяти Мстислава Ростроповича [Электронный ресурс] // Радио «Свобода» (27.02.2008). – URL: <http://www.svoboda.mobi/a/436674.html>.
6. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000. – 310 с.

УДК 78.071.2

А. П. Мохонько
Кемерово

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АРНОЛЬДА КАЦА

В статье исследуется творчество и педагогическая деятельность Арнольда Каца – блестящего музыканта, представителя старшего поколения советской дирижерской школы. В поле зрения автора – репетиционная ра-

бота Каца с симфоническим оркестром, основы его исполнительского стиля и дирижерской техники. Автор анализирует выступления дирижера на концертной эстраде, оценивает значение его творчества и влияние на культурную ситуацию в Сибирском регионе.

Ключевые слова: Арнольд Кац, симфония, оркестр, дирижер, стиль, музыкальная ткань, фактура, ритм, динамика.

A. P. Mokhonko

Kemerovo

CREATIVE HERITAGE OF ARNOLD KATZ

The creativity and pedagogical activity of Arnold Katz – a brilliant musician, a representative of the old generation of the Soviet conducting school are considered in this article. The author analyzes the rehearsal work of Katz with a Symphony orchestra, the fundamentals of their playing style and his conducting technique. The author considers conductor activity on a concerts, estimates value of his creativity and influence on the cultural situation in the Siberian region.

Keywords: Arnold Katz, symphony, orchestra, conductor, style, musical fabric, texture, rhythm, dynamics.

Трудно назвать музыканта нашего времени, который бы с такой полнотой, как Арнольд Михайлович Кац, совмещал в своей творческой деятельности две разносторонние ипостаси – дирижерскую и педагогическую¹, ведь выдающиеся исполнители и дирижеры часто не очень любят преподавать.

Не будет преувеличением сказать, что с именем Арнольда Каца связано становление сибирской дирижерской школы. 51 год он руководил основанным им в 1956 году симфоническим оркестром в Новосибирске, чьи художественные достижения прославили этот город на весь мир. А с 1957 по 2004 год Кац преподавал в Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. И хотя сам Арнольд Михайлович для артистов оркестра считался представителем симфонической эстрады (настолько интересной и обширной была его работа в этой области), педагогом он был изумительным, с редким обаянием и глубокими знаниями,

¹ Автор настоящей статьи учился в Новосибирской консерватории по специальности «Оперно-симфоническое дирижирование» в классе А. М. Каца с 1973 по 1979 год.

что, как правило, привлекало к нему многих молодых дирижеров, зачастую из параллельных классов – хоровых, теоретических, народных инструментов, инструментального исполнительства.

Дирижерское искусство А. Каца выражалось в необыкновенно привлекательной манере его работы с оркестром, в безупречном понимании стилистики исполняемой музыки и в лучшем смысле демократичности и простоте общения дирижера с коллективом исполнителей. Дирижерское искусство Арнольда Каца опиралось на высочайшее техническое мастерство и на чувство стиля, которое в конечном итоге и обуславливало его яркую творческую индивидуальность, сложившуюся в результате долгих лет напряженного труда и размышлений. Арнольд Михайлович в совершенстве знал правила чтения партитуры и различные музыкальные стили. В этой области он практически не имел себе равных не только в Сибири, но и в стране в целом. Кац владел обширнейшим и разносторонним репертуаром, в котором с ним вряд ли мог соперничать какой-нибудь другой известный дирижер [1].

Качество звучания любого музыкального коллектива, как известно, начинается с настройки инструментов. Как проходила настройка оркестра на репетициях Каца? Маэстро вставал за дирижерский пульт, брал камертон и спокойно проводил настройку. Сначала по камертону он проверял концертмейстеров групп. При настройке инструментов Арнольд Михайлович досконально и методично добивался не только точности строя, но и качества звука (тембр), и легкости звукоизвлечения. Для струнных и духовых инструментов весомость или значимость данных свойств у разных инструментов всегда различна. Поэтому для струнных инструментов Кац осуществлял настройку каждого отдельного тона по камертону, независимо от других тонов. Настраивался каждый пульт первых, потом вторых скрипок, затем также альтов, виолончелей и контрабасов.

Кац уделял особое внимание духовикам, каждому духовому инструменту, где главный интерес представляла именно точность строя. Безукоризненной настройки требовал Арнольд Михайлович от каждого духового инструмента. В то время у музыкантов были инструменты различных фабрик. Поэтому при настройке духовых инструментов дирижер учитывал точность строя, заложенную конструкцией. Бесконечное количество раз Кац подносил камертон к уху и скрупулезно проверял, настраивал духовой инструмент в разных регистрах. Сначала он настраивал один инструмент, потом подключал другой, потом группу.

Показатели точности строя Арнольд Михайлович выбирал в зависимости от вида строя, в котором настраивал инструмент (чистый или равномерно-темперированный), мелодического или гармонического склада звучания, характера и степени негармоничности обертонов (степени растянутости настройки). Точность строя духовых инструментов в оркестре чаще всего зависит от конструкции инструмента и от исполнителя – его правильной постановки и профессиональной подготовки. И этот момент учитывал дирижер оркестра. Настройка оркестра продолжалась 40 минут.

Кац дирижировал так, что внимание слушателей не отвлекали детали исполнения – там вступление валторны, здесь соло фагота. Аудитория не замечала механику исполнения, то, как дирижер старался объединить музыкантов, заставить их вступать и смолкать в нужные моменты, играть громче или тише. Почти все подобные детали прорабатывались на репетициях, и это давало дирижеру возможность на концерте сообщать логику развития всего произведения музыкантам, а одновременно и слушателям. Поэтому порой сочинение складывалось не из переклички музыкальных инструментов, а из по-разному организованных звуковых блоков. Именно логике этой организации и старался выявить Кац в своих жестах.

Что касается широты репертуара Каца, то диапазон его был, как уже отмечалось, безграничным – ведь за 40 лет им сыграно более 4 тысяч концертов. В репертуар оркестра включались многие произведения современных композиторов. Многие сочинения выдающегося сибирского композитора Аскольда Мурова были исполнены оркестром под руководством А. Каца. Среди них можно назвать наиболее значимое произведение сибирского автора, впервые прозвучавшее в исполнении Новосибирского оркестра, – «Тобольскую симфонию» для смешанного хора, трех солистов, декламатора и группы инструментов (1971). После великолепного исполнения этой симфонии (и обструкции со стороны местных властей) композитор получил от Д. Д. Шостаковича письмо. *«Дорогой Аскольд Фёдорович! То, что Вы решили посвятить мне Вашу “Тобольскую симфонию”, является для меня большой честью. Примите мою сердечную благодарность и самые горячие поздравления с созданием столь прекрасного произведения. Крепко жму руку. Ваш Д. Шостакович»* [2, с. 85]. Поддержка великого композитора сняла всякие вопросы и с автора симфонии, и с руководителя оркестрового коллектива. Этих выдающихся музыкантов связывало не только совместное творчество, но и личная дружба, взаимная привязанность.

Камерным составом Новосибирского симфонического оркестра была исполнена Третья симфония («Концерт в форме 8 инвенций») А. Муро́ва, где дирижер подчеркнул обобщенно-сюжетную природу симфонии. В то же время в музыке преломились черты музыкального авангарда. Третья симфония была во многом нестандартна. Как известно, музыкальное искусство обладает определенной долей обобщенности и допускает множественность трактовок, однако Муров стремился здесь к наиболее точной передаче содержания. Поэтому одной из специфических черт симфонии является привнесение в собственно инструментальную музыку внемузыкальных факторов. Третьей симфонии присуще введение необычных разнонаправленных понятийных рядов. Ее части называются: «Непрерывное движение», «Импровизация», «Духовая гексафония», «Четвертитоновый хорал», «Декорация», «Менуэт», «Монофония “Re”», «Из русских кантов».

Симфония потребовала особой посадки оркестра, двух роялей, один из которых – приготовленный, а на другом играли два пианиста в четыре руки. Однако дирижер правильно понял композиторскую концепцию, необычный музыкальный «диалект» и нетрадиционность ансамблевой игры. По словам Аскольда Фёдоровича, в Третьей симфонии оркестр быстро адаптировался к «неуютности» необычного музицирования. В творчестве Мурова это сочинение было как бы верхней точкой его экспериментов, вершиной гиперболы, после которой в дальнейшем он стал склоняться к более традиционным приемам письма.

В столице Сибири в 1960-е годы проходил фестиваль сибирской симфонической музыки. Произведения многих композиторов – Г. Иванова, З. Бляхера, Ю. Корнакова, Л. Богуславского, Г. Гоберника, Е. Кравцова, И. Хейфеца, В. Пешняка, А. Попова, С. Кравцова, Б. Лисицына в оркестре звучали довольно убедительно, кроме одного сочинения Юрия Шибанова. А. Кац, видимо, не слишком был очарован его 1-й симфонией. Это чувствовалось в его очень необычно отстраненном и незаинтересованном дирижировании. На премьере симфонии, после ее исполнения, он сделал жест, разведя руки в стороны, вроде: что имеем, то и выдали или «нате вам, этим и наслаждайтесь». Может быть, небрежное исполнение зависело от какого-то отношения дирижера к Шибанову? А может, просто отрепетировали наспех? Но композитор позже уверял, что на репетициях все звучало отлично и почему так получилось, ему неизвестно.

Слушатели, артисты оркестра всегда подчеркивали, что за дирижерским пультом Арнольд Михайлович всегда был прост и естественен. Оркестр под его управлением не только превращался в единый организм, повинующийся воле дирижера, но и оставался творческим коллективом. В основном работа над исполняемым произведением происходила на репетициях, где определялась трактовка данного произведения, вплоть до мельчайших деталей, и каждый артист оркестра вправе был высказать свое отношение к интерпретации подготавливаемых к открытому исполнению симфоний, поэм или вокально-симфонических произведений. Атмосфера товарищества, взаимоподдержки царила в коллективе. Доброжелательность проявлялась во всем. Возможно, некоторым артистам оркестра было удобнее и легче, когда дирижер показывал знак вступления, но не каждая партитура позволяет это делать непрерывно. Поэтому процессом изучения партитуры должен заниматься не только дирижер, но и каждый оркестрант, что не раз подчеркивал Арнольд Михайлович.

В классе А. Каца большинство обучающихся уже имели высшее музыкальное образование, они проявили себя исполнителями в какой-либо специальности. Поэтому обучение дирижированию начиналось уже после накопления творческого опыта на исполнительском поприще и обладания необходимыми дирижерскими навыками. Арнольд Михайлович порой подсказывал студентам молча. Он пользовался приемами, составляющими его удивительную систему. Маэстро был убежден, что необходимое условие для успешной подготовки дирижеров – практическая основа. Обучение в классе под рояль не может дать нужных результатов. Поэтому в конце каждого года обучения А. Кац давал студентам его класса возможность поработать с симфоническим оркестром, и на курсовом (тем более на государственном!) экзамене каждый обучающийся показывал свою практическую работу, хотя для оркестрового коллектива это составляло дополнительные трудности.

Репетиции с Новосибирским симфоническим оркестром, имеющим звание «академический», конечно, были неоценимой пользой, служили хорошим стимулом для дальнейшей практической работы. А. Кац не жалел энергии и усилий, чтобы воспитать в обучающихся хорошо подготовленных к практической деятельности дирижеров. В работу студентов с оркестром Арнольд Михайлович обычно вмешивался мало, зато, когда репетиция кончалась, основательно анализировал каждую деталь, замечал каждую неточность.

С самого начала занятий в классе А. Кац непосредственно принимался за тщательную работу над изучаемым произведением. Ежечасно напоминая студентам о необходимости в технике дирижирования освободить руки и тело, он на редкость наблюдательно умел подмечать каждое, даже малейшее напряжение в жестах. Во всех вопросах дирижерского искусства А. Кац не только давал теоретические основы – его дирижерская работа была для студентов лучшим образцом. В какой-то момент урока учитель отстранял ученика от пульта и молча показывал точно и выразительно. Арнольд Михайлович умел двумя-тремя словами исчерпывающе раскрыть суть дела и помочь студенту преодолеть встречающиеся трудности.

Большое внимание А. Кац уделял началу движения, так называемому ауфтакту. Иногда в классе он бесчисленное количество раз заставлял повторять начало произведения, пока ауфтакт студента не становился приемлемым. И в этом отношении очень убедительным был его собственный дирижерский пример – каким собранным уже с первого такта был всегда под его руководством оркестр! Работая в классе, Арнольд Михайлович тщательно следил, чтобы студенты, дирижируя, бессознательно не изменяли темпы произведений – так, например, чтобы *crescendo* не было невольным связано с *accelerando*, *diminuendo* – с *ritenuto*. Он охотно помогал всем студентам выбирать для своей программы наиболее подходящие пьесы, учитывая наши пожелания и возможности.

Все принципы работы с оркестром запомнились студентам его класса на всю жизнь. Это в дальнейшем касалось работы его выпускников не только с симфоническим оркестром, но и с оркестром духовым, оркестром народных инструментов или же с академическим хором. Прежде всего, он приучал будущего дирижера к полной самостоятельности и старался всеми средствами выявить исполнительское лицо ученика. А это требовало глубочайшего изучения предмета и прочувствованного отношения к исполняемому произведению. Кроме того, необходимо было не замыкаться в рамки задаваемого материала, а самостоятельно находить пути к более успешному овладению поставленных педагогом задач. Арнольд Михайлович учил слушать себя, то есть контролировать и следить за результатами выполнения своих намерений. Это чувство постоянного контроля впоследствии для каждого выпускника его класса сыграло большую роль в дирижерской работе, так как без него успешное исполнение было бы просто не-

возможно. Для сложных мест необходимо было придумывать упражнения, которые способствовали бы техническому развитию.

Формирование репертуара в классе А. Каца определялось педагогическим правилом: от известного к неизвестному, от простого к сложному. Это значит, что при работе над произведением следует переходить от показа простейших элементов исполнения к более сложным приемам и действиям. Так, например, выразительному звучанию мелодии должно предшествовать правильное определение и понимание фразировки, соблюдение ритма, штрихов и т. д.

Прежде чем требовать исполнения сложной полиметрии или полиритмии, необходимо добиться единого метрического или ритмического ансамбля в отдельных партиях или группах оркестра и т. д. Например, в финале симфонии «Зимние грёзы» П. Чайковского при довольно длительном подходе к заключительному эпизоду финала (*Allegro vivo*) в оркестровой партитуре одновременно идут три мелодических линии с совершенно разным ритмическим рисунком. Поэтому при работе с оркестром дирижеру приходилось прорабатывать каждую линию: отдельно – триоли четвертными у духовых, затем синкопы половинными у скрипок и далее ровные половинные у виолончелей и контрабасов.

Другой не менее важной практической стороной этого вышеназванного принципа было постепенное усложнение требований на различных этапах репетиционной работы над одним и тем же музыкальным произведением. Требуя выполнения общих простых заданий, Арнольд Михайлович подводил студента к решению более сложных исполнительских задач, предъявляя каждый раз повышенные художественные требования. Поэтому методика Арнольда Михайловича была рассчитана на большую самостоятельную подготовку дома.

Необходимо отметить логичность, целенаправленность и концепционный подход педагога к выбору репертуара. Первокурсники начинали с классики: М. Глинка «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», «Вальс-фантазия», П. Чайковский «Элегия», Й. Гайдн Симфония № 45 («Прощальная»), В. А. Моцарт Симфония № 40 (часть 1), Л. Бетховен Увертюра «Эгмонт». Начиная с третьего курса, в программу включались более сложные сочинения: симфонии и увертюры Бетховена, Брамса, Мендельсона, Рахманинова.

Арнольд Михайлович Кац – живая легенда. Он превратил оркестр Новосибирской филармонии в один из лучших музыкальных коллективов

огромной страны. Оркестр, получивший почетное звание «академический», во всех программах звучал великолепно, и вряд ли можно было где-то обнаружить намеренное интерпретационное искажение партитуры. Об удивительном, невероятном трудолюбии маэстро ходили легенды. Ведь порой некоторые концерты проходили после одной репетиции.

Очень интересными и показательными были гастроли Новосибирского оркестра в 1976 году в Москве, Ленинграде и других городах. Когда автор настоящей статьи спросил Каца, как они проходили и чем запомнились, он ответил: «В Москве мы стали участниками Всесоюзного фестиваля “Московские звезды”, в концертах которого выступают самые известные коллективы и солисты. Все это налагало на нас особую ответственность. В концертном зале им. П. И. Чайковского оркестр исполнил новое сочинение нашего земляка Аскольда Мурова “Дифирамб”, а также “Тему и восемь вариаций” для большого симфонического оркестра Бориса Чайковского. Центральным же событием стало исполнение пятнадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича. На концерте присутствовали И. С. Козловский, вдова Д. Д. Шостаковича. В концертном зале Ленинградской филармонии мы играли произведения Рахманинова, Хиндемита, Моцарта. Особый интерес вызвало исполнение симфонии П. Хиндемита “Художник Матис”, которая многие годы не звучала в Ленинграде. За эти гастроли коллектив стал участником еще двух фестивалей» [3].

Речь идет о фестивале, посвященном П. И. Чайковскому в Ижевске, и 19-м фестивале им. Глинки в Смоленске. В Ижевске впервые для местной публики прозвучала оратория С. Прокофьева «Иван Грозный», а также произведения П. Хиндемита, С. Рахманинова. В целом программа гастролей оказалась весьма насыщенной. Несмотря на то, что концерты порой шли с одной репетиции, высокая ответственность и профессионализм артистов оркестра, их беспредельная преданность музыке обеспечивали стабильное качество исполнения.

А. Кац выпустил из своего класса целую плеяду замечательных дирижеров, многие из которых стали лауреатами различных международных конкурсов. Воспитанники знаменитого новосибирского маэстро работают в Москве, Новосибирске и в других городах страны, а также за границей. Это – Андрей Котляревский (сын ректора НГК им. М. Глинки А. Н. Котляревского), Борис Певзнер, Владимир Семенюк, Вячеслав Прасолов, Геннадий Арсенин, Леонтий Вольф, Валерий Бибииков, Олег Бураков, Владимир Попов, Борис Бенкогенов, Валерий Галсанов, Борис Ривкин и др.

Вольдемар Нельсон – первый из выпускников класса А. Каца, прославился на весь Союз. Он получил в 1971 году на Всесоюзном конкурсе дирижеров Вторую премию. В дальнейшем Нельсон эмигрировал в ФРГ, выступал на международных фестивалях во многих городах Европы, исполняя редко звучащие произведения русских и зарубежных композиторов. Вольдемар добился впечатляющих успехов в дирижерском искусстве, благодаря занятиям в классе А. Каца.

Занимался в классе Арнольда Каца и российский дирижер Василий Синайский. Он закончил Ленинградскую консерваторию, работал вторым дирижером в Новосибирском оркестре. У молодого талантливого музыканта возникло естественное желание попробовать свои силы на престижном международном конкурсе «Фонд Герберта фон Караяна» в Западном Берлине. Подготовка шла тщательная. Для конкурса молодой дирижер выбрал Пятую симфонию Прокофьева. Несмотря на то, что Синайский выступал с этой симфонией в концертных программах Новосибирского оркестра, – работа над ней в классе продолжалась (см. [4, с. 109–116]). Труд Каца и Синайского не прошел даром. Конкурсант получил золотую медаль. При личном таланте Синайского, здесь была и большая заслуга педагога и наставника. Также в классе Каца занимался школьник Игорь Каменец, которому, несмотря на его юный возраст, Арнольд Михайлович уделял такое же пристальное внимание, как и другим своим ученикам.

Как человек А. Кац отличался редким обаянием и притягательностью. Всем известны его невероятная энергия и оптимизм. Часто сложнейшие партитуры классических симфоний А. Кац дирижировал по памяти. Его дирижирование славилось четкостью ритма и строгой органичностью движений. Интерпретации Каца покоряли удивительной естественностью и силой, и все делалось ради более глубокого проникновения в произведение. Арнольд Михайлович был мастером в любом стиле. Его пластические жесты были рассчитаны в равной степени как на оркестр, так и на публику. Музыканты находили его стиль очень действенным и побуждающим к максимальной сосредоточенности, что настраивало слушателей внутренне собраться, а выразительные жесты помогали лучше ориентироваться в композиции и характере исполняемого произведения. Арнольд Михайлович придавал огромное значение паузе. Такой момент тишины, по его мнению, бывает не менее важен, чем само звучание, которое должно быть в полном соответствии с текстом партитуры. А с другой

стороны, следование тексту ни в коей мере не отменяет экспрессивность и увлекательность исполняемого произведения.

Многие симфонии Моцарта, Бетховена, Чайковского Новосибирский симфонический оркестр исполнял бесчисленное количество раз и с разными дирижерами. Но каждое новое прочтение симфонии с А. Кацом требовало напряженных и кропотливых репетиций. Дело в том, что этот оркестр, как и всякий другой, мог впасть в рутину, особенно при исполнении привычного репертуара. Арнольд Михайлович свою задачу видел в том, чтобы уберечь оркестр от ремесленничества, и, даже репетируя знакомые произведения, дирижер внушал музыкантам, что они не имеют права работать вполсилы. Обычно он достигал этого, тщательно прорабатывая каждую ноту, каждый оттенок, обладая удивительным чувством нюансировки. И часто повторял молодым оркестрантам на каждой репетиции оркестра: «Стать настоящим музыкантом можно только здесь, в оркестре, а не в классе по специальности». И это была истинная правда.

Арнольд Михайлович обладал высочайшей требовательностью, был нетерпим к чрезмерному выпячиванию своей личности, позёрству. Бытует мнение, что А. Кац бывал резок и порой не сдержан. Однако на репетициях Арнольд Михайлович не повышал голоса, никогда не слышалось в его голосе окрика к отдельным музыкантам и к студентам в классе дирижирования. Спокойно и терпеливо работая с оркестром, он достигал замечательных результатов. Дирижер пользовался огромным уважением как музыкант, и исполнители, и студенты класса ценили его самоотдачу. Кац глубоко уважал оркестрантов, а те бесконечно доверяли своему дирижеру. Это была яркая и притягательная фигура как Советского Союза, так и новейшей России.

Безусловно, улучшая качество звучания оркестра, художественный руководитель всегда заботился о составе привлекаемых музыкантов. Арнольд Михайлович использовал свой талант и влияние на руководство города и области для упрочения репутации оркестра и улучшения жилищных условий музыкантов. В оркестр приглашались музыканты из различных городов страны, а также талантливые выпускники Новосибирской консерватории. В данном случае можно назвать В. Горохова – блестящего трубача, впоследствии заслуженного артиста РСФСР, трубача А. Лу-Цин-Сина, тубиста В. Кондакова, тромбониста А. Губермана (впоследствии преподавателя Новосибирской консерватории), валторниста М. Косицына, ударни-

ка В. Сурначева, скрипача М. Блама и многих других. В определенной степени Арнольд Михайлович и сам испытывал на себе влияние оркестра.

История сохранит имя Арнольда Каца в первую очередь за его глубочайшее проникновение в смысл многих музыкальных произведений, за те высокие требования к исполнению, которые он сделал нормой, за тот беспримерный подвиг в педагогической деятельности, за воспитание целой когорты дирижеров, которые продолжают дело своего великого Учителя.

Литература

1. Разина Н., Мисюра Е. Мы были концертмейстерами в классе А. М. Каца // Арнольд Михайлович Кац и его школа оперно-симфонического дирижирования. – Новосибирск: НГК им. М. Глинки. – 2015. – С. 86–93.
2. Муров А. Ф. Заколдованный мир. – Новосибирск: Новосиб. кн. изд., 1989. – 104 с.
3. Мохонько А. Маршруты Новосибирского симфонического // Советская Сибирь – 1976. – Март.
4. Гаук А. В. С. С. Прокофьев // Мемуары. Избр. ст. Воспоминания современников. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 109–116.

УДК 78.074

М. С. Высоцкая
Москва

К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКОГО ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ОБЗОР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассмотрены ведущие направления деятельности Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории. Дана краткая характеристика концертной и научно-методической работы, освещены основные проекты международного фестиваля «Московский форум» и ансамбля солистов «Студия новой музыки».

Ключевые слова: центр современной музыки, проект, ансамбль солистов, фестиваль, мастер-класс.

**TO THE TWENTIETH ANNIVERSARY OF THE SCIENTIFIC AND
CREATIVE CENTER FOR CONTEMPORARY MUSIC AT THE
MOSCOW STATE CONSERVATORY: REVIEW OF ACTIVITIES**

The author of the article describes the major activities of the Scientific and creative center of Contemporary Music at the Moscow Conservatory. A brief description of the concert, scientific and methodical work is given, the major projects of the international festival «Moscow Forum» and the ensemble of soloists «Studio for New Music» are analyzed in the article.

Keywords: Center for Contemporary Music, project, ensemble of soloists, festival, master-class.

Невероятно расширившееся в последние десятилетия информационное поле требует от специалиста любой отрасли знаний быть в курсе новейших культурно-исторических процессов и тенденций времени. Не секрет, что даже в начале XXI века, на пике развития технологий и средств коммуникации, музыкальная Россия отстает от европейских стран в области информации об актуальных направлениях современного искусства. И это касается не только регионов, но и столичных центров: молодые композиторы лишены возможности непосредственных контактов со своими зарубежными коллегами, недостаточно сведущи в вопросах современной техники композиции, для исполнителей и музыковедов остается насущной потребность в нотных и аудиоматериалах, необходимых для расширения концертного репертуара или области научных исследований. Как известно, образовательный цикл российских консерваторий пока не всегда способен вместить дисциплины, ориентированные на знакомство с новейшими средствами композиции и музыкального исполнительства: расширившимися техническими возможностями инструментария, нетрадиционными способами звукоизвлечения и новыми принципами нотации. В этом отношении разносторонняя деятельность Научно-творческого центра современной музыки¹ Московской консерватории им. П. И. Чайковского, объединившего музыковедов, композиторов и исполнителей, восполнила значительный

¹ В дальнейшем – НТЦСМ.

пробел как в образовании профессионалов-музыкантов разных специальностей, так и в модернизации слухового опыта самой широкой аудитории, в приобщении ее к академической музыке XX столетия.

Центр имеет свою двадцатилетнюю историю. Вначале это было Общество современной музыки (1993), в сложный для страны период нивелирования культурных ценностей созданное по инициативе двух неутомимых подвижников, инициаторов нового направления работы Московской консерватории – композитора В. Г. Тарнопольского и музыковеда А. С. Соколова (в то время – проректора по научной работе). Именно тогда началось формирование фонотеки и библиотеки рукописей и печатных изданий, к настоящему моменту насчитывающих сотни наименований, тогда же родилась идея проведения ежегодного фестиваля современной музыки и создания коллектива, специализирующегося на исполнении музыки XX века. В 1999 году Общество получило новый статус, преобразовавшись в НТЦСМ², который с 2001 года является российским отделением Международного общества современной музыки (ISCM). На базе Центра в 2003 году была образована межфакультетская кафедра современной музыки, возглавленная профессором В. Г. Тарнопольским.

Работа НТЦСМ осуществляется по нескольким направлениям, объединенным общей задачей изучения и пропаганды музыки XX–XXI веков и включающим:

- концертную деятельность (организацию концертов и фестивалей современной музыки);
- научно-методическую деятельность (проведение лекций, семинаров, конференций, подготовку к печати сборников авторских научных статей и переводов текстов зарубежных исследователей и композиторов);
- организацию мастер-классов и творческих встреч с композиторами и исполнителями из разных стран, специалистами в области создания и исполнения современной музыки;
- проведение конкурсов молодых композиторов;
- осуществление информационных и творческих связей с зарубежными центрами современной музыки и соответствующими структурами крупнейших консерваторий мира;

² Руководитель Центра – проф. В. Г. Тарнопольский, главный дирижёр – проф. И. А. Дронов, исполнительная дирекция, координация программ – доц. Е. А. Изотова и В. А. Серебрякова.

– составление рекомендаций по репертуару и учебным программам в области музыки XX века для студентов, аспирантов и ассистентов-стажеров консерватории;

– помощь в подборе необходимых нотных и информационных материалов для студентов, дипломников и аспирантов (ассистентов-стажеров) консерватории.

Говоря о **концертной деятельности**, в первую очередь необходимо упомянуть практику проведения фестивалей современной музыки, цель которых состоит в продвижении, интеграции современной отечественной музыки в общеевропейский контекст, в ознакомлении российской аудитории с отечественной и зарубежной музыкальной классикой XX века и с новейшими сочинениями наших современников. Главным панорамным проектом в этой связи явился созданный на базе НТЦСМ и проводимый с 1994 года международный фестиваль современной музыки «**Московский Форум**». За минувшее двадцатилетие «Форум» стал площадкой, на которой состоялись российские премьеры важнейших произведений западноевропейского и американского авангарда, прозвучали десятки премьер сочинений композиторов разных стран, в том числе и музыка молодых композиторов – студентов и выпускников российских консерваторий.

Творческие проекты «Московского Форума» ориентированы на актуальные тенденции современной академической музыки и культурный диалог, что находит отражение в построении программ, в практике совместного музицирования российских и зарубежных исполнителей, а также в тематике конференций, мастер-классов и свободных дискуссий, организуемых в рамках фестиваля. Выбор «имени» очередного «Форума», как правило, обусловлен некоей культурной парадигмой или приурочен к той или иной значительной дате в мировой истории. Вот некоторые из ключевых тем, которые в разные годы определяли концепцию фестиваля:

Россия – Германия: ретроспектива – перспектива (к 50-летию окончания II Мировой войны) (1995);

Музыка России и Австрии и Россия – Нидерланды: современная музыка – свобода или ангажированность? (К 300-летию Посольства Петра I в Голландии) (1996);

Авангард плюс... (1998);

Авангард на пересечении этно и техно (2001);

Новая музыка на старых инструментах, старая музыка на новых инструментах (2003);

Свобода звука (2007);

Репетиция оркестра: к 15-летию ансамбля «Студия новой музыки» (2008);

Франкофония: Россия – Франция (2010);

Россия – Италия: искусство перспективы (2011);

Россия – Германия: за колючей музыкой (2013).

За прошедшие годы в творческих встречах «Московского Форума» приняли участие известные зарубежные коллективы – *Ensemble Modern*, *Ensemble Recherche* (Германия), *Klangforum Wien, XX век*, *Ансамбль Венской высшей школы музыки*, *Die Reihe* (Австрия), *Schoenberg Ensemble*, *Orchestra de Volharding*, *Orchestra de Ereprijs*, *Het Trio* (Нидерланды), *Ensemble orchestral contemporain*, *Alternance* (Франция), *Oxalys* (Бельгия), *Fretwork* (Великобритания), *Ансамбль новой музыки Цюриха* (Швейцария), *Alter Ego*, *Xenia Ensemble* (Италия), *Da Capo Chamber Players* (США), *BIT20* (Норвегия), с российской стороны – *Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского*, *Ансамбль Дмитрия Покровского*, *Академия старинной музыки* и *Opus Posth* п/у Татьяны Гринденко, *Рославец-трио*, *Оркестр Москвы*. На сценических площадках «Форума» выступали такие авторитетные исполнители в области современной музыки, как Алексей Любимов, Тигран Алиханов, Владимир Тонха, Александр Ивашкин, Иван Монигетти, Иван Соколов, Элизабет Шимана, Франсез-Мари Уитти, Харри Спаарнай, Мишель Маранг, Элизабет Сикора, Харри Старревельд, Марко Блау и многие другие. В последние годы фестиваль осуществляет ряд проектов в рамках перекрестных Годов культуры России с европейскими странами.

Помимо «Московского Форума», проведенного в 2013 году уже в 14-й раз, НТЦСМ выступил инициатором проведения и других международных фестивалей и спецпроектов – вот лишь некоторые из них: «Дни современной итальянской музыки» (1997), «Окно в Нидерланды: авангард + джаз + поп» (1997), Международные дни современной музыки «Калейдоскоп» (1998), Российско-голландский концертный сезон – 2000, «Ранний русский авангард: открывая заново» (2000), «Россия – Америка: музыка XXI века», «Шёнберг-Кандинский: звук и цвет (к 50-летию со дня смерти композитора)» (2001), «Стефан Вольпе: неизвестный гений XX века», «Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова (к 70-летию со дня рождения)» (2002), «Россия – Германия: страницы музыкальной истории XX века»: цикл из 17 концертов (2002–2003), «Дни Бостонского универси-

тета в России» (2003), «Дни русской культуры в Бостонском университете», «Россия-Австрия: 100 лет современности» (2004), «Созвучие. Антология музыкального авангарда XX века»: цикл из 30 просветительских концертов, лекций и мастер-классов в российских регионах (2005–2007), «Звук и свет. Скрябин и композиторы XX века» (2007), «Антология московского музыкального авангарда XX–XXI веков», «Современная польская музыка (к сезону польской культуры в России)» (2008–2009), «Панорама современной итальянской музыки» (2009–2011), «Звуковые альтернативы» (2010), «ALPENFEST»: Российско-швейцарский музыкальный проект», «Территория современного искусства: 20 лет спустя» (2014).

Отдельно следует отметить «классические» проекты НТЦСМ, связанные с продвижением творческой молодежи и восполнением пробелов в концертной практике российских симфонических оркестров: так, каждый из концертов циклов «Moz-Art. Игры с Моцартом: к 250-летию со дня рождения композитора» (2006) и «Йозеф Гайдн: игра в классики» (2010) включил премьеры произведений австрийских и русских композиторов, специально написанных по этому случаю, а проект «Шедевры австрийской симфонической музыки в обработках для камерного оркестра», состоявшийся в 2007–2008 годах при участии Австрийского культурного форума, представил ряд авторизованных камерных версий знаковых для XX века сочинений Г. Малера, А. Шёнберга, А. Берга и А. Веберна (в авторских переложениях и транскрипциях, выполненных нашими современниками – А. Пуссёром, Ф. Караевым, Р. де Леувом).

Явлением международного, более того – политического значения стал проект НТЦСМ под названием «Европа глазами россиян – Россия глазами европейцев» (сезон 2011–2013), для которого специально было заказано 18 новых сочинений – 9 из них были написаны авторами из Западной, Центральной и Восточной Европы (среди них И. Феделе, Р. Редгейт, Л. Зелинска, Л. Тихани, Д. Иосифов), а 9 – российскими композиторами. В каждом концерте звучали произведения, созданные репрезентантами всех возрастных групп с обеих сторон, российской и европейской. Параллельно, в рамках Года России – Германии был запущен другой проект – «Звуковой поток» (2012–2013), включивший четырнадцать программ в двух сезонах и посвященный исключительно русской и немецкой музыке. В нем также соблюдался принцип равномерной поколенческой репрезентации, были исполнены сочинения русских композиторов, уехавших в

Германию в 1990-е годы, и только отдельные программы (например, мультимедийный проект с участием учеников В. Рима) были отданы исключительно композиторской молодежи. Эти масштабные международные проекты явились продолжением традиции «Московского форума», неизменно ориентированного на диалог с той или иной европейской страной, а также целого ряда «национальных» спецпроектов, перечисленных выше.

Базовым коллективом всех фестивалей и концертных проектов, проводимых Центром, является ансамбль солистов *Студия новой музыки*³. Официальным дебютом коллектива считается выступление в 1993 году на фестивале русского искусства в Эвиане (Франция), куда по приглашению Мстислава Ростроповича приехала группа студентов и аспирантов Московской консерватории. В 1994 году в аспирантуре консерватории был открыт специальный класс «Ансамбль современной музыки», предоставивший участникам нового коллектива возможность систематического совершенствования исполнительского мастерства в процессе работы над новейшим репертуаром. В настоящий момент большинство участников *Студии* – выпускники Московской консерватории, в том числе данного аспирантского класса. С 2005 года *Студия новой музыки*, ранее существовавший исключительно на общественных началах, приобрел статус официального структурного подразделения консерватории и сейчас является учебной базой для аспирантов (ассистентов-стажеров), обучающихся по специальности «Ансамбль современной музыки», творческой лабораторией для студентов композиторского факультета, а также исполнителем камерной программы государственных экзаменов выпускников композиторского факультета. Кроме того, ансамбль содействует внедрению экспериментальных и авторских курсов, связанных с тематикой современной музыки по всем исполнительским и теоретическим специальностям. Репертуар *Студии* охватывает огромный пласт камерной и камерно-оркестровой музыки XX–XXI веков, включая музыку раннего русского авангарда и новейшие композиции, написанные в первое десятилетие нынешнего века. За минувшее двадцатилетие сыграно более 900 концертов (практически каждый – с новой программой), осуществлено более 1000 российских и мировых премьер. Ансамбль много выступает в России, ре-

³ Художественный руководитель – В. Г. Тарнопольский, главный дирижер – И. А. Дронов.

лизуя специально разработанные для российских регионов программы, и активно гастролирует за рубежом, уже посетив США и большинство стран Европы. Концерты *Студии новой музыки* проходили на таких известных площадках, как Большой зал Московской консерватории и берлинский *Konzerthaus*, парижский *Cité de la musique* и Санкт-Петербургская филармония, венецианский театр *Малибран* и амстердамский *Muziekgebouw*, Норвежский национальный театр оперы и балета и аудитории университетов Оксфорда, Гарварда, Бостона и Кембриджа. Ансамбль выступил на Венецианской биеннале, дал концерты на мюнхенском (BR), кёльнском (WDR), варшавском (WLPK) радио и стал первым российским ансамблем, приглашенным в Дармштадт для участия в Международных летних курсах новой музыки (2010).

Как и прежде, основополагающими являются три репертуарные составляющие: классика XX века (в первую очередь – русская и советская), музыка современных зарубежных композиторов и музыка современных российских авторов, включая студентов и выпускников российских консерваторий. Так, в частности, одним из важнейших проектов ансамбля солистов стал цикл «Двадцать взглядов: посвящения ансамблю *Студия новой музыки*» (2013–2014), включивший премьеры 20 произведений молодых композиторов, специально написанных к юбилею коллектива⁴. Идею создания композиций-приношений продолжили циклы 2013 года «Посвящение Григу» и «ARTинки с выставки», в которых творческая молодежь представила пьесы, вдохновленные творчеством норвежского композитора и арт-объектами XXI века.

В залах Московской консерватории и за ее пределами ансамбль солистов представил свыше 80 авторских вечеров, исполнив музыку Альбана Берга, Антона Веберна, Арнольда Шёнберга, Фридриха Церхи, Беата Фуррера (Австрия), Герхарда Штеблера, Арво Пярта, Хельмута Лахенманна (Германия), Анри Дютийё, Эдгара Вареза, Пьера Булеза, Тристана Мюроя, Филиппа Фенелона, Филиппа Юреля, Жерара Гризе, Алена Госсена, Бриса Позе (Франция), Патрика де Клерка (Бельгия), Клауса Хубера, Хайнца Холлигера, Жерара Цинстага (Швейцария), Витольда Лютославского, Кароля Шимановского, Богуслава Шеффера (Польша), Франческо Донатони,

⁴ Среди авторов сочинений – О. Пайбердин, А. Подзорова, Н. Прокопенко, Н. Попов, А. Сысоев, А. Хубеев, Н. Хруст и др.

Андреа Талмелли, Сальваторе Шаррино (Италия), Дэвида Гомпера, Джея Риза, Джоэля Фейгина, Джона Персона (США), Тео Лувенди, Мартайна Паддинга, Маартена Алтена, Клааса де Вриса (Нидерланды), Марка Копытмана, Иосифа Барданашвили (Израиль), Владимира Фогеля, Михаила Гнесина, Артура Лурье, Николая Рославца, Андрея Волконского, Альфреда Шнитке, Альберта Лемана, Эдисона Денисова, Николая Каретникова, Николая Сидельникова, Родиона Щедрина, Николая Корндорфа, Леонида Бобылева, Татьяны Чудовой, Валерия Белунцова, Юрия Воронцова, Фараджа Караева, Александра Вустина, Сергея Слонимского, Владимира Тарнопольского, Юрия Каспарова, Игоря Кефалиди, Александра Крейна (Россия).

По заказу бельгийской фирмы «Megadisc» *Студией новой музыки* была записана серия из шести компакт-дисков – портретов современных композиторов: Александра Вустина, Фараджа Караева, Тиграна Мансуряна, Владимира Тарнопольского, Патрика де Клерка и Елены Фирсовой.

С 2005 года в Камерном зале Московской филармонии на регулярной основе ансамбль осуществляет междисциплинарные абонементные циклы лекций-конcertов. Сверхзадачей этих культурологических проектов является создание коллективного портрета эпохи, запечатленного в пестром многоцветье музыки представителей русской эмиграции и революционного авангарда («Красное колесо: к 90-летию Октябрьской революции»), а также в многоплановом сопоставлении музыкального и визуальных искусств («Резонансы. Музыка и живопись»). Кроме того, отдельные лекции-концерты проводятся ансамблем и на других площадках Москвы – в частности, в ГМИИ имени А. С. Пушкина, Центре современной культуры «Гараж» и Хлебном доме музея-заповедника «Царицыно».

Важными событиями в творческой биографии коллектива стали масштабные культурные акции, осуществленные совместно с известными зарубежными ансамблями: российские премьеры Реквиема Х.-В. Хенце (с *Ensemble Modern*, 1995), «Союза рабочих» Л. Андриссена (с *De Ereprijs*, 1996), оперы Б. Фуррера «Фама» (с *Klangforum Wien*, 2007), выступления с *Schoenberg Ensemble* и *Струнным квартетом Бостонского университета* (2002). Серию интересных сценических проектов *Студия* реализовала в контексте антрепризы «Новый музыкальный театр», призванной преодолеть границы между музыкальным, театральным, хореографическим искусствами с привлечением мультимедийных технологий. В рамках этого

долгосрочного театрального проекта московские зрители увидели оперы В. Кобекина «Н. Ф. Б.» (1997), М. Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» (2003) и Г. Пёрселла «Дидона и Эней» (2006), аудиовизуальные перформансы – «Гимны» К. Штокхаузена (2001, 2003), «Историю солдата» И. Стравинского (2002), «Звук и свет» (на музыку А. Скрябина, 2007). Под титрами «Кругом возможна опера» прошли премьеры произведений П. Аполлонова, К. Прасоловой и С. Андрусенко (2005), а в 2007 году в Голландии была показана коллективная опера «Boxing Pushkin»⁵ (совместно с *De Ereprijs*). Значительными событиями в художественной жизни Москвы стали недавняя российская премьера оперы С. Шаррино «Лживый свет моих очей» (2012), а также мультимедийные проекты ансамбля, среди которых, в частности, озвучивание немого кино: «Берлин. Симфония большого города» (реж. В. Руттман) (2010), осуществленные в сотрудничестве с Театральным центром имени Вс. Мейерхольда спектакли «Индекс металлов» Ф. Ромителли и «Падение/я» с музыкой Р. Сандо, М. Маталона и М. Жарреля (оба – 2013), а также цикл «Ожидание / Erwartung – 1914 и сто лет спустя» (Россия – Австрия) (2013–2014)⁶.

В области **научно-методической деятельности** НТЦСМ и кафедра современной музыки осуществляют разработку **учебных курсов** (теоретических и практических), ориентированных на музыку последнего столетия, – в настоящее время это учебные дисциплины «Музыка XX века и новые исполнительские техники» (четыре семестра, для ассистентов-стажеров класса «Ансамбль современной музыки»), «Современные композиторские и исполнительские техники» (четыре семестра, для студентов композиторского факультета), «Репертуар XX века» (один семестр, для студентов разных специальностей). Основной задачей данных курсов является расширение знаний студентов композиторского и исполнительских отделений консерватории в области музыки XX–XXI веков, выработка умения ориентироваться в многообразии художественно-эстетических направлений, индивидуальных стилей и композиционных методов, практическая помощь в освоении сложного музыкального репертуара, необходимого для конкурсной и концертной практики. На лекциях и семинарах

⁵ Авторы – В. Тарнопольский и студенты его класса В. Горлинский, О. Бочихина, Н. Хруст, а также А. Сюмак.

⁶ Последние три проекта стали возможны благодаря поддержке Центра электроакустической музыки Московской консерватории, открывшегося в 2010 году и возглавленно-го композитором Игорем Кефалиди.

студенты получают разностороннее представление о современной музыкальной композиции, об истории и практике музыкальных фестивалей и ансамблей новой музыки, знакомятся с новейшими музыкальными тенденциями – такими, как инструментальный театр, звуковая инсталляция, мультимедиа, live electronic music и др.

Методическая идея всех учебных программ заключается в максимальном сближении теоретического и практического аспектов образования. В частности, в курсе «Репертуар XX века» рассматриваются вопросы стилистически грамотной интерпретации, образной и драматургической концепции, звуковой краски и тембровой палитры, интонационного строя, ритмики, нетрадиционной нотации, новейших приемов звукоизвлечения и исполнительства, технических трудностей и их преодоления. Для каждой специальности составляется свой каталог базовых музыкальных произведений, который по желанию педагога может варьироваться и обновляться за счет поступления нового материала. Неотъемлемой частью курса является практика мастер-классов приглашенных экспертов-исполнителей, квалифицированных специалистов в области современного репертуара – концертирующих инструменталистов и солистов ансамбля *Студия новой музыки*.

С 2006 года НТЦСМ проводит открытые **семинары**, посвященные отдельным аспектам стиля современных композиторов и включающие доклады музыковедов, выступления исполнителей, дискуссии – таковы семинары по творчеству П. Булеза, Д. Лигети, С. Шаррино, М. Кагеля, Э. Картера, обобщающий семинар по теме «Современная музыка России и Германии». Ни одна программа «Московского Форума» не обходится без научной конференции или круглого стола. По приглашению Центра в консерватории читаются как отдельные лекции, так и небольшие циклы лекций специалистами разных стран, среди которых Ульрих Дибелиус, Пауль Дитрих, Йорн-Петер Хикель, Дитер Рексрот, Петер Хамель (Германия), Элмер Шёнбергер (Нидерланды), Томас Кристенсен, Джеймс Кларсон, Ричард Тарускин, Стивен Кац, Кайл Гэнн (США), Филипп Юрель, Лоран Петижирар, Тристан Мюрай (Франция), Михаил Либман (Израиль), Симоне Фонтанелли, Биргит Вертенсон, Никола Сани, Алессандра Пеллегрини, Катерина Панти Либеровичи (Италия), Жит Тюнде (Венгрия) и многие другие.

Одним из последних крупных и не имеющих аналогов проектов явились прошедшие в декабре 2014 года в рамках Всероссийской образовательной программы семинары ансамбля *Студия новой музыки*. Целью этой

образовательной акции стало изучение молодыми российскими музыкантами новейших исполнительских техник. На лекциях, практических занятиях с солистами ансамбля слушатели семинаров ознакомились с наиболее существенными тенденциями в композиторском творчестве последнего времени, а также получили представление о расширившихся технических возможностях инструментария и новых исполнительских приемах. Кроме того, музыканты ансамбля провели открытые репетиции новых сочинений молодых композиторов, часть которых была исполнена в заключительном концерте.

В тесном взаимодействии с научно-методической деятельностью находится организация НТЦСМ **творческих встреч с композиторами**. Так, в разные годы это были Мартин Паддинг, Марк Андре, Николаус Хубер, Николаус Рихтер де Врое, Петер Ружичка, Энно Попе, Хельмут Лахенманн (Германия), Беат Фуррер, Фридрих Церха, Клаус Ланг, Петер Якобер, Роланд Фрайзитцер (Австрия), Клаас де Врис, Маартен Альтена, Антуан Бойгер, Луи Андриссен (Нидерланды), Жерар Цинстаг, Жан-Люк Дарбелле, Матиас Штайнауэр, Франческо Хох, Роланд Мозер, Кристоф Шисс (Швейцария), Ален Госсен, Тристан Мюрай, Джеймс Жирудон, Франсуа Парис, Филипп Леру, Марк-Андре Дальбави, Луис Наон, Макс Брюкер, Роберт Паскаль, Жан-Люк Эрве, Филипп Фенелон, Филипп Юрель (Франция), Джузеппе Джулиано, Иван Феделе, Луиджи Чеккарелли, Стефано Пьерини, Франческо Филидеи (Италия), Джем Риз, Джон Корильяно, Ли Джонсон, Джозеф Персон, Дэвид Гомпер, Хая Черновин (США), Дан Юхас, Иосиф Барданашвили, Гилад Хохман (Израиль), Войцех Видлак, Лидия Зелински, Дариуш Пшебильски, Зигмунд Краузе, Кшиштоф Книттель (Польша), Сандип Бхагвати (Канада), Себастьян Фагерлунд, Тапио Туомела (Финляндия), Роджер Редгейт, Драгомир Йосифов (Болгария), Божидар Спасов (Болгария-Германия), Дан Дедиу (Румыния), Ласло Тихани (Венгрия), Мирослав Срна (Чехия), Валентин Сильвестров (Украина), Гундег Шмите (Латвия).

Мастер-классы, адресованные практике освоения новейших исполнительских приемов и принципов ансамблевой координации, провели солисты ансамблей *Fretwork*, *Da Capo Chamber Players*, *Recherche*, *Alter Ego*, *Ensemble Modern*, а также отдельные исполнители – Эви Райтер (виола да гамба), Франсез-Мари Уитти (виолончель), Кордула Бёце, Хелен Бледсо, Ева Фуррер, Мартин Фаленбок, Марио Кароли (флейта), Пьет ван Бок-

шталь, Джейм Гонсалес, Эрнест Ромбаут (гобой), Олег Танцов, Карел Догнал, Харри Спаарнай, Микеле Марели, Мишель Маранг (кларнет), Маркус Вайс (саксофон), Лорелей Доулинг (фагот), Марко Блау (труба), Ютака Ойя, Марк Понтюс, Жан-Пьер Коло (фортепиано), Мирчеа Арделиану (ударные). Помимо этого, в Московской консерватории прошли презентации электронных студий CIRM и GRAME (Франция), итальянской «Edison Studio».

Таким образом, к началу 2010-х годов, отмечая свой 20-летний юбилей, НТЦСМ фактически замыкает всю цепочку социокультурного функционирования новой музыки, реализуя стационарную «дармштадтскую» модель: лекции – мастер-классы и студенческие reading sessions с участием солистов ансамбля – концертная практика.

Стимулируя творческий процесс, с 2001 года НТЦСМ на регулярной основе раз в два года проводит Международный конкурс молодых композиторов им. П. И. Юргенсона (совместно с Союзом композиторов России и Благотворительным фондом П. Юргенсона). Композиторское состязание включает два тура и проходит по трем категориям: «Ансамбль солистов», «Струнный квартет или трио», «Сочинение для маримбы соло или ансамбля ударных». Будучи отмечен значительным интересом со стороны молодых авторов, конкурс уже завоевал свое место в мировом рейтинге. За семь прошедших конкурсов было представлено 968 партитур из 49 стран мира, в разные годы лауреатами стали 67 композиторов.

Центр также выступил инициатором проведения I и II Всероссийских конкурсов молодых композиторов (1999; 2004), одним из инициаторов и участников проведения Международного конкурса композиторов им. Н. Я. Мясковского (2010).

Многоголосое звучание современного мира требует от творца и слушателя расширения горизонтов восприятия, открытости новым веяниям, умения оценивать и отсеивать, систематизировать и сопоставлять. Образовательные и просветительские программы, вся культурная стратегия Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории направлены на дальнейшую перспективную разработку и развитие концепции исследования, создания и исполнения новой и новейшей музыки XX–XXI веков.

Раздел II. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ

УДК 7.032

В. П. Геращенко
Кемерово

ЯЗЫК ОБРАЗОВ СКИФСКОГО ИСКУССТВА «ЗВЕРИНОГО» ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

В статье рассматривается проблема семантики изобразительного искусства скифо-сибирского мира на примере сюжетов ряда рельефных «повествований» знаменитых произведений древнего искусства скифов. Своеобразный язык образов так называемого «звериного» художественного стиля в сопоставлении с формами современного литературного языка позволяет понять некоторые аспекты представлений древних народов скифского времени.

Ключевые слова: искусство скифов, курган Куль-Оба, Гайманова Могила, сосуд из Гаймановой Могилы, курган Толстая Могила, пектораль из Толстой Могилы, «звериный» стиль.

V. P. Gerashchenko
Kemerovo

LANGUAGE OF IMAGES OF SCYTHIAN ART OF “ANIMAL” ART STYLE

Article is considered the problem of semantics of the arts of the skifo-Siberian world on the example of plots of a number of relief “narrations” of the well-known works of ancient art of Scythians. A language of images of so-called “animal” art style in comparison to forms of the modern literary language allows to understand some aspects of representations of the ancient people of Scythian time.

Keywords: Scythian art, a barrow of Kul-Oba, Gaymanova Mogila, a vessel from Gaymanova Mogila, a barrow Fat Mogila, pectoral from Fat Mogila, “animal” style.

Древние скифские племена, населявшие некогда земли будущего русского государства, письменных сведений о себе не оставили. Современный мир знает о них в основном по литературным памятникам античности, среди которых центральное место занял знаменитый труд древнегреческого автора Геродота, которого по праву еще с древности считают «отцом истории». Да, о себе скифы не писали, но вместе с тем посредством емкого языка художественных образов не только прекрасно общались с современниками, но и смогли передать сквозь тысячелетия свои сокровенные представления о вселенной, о месте человека в окружавшем его мире, о смысле и назначении человеческой жизни.

Своеобразие столь необычного языка определяют два основных параметра. Во-первых, тесная взаимосвязь с предметным миром. Эти воинственные племена жили в постоянном тесном контакте с природой, ее флорой и фауной, умели понимать и ценить ее дары, ее богатство. Вне зависимости от различия наречий образный строй природы при необходимости служил для них языком всеобщего общения, коль скоро к нему могли прибегнуть даже на самом высоком царственном уровне. Так, в своей «Истории» Геродот, излагая перипетии бесславного похода персидского царя Дария I, так и не сумевшего покорить Скифию¹, привел любопытный момент: когда, измотав свою армию бесплодными попытками найти скифов и понудить их к бою, могущественный покоритель мира получил странное послание в виде птицы, мыши, лягушки и пяти стрел.

Смысл даров означал: «Если вы, персы, как птицы, не улетите в небо или, как мыши, не зароетесь в землю, или, как лягушки, не поскачете в болото, то не вернетесь назад, пораженные этими стрелами» [1, с. 220]. Так что «говорящий» мир реальных образов был хорошо знаком скифам и исправно служил им в качестве коммуникативного информационного материала.

Во-вторых, язык образов скифского искусства, хотя и базировался на реальном природном материале, вместе с тем, благодаря предельно высокому мастерству художественного воплощения, мог удивительно красноречиво выразительно и точно передавать самый сокровенный глубинный смысл, который автор того или иного произведения древнего искусства в него вкладывал. При этом круг тем и понятий этого своеобразного языка оказался необычайно широким, практически безграничным. Его смысловая всеохватность особенно удивительна, поскольку речь идет о вещах метал-

¹ Поход Дария I против скифов Северного Причерноморья состоялся в 514 г. до н. э.

лических, выполненных в технике торевтики. Собственно, весь известный ныне арсенал произведений скифского искусства представлен артефактами археологических изысканий, а в земле, как известно, все органические остатки за прошедшие со скифских времен тысячелетия давно и безвозвратно утрачены.

Примером воплощения, казалось бы, непередаваемого посредством изобразительного искусства понятия может служить золотая бляшка из кургана Куль-Оба² с изображением обряда заключения дружбы между скифами. Именно заключения дружбы, а не побратимства в нашем сегодняшнем понимании, как иногда ошибочно трактуют этот сюжет. В жизни скифов, в их культуре дружба означала гораздо большее, чем просто кровную связь. Для них она была дороже семьи, дороже детей, дороже собственной жизни.

Греческий философ и писатель Лукиан в своей книге «Токсарид, или Дружба» привел диалог между эллином и его другом скифом Токсаридом, в котором последний разъясняет существенную разницу в понимании дружбы между двумя собеседниками [2, с. 126–156]. Однажды он прибыл вместе со своим другом и семьей в чужой город, и когда в доме, где они остановились, случился пожар, Токсарид не раздумывая бросился спасать своего друга. На вопрос эллина, почему в первую очередь друга, а не жену, не детей, получил лаконичный ответ: жен может быть много, а друг один. Ответ понятен, поскольку в Скифии бытовала моногамия. Привел Токсарид и другой поразительный пример, когда, спасая пленного друга, один скиф стал слепым, расплатившись в качестве выкупа за него собственными глазами.

Так что дружба в скифской среде была особо важным священным понятием. Как же такое понятие можно выразить посредством статичного рельефа, единым композиционным приемом, зафиксировав стоп-кадр момента одной неподвижной позой? Оказывается, можно, поскольку древний мастер, изготовивший золотую бляшку из кургана Куль-Оба, с такой сложной задачей справился великолепно и сделал это сугубо средствами изобразительного искусства. На пластинке два скифа, повернувшись навстречу друг другу и тесно прижавшись (один сидя на земле, другой стоя на коленях), совершают заключительный этап вступления в дружбу – вместе держат общий ритон.

² Куль-Оба – один из «царских» скифских курганов IV в. до н. э. Крым.

Сама процедура совершения обряда неоднократно встречается в нарративных источниках. Есть такое описание и у Геродота: «Все договоры о дружбе, освященные клятвой, у скифов совершаются так. В большую глиняную чашу наливают вино, смешанное с кровью участников договора /для этого делают укол шилом на коже или маленький надрез ножом/. Затем в чашу погружают меч, стрелы, секиру и копье. После этого обряда произносят длинные заклинания, а затем ... пьют из чаши» [1, с. 204]. Этот последний момент и показал мастер в своем творении. И не просто показал, похоже, даже смог раздвинуть застывшие рамки временных возможностей своего статичного искусства.

В общем абрисе изображенных фигур площадь рельефа четко поделена надвое центральной вертикалью линии соприкосновения персонажей, у каждого из которых есть своя сторона. При этом профильное положение фигур позволяет зрителю видеть лишь половину корпуса того и другого участника, вторую руку каждого из них не видно. Динамика композиционного построения направлена снизу вверх по центральному стержню, постепенно усиливаясь и достигая апогея в верхней части уже поднесенного ко рту ритона, то есть к смысловому моменту первого глотка как кульминации священного обряда.

Именно там, вверху, сосредоточено самое сильное, самое тесное сближение фигур. Вот уже нос к носу, лоб ко лбу соединились профили в одно общее лицо, появилась общая линия широких плеч, и ритон, коснувшийся общего рта, уже держит двумя руками тот общий, явившийся прямо на ваших глазах, могучий человек. Процесс слияния двух друзей, процесс воплощения двоих в одно целое – вдвое мощнее, вдвое сильнее, вдвое могучее – еще не завершен. Он пока еще продолжается, поскольку ноги одного героя не успели повернуться к общей центральной оси. Но ведь ритон уже вот-вот будет пригублен, и, следовательно, в следующий миг произойдет полное слияние.

Однако не только безупречность композиционного построения позволяет понять смысл знаменитой бляшки, – существенную роль играют также все без исключения детали этого выразительного, «говорящего» произведения. Так, оба персонажа показаны в одинаковых куртках, с одинаковыми прическами, бакенбардами и усами. Именно это и позволяет осуществить ту иллюзию слияния воедино, которая так наглядна в верхней части бляшки. А вот в нижней части штаны обеих фигур немного отлича-

ются друг от друга, да и обувь их тоже различна. То есть нет никаких мелочей в решении такой важной для скифов темы.

Так удивительно емко, глубоко и убедительно решил древний художник, мастер-торевт, казалось бы, невыполнимую задачу – передать языком изобразительного искусства смысл такого абстрактного, обобщенного понятия, каким является слово «дружба» в скифском прочтении.

Между тем язык художественных образов искусства тех давних племен отнюдь не ограничен использованием только отдельных слов-символов. Как и положено любому полновесному языку, он имеет в своем арсенале многочисленные примеры настоящих «многословных» повествований. Чаще всего такие изобразительные рассказы встречаются в виде рельефных художественных композиций, выполненных в форме фриза, размещенного на тулове или по плечикам разной формы металлических сосудов, по-видимому, сосудов сакральных. Таких, например, как знаменитая серебряная амфора из кургана Чертомлык, золотой сосуд из кургана Куль-Оба, серебряная чаша из кургана Солоха и многие другие. Любопытно отметить, что среди разновидностей ваз Древней Греции есть скифос, вероятно, названный так в связи с бытованием его в скифской среде. Один из таких сосудов, вернее, рельефный фриз его тулова, интересно рассмотреть в качестве примера образного рассказа древнего искусства.

Серебряная чаша-скифос, найденная в тайнике царского захоронения кургана Гайманова Могила³, представляет собою невысокую чашу округлой формы с двумя горизонтальными ручками-ушками в верхней части. Рельефный фриз, охвативший ее тулово, составлен из шести фигур скифов: по две на открытых (лицевой и оборотной) сторонах и по одной под каждой ручкой чаши. К сожалению, центр оборотной стороны имеет повреждение в самом важном месте, тем не менее, состояние всех включенных в композицию фриза персонажей позволяет внимательно рассмотреть его, по мере возможности «прочитать» и получить представление об особенностях повествования древнего языка художественных образов.

Мастер, изготовивший чашу (полагают, что это греческая, боспорская, работа), не только использовал пластические возможности рельефа, но и ввел своеобразный колер: на серебряном фоне разместил позолоченные фигуры, не тронув позолотой лишь их лица и кисти рук. Прием ока-

³ Гайманова Могила – скифский «царский» курган IV в. до н. э. Запорожье.

зался очень эффектным, все фигуры обрели выразительность и жизненность. Композиция рельефа-росписи строго симметрична и уравновешена во всех своих частях. При этом каждая фигура имеет вполне определенный смысл не только сама по себе, но и обязательно во взаимодействии с соседними персонажами, показанными как справа от нее, так и слева. То есть все герои повествования взаимосвязаны между собою.

Расположенный на лицевой стороне чаши смысловой и визуальный центр рельефного фриза представлен двумя фигурами бородатых скифов, вероятно, представителей высшего воинства, уровня царей или вождей, облаченных в роскошные, богато украшенные костюмы с полным комплектом оружия и атрибутами власти. При этом скульптор особо подчеркнул абсолютно равноправное положение, полную независимость и самостоятельность каждого из них: оба сидят на возвышениях одинаковой высоты, оба имеют золотые гривны (знак высшего царского достоинства), оружие обоих драгоценно и атрибуты власти одинаковы. Незримая центральная вертикаль композиционного построения, которая несколько отодвинула персонажей друг от друга, позволяет изначально определить и в дальнейшем полностью выдержать четкую симметричность расположения фигур рельефного фриза в целом.

Важно воссевшие на каменных возвышениях царственные персонажи показаны спинами друг к другу, но полуобернувшись корпусом и лицами навстречу один другому (и зрителю тоже), что соответствует созданию иллюзии общения их между собою. Однако если они встанут, то пойдут в разные стороны. Именно такая поза героев фриза порождает импульс внутренней динамики всей композиции, направляя движение под ту и другую ручку вокруг чаши с обеих сторон, переходя затем на ее обратную сторону. Любопытный момент: несмотря на кажущееся общение собеседников, непосредственного контакта между ними нет, ибо хоть и повернуты их бесстрастные спокойные лица одно к другому, но взгляды, не соприкасаясь, не пересекаясь, устремлены мимо партнера, вдаль. То есть общение имеет место, но пока еще не личное непосредственное, а лишь опосредованное заочное.

Как и положено у скифов, для каждого изображенного персонажа рельефного повествования равнозначно важными и неразделимыми показаны как царственное положение, так и воинская доблесть. Ведь каждый скиф непременно был воином, тем более царь, возглавлявший войско в во-

енных походах. Известно, например, что скифский царь Атей воевал и в 90 лет, с честью погибнув в бою. Вот и герои рельефа демонстрируют те же качества: один в правой руке держит булаву (символ царского статуса), оперев ее о правое колено, в то время как левая ладонь его покоится на горите (колчан для лука и стрел). Второй булаву держит соответственно левой рукой, также оперев ее рукоять о свое колено, а в его опущенной вниз правой руке, навалившейся подмышкой на щит, зажат снятый с пояса ремень, на котором закреплены ножны с вложенным в них мечом. Оружие уже почти лежит на земле, его острие направлено к стопам владельца.

Инициатива исходит от этого персонажа, поскольку именно он совершает какие-то действия, причем действия символические и красноречивые. Автор рельефа неоднократно особо выделил сугубо мирный характер предпринятой инициативы. Во-первых, в руке воина пояс с мечом, стало быть, пояс портупейный, специально предназначенный для ношения оружия. Его снимали лишь по завершении боевых действий. Не случайно библейские тексты (ровесники тех времен) вместо слова «воин» пользовались выражением «опоясывающийся мечом» или «носящий меч». А смысл современной поговорки «Не говори гоп, пока не перепрыгнешь» в Ветхом Завете обозначен как «Пусть не хвалится подпоясывающийся, как распоясывающийся» [3]. Воин с рельефа скифоса из Гаймановой Могилы не просто снял портупейный пояс, он кладет его на землю. Во-вторых, почти уложенный меч своим острым концом обращен к владельцу, то есть ни в коей мере никому не угрожает. И наконец, в-третьих, щит, на который облокотился хозяин меча, повернут в сторону визави своей тыльной, оборотной стороной, то есть он не защищает, не оберегает хозяина, но открывает его навстречу собеседнику.

Таким образом, центральная часть рельефа рассказывает о том, что один из скифских владык, отказываясь от военных действий, что-то активно предлагает другому достойному обладателю столь же высокого статуса, в то время как тот пока раздумывает над предложением (его поза неподвижна), от оружия не отрекается (руку с горита еще не снимает), лишь полуповорот в сторону меченосца обозначил некий интерес к его предложению.

Далее главные фигуры композиции вступают во взаимодействие со следующими персонажами, расположенными с ними рядом, передав им импульс внутреннего развития действия: под каждым ушком чаши сим-

метрично (по отношению к центру композиции) показано по одной коленапоклоненной фигуре, причем даны они в активном движении. Эти действующие лица рельефного повествования рангом значительно ниже предыдущих: им и место уделено под ручками, и костюм дан поскромнее, и высота столь мала, что фигуры на коленях как бы «переползают» с одной стороны чаши на другую, выполняя поручения своих господ.

Оба гонца безоружны, что для скифов крайне необычно, значит, посланы с явно дипломатической миссией. Более того, посланец «задумчивого» владыки даже специально оставил позади себя свое оружие – горит с луком и стрелами, изображение которого в только что отстегнутом состоянии (подчеркнуто выделен ремешок, на котором горит крепили к поясу) скульптор разместил между фигурами властителя и подчиненного. Такое положение столь важного для каждого скифа предмета в композиции определяет смысл взаимосвязи господина и подчиненного – гонец послан с заданием сугубо мирного характера. К тому же посланец выполняет, по-видимому, еще и функции прорицателя. Правая его рука направлена к голове (жест озабоченности, озадаченности интенсивно думающего человека), а левой он опирается о каменный грунт и что-то на нем раскладывает. Гадание происходит на каких-то узких полосках, быть может, типа лыка, как упоминал о том Геродот. Задуматься вестнику было над чем: неверное, предсказание могло навлечь беду, а в таких случаях скифских прорицателей подвергали мучительной казни.

Другой гонец, посланник владыки-меченосца, «проползший» под второй ручкой чаши, – безбородый юноша, навалившись левой вытянутой рукой на большой овально-квадратный предмет (бурдюк?), в правой держит небольшую чашу, собираясь то ли пить, то ли передать сидящему впереди на каменном возвышении молодому же (он тоже без бороды) властителю.

Повествование завершается на противоположной стороне чаши, где симметрично как относительно друг друга, так и к расположению фигур лицевой стороны сосуда изображены два сидящих визави воина – юноша и пожилой (у того и другого на левом боку виден горит). Юный властитель держит на коленях в правой руке небольшой сосуд (не намерен ли пополнить его из своей чаши ожидающий за его спиной подданный?), а левую протянул навстречу собеседнику. Соответственно пожилой персонаж, держа левую руку за своим горитом, который он, по-видимому, только что

отстегнул от пояса (горит изображен несколько отстраненно от фигуры воина), правую также протянул навстречу юноше. Происходит обмен или передача чего-то очень важного, так как ради этого «чего-то» и создавалось все живописно-рельефное повествование. Но – увы! – именно эта часть изображения оказалась утраченной. И на этой стороне чаши в изображении персонажей нет преобладания воли ни одной из договаривающихся сторон: каждый воин одновременно протянул руку навстречу друг другу – следовательно, речь идет о чем-то равноправном, равнозначном, тем более, что вся композиция чаши в этом отношении скрупулезно выверена. Таково повествование древнего рельефа запорожской чаши.

Правда, есть в рельефе предмет, который мог бы, пожалуй, прояснить суть происходящего. Он изображен под ручкой чаши между властителем-меченосцем и его гонцом-посланником, «уползшим» юношей с чашей в руке. Предмет показан позади фигуры последнего и играет ту же смысловую связующую роль между персонажами, что и горит между «задумчивым» властителем и его посланцем-предсказателем. Предмет похож на арибалл – сосуд для хранения ароматических масел, употреблявшихся греками для натирания тела при спортивных состязаниях и в банях. Последнее (умаживание в процессе банных процедур) было, по свидетельству Геродота, обычным и для скифов, но бытовало ли у них первое? Если на чаше изображен действительно арибалл, то как символ занятий спортом (а именно в таком качестве его изображали древние художники) он, возможно, поможет понять смысл представленной композиции. Неужели скифы договариваются о каких-то спортивных состязаниях, отказываясь ради них от военных действий? Предположение почти невероятное, ничего подобного о скифах не известно. Быть может, многовековое сотрудничество с греками, тесные контакты с их культурой вызвали к жизни если не подражание, то какой-то собственный вариант состязаний. Силу, ловкость, мужество, выносливость, быстроту, владение конем и т. д. варвары-скифы ценили никак не менее своих просвещенных соседей.

Гипотеза очень соблазнительна, но данными рельефа она не подкреплена. Наличие арибалла в композиции говорит лишь о том, что спортивные занятия скифам были известны. Ведь этот символ в рельефной композиции чаши отнюдь не занял центрального места. Более того, арибалл изображен сзади посланца точно так же, как горит за спиной гонца с противоположной стороны. То есть, сняв горит, один отложил военные дела,

другой, оставив арибалл, в свою очередь отказался от спортивных занятий. Воин перестал воевать, атлет оставил спорт. Зачем? Какое начинание, причем сугубо мирное, могло быть важнее?

Возможно, речь идет о заключении какого-то межплеменного соглашения, союза между двумя частями Скифии. Если это так, то композиция рельефа дает некоторые уточнения. Мирная инициатива исходит от владыки, снявшего меч, в то время как рука второго владыки, хоть и расслаблена, но все же покоится пока на горите. Юн посланец меченосца, тот, что с чашей в руке и бурдюком сбоку. Молод и его повелитель, который также держит чашу в руке (притом в правой, стало быть, в данный момент для него это главное). Не о сватовстве ли речь? Другая договаривающаяся сторона находится в раздумье: владыка решительных действий еще не предпринял, его гонец-прорицатель ломает голову над предсказанием, а «полномочный представитель» на переговорах левой рукой лишь только начал отстранять от себя горит (то есть оружие), хотя правую руку навстречу юноше уже протянул. Вся эта цепочка – властитель-прорицатель-переговорщик – постепенно, похоже, склоняется к положительному результату переговоров. Решение окончательно еще не принято, но все к тому близится.

Как бы то ни было, в росписи чаши речь явно идет о каком-то очень важном мирном соглашении властителей Скифии, столь важном, что сюжет вошел в народный эпос, стал темой не столько декоративного, сколько смыслового оформления драгоценного и, вероятно, ритуального сосуда. Рельефная «повесть» запорожского скифоса из кургана Гайманова Могила по-своему уникальна и как предмет изобразительного искусства, и как материал для знакомства со скифским бытом, скифской культурой, и как источник изучения своеобразной модификации скифского костюма, исторической антропологии и т. д.

Но особый интерес представляет предельная выразительность ее образного изобразительного языка. И хотя подобных сакральных сосудов, оформленных рельефным фризом-декором, сегодня известно несколько, каждый из них удивительно своеобразен, по-настоящему неповторим, обладает собственным стилем уникального языка древних художественных образов. При этом рамки рассказа или повести отнюдь не есть предел возможностей этого языка. Примером может служить знаменитая золотая пектораль из кургана Толстая Могила⁴.

⁴ Толстая Могила – скифский курган IV в. до н. э. Северная Осетия.

Из всех шедевров золотого фонда скифского искусства это уникальное произведение имеет особый статус и в силу своей широкой известности, и благодаря поразительной красоте, и по высочайшему уровню мастерства исполнения, сложной смысловой значимости, вложенной в это творение древним мастером, той загадочности, расшифровать которую пытаются современные исследователи и, несомненно, будут пытаться разгадать будущие поколения. Это творение – знак эпохи, символ, послание в будущее, вышедшее далеко за рамки респектабельного, роскошного драгоценного украшения, которое служило атрибутом высшего статуса, центральным предметом пышного царского облачения.

Сам термин «пектораль» суть нагрудное украшение, которое по своей социальной значимости, способу ношения и смысловому содержанию подобно гривне, но выглядит обычно массивнее, более тесно связано с костюмом и несравненно реже встречается в древних погребениях. В отличие от своих скифских собратьев золотая пектораль из Гаймановой Могилы в совокупности со своим декоративно-прикладным назначением имеет (что очень важно) глубокий смысл, быть может, являя собою зашифрованную модель целостной системы восприятия человеком той поры окружавшего его мира. Однако ключ к пониманию системы давно утрачен человечеством, в силу чего, знакомясь со своеобразной древней «энциклопедией», человек нынешних времен видит в ней всего лишь прекрасное, пленительное и совершенное творение искусства канувшей в Лету эпохи.

Выполненный в форме полумесяца, острые концы которого крепились к затылочной застежке, этот золотой нагрудник, несмотря на внушительный размер и вес, ни громоздким, ни тем более тяжелым отнюдь не выглядит. «Повинны» в том, очевидно, его ажурные компоненты, составленные из виртуозно изготовленных фигурок людей и животных, показанных древним мастером в свободном воздушном пространстве. Площадь пекторали представлена в виде разошедшихся от горловины концентрических полукружий тремя ярусами, окантованными витыми жгутами. При этом по мере удаления от горловины увеличивается ширина каждого следующего яруса и соответственно – толщина жгута-окантовки.

Композиция произведения построена по принципу строгой симметрии. По линии центральной вертикальной оси (от середины внешнего полукруга к центру окантовки горловины) диск пекторали поделен надвое.

От этого невидимого стержня в обе стороны направлено построение изображений каждого яруса, динамика его внутреннего развития, в то время как сама ось симметрии концентрирует внимание зрителя в своей высшей точке на изображении горита из двухфигурной группы верхнего яруса. Именно от нее как источника внутренней энергии исходят импульс и движения всех персонажей и даже расширение рамок, лежащих ниже среднего и внешнего ярусов-полукружий.

Уже с первого взгляда на пектораль понятен всеохватный, вселенский характер изобразительного повествования, его четкое смысловое разделение на сферы-ярусы, переданное и различным подбором персонажей, и размером их изображений, и, конечно, областью их бытования, сферой деятельности. Визуально тому способствует, кроме ясного разграничения полукружий посредством витых жгутов, также использование художником в качестве дополнительной отличительной характеристики разных технических средств. Так, самое большое полукружье-сфера, охватившая собою остальные, передана посредством плоских скульптурных фигурок, скомпонованных в виде ажурной цепочки, и являет собою фантастический мир, в котором наряду с ирреальными монстрами обитают представители мира земного. Например, центральная группа представлена сценой терзания лошади двумя грифонами.

Средняя сфера пекторали, выполненная на плоской золотой пластине с напаянными элементами цветочного орнамента, олицетворяет собою флору, растительный мир живой природы. Наконец, внутренняя (верхняя) сфера так же, как и наружное полукольцо, составлена из плоских скульптурных фигурок и посвящена мирной жизни человека, размышлению о месте человека в этом огромном окружавшем его мире. Именно человеку, его дому (изображены домашние животные), его труду (изготовление одежды, доение овец) отдана самая важная часть изделия: внутренняя с точки зрения кругов-сфер и верхняя, исходя из расположения пекторали на груди, самая близкая по отношению к владельцу в смысле прилегания к шее человека, носившего это украшение. Таким образом, даже не зная «ключа» древнего шифра, можно определенно говорить о мирном, созерцательном, гармоничном, философски глубоком и очень значимом для скифов смысле этого произведения.

Главное место в центре верхнего (основного) яруса занимает сцена изготовления одежды. О важном значении костюма в жизни скифского

общества свидетельствуют многочисленные рельефные изображения-рассказы древних мастеров, которые часто встречаются в их искусстве. Но размещение портновской сцены в визуальном и смысловом центре драгоценного царского украшения, даже при самом уважительном отношении к одежде, кажется все же крайне необычным. В центральной сцене пекторали два скифа. Отложив оружие (но имея его под рукой, чтобы в любой момент воспользоваться), они заняты портновским делом: держат за длинные рукава вывернутую мехом наружу одежду в расправленном состоянии – рубаху или куртку. Ее название – «сисирна» – сообщил античный автор Юлий Полидевк, говоря о скифском «кожаном хитоне, волосатом, с рукавами». Куртка уже имеет законченный вид: рукава и стан составляют единое целое, край подола укреплен по всему периметру широкой твердой прокладкой, фактура которой заставляет его топорщиться. Персонажи то ли завершают изготовление, то ли приводят в боевую готовность воинскую одежду. На это прямо указывает висящий непосредственно над курткой горит с луком и стрелами в нем, причем этот горит принадлежит воину с повязкой на голове, ибо горит второго лежит с ним рядом.

Обнаженные по пояс персонажи сидят на коленях лицом друг к другу, держа и одновременно растягивая левой рукой каждый по рукаву изделия, а правой один что-то зашивает (дошивает? пришивает?) на меховом рукаве (видна даже нитка), а другой то ли ощупывает ворс, то ли тоже что-то делает на спинке изделия. Фигуры усажены в таком ракурсе, что корпус одной из них развернут к зрителю передом, а другой – спиной. Прически персонажей разные. У того, что с иглой, волосы свободно свисают плотными длинными до плеч жгутами – не то косичками, не то локонами. При этом надо лбом прядь взбитых волос образовала типичный для скифов хохолок-валик. У второго персонажа голова охвачена двойным рядом узкой повязки. Его волосы завиты крупными кольцами и уложены сзади, закрыв шею. Оба воина бородаты.

Головная повязка (в металле фактура ее неясна, то могла быть лента, луб, тесьма, ремешок и т. д.) отнюдь не признак мастерового, как может показаться на первый взгляд по аналогии со средневековой образностью. Как раз наоборот. Античный автор Сенека отмечал повязку в качестве царского головного убора, символа власти. «Ты видишь этого царя скифов или сарматов, с роскошным убором на голове? Если хочешь оценить его и до конца узнать, каков он, развяжи диадему. Много зла прячется под

нею!», – писал он в «Нравственных письмах к Луцилию» [4, с. 193]. Не утратила свою роль царская головная повязка и в более поздние времена, трансформировавшись в плоский обруч-кольцо. Монеты I в. н. э. скифского царя Инисмея, например, сохранили его профильный портрет: поверх прямых стриженных волос показана то ли повязка, то ли венчик типа жесткой (золотой?) ленты. По изображениям властителей с древних монет хорошо известны в качестве атрибутов царского достоинства и мягкие повязки.

Употребление головной повязки в качестве высокого знака отличия свойственно было в древнем мире не только скифам. Тот же Сенека упоминал о жреческой повязке как обязательном атрибуте священнодействия Древнего Рима. А в Ветхом Завете повязка названа, например, в качестве высшей привилегии особо приближенного придворного, получавшего право именоваться «родственником» персидского царя: «И будет тот одеваться багряницею и пить из золотых сосудов, и спать на золоте, и ездить на колеснице с конями в золотых уздах, носить на голове повязку из виссона и ожерелье на шее...» [5].

Как же тогда понимать повязку на голове персонажа из сцены пекторали? Какова причастность скифа, имевшего знак царственного отличия на голове, к процессу изготовления хотя бы и воинской одежды? По-видимому, древний мастер, изготовивший золотое украшение, представил широко известный в древности эпизод жизни легендарного царственного персонажа, связанный с починкой или созданием какого-то, быть может, чудесного воинского костюма. В таком случае воин с царственным знаком либо проверяет качество работы портного, либо совершает малопонятный сегодня, но бытовавший тогда (или предписанный условиями легенды) священный обряд, касаясь правой рукой внутренней стороны изделия, очень важной по древним понятиям, ибо она непосредственно прилегала к телу человека. Отсюда углубленность и сосредоточенность персонажа на действиях правой руки и восхищенное внимание к нему «портного», оторвавшего взгляд от своей работы. Понятным становится и центральное место этого сюжета в царской пекторали.

С другой стороны, изготовление воинского костюма в древности было своего рода священнодействием, совершение которого особо почиталось. Портной с пекторали – лицо знатное, о чем говорят и его прическа, и царственное общество, и дорогой, столь же искусно украшенный, как и у

«заказчика», горит. Кроме того, изготовлением воинской одежды у скифов занимались мужчины, женщину к этому жизненно важному делу не допускали. Женщина в шкале скифских ценностей, отраженной в пекторали, отодвинута от главного, центрального места далеко в ту и другую сторону (согласно общей симметрии композиции). Фигурки женщин, выполненные в меньшем размере, чем мужские, находятся на значительном расстоянии от последних.

В непосредственной близости к мужским фигурам центральной сцены находятся с одной стороны конь и лежащий перед ним жеребенок, а с другой – лошадь с детенышем-сосунком. Общий замысел сюжетной композиции пекторали сопоставим с библейским сказанием, согласно которому после Всемирного потопа все живое на земле произошло от спасенной Ноем «всякой твари по паре». Не случайна парность животных, изображенных во внутреннем ярусе, как не случайна и близость фигурок коней к мужчинам-воинам ажурного рельефа. В варварской жизни боевой конь был постоянным участником сражений, от которого во многом зависела жизнь всадника; верхом на конях мужчины совершали кочевые переходы, охраняя повозки-кибитки с женщинами и детьми; конь был задействован в выпасе и охране стада – основного богатства скотоводческих племен; наконец, конь – самая важная священная жертва при служении божествам. С другой стороны, наличие в изображении коня, кобылицы и жеребят – символ неиссякаемости, постоянного восполнения этой главной мощной силы. А если учесть, что центральные фигуры пекторали – царь и подданный, то речь идет о силе и могуществе всего царства.

Импульс внутреннего развития композиционного построения верхнего яруса пекторали направлен от центра в обе стороны к сужающимся концам. Лошади, показанные в полный рост в профиль, обращены головами от мужских фигур и «шагают» в разные стороны. Далее, сохраняя симметричное положение относительно центральной оси, «идет» крупный рогатый скот – олицетворение богатства, достатка, благополучия. А изображение этих животных также с детенышами символизирует неисчерпаемость, неистощимость, постоянное пополнение этого богатства. Немалую роль в олицетворении достатка в жизни кочевников наряду с крупным рогатым играл и мелкий домашний скот, который в пекторали представлен овцами. То был и продукт питания, и материал для изготовления меховой и кожаной одежды, обуви, а также войлочное утепление жилищ-кибиток, бань и т. д.

В композиции пекторали между фигурками крупного и мелкого скота определено место женщины: одна из них (со стороны «портного») доит овцу, другая (симметрично показанная на половине царя), по-видимому, чистит, моет или протирает амфору, то есть обе занимаются каждодневными, будничными делами. Но будничными ли? Следует заметить, что в атрибуции этих фигур среди исследователей согласия нет: кому-то они кажутся мужскими, кому-то женскими. Между тем их костюм, будучи как бы мужским, имеет явные особенности, существенно отличимые от чисто мужского, – стоит лишь внимательно к ним приглядеться.

Первая, удобно усевшись с подогнутыми ногами на земле (вид в профильном ракурсе), доит овцу. Сцена, по-видимому, олицетворяет собою роль и место в жизни номадов домашнего хозяйства в целом. Другая (с противоположной стороны пекторали), держа левой рукой за ручку амфору, что-то собирается делать или уже делает правой, в которой зажато нечто похожее на мочалку из свернутых восьмеркой волокон. Возможно, она чистит или протирает амфору. Фигура изображена сидящей на коленях, слегка развернутых вправо, в то время как корпус с полуопущенной вперед головой обращен в противоположную сторону, к амфоре, которую женщина наклонила, опирая дном о землю, возле себя. Символика тоже вполне очевидна: женщине отведена роль хранительницы священного домашнего очага.

Персонажи изображены в момент исполнения ими повседневных, будничных дел. Следовательно, их костюм должен быть вполне бытовым, повседневным. Так ли это? Обе женщины одеты «по-мужски». На фигуре с амфорой показан вариант облегченного скифского комплекта. Плотная куртка с длинными узкими рукавами, полы которой запахнуты налево и прижаты к талии совсем узким поясом-шнурком, которого даже не видно (скульптор обозначил его просто полоской). Борта куртки оторочены валиком, а по краю подола видна полоса плоской отделки. Длина куртки до середины бедра, форма подола спереди, где мужские куртки обязательно имели удлиненный угол-мыс, к сожалению, не видна. Штаны длинные, мягкие, широкие, пошитые из ткани. Такие же штаны-шаровары и на «доярке». Костюм последней еще более облегчен. Его верхнюю часть из-за профильного положения фигуры определить трудно (куртка или рубаха), но одежда эта изготовлена из легкой тонкой (шелковой?) ткани, так как изображена обвисяющей характерными складками. Она опоясана также

тонким поясом-шнурком. Обuvi у профильной фигурки не видно, а на женщине с амфорой одеты мягкие, подвязанные у щиколотки, сапожки-скифины.

Очень интересны прически персонажей. У женщины с амфорой прическа оставляет ощущение «шапкообразности» или парика: завитые узкие и длинные локоны (быть может, косички, заплетенные в две пряди) симметрично ниспадают от макушки по обе стороны головы. Опущенные до плеч по бокам, впереди они постепенно укорачиваются. Лоб открыт, так как прядь волос над ним поднята наверх и под что-то подобрана. Это «что-то» (лента, тесьма, полоска ткани) охватило, по-видимому, голову вокруг под локонами, создав тем самым объемность прически, подобной одетому на голову парикю. Не менее любопытна прическа второй женщины. Ее волосы также лежат отдельными прядями, но на локоны похожи только сзади, спереди же, подрезанные челкой «под кружок» ровной линией, лежат крупными плоскими прядями.

Понятно, что фигурки с пекторали имеют какой-то существенный внутренний смысл в общей композиции, отнюдь не ограниченный простой констатацией «хозяйственной» деятельности. Сложные прически персонажей тому подтверждение. В реальной жизни, отправляясь доить скот или чистить утварь, едва ли предварительно завивали локоны. Понятно также, что доение овцы символизировало домашнее хозяйство номадов в целом, а манипуляции с амфорой – причастность к отправлению культовых обрядов. Но только ли? Не зря же древний мастер поместил женские фигурки в строго определенном месте, хоть и в отдалении от мужских персонажей, но явно увязанных с ними по смыслу родом своей деятельности. Например, «доярка» и «портной» имеют дело с овцами: один по скорняжно-портновскому направлению, другая – по животноводческой линии. То же самое просматривается у пары визави с другой стороны оси симметрии: и царь, и фигурка с амфорой суть персонажи, причастные к культовым отправлениям. Причастность скифских царей к жреческим функциям хорошо известна.

И все же искусство древнего мастера вызывает восхищение не только глубиной вложенного подтекста в его творение, но и доскональной точностью передачи окружавшего его бытия, скрупулезно выверенной тонкостью отражения таких деталей, которые сегодня порой можно рассмотреть лишь при многократном увеличении. Поэтому сомневаться в правдивости изображенного костюма не приходится.

В реалистически переданном «бытовом» варианте женского костюма с пекторали есть и другие не очень приметные, но весьма важные особенности, отличающие его от мужского статуса. Кроме пояса-шнурка у обеих фигур к ним можно отнести глубокое запахивание пол куртки, хорошо видимое у персонажа с амфорой. Эта куртка, применяя нынешние термины, двубортна: прижатая поясом правая пола ее закреплена почти на боку. Такой глубины запаха ни в одном мужском комплекте не встретишь. Да и рукава одежд обеих фигур необычны, показаны узкими и очень длинными, значительно длиннее запястий, в силу чего они набраны на руку по всей длине поперечными складками. И наконец, еще один штрих. У женщины с овцой край рукава возле кисти украшен орнаментом, при этом он (край) изображен жестким и гладким в отличие от всей остальной части рукава. Похоже, на руке «доярки» показано не что иное, как запястье-браслет. И все же относительно женского статуса этого персонажа есть сомнения – не столько потому, что глубины запаха пол куртки на нем не видно, сколько по смысловой значимости всей пекторали в целом: если животные показаны парами и обязательно с детенышами, то у людей ребенок тоже должен быть (хотя бы и в подростковом возрасте). Так что «доярка» вполне может оказаться «доярком».

Такой представлена мирная жизнь воинственных скифов в ажурном верхнем ярусе царской пекторали. Конечно, до конца «прочитать» весь многослойный текст ее художественных образов в рамках статьи невозможно, как невозможно не упомянуть о других, не вошедших в круг внимания, но очень существенных аспектах. Пектораль повествует не только о самом ближнем окружении человека, непосредственно с ним соприкасавшемся, но и о вещах, связанных с ним опосредованно, тем не менее жизненно важных. Речь идет о символике среднего и нижнего ярусов, несколько отодвинутых от человека, но имеющих к нему прямое отношение, столь разных по подбору и воплощению образов и диаметрально противоположных по смыслу.

Первый (средний) ярус, воплотивший мир цветущей природы, являет собою обобщенный образ безмятежного одухотворенного покоя, неизбывной вечной красоты и умиротворенности. То есть вновь демонстрирует возможности языка скифских художественных образов в передаче абстрактных, опосредованных понятий. Второй (внешний) ярус – воплощение страшного мира монстров, опасного и беспощадного, жестокого и бесче-

ловечного, мира господства грубой озверевшей силы, которой порой робко пытаются противостоять живые реальные персонажи (как, например, кабан из правой части яруса). Этакое соседство «ада» и «рая», причем оба имеют прямое отношение к человеку. Отнюдь не случайно сцену терзания лошади двумя грифонами художник поместил в самом центре нижнего яруса пекторали, в основании смыслового стержня всей композиции, прямо под двумя фигурами скифов-воинов. Точнее – под изображением мохнатой куртки, еще точнее – под висящим скифским горитом с луком и стрелами, то есть готовым к бою оружием.

Само тематическое построение стержня симметрии композиции представляет богатый материал для размышлений. Сверху вниз на этот стержень, пронзивший все сферы разом, словно нанизаны: горит – расправленная куртка – цветок с птичкой – гибнущая в когтях и клювах чудовищ лошадь. Тут есть о чем задуматься. Есть еще момент, на который необходимо обратить внимание: все три яруса, то есть вся площадь пекторали, полностью охвачены, одухотворены присутствием в каждой части представителей живого реального мира. Человек окружен ими, взаимодействует с ними, имеет к ним отношение.

Конечно, рассмотренный материал суть ничтожная толика тех сведений, которые пектораль способна поведать современному человеку. И все же – что хотел сказать своим загадочным творением древний мастер?

Какие самые важные для своей поры представления зашифровал посредством великолепно созданных художественных образов? Основные выводы вполне понятны: во главе угла столь необычного повествования поставлен человек как неотъемлемая часть всего живого многообразия мира. Само место человека в системе мироздания, в окружавшем его мире и обратный ход, о чем недвусмысленно размышляет автор произведения, – место огромного мира в самом человеке, в его внутреннем состоянии. Вот такие глобальные философские проблемы поднимает уникальное творение скифского искусства почти двух с половиною тысячелетней давности. Неудивительно, что изучение такого памятника с самых разных точек зрения привлекает и, вероятно, долго еще будет привлекать внимание ученых. В качестве примера можно назвать исследования космогонических представлений древних номадов в трудах отечественных скифологов Д. С. Раевского, С. С. Бессоновой и др. [6].

Что касается заявленной в данной статье темы изучения языка художественных образов скифского искусства, то пектораль из кургана Толстая Могила, вероятно, следует отнести к жанру своеобразной «литературы» объемного, всеохватного характера типа энциклопедии. А рассмотренные выше бляшка-символ из кургана Куль-Оба, рельефный «фриз-рассказ» скифоса из кургана Гайманова Могила вкупе с пекторалью-энциклопедией из Толстой Могилы позволяют в полной мере воспринимать язык их художественных образов в качестве своеобразного, необычайно интересного и очень весомого явления скифской культуры.

Литература

1. Геродот. История: в 9 кн. – Л.: Наука, 1972. – 600 с.
2. Лукиан. Избранная проза. – М.: Правда, 1991. – 720 с.
3. Библия. Третья книга Царств. XX. 11.
4. Сенека Л. А. Нравственные письма к Луцилию. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1986. – 464 с.
5. Библия. Вторая книга Ездры. – III, 6.
6. Подробнее об этом см.: Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. – М., 1985; Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. – Киев, 1983; Раевский Д. С., Кулланда С. В., Погребова М. Н. Визуальный фольклор. Поэтика скифского звериного стиля. – М., 2013.

УДК 7.046.3

Г. Д. Булгаева
Барнаул

ПЕЧАТНЫЕ ОБРАЗЫ XIX–XX ВЕКОВ В СОБРАНИЯХ АЛТАЙСКИХ ХРАМОВ

В статье представлены сведения о датированных печатных образах, находящихся в храмах на территории Алтайского края и Республики Алтай. Описаны редкие иконографические изводы и такое явление в русской культуре, как почитание святых в их портретах.

Ключевые слова: литография, каталог, иконография, цензор, Алтайская духовная миссия, праведный Иоанн Кронштадтский.

**PRINTING IMAGES OF THE XIX–XX CENTURIES
IN COLLECTION OF THE ALTAI TEMPLES**

New scientific data on the dated printing images which are in temples in the territory of Altai Krai and Altai Republic are presented in article. Rare iconographic izvoda and such phenomenon in the Russian culture, as honoring sacred in their portraits are described.

Keywords: Lithograph, catalog, iconography, censor, Altai spiritual mission, pious Ioan of Kronstadt.

Выявление, фиксирование и каталогизация произведений искусства – формы сохранения культурного наследия. Подобный метод, использованный исследователями в XIX – начале XX века, не теряет своей значимости и на современном этапе. При этом временные рамки изучения становятся значительно шире. Так, иконы XIX–XX веков представляют особый научный интерес как в рамках изучения регионального искусства, так и в общекультурном пространстве. Подписные иконы, датированные изображения являются важным информативным источником и требуют отдельного внимания. Следуя этим целям, в 2007–2009 годах сотрудниками епархиального музея и иконописно-реставрационной мастерской Барнаульской Епархии была проведена работа по выявлению и каталогизации предметов, представляющих определенную историческую и художественную ценность, которые находились в собраниях епархиальных приходов. Результат этой деятельности нашел отражение в ряде публикаций, а также электронном каталоге «Датированные печатные произведения XIX–XX вв. в храмах Алтая», куда вошло 68 образов, имеющих тексты, связанные с их происхождением.

Печатные изображения Спасителя, Богоматери и святых появляются на Руси с XVII века. Широко издававшиеся на Западе графические листы являлись источником католических иконографических изводов, которые распространялись в нашем отечестве [1, с. 8]. Стремление контролировать духовными властями нарастающее производство, а также содержание печатных икон обусловило применение цензуры. В соответствии с архивными данными, критический контроль творчества иконописцев со стороны

благочинного прослеживается на Алтае во второй половине XVIII столетия (см. [2]). На рубеже XVIII–XIX веков при духовных академиях возникают духовно-цензурные комитеты. В 1818 году существовали Московский, Петербургский, Киевский и Казанский комитеты при соответствующих академиях, однако они имели определенную зависимость от Московского комитета и обособились к 1869 году (см. [3]).

Цензорами обычно становились известные образованные священнослужители, которые занимались просветительской деятельностью. Так на образе Распятия из Владимирской церкви (с. Мамонтово), который является самой ранней датированной иконой в собраниях алтайских храмов, указаны не только дата и место печати, но и имя священника-цензора: «прот. Петр Делицын». Протоиерей Петр Спиридонович Делицын (1795–1863) являлся профессором Московской духовной академии. Имея разносторонние научные интересы (математика, немецкий и французский языки), отец Петр с 1836 года до конца жизни состоял членом московского духовно-цензурного комитета. Автор многочисленных трудов и переводов, Петр Спиридонович принимал живое участие в продвижении трудов других авторов (см. [3, с. 47]). Другим известным цензором является протоиерей Иоанн Петропавловский (1844–1907). Духовный писатель, профессор Московской духовной академии о. Иоанн позже занимал должность председателя Общества любителей духовного просвещения в Москве (см. [4, с. 368]). Его имя фиксируется на торцах цинкографических образов производства Жако и Бонакера. Деятельность именно этих фабрик, по мнению Н. П. Кондакова, привела в состояние упадка традиционные иконописные центры, так как составила им конкуренцию. На возрождение иконописных мастерских Владимирской области (Мстера, Холуй, Палех) были направлены усилия Комитета попечительства о русской иконописи, который возглавил Никодим Павлович (см. [5, с. 155]).

Основными литографическими центрами в Российской Империи на рубеже XIX–XX веков были такие города, как Москва, Одесса, Киев, Санкт-Петербург. Именно здесь обосновали свое производство крупнейшие издатели: Д. Соловьев, Д. Сытин, В. Бонакер, И. И. Чоколов, Н. Т. Корчак-Новицкий, Д. Плющев, В. Тиль, Е. И. Фессенко. Последние активно сотрудничали с Афонскими подворьями русских обитателей, запуская тиражами Афонско-Ильинские листки и образки (см. [6]). Обычно на обороте этих икон давалось краткое житие святого, общие характеристики

изображения, а также «авторские» права и адреса для заказов. Кроме того, по периметру, как обычно, указывались издательская информация и цензор. К одним из таких афонских образков относится образ Иоанна Предтечи из кладбищенской церкви в с. Черницком.

На Алтае литографии появлялись разными путями. Широкое распространение литографических икон было обусловлено простотой транспортировки, мобильностью и ценовой доступностью, а также колористической привлекательностью. Местные жители не приобретали дорогие образы на ярмарках. Их привозили с собой переселенцы, выписывали из монастырей и подворий.

Алтайские миссионеры в середине XIX века распространяли печатные иконы среди новокрещенных. Так, в письмах от 1853 года начальник Алтайской духовной миссии протоиерей Стефан Ландышев выражает благодарность благодетелям за то, что они выслали изображения Распятия Спасителя. При этом уточняется, что образы были наклеены на дощечки и покрыты лаком (см. [7, с. 9]). В другом письме он же просит еще выслать аналогичные иконы (см. [7, с. 12]) (лаковые покрытия часто встречаются на печатных иконах рубежа XIX–XX веков. Обычно таким образом пытались «продлить» срок их служения). Среди выявленных и представленных в каталоге литографических икон самой ранней является вышеуказанный образ Распятия, датируемый 1856 годом из Владимирской церкви с. Мамонтово. Икона напечатана в московской типографии Е. Я. Яковлева. Благодаря хорошей сохранности можно визуальнo представить, какие изображения раздавали миссионеры новой пастве.

К XIX веку технологические достижения позволяли печатать изображения не только на бумаге. Большим спросом пользовались цинкографии – печать на жести (металле), также существовала печать по левкасу. Следует сказать, что и сейчас встречаются иконы, напечатанные на загрунтованных досках и холстах. К первым относится образ четырех евангелистов из Свято-Тихоновского храма (г. Камень-на-Оби). Композиционно икона поделена на четыре части, в каждой из которых размещен медальон с образом одного из евангелистов (с их библейскими символами). Последовательность композиционного решения соответствует расположению евангелистов на Царских вратах. В центре иконы изображен Спаситель в небольшом круглом медальоне, обрамленном орнаментом. Одна из литографий по холсту находится в Музее истории Православия на Алтае. Это

один из первых памятников, поступивших в музейное собрание из Покровского собора (г. Барнаул). Икона обращает на себя внимание не только технологическим исполнением, но и редким иконографическим изводом. В центре композиции изображена икона Богоматери Троеручцы с предстоящим Ей Иоанном Дамаскиным. Согласно преданию, икона Богородицы данной иконографии появилась в результате чудесного исцеления отсеченной десницы святого Иоанна. Идентичный иконографический вариант встречается и на бумажной основе (частная коллекция).

Литографии редких иконографических изводов представляют особый интерес. К таким можно отнести образ венчания Алексея человека Божия из Казанской церкви г. Бийска. Небольшой размер иконы и ее содержание наводит на мысль, что эта литография являлась клеймом житийной иконы преподобного Алексея. При этом потребность выделить момент венчания в отдельный образ могла быть обусловлена значимостью данного события в жизни человека. Основой литографии является картон, икона украшена рамочкой из фольги с геометрическим орнаментом и помещена в объемный киот.

В определенной степени уникальным явлением можно считать широкое распространение и почитание прижизненных портретов святого праведного Иоанна Сергиева (Кронштадтского). М. М. Громыко отмечает, что в Зарайском уезде Рязанской губернии портреты Иоанна Кронштадтского были в каждой избе (см. [8, с. 118]). Почитание людей добродетельной жизни издревле велось в Православной Церкви. Однако с XVI века устанавливаются условия причтения или возведения в чин святости. Святого праведного Иоанна Кронштадтского почитали еще при жизни. Канонизация Святого произошла на Освященном Поместном Соборе в 1990 году в Свято-Троице-Сергиевой Лавре. В четвертом пункте этого Собора прописывается «Писать святому праведному Иоанну Кронштадтскому честные его иконы для поклонения и чествования, согласно правилам VII Вселенского собора» [9, с. 94]. Обращаясь к истории русской иконописи XIX–XX веков, заметим, что в данный период находили широкое распространение именно живописные изображения святых. Связано это, прежде всего, с историческим этапом развития церковного искусства. Слияние портретных и иконных черт и представление иконы как живописного портрета с соответствующими требованиями канона (наличие нимба и надписания), с одной стороны, и глубокая небезосновательная народная

вера в святость кронштадского батюшки – с другой, привели к особому почитанию его портретов. К. В. Цеханская пишет: «В некоторых деревнях к прижизненным портретам Праведного относились как к иконам» [10, с. 134]. Следует отметить редкое стечение обстоятельств (технологическое и историческое развитие в России на рубеже XIX–XX веков), так как о. Иоанн Сергиев один из немногих, чье почитание проявилось в столь масштабном распространении прижизненных портретов.

Судя по дошедшим до нас репринтным изданиям и фотографиям, портреты о. Иоанна Сергиева были разнообразны. Их печатью и распространением занимались крупные издания, не без благословения Священного синода. Так, на одной из фотографий из частного собрания, переснятой с хромофотографии, внизу находится надпись: «Дозволено Цензурою. С.-Петербург 21 апреля 1892 г. Хромофотография Е. И. Фесенко, Одесса». На самом изображении Святой Иоанн Кронштадтский представлен в рясе, с наперсным крестом, двумя орденами и книгой в руках.

Наиболее часто встречается другой портрет праведного Иоанна. Выполнен он в технике цинкографии (печать по металлу). О. Иоанн представлен в поясном виде, с наперсным крестом и многочисленными наградами, композиция заключена в овал. Портрет выполнен в цвете. Внизу прочитывается надпись – факсимиле: «Одобряю. Протоиерей Иоанн Сергиев. 4 Авг. 99». Вероятно, такие портреты получили широкое распространение в связи с определением Священного синода 1909 года о печати и распространении по церковным школам Издательской комиссии Училищного совета 40 000 портретов отца Иоанна (см. [11, с. 50]). Особое почитание святого Иоанна в среде учащихся подтверждается тем, что его портрет изображался на чернильных перьях. Такое перо было найдено во время реставрационных работ в здании женского епархиального училища в Тобольске (2003).

В результате составления каталога икон из алтайских храмов выявлено, что в каждой епархии Барнаульской митрополии находятся портреты святого Иоанна Кронштадтского. Они бережно хранятся на приходах городов Змеиногорска, Камня-на-Оби, Новоалтайска, Станции Озерки, пос. Прудского. В с. Белоярск находится монохромный портрет святого. По преданию, он принадлежал духовным чадам святого, жившим в этом районе. Выявленные изображения отличаются по размеру и сохранности. Кроме того, на трех из них отсутствует подпись о. Иоанна. Отдельного

изучения требуют портреты праведного из собрания Музея Иоанна Кронштадтского, находящегося при одноименном женском монастыре в с. Кислуха.

Литографические изображения наиболее многочисленны среди произведений своего времени. Этот факт заставляет обратиться к их исследованию и классификации. Значимость выполненной работы многогранна. Изучение и публикация вновь выявленных икон способствуют расширению научного знания, уточнению многих, ранее неизвестных фактов, а составление каталогов – систематизации полученных знаний. Подписи на иконах всегда несли в себе важный научный интерес. Датированные надписи являются основой для атрибуции не только самих литографий, но и аналогичных произведений, не имеющих подобных текстов. Кроме того, наличие количественного преимущества определенных изводов или наличие редких иконографий свидетельствует об особом их почитании в определенной местности. Это обращает внимание на культурологические и исторические составляющие региона, что значительно дополняет общую картину развития народа.

Литература

1. О Тебе радуется: Русские иконы Богоматери XVI – начала XX века: каталог / сост. Л. Тарасенко. – М.: Авангард, 1995. – 80 с.
2. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1. Оп. 1. Д. 484. Л. 244.
3. Котович А. Н. Духовная цензура в 1799–1855 гг. – СПб.: Родник, 1909. – 604 с.
4. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. – М.: ЭКСМО, 2006. – 704 с.
5. Сосновцева И. В. Никодим Павлович Кондаков и иконописные школы Высочайшего учреждения Комитета попечительства о русской иконописи // Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие, архив. – СПб.: Государственный русский музей; Кинеш, 2001. – С. 115–131.
6. Гаврюшкин О. П. Афоно-Ильинский монастырь // Энциклопедия Таганрога. – Таганрог: Антон, 1998. – 176 с.
7. Письма алтайского миссионера протоиерея Стефана Ландышева // Памятник трудов благовестников русских с 1793 до 1853 года. – М.: Тип Готье, 1857.

8. Громько М. М. Мир русской деревни. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 269 с.
9. Комиссия Св. Синода Русской Православной Церкви по канонизации святых. Канонизация святых в XX веке. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 1999. – 279 с.
10. Цеханская К. В. Иконопочитание в русской традиционной культуре. – М.: ИЭА РАН, 2004. – 256 с.
11. Святой праведный Иоанн Кронштадтский: Последние дни и блаженная кончина. – М.: Преображение, 1999. – 208 с.: ил.

УДК 7.074

Л. В. Оленич
Кемерово

СИБИРСКИЙ САЛОН

В статье рассматривается деятельность «Сибирского салона», существовавшего в последнем десятилетии XX века как новая форма организации творческой жизни на территории региона, альтернативная позднесоветским способам управления культурой.

Ключевые слова: зональная выставка, андеграунд, товарищество художников, салон, творческий актив.

L. V. Olenich
Kemerovo

SIBERIAN SALON

Article considers activity of the «Siberian salon» existing in the last decade the XX century as a new form of organization of creative life in the territory of the region, alternative to the late Soviet ways of management of culture.

Keywords: zone exhibition, underground, association of artists, salon, creative asset.

В конце 1980-х годов в художественной жизни Кузбасса начинаются институциональные перемены, несущие в себе принципы, альтернативные установкам советского управления культурой. Очень ярко это проявилось на межрегиональном уровне, когда сформировался проект «Сибирского

салона» как нового способа организации выставочной деятельности. Вместе с ним обозначился первый этап истории арт-бизнеса на территории Кемеровской области. Но была и предыстория. Будущее действительно «таилось в событиях и коренных переломах последнего десятилетия XX века» [1, с. 245].

В середине 1980-х годов в Кемерове и Новокузнецке активизируется выставочная деятельность Союза художников РФ. Это было связано с нарастающими переменами в культурном сознании, раньше всего отраженными в искусстве. Безусловно, рубежным значением в этом смысле обладала первая (и единственная для Кузбасса советского периода) VI зональная выставка, открытая летом 1985 года в городе Кемерово под традиционным названием «Сибирь социалистическая». Зона – это территория, включающая все творческие организации Сибири от Омска до Иркутска. Объединяя мастеров, представляющих столь широкие пределы, выставка наметила и такие перспективы развития, которые несли программное обособление внутри художественного процесса.

В огромном пространстве этой экспозиции были представлены почти все виды пластических искусств. Только число имен живописцев, как правило, показывающих сразу несколько своих полотен, превышало две с половиной сотни. В выставке участвовали около двухсот графиков, более пятидесяти скульпторов, почти сто шестьдесят прикладников, десятки сценографов и дизайнеров. Основные тематические блоки, вместившие в себя подавляющее количество произведений, – индустриализация, героика Гражданской и Отечественной войн, трудовые подвиги, пейзажные мотивы.

Очень впечатляющим, особенным явлением во всем разнообразии работ стали три натюрморта Андрея Геннадьевича Поздеева. Они отличались подлинной свободой живописного решения, силой цветового воздействия. Видно было, что их автор не подвержен никакому официальному влиянию, в отличие от многих мастеров, подчиненных заданной тематике. От натюрмортов красноярского художника исходила энергия новизны, скопившаяся в недрах советского андеграунда.

Обращали на себя внимание раскованностью в оценке формы, своеобразным подходом к теме графические листы Александра Алексеевича Бобкина. В офорте «Гора Маяковая» этот мастер одним из первых в Новокузнецке и Кемерове обратился к творческой интерпретации первобытного искусства. Плотнo заполняя лист внимательными «цитатами» из Писанных

скал, А. А. Бобкин с безупречным качеством исполнения заложил будущую стилистику своих графических циклов.

Среди скульптурных портретов выделялась одна из лучших реалистических работ Рудольфа Ивановича Корягина – «Гончаров». Грубоватая фактурная обработка металла, из которого сварен этот объем, поднимается над уровнем характерности до многомерного обобщения, знания о человеке. Остается только жалеть, что этот мастер давно отошел от реалистических традиций в станковой пластике.

Надо заметить, что такой художественный смотр позволил не только его участникам, но и другим художникам (в том числе и начинающим) открыть для себя определенные ориентиры в искусстве, осмыслить формальные задачи, понять свои возможности. Искусство Кузбасса, «подогретое» зональной экспозицией, стало обновляться в расширении тематики, формальных подходах.

Вскоре после выставки началась перестройка. Гласность и демократизация сказались и на состоянии культурной среды. В Новокузнецке и Кемерове появились личности, способные быть организаторами новых форм творческих отношений. Большое значение тогда имели преобразования, начатые Р. И. Корягиным, который стал председателем Кемеровского отделения Союза художников РФ в 1987 году. Была создана группа молодежного актива из новокузнецких и кемеровских художников, которые охотно участвовали в коллективных выставках, исследуя новые темы. В те годы отмена запретов на издание многих литературных текстов привела к возрастанию интереса художников к иллюстрированию сочинений М. Булгакова, В. Набокова, писателей Серебряного века. Вернисажи 1987 года позволяли видеть, как расширялся диапазон выразительных средств молодых кемеровских графиков, обратившихся к иллюстрации. Особенно начинательным был среди них Анатолий Афиногенович Казанцев, в течение нескольких лет настойчиво работавший над серией листов к «Мастеру и Маргарите».

В юбилейном 1988 году, отмеченном колоссальными этнокультурными переменами, значительные выставки чередой были показаны в Кемеровском музее изобразительных искусств. Рядом с первой для музея экспозицией икон один из этажей заняла выставка пейзажа из основного фонда Третьяковской галереи. Сопровождала эту выставку в движении по городам Сибири старший научный сотрудник галереи Анна Килимник.

И везде она, встречаясь с местными художниками, предлагала идею альтернативного развития выставочной деятельности, в перспективе чего должно было стать создание Музея современного искусства. Московского искусствоведа очень интересовали мастера, «пишущие в стол», сибирский андеграунд. В кемеровских мастерских, которые посетила А. Килимник, художники показали совсем немного работ на «несоветские» темы, с формальными «перекосами». Небольшая серия графических, «не выставлемых» листов нашлась в папках у Р. И. Корягина. Его черно-белая сюжетная графика была, скорее, пробой другой тематики, чем целенаправленным поиском. В этих композициях неожиданно открывалась камерная интонация и более созерцательный взгляд на мир, чем обычно встречали зрители у скульптора Корягина.

Председателя Кемеровского отделения Союза художников заинтересовали идеи, предложенные Анной Килимник. Р. Корягин интерпретировал это в коммерческом аспекте и приступил к осуществлению возникшего проекта. Первый шаг – выбор и приглашение участников будущего салона с территории все той же зоны. Участники становились и учредителями нового товарищества под названием «Сибирский салон», вложив в такой проект собственные средства. Организационные и финансовые вопросы решались по ходу дела, оперативно. Вначале надо было устроить выставку, репрезентирующую «Сибирский салон». К такому начинанию администрация Кемеровской области отнеслась благожелательно. Было позволено открыть экспозицию в Кемеровском областном музее изобразительных искусств. Задуманный вернисаж сформировался меньше чем за год. К середине ноября 1989 года залы музея были наполнены произведениями десяти художников. Новосибирск представляли Н. Д. Грицук (уже почивший), В. С. Бухаров и А. И. Беляев, Красноярск – А. Г. Поздеев, Н. И. Рыбаков и С. Н. Теряев; Новокузнецк – А. Бобкин и В. Карманов; Иркутск – А. Москвитин. Р. Корягин был единственным участником из г. Кемерово. Каждому автору отводилось отдельное помещение. Рекламы было немного: участники экономили на ней, готовясь к продвижению выставки на запад страны. Тем не менее открытие «Сибирского салона» было многолюдным и удивляло творческой новизной. Разумеется, среди посетителей значительную часть составляли просто любопытствующие, не вся публика была готова к таким инновациям в искусстве. Однако на вернисаже салона присутствовали и те зрители, которые оказались способными оценить свободу пластики, неожиданный подход к содержанию, высокое качество исполнения.

Каждый зал открывался людям как достойный объект внимания. Не было назойливых манифестаций, в которых идеологическая позиция авторов замещала бы художественное качество произведений. Но при этом художники не чуждались остросоциальной тематики. Она преобладала в работах Р. Корягина и А. Беляева. В полотне «Игры на площади» Корягин использовал мрачно-контрастную гамму с утрированными силуэтами человеческих фигур, почти призрачных, «не закрепленных» на одном месте. Это воздействовало интригующе.

Если же зрителя интересовало возвышенно-философское содержание произведений, он надолго оставался в зале А. Поздеева. Там все поражало: и величина огромных холстов, и емкий лаконизм композиции, и очень точное раскрытие библейской темы в триптихе «Моление о чаше», «Голгофа», «Истина». Что касается абстрактного воплощения образов, то и здесь подлинным открытием для публики становилась вибрирующая геометрия полотен Поздеева. Он казался повелителем надвербальных смыслов. По-другому выстраивалось образное воздействие беспредметных полотен Н. Грицюка. В мемориальном пространстве его зала, с траурной фотографией и букетом цветов, размещались странные, впечатляющие какой-то «инопланетностью», композиции. Таких ассоциаций, сближения пластической формы с музыкой еще не переживали кемеровские зрители, хотя Н. Грицук не однажды приезжал в Кузбасс на пленэр, выставлял свои пейзажные акварели.

Новая романтика воплотилась в оригинальных интерпретациях первобытной древности, экзотики Востока у Н. Рыбакова, А. Бобкина, С. Теряева; обостренного чувства природной жизни у А. Москвитина. Тогда еще не сформировался арсенал заученных приемов, которые ловко «перерабатываются» в плагиате, размещаются в самоповторах. На выставке больше всего вопросов вызывали работы В. С. Бухарова: они были похожи друг на друга, будто автор не мог остановиться на одном экземпляре в потоке своих творческих ощущений.

Все десять мастеров предстали как решительные экспериментаторы. Внутренне они, конечно, хотели быть наследниками авангарда, но, избегая претенциозности, по-прежнему называли себя «реалистами». Реализм еще не был нарочито отвергаемым направлением, но и не обновлялся. Уходя от застоя, его эстетика должна была меняться в сторону изначальных, даже архетипических свойств, вовсе не чуждых подлинной духовности. Однако возрождение реализма тогда мало кого интересовало.

Первая выставка «Сибирского салона» щедро освещалась местной прессой, журналисты проявляли неподдельный интерес к такому небывалому событию. Высказывалось много надежд по поводу счастливой будущности этого товарищества. Первые годы его существования, действительно, были очень плодотворными, с выставками Салона познакомились и московские, и прибалтийские зрители. Даже на ярмарке «Арт-Лондон» побывали работы мастеров сибирского объединения. Была создана и галерея «Сибирский салон», владельцем которой стал Р. Корягин. Главными экспонатами галереи были полотна А. Поздеева. После выставки в Центральном доме художника, устроенной Корягиным, красноярский мастер получил широкую известность. Основатель «Сибирского салона» относился к живописи Поздеева как к образцу и так же настраивал других. В те годы Корягин продолжал оказывать поддержку молодым художникам. Особенное внимание он уделял творческому развитию А. Д. Зайцева как наиболее перспективного из своих протеже. Но к середине 1990-х годов активность деятельности объединения почти иссякла. Тут сказались разные неблагоприятные факторы, среди которых и отсутствие опыта выстраивать корпоративные отношения, и скудный интерес местной публики к новому искусству. Да и коллективизм не был для художников приоритетным способом устройства творческой жизни. Окончательная точка в истории «Сибирского салона» была поставлена вскоре после смерти А. Поздеева в 1998 году.

Однако, несмотря на многие несбывшиеся планы в выстраивании деятельности Салона, его значение в новейшей истории сибирского искусства трудно переоценить. Были открыты те пути развития свободных творческих предпочтений, которые до сих пор еще не исчерпаны. Мастера, ставшие первыми участниками выставки «Сибирского салона», на все последующие годы сохранили верность тем исканиям, которые побудили их создать это объединение. Даже те, кто эмигрировал в 1990-х годах (А. А. Бобкин, С. Н. Теряев), не расстались со многими из своих стилистических установок и тематикой, которые зародились еще в конце 80-х годов XX века.

Литература

1. Степанян Н. С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 316 с.

Н. С. Попова
Кемерово

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД С. Г. КУКУШКИНА В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ ИСКУССТВА Г. КЕМЕРОВО 1990–2010-Х ГОДОВ¹

Автор рассматривает основы творческого метода современного кемеровского художника Сергея Кукушкина. Проанализированы творческие основы создания художественного образа, охарактеризованы акции и проекты в области актуального искусства. Выявлено художественное своеобразие графических произведений художника.

Ключевые слова: современное искусство г. Кемерово, арт-объект, художественный проект, графика.

N. S. Popova
Kemerovo

CREATIVE S. G. KUKUSHKIN METHOD IN THE CONTEXT OF THE TENDENCIES OF KEMEROVO ART 1990–2010

The author analyzes creative method of the modern Kemerovo artist Sergey Kukushkin. Creative bases of the artistic image is analyzed, actions and projects in the field of actual art are characterized. The art originality of graphic works of the artist is revealed.

Keywords: modern art of Kemerovo, art object, art project, graphics.

Направления творческой деятельности кемеровского художника Сергея Кукушкина многообразны и часто вызывающе нестандартны. В Кемерове С. Кукушкин известен своими акциями, перформансами, длительными проектами и нехудожественным хулиганством. Однако образ нестареющего нонконформиста и возмутителя обывательской этики таит в себе достаточно сложного мировоззренчески и профессионально состоявшегося художника-графика.

Целью данной публикации является анализ основных направлений творчества кемеровского художника Сергея Кукушкина. В число задач входит характеристика основных принципов творчества С. Кукушкина и

¹ Материал подготовлен 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.)».

анализ форм проявления творческих принципов и мировоззрения художника в его графических произведениях.

В современном искусстве Сибири поколение художников, рожденных в 1960-е и получивших образование в конце 1980 – начале 1990-х, не многочисленно. Характер их творческой деятельности разнообразен и не поддается обобщению на основе 2–3 характерных особенностей. Некоторые из них овладели мастерством в рамках сложившейся художественно-педагогической системы и остаются ей верными до сих пор, другие пустились в художественные эксперименты, проверяя на крепость традиционные представления об искусстве, третьи обратились к синтезу приемов дизайна и традиционной живописи. Также разнообразны их взгляды на искусство и приобщенность к профессиональному сообществу. Молодость художников этого поколения прошла в период популярности акций и перформансов, вызывающих и непонятных среднестатистическому горожанину. Многие из бунтарей остепенились, вошли в ВТО «Союз художников России», участвуют в художественной жизни своего города. Ряды сохраняющих верность идеалам молодости не многочисленны, и творческие судьбы их часто имеют трагический финал. Сергей Кукушкин, как и многие его сверстники, сформировался лично и профессионально в период распада СССР и зарождения нового регионального искусства Сибири. Отрицание старых, традиционных форм творчества до сих пор характерно для практики художника.

Творческая и педагогическая деятельность Сергея Кукушкина делится на два периода – до и после 2006 года. Причем, если первый период стал временем развития общественно признанных добродетелей – художник награжден целым рядом дипломов, отмечающих высокий уровень его мастерства и педагогического таланта, то второй период стал началом последовательного нонконформизма, выразившегося не только в художественных акциях, но и в демонстрации своей независимой точки зрения и критики власти. Эти два периода в жизни, с одной стороны, диаметрально противоположны друг другу, а с другой – этап экспериментов и вызовов общественному вкусу был подготовлен именно первым периодом его развития, педагогической деятельностью, опытом формотворчества, экспериментальными выставками с творческой молодежью училища.

С 2006 года С. Кукушкин отходит от педагогической деятельности и обращается к созданию арт-проектов. Среди резонансных художественных проектов можно назвать конкурсную работу 2010 года «Распятие на распу-

тье как поле и воин, или Герой Кузбасса», представленную на Красочном заводе. Проект «Жизнь во всех ее проявлениях» впервые увидел свет в 2006 году на фестивале искусств «Арт-статус», авторский повтор этой работы также был представлен в 2010 году в новосибирской галерее «Непокоренные». Известность среди горожан С. Кукушкин получил в ходе реализации арт-проекта «Вертикализация быта, или Низкий поклон красоте», осуществленный летом 2012 года.

Интересно и показательно художник выбирает материалы для своих произведений, инсталляций и арт-проектов. В основном автор использует самый простой и доступный материал: виниловые пластинки, пенопласт, газеты, монтажную пену, стеклянные банки. Так, в станковой скульптуре «Извинилла» С. Кукушкин создал пластический трехмерный образ из виниловых пластинок. В художественной акции 2016 года «Пропагандукция» мастер снимал форму с предметов с помощью газеты и скотча. В инсталляции 2010 года «Распятие на распутье как поле и воин, или Герой Кузбасса» символы родного региона воссозданы из пенопласта. Тяга к собиранию и эстетизации сора обыденной жизни проявилась в проекте «Мелкая утварь городской среды начала XXI века», в рамках которого автор несколько лет собирал мелкий металлический лом – гайка, винтики, обломки ключей, – чтобы потом представить остроумную пародию на музейную витрину. При работе с глиной С. Кукушкин разработал авторскую технологию формования. Впервые и достаточно эффектно ажурная керамика была представлена на фестивале искусства «Артстатус – 2006» в композиции «Жизнь во всех ее проявлениях». Далее плетение формы из тонких жгутов использовано в инсталляции «Медные трубы».

Одним из фундаментальных принципов творчества С. Кукушкина является художественная практика – арт-йога – как называет ее сам художник. Ежедневное рисование – это не только творческий принцип, но и образ жизни, мотив, тема и повод для создания графических произведений. Практика регулярного рисования наиболее проявилась в проекте 2012 года «Вертикализация быта, или Низкий поклон красоте», в рамках которого художник в течение трех месяцев каждый день рисовал, расположившись перед высоким крыльцом Музея ИЗО. Объектом эстетизации стали 12 деревянных стульев. Каждый стул тщательно декорирован орнаментом. Сочетание орнаментов рождает абстрактную композицию. Практика ежедневного рисования лежит в основе проекта 2015–2016 годов «Персональный календарь “Театр без вешалки”» (Пекалетбева). Художник предварительно заготовил 366 набросков фигур людей и ежедневно работает

над образом в день рождения прототипа персонажа. Прототип сам диктует автору характеристику образа персонажа. Таким образом, художник ежедневно ставит себе задачу – на основе сделанного наброска и полученной информации создать образ для умозрительного театра.

Из практики арт-йоги возникает еще одна характерная особенность его творчества – серийность его произведений. Группировка работ С. Кукушкина в циклы или серии обусловлена не смыслом произведения и его содержательной основой, не техникой, а, скорее, методом и условиями ее создания, каждодневными процедурами. Начиная с 1999 года созданные графические листы художник объединяет в ряд серий – «Играфика», «Полиграфика», «Трансграфика», «Телеграфика». Названия серий работ – неологизмы, придуманные самим художником и выявляющие разные условия создания произведения. Так, например, «Трансграфика» объединяет работы небольшого формата, выполненные преимущественно гелевой ручкой, созданные автором в транспорте. Работы, входящие в серию «Телеграфика», выполнены во время разговора по телефону. Но этот принцип описания условий создания работы не прослеживается в названии первой серии его графических листов – «Играфика», которая возникла как графический дневник художника. В данной серии автор отмечает игровой замысел произведений. Возможно, в начале работы над сериями графических листов художнику было важно акцентировать внимание зрителей на его понимании творчества как игры. Интересно, что спустя некоторое время автор объединяет графический образ и стихотворный текст собственного сочинения в единство, при этом содержание образа и текста возводится до первичных основ мироздания, а потому они подходят друг к другу идеально. Игровое начало также можно отметить в серии работ «Полиграфика», в которых автор заканчивает рисунки, созданные его детьми Наташей и Полиной. Именно в «Полиграфике» было впервые намечено авторское понимание сотворчества, позднее развившееся в проекте «Психотипия». Произведения названных выше серий представляют собой графику, выполненную на бумаге различными материалами – тушью, гелевыми ручками, фломастерами, цветными карандашами. Поскольку художник практикует арт-йогу и творит в любом месте в каждую свободную минуту, то формат бумаги и материалы, которые он использует, носят мобильный характер и помещаются в небольшую папку. Серии графических листов, их небольшой формат и тщательная сделанность вызывают ассоциацию с детской игрой или занятыми вещицами для коллекционирования, ориентируют зрителя на долгое рассматривание и любование.

Сергею Кукушкину присуща особая ассоциативная логика, которую он развил в своем творчестве до самого высокого уровня. Прием отрицания привычных понятий был придуман в первых творческих работах и экспозиционных проектах. В этом смысле показательна игра слов в названиях первых студенческих проектов С. Кукушкина. Например, этимология названия выставки керамической скульптуры, организованной студентами КОХК, «Дилетанты» ведет свое происхождение от слова «делиться», а не от слова «дилетантизм». Ассоциативность и отрицание стереотипов утвердились как постоянный прием последовательно на протяжении всей творческой эволюции. На современном этапе творчества художника ассоциативность, искажение и демонстративное перечеркивание обывательской логики и привычных понятий прочно вошло в основу образности его произведений. Примером такого пренебрежения к общепринятым авторитетам стал бюст «Тьеполо», выполненный из пенопласта, в котором автор комично и подчеркнуто грубо ваяет голову прославленного итальянского художника из бросового повседневного материала, фактически бытового мусора, тем самым подчеркивая бессмысленность и ненужность подобных классиков.

Ассоциативное творческое мышление оказало влияние на страсть С. Кукушкина к соединению в своих проектах практики музыкального и литературного творчества. Обращение к синтетическим формам творчества обусловлено характером дарования Сергея. Он обладает прекрасным голосом и слухом, а также литературным даром, что позволяет ему на ходу сочинять каламбуры, искать точные поэтические метафоры своих художественных проектов, включать в презентации проектов сольные вокальные номера. Так искусство слова и графического образа блестяще соединились в проекте «Психотипия», когда образ поддерживается, уточняется небольшим рифмованным речитативом, слепком с беседы художника и участника проекта. Музыкальное дарование в полной мере проявилось в презентации результата титанического труда проекта 2012 года «Вертикализация быта, или Низкий поклон красоте».

Игра в ассоциативное рифмоплетство, составление анаграмм стали постоянными элементами художественной образности. Так, например, в орнамент каждого из 12 стульев проекта «Вертикализация быта, или Низкий поклон красоте» заключены анаграммы слова «красота», причем каждая анаграмма имеет вполне конкретную смысловую нагрузку, о кото-

рой художник с удовольствием рассказывает зрителям. Поэтические способности автора блистательно представлены в проекте «Персональный календарь “Театр без вешалки”». Вообще, для осмысления и интерпретации практически всех работ художника необходимо комментирование замысла и принципов реализации проекта. Практически все арт-проекты требуют объяснения вкладываемого автором смыслового значения его элементов. И зачастую логика смыслополагания в произведениях С. Кукушкина построена на ассоциативной и фонетической близости, а не на стереотипах и устойчивых смысловых конструкциях.

Традиционных истоков творчества у Сергея Кукушкина нет. Он был воспитан в контексте системы подготовки художника декоративно-прикладного искусства, но в дальнейшем вел собственный творческий поиск. Самостоятельно пришел к созданию арт-проектов. Его арт-проекты тяготеют к двум типам. Первый тип художественного проекта, когда в основе лежит концепция, принцип, под который художник пристраивает реальный предметный мир. В таких проектах автор, как правило, использует один или несколько простых художественных приемов, выступающих инструментом для преобразования действительности. А второй тип художественного проекта основан на стойком желании художника преобразовать мир по законам красоты, сделать его ярким, красивым, декоративным. При этом большое значение приобретает не утопичность идеи изменения мира по законам красоты, а каждодневное делание, преобразовывание предметов реального мира.

Сергей Кукушкин сформировался на заре зарождения современного российского дизайна, но в целом ему не свойственно мышление дизайнера. Поиск новой художественности предметов реального мира или портретов современников художника лежит в двух плоскостях – традиционной декоративности, которая проявляется в простом метрическом ритме, самостоятельности точки, некоторой боязни пустого пространства и в нонконформистском отрицании изобразительности и реалистичности, в отказе от традиционного формата и «классических» материалов. При этом никакого желания вписаться в общие тенденции поздних и программных нонконформистов и постмодернистов Сибири С. Кукушкин никогда не имел. Он развился в художественном пространстве Кемерова 1990–2000-х годов и в своем творчестве представил полностью самостоятельный опыт освоения современных принципов искусства.

Раздел III. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КУЗБАССА: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

УДК 792.54

М. М. Сабелев

Кемерово

ПОТЕНЦИАЛ ЭВАКУИРОВАННЫХ ТЕАТРОВ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ

В статье аргументируется способность театра реагировать на изменения социально-культурного контекста. Автор анализирует процесс формирования культурной среды посредством сохранения культурных ценностей в условиях военного времени и возникновения феномена культурного обмена в обстоятельствах эвакуации. В статье рассматривается влияние творческих эвакуированных коллективов Ленинграда на музыкально-театральную культуру Западной Сибири и Пермского края в период 1941–1945 годов, а также их вклад в формирование культурной среды провинции послевоенного времени.

Ключевые слова: эвакуация, культура регионов, опера, филармония, театр, культурный обмен, культурная среда, социально-культурный ритуал.

М. М. Sabelev

Kemerovo

POTENTIAL OF THE EVACUATING THEATRES IN THE FORMING OF CULTURAL SURROUNDINGS IN RUSSIAN PROVINCE

The article discusses the ability of theater to respond to changing socio-cultural context. Central line of reflection is the analysis of the process of formation of cultural environment of the territories of the Russian province through the preservation of cultural property in wartime conditions and the emergence of the phenomenon of cultural exchange in the circumstances of the evacuation. The article discusses the influence of the evacuated groups of Leningrad in musical-theatrical culture of Western Siberia and Perm Territory in the period

1941–1945, as well as their contribution to the formation of the cultural environment of the province of the postwar period.

Keywords: evacuation, culture areas, the opera, philharmonic, theatre, cultural exchange, cultural environment, social-cultural ritual.

Среди многообразия видов искусства театр выделяется своей сиюминутностью. Высказывание актуально для всех жанров театрального искусства, и музыкальный театр не является исключением. Безусловно, при помощи современных технических средств возможно сделать видеозапись спектакля или аудиозапись оркестра, однако в живом исполнении какого-либо произведения всегда остается элемент чудодейственной сопричастности публики.

Театральное искусство в творческой форме отражает окружающую объективную реальность, облекая в художественно-сценическую метафору факты жизни. Включенность театрального искусства в социально-культурный контекст страны обуславливается одной из его специфических черт: способностью транслировать социально-исторический опыт, отражать сущность процессов, происходящих в обществе. Конечно, эту черту можно отнести и к другим видам искусства. Однако театр отличается своим потенциалом активного диалога со зрителем, а также многовековой историей. На протяжении столетий известны случаи, когда театр выступал в роли зеркала социальных процессов, происходящих в тот или иной период. Например, пьеса «Птицы» Аристофана, созданная во время расцвета древнегреческого государства, ссылалась на текущие события без использования их в комических целях, тем самым заставляя зрителя задуматься о сути происходящих в государстве процессов. Уместно вспомнить «Севильского цирюльника» П. Бомарше и «Смерть Дантона» Г. Бюхнера, актуальные во время Великой французской революции, отражавшие происходившие во французском обществе изменения. Приведем цитату известного литературного и театрального критика начала XX века К. Н. Державина: «Вместе с современными пьесами шли и старые, классические пьесы Корнеля, Расина, Мольера, хотя и со значительными изменениями, которых требовал политический момент. Из пьес изымалось употребление феодально-аристократических титулов, вместо “месье” и “мадам” нужно было говорить “гражданин” и “гражданка” и т. д. “Гораций” Корнеля шел без последнего акта, так как он заканчивался прославлением монархии. “Смерть

Цезаря” Вольтера теперь кончалась воздаянием почестей Бруту и статуе торжествующей Свободы и т. д. Комедия претерпевала такие же изменения. “Тартюф” заканчивался тем, что представитель революционных властей арестовывал Тартюфа со словами: “Прошло то время, когда низкий клеветник мог распоряжаться жизнью истинных патриотов. Следуйте за мной!” Запрещены были “Жорж Данден”, “Дон Жуан”, “Брак поневоле”, “Плутни Скапена” Мольера и многие другие пьесы. Объясняя эти запрещения, революционная газета писала: “Мы не потерпим, чтобы ... кавалеры и маркизы в их аристократических нарядах награждали на сцене палочными ударами своих слуг. Слуг и лакеев больше не существует, так как не существует больше господ» [1].

Высказанная в цитате мысль в равной степени относится и к русскому театру вообще, и к музыкальному театру в том числе. В сложные исторические периоды для России (такие, как войны и революции) театр играл особую роль. Об этом свидетельствуют высказывания современников, относящиеся и к периоду Гражданской войны, и ко времени Великой Отечественной войны. Так, например, высказанную мысль удостоверяет цитата из учебника «Всемирная история», из раздела, посвященного XX веку: «Крепнущая связь театра с жизнью страны проявилась уже в годы Гражданской войны, когда десятки актерских коллективов выезжали на фронт с концертами, спектаклями и там встречали горячий прием у красных бойцов. Несмотря на огромные трудности, вызванные Гражданской войной, разрухой, голодом, потребность в театральном искусстве ощущалась настолько сильно, что по всей стране стали возникать сотни новых театров и театральных студий. Только в Москве в это время было более ста профессиональных театров, принадлежавших к самым различным творческим течениям. Продолжали действовать старые реалистические театры – Малый, Московский Художественный» [2]. Приведенная цитата позволяет судить о взаимосвязи расцвета театрального искусства с социально-политическими потрясениями, происходившими в истории страны. Рассмотренный выше пример относится к периоду Гражданской войны. В свою очередь, во время Великой Отечественной войны театр также занимал особое место в жизни людей, что подтверждает следующее размышление: «Большую воспитательную, мобилизующую роль сыграл в дни войны и советский театр. Интерес трудящихся Советской страны к театру проявлялся тогда с небывалой силой. Особую и, может быть, самую волнующую страницу истории советского театра в эпоху Великой Отечест-

венной войны, ярко раскрывающую его народность и патриотизм, составляет фронтовая деятельность театра. За годы войны непосредственно в условиях боевой обстановки состоялось 473 тысячи спектаклей и концертов. На фронтах Великой Отечественной войны побывало 3685 артистических бригад, в которых участвовало 42 тысячи творческих работников. Среди них – крупнейшие мастера советского театра. Количество зрителей фронтовых спектаклей исчислялось многими миллионами. <...> Творческая активность советской драматургии в эпоху Великой Отечественной войны была высока. Авторы пьес прославляли беззаветный героизм защитников Родины на фронтах Великой Отечественной войны. Героям Советской Армии и Флота были посвящены “Русские люди” К. Симонова, “Фронт” А. Корнейчука, “Сталинградцы” Ю. Чепурина, “У стен Ленинграда” Вс. Вишневского, “Раскинулось море широко” Вс. Вишневского, А. Крона и В. Азарова, “Песнь о черноморцах” Б. Лавренёва, “Офицер флота” А. Крона и многие другие. Видное место в драматургии военного времени заняла тема партизанской борьбы советского народа с фашистскими оккупантами. Она нашла отражение в пьесах “Нашествие” и “Лёнушка” Л. Леонова, “Партизаны в степях Украины” А. Корнейчука, “Накануне” А. Афиногенова, “Сказка о правде” М. Алигер, “Встреча в темноте” Ф. Кнорре. В ряд пьес – “Знатная фамилия” Б. Ромашова, “Петр Крымов” К. Финна, “Уральцы” М. Слонимского и др. – драматурги стремились показать трудовой подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, славные дела советских рабочих и колхозников в тылу страны» [3]. Можно с уверенностью говорить о том, что названные выше произведения посредством воспитания патриотизма, активной гражданской позиции служили цели формирования внутренней, духовной мобилизации, необходимой для борьбы с врагом. Таким образом, благодаря выбору определенного репертуара, театр располагает возможностями сценического отражения жизни общества, происходящих в нем изменений, имеет потенциал художественно-творческой рефлексии на изменения в социально-культурной ситуации.

Высказанное вполне правомерно в связи с тем, что театр относится к символической деятельности человека. В связи с этим интересна мысль А. Я. Флиера, изложенная в статье «Культура как среда: опыт аналитического структурирования»: «Символическая деятельность и ее продукция в ее основных проявлениях (искусство, религия, этнографические ритуалы, социальный этикет) нужны обществу в первую очередь для обучения лю-

дей правилам нормативного социального поведения и стимулирования их добровольного исполнения этих правил, демонстрации эталонных примеров одобряемого и осуждаемого поведения, иерархии предпочитаемых ценностных построений и т. п. » [4]. Таким образом, потенциал театра реагировать на социально-культурный контекст обуславливается его природой, его принадлежностью к «символической деятельности» (термин А. Я. Флиера).

Следует заметить, что искусство вообще и музыкальное искусство в частности содержат в себе не только потенциал воспитания чувств, эмоционального воздействия, повышения культуры отдельно взятых людей, но и возможности формирования культурной среды посредством сохранения культурных ценностей, а также активизации художественно-творческой деятельности в обстоятельствах, соотносимых со страхом их утраты. Именно такого рода обстоятельства характерны для военного времени. Во время Великой Отечественной войны процессы сохранения культурных ценностей, а также активизации художественно-творческой деятельности наблюдались как в прифронтовых территориях, так и в центрах эвакуации. Об этом свидетельствуют архивные документы.

Анализ архивных документов ЦГАЛИ СПб убеждает в том, что во время Великой Отечественной войны, несмотря на всю сложность положения, многие театральные труппы продолжали работать, а также осуществляли новые постановки. Архивные документы ЦГАЛИ СПб дают представление о том, какое огромное влияние на подъем патриотического настроения и морального духа горожан и защитников Ленинграда оказали деятели искусства. Обратимся к информации, представленной на сайте ЦГАЛИ СПб в связи с проведением выставки «Ленинградский балет в годы Великой Отечественной войны», которая была посвящена 70-летию Победы. «С самого начала войны основным направлением деятельности ленинградских артистов, в том числе и артистов балета, стала военно-шефская работа. Все артисты ленинградских театров, оставшиеся в городе, были сформированы в концертные бригады, которые дали за годы войны свыше 56 тысяч концертов, из них 46 тысяч в войсках Ленинградского и Волховского фронтов. Проведение шефских концертов способствовало тесному сплочению деятелей искусства с бойцами и жителями города. Уже в первые дни войны они стали обслуживать сборные пункты, а позднее

выезжали во фронтовые подразделения, на боевые корабли, в учебные полки, госпитали, на заводы, в домохозяйства и т. д. Свидетелями этого являются документы, представленные на организованной в ЦГАЛИ СПб выставке «Ленинградский балет в годы Великой Отечественной войны», посвященный 70-летию Победы. Все документы – из личных фондов артистов балета Мариинского театра: Н. В. Пельцер и В. С. Костровицкой, оставшихся в осажденном Ленинграде, балетмейстера А. Е. Обранта, который находился на Ленинградском фронте и часто бывал в городе, художницы В. В. Милютиной, оформлявшей костюмы для танцевальных номеров Детской студии художественного движения Дворца пионеров во время блокады, балерин Т. М. Вечесловой, Г. Д. Георгиевской-Кремшевской, эвакуированных вместе с Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета им. С. М. Кирова в Пермь (г. Молотов), но всей душой остававшихся с родным городом. Также были представлены документы учреждений: Ленинградского государственного театра музыкальной комедии, Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, Ленинградского хореографического училища» (см. [5]). Вышесказанное свидетельствует о том, что именно художественная культура в годы Великой Отечественной войны оказалась наиболее востребованной, она служила духовным зарядом, помогала мобилизации на героический труд и ратный подвиг. Можно сказать, что художественная культура способствовала сохранению культурной среды столичных городов.

Из документов Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии, также находящихся в ЦГАЛИ СПб, можно узнать, что театр всю войну не прекращал своей работы в городе. Среди документов сохранились воспоминания актера и режиссера этого театра Н. Я. Янета. Вот, что он писал: «...23 декабря 1941 г. в соседнее с театром здание попала бомба, создалось угрожающее положение и пришлось перебираться в помещение Театра им. Пушкина, взяв с собой декорации, костюмы и наш голубой занавес. В середине января 1942 г. случилось самое страшное: во всем городе не стало света. Выезды с концертами на фронт и в госпитали стали теперь нашим главным творческим делом, дававшим силы и волю в работе... Балерина Пельцер потребовала от дирекции приказа об обязательном посещении артистами балета занятий по классическому танцу и сама прово-

дила их. И это тоже было фантастикой: холодное фойе с садовыми скамейками, заменявшими балетный класс со станком, где исхудавшие до скелетообразного состояния девушки разминаются, как прежде, перед началом урока...» [5]. Из приведенной цитаты можно сделать вывод о стремлении артистов не падать духом даже в самые суровые годы Великой Отечественной войны, сохранять творческую активность и высокий исполнительский уровень в основных культурных центрах нашей страны. Полагаем, выезды с концертами на фронт и в госпитали, а также приведенное требование обязательного посещения артистами балета занятий по классическому танцу можно рассматривать как примеры повторения социально-культурных ритуалов, свойственных мирной жизни. В обстоятельствах военного времени воспроизведение данных ритуалов препятствовало разрушению художественных ценностей, способствовало сохранению культурной среды. К действиям, направленным на сохранение культурных ценностей, относились не только те, которые реализовывались на прифронтовых территориях. Особое значение в сохранении культурных ценностей имела эвакуация.

Эвакуационные мероприятия, изначально направленные на сохранение культурных ценностей, выполнили задач больше, чем предполагалось. В настоящее время можно с уверенностью утверждать, что эвакуация инициировала механизм формирования культурной среды в тех городах и областях российской провинции, где дислоцировались коллективы столичных концертно-зрелищных учреждений. Деятельность эвакуированных музыкальных театров во время Великой Отечественной войны демонстрировала яркие примеры созидания культурной среды посредством культурного обмена. Прежде чем перейти к анализу феномена культурного обмена, уточним понятие «культурная среда».

Понятие «культурная среда» достаточно широко исследовано в научных публикациях, существует немало работ, посвященных этому вопросу: О. Б. Ершова «Социально-культурная среда как фактор формирования ценностных ориентаций подростков и молодежи», Ю. В. Величко «Феномен культурной среды малых городов западной Сибири» и ряд других. Проблемы культурной среды и связанные с этим термином понятия очень интересно и убедительно рассматриваются в статьях профессора, доктора философских наук А. Я. Флиера. Так, в статье «Культурная среда и ее социальные черты» дается следующее определение: «Культурная среда –

это не просто территория разных культурных взаимодействий, а особое пространство социальных ритуалов, социального мимесиса, ценностно-иерархизированной системы социальных понятий» [6]. Также А. Я. Флиер обращает внимание на то, что «познавательные возможности по исследованию динамических процессов изменчивости культурной среды и перспективы ее модернизации следует искать где-то в пределах этого проблемного поля» [6]. Названные Флиером концепты открывают возможность эффективного осмысления потенциала эвакуированных театров в формировании культурной среды российской провинции. Эти концепты способны служить в качестве операциональных средств исследования. В связи с этим при осмыслении потенциала эвакуированных театров в формировании культурной среды Западной Сибири и Пермского края постараемся сконцентрировать внимание на таких концептах, как: «культурное взаимодействие», «социальный ритуал», «социальный мимесис» и «ценностно-иерархизированная система социальных понятий».

В контексте названных концептов возможно рассмотрение в качестве культурного взаимодействия общения «артист – зритель». В свою очередь, примером социального ритуала выступает традиция еженедельного похода в театр или филармонию. В то время как примеры социального мимесиса, раскрывающегося в подражании одних членов социума другим, можно наблюдать в подражании зрителей артистам, а артистов – зрителям (не случайно, в обучении актеров используется упражнение на театральные наблюдения). Все участники процесса социального мимесиса (и зрители, и артисты) следуют увлечениям, привычкам, определенным ритуалам, заимствованным друг у друга. Правда, в данном случае, вероятно, более уместно рассуждать о социально-культурном ритуале и социально-культурном мимесисе. Это весьма важное уточнение, поскольку данные концепты рассматриваются, в первую очередь, в контексте культурной среды. Что же касается ценностно-иерархизированной системы социальных понятий, здесь следует говорить о том, что театральное искусство транслирует определенную систему ценностных эталонов через героев произведения, например, патриотические настроения в опере А. Бородина «Князь Игорь».

Перейдем к более детальному анализу формирования культурной среды на примере феномена эвакуации. В условиях существенного влияния телевидения и сети Интернет (нередко позиционирующих вовсе не гуманистические ценности) исследование роли традиционного искусства

(к которому и относится музыкальный театр) в процессе формирования культурной среды крайне актуально. И конечно, в таком исследовании особенно рельефно и убедительно (в силу крайнего обострения ситуации, что свойственно условиям военного времени) выступит осмысление роли эвакуированных театров в формировании культурной среды российской провинции – Западной Сибири и Пермского края.

В контексте региональной культуры формирование культурной среды можно охарактеризовать как процесс преемственности социально-культурных и ценностных норм или социально-культурный мимесис. И по сей день в большинстве провинциальных театральных трупп главные режиссеры приезжают из европейской части России, из Москвы или Санкт-Петербурга. Отчасти это связано с наличием в вышеназванных городах профильных высших учебных заведений, подготовкой в них достаточно редких режиссерских специальностей. Приезжие режиссеры в процессе создания спектакля приносят свою эстетику в театральную культуру провинции и тем самым формируют культурную среду. Правда, на рубеже XX–XXI веков опыты такого рода не всегда оказывались удачными, и далеко не каждый режиссер-фрилансер способствовал эффективному развитию провинциального театра (см. [7]), однако подробный искусствоведческий анализ художественной ценности театральных постановок этого периода остается за рамками данной статьи.

Возвращаясь к проблеме формирования культурной среды, пристальное внимание стоит уделить феномену культурного обмена, возникшему по причине эвакуации многих творческих коллективов. Это своего рода уникальное явление в истории российской культуры, поскольку ни до, ни после Великой Отечественной войны не осуществлялось такого же массового масштабного перемещения культурных ценностей. Правда, похожие мероприятия проводились на юге Российской империи в 1920 году, в Крыму и Одессе. Тогда на суда «Русской эскадры» были погружены войска, семьи офицеров, часть гражданского населения крымских портов. Общее количество добровольных изгнанников составило около 150 тысяч человек. Значительная часть пассажиров покинула корабли в оккупированном Антантой Константинополе, пополнив ряды белой эмиграции. Часть «Русской эскадры» перебазировавшись в Тунисский портовый город Бизерта, где многие из эвакуированных остались на постоянное жительство (см. [8]). Интересен тот факт, что в настоящее время в Бизерте существ-

вует площадь им. Анастасии Ширинской, на которой находится православный храм Александра Невского, что служит доказательством определенной степени проникновения русской культуры.

В период Великой Отечественной войны основная миссия эвакуации состояла в сохранении культурных ценностей. Однако в ряде случаев удалось не только сохранить культурные ценности, но инициировать процесс культурного обмена в масштабах СССР. В 1941–1942 годах различными видами транспорта было эвакуировано около 17 млн человек. По неполным данным, в течение второго полугодия 1941 года на Восток только по железным дорогам перевезли 2593 промышленных предприятий. Около 70 % из них дислоцировались на Урале, в Западной Сибири, Средней Азии и Казахстане, остальные – в Поволжье и Восточной Сибири. Вместе с промышленными объектами было эвакуировано до 30–40 % рабочих, инженеров и техников. Также эвакуационные меры касались театров и музеев. Большой театр находился в эвакуации в Куйбышеве (см. [9]). На Урал в составе двух эшелонов было отправлено более миллиона произведений искусства из Эрмитажа. Продолжалась работа по упаковке третьего эшелона, когда вокруг Ленинграда замкнулось кольцо блокады. В Свердловск первый эшелон прибыл 6 июля 1941 года, второй – 30 июля. Директором филиала Эрмитажа в Свердловске был назначен В. Ф. Левинсон-Лессинг. В эвакуации сотрудники несли дежурства в помещениях, где хранились экспонаты, не прекращали научную деятельность – делали доклады, писали статьи и читали лекции в госпиталях. Во время эвакуации не пропал ни один экспонат (см. [9]). Из вышесказанного можно сделать вывод о степени ответственности тех, кто руководил перемещением культурных ценностей, а также о масштабе эвакуационных мероприятий. Однако для понимания процессов культурного обмена, произошедших вследствие описанных выше событий, следует разобраться в этом вопросе более детально.

Рассмотрим подробнее влияние деятельности эвакуированных Ленинградских театров на формировании культурной среды регионов Пермского края и Западной Сибири. Однако, говоря об историко-культурном контексте этих событий, стоит учитывать их влияние не только на возникновение материальных объектов культуры (таких, как романы, фильмы, спектакли, музыкальные произведения), но и на развитие общей культурной среды Пермского края и Западной Сибири.

Если в столичных театрах воспроизведение социально-культурных ритуалов способствовало сохранению культурной среды, то в центрах эва-

куации, то есть в российской провинции (в отдельных ее регионах) – созданию культурной среды. Как известно, творческая работа шла не только в Ленинградских театрах. Эвакуированные коллективы вели активную творческую деятельность в принявших их городах, тем самым способствуя развитию театральной и музыкальной жизни регионов, оставляя после себя богатое культурное наследие. Например, большую роль в становлении Пермского хореографического училища сыграла эвакуационная деятельность Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В становлении другого регионального учебного заведения – Новосибирского музыкального колледжа – весомый вклад внесла Ленинградская государственная филармония, эвакуированная в Новосибирск в начале войны. Деятельность эвакуированных коллективов была довольно активной. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, находясь в эвакуации в городе Молотове, выпустил 6 опер и 5 балетов, в том числе: «Риголетто» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Евгений Онегин» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Дон Кихот» и «Баядерка» Л. Минкуса.

Уточним, что постановка оперных спектаклей представляет собой определенную сложность и в мирное время, тем более, если речь идет об историческом произведении, например, опере А. П. Бородина «Князь Игорь». Опера с огромным количеством действующих лиц, помимо обязательной творческой работы с оркестром и хором, требует особой тщательности при постановке массовых сцен, создании исторически верных костюмов. Постановка балета (особенно такого, как «Лебединое озеро» П. И. Чайковского) – ответственный шаг для любого театра, так как названное произведение является одним из знаковых для русской культуры. Не стоит забывать, что, помимо постановок и стационарной работы театра, осуществлялась еще и концертная деятельность. Заметим, что организация и проведение концертов в военное время связаны с определенными сложностями: отсутствие специальных залов, условий для выступления артистов, задачи перемещения труппы между концертными площадками, зачастую находящимися на большом расстоянии друг от друга. Однако при всем этом важность концертов, проводимых на заводах, предприятиях и в военных частях, в процессе тяжелого, подчас изнурительного труда, значение эмоционального заряда, который они несли, сложно переоценить.

Помимо постановок оперных и балетных спектаклей велась активная концертная деятельность. За 1942 год было дано 1034 концерта, из них 139 – на посевной и уборке урожая, 181 – на оборонных заводах (см. [10]). Обратим внимание на тот факт, что концертная деятельность театра осуществлялась независимо от работы на основной сцене. Приведем обнаруженный в архивах ЦГАЛИ СПб репертуарный план работы в эвакуации Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, относимый к периоду с 21 по 31 января 1944 года.

| Репертуар с 21 по 31 января 1944 года | | |
|---|-------|-----------------------|
| Пятница | 21.01 | В бурю |
| Суббота (утро) | 22.01 | Гаяне |
| Суббота (вечер) | 22.01 | Емельян Пугачев |
| Воскресенье (утро) | 23.01 | Лебединое озеро |
| Воскресенье (вечер) | 23.01 | Дубровский |
| Понедельник | 24.01 | Ночь перед Рождеством |
| Вторник | 25.01 | Русалка |
| Среда | 26.01 | Гаяне |
| Четверг | 27.01 | Чародейка |
| Пятница | 28.01 | Травиата |
| Суббота | 29.01 | Евгений Онегин |
| Воскресенье (утро) | 30.01 | Пиковая дама |
| Воскресенье (вечер) | 30.01 | Спящая красавица |
| Понедельник | 31.01 | Ночь перед Рождеством |

(см. [11]).

Исходя из приведенного выше репертуарного плана, можно говорить о напряженной работе коллектива. Причем, как мы видим, работа проводилась без выходных, а в некоторые дни значатся как вечерние, так и утренние спектакли. Исполнение оперы требует не только большого профессионализма, но и существенных физических усилий. Достаточно вспомнить о работе оркестрантов и дирижера. Если солисты периодически уходят со сцены и имеют возможность отдохнуть между выходами, то оркестр во главе с дирижером работает на протяжении всего спектакля, а та-

кие произведения, как, например, «Травиата» Дж. Верди или «Евгений Онегин» П. И. Чайковского могут идти около трех часов.

Несмотря на большое количество текущих спектаклей репертуара, осуществлялась политика сохранения высокого качества спектаклей. Приведенный далее пример красноречиво рассказывает о политике поддержания высокого исполнительского уровня как об одном из способов сохранения культурных ценностей и тем самым – формирования культурной среды. Представляя зрительскому вниманию спектакль как продукт высококачественного уровня, театральный коллектив формировал вкусовые предпочтения публики, воспитывал навыки музыкально-театрального анализа, вырабатывал критерии оценки художественной значимости. Помимо зрителей в описанном процессе участвовали и артисты, поскольку соответствие предъявляемым публикой требованиям служило определенным толчком к художественно-эстетическому развитию. Конечно, не стоит ограничиваться параллелью артист-зритель, ибо подобные процессы затрагивают и постановочную группу, и корпус критики, и даже технические цеха театра. Исходя из приведенных выше рассуждений, поддержание высокого качества спектаклей можно рассматривать как один из способов формирования культурной среды, а средством ее формирования – создание спектакля и его представление зрителям.

В подтверждение высказанной мысли приведем следующий факт. Восстановленную в 1942 году оперу «Евгений Онегин» не принял Художественный совет. В заседании участвовали такие деятели культуры, как В. А. Лосский, Л. В. Баратов, Н. И. Альтман.

Из протокола заседания:

«В. А. Лосский.

Я смотрел “Онегина” на этой сцене впервые, и здесь дело обстоит во много раз хуже, чем в “Травиате”. Очень плохо в плане внешнего оформления, очень плохо в смысле мизансцены. В смысле составов тоже очень плохо обстоит дело.

Идешь слушать “Онегина” Чайковского в Ленинградский театр и задаешь себе вопрос, куда я попал, и думаешь, что попал в провинциальный театр, где хозяином является антрепренер, у которого большой хороший

оркестр, большой хор, а вот чтобы сделать оформление, не хватило поро-
ху, и состава исполнителей нет. <...>

<...>Л. В. Баратов.

Рассчитывать на то, что спектакль “Евгений Онегин” можно попра-
вить, чтобы показывать на утренниках, неверно. В былые времена на ут-
ренние спектакли билеты были дешевле, и предлагали смотреть спектакль
с ослабленным составом исполнителей. Но ведь был ослаблен только со-
став, а спектакль в целом был хорош. Здесь у нас совершенно другое дело.
На нашем спектакле, прежде всего, лежит печать безвкусицы. Все в нем
очень грубо. Ларинский бал – это грубый шарж. Греминский – тоже шарж.
Если мы хотели его показать с отрицательной точки зрения к той эпохе,
мы должны сделать это с тонким вкусом. “Онегин” – сложнейший спек-
такль, который требует филигранной работы. Одним мазком, сценическим
или декоративным, нельзя прикрыть беспомощность его решения, он тре-
бует тончайшей музыкальной сценической работы. Можно ли исправить
этот спектакль? По-моему, нет. Я бы предложил его снять.

Спектакль “Евгений Онегин” требует очень тщательной работы над
костюмами, это один из самых дорогих спектаклей. “Онегина” нужно де-
лать на много лет. Нужно постараться найти такое решение, чтобы в даль-
нейшем если и надо будет его возобновлять, то только по линии матери-
альной части, из-за износа костюмов» [12]. Вышеприведенная выдержка из
протокола заседания позволяет нам говорить о том, что приоритетным яв-
лялось не только количество поставленных или сыгранных спектаклей, но
также и их высокое художественное качество. Вероятно, поэтому спек-
такль «Евгений Онегин» был поставлен заново в 1945 году и принят
в репертуар театра. И уже обсуждение вновь поставленного спектакля под-
тверждает удовлетворенность членов Художественного совета профессио-
нальным качеством. Протокол обсуждения удостоверяет этот факт: «Спек-
такль производит очень хорошее впечатление. Это настоящий “Евгений
Онегин”, которого давно хотелось видеть в нашем городе. Театр много ра-
ботал над спектаклем: великолепно звучит оркестр, отличные составы, ве-
ликолепная режиссерская и музыкальная проработка <...> Кажется инте-
ресной, но не всегда ровной работа режиссера. Несмотря на серьезную
проработку образов с актерами, не у всех имеется одинаково благодатный
материал. В “Онегине” есть академический холодок, и он ощущается до

конца спектакля. Женские образы производят хорошее впечатление. Татьяне очень удалась сцена письма, это наиболее трудная и самая удачная в смысле режиссерского решения сцена. Большая актерская удача у Татьяны. Исполнительский уровень театра очень вырос» (см. [12]). Интересен тот факт, что, несмотря на сложности военного времени и на ограниченные возможности, Художественный совет театра снял с репертуара дорогой и масштабный спектакль из-за неудовлетворенности его художественной ценностью. Тем самым можно смело утверждать, что в эвакуации, несмотря на военное время, отдаление от искушенного столичного зрителя, отсутствие (как правило) специализированного корпуса критики, а также благодаря высоким требованиям руководства театра к художественному качеству спектаклей, осуществлялось формирование одной из составляющих культурной среды. В данном случае имеется в виду формирование ценностно-иерархизированной системы театрально-художественных понятий. Кроме того, приведенный пример на практике демонстрирует реализацию концепта социально-культурного мимесиса. Благодаря столичным деятелям культуры, в провинции словно запускался механизм следования привычкам, соотносимым с ценностями культуры. В данном случае в качестве таких привычек выступает укоренение постоянной потребности просмотра высокохудожественных произведений искусства. Высокий уровень требований к художественному качеству спектаклей вырабатывается в процессе воспитания художественного вкуса. Эвакуированные коллективы словно вырабатывали привычку восприятия спектаклей лишь высокого профессионального уровня, давали уроки эстетического воспитания, формировали художественный вкус, определяли уровень культурных притязаний. Участниками процесса социально-культурного мимесиса становились столичные актеры и зрители региона. Формирование культурной среды происходило за счет подражания провинциальной публики и театрального сообщества культурным привычкам столичных зрителей и профессиональному мастерству в данном случае ленинградских актеров.

Стоит отметить, что, помимо коллектива Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова, в Пермь было эвакуировано также Ленинградское хореографическое училище. В этом учебном заведении профессионально воспитывались дети из разных регионов страны. Именно эвакуированное Ленинградское хореографическое училище послужило основой для

создания Пермской хореографической студии. Названная студия распоряжением СНК СССР от 2 апреля 1945 года была преобразована в Пермское хореографическое училище. Со дня основания и на протяжении многих лет художественным руководителем этого учебного заведения являлась артистка балета Е. Н. Гейденрейх, танцевавшая в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова с 1915 по 1936 год. После войны Е. Н. Гейденрейх осталась там работать, как и некоторые другие ленинградские артисты. Сейчас Пермское хореографическое училище является одним из ведущих российских учебных заведений, прочно стоящих на традициях классического балета, переданных ленинградцами в годы Великой Отечественной войны. Факт пребывания Ленинградского государственного академического театра оперы и балета в Перми служит ярким примером, раскрывающим средства и способы формирования культурной среды.

Однако эвакуированные театры оказали влияние на формирование культурной среды не только в Пермском крае, но и в городах Западной Сибири. Так, например, существенно повлияла на музыкальную культуру Новосибирской области эвакуированная Ленинградская государственная филармония. Об этих днях сохранилось достаточно достоверных источников. Приведем, например, записи профессора Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, заслуженного артиста России Е. Е. Фёдорова о воспоминаниях своего учителя Г. И. Амосова, заслуженного артиста РСФСР, педагога Средней специальной музыкальной школы-лицея при Ленинградской государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. «Чаще всего концерты проходили в небольшом зале Дворца культуры им. Сталина (ныне ДК им. Октябрьской революции). Время от времени коллектив выезжал на концерты в Барнаул, Сталинск (ныне Новокузнецк), Кемерово, Томск. Оркестр с особым воодушевлением выступал на заводах и в научных институтах, эвакуированных из Ленинграда. Музыкантам было приятно играть перед земляками. Некоторые слушатели подбегали к артистам, целовали их и плакали, вспоминая былые концерты в Большом зале Ленинградской филармонии. Помещения Дворца культуры не были приспособлены для выступлений больших симфонических коллективов. За кулисами было очень тесно. Повсюду валялись виолончельные чехлы и футляры скрипок. Артистические комнаты занимали дирижер и солисты. На сцене тоже было тесновато, особенно во время ис-

полнений симфоний Г. Малера. Духовики постоянно чувствовали локоть соседа» [13]. Исходя из вышесказанного, мы можем утверждать, что, несмотря на сложные условия работы, оркестранты продолжали концертную деятельность на совершенно разных, зачастую не предназначенных для этого площадках, тем самым воодушевляя людей на дальнейший тяжелый труд.

Немаловажное значение в формировании культурной среды имел и факт объема деятельности эвакуированных коллективов. В годы войны была утверждена очень большая норма выступлений симфонических оркестров – 14 концертов в месяц. В настоящее время для коллектива симфонического оркестра нормой является 9 концертов в месяц, то есть 98 концертов в год. Однако ленинградцы, находившиеся в эвакуации, играли сверх этой вышеназванной установленной нормы. За три года они дали для сибиряков 538 концертов. К началу 1942 года в Новосибирске прозвучало множество симфонических произведений, в том числе крупных: Пятая и Седьмая симфонии Г. Малера; Первая, Третья и Четвертая симфонии И. Брамса; Первая, Пятая и Шестая симфонии Д. Шостаковича (см. [14]). Эти произведения исполнял главный дирижер оркестра Е. А. Мравинский. Должность второго дирижера занимал эмигрировавший из фашистской Германии Курт Зандерлинг. Помимо концертов осуществлялись радиотрансляции записей, выездная шефская работа. После реэвакуации и возвращения коллектива Ленинградской филармонии в освобожденный Ленинград (уже в ноябре 1944 года) Новосибирская филармония открыла очередной концертный сезон. В ее штат вошел Сибирский русский народный хор, были созданы эстрадный отдел, Театр чтеца, музыкально-литературный лекторий. Со временем росло количество концертов, совершенствовалось их качество, увеличивалась заполняемость залов. Складывалась абонементная система, успешно развивалась музыкально-просветительская деятельность. К концертной и музыкально-просветительской деятельности филармония активно привлекала музыкальные силы города, благодаря чему уже с января 1945 года начались симфонические концерты. Таким образом, основываясь на вышеприведенных сведениях и опираясь на определение культурной среды, предложенное А. Я. Флиером, можно утверждать факт формирования социального (а в нашем случае – социально-культурного) ритуала, связанного с посещением концертов и прослушиванием классической музыки. Укоренение

социально-культурного ритуала служило формированию культурной среды в одном из главных центров Западной Сибири – Новосибирске. Впоследствии это определило процессы формирования культурной среды и в другом городе Западной Сибири – Кемерове.

Хочется отметить тот факт, что и Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва создавался в военном 1944 году в Новосибирске. Не имея собственной сценической площадки, новый театр проводил все свое время в гастрольных поездках, скрашивая своими спектаклями нелегкую жизнь сибиряков в период войны и быстро завоевывая симпатии широкого зрителя. В марте 1945 года при содействии руководства Кемеровской области было принято решение исполкома Новосибирского горсовета о передаче Театра музкомедии (в настоящее время – Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва) Кемеровскому облисполкому. Он переехал в Прокопьевск, где поселился в ДК им. Артема и с успехом провел два театральных сезона, называясь уже Кемеровским государственным областным театром музыкальной комедии. В 1947 году театр был переведен в Кемерово с базой сначала в ДК Кировского района, а затем в Клубе коксохимзавода, который незадолго до этого был построен в центре города (см. [15]).

Таким образом, можно сделать вывод об огромном влиянии эвакуированных коллективов на музыкально-театральную культуру Пермского края и Новосибирской области. Причем, утверждение верно не только для названных областей, непосредственно принявших коллективы в исторический период 1941–1945 годов, но и для территорий, близко к ним расположенных. Это удостоверяет пример с формированием культурной среды в областях, соседствующих друг с другом, – Новосибирской и Кемеровской. Более того, вполне правомерно говорить и о влиянии на культуру страны в целом, так как и концертная, и театрально-гастрольная деятельность протекала в соседних областях. В анализе способов формирования культурной среды в Западной Сибири и в размышлениях о Новосибирской области как об одном из центров эвакуации нельзя забывать о том, что гастроли осуществлялись в Кемеровскую и Томскую области, а также в Алтайский край. Это обстоятельство не могло не сказаться на формировании культурной среды названных регионов, несмотря на то, что влияние эвакуированных коллективов на эти территории оказалось несколько слабее, чем в Новосибирске.

Результаты влияния эвакуированных коллективов на формирование культурной среды в российской провинции, а именно – в интересующих

нас Пермском крае и Западной Сибири в настоящее время особенно ошутимы. Пермское государственное хореографическое училище воспитывает высококвалифицированные кадры наряду с Московским и Санкт-Петербургским учебными заведениями. Пермские выпускники востребованы не только в России, но и за рубежом. Новосибирский музыкальный колледж готовит специалистов высокой квалификации, проводит международный конкурс им. Мурова, выпускники колледжа работают в ведущих оркестрах и музыкальных коллективах нашей страны, в том числе и в Кемеровской области. Стоит заметить, что театральная и музыкальная культура, сформировавшаяся за годы эвакуационной деятельности творческих коллективов, повлияла на культурное развитие регионов, послужила в качестве определенного старта для развития театральных и филармонических коллективов в провинции. Произошедшая диффузия вывела регионы на новый уровень театрально-музыкальной деятельности.

Завершая размышления о потенциале эвакуированных театров в формировании культурной среды российской провинции, отметим следующее. Культурная среда – это явление неотделимое от социального взаимодействия внутри определенной группы людей. Одной из составляющих культурной среды является «символическая деятельность». В данном случае речь идет о невербальных художественных произведениях, то есть о театре. Театр способен реагировать на социально-культурный контекст, художественно отражать жизнь общества, происходящие в нем изменения. «Символическая деятельность» театра в первую очередь демонстрирует некоторые эталонные примеры поведения, иерархию ценностных построений. На примере сюжетных коллизий, связанных с героями произведений, происходит обучение человека правилам поведения, принятым в обществе ритуалам. Также стоит упомянуть социально-культурный ритуал (именуемый Флиером «социальный ритуал») как еще одну составляющую культурной среды, которая проявляется в традиции посещения филармонии или театра. Исходя из этого, можно сделать вывод о комплексном влиянии на культуру региона и эффекте социального мимесиса, возникшего в результате деятельности эвакуированных коллективов. Впоследствии это привело к развитию активной концертно-театральной и образовательной деятельности на указанных территориях Пермского края и Западной Сибири. Также стоит упомянуть о феномене культурной диффузии, проявившейся в распространении ценностных установок из одной области (Новосибирской) в другую (Кемеровскую).

Конечно, формирование культурной среды на территориях Пермского края и Западной Сибири осуществлялось и до 1941–1945 годов. Однако именно феномен эвакуации и сама ситуация военного времени послужили обострению потребности сохранения культурных ценностей, инициировали создание социально-культурных ритуалов, активизировали ход культурного обмена, ускорили процессы формирования культурной среды на названных территориях российской провинции.

Литература

1. Державин К. Театр французской революции. 1789–1799. – Л.; М., 1937. – 312 с.
2. Всемирная история: в 10 т. – М.: Соцэкгиз, 1960. – Т. 7. – 820 с.
3. Эвакуация [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эвакуация>
4. Флиер А. Я. Культура как среда: опыт аналитического структурирования // Культура культуры. – 2014. – № 1 (1). – С. 104–115.
5. Ленинградский балет в годы Великой Отечественной войны [Электронный ресурс]. – URL: https://spbarchives.ru/en/web/group/cgali_exhibitions.
6. Флиер А. Я. Культурная среда и ее социальные черты [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение: информационный гуманитарный портал. – 2013. – № 2 (март-апрель). – URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/2/Flier_Cultural-Milieu/.
7. Прокопова Н. Л. Фрилансеры в театральной режиссуре: попытка осмысления проблемы (на материале театров Кузбасса 2000–2010 годов) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. Т. А. Григорьянц; Кемерово: КемГУКИ, 2013. – Вып. 11. – С. 207–252.
8. Крымская эвакуация [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Крымская_эвакуация.
9. Начало Великой Отечественной войны и эвакуация на Урал [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/history/historicalarticle/1900/WWII/?lng=ru>.

10. Отзывы о военно-шефской работе коллектива Ленинградского театра им. С. М. Кирова // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 282. Л. 2.
11. Репертуарный план работы театра // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 216. Л. 1–5.
12. Акт приема спектакля «Евгений Онегин» // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 177. Л. 28–34.
13. Федоров Е. Ленинградские музыканты в эвакуации в годы войны [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.proza.ru/2009/03/25/139>.
14. Производственный план работы в городе Новосибирск // ЦГАЛИ. Ф. 273. Оп. 1. Д. 244. Л. 1. Л. 57.
15. Музыкальный театр Кузбасса. История [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.muz42.ru/history.html>.

УДК 792.03

*Н. Л. Проконова, В. Л. Прокопов
Кемерово*

НОВОВВЕДЕНИЯ В ТЕАТРЕ КУЗБАССА: ПЕРИОД 90-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ¹

В статье подвергаются анализу изменения в административно-хозяйственном и творческом векторах развития театра Кузбасса, возникшие в социально-культурном контексте реформ 1990-х годов. Авторы вскрывают причины актуализации менеджерского стиля руководства театром, а также ухода театра от миссионерства к концепции обслуживания досуга.

Ключевые слова: театр Кузбасса, социально-культурный контекст, менеджерский стиль руководства театром, кадровые нововведения, смена репертуарной политики.

¹ Материал подготовлен 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.)».

INNOVATIONS IN THE KUZBASS THEATER OF THE 90-TH OF THE XX CENTURE

The changes in the administrative and creative vectors of the development of the Kuzbass theaters appeared in the socio-cultural context of the reforms of the 1990-th are analyzed in the article. The authors reveal the reasons for actualization of the manager style of theater direction, and leaving of the theater from the missions to the concept of the leisure serving .

Keywords: the Kuzbass theaters, socio-cultural context, the manager style of theater direction, staff innovations, the change of repertoire policy.

Предисловие

Время новейшей истории – весьма интересный период в развитии российской культуры в целом и в становлении театральной культуры Кузбасса в частности. Он способен привлечь исследователей уже потому, что в эти годы не только берут свое начало, но и демонстрируют определенные результаты – связанные с реформированием процессы. Период 1990–2010-х годов отмечен перестройкой, реформами в экономической и политической структурах СССР. Однако на «лихие» 1990-е годы пришлось не только пик активности идей частного предпринимательства, гласности, плюрализма мнений, в этот период стартуют изменения в деятельности театров, которые особенно проявятся в период 2000-х и 2010-х. Полагаем, именно в событиях 1990-х годов следует искать причины трансформации российского репертуарного театра в целом и нестоличного репертуарного театра в частности.

Научная рефлексия изменений российской театральной культуры и искусства Новейшего времени не имеет богатой истории. Основная доля уже опубликованных исследовательских материалов посвящена периоду 1980-х и началу 1990-х годов. При этом невелик объем материалов, рассматривающих театральное искусство отдельных регионов. Эту мысль подтверждают авторы монографии «Театральная культура Западной Сибири в 1980–1990-е годы» – алтайские историки О. П. Бовтун и И. В. Бовтун.

Они указывают на эпизодичность разработанности вопроса, касающегося состояния театрального искусства Западной Сибири (см. [1, с. 5]). Заметим, монография алтайских авторов отчасти восполняет пробел в исследовании театральной культуры региона Западной Сибири периода 1980–1990-х годов. Благодаря этому изданию в научный оборот введены ценные архивные материалы, позволяющие воссоздать социально-исторический контекст развития театральной культуры Западной Сибири в указанный период. Однако названная монография проясняет процессы, свойственные в целом театральной культуре Западной Сибири, и к тому же интерес авторов связан, прежде всего, с историческим аспектом. 1990-е годы следует рассматривать как период, во время которого стартовали важнейшие процессы трансформации российского репертуарного театра в целом и регионального репертуарного театра в частности. В настоящее время представляется значимым осмысление не только тех изменений, которые проявились в региональных театрах в связи с событиями 1990-х, но и осознание их причин.

Материалов, посвященных провинциальному театру, немного. Судя по публикациям, исследования нестоличной театральной культуры вряд ли можно назвать планомерными и постоянными. В российской провинции наблюдается дефицит специалистов в сфере театроведения, а также и культурологов, исследующих региональное театральное искусство. Этим объясняется эпизодичность в исследованиях провинциального театра, что препятствует в целом осмыслению российской театральной культуры. Что же касается изучения театральной культуры Сибири, то этот вопрос требует больших усилий уже потому, что предполагает вовлечение в анализ театров, расположенных на географически довольно обширной территории.

Положительные тенденции в осмыслении театра регионов и в частности театра Сибири наметились в 2000-х годах. Именно в этот период в научных изданиях стабильно публикуют свои материалы педагоги Новосибирского государственного театрального института и Кемеровской государственной академии культуры и искусств. Благодаря деятельности Лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения при Кемеровском государственном университете культуры и искусств² в на-

² В настоящее время на основании Приказа Министерства культуры РФ № 1963 от 13 июля 2015 года ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (КемГУКИ) переименован в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (КемГИК).

учных изданиях ежегодно (начиная с 2000-х годов) издаются материалы, посвященные театру Кузбасса. Уточним, что в данном случае имеются в виду не рецензии на спектакли (заметки журналистов, посвященные премьерным театральным постановкам, безусловно, выходили и ранее), а научные статьи и монографии. Благодатной площадкой для представления результатов стабильного, планомерного научно-исследовательского поиска послужил сборник научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт», учрежденный в 2001 году в Кемеровской государственной академии культуры и искусств и вошедший в настоящее время в каталог РИНЦ. Значимый вклад в осмысление театральной культуры Кемеровской области внесли монографии: «Миры театральной культуры Кузбасса» (2010), «Театральное искусство Кузбасса – 2000» (2012). В названных материалах рассматриваются, в частности, различные аспекты развития театральной культуры Кузбасса в интересующий нас период 1990-х годов.

Предлагаемая статья продолжает исследования театральной культуры Кузбасса. Источниковой базой для нее послужили документы Государственного архива Кемеровской области, касающиеся вопросов деятельности театров в период 1990-х годов. Цель статьи состоит в обнаружении изменений в жизни кузбасских театров, возникших в 1990-е годы и определивших трансформацию их деятельности в последующие десятилетия. В качестве задач данной публикации избраны: выявление характерного для 1990-х общероссийского и регионального социально-культурного контекста; уточнение нововведений в деятельности кузбасских театров; определение сути трансформации кузбасских репертуарных театров.

Общероссийский социально-культурный контекст 1990-х

Возникшие благодаря перестройке реформы не могли не отразиться на российской культуре и не внести коррективы в деятельность театров. Уже в преддверии 1990-х, в связи с вовлечением российских театров в эксперимент возникло понимание неотвратимости грядущих перемен в организации театрального дела. Речь идет об эксперименте 1987 года, в котором приняли участие 82 театра. «В основу эксперимента была положена идея внедрения в деятельность социально-культурных учреждений принципа, при котором средства хозяйствующих организаций формировались как доходы, получаемые за конкретные результаты работы. И организации вправе были самостоятельно ими распоряжаться, покрывая из них свои за-

траты. При этом бюджетные ассигнования рассматривались как один из видов дохода» [2, с. 89]. Названный эксперимент 1987 года подготавливал принятие документа, внесшего существенные изменения в организацию театрального дела. Таким документом является Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности» (см. [3, л. 1]). Названное Постановление, принятое в 1989 году, вовлекло театры всех регионов России в полосу испытаний рыночной экономикой, потребовало перемен в организации театрального дела, изменило деятельность российских театров, внесло коррективы в концепцию репертуарного театра в целом.

Анализ документов Государственного архива Кемеровской области указывает на то, что в Кузбассе коренные изменения в деятельности театров становятся заметными не во второй половине 1980-х, а в начале 1990-х годов. Конечно, кузбасские театры, как и любые учреждения культуры, не могли не ощутить дух перемен в связи с реформами в экономической и политической структурах СССР. Однако (судя по документам ГАКО) особое значение имело все-таки именно упомянутое выше Постановление. Оно отписано театрам 26.04.1989, размножено (согласно записи на документе) 03.05.1989 и, следовательно, попало в руки директоров в начале мая 1989 года (см. [3, л. 1]). Однако приказы начальника управления культуры Кемеровской области В. И. Бедина о переходе кузбасских театров на новые условия хозяйствования датируются январем 1991 года (см. [4]). Государственная филармония Кузбасса (согласно Приказу) переходила на новые условия хозяйствования еще позже – с 1992 года (см. [5, л. 291]). Таким образом, кузбасские театры имели (хоть и небольшой) запас времени – от мая 1989 года до января 1991 года. Приказам о переходе предшествовали решения трудовых коллективов. Трудовой коллектив театра выбирал форму распределения доходов (при переходе на новые условия хозяйствования предлагался выбор из двух форм распределения доходов).

Как свидетельствуют приказы, все трудовые коллективы кузбасских театров предпочли первую форму распределения доходов, в соответствии с которой из доходов театра обязаны были возмещаться материальные и приравненные к ним затраты, выплаты по обязательствам сторонним организациям (в том числе расчеты с банком, установленные отчисления творческим союзам и ВААП). И только после этого формировался хоз-

расчетный доход коллектива. Согласно Постановлению, «из средств хозрасчетного дохода выплачивается основная заработная плата по действующим окладам, тарифным ставкам и расценкам для оплаты труда лиц, работающих в театре на условиях постоянного, срочного и разового договоров. После выплаты основной заработной платы из средств хозрасчетного дохода образуется остаточный доход, который направляется по нормативам, устанавливаемым трудовым коллективом на создание фонда творческо-производственного и социального развития и фонда поощрения (подчеркнуто в документе архива. – Н. П.). Сумма выплат по основной заработной плате и фонд поощрения составляют единый фонд оплаты труда» [3, лл. 7–8]. В связи с этим в упомянутых выше приказах начальника управления культуры Кемеровской области, председателя Совета по делам культуры и искусства Кемеровского областного Совета народных депутатов В. И. Бедина за 1991 год указывались не только дата перехода, форма распределения доходов, но и норматив отчисления в фонд творческо-производственного и социального развития. Так, например, в прокопьевском театре норматив отчисления в фонд творческо-производственного и социального развития составлял 60 % от остаточного дохода.

Казалось бы, благодаря Постановлению кузбасские театры получали большую долю свободы: самостоятельность в формировании и распределении дохода, независимость в определении репертуарной политики. Однако нельзя упускать из вида тот факт, что, вступая в новые условия хозяйствования, театры «нагружались» ответственностью, связанной с решением экономических вопросов. Ведь для того чтобы распределить доход, его нужно, прежде всего, получить. Причем получение дохода предполагалось в связке с заданными государством нормативами. Например, именно к таким нормативам относилась контрольная цифра обслуживаемых за год зрителей. Этот норматив содержат все приказы по переходу кузбасских театров на новые условия хозяйствования. Для каждого театра определялся свой норматив (например, план прокопьевского театра на 1991 год – 91,6 тыс. человек) (см. [4, л. 24]). Как видим, наряду с предоставленной экономической свободой театры получали и зависимость от продажи билетов, от зрительского интереса. И этот факт зависимости хоть и не сразу, но внес свою лепту в смену парадигмы деятельности театров. Правда, на очевидность этих изменений указывают афиши кузбасских театров не столько 1990-х, сколько 2000-х и 2010-х годов. Поэтому позволим себе уточнить тезис алтайских историков О. П. Бовтун и И. В. Бовтун о том, что «стрем-

ление театров к максимальному сохранению зрителей не привело к существенным изменениям структуры репертуарной афиши театров. По-прежнему лидировала советская пьеса, лишь изменилась ее направленность: она стала отражать произошедшие социально-политические изменения» [1, с. 196–197]. Действительно, в 1990-е годы изменения в структуре репертуарной афиши еще не обнаружились. Однако они и не могли проявиться в начале 1990-х годов – смена репертуара в среднем происходит в течение пяти-семи лет. Поэтому период одного-двух лет не показателен – за такой временной отрезок поменять репертуар театра довольно сложно (к тому же, напомним: кузбасские театры переходили на новые условия хозяйствования с 1991 года). Таким образом, очевидные изменения в репертуарной политике обозначились уже в 2000-е и особенно в 2010-е годы. Предоставленная экономическая свобода вылилась на практике в серьезную заботу для театров – в беспокойство о коммерческой самоокупаемости. Это обстоятельство поставило перед театрами задачу выпускать легко продаваемые спектакли. И здесь нужно заметить, что художественное качество спектакля – это еще не гарантия его «легкой продажи». Как показал опрос директоров кузбасских театров, выполнению такой задачи способствует создание комедий (см. [6]). Зависимость от зрительского интереса напрямую соотносилась с доходами театра, а потому меняла не только репертуарную политику, но и способ организации сцены. Привлечение зрителей требовало креативных решений, поэтому с периода 1990-х годов в театрах Кузбасса актуализируется поиск, связанный с трансформацией сценической площадки, открываются малые сцены, «театры в фойе». Эти факты всей очевидностью также подтвердят 2000-е и 2010-е годы.

Таким образом, реформы в экономической и политической структурах СССР (и особенно Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления Союза театральных деятелей СССР № 25 от 16.03.1989 «О переводе театров страны на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности») определили общероссийский социально-культурный контекст нововведений в деятельности кузбасских театров. При этом роль основного события, начавшего все процессы изменений, сыграло указанное Постановление. С момента его получения в качестве распоряжения к действию в кузбасских театрах наблюдались экономические и организационно-творческие нововведения. Нововведения 1990-х годов определили трансформацию прежней парадигмы деятельности театров.

Региональный социально-культурный контекст 1990-х

Переход экономики страны от плановой к рыночной оказал влияние на социально-культурную ситуацию в целом, а значит, и на условия развития театрального искусства. Если основным событием в трансформации деятельности кузбасских театров выступило названное выше Постановление, то предлагаемыми обстоятельствами перемен послужили особенности регионального социально-экономического контекста Кемеровской области. В интересующий нас период экономическая и политическая обстановка в Кемеровской области не отличалась стабильностью. Как известно, накануне 1990-х годов, а именно летом 1989 года, Россия узнала о Кузбассе благодаря масштабным волнениям шахтеров. Начавшаяся в Междуреченске июньская забастовка охватила все шахты Кемеровской области. Конечно, забастовка прямого отношения к деятельности театра не имела, тем не менее являлась индикатором социального климата в регионе. И такой социальный климат не представлял собой комфортных условий для развития культуры в целом и, конечно, не располагал к приоритетным позициям театра в культурной политике региона. Однако именно напряженная социальная обстановка указывала на необходимость изменений в социальной сфере. Быть может, именно шахтерские забастовки конца 1980-х годов заставили руководство страны и Кемеровской области с неотвратимостью признать значимость культурной политики в формировании социальной стабильности угледобывающего региона России.

Остановимся на направлениях культурной политики Кемеровской области и позициях в ней театрального искусства. Свидетельствами приоритетов развития культурной политики Кемеровской области служат постановления, приказы в области культуры и, конечно, документация, касающаяся областной целевой программы «Развитие и сохранение культуры и искусства Кузбасса». Анализ этих документов, относящихся к периоду 1990-х годов, удостоверяет в том, что в качестве приоритетного направления рассматривалось не столько развитие профессионального искусства (частью которого и является театр), сколько культурно-досуговая работа. Среди документов 1990-х годов (а также следующего десятилетия) много приказов и постановлений по организации массовых праздников в различных городах Кузбасса. Эту мысль убедительно аргументируют Постановления Коллегии комитета по культуре, кино и туризму администра-

ции Кемеровской области, имеющие отношение к областной целевой программе «Развитие и сохранение культуры и искусства Кузбасса». Так, например, в Приложении № 1 к Постановлению Коллегии комитета по культуре, кино и туризму администрации Кемеровской области от 29.09.1994 (где сформулированы основные принципы формирования и реализации программ развития культуры Кузбасса на 1995 год) читаем: «Приоритетную поддержку получают проектные предложения:

- сочетающие интересы муниципального, регионального федерального значения на основе объединения творческих сил и средств;
- способствующие привлечению внебюджетных средств, вкладов, предприятий, общественных организация и частных лиц;
- создающие условия для вовлечения в культурную деятельность новых слоев населения, организаций и объединений» [7, л. 43]. Из приведенной цитаты ясно, что приоритетными направлениями считались проекты, способные охватить большое количество населения, в то время как театральное искусство не обладает потенциалом многотысячного вовлечения, спектакли не рассчитаны на охват массового зрителя. Вероятно, поэтому в Приложении № 2 («Перечень основных разделов программы развития культуры города, района, области на 1995 год») указанного Постановления строка, касающаяся профессионального искусства в целом, лишь на шестой позиции. Для аргументации приведем разделы так, как они указаны в документе:

- «1. Наследие.
2. Народное творчество, промыслы, ремесла.
3. Юные дарования.
4. Межнациональное культурное сотрудничество.
5. Культурно-досуговая деятельность населения.
6. Развитие профессионального искусства.
7. Сохранение развития киносети и кинопроката.
8. Развитие материально-технической базы, техническое переоснащение отрасли культуры.
9. Жилье и социальное обустройство работников культуры.
10. Развитие туризма» [7, л. 44]. Как видим, аспект развития профессионального искусства – далеко не первый. Для такой концепции культурной политики, безусловно, имелись свои основания. Вряд ли в Кемеровской области (регионе, не имевшем на период 1990-х годов сильных

театральных традиций) театр обладал большими ресурсами, способными помочь стабилизации социально-культурного климата региона. Здесь, действительно, более действенным виделось развитие народного творчества, промыслов, ремесел. Мероприятия этого раздела программы развития культуры имели возможность заинтересовать немалую часть кузбассовцев и отвлечь их от социальных трудностей. Также и реализация задач по разделу «Юные дарования» автоматически подключала к участию как детского, так и взрослого зрителя Кемеровской области, позволяла организовать досуг и детей, и их родителей. Кроме того, в Кузбассе как в многонациональном регионе (здесь проживают более ста национальностей и этнических групп) нельзя упускать из вида вопрос межнационального культурного сотрудничества. И конечно, средствами, содержащими возможности организации большого числа населения, всегда служат культурно-досуговые мероприятия. Заметим, что документы 1990-х годов удостоверяют ежегодное и неоднократное проведение различных массовых праздников. Значимая роль в реализации программ массовых праздников отводилась паркам культуры и отдыха, которые именно в этот период функционируют в Кемеровской области довольно активно. Видимо, для парков культуры и отдыха (в отличие от театров) переход на новые условия хозяйствования оказался вполне органичным. Не случайно в 1990-е годы их руководители поощряются за расширение платных услуг.

Правда, утверждать, что театру вовсе не уделялось внимание, неверно. На протяжении 1990-х годов в Кузбассе тратились средства на проведение фестивалей театрального искусства. Среди них, например, такие, как: II Межрегиональный фестиваль спектаклей для детей и юношества (г. Новокузнецк, 20–29 февраля 1992 года) (см. [5, л. 74]), Областной смотр-конкурс самостоятельных творческих работ (заключительный этап состоялся 16 марта 1993 года) (см. [8, л. 52]), конкурс-фестиваль «Кузбасс театральный – 94» (г. Кемерово, 17–21 ноября 1994 года) (см. [7, лл. 50–51]), Областной смотр-конкурс творческой молодежи театра (в течение сезона 1994/95 годов) (см. [9, лл. 45–49]), театральный фестиваль, посвященный Дню шахтеров (21–27 августа 1995 года). Кроме того, в разные годы актерам вручались премии «За творческие достижения» (см. [9, л. 19]). Таким образом, утверждение тезиса о невнимательном отношении к развитию театрального искусства в Кузбассе было бы ошибочным. Однако для развития театрального искусства лишь фестивалей недостаточно. Необходима

долговременная планомерная реализация комплекса мероприятий, направленных на кадровое обеспечение театров, создание благоприятных условий для их активной и полноценной деятельности, формирование театральной культуры населения. Все эти шаги требуют не только финансового, управленческого, но и значительного временного ресурса для того, чтобы потраченные усилия увенчались стоящими результатами. Можно сказать, что в 1990-е годы нива театральной культуры Кузбасса лишь начинала распахиваться. Если в ряде других регионов (и особенно в центре – Москве и Петербурге) уже сложились крепкие театральные традиции, то в Кемеровской области их только предстояло сформировать. Что именно понимать под театральными традициями, заслуживает отдельного разговора, но фестивали, несомненно, следует относить к лучшим из них. Именно фестивали способны «работать» в качестве мероприятия, создающего условия для вовлечения в культурную деятельность новых слоев населения, организаций и объединений (хотя число вовлеченных зрителей не является таким большим, как на массовом празднике). Именно с фестивалями началось формирование театральных традиций в Кузбассе.

Полагаем, нестабильность социально-культурного климата в регионе, отсутствие приоритетных позиций театра в общей программе культурного развития региона следует рассматривать в качестве предлагаемых обстоятельств, определивших в 1990-е региональный социально-культурный контекст развития кузбасских театров.

Наряду с названными предлагаемыми обстоятельствами региональный социально-культурный контекст обусловили также возможности самих театров, их материально-техническая база. В 1990-е годы кузбасские театры (как и театры ряда российских регионов) к вступлению в рыночные отношения и получению дохода от своей деятельности не имели готовности по причине чрезвычайно слабой материально-технической оснащенности. В 1990-е годы репертуарный театр (а другого типа в регионах почти не было – в Новокузнецке учрежден лишь один частный театр) на момент перехода страны от плановой экономики к рыночной, сопровождавшейся инфляцией, уменьшением доходов населения, задержкой денежных платежей, распространением оплаты бартером (и среди предприятий, и между предприятием и работником), переживал сложные времена. В монографии «Культурная политика в 1970–1990-х годов (на примере Сибирского региона)» В. С. Бовтун делает вывод о прогрессирующем обнищании госу-

дарственных и муниципальных организаций культуры (см. [10, с. 215–216]). Другие алтайские исследователи – авторы уже упомянутой монографии «Театральная культура Западной Сибири в 1980–1990-е годы» О. П. Бовтун и И. В. Бовтун приводят сведения о том, что «почти 40 % театральных коллективов Западной Сибири располагались в непригодных зданиях, которые по своему объемно-планировочному решению не были пригодны для работы профессиональных трупп. Динамика ввода в действие зданий учреждений искусства свидетельствовала о неравномерности этого процесса в разных областях и городах Западной Сибири. Вместе с тем, существовала проблема реализации досуговых услуг, вызванная наличием значительного потенциала невостребованных услуг – пустующими зрительными залами. Так, при обеспеченности в среднем по Западной Сибири театральными местами на 52 %, заполняемость театров составляла около 70 %» [1, с. 58–59]. В сложившейся ситуации обнищания кузбасские театры не являлись исключением. Переход на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности застал их в весьма сложном положении: многим требовался капитальный ремонт.

В таком положении находились Новокузнецкий драматический театр им. С. Орджоникидзе, Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола, театр оперетты Кузбасса. Материально-техническое состояние зданий театров кукол в Кемерове и Новокузнецке являлось крайне тяжелым. В 1990-е годы в Кузбассе отсутствовал свой ТЮЗ, его роль выполнял возникший в 1991 году Театр драмы и комедии для детей и молодежи на Весенней, который размещался в подъезде жилого дома. Такое материально-техническое состояние зданий оказалось тяжелым бременем и вовсе не служило хорошей стартовой площадкой для благоприятного перехода на новые условия хозяйствования, при которых ответственность за решение всех экономических вопросов возлагалась на театр. В 1990-е неизбежность вступления в рыночные отношения, необходимость решения финансовых вопросов нередко заставляли руководство концертно-зрелищными учреждениями искать средства за счет аренды. Так, например, в Театре оперетты Кузбасса в поисках новых источников финансирования открыли казино. И нужно заметить, этот шаг не противоречил культурной политике Кемеровской области. В вышеприведенном документе указывалось на приоритетную поддержку проектных предложений, способствующих привлечению внебюджетных средств, вкладов предприятий, общест-

венных организация и частных лиц (см. [7, л. 43]). Театры оказались вынужденными использовать и без того изношенную материально-техническую базу в качестве аренды, потому что этот путь являлся самым коротким для получения дохода.

Итак, региональный социально-культурный контекст 1990-х годов формировал следующие предлагаемые обстоятельства: первое – нестабильность социально-культурного климата региона, второе – отсутствие приоритетных позиций театра в общей программе культурного развития региона, третье – слабая материально-техническая база. Региональный социально-культурный контекст, сложившийся в Кемеровской области, препятствовал переходу театров на новые условия хозяйствования. Вероятно, поэтому кузбасские театры переходили на новые условия хозяйствования спустя год после издания Постановления.

Кадровые нововведения в деятельности театров Кузбасса

Отсутствие комфортных условий вовсе не отменяло перехода кузбасских театров на новые условия хозяйствования. И здесь особая роль предназначалась руководителям театров – директорам. По сути дела, директор – это управляющий, наделенный полномочиями выбора стратегии развития театра, ответственный за финансовые потоки. Поэтому естественно, что при переходе театров на новые условия хозяйствования именно директор призывался для решения главного вопроса – формирования доходов театра, в то время как в 1990-е для директоров многих кузбасских театров это направление (в силу сложившихся обстоятельств) не могло рассматриваться в качестве приоритетной деятельности. Анализ управленческого состава театров Кемеровской области указывает на интересный факт: период 1990-х годов оказался, пожалуй, последним в новейшей истории театральной культуры Кузбасса, когда театры возглавлялись руководителями-художниками, то есть – актерами или режиссерами. В начале 1990-х почти во всех театрах Кемеровской области постановку спектаклей осуществляли режиссеры (или актеры), для которых основной должностью де-юре являлась должность директора. Именно так обстояли дела в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского: здесь должности директора и художественного руководителя в течение десяти лет совмещал режиссер-постановщик Борис Нифантьевич Соловьёв. Подобная ситуация

наблюдалась в Прокопьевском драматическом театре им. Ленинского комсомола: должности директора и режиссера в течение десяти лет совмещал Николай Яковлевич Киндяков, а вслед за ним – в течение трех лет – режиссер Николай Глебович Елесин. В Новокузнецком драматическом театре им. С. Орджоникидзе в начале 1990-х годов ставил спектакли актер Олег Леонидович Павловец, будучи при этом директором театра. В Кемеровском областном театре кукол им. Аркадия Гайдара спектакли также ставил директор Юрий Александрович Мищенко. В Новокузнецком театре кукол «Сказ» в период 1990–1996 годов спектакли ставили актеры и директор Николай Петрович Анищенко (при отсутствии главного режиссера). Пожалуй, в 1990-е годы лишь директор театра оперетты Кузбасса Владимир Иосифович Юдельсон не выступал в роли режиссера.

В 1990-е годы во всех кузбасских театрах действовали или главные режиссеры, или художественные руководители. Во всяком случае, художественный лидер присутствовал в театре стационарно. Упомянем для сравнения о том, что уже в 2000-х годах такого постоянного присутствия главных режиссеров в кузбасских театрах уже не наблюдалось. «Главные» сохраняются лишь в некоторых театрах и труппах. В полной мере разница между театрами со стационарно работающим режиссером и фрилансером осознается в 2010-е годы (см. [11]).

Приведенные факты удостоверяют следующее. В 1990-е годы в кузбасских театрах наблюдалось соединение организационного, финансово-экономического и творческого управления, то есть имело место единоначалие. В связи с тем, что управление театрами осуществляли руководители-художники (актеры или режиссеры), кузбасские театры вступили в эпоху 1990-х с приоритетным отношением к творческому поиску, а не решению финансово-экономических задач. Однако переход театров на новые условия хозяйствования послужил другой расстановке акцентов.

Необходимость получения прибыли от продажи билетов не могла не внести изменения в принцип руководства театром. Изменения в требованиях к театрам со всей очевидностью указывали на неэффективность сосредоточения всех управленческих полномочий в руках руководителя-художника (режиссера или актера, выполняющего обязанности директора). К тому же, потребность в решении экономических вопросов, как правило, диссонировала с профессиональными интересами, личными устремлениями и, наконец, с квалификационной подготовкой руководителей-худож-

ников в кузбасских театрах. В связи с этим переход на новые условия хозяйствования нередко сопровождался конфликтами.

Например, о таком конфликте свидетельствует информация, размещенная на сайте Прокопьевского драматического театра им. Ленинского комсомола и касающаяся деятельности директора Николая Яковлевича Киндякова. Важно отметить, что Н. Я. Киндяков являлся ведущим актером Прокопьевского драматического театра. С конца 1980-х и по 1996-й год он возглавлял театр в качестве директора и художественного руководителя. «Именно на его долю выпало самое сложное – поддерживать жизнь в театре в период реконструкции. То был едва ли не самый трудный период в жизни Прокопьевского театра. Нет своей сцены. Каждый день – выездные спектакли. Нет репетиционной базы. Необходимо было в таких невероятных условиях сохранить и творческий, и технический составы. А ведь на директоре была вся ответственность за ход реконструкции: связи со строителями, заботы о материалах, приобретение нового оборудования. Николай Яковлевич не только тянул этот тяжелый груз, но ни на день не прекращал своей актерской работы, а еще занимался постановкой спектаклей, ведь трудно было заманить в “кочующий” театр столичного режиссера. <...> Киндяков сохранил театр. Открыл здание после нескольких лет реконструкции, к слову, сделанной великолепно. Но Николай Яковлевич еще был человеком принципиальным, подлаживаться не очень-то умел и хотел. В 1996 году он был снят с должности директора. Нашлись “объективные” причины. Однако Киндяков остался в театре актером. И до последнего дня, пока натруженное сердце не остановилось, оставался верным своему коллективу» [12].

В истории Прокопьевского драматического театра была и другая попытка руководства театром персоной, отдающей приоритет творчеству (теперь уже в конце 1990-х годов). Однако и эта попытка быстро завершилась: «В 1996 году директором театра и главным режиссером стал Николай Глебович Елесин. Николай Глебович больше внимания уделял постановкам, нежели руководству театром, наверное, поэтому так скоро оставил оба поста» [12]. Вряд ли приведенные примеры следует рассматривать как конфликты личного характера. Скорее, причина недолговременного руководства театром связана с тем, что культурно-исторический контекст 1990-х определил потребность в ином типе директора, иной концепции руководства театром. Приоритетным направлением деятельности руководи-

теля виделась такая организация процесса, которая сопровождалась бы обязательным получением дохода от созданных и представленных публике спектаклей. Главной же сферой интересов Н. Я. Киндякова и Н. Г. Елесина являлось сценическое искусство, а не управление с задачей получения дохода от продажи билетов. Необходимость сокращения времени на занятия искусством и потребность сосредоточения своих усилий на решении организационно-административных задач не могут не раздражать актера или режиссера. Редкие персоны сочетают творческую и организационно-административную деятельность без потерь для той или иной сферы, в то время как в 1990-е годы у руководителей-художников, стоявших во главе театров Кузбасса, необходимость решения проблем материального износа зданий, обновления кадрового состава, а также задачи учитывать зрительские интересы нередко провоцировала раздражение. Названные обстоятельства формировали потребность в иных руководителях театров. Требовались лидеры, способные решать не только (и может быть, к сожалению, *не столько!*) вопросы творчества, сколько, прежде всего, финансово-экономические проблемы театра.

На факт потребности российских театров в руководителях-администраторах указывают авторы статьи «Система управления театральными организациями Челябинской области в период перестройки (1985–1991)» А. С. Ханнанова и С. А. Лоскутов. Они рассматривают проведение эксперимента и указывают: «В Челябинской области реализация эксперимента столкнулась с некоторыми трудностями. Реформирование системы управления ориентировалось на повышение степени самостоятельности театральных организаций, в то время как управленческие способности директоров театров Челябинской области оставляли желать лучшего» [2, с. 89]. Вероятно, под управленческими способностями авторы приведенной статьи имели в виду административные, а точнее – менеджерские навыки (то есть умение планировать экономическую деятельность театра, владение технологиями позиционирования спектаклей), которые ранее не виделись столь важными при назначении директоров. 1990-е годы акцентировали эту составляющую квалификационных требований руководителей театров.

Актуализация менеджерских навыков обусловлена потребностью решения экономических задач, нуждой в получении прибыли от продажи билетов. Эти обстоятельства послужили причиной изменения приоритетов

в деятельности театра, а значит, и перемен в расстановке его сил. К концу 1990-х в Кузбассе не останется ни одного театра, в котором бы режиссер совмещал свои обязанности с должностными функциями директора. Уже в 2000-х годах в театрах Кемеровской области укрепятся позиции руководителя-администратора, директора-менеджера. И если до 1990-х годов все властные полномочия вполне естественно сосредоточивались в руках творческого лидера, то переход страны с плановой экономики на рыночную и последовавшие изменения в условиях хозяйствования театров ситуацию поменяли. Задачи решения финансово-экономических вопросов, вставших перед театрами в полной мере, заставили воспринимать творческий процесс как производство, принудили относиться к спектаклю как продукту, подвели к необходимости поиска путей увеличения прибыли. Смена акцентов в деятельности определила с начала 1990-х годов и новую расстановку сил в кузбасских театрах. Во-первых, на смену руководителям-художникам приходили руководители-администраторы, рыночные условия актуализировали менеджерский стиль управления театром. Во-вторых, позиции режиссеров ослабевали, а позиции директоров, напротив, – укреплялись. Упрочение названных тенденций произойдет в период 2000-х годов (см. [13]). Смена акцентов в руководстве должна рассматриваться в качестве одного из важных нововведений, потому что она установит иные приоритеты в жизни театра, определит смену парадигмы его деятельности.

Однако кадровые изменения коснулись не только директорского корпуса кузбасских театров, но и актерского состава. Здесь нужно отметить, что в 1990-е в театрах Кузбасса обозначилась проблема обновления актерских составов. Например, об этом свидетельствует Приказ по управлению культуры исполкома Кемеровского областного Совета народных депутатов № 21 от 15.01.1991: «В театре оперетты Кузбасса сложилась крайне острая ситуация с комплектованием кадров художественного и административного руководства, творческого состава театра. В то же время в театре ведется интенсивная работа по внедрению новых форм работы по обслуживанию зрителей города и области, прогрессивных методов хозяйствования и оплаты труда, взаимоотношений города и театра, подготовке к переходу на контрактную систему и др. Однако нестабильность в руководстве театра создает значительные трудности в проведении этой деятельности» [4, л. 30]. Следует заметить, острая ситуация с комплектованием кадров художественного и административного руководства, твор-

ческого состава наблюдалась не только в театре оперетты. Проблема обновления кадров обострилась во всех кузбасских театрах.

Дело в том, что к началу 1990-х годов приезжающие после окончания театральных вузов актеры в театрах Кемеровской области (как впрочем, и во всех других региональных театрах) по социально-бытовым причинам уже не задерживались. «В 1970–1980-е гг. в стране сложилась своеобразная ситуация: крупные театральные вузы “перепроизводили” актеров, которые в столицах были не нужны, а на периферию ехали с трудом. Существовал парадокс не востребоваемости актерских кадров в центре и нехватки на периферии» [1, с. 78]. Очень важное замечание высказано в приведенной цитате: 1990-е со всей очевидностью убеждали в том, что российская провинция может остаться без актерских кадров (и шире – без творческих кадров вообще), если не предпринять шагов к их подготовке. Не только в Кузбассе, но и во многих других регионах актеров до 1990-х годов либо не готовили, либо готовили не постоянно (то есть один набор в десять лет). Развал СССР, повлекший за собой уничтожение прежней системы кадрового обеспечения провинции, привел к кризису актерских кадров в регионах. Поэтому ситуация кризиса актерских кадров была характерна не только для Кузбасса, но и в целом для сибирских театров. О. П. Бовтун и И. В. Бовтун, анализируя творческий состав театров Западной Сибири в 1980-е годы, отмечают: «Центральной фигурой театра является актер. Исследование актерского состава театров Западной Сибири в начале 1980-х гг. по возрасту выявило значительное старение трупп, средний возраст актеров составлял 45–50 лет. Не соответствовал необходимым требованиям и образовательный уровень большинства творческих работников. От 30 до 50 % актеров областных и краевого театров Западной Сибири и до 70 % актеров городских театров третьей категории имели либо студийную подготовку, либо не имели специального образования вообще» [1, с. 81]. В связи с пониманием обострившейся проблемы в период 1990-х годов управление культуры исполкома Кемеровского областного Совета народных депутатов, кузбасские театры и Кемеровский государственный институт культуры предприняли меры, необходимые для изменения сложившейся ситуации.

И если до 1990-х годов подготовку кадров драматических артистов (причем, только средней квалификации) осуществляло Новосибирское государственное театральное училище, то уже с 1993 года в Кемеровском го-

сударственном институте культуры был объявлен набор актерских курсов. По сути дела, в период 1990-х лицензирование специальности «Актерское искусство» изменило принцип подготовки актерских кадров для кузбасских театров. Подготовку актерских кадров решали уже не разовые наборы в Кемеровское областное музыкальное училище (предпринимаемые в 1980-е годы), а ежегодные целенаправленные наборы актерских курсов (причем, разных специализаций) Кемеровским государственным институтом культуры. В связи с этим в 1990-е годы угасают (а к 2000-м годам вообще сходят на «нет») ранее преобладавшие тенденции приглашения на работу актеров из театров других регионов и направления на учебу по целевому набору в профильные столичные вузы. К 2010-м годам выпуски актеров в Кемеровском государственном университете культуры и искусств не только позволяют без затруднений формировать труппы всех театров Кемеровской области, не испытывать недостатка в молодых актерских кадрах, но и способствуют возникновению инициативных актерских объединений на площадке ГАУК Кемеровской области «Дом актера». Так, к 2015 году не во всех кузбасских театрах имелись актерские вакансии. Например, в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского двум актрисам вследствие перехода на контракт и их малой занятости в текущем репертуаре предложили покинуть театр. Таким образом, социально-экономические условия 1990-х, кризис актерских кадров в кузбасских театрах способствовали развитию театрального образования в регионе.

Итак, к кадровым нововведениям в деятельности кузбасских театров относятся: усиление внимания к финансово-экономическим вопросам, изменение квалификационных требований к директорам, ослабление позиций творческих лидеров (режиссеров), формирование системы подготовки актерских кадров в регионе.

Нововведения в творческой деятельности кузбасских театров

Недостаточно сильная финансовая поддержка театров со стороны региона, их слабая материально-техническая часть, отсутствие готовности руководителей театров к решению финансово-экономических вопросов в рыночных условиях, кризис актерских кадров – все это не располагало к комфортному переходу на новые условия хозяйствования. Однако кузбасские театры (как и все российские театры) этот переход обязали осущест-

вить. Первой проблемой, вставшей перед театрами Кемеровской области, явилась необходимость формирования доходной части. Здесь можно обратиться к исследованию О. П. Бовтун и И. В. Бовтун, акцентирующих внимание на экономической зависимости от продажи билетов, от зрителя и на свободе в выборе репертуара. Названные авторы указывают на творческую свободу театров, полученную в 1990-х годах: «Творческая самостоятельность театральных коллективов Западной Сибири проявилась и в том, что театры получили право “выпускать” спектакль, то есть решать вопрос о его готовности к показу зрителям. Административная причастность органов культуры к выпуску спектакля, существующая до введения театрального эксперимента, сдерживала свободу выражения мнения о спектакле критиками, творческими союзами. В новых условиях существования театра все ставилось на свои места: театр создавал спектакль и нес за него полную ответственность, а зрители, критики, театральная общественность и органы управления культурой должны были его оценивать» [1, с. 144]. Пожалуй, все ставилось на свои места только текстом Постановления коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР от 16.03.1989 «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности», а на деле обстояло не совсем так. Правда, позицию алтайских исследователей поддерживают и другие аналитики театральных процессов 1990-х годов. Например, подобное мнение о свободе в выборе репертуара и экономической зависимости от продажи билетов находим и у А. С. Ханнановой и С. А. Лоскутова, анализирующих деятельность челябинского театра в интересующий нас период: «Таким образом, театры в ходе перестройки вышли из-под идеологического контроля власти, но попали в зависимость от рынка, от спроса на предоставляемые ими услуги. Обретя свободу репертуарной политики, данные учреждения культуры вынужденно стали подбирать тематику спектаклей, заботясь об окупаемости своих финансовых затрат. Получив идеологическую свободу, театры попали в зависимость от материального фактора самоокупаемости. <...> Классическое искусство в такой ситуации часто проигрывало той или иной субкультуре, попадало в зависимость от массового зрителя» [2, с. 90]. Как видим, алтайские и челябинские авторы единодушны в своих оценках. И на это есть свои причины. В 1988 году, действительно, по всей стране отменена приемка спектакля органами культуры. Однако в разговоре о кузбасских театрах абсолютно согласиться с мнени-

ем коллег нам не позволяют факты, на которые указывает анализ документов Государственного Архива Кемеровской области.

Дело в том, что Решением № 592 исполнительного комитета Кемеровского городского Совета народных депутатов от 27.12.1990 был создан репертуарно-гастрольный совет. В указанном Решении отмечалось: «Руководителям зрелищных и культурно-просветительных учреждений заключать договоры на проведение концертов, выставок только при наличии разрешения репертуарно-гастрольного совета горисполкома, в противном случае весь доход от гастролей будет зачислен в фонд финансовых ресурсов города» [14, л. 3]. Названный репертуарно-гастрольный совет возглавляла заместитель председателя горисполкома Г. Ю. Цыганкова. В Положении о репертуарно-гастрольном совете указывалось следующее: «Главной задачей РГС является контроль по содержанию концертных программ высокого гражданского звучания и художественного качества. Руководствуясь критериями художественности, дает заключение о целесообразности выпуска концертных программ к публичному исполнению <...> РГС содействует развитию и укреплению демократических начал в концертной деятельности, поощряя доступ к зрителю талантливых, честных и гуманистических произведений и исполнителей» [14, л. 5]. Эти документы свидетельствуют о достаточно ограниченной свободе кузбасских театров в выборе репертуара. Однако в создании репертуарно-гастрольного совета был и большой плюс. В 1990-е, сопровождавшиеся разрушением системы ценностей русской культуры, этот Совет содействовал сохранению гуманистических традиций в кузбасских театрах, помогал классическому искусству (пусть недолговременно) удерживать лидирующие позиции на сценических площадках Кемеровской области.

Нужно отметить, что в 1990-е в афишах многих театров сохранялся акцент на гуманистическом репертуаре. Например, режиссер и директор Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского Б. Н. Соловьёв в обстоятельствах усиливающейся зависимости от зрителя продолжал держать курс на классическую драматургию. Это удостоверяют поставленные в этот период спектакли: «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса (ставший в 1992 г. лауреатом фестиваля «Кузбасс театральный»), «Любовь под вязами» Ю. О’Нила, «Гибель поэта», «Дядя Ваня» А. П. Чехова, «Три супруги – совершенство» А. Касоны, «Без вины виноватые» А. Н. Островского. В 1992 году спектаклем «Сцены из супружеской жизни» И. Бергма-

на открылась Малая сцена. Можно утверждать, что десятилетие 1990-х годов (период руководства Б. Н. Соловьёва) – это, пожалуй, последняя пора четкой, долговременной, целенаправленной и последовательной художественной стратегии в новейшей истории Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского. Кроме того, это «десятилетие Б. Н. Соловьёва», вероятно, финальный период в новейшей истории театра Кузбасса, когда труппу формирует и возглавляет режиссер, пришедший надолго и реализующий свою концепцию театра. Несмотря на переход, связанный с новыми условиями хозяйствования, 1990-е годы, называемые «лихими», – это еще и время сохранения прежних традиций (может быть, не столько сохранения, сколько их удержания), стремления к разговору со зрителем (иногда без всякой надежды на понимание) через классическую литературу и драматургию. Тем не менее, процессы смены курса репертуара, его дегуманизации берут начало в 1990-х и связаны с финансово-экономической зависимостью театра от зрителя.

Поэтому относительно тезиса, касающегося зависимости театра от зрителя, нельзя не согласиться с челябинскими и алтайскими исследователями. Правда, акцентируем внимание на финансово-экономическом характере этой зависимости (зависимость от внимания и интереса зрителей имела всегда). В Кузбассе, как и в других регионах, такая финансово-экономическая зависимость, безусловно, появилась и обострилась в связи с отсутствием на спектаклях зрителей. Проблема заполняемости зала в кузбасских театрах в 1990-е годы удостоверяется документами разного рода. Например, этот факт подтверждает любопытное интервью с режиссером и директором Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского Б. Н. Соловьёвым, опубликованное в газете-альманахе «Доброе слово» в 1992 году. В тексте, предваряющем ответы режиссера, автор материалов, кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного института культуры Г. А. Жерновая отмечает, что театр «теперь находится в ведении главы администрации области. Финансирует постановки его комитет по делам культуры и туризма. Одним из соучредителей театра выступает горисполком» [15, с. 9]. Ответы Б. Н. Соловьёва свидетельствуют о его раздражении и на зрителя, и на окружающий культурный контекст: «На мой взгляд, по сравнению с прошлым (я работал в Кемерове в 1970-х годах), культурный уровень города упал. Вернее, исчез. А зритель растворился. Конечно, этот город никогда не был театральным в полном смысле этого слова, но театр существовал здесь хотя бы в рамках приличия.

Сегодня же я столкнулся со зрителем «собранным», «организованным». Спектакль интересует его только с точки зрения сюжета. В юных зрителях (а чаще всего театру приходится иметь дело со школьниками) пугает полное отсутствие общей культуры. Свистеть начинают еще до начала спектакля. Затемнение, наверное, напоминает им подворотни. Работать для таких зрителей трудно. Все равно как играть музыку для глухих. И виноваты в этом все: родители, дом, улица, школа, учителя. Ведь даже учителя по собственной воле в театр не ходят. Так какую же любовь к сценическому искусству они могут пробуждать в своих воспитанниках?» [15, с. 9]. Казалось бы, на эту реакцию раздражения Б. Н. Соловьёва следовало упомянуть о том, что готовить зрителя для театра никто, кроме самого театра не будет. Однако процесс воспитания зрителя требует значительных усилий и (главное!) времени. В Кузбассе он начнется значительно позже – в 2000-е годы, в то время как в 1990-е (нельзя не согласиться с Б. Н. Соловьёвым) зритель был «собранным» и «организованным». Театры столкнулись с проблемой, которая в документах формулируется как «заполняемость зала».

Кроме сложной ситуации в стране причина названной проблемы – в противоречии между необходимостью театра выполнять плановые показатели, утверждаемые управлением культуры области (связанные с обслуживанием определенного количества зрителей, созданием приносящих доход спектаклей), и неготовностью к этим шагам самого театра. В начале 1990-х годов кузбасские театры не имели готовности ни к позиционированию своих спектаклей, ни к их продаже как продукта. Сложившиеся в русской школе традиции миссионерской роли театра требовали от режиссера сосредоточения на идее, сверхзадаче, духовно-нравственном послании, а не на коммерческой прибыли от спектакля и развлечении зрителя. К смене курса от миссионерства к коммерческой деятельности посредством развлечения зрителя большая часть и российских, и кузбасских театров в 1990-х годах не имела, прежде всего, психологической готовности. Пожалуй, целое десятилетие ушло на адаптацию театра к новым условиям и задачам.

Процесс адаптации породил сложности с заполняемостью зрительного зала. Например, в Кемеровском областном театре драмы такая ситуация наблюдалась на протяжении 1990-х годов. В самом начале этого десятилетия в кузбасских театрах нередко отменяли спектакли в связи с недостаточным количеством зрителей. Кемеровчане помнят случаи, когда посещение областного театра драмы им. А. В. Луначарского завершалось

не аплодисментами по окончании спектакля, а извинениями администратора до его начала в связи с отменой по причине недостаточного количества зрителей. В Государственном архиве Кемеровской области хранятся приказы художественного руководителя Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского Б. Н. Соловьёва, свидетельствующие о катастрофическом малом заполнении зала в январе, феврале, марте сезона 1994–1995 годов. Так, например, в Приказе № 4 читаем: «По результатам работы театра за январь месяц по организации зрителя не выполнены плановые задания по количеству спектаклей на вечернем стационаре на 8 спектаклей (12 вместо 20), недобрано по вечернему стационару 6500 зрителей (2000 вместо 8500), сумма сборов составила 1 159 300 руб. вместо 3 196 000 по плану. В результате процент заполняемости вечернего стационара в январе составил всего 23 % вместо 60 % по плану» [16, л. 4]. Выговор, объявленный уполномоченной по работе со зрителем, не помог. Следующий месяц почти не изменил ситуации. Однако сложности с заполняемостью большого зрительного зала послужили импульсом к поискам новых вариантов работы со зрителем.

Вероятно, во многом проблема заполняемости зала и задача привлечения зрителей привели к креативным решениям сценической площадки, о которых уже упоминалось ранее. Не случайно в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского еще в 1992 году открыли «Театр в фойе». Конечно, обеспечить зрителем театр в фойе, имеющий значительно меньшее количество мест, легче, чем большой зал, рассчитанный на шестьсот зрителей. Сбор от большего количества спектаклей, сыгранных на малых площадках, мог решить задачу выполнения установленных нормативов. К тому же, зрители охотнее покупали билеты на спектакли, которые игрались на новых, альтернативных большому залу, площадках. Этот факт удостоверяет приказ художественного руководителя Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского Б. Н. Соловьёва № 26 от 01.11.1996. Он свидетельствует о том, что по итогам работы «Театр в фойе» досрочно выполнял план. Например, в 1996 году годовой план оказался выполненным по всем показателям уже 25 октября (см. [17, л. 37]). К 2000-м годам практически во всех кузбасских театрах начинают действовать сценические площадки, альтернативные большому залу. Итак, к нововведениям в творческой деятельности кузбасских театров следует отнести: во-первых, смену курса репертуарной политики, во-вторых, открытие сценических площадок, альтернативных большому залу.

Послесловие

Завершая размышления по поводу изменений в деятельности кузбасских театров в период 1990-х годов, отметим следующее. Развитие русского театра в течение долгого времени в фарватере репертуарного сформировало у актеров и режиссеров приоритетное отношение к творчеству и отстраненность от вопросов финансово-экономического характера (а подчас и пренебрежение к ним). Поэтому идея перехода на рыночные отношения предполагала для российского театра в целом (а значит, и для театра Кузбасса) определенное испытание – смену его концепции. Изменения принципов хозяйствования, актуализация финансово-экономических вопросов деятельности, формирование привлекательного для зрителя репертуара вели к болезненному отказу от прежней концепции театра. Новые тенденции, словно кислота, разъедали нацеленность российского репертуарного театра «быть кафедрой». В процессе смены парадигмы основным событием послужило Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР от 16.03.1989 «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности». При этом региональный социально-культурный контекст перехода кузбасских театров не отличался комфортностью. В Кузбассе предлагаемыми обстоятельствами в 1990-е годы являлись: нестабильность социально-культурного климата в регионе, отсутствие приоритетных позиций театра в общей программе культурного развития Кемеровской области, слабая материально-техническая база театров. Нововведения коснулись обновления кадрового ресурса, смены репертуарной политики, создания альтернативных большому залу сценических площадок. В 1990-е годы кузбасские театры балансировали между желанием сохранения миссионерской традиции и необходимостью соскальзывания на развлечение зрителя, между стремлением развиваться в фарватере профессионального театрального искусства и «съезжать» в колею массовой культуры. В переходе к финансово-экономической самостоятельности, в отходе от миссионерской концепции и приближении к концепции обслуживания досуга заключается суть трансформации кузбасских репертуарных театров в 1990-е годы.

Литература

1. Бовтун О. П., Бовтун И. В. Театральная культура Западной Сибири в 1980–1990-е годы: моногр. / Алт. гос. техн. ун-т им. И. И. Ползунова. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2005. – 206 с.
2. Ханнанова А. С., Лоскутов С. А. Система управления театральными организациями Челябинской области в период перестройки (1985–1991 гг.) // Вестник ЮУрГУ. – 2012. – № 10 (269). – С. 88–90.
3. Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп. 1. – Д. 344.
4. Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 523.
5. Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 531.
6. Прокопова Н. Л. Театральный процесс Кузбасса: векторы развития. Тенденции коммерциализации театра (на материале театрального пространства Кузбасса) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3. – С. 48–72.
7. Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 552.
8. Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 543.
9. Государственный архив Кемеровской области. Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 563.
10. Бовтун В. С. Культурная политика в 1970–1990-х гг. (на примере Сибирского региона): моногр. / Алт. гос. тех. ун-т им. И. И. Ползунова. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2004. – 280 с.
11. Прокопова Н. Л. Фрилансеры в театральной режиссуре: попытка осмысления проблемы (на мат-ле театров Кузбасса 2000–2010 годов) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; пер. Т. А. Григорьянц; Кемерово: КемГУКИ, 2013. – Вып. 11. – С. 207–252.
12. Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: <http://gukpdt.ru>.

13. Штраус (Юдина) О. Л. Театральный парадокс Прокопьевска // Миры театральной культуры Кузбасса: кол. моногр. / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 230–243.
14. Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп. 1. – Д. 354.
15. Жерновая Г. А. Смотреть, чтобы увидеть // Доброе слово: газета-альманах. – 1992. – № 3. – С. 9.
16. Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп. 1. – Д. 395.
17. Государственный архив Кемеровской области. Ф. 984. – Оп. 1. – Д. 413.

УДК 792.09:7.091.5:7.08

В. В. Чепурина
Кемерово

**ОСОБЕННОСТИ ТРАГИЧЕСКОГО УНИВЕРСУМА
В СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ «МАКБЕТА» У. ШЕКСПИРА
НА СЦЕНЕ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ
ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО¹**

На материале спектакля «Макбет» по пьесе У. Шекспира, поставленного Кемеровским областным театром драмы им. А. В. Луначарского, автор анализирует примеры преодоления классических традиций сценического воплощения произведений, принадлежащих к жанру трагедии. В качестве особенностей художественного мира спектакля, приближающих его к постмодернистским тенденциям, рассматриваются разрушение драматургической структуры материала и изменение содержательных доминант персонажа.

Ключевые слова: спектакль, трагедия, принципы классического искусства, постмодернистские тенденции, персонаж.

¹ Материал подготовлен 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.)».

**PECULIARITIES OF THE TRAGIC UNIVERSUM
IN THE STAGE VERSION OF W. SHAKESPEARE “MACBETH”
IN KEMEROVO REGIONAL A. V. LUNACHARSKY
DRAMA THEATRE**

The author analyzes examples of overcoming of classical traditions of stage realization in the tragedy genre on the material of W. Shakespeare’s “Macbeth” at the Kemerovo A. V. Lunacharsky drama theater. Destruction of drama structure and change of substantial dominants of the character are considered here as the peculiarities of the play art world approaching it to post-modernist tendencies.

Keywords: play, tragedy, principles of classical art, post-modernist tendencies, character.

Высокое искусство трагедии современным региональным театром востребовано очень незначительно. Репертуар текущего десятилетия в Кемеровском областном ордена «Знак Почета» театре драмы им. А. В. Луначарского представлен только одной трагедийной постановкой по пьесе У. Шекспира «Макбет» (премьера состоялась в 2014 году). Эстетика спектакля, опирающаяся во многом на традиции психологического театра, все же не избежала влияния постмодернистских тенденций, активно завоевывающих и изменяющих театральное пространство конца XX – начала XXI века (так, например, доктор культурологии Н. Л. Прокопова, обращаясь к современным драматургическим и театральным опытам, акцентирует внимание на языковой и речевой трансформации, которая осуществляется в русле постмодернистских экспериментов [1]).

Постмодернистские тенденции не обошли стороной и проблему жанра. Как указывает исследователь С. В. Аронин, «театральная культура ориентируется на социально-политическую жизнь общества, вбирающего в себя законы аристотелевской драмы для своих индикаторов (телевидение, политическая деятельность, события в социуме) и тем самым заставляя театральную культуру пересматривать свой инструментарий» [2]. Эти процессы, по его мнению, приводят театральную культуру к новым формам, в том числе – к формам театрального продукта. Следует заметить, что основной формой театрального продукта по-прежнему остается спектакль,

выразительные средства которого непосредственно связаны с понятием жанра.

Современная сценическая практика свидетельствует об отсутствии «чистых» жанров (в классическом понимании). В наибольшей степени трансформация жанра коснулась трагедии, которая в сценической интерпретации то приближается к социально-бытовой драме, то вбирает в себя элементы игры, сопровождаемой вышучиваниями, насмешками, подменами и метаморфозами, характерными более для комедии или фарса (см. [3]). С. В. Аронин, ссылаясь на философию У. Эко, так объясняет эти жанровые метаморфозы: «Общее умонастроение эпохи, а именно разочарование в прошлом, влечет ее к переосмыслению этого прошлого, причем к переосмыслению ироничному» [2].

На фоне подобных сценических экспериментов опыт постановки трагедии У. Шекспира «Макбет» на сцене Кемеровского областного театра драмы на первый взгляд обнаруживает следование классическому пониманию высокого жанра, защиту устоявшихся художественных традиций его воплощения. Намерение освоить пространство трагедии режиссером К. Шахмарданом осуществляется с неподдельной серьезностью и основательностью. Зерно трагедийного сюжета заключено в преступлении, приводящем к катастрофическому для персонажей исходу. Масштабность истории о превращении бесстрашного, доблестного воина Макбета в безжалостного убийцу, преступным образом занявшего королевский трон, преподносится в предельно напряженной и насыщенной форме. Налицо и внешние атрибуты трагедии – кинжалы, мечи и отрубленные головы как символ неотвратимости наказания.

Согласно принципам классического искусства, категория ужасного воплощается в эстетически привлекательных формах (см. подробнее об этом [4]). Черные силуэты фигур страшного суда в основании огромного пандуса, сквозь который пробивается яркий свет, изображения птиц-предвестников трагической развязки, вьющихся над героями, белые рубища ведьм представляют завораживающее зрелище (художник-постановщик С. Лавор). Колорит спектакля, сотканный преимущественно из белого, красного и черного цветов, способствует созданию атмосферы смятения, тревоги и ужаса, но в то же время являет собой гармоничное целое. Однако реалии художественного мира спектакля «Макбет» не укладываются в рамки абсолютной классической модели представления трагедии, обнару-

живая смещение акцентов, свидетельствующее об отступлении от классических норм и поиске новых форм воплощения жанра.

Важной особенностью художественного мира спектакля «Макбет», приближающей его к постмодернистским тенденциям, является нарушение важнейшего принципа классического искусства – соответствия структуры сценической версии драматургической основе материала. Сущностной характеристикой любой трагедии является масштабность личности героя, который, по словам известного теоретика драмы В. Волькенштейна, «отличаясь максимальной для человека силой воли, ума и чувства, нарушает некий общеобязательный и неодолимый закон» [5, с. 121]. Исключительная значительность трагического героя позволяет ему быть проповедником некоего принципа, выходящего за рамки индивидуального бытия и, таким образом, становиться центром, к которому стягиваются все центральные и побочные линии сценического действия.

Главное действующее лицо трагедии У. Шекспира – Макбет, военачальник шотландского короля Дункана, целой чередой преступлений (не без влияния третьих лиц) преступивший божественный закон. Образ Макбета, которого в спектакле играет артист М. Быков, тяготеет к укрупнению. Его монологи, вынесенные на авансцену, характеризуются страстностью, открытостью и решимостью. Трагедийное красноречие Макбета-Быкова отличается высокой степенью эмоциональности, постоянно напряженным ритмом, что, возможно, объясняется желанием восполнить отсутствие природной «трагедийной» звучности голоса артиста. Указанное единство интонационно-ритмической составляющей также является следствием воссоздания не личного в судьбе героя, а неких общих, универсальных смыслов, обусловленных требованиями жанровых характеристик трагедии. Действительно, шекспировский сюжет подразумевает, что с течением действия Макбет становится воплощением мирового зла. Однако в спектакле эта классическая схема подвергается режиссерскому переосмыслению благодаря частичной передаче функции носителя мирового зла другому персонажу.

Этим персонажем является Шут, который в списке действующих лиц трагедии драматургом не заявлен, а режиссером-постановщиком К. Шахмарданом выведен в спектакле в качестве одного из важнейших образов. 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. Его текст использован для создания роли Шута, которую в спектакле исполняет артист А. Куликов.

Смещение «центра тяжести» сценического действия в сторону Шута имеет символический смысл скрепления всех событий трагической истории. Приведем цитату из статьи, посвященной этому аспекту спектакля: «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 (артист Т. Шилов), за которым осторожно и внимательно наблюдает Шут. Глухие удары провоцируют на окончательное, уверенное решение главного героя встать на путь убийства, которое закрепляется в его монологе, начинающимся словами «Начало есть!..». Резкие, пронзительные звуки барабана, поддержанные взволнованным и призывным криком Шута, созывают всех для сообщения о смерти 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, а 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 спровоцировав 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 не просто разделяет порочные убеждения, но и становится полноправным носителем идеологии зла» [6, с. 100–101]. Свои ритмичные, выразительные движения Шут совершает под бой барабана. В барабанном бое Шута, имитирующем стук в «врата ада», ощущается высшая степень волнения и предзнаменование ужасных бед. Эта звуковая метафора заряжает сценическое пространство тревожно огненной энергией. Сценическим поведением своего персонажа артист фиксирует события убийства и акцентирует опасность вступления главного героя на преступный путь. Именно Шут становится одним из центров спектакля, что свидетельствует об отступлении от классических принципов искусства, изменении драматургической структуры материала и о приближении его сценической версии к постмодернистским тенденциям.

Не типичным образом в спектакле «Макбет» воплощается идея катарсиса, также свидетельствующая о смещении «центра» спектакля. Духовно-эмоциональное очищение от потрясений, грозная развязка, отчаяние и покаяние являются значимыми элементами классической трагедии. Согласно «Поэтике» Аристотеля, «трагедия есть подражание действию... совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» [7, с. 30]. Катарсис возникает через значимое изменение поведения, однако, заметим, что в спектакле оно касается не главного персонажа. Макбет практически не испытывает раскаяния, упрямо борясь за достижение своих целей до конца, сдаваясь только перед самой смертью. Через главный внутренний слом проходит леди Макбет (актриса Д. Мартышина).

С самого начала действия она предстает перед зрителями женщиной решительной и властной, провоцирующей на ужасные преступления своего мужа. Глубокий, приятный для слуха тембр актрисы, ее голосовые возможности позволяют создать внутренне пластичный образ. Для осуществления намеченных планов, коварных замыслов она использует целый спектр разнообразных голосоречевых средств – в зависимости от ситуации речь становится похожа на шипение змеи, плач птицы, рычание хищника. Образ леди Макбет разработан подробно и тонко. Четко обозначены точки важных событий на пути к духовно-эмоциональному очищению. То подза-

доривая, то обвиняя мужа, она склоняет его к убийству «утробным» голосом, хриплым шепотом, мягким напевом. Убедив его, она вдруг вскрикивает от его поцелуя, прикрыв губу рукой и внимательно и растерянно взглянув на него. Леди Макбет неожиданно испугалась разбуженной в муже звериной натуры. Грубый, обжигающий поцелуй – завершающая, высшая точка события, ознаменованного вступлением Макбета на преступный путь. И она же – начало изменений дьяволоподобной королевы, рассудок которой оказался не способным справиться с ощущением страшной вины перед жертвами ее кровавых замыслов.

Несмотря на готовность к любым испытаниям, леди Макбет неожиданно пугается мертвого Дункана. С этого момента берет отсчет событие ее сумасшествия. После убийства короля и последующей за ним коронации супруга гротесковые краски уходят из характеристик голоса леди Макбет на второй план, возникая еще лишь раз как способ упрочить ее положение, а затем и вовсе исчезают. Это изменение обусловлено не столько достижением поставленной цели, сколько надвигающимися муками совести и возвращением к нравственным основаниям. Не выдержав испытания, героиня Д. Мартышиной теряет звериную решимость. Меняется ее голос – она все время срывается на истеричные рыдания и в конце концов сходит с ума, ожесточенно (до истерики) пытаясь отмыть руки от невидимой крови.

Изображение леди Макбет появляется в пространстве сцены на прозрачном экране. Возникает завораживающее зрелище, как 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, предельно земные, увязнувшие в низменных страстях, нравственной грязи, коварстве и преступных деяниях. Даже отрубленная голова тирана как неотвратимость людского суда уступает по эмоциональному воздействию образу погибшей леди Макбет.

Рассмотренные факты подтверждают мысль о том, что образы Шута и леди Макбет становятся центрами спектакля, что свидетельствует об отступлении от классических принципов искусства, изменении драматургической структуры материала и о приближении его сценической версии к постмодернистским тенденциям.

Не менее значимая особенность художественного мира спектакля «Макбет» в Кемеровском областном театре драмы связана с изменением константных содержательных доминант «устойчивой» сущности персонажа. В спектакле «Макбет» подобные изменения, прежде всего, касаются образа Шута. В ряду «устойчивых» персонажей мировой драматургии образ Шута занимает особое место. Ранее автор настоящей статьи обращался к рассмотрению комплекса основных черт шутовского персонажа как неотъемлемой части народной карнавальной культуры [6]. В качестве основных константных доминант были выявлены следующие: жизнеутверждающее мироощущение, во многом связанное со смеховым началом, свобода поведения и смелость выражения общественного мнения, способность к метаморфозам как возможность перехода из одной формы бытия в другую (феномен оборотничества). Важнейшим основанием указанных характеристик являются твердые моральные принципы, руководящие поведением персонажа.

В спектакле Кемеровского областного театра драмы карнавальная стихия Шута с легкостью перемешивает высокое и низкое, однако, оптимистичный, праздничный пафос персонажа с утрированно комической природой реализуется нетипичным образом. В реализации режиссерского замысла нравственное основание и эмоциональный заряд образа Шута изменены с «плюса» на «минус», жизнеутверждающий, комедийный импульс ослаблен в пользу негативного, демонического. Шут, однозначно, связан с темными силами подземного мира – спектакль начинается появлением персонажа из «преисподней» и танцем-ритуалом, символизирующим встречу всех пришедших к «воротам ада». Позже, после совершения Макбетом его первого преступления, в тот же люк «преисподней» Шут 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.

Шут 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» [8].

Изменение содержательных доминант подтверждается изменением в спектакле «исходного» (заданного автором в перечне действующих лиц пьесы) образа Привратника. Эпизод с Привратником, на основе текста которого возник образ Шута, 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...» [9]. Сцена выбивается из общего трагического контекста пьесы благодушной иронией, акцентирующей внимание на мелочных желаниях и низменных пороках человека. Английский критик Т. де Квинси возникшую иронию объясняет желанием драматурга умножить «ощущение разверзнутой преисподней» на контрасте с возобновлением пульса жизни, когда «человеческое вновь отесняет дьявольское; пульс жизни возобновляется; мирское одерживает верх» [10]. В спектакле К. Шахмардана сцена встречи у ворот «ада» лишена всякого благодушия и иронии, а сам Шут, воссозданный благодаря трансформации образа Привратника, демонстрирует исковерканное, чудовищное начало в человеке.

Макбет в результате совершенных преступлений приобретает звериные качества, превращаясь в беспощадное и жестокосердое существо. Не случайно он отдает приказ расправиться с семьей Макдуфа (артист А. Измайлов) довольно странным персонажам в лохмотьях и с закрытыми лицами – полулюдям-полуволкам, 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.

Концентрация ужасного, трагического в образе Шута позволяет связать все происходящее вокруг него и одновременно при его участии с

«карнавалом социального насилия» (термин М. Липовецкого, Б. Боймерса) [11, с. 265]. В данном случае изобилие, «которым надо насытиться перед Великим постом» (ведущий мотив традиционного карнавала), предполагает не множество продуктов потребления, а общее количество зла, жестокости, беспощадности, возникающих в пространстве пьесы. Парадоксальное проявление насилия в феномене карнавальности, по мнению Липовецкого и Боймерса, проявляется в постоянных метаморфозах, названных «текучестью среды», в поэтике телесного низа, эротизма, сексуальности как символе карнавала, восходящего к древним праздникам плодородия, в глумлении над человеческим телом и достоинством (см. [11, с. 265–268]). Все эти факторы воплощаются в спектакле режиссера К. Шахмардана, в том числе в образе Шута.

Метаморфозы как часть карнавальной культуры предполагают разного рода преобразования, превращения, изменения состояний, смену мотивов и подмену истины ложью и проявляются 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 первоначальная привлекательность образа, его оживленность и карнавальная бойкость преодолеваются гримасой, возникающей в результате приглушенного грима злого клоуна. Остроумие весельчака подменяется провокационными возгласами, сарказмом, злобной иронией, манерничаньем и кривлянием как олицетворением зла.

Наряду с метаморфозами в образе Шута 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 примеряет 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 жаждающим крови персонажам-оборотням. Шут моментально меняет облик, становясь не просто одним из тех, кто жестоко издевался и глумился 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 леди Макдуф. Таким образом, Шут – персонаж, который не соответствует ни традиционным представлениям его роли в карнавальной культуре, ни замыслу драматурга. Его воссоздание – результат постмодернистских поисков в области театральной культуры начала XXI века.

Подводя итог, отметим несколько важных моментов, касающихся изображения художественного мира в сценической версии «Макбета» У. Шекспира на сцене Кемеровского областного театра драмы. Изображение трагического универсума во многом опирается на известные элементы трагедийного пафоса – такие, как масштабность конфликта и героев истории, катастрофический финал, высокий стиль, напряженная и насыщенная форма действия. Вместе с тем, смещение центра спектакля от главного действующего лица к второстепенному и изменение константных содержательных доминант «устойчивой» сущности персонажа свидетельствуют об отступлении от классических принципов искусства и о приближении к постмодернистским тенденциям.

Литература

1. Прокопова Н. Л. Сценическая речь в контексте постмодернизма // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – С. 26–50.
2. Аронин С. В. Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков. – URL: http://discollection.ru/article/28092012_93476_aronin/5
3. Чепурина В. В. Игра с текстом как способ театральной репрезентации трагедий У. Шекспира (на материале спектаклей Ю. Бутусова) // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: сб. науч. тр. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2015. – С. 57–66.

4. Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 5–14.
5. Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. – М.: Новая Москва, 1923. – 182 с.
6. 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) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Диалог культур: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2015. – Вып. 13. – С. 95–105.
7. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
8. Бартошевич А. «Макбет» Вильяма Шекспира и Юрия Бутусова. Первые впечатления после премьеры // Петербургский театральный журнал. Блог. – 2012. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/>.
9. Шекспир У. Макбет / пер. Б. Пастернака. – URL: <http://tululu.org/read58163/>.
10. Де Квинси Т. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет»). – URL: <http://www.litmir.me/br/?b=56243&p=1>.
11. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.

УДК 792.028

Т. А. Григорьянц
Кемерово

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ АКТРИСЫ ВЕРОНИКИ КИСЕЛЁВОЙ¹

В статье рассматриваются слагаемые успешной профессиональной деятельности актрисы Кемеровского муниципального театра для детей и молодежи Вероники Киселёвой, определяются черты, свойственные со-

¹ Материал подготовлен 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.)».

временным артистам. Анализируется своеобразие организации пластической и голосоречевой партитур, а также их синтез в актерских работах Вероники Киселёвой.

Ключевые слова: современный артист, актриса Вероника Киселёва, профессиональный стиль современных исполнителей, пластическая и голосоречевая партитуры, синтез голоса и движения.

T. A. Grigoryantz
Kemerovo

SPECIFICITY OF ACTOR VERONIKA KISELEVA PROFESSIONAL STYLE

The components of the successful professional activity of actor of Kemerovo municipal theatre for children and youth Veronika Kiseleva are considered in this article. Veronica Kiseleva actor practice is analyzed and on this basis the new characteristics of modern actor are defined. Originality of body and speech parts formation and synthesis of these parts in Veronika Kiseleva works are analyzed.

Keywords: modern actor, actress Veronika Kiseleva, the components of the professional activity, body and speech parts, voice and move synthesis

Новый период в театре, на наш взгляд, определяется не только новой драмой, оригинальностью идей, направлениями режиссерских поисков, а практически всегда появлением сильной, художественно одаренной, размышляющей и искренне верящей в свое дело личности. Театральная общественность города Кемерово много раз была потрясена работами интересных театральных художников и замечательных режиссеров. Актерская же среда – сфера особенная, со своей культурой тонко организованных отношений, в которых эмоционально-чувственный градус всегда несколько повышен. Появление нового артиста или артистов для любого театра – событие, появление артиста-личности, увлеченного, хорошо чувствующего настоящее, техничного, но при этом легкого, с изысканным художественным вкусом – событие для театрального сообщества города. Часто успех многих сценических работ обеспечивается их участием, их присутствие помогает режиссерам, а иногда и вдохновляет постановщиков на интересные эксперименты. Выдающийся режиссер и исследователь сценического

искусства А. Я. Таиров считал, что «лишь в актере, в нем одном вся сущность театра» (цит. по [1, с. 127]). Общеизвестно, что сцена и зритель – необходимые составляющие театрального действия. Публика воспринимает спектакль как фрагмент жизненного потока, воплощенного исполнителем. При этом мало кто думает о значении режиссера и драматурга, тем более, непосредственного (видимого для зрителей) участия в создании постановки они как будто бы не принимают. Артист единственный и поэтому главный «реализатор» идей и режиссера, и драматурга, именно на нем лежит ответственность за конечный результат творческого процесса. Трудно поспорить с данным утверждением, и сценическая практика современного театра является многократным подтверждением этого.

В театрах г. Кемерово многие значительные художественные события произошли в первое десятилетие нового столетия. Благодаря администраторскому таланту Ю. К. Штальбаума (1998–2001 – директор Кемеровского областного театра кукол им. Арк. Гайдара, 2001–2007 – директор Кемеровского областного драматического театра им. А. В. Луначарского) в городе появляются новые актеры – Н. Юдина, А. Измайлов (Кемеровский областной театр драмы), молодые одаренные режиссеры: в Кемеровском областном театре кукол – Д. Вихрецкий, в драматическом театре – Д. Петрунь. В это же время в Музыкальном театре Кузбасса им. А. Боброва немецкий режиссер П. Вирш ставит экспериментальный спектакль в формате «покет опера» – «Пиковая дама» (см. [2, с. 172–197]).

Художественная жизнь города Кемерово начала 2000-х годов интересна еще и тем, что именно в этот период произошел очередной виток в развитии отношений между КемГАКИ (Кемеровская государственная академия культуры и искусств)² и театрами города. Практика показала, что более плотное сотрудничество театров и вуза не только дает возможность привлекать зрительскую аудиторию, но и позволяет обогащать опыт будущих артистов и режиссеров.

² За последние десятилетия вуз несколько раз менял свое название: Кемеровский государственный институт культуры, Кемеровская государственная академия культуры и искусств, Кемеровский государственный университет культуры и искусств. В настоящее время на основании Приказа Министерства культуры РФ № 1963 от 13 июля 2015 года ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (КемГУКИ) переименован в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (КемГИК).

В 2007 году в Кемеровский театр для детей и молодежи была приглашена выпускница КемГУКИ Вероника Киселёва. Опыт работы в этом коллективе у Вероники уже был – несколько месяцев преподавания сценического движения. Первый год служения в качестве актрисы показал не только руководству театра, но и любителям театрального искусства, что молодая исполнительница в значительной мере отличается от своих коллег. Постепенно формируется профессиональный стиль, оригинальный почерк, направления в поиске внешних характеристик, способы освоения сценического материала, совершенствуются эмпатические способности. Анализируя творческие работы актрисы, ее пока еще достаточно небольшой (в рамках театра), но значительный (для кемеровских актеров) опыт, мы видим не только процесс становления, безусловно, талантливого человека, но и поиск в формировании своеобразного способа существования.

Прошло несколько лет, и уже сейчас можно говорить о Веронике Киселёвой как о представителе нового поколения в театральном мире города Кемерово. На наш взгляд, новое молодое поколение артистов является самым ярким и убедительным «средством» выражения современности в театре, который, как известно, всегда находился в поиске «зримого эквивалента кульбитам отображаемой эпохи» [1, с. 191]. Театральное искусство, «...несомненно, превышает любой иной формы человеческой деятельности. Ибо создаваемый им мир есть именно то пространство, которое достойно человека, соответствует его душевному строю, его стремлению к дарящей радость красоте» [1, с. 152].

Не претендуя на определение понятия «исполнитель современного театра», мы ограничимся фиксацией отдельных характеристик и профессиональных особенностей артистов, которые, по нашему мнению, являются яркими представителями молодого поколения, обладающего своим мироощущением и миропониманием. В Театре для детей и молодежи Вероника Киселёва – одна из них.

Первое, что отличает эту актрису от многих местных служителей Мельпомены, – это образование. Профессиональное обучение и становление Вероника получала в Кемеровском государственном университете культуры и искусств, на кафедре, которая ныне именуется кафедрой театрального искусства (художественный руководитель курса – доцент И. Н. Латынникова). С одной стороны, для театра, в котором она служит, в этом нет ничего особенного, поскольку основную часть труппы состав-

ляют наши выпускники. Творческие достижения актрисы, высокая внешняя оценка ее работы свидетельствуют об уровне полученного профессионального образования, а также делают честь кафедре, которая воспитала Веронику Киселёву. Хочется заметить, что она не единственная из тех, кто учился по направлению «Режиссер любительского театра» (в настоящее время это профиль «Руководство любительским театром») в КемГУКИ и смело вошел в актерскую профессию, добившись настоящих успехов в ней. Михаил Быков (художественный руководитель курса – доцент И. Н. Латынникова) и Иван Крылов (художественный руководитель курса – доцент С. Н. Басалаев) являются ведущими артистами Кемеровского областного драматического театра. Елена Евстропова (художественный руководитель курса – доцент Л. С. Печкурова), Ольга Эмих (художественный руководитель курса – А. А. Гусев), Никита Остатнигрош (художественный руководитель курса – доцент С. Н. Басалаев) успешно трудятся в Кемеровском областном театре кукол им. Арк. Гайдара.

Еще одно обстоятельство, выделяющее Веронику и, по нашему мнению, характеризующее ее как актрису нового поколения, – это интерес к научным исследованиям в области своей профессии. Фундамент этого интереса закладывался и формировался еще в университете. В настоящее время актриса Киселёва является старшим преподавателем кафедры театрального искусства и работает над кандидатской диссертацией. Вероятно, это позволяет глубже проникать в суть актерской работы, полнее оценивать происходящее, быть более эмпатичной. Расхожее мнение «актер не должен быть очень умным» не оправдывает себя и уже не является актуальным. В случае с Вероникой Киселёвой интерес к научной деятельности (участие в конференциях, работа над публикациями) не «убивает», а расширяет диапазон актерской личности, раскрывая новые возможности, новые точки соприкосновения с художественным образом роли. Круг ее интересов достаточно широк. В разное время ею был написан и опубликован ряд научных работ: «От сценической площадки – к живому пространству спектакля» (2005), «Предметный мир спектакля» (2006), «Сценическое движение в истории Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (в соавторстве с Т. А. Григорьянц, 2009), «Ценностные ориентации Литературного театра “Слово”» (2010), «Тенденции современной сценографии в творчестве художника Кемеровского театра для детей и молодежи Светланы Нестеровой» (2015).

Время высоких технологий отразилось и на актерской профессии, возросли требования к профессиональной технической подготовке исполнителей. Для создания настоящего театрального зрелища необходимы не только хорошая подготовка и богатый художественный вкус, нужны исполнители, профессионально владеющие вокалом, различными техническими приемами сценической речи. Обязательным для современного артиста являются знания и практика в области хореографической и пластической лексики, которые не только позволяют интересно подходить к решению задач режиссера, но в значительной мере расширяют его постановочные возможности.

Еще в период обучения Вероника Киселёва интересовалась сценической телесной пластикой, пробовала себя в качестве актрисы в тогда существовавшей «Лаборатории пластических импровизаций» (творческий коллектив кафедры театрального искусства). Занятия в «Лаборатории» развили в ней способность относиться к пантомиме как к основе актерского искусства, «когда действие находит выражение исключительно в движении, в пластике... ведь она (пантомима) принадлежит театру в целом в качестве всего наглядно-зрительного компонента любого сценического зрелища» [3, с. 8]. Трудолюбие, желание в достижении только отличного результата, настоящий интерес к художественному телу и пластичности проявились на занятиях в «Лаборатории» и позволили ей сформировать очень важные профессиональные способности – легкость, выразительность и невероятное чувство пластичности. Именно эти характеристики являются одними из самых важных в создании пластического эквивалента художественного текста спектакля. В поисках определения сути актерской профессии В. Э. Мейерхольд писал: «... творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве...» [1, с. 203]. Практика в этом коллективе для нашей героини явилась первым импульсом в понимании тела и телесности «как репрезентативной составляющей личности, как транслятора внутреннего мира ... как основы сознания...» [4, с. 97].

Наличие этих профессиональных характеристик стало основанием для начала творческой карьеры Вероники Киселёвой. В 2003 году она была приглашена режиссером Дмитрием Вихрецким в Кемеровский областной театр кукол им. Арк. Гайдара для участия в одном из самых успешных и интересных спектаклей театра – пластической сюите для актеров с куклами на музыку Э. Грига «Пер Гюнт» (режиссер Д. Вихрецкий, пластика

Т. Григорьянц, 2002). Эта сценическая интерпретация известного произведения Г. Ибсена потребовала от исполнителей незаурядных пластических способностей в сочетании с профессиональными навыками кукловождения. По этой причине возникли сложности: не всякий актер-кукольник в должной мере владел телом и не всякий драматический артист мог работать с куклой. Занятия в «Лаборатории», сформировавшие хорошую пластическую форму и координацию, позволили Веронике в процессе репетиций освоить основные элементы кукловождения и достойно вписаться в творческий ансамбль спектакля. Именно в Театре кукол она получила первый опыт работы с современной режиссурой. Специфика постановки требовала от артистов максимального напряжения и способности быть «синтетичным» – воплощаться одновременно в нескольких «задачах». «Пер Гюнт» стал для Вероники и школой, и творческой лабораторией, в которых она на практике осознала важность наличия пластичного, «тонко настроенного» тела, а также значимости его постоянного совершенствования. Кроме этого «Пер Гюнт» дал возможность молодой актрисе ощутить себя скульптором своей роли, автором и соучастником событий спектакля. Именно эта работа, на наш взгляд, имела большое значение в жизни Вероники Киселёвой в понимании актерской техники, в способности моделировать самой из себя не только действие, но и сценические пространство и время. В. Э. Мейерхольд писал: «Актер выходит на сцену – начинается движение, потому что сценическая игра – не что иное, как ощущение себя или пускание себя в пространство, причем, вы любуетесь как вы это пространство загребаете, как вы постоянно тормозите в этом пространстве, как пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской игре, как вы пускаете время. Ничего больше. Вот в чем состоит актерское искусство» [5, с. 38]. Работа в Кемеровском театре кукол, а именно в спектаклях «Пер Гюнт» (режиссер Д. Вихрецкий, 2002), «Алые паруса» (режиссер Д. Вихрецкий, 2004), по словам Вероники, научила ее очень многому. Прежде всего – пониманию важности предметного мира спектакля. Позже она не раз вернется к опыту работы в этом коллективе. Умение относиться к предметам как к партнерам, находить разные отношения в «общении» с ними на сценической площадке – настоящее мастерство, которое во многом отличает актрису Веронику Киселеву.

В настоящее время, наблюдая за актерской деятельностью Вероники, мы видим, как в ее работах отражается и «Лаборатория пластических им-

провизаций», и великолепный «Пер Гюнт». Одним из подтверждений этому является работа над ролью Лизаветы Богдановны в спектакле «Месяц в деревне» (режиссер И. Латынникова, 2008). Почти «бестекстовое» существование в первом акте поражает своей легкостью и органичностью. Вероника создает образ женщины, ничем не выделяющейся, принимающей все, что происходит, со смирением и покорностью. Персонаж актрисы – практически часть интерьера, в котором разворачиваются события пьесы. При этом работа исполнительницы роли Елизаветы Богдановны в способах создания внешнего поведения и пластического рисунка всей роли в значительной мере отличается от работы остальных исполнителей. Появление доктора Игнатия Ильича Шпигельского (артист Д. Казанцев) – для Елизаветы Богдановны важное событие. Меняется телесное поведение персонажа, пластика ее героини не создается, а «выплавляется». С этого момента невидимая сила притягивает Елизавету Богдановну к доктору. «Изящное парение» – так можно определить ее физическое состояние. Поражает сцена первого акта – на сценической площадке Лизавета Богдановна, как бы завершая события дня, закрывает прозрачные шторы. Тело актрисы не перемещается от окна к окну, а «скользит» по сцене прозрачно и невесомо, как сами шторы. Движения рук и тела подобны струящейся ткани, вся фигура – часть уютной атмосферы дворянского мирка. Все, к чему прикасается актриса, присваивается ею и становится частью ее природы.

Уже в этой работе отчетливо просматривается формирование своего собственного профессионального стиля, в котором и телесная составляющая, и развернутое, доскональное отношение к предметному миру спектакля занимают важное место. Внешнее поведение, умение создавать пластическую партитуру роли в соответствии со стилем и жанром спектакля, при этом оставаясь «живой» и понятной зрителю, отличает нашу героиню от многих коллег по цеху. Еще одной особенностью в работе над внешними характеристиками образа является подробное и последовательное сочинение внетекстовых фрагментов. В таких эпизодах актриса выглядит ярко и убедительно. Жесты (большие и даже самые малые) наполнены эмоциями, но эмоциями – «по делу». Телесный рисунок «вывязывается», не пропуская ни одного оттенка чувств, ни одного поворота мысли. Логика поведения, четкость и правдивость в движениях позволяют Веронике адекватно переводить содержание эмоционально-чувственной сферы в телесный рисунок роли.

На наш взгляд, еще одной отличительной характеристикой Вероники Киселёвой является способность телесно «трансформироваться», с каждой новой ролью находить не только «тело персонажа», но и способы общения с реалиями спектакля, возможности существования в них. Необходимо отметить, что актриса обладает достаточно широким диапазоном в способности меняться, адаптируя свое актерское «Я» к различным условиям и обстоятельствам роли и спектакля. Ансамблевая работа в спектакле Д. Вихрецкого «Пер Гюнт» на сложной сценической площадке (постоянно вращающемся достаточно маленьких размеров круге), в соединении выразительных средств телесной пластики и кукловождения стала для Вероники практикой в освоении непрерывного существования. При этом каждый исполнитель вел технически и пластически сложную партитуру – «быть всем и ничем одновременно». Абстрактный рисунок, смешанная лексика (пластика, акробатика, пантомима) – все это условия «Пер Гюнта», которые не только обогатили опыт начинающей актрисы, но и стали для нее школой.

В постановке «Месяц в деревне» наблюдаем, как эта школа, обогащенная работой в театральной труппе несколько иной направленности (Кемеровский театр для детей и молодежи), воплотилась в великолепном результате – создании запоминающейся роли Елизаветы Богдановны. Необходимо отметить, что эта небольшая роль (отмеченная, как один из лучших дебютов года) была первой самостоятельной работой Вероники в Кемеровском театре для детей и молодежи. Органичное вхождение с атмосферу спектакля, глубокое проникновение в суть жизни персонажа составляет суть реализации смысла актерской деятельности. В этой деятельности важно «создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособливая к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души» [5, с. 20]. Именно это содержат все актерские работы Вероники Киселёвой. Можно добавить, что способность телесно участвовать в создании атмосферы спектакля, слышать ее телом, «быть» в ней, ощущать себя органической составляющей действия – одна из профессиональных характеристик актрисы.

По итогам театрального сезона 2008–2009 годов В. Киселёва была награждена театральной премией Кузбасса «Лучшая роль сезона» за создание и исполнение роли Аманды Уингфилд в спектакле «Стеклозвонки».

ринец» по пьесе Т. Уильямса (режиссер В. Прокопов, 2008). Это первая большая работа в коллективе Кемеровского театра для детей и молодежи. Режиссерское решение пьесы Т. Уильямса требовало от исполнителей технологической точности, которая смогла бы передать не только события и непростые отношения между персонажами, но и мир чувств и эмоций, иногда не поддающийся логике, легко меняющийся, сложно выражаемый словами. Камерность спектакля (сценической площадкой послужил репетиционный зал театра), максимальная приближенность к зрителю, вероятно, по замыслу режиссера предполагали погружение в непростую историю одной почти благополучной, на первый взгляд, семьи. Но события драмы, постепенно развиваясь, погружают нас в бездну проблем непонимания, нежелания слушать и слышать близкого человека, атмосферу черствости и нелюбви. Спектакль «Стеклянный зверинец» поднимает вопросы, на которые сложно ответить однозначно, а иногда ответов просто нет. При всей благонамеренности и искренних порывах исправить положение мир семейного благополучия разрушается. В этой постановке Вероника Киселёва исполняла роль Аманды Уингфилд – матери семейства. Одной из особенностей и сложностей здесь стало создание возрастных пластических и голосовых характеристик. По пьесе, Аманда – немолодая женщина с первыми признаками старения. В условиях камерности быть убедительной в роли матери семейства с большим стажем, имеющей двух взрослых детей, было непросто. Первая «необходимость» – обретение «своего тела», то есть «тела своего персонажа». Возраст должен «просачиваться» во всех даже микрожестах: в поворотах головы, в манере держать или «удерживать» спину. Большое значение, по словам актрисы, имели «правильные» (согласно возрасту и ситуации) движения рук и ног: чуть замедленные, последовательные, как бы развернутые в пространстве, но не имеющие большой амплитуды. Скрупулезная работа над пластическим рисунком этой роли, выстраивание подробных словесно-жестовых «цепей» – слагаемых каждого фрагмента открыли новые выразительные возможности актрисы. Необходимо отметить роль режиссера спектакля в построении внешних рисунков персонажей. Автор сценического текста «Стеклянного зверинца» В. Прокопов практически сам выстраивал все внешнее поведение персонажей, при этом требуя полного оправдания решению тех или иных мизансцен. Опыт работы с режиссером В. Прокоповым не просто был по достоинству оценен публикой и местными критиками, но и закреп-

пил о Веронике Киселёвой мнение как о талантливой, многоплановой актрисе.

Еще одна особенность, на наш взгляд, во многом отличающая Киселёву от многих коллег, – профессиональное умение работать с текстами. Каждая работа Вероники всегда оригинальна. Подробное исследование природы персонажа позволяет создавать интересные запоминающиеся образы, важным компонентом которых являются голосо-речевые характеристики, поскольку именно «через речевое поведение распознаются устремления человека и приоритетные формы его жизни в понимании автора» [6, с. 120]. Речь идет не только о профессиональном владении голосом и умении при его помощи воздействовать на партнера, зрителя, а еще и о мастерстве синтеза словесного и физического (телесного). Французский философ и искусствовед Жан д'Удин, рассуждая об умении воплощения на сцене, писал: «Уметь все сказать, но сказать одно лишь существенное, и сказать в совершенстве, это, конечно, последнее стремление всякой художественной передачи» [7, с. 43]. К этому стремится любой художник сцены. Знания технологических основ речевого искусства в драматическом спектакле при этом имеют большое значение. Ведь «говорение» в спектакле – это не всегда текст, предложенный драматургом. Трудно переоценить важность параязыковых проявлений: пауз, интонации, темпа, ритма и многого другого, что делает персонажа внятными, а его жизнь на сцене яркой и запоминающейся. Не последнюю роль в работе над речевыми особенностями персонажа играют принципы соединения голоса, речи и пластического рисунка, точнее, принципы «связывания» их в один сценический жест. Тело актера, пользуясь культурологической терминологией, можно представить своеобразной демаркационной зоной, где происходит взаимопроникновение голоса и движения и в то же время их разграничение.

Постановка «Пегий пес, бегущий краем моря» по мотивам одноименной повести Ч. Айтматова (режиссер И. Латынникова, 2008) является примером одного из многих способов связывания слова и «физики». Действующие лица спектакля – мужчины, женщины и мальчик. Действие начинается с пения на языке нивхи. Звучит не то колыбельная, не то ритуальная песня, ритм которой успокаивает и погружает зрителя во времена давно ушедшие. Персонаж Вероники – одна из женщин племени, которая на фоне пения начинает вести рассказ о давних событиях. Движения ее осторожны и спокойны, тело исполнительницы возникает на сценической

площадке как продолжение песни, ритмически и интонацию полностью сливаясь с ней. Движение рождает голос. Перед зрителем представительница того племени, повествующая о начале мира. Ее речь непрерывна (как вода). «Бесконечные» «воздушные» руки создают необходимую опору для речи и органично участвуют в создании атмосферы сцены. Голос и тело сливаются в одном ритме со звуком ветра, журчанием моря. Она – сама повествующая природа. Здесь демаркационная линия между голосом, текстом и движением актрисы становится тонкой и уже сложно сказать, что из них является ведущим.

Совершенно другой подход в организации синтеза голоса, текста и пластики мы наблюдаем в спектакле «Месяц в деревне». Речь идет о сцене из второго акта – предложения доктора Игнатия Ильича Шпигельского Елизавете Богдановне «соединить судьбы». Точнее, зрители видят продолжение или завершение свидания, являющегося событием для героини. Мы наблюдаем финал серьезного разговора, которого очень долго ждала Елизавета Богдановна – ей сделали официальное предложение выйти замуж. На уровне тела ситуация представляет собой «освобождение» от большого напряжения; огромная радость только начинает «набирать обороты», осознание случившегося прорывается в беспорядочных и безотчетных движениях Елизаветы Богдановны. Она то осторожно примеряет венок из цветов (почти как фату), то снимает и пытается надеть его на доктора. Игнатий Ильич Шпигельский – циник, очень практичный человек относится к предстоящему браку исключительно как к удачной сделке (ему просто нужна хозяйка в доме, а то «кухарки обкрадывают...»). Текст героини настолько плотно слит, спаян с внешней партитурой ее движений, что возникает впечатление, словно внешнее (пластика) есть продолжение произносимых слов, а слова – воплощение телесности. Но текст и физическое поведение сплетаются последовательно в микрожесты и микродействия персонажа, создавая очень подробную историю рождения мысли, чувства. В первом акте публика видит старую деву, служащую в гувернантках. Движения и перемещения ее спокойны и медлительны, речь и движения упорядочены и подчинены устоявшимся правилам. Нутро как бы затянуто в тугий корсет, не позволяющий проявляться эмоциям. В сцене «признания» доктора раскрывается весь накопившийся за долгие годы ожидания потенциал романтических чувств, ярких и сильных эмоций, которые вы-

ражаются в потрясающей пластике актрисы. Открытые, порывистые движения, трепещущие руки – в них все: и желание коснуться любимого человека, и страх спугнуть нахлынувшие чувства и предстоящие события. Но эмоции одерживают победу и Елизавета Богдановна осторожно, долго пристраиваясь, укладывает свою голову на плечо доктора. Свершилось! Она почти замужняя дама, а рядом с ней любимый человек! Значение пластики в этой роли, созданной актрисой Вероникой Киселёвой, отмечает и Н. Л. Прокопова (см. подробнее [8, с. 41–46]).

Интересным представляется то, что в каждой роли Вероника Киселёва находит не просто свои пластические характеристики, свои голосовые приспособления. Мы наблюдаем, как из спектакля в спектакль идет поиск новых приспособлений в соединении голоса, текста и пластики. Не менее интересной, чем в спектакле «Месяц в деревне», но совершенно иной, является ее работа в других спектаклях. Имеются в виду такие постановки, как: «Папа» (режиссер И. Латынникова, 2010) и «Что случилось с крокодилом» (режиссер И. Латынникова, 2011). Спектакль «Папа» представляет собой ряд рассказов от первого лица, решенных в современном варианте презентации сценического текста «вербатим». Повествовательные новеллы спектакля объединены только темой – «актеры-персонажи», рассказывающие о своих отцах и непростых отношениях с ними, о жизненных ситуациях, о потерях, о вере, о приобретенном опыте. Вероятно, в подобной технике презентации сценического текста есть смысл. В этой работе Вероника Киселёва – сама искренность и естественность и в словах, и в телесном существовании. Трудно судить, насколько легко или тяжело артистам профессионально «жить» в таких спектаклях. Анализируя конкретно эту постановку, можно прийти к заключению, что способ общения артистов со зрителем здесь иной, если можно так выразиться, более интимный. Веронике и многим ее коллегам удастся найти, прежде всего, в себе, необходимую интонацию (в том числе и пластическую) для искреннего «самовысказывания», то есть для значимого высказывания о самом себе, характеризующем его прошлое, настоящее и будущее» [6, с. 120]. «Что случилось с крокодилом» – спектакль-игра, в котором много интерактивных элементов, много текста, который не произносится, а реализуется посредством голосоведения и звукоподражания в самых причудливых интонациях. Речевое поведение в данном случае служит сценическим приме-

ром проявлений паралингвистики. Актеры создают декорации и истории героев на глазах у зрителей и больше похожи не на кукловодов, а, скорее, на взрослых, играющих с детьми. Телесная партитура, учитывая сложность замысла режиссера спектакля и художника, органично сочетается со звуком. Киселёва также правдива в своих действиях, но ее искренность и правдивость в этой работе имеют несколько другую интонацию, точнее, оттенок интонации. Умение находиться в постоянных исканиях, создавая художественные образы роли, не останавливаться на общеизвестных решениях, не бояться эксперимента – не только часть профессионального стиля актрисы, но и личностные характеристики Вероники Киселевой.

Таким образом, современный артист, как нам думается, владеет техникой, представляющей собой синтез отлично отточенных, профессионально настроенных способностей актерской выразительности. Наряду с указанным современный исполнитель реализует свой творческий потенциал в других сферах. Например, в педагогике, научной работе и т. д. При этом воплощение в разных видах искусства и сферах деятельности невозможно без желания постоянно совершенствоваться. Сочетание актерской, постановочной, исследовательской и педагогической практик дает возможность Веронике Киселёвой шире смотреть на профессиональные приемы и принципы, находить новые грани соприкосновения пластики, голоса, речи, что позволяет ей не только глубже проникать в профессию артиста, но и быть в ней всегда современной, яркой, ни на кого не похожей.

Литература

1. Щербаков В. А. Пантомима Серебряного века. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014. – 296 с.
2. Григорьянц Т. А. Опыт в европейской режиссуры в Музыкальном театре Кузбасса. «Пиковая дама» в оригинальном формате: rocket-режиссура П. Вирша (по материалам публикаций в прессе) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регионов: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – Вып. 10. – С. 172–197.
3. Маркова Е. В. Этьен Декру. Теория и школа «mime pur»: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 224 с.

4. Григорьянц Т. А. Семиотика пластической культуры: моногр. / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 216 с.
5. Рождественская Н. В. «Быть или казаться»: истоки современного театра и психотехника актера: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 96 с.
6. Чепурина В. В. Речь персонажа в авторской концепции мира и человека (на примере драматургии В. Розова) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Проколова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – Вып. 11. – С. 119–128.
7. Жан д'Удин. Искусство и жест: имитация естественных ритмов: Механизм подражательных знаков / пер. с фр. и предисл. С. М. Волконского. – 2-е изд. – М.: Либроком, 2012. – 248 с.
8. Проколова Н. Л. Психологическая детализация как составляющая режиссерского искусства Ирины Латынниковой // Вест. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств: журн. теоретических и прикладных исследований. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – № 16. – С. 41–46.

УДК 792.09:7.091.5:7.08

А. В. Курмашева
Кемерово

СМЕШЕНИЕ ЖАНРОВ ТРАГЕДИИ И ДРАМЫ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

В статье анализируется спектакль «Электра», поставленный режиссером Ириной Латынниковой в Кемеровском театре для детей и молодежи, высказывается предположение о расширении «включения» элементов трагического в современные театральные постановки. Автор статьи устанавливает соотношение трагического и драматического в спектакле «Электра» в соответствии с концепциями В. И. Тютюпы и Н. Д. Тамарченко.

Ключевые слова: современный театр, постмодернизм, трагедия, драма, анализ спектакля, модусы художественности, трагическое, драматическое.

A. V. Kurmasheva
Kemerovo

MIXING OF TRAGEDY AND DRAMA GENRES AS A MANIFESTATION POSTMODERN AESTHETICS IN CONTEMPORARY THEATER

The author of the article analyzes the performance «Electra» staged by director Irina Latynnikova in Kemerovo theater for children and young people, suggests the expansion of «inclusion» of the tragic elements in the modern theater productions. The author sets the ratio of the tragic and dramatic in the performance «Electra» according to concepts V. I. Tyupa and N. D. Tamarchenko.

Keywords: contemporary theater, postmodernism, tragedy, drama, spectacle analysis, modi of artistic, tragic, dramatic.

Кризис трагедии как жанра – явление, известное уже довольно давно. По словам Патриса Пави, «традиционной трагедии более не существует, есть только стойкое чувство трагичности существования» [1, с. 388]. Кандидат искусствоведения, театральный критик Е. К. Соколинский, размышляя о жанре в статье «Гнев и безумие, или Нужна ли нам трагедия», приходит к выводу, что сегодня «конкретные трагедии нам нужны в том смысле, что мы охотно <...> используем ситуации и тексты античных трагедий. В то же время жанровую оболочку, атмосферу оставляем истории» [2, с. 184]. А. В. Вислова, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра Государственного института искусствознания, так описывает современное состояние жанра. «Понятие “трагедия” сегодня прочно сошло со сцены в жизнь. <...> До вершин античной или шекспировской трагедия как жанр так больше и не поднялась, хотя и приближалась к ним не раз за прошлые века. <...> Трагическое, по сути, состояние мира нынешнего времени не способно выразиться в трагедии» [3]. По мысли Висловой, человек сегодня теряет свою субъектность, превращаясь в марионетку и жертву обстоятельств исторического процесса. Любая трагедия, как и трагический герой, на сцене размываются в форме «корректи-

рующей иронии», а современное искусство и отечественный театр в частности сдаются под натиском экспансии всепоглощающей пошлости, стирающей границы между высоким и низким, прекрасным и безобразным. Гуманистические идеалы остались в прошлом, и теперь цели и задачи театра и культуры в целом диктуются в первую очередь потребителем рынком (см. [3]). Как ни печально осознавать это, но с ней нельзя не согласиться. В условиях современной исторической ситуации трагедия как чистый жанр в театре невозможна.

Однако, несмотря на это, театральным зрителем сегодня, пожалуй, как никогда нуждается в трагическом герое, ждет его. В нашем внешне бесконфликтном мире, среди имитаций отношений, вялотекущего быта, существующего рядом с неосознаваемыми нами катастрофами, яркости поддельных и необъяснимой блеклости кажущихся настоящими чувств, приходя в театр, так хочется испытать то потрясение, которое могла бы дать трагедия с ее высоким градусом переживаний, масштабностью идей, одухотворенной правдой. И, как показывает современная театральная практика, заглушить эту «ностальгию по трагедии» в наше время все-таки возможно. Этот шанс предоставляет эстетика постмодернизма.

В 2015 году в Кемеровском театре для детей и молодежи режиссером Ириной Латынниковой был поставлен новый спектакль – драма по пьесе Жана Жироду «Электра». В ее основе миф о дочери царя Агамемнона и царицы Клитемнестры – Электре, мстящей за убийство отца. Миф, много раз запечатленный в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида и пьесах более поздних драматургов – Гофмансталя, О’Нила, Сартра, Гауптмана и других, грезивших, возможно, как и мы сегодня, о великом классическом жанре. Произведение Ж. Жироду было написано в 1937 году, когда трагедия (после прихода в театр чеховской психологической драмы) уже перестала быть актуальной, но фабула мифа, его накал страстей сохраняли писательский интерес.

Сама литературная основа спектакля «Электра» – драма; так это произведение определено автором и вполне этому жанру соответствует. Однако режиссерско-постановочные особенности спектакля указывают на определенную трансформацию первоначального жанра. Полагаем, такая трансформация обусловлена тем, что спектакль несет в себе идеи постмодернизма.

По материалам прошедшей 23–24 апреля 2009 года научной конференции СПбГАТИ, размещенным на сайте Театральной лаборатории Вадима Максимова, в докладе кандидата искусствоведения, профессора СПбГАТИ Е. И. Горфункель были обозначены общие закономерности эпохи, условно названной «постмодернистской». В том числе в качестве изобретенных постмодернизмом «орудий» были указаны: деконструкция, ирония, смерть автора, цитата [4]. Данные характеристики, в их подробном анализе и дополнениях, присутствуют и в работах других ученых, таких, как доктор философских наук, профессор ВГИКа Н. Б. Маньковская (см. [5]) и кандидат педагогических наук, доцент СПбГУКИ Г. Ю. Литвинцева (см. [6]). Те же «орудия», в частности, широкое использование деконструкции и иронии, по нашему мнению, обнаруживаются в спектакле И. Латынниковой «Электра».

Действие начинается репликой Садовника: «Мифы объединяют человечество, мы – люди – рождаемся и умираем в разные исторические эпохи, но человечество в целом, в духовном смысле, всегда идет одной дорогой». Кто-то может подумать: *что* нам, современным зрителям, до всей этой древности? Но интерес писателей к мифам, а режиссеров к пьесам, и в частности постановка «Электры» в очередной раз подтверждают: к героям античности мы ближе, чем кажется. Хорошее произведение театрального искусства, как известно, не может существовать вне связи с современностью, иначе оно теряет смысл. При просмотре «Электры» на протяжении всего действия мы находимся как бы в двух мирах – античном и современном, что отражается во всех планах содержания и формы спектакля.

Согласно идеям, представленным в книге «Постмодернизм» Л. К. Зыбайлова и В. А. Шапинского, в произведениях данного художественного направления происходит воскрешение традиций классического искусства через соединение различных классических стилей (см. [7]). В спектакле «Электра» эта тенденция проявляется в смешении жанров трагедии и драмы в рамках деконструкции.

Конфликт между родовой традицией и государственным авторитетом, лежавший в основе трагедий античности, в современной постановке Латынниковой наполняется новым смыслом в жанре драмы. На фоне событий мифа, обработанного писателем XX века, перед нами неожиданно встает одна из острых сегодняшних проблем – комфорта и справедливости.

Главное столкновение происходит между Электрой (артистка Наталья Ущеко) и двумя ее противниками: матерью, царицей Клитемнестрой (артистка Вероника Киселёва), и дядей, регентом Эгистом (артист Денис Казанцев). По одну сторону – выбор легкого пути, преступление, ложь и забвенье, но, вместе с тем, возможность достижения желаемого, а для кого-то даже прощение, по другую же сторону – чистая совесть, правда и месть.

И этот конфликт происходит в таких знакомых нам условиях установленной априори негласного правила, по которому каждый обладающий властью волен поступать как ему угодно, а жизнь простого человека не стоит ничего. Ни у кого из жителей Аргоса не возникает даже мысли о сопротивлении. К любому вздумавшему противиться может тихо подойти охранник... И он исчезает со сцены. И из жизни. При просмотре спектакля подчас становится очень страшно, но не столько от самих событий, происходящих на сцене, когда одна за другой героями уничтожаются фундаментальные человеческие ценности: семья, честь, любовь, жизнь, сколько от того, как спокойно на это реагируют некоторые из героев. И в этот момент понимаешь: ведь это же мы сами! В такой ситуации у зрителей, наблюдающих за происходящим со стороны и в то же время становящихся почти равноправными участниками спектакля (о чем будет сказано ниже), создается ощущение атмосферы трагического, через восприятие изображения жизни с той самой сошедшей в нее трагедией, о которой пишет А. В. Вишнова. В этом смысле спектакль оказывается близок к трагедии в понимании Аристотеля, с ее «подражанием действию важному и законченному <...> совершаемым посредством сострадания и страха» [1, с. 184].

«Нам хоть покажут ее?» – почти без надежды звучат слова Нищего (артист Фёдор Бодянский) незадолго до появления главной героини. Электра в исполнении Натальи Ущеко в начале спектакля словно уже мертва, будто выжжена изнутри смертью своего отца. Ее первое появление на сцене вносит ужас в сознание присутствующих, от нее буквально веет могильным холодом, как от призрака. Неудивительно, что она представляет угрозу этому внешне идеальному, прикрытому, приглаженному миру, его «отфотошопленной» картинке, где скорбь выглядит странной. Пусть эта угроза и не особенно значительна – относительная неприкосновенность Электры связана разве что с ее приближенностью к царскому дому, положением на виду у всех да еще, быть может, с надеждой на ее «приручение».

Что делать? Наш вечный вопрос, на который отвечает для себя и древнегреческая царевна, и любая современная русская девушка. Что делать, если твой дом – это мир, где всех, кто «подает знаки богам» (будь то поэты или философы), «казнили или переженили», где варианты убить или жениться на жертве равны и рассматриваются только с позиции большей выгоды, где красивая картинка ценится дороже истины, где идеалы разрушены, а боги признаны спящими, и нет ни выхода, ни спасения? Тогда перед человеком встает только один выбор, который и должна сделать Электра: оставить все как есть или решиться мстить.

Другая сторона конфликта – Эгист и Клитемнестра.

Эгист в спектакле – воплощение той самой власти, той силы, которая держит в своих руках Аргос. В образе, создаваемом Денисом Казанцевым, узнаваем типичный яркий современный политик или чиновник. С одной стороны, он умен и расчетлив, это волевая личность, готовая на все для достижения целей, с другой – совершенно циничный человек, который, действуя в своих интересах, не следует никаким принципам. При этом Эгист – тонкий психолог: он знает, как говорить с людьми, на что надавить или как правдиво солгать, прикрываясь великими целями. Чтобы говорить об идеалах, нужно хорошо знать их. Эгист знает все о человеческих идеалах, но не верит в них. Он страшен абсолютной рациональностью своих поступков. Он готов действовать во благо города, но это благо для него связано в первую очередь с его безграничной властью над ним.

Артистка Вероника Киселёва, играя Клитемнестру, создает образ уставшей от прошлого женщины, которой в жизни снова и снова приходится играть ненавистные роли, постоянно пребывая в страхе, прячась под множеством масок: то величественной правительницы, то печальной вдовы, то счастливой любовницы, то доброй и любящей матери, все больше утопая в собственной лжи. Ее ярко накрашенное лицо – тоже маска. Она всеми силами пытается сохранить свои тайны, а вместе с ними иллюзию благополучия, контроля собственной жизни. Но чем больше она старается, тем меньше у нее это получается. Нельзя не отметить, как легко Вероника Киселёва сочетает в своей игре множество контрастов – от совершенной красоты (высшая точка которой достигается ею при исполнении песни о любви) до невыносимой пошлости, от наивности до цинизма, от доброты до почти звериной свирепости – и создает особенно живой и правдивый образ

сильной женщины, несчастной в любви, героини, в которой каждая зрительница может увидеть свою судьбу и найти свои черты.

Орест Максима Голубцова – несчастный мальчишка, взрослый ребенок, страдающий без материнской ласки, не готовый к свалившимся на него трудностям, бегущий от мерзостей реальности, неважно куда – в сон или субкультуру. Один из многих современных молодых людей – инфантильных и трогательных. Как и сама Электра, он всякий раз счастлив обмануться нежностью своей матери.

Агата (артистка Ольга Червова) и Судья (артист Андрей Полещиков) – два персонажа драмы, в которых мы видим всех сколько-нибудь обеспеченных и влиятельных жителей Аргоса. Порой они вносят в спектакль элементы комического. Агата и Судья во многом очень похожи на Эгиста и Клитемнестру. Это народ, достойный своих правителей. Их отношения до определенного момента – такая же видимость и ложь, созданная ими самими картинка счастливой семейной пары, за которой кроется все тот же цинизм и пустота. Но вместе с тем они все же не так испорчены властью. Агата предстает перед нами как более простой и даже во многом лучший вариант Клитемнестры, как ее прошлое. В Судье угадывается человек, который, возможно, когда-то был одним из тех, кто подавал знаки богам. В дальнейшем мы видим, что эти герои способны измениться.

Описанную пару дополняет еще один комический персонаж, являющийся одним из любовников Агаты (артист Сергей Сеницын) – он представитель многих современных молодых людей, привыкших к тому, что все позволено, смеющийся над любыми ценностями и фактически равнодушный даже к верности ему самой Агаты.

Садовник (артист Евгений Белый) – пожалуй, самый светлый образ драмы, самый обычный человек со своими страхами и желаниями, которые кажутся ничтожными рядом со страстями царей. Робкий и немного смешной, он, тем не менее, в своей простой и искренней мечте о любви и радости открывается зрителям как носитель гармонии и высшего знания. Он та счастливая судьба, которая для Электры никогда не случится, тот путь созидания, который не будет выбран, тот человек, который пройдет мимо, незамеченным. И потому, появившись в последний раз в начале второго акта, он исчезает.

Еще один персонаж драмы – Нищий (артист Фёдор Бодянский), который «слишком уж похож на нищего» и который, возможно, переодетый бог. В герое Бодянского нет ничего стереотипно божественного, но у зрителей

не возникает сомнения, что этот ироничный, довольно эксцентричный и малопривлекательный субъект, говорящий вслух все, что думает, и правда бог. Рядом с большинством персонажей он кажется несколько сумасшедшим, что отражает истинное безумие города. Примечательно, что Электра вначале не обращает особого внимания на его слова, хотя даже рациональный Эгист, опасаясь высших сил, вынужден следить за тем, что он говорит.

Важную роль в спектакле играют эвмениды, которые за время действия успевают повзрослеть, проходя путь от детей, играющих в недетские игры, через асоциальных подростков до еще более циничных взрослых, чем те, кто был до них. Эвмениды создают образ молодого поколения, видящего все, что происходит вокруг, заброшенного старшими, которые решают свои проблемы. Не случайно их постоянно отгоняют даже Садовник и Нищий.

Все персонажи отражают главных представителей современного общества с их узнаваемыми типичными чертами. Благодаря этому, по нашему мнению, спектакль «Электра» обнаруживает стремление его создателей к целостному изображению существующего сегодня миропорядка и приближению к жанру трагедии.

Но, пожалуй, самый важный герой спектакля – это зритель. Артисты часто обращаются к сидящим в зале зрителям. Благодаря разрушению эффекта «четвертой стены», наблюдающие за действием сами становятся его участниками и еще более ощущают связь проблем, поднимаемых на сцене, с теми, что существуют в реальной жизни.

Смещение жанров проявляется также и на уровне формы спектакля: в использованных визуальных средствах, режиссерских решениях сцен и речи актеров. Двойственность визуального плана постановки проявляется в том, как ее создатели, продолжая линию, намеченную в предыдущих работах, используют действенную сценографию, когда каждая деталь (будь то декорации, реквизит или костюмы) несет в себе символическое значение. По словам режиссера Ирины Латынниковой, образ спектакля «Электра» – саркофаг. Художник спектакля – Светлана Нестерова. В глубине сцены на протяжении всего действия стоят бюсты, колонны, могильные памятники в древнегреческом стиле. С одной стороны, они вводят нас в пространство античного мира, с другой – мы понимаем, что подобные вещи могли бы быть украшением дома любого обеспеченного представителя высших слоев современного общества. На заднем плане по центру серо-

коричневые куски металла, скрепленные между собой в две широкие, подвешенные к потолку полосы. С двух сторон от портала у стен, образуя углы, стоят большие прямоугольные щиты из того же серо-коричневого металла, иссеченные ломаными линиями. В начале спектакля они прикрыты белыми простынями и почти сливаются со стенами зала, но, когда простыни снимают и щиты открываются, мы видим в них стены подвала, тюремные стены. Они еще зазвучат в спектакле холодным металлическим звуком, когда загнанные в угол герои будут биться в них в поисках выхода. Кроме того, на сцене постоянно «работают» железные столы на колесиках, изначально накрытые белыми простынями, появляются черные офисные кресла, барные кресла и обыкновенные черные стулья. Вся одежда героев современная, с некоторой стилизацией под античные наряды, и через нее также определяется принадлежность героев к двум эпохам. Соединение античности и современности, следуя духу постмодернизма, создает некую новую, так сказать, надысторическую реальность.

Основные цвета спектакля – черный, красный и белый с его оттенками. Это яркие и насыщенные цвета, глубоко символические. Черный – цвет ненависти. Это цвет костюмов Электры – и полупрозрачного длинного платья, в котором она ходит как тень, и водолазки с лосинами и армейскими ботинками, в которые она переодевается. Черный цвет присутствует в одежде всех героев, начиная с туфель Клитемнестры и кончая шапочкой Ореста. Красный цвет – цвет крови – появляется там, где безмолвно заявляет о себе преступление. Это и рубашка Эгиста, и коробочка с обручальными кольцами, и длинные бусы царицы, и большой красный цветок на свадебном букете, и красные платья взрослых эвменид. Белый цвет в начале спектакля символизирует чистоту, невинность и гармонию. Это цвет рубашки садовника, цветка, украшающего его пиджак, и его букета, сделанного из веток и ленточек, цвет платьев маленьких эвменид. В финале, заполняя пространство сцены за счет освещения лампами дневного света, он становится холодным цветом смерти. В костюмах Судьи и Агаты присутствуют также довольно яркие синий и голубой, темно-синего цвета и куртка Ореста. Они указывают на способность этих персонажей к изменению. Кроме этих цветов задействованы и другие, но они кажутся тусклыми на фоне основных. Нищий предстает перед нами в светлой одежде, прикрытой черным плащом не по размеру. Надев личину одного из представи-

телей нашего мира, уподобившись нам, незримо ходит меж людьми бог, о котором мы позабыли.

Выбранная гамма основных цветов служит противопоставлению образов, оказываясь мощным выразительным средством, так как черный и белый в цветовой палитре являются абсолютными противоположностями, а красный (как цвет крови) среди других «цветных» цветов производит самое сильное возбуждающее действие на психику человека. Резкий контраст основных цветов работает в визуальном восприятии спектакля на усиление трагического, со свойственной ему непримиримостью конфликта [1, с. 384]. Однако наличие и не столь ярких оттенков, появляющихся на периферии и даже в костюме одного из центральных персонажей – Клитемнестры, – отсылает к драме.

Режиссер И. Латынникова, с каждой новой работой ставя перед собой все более сложные задачи, глубоко проникает в литературный материал, осмысляя его в контексте современных реалий. Сокращая текст пьесы и даже переставляя сцены, она выстраивает совершенно современную логичную историю, не отходя от литературного оригинала, а лишь по-своему трактуя его. Таким образом, в спектакле совершается деконструкция текста. Фигура режиссера в данном случае выходит на первый план, при этом режиссерское видение не противоречит авторским идеям. В «Электре» присутствует множество оригинальных решений сцен с частым использованием приемов театральной условности. Это выстраивание дворца, напоминающего современный небоскреб, из небольших легких хрупких картонных блоков и стирка в ведре белого, красного и черного кусков ткани эвменидами в начале спектакля. Это направление лампы в лицо друг другу главными героями, как на допросе. Это в панике бегущие по столам люди, создающие атмосферу хаоса. Яркое впечатление производит стирание Клитемнестрой кроваво-красной краски с рук влажными салфетками – одним из современных средств комфорта. Простыня, постеленная Электрой на пол, на сцене превращается в кровать, закрытые ладонями лица Ореста и Электры обозначают сон. Много раз мы видим работу актеров с одеждой, различного рода переодевания. Огромное эмоциональное воздействие производит на зрителей решение одной из сцен второго акта, где Эгист и Клитемнестра, загнанные в те самые «тюремные» углы, оказываются перед угрозой страшной смерти через сожжение.

Речь актеров представляет собой сочетание психолого-реалистического и условно-театрального типов сценической речевой культуры с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей, подтверждаемое наличием ритмомелодики иронии, связанное опять же с постмодернизмом (см. [8, с. 84–136]). В определенные моменты спектакля и в устах некоторых героев слова приобретают значительность и музыкальность, они будто наполняются эхом, создавая впечатление трагедийной декламационности. Это голосоречевое средство в первую очередь используют эвмениды в моменты своих ироничных «представлений» происходящих событий. Данная характеристика речи проявляется также и у Клитемнестры в разговорах с Электрой и у Эгиста при обращениях к гражданам. Причем ярче всего это проявляется в те моменты, когда они лгут. Ирония присутствует и в речи Нищего, когда он высказывается по поводу положения дел в Аргосе, в частности, в сторону Эгиста. Таким образом, создается некая пародия на трагедийность, содержащая высмеивание не трагедии как жанра, а ложного пафоса, существующего в современном мире. Ирония, транслируемая через Эгиста, Клитемнестру и эвменид, приобретает здесь новое для эстетики постмодернизма значение. Она направлена уже не на историю или классическое искусство, а во многом на проблемные тенденции самого постмодернизма, в частности на симулякры и массовую культуру (см. [5, с. 57–59, 153]).

Как нам кажется, концепцию, представленную В. И. Тюпой в статье «Модусы художественности», можно считать наиболее полно характеризующей жанры трагедии и драмы (как произведения, в которых преобладающим является тот или иной модус художественности). Причем представленная В. И. Тюпой концепция «работает» не только в литературе, но и в театральном искусстве. Если рассматривать трагедию и драму применительно к описанию театральной постановки в рамках названной концепции, то в спектакле «Электра» настоящую трагедию мы, конечно, не можем увидеть. Но в данном случае вряд ли верным будет утверждение о том, что мы имеем дело с чистой драмой. Основные различия между драмой и трагедией Тюпа видит в ряде особенностей. Во-первых, в избыточной свободе героя в трагедии и внешней несвободе в драме. Во-вторых, в том, что драматическое «я» самоценно своим противостоянием не миропорядку, а другому «я». И, наконец, в-третьих, в том, что трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность – в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве вирту-

альной личности бессмертно, неустранимо как реальная возможность, подавляемая обстоятельствами, но не устраняемая ими (см. [9]). В спектакле главная героиня, Электра, предстает перед нами как свойственная драме личность, свободная внутренне, но несвободная внешне, подчиненная законам общества (Аргоса), в котором она существует, и отношениям, которыми она связана (с ее семьей). При этом в спектакле чувствуется движение от личной ответственности героини за свою внешнюю жизнь, свойственную драме, к сверхличной вине, определяющей трагическое страдание. Воля Электры меняет судьбы многих людей. И, пожалуй, частично меняет миропорядок, но не так, как ей хотелось бы – она, наоборот, разрушает окружающий ее мир. Кроме того, Электра как драматическое «я» не устраняется обстоятельствами. В том, что касается противостояния другому «я», также есть близость постановки к трагедии. Одна из сторон конфликта, которой противостоит Электра, – Эгист. Будучи правителем Аргоса, он предстает как олицетворение миропорядка, как его центральная фигура. В таком образе он узнаваем зрителями. Неслучайно он вовлекает их в действие, обращаясь к ним своими репликами. Таким образом достигается предельное обобщение ситуаций и изображение существующего миропорядка в лице Эгиста. Как видим, полагаясь на концепцию, разработанную В. И. Тюпой, в спектакле наличествуют и элементы драмы, и элементы трагедии.

Н. Д. Тamarченко, обобщая идеи, изложенные в работе М. С. Кургина «Драма», проводит разграничение между этими жанрами, опираясь на различие в соотношении между целенаправленным развитием действия и обрамляющими сюжет ситуациями – начальной и конечной. При этом в трагедии исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную), а в драме действие направлено к полному прояснению (для героя и читателя или зрителя) неизменной исходной ситуации (см. [10, с. 410, 412]). В данном случае, судя по постановке, мы имеем дело частично и с тем, и с другим. Это обусловлено тем, что происходит смена ситуации (как и в литературном источнике) и вместе с тем прояснение исходной ситуации, благодаря которому финальные действия (за счет перестановки текста и оценок актеров) оказываются разрушительными и гармония в мире не восстанавливается.

Безусловно, чистая трагедия не может существовать на сцене в наше время; будучи несозвучной современности, в театре она не была бы убедительна. Однако столь существенное повышение присутствия элементов трагического в спектакле «Электра» на фоне спектаклей театрального про-

странства города и особенно по сравнению с предыдущими работами, поставленными в Театре для детей и молодежи, а также живой отклик на постановку зрителей указывают на изменения, происходящие в обществе и в искусстве.

Литература

1. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
2. Соколинский Е. Гнев и безумие, или Нужна ли нам трагедия // Современная драматургия. – 2005. – № 2. – М.: Современная драматургия. – С. 181–184.
3. Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков [Электронный ресурс]. – URL: <https://books.google.ru/books?id> (дата обращения: 01.12.2015).
4. Горфункель Е. И. Постпостмодернизм в современном театре [Электронный ресурс] // Новые концепции театра и их практическое воплощение на рубежах веков: мат-лы науч. конф., 23–24 апреля 2009 года (СТД, Петербург). – СПб.: СПбГАТИ, 2011 // Сайт: Театральная лаборатория Вадима Максимова. – URL: <http://teatr-labor.info> (дата обращения: 01.12.2015).
5. Маньковская Н. Б. Эстетика Постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000 г. – 347 с. – (Gallicinium).
6. Литвинцева Г. Ю. К проблеме определения понятий «постмодерн» и «постмодернизм» в зарубежных и российских исследованиях [Электронный ресурс] // Концепт. – 2014. – Современные научные исследования: актуальные теории и концепции. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/64314.htm>. (дата обращения 01. 12. 2015).
7. Зыбайлов Л. К., Шапинский В. А. Постмодернизм: учеб. пособие. – М.: Прометей, 1993. – 103 с.
8. Проколова Н. Л. Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: моногр. – Кемерово; М.: Российские университеты; Кузбассвузиздат – АСТШ, 2008. – 263 с.
9. Тюпа В. И. Модусы художественности // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 52–68.
10. Теория литературы: учеб. пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.

В. А. Киселёва
Кемерово

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «СКАЗОЧНОГО МИРА»
СРЕДСТВАМИ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РЕПЕРТУАРА КЕМЕРОВСКОГО ТЕАТРА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ)**

В статье рассмотрены примеры интерпретации предметного мира средствами современной сценографии. Автор анализирует спектакли Кемеровского театра для детей и молодежи «Волшебное кольцо», «Путешествие Нильса с дикими гусьям», «Что случилось с крокодилом» – результат творческого тандема режиссера И. Н. Латынниковой и художника С. В. Нестеровой.

Ключевые слова: современная сценография, предметно-вещественный мир, спектакль.

V. A. Kiseleva
Kemerovo

**INTERPRETATION OF “THE FANTASTIC WORLD” BY MEANS
OF MODERN SCENOGRAPHY (ON THE BASIS OF REPERTOIRE
OF KEMEROVO THEATRE FOR CHILDREN AND YOUTH)**

The examples of interpretation of the subject world by means of modern scenography are reviewed in the article. The author analyzes performances of the Kemerovo theater for children and youth “Magic ring”, “Niels’s travel with wild geese“, “What happened to a crocodile” – as a result of a creative tandem of the director I. N. Latynnikova and the artist S. V. Nesterova.

Keywords: modern scenography, subject and material world, performance.

Интерес к сценографии в среде искусствоведов обусловлен разными факторами. Для исследователей сценографии с точки зрения изобразительных видов искусства творчество театрального художника рассматривается через призму актуального искусства, а также интереса к синтетическим формам искусства XX века, где изобразительное искусство становится частью общего замысла, примеряет на себя не свойственную

ему роль или выходит за границы классической художественности. У искусствоведов, специализирующихся на изучении театрального искусства, интерес к сценографии обусловлен как современной актерской и режиссерской практикой, так и необходимостью осмысления проблем сценографии в современном театре.

Условный мир, созданный на сцене для юных зрителей всегда наполнен метаморфозами, преобразованиями и чудесами. И то чудо, которое продумывает режиссер, должен поддержать и подтвердить сценограф, воссоздать волшебный сказочный предметный мир на сцене. Сценография современного детского спектакля включает в себя не только синтез режиссерских и сценографических приемов общего постановочного решения спектакля. В детском спектакле важно найти и доступно передать средствами сценографии такие метафоры, которые ребенок сможет понять и интерпретировать.

Цель публикации – на материале детских спектаклей Кемеровского театра для детей и молодежи проанализировать режиссерские и сценографические приемы, направленные на создание пространства «сказочного мира». В число задач входит выявление режиссерских приемов, характерных для постановки сказки, а также анализ сценографических приемов, позволяющих воссоздать образный мир сказки.

Одним из первых спектаклей, в котором режиссер Ирина Латынникова использовала принцип активного вовлечения в действие предметного сценографического мира в сценическое действие, является спектакль по произведению Сельмы Лагерлеф «Путешествие Нильса с дикими гусьям» (2009).

Главным героем становится Нильс (артист А. Морозов), неуправляемый, вредный мальчишка, который не слушается своих родных. Они решают его проучить и разыгрывают для него своеобразный спектакль, который превращается в необыкновенное путешествие. Путешествие начинается во дворе дома, где зритель узнает, что Нильс не только не слушается родителей, но и издевается над животными: гусей во дворе дразнит, кур гоняет и камнями кидается, кошку дергает за хвост и подпаливает ей шерсть и т. д. Родители разыгрывают для него скотный двор, но и тут он поступает с животными так же, как и раньше. Тогда взрослые решают отправить Нильса в далекое путешествие, из которого он возвращается совершенно другим: храбрым и заботливым. Примечательно то, что весь описанный нами сюжет реализуется посредством игры актеров с предметным миром.

На сцене мы видим двор: в центре сцены своеобразный помост на высоких балках, заборы и различные бытовые предметы (корзины, самотканые коврики, кувшины, подушки, одеяла и т. д.). Вскоре все это станет непосредственным участником действия. Вначале появится скотный двор: из корзин актеры смастерят кур, гусей и даже бычка, из подушки сделают кошку, затем появится лес: из самотканых ковров актеры сделают льдины и деревья, из варежек – белок, из белых платков – гусей. Лес сменит Глименгенский замок, в котором появятся большие крысы из мешков. Закончится это путешествие опять во дворе дома, где живет Нильс.

Особенностью этого спектакля являются особые отношения актера и предметного мира. Если вначале спектакля практически все персонажи были опредмеченными: гуси, куры, бык, кошка и т. д., то постепенно актер замещает их собой. Став маленьким, Нильс видит перед собой совершенно другую картину, в которой животные становятся большими и начинают разговаривать. И теперь уже скотный двор становится для него опасным: кошка нападает на Нильса, куры его дразнят и затравливают, домашние гуси хотят бросить его в лужу. Появляется стая диких гусей во главе с Какой Кнебекайзе (артистка В. Киселёва). К примеру, в сцене спасения белки Тирле, которая выпала из гнезда, появляется сорока в человеческий рост (артистка Н. Ущeko). И актер сосуществует с предметным миром, с одной стороны, – управляя им, с другой – познавая. Таким образом, и Нильс через игру с предметами постепенно включается в игру с людьми и познает человеческие ценности.

В спектакле присутствует и волшебство. Это тоже решается посредством вовлечения в действие предметного мира. Например, сцена превращения гномом непослушного, задиристого и заносчивого Нильса в маленького мальчика. Помощником в этой сцене является сачок: замена маленького, длиной около метра, на огромный четырехметровый сачок, в который и попадает Нильс после превращения. А также смена неживого плана на живой: когда Нильс обычный мальчик, тогда все животные созданы из предметов, а когда Нильс становится маленьким, животных начинают играть люди, тем самым оказываясь одного роста с Нильсом.

«Путешествие Нильса с дикими гусями» – первый спектакль, в котором предметный мир особым образом вовлекается в сценическое действие. Он становится не только активным преображающим началом, при помощи которого трансформируется время-пространство спектакля, но и непосредственным участником действия.

Другим спектаклем, где активно используется прием вовлечения предметного мира в действие, является «Волшебное кольцо» по одноименной сказке Бориса Шергина. Здесь главным героем становится Ваня, добрый, простодушный, доверчивый и наивный, который сталкивается с расчетливыми и корыстными людьми: торговцем, царем и его дочерью Раиской, но благодаря своим друзьям он преодолевает все трудности. Другими становятся животные, которых спас Ваня от торговца. Добро воспринимается в спектакле в качестве главной ценности. Категория добра представлена как понятие морального сознания, как носитель силы, волевого начала и человеческих стремлений.

В этом спектакле режиссер Ирина Латынникова и сценограф Светлана Нестерова продолжают воплощать свои принципы внедрения игрового начала в действие. Игра с предметом становится структурообразующим элементом спектакля.

В спектакле режиссер создает два мира: мир людей и мир животных. Взаимодействие и проникновение одного мира в другой исследует в этой постановке Ирина Латынникова. Там, где человек оказывается бессильным, на помощь приходит животное. Так, Ваня, оказавшись без средств к существованию, получает от Змеи волшебное кольцо, которое способно выполнить любое его желание. Кошка и собака спасают Ваню из тюрьмы-казематки, в которой он должен был остаться до конца своих дней.

Животные воплощены здесь посредством трансформации предметов в участников сценического действия. К примеру, шубейка становится собакой, воротник – кошкой, канат – змеей. Эти три персонажа и являются одними из главных в сказке. Животные наделяются сверхспособностями. Ради того, чтобы спасти Ваню, кошка и собака пересекают полмира в поисках волшебного кольца: идут горами высокими, полями далекими, болотами глубокими и оказываются в городе Париже.

Однако и человеку дается здесь особая роль. Человек – творец, создатель того мира, в котором он живет. Режиссер проникает в мир сказки через предметно-вещественный мир спектакля. Волшебство здесь рукотворно. И все, что входит в орбиту человеческого бытия, способно преобразиться и трансформироваться. Корзина может стать короной, фольга – хрустальным мостом и т. д. Например, задание царя – «сделать за ночь мост хрустальный» – исполняется следующим образом: актерами развора-

чивается рулон фольги и на глазах у зрителя они мнут ее и преобразуют в мост. Или другой момент, когда Ваня просит муки для мамы при помощи волшебного кольца: мешки приходят сами (их ведут актеры).

Таким образом, все, что не способен сделать человек, способен сделать предмет, а именно, нарушать все физические законы: увеличиваться, уменьшаться, превращаться во все живое и неживое, перемещаться и т. д.

И, наконец, одним из ярких примеров, аккумулировавших в себе приемы работы таким принципом, является спектакль «Что случилось с крокодилом» по одноименному произведению Марины Москвиной. Это спектакль практически одной предметной фактуры – бумаги (за исключением песчаной поверхности и речки). Автор спектакля определил жанр как бумажная сказка. История о становлении крокодила как отца, у которого из яйца вместо крокодила вывелся птенец, рассказана при помощи бумаги и абсурдно-абстрактного воображения, заимствованного из детского сознания. В детской игре любая часть предметного мира может вдруг стать элементом игры либо же частью воображаемого мира. При этом необходимо лишь частично создать схожесть с «идеальным» объектом, чтобы в сознании ребенка он стал «идеальным». По такому принципу существует весь предметный мир. Пальмы, крокодилы, птенец, лев, слон моделируются по принципу формальной схожести. Схожести пластического образа. Этот спектакль можно также отнести к разряду фантастического: например, крокодил взлетает в финале без каких-либо трансформаций, а просто потому, что не может не взлететь. Вся история – абсурдное столкновение двух различных существ животного мира (крокодила и птенца), их совместное абсурдное сосуществование как отца и детеныша, а затем фантастическое разрешение конфликта.

Режиссерские и сценографические приемы близки к детскому восприятию мира. Это оживание утилитарных вещей, применяемых в повседневной жизни, использование, казалось бы, самых прозаических вещей для создания персонажа – например, бумаги и фольги. Это превращение из большого в маленькое и наоборот. Это включение в предметный мир вещей с подробностями, то есть с такими деталями, на которые обращает внимание только ребенок. Все эти приемы связаны с детским восприятием и учат маленьких зрителей создавать систему координат пока не очень понятного им, многообразного и иногда пугающего мира.

Раздел IV. ДИАЛОГ КУЛЬТУР: АСПЕКТ ГОЛОСО-РЕЧЕВОГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ

УДК 792.09:378.6

*К. Линклейтер
Нью-Йорк, США*

АЛХИМИЯ ДЫХАНИЯ^{1*}

(Перевод, предисловие и примечания Л. Н. Пога)

Автор статьи излагает свои подходы в работе над фонационным дыханием на основе современных научных данных психологии, а также таких разделов медицины, как нейрофизиология и пульмонология. Аргументирует значимость воображения и мышления в процессе дыхания как ключевых понятий для обретения и воспитания естественного голоса.

Ключевые слова: ножки диафрагмы, «внутренний взор», вздох, сенсорная образность, ментальная раскрепощенность, импульс, «свист» диафрагмы.

*К. Linklater
New York, USA*

THE ALCHEMY OF BREATHING

The author of the article presents her methods of breathing for voice training. The approach is based on the latest studies of psychology, neurophysiology and pulmonology. Also, she argues in favour of imagination and thinking in the process of breathing as the core concepts to find and bring up natural voice.

Keywords: crura, “minds eye”, sigh, sensory imagery, mental freedom, impulse, diaphragm “whooshes”.

Предисловие

Имя Кристин Линклейтер – одно из самых авторитетных в области педагогики сценической речи. В настоящее время опубликованы два ее ведущих учебных пособия: «Освобождение естественного голоса: образность и мастерство в голосо-речевой практике» (1976; дополненное издание –

* См. Примечания в конце статьи.

2006) и «Освобождение шекспировского голоса: актерский гид по разговорному тексту», они переведены на шесть языков и проданы по всему миру тиражом более 150 000 копий. К сожалению, в России издана лишь одна книга К. Линклейтер – «Освобождение голоса» (1993) в переводе Ларисы Соловьевой². Несмотря на единственную публикацию, русская театральная школа давно знакома с методами голосо-речевой техники К. Линклейтер.³ Ее успешная профессиональная карьера в США и Европе длится на протяжении более пятидесяти лет.

Кристин родилась в Шотландии 22 апреля 1936 года и закончила Лондонскую академию музыки и драматического искусства (LAMDA). В 1963 году она переехала в США, где разработала инновационную методику голосо-речевого тренинга, в 1978 году перебралась в Массачусетс и вместе с Тиной Паркер основала «Shakespeare and Company», которую покинула в середине 1990-х годов, чтобы продолжить формирование своей собственной школы, возникшей под влиянием ее педагогов из LAMDA и Техники Александра. С 1997 по 2013 год К. Линклейтер являлась профессором Театра Колумбийского университета в Нью-Йорке. Сегодня Кристин преподает в своей собственной школе на острове Оркни в Шотландии, а также читает лекции и ведет мастер-классы по всему миру; ее обучающий центр предлагает метод для осознания и усовершенствования голоса как профессиональным актерам, так и всем заинтересованным в развитии своих голосовых навыков. Среди ее знаменитых учеников Билл Мюррей, Сигурни Уивер, Дональд Сазерленд, Ким Кэтролл.

Не существует единственно верного способа дыхания. Есть дыхание для йоги, для плавания, есть специальное дыхание для боевых искусств, для игры на трубе, для медитации и, по крайней мере, дюжина различных «правильных» способов для пения. Наши дыхательные мышцы многофункциональны и адаптивны. В повседневной жизни их деятельность осуществляется произвольно и непроизвольно. Бесспорно, их основная функция – сохранять нам жизнь; это то, что они делают на рефлекторном уровне. Мой особый интерес направлен на изучение способности дыхания, которое, проходя через голосовые складки, рождает голос и создает интонации, помогающие нам открывать или скрывать правду, казаться искренними или наоборот – «лжецами», вводящими собеседника в заблуждение. Роль, которую играет дыхание в актерском искусстве, профессио-

нально занимала меня на протяжении пятидесяти лет. Цель актерского мастерства – правдоподобие перевоплощения и ощущение безграничности творческого диапазона. Мы ищем истину в языке жестов, в своих сокровенных переживаниях – в самом интимном их выражении. Алхимия вдохновенного⁴ общения представляет собой смесь эмоций, интеллекта и голоса. Дыхание – это «prima materia»⁵. Этот ключевой элемент убедительной впечатляющей речи доступен абсолютно каждому публично выступающему оратору или приватно беседующему человеку.

Каким образом волшебство и искусство дыхания оказывает влияние на голос? Отправная точка в моей методике – сконцентрировать свое внимание на центре диафрагмы, настроить дыхание на повседневный естественный ритм и сделать свободными и слегка раскрытыми губами выдох – «фф».

Затем я выделяю в сложном механизме дыхания элементы структуры и их функции:

Диафрагма и солнечное сплетение – придают голосу чувственность и эмоциональность.

Тазовое дно и крестец – придают властность и силу голосу.

Межреберные мышцы – придают голосу объемность звучания.

Безусловно, все это должно действовать слаженно и независимо от нашего участия. На произвольном же уровне лучшее, что мы можем сделать, это создать благоприятные условия для неразрывно скординированной деятельности, обеспечивающей точную коммуникационную трансформацию: озарение в мысль, а мысль в слово – через дыхание и верную интонацию. Нам необходимо забыть то, что мы знали о дыхании раньше, и заново начать с изучения дыхательных процессов. Иными словами, нам нужно свернуть со знакомой тропы и посмотреть на нее со стороны.

Первым шагом по направлению к этому знанию станет умение устремлять свой «внутренний взор» точно на диафрагму, межреберные мышцы и тазовое дно. Однако чтобы получить эффект алхимической трансформации, делающей дыхание способным служить целям убедительной, яркой и живой речи, одних знаний анатомии будет недостаточно. Вы должны вооружиться чувствами, воображением и образностью

мышления в поиске такого дыхания, объединить мозг и тело для большей выразительности. На этом пути вам не поможет знание строения дыхательного аппарата. Более того, не существует точной диаграммы ни дыхательного процесса, ни искусства речи. Вместо графического изображения я предлагаю ее словесное описание:

Ткань дыхательной мускулатуры, как гобелен, выстилает грудную клетку, внутри которой вздымается диафрагма, как огромный эластичный купол, формирующий пол для легких и потолок для желудка. Мышечные пучки диафрагмы спускаются к поясничному отделу позвоночника, через щелевидные межмышечные пространства которых ткут свой путь симпатический ствол и висцеральные нервы. В фазе вдоха, когда воздух врывается в легкие, сокращение внутренних межреберных мышц приводит к открытию альвеолярных мешочков и уплощению купола диафрагмы либо в фазе выдоха – к закрытию их и принятию диафрагмой первоначального положения. Таков механизм жизненного дыхания.

Импульс говорить, приводящий в движение дыхательную мускулатуру, стимулирует мышцы гортани, вызывая вибрации голосовых складок. Затем звук превращается в слова при помощи губ и языка.

Дыхание является ключом к установлению глубочайших связей между импульсом, эмоциями, воображением и речью. Не нужно воспринимать голос лишь как музыкальный инструмент, на котором следует умело научиться играть; голос – это живой человеческий инструмент.

Воспитание голосовых способностей включает в себя тренировку дыхания на нейрофизиологическом и психофизическом уровнях, а также восстановление взаимодействия мышления и тела. Любая серьезная практика тренировки дыхания и голоса требует осознанного восприятия, так как в повседневной жизни данные процессы относятся к бессознательной деятельности.

Сложное, на первый взгляд, управление дыханием на самом деле очень доступно. Понаблюдав за дыханием младенца, вы заметите, как биологические импульсы управляют дыханием. Дыхание ребенка ритмично. Когда голодный ребенок получает грудь, вы можете увидеть, как нервная

дрожь пронзает почти прозрачное тело, в то время как предвкушение насыщения доводит дыхание до отдышки. Эти первые биологические ощущения оставляют следы на всю жизнь. По мере взросления организм получает все более сложные сенсорные представления и в конечном итоге учится выражать эмоции различной степени интенсивности.

А потом воспитание берет природу «в свои руки». Спонтанные эмоциональные проявления постепенно подавляются для сохранения порядка в высокоразвитом обществе. В семье, начиная приблизительно с трех лет, и позднее, в школе, мы бессознательно налагаем на себя ограничения, вытесняющие произвольные дыхательные реакции. Основной нейрофизиологический опыт ребенка гласит: «Я дышу – Я живу. Я заплакал – Я выживу». Потом это превращается в: «Если Я заплачу – Я умру; если Я задержу дыхание и не проявлю свои чувства – Я выживу».

Нам бы стоило поучиться у младенцев, а также у по-настоящему хороших актеров! Зрители любят актеров, которые играют убедительно, не связаны условностями, эмоционально и творчески смелы и, давайте скажем, естественны и раскрепощены – откровенны, как младенцы, но с учетом багажа знаний и жизненного опыта взрослых.

Коль уж мы рождаемся с чувствами и у нас есть голос, способный передавать их, то возникает вопрос – когда, как и почему мы отказались от непосредственного выражения эмоций. Когда, как и почему наша манера речи эволюционировала? Помним ли мы, как нам говорили в четыре-пять лет: «Веди себя тихо – говори правильно»? Помним ли мы нравоучения взрослых не хихикать и не кричать в классе? Есть кто-то, кто помнит наставление: «Большие мальчики не плачут»? Помните ли вы, как вас однажды выставили из комнаты, когда вы разразились гневом в адрес ваших родителей? Многие из нас еще в подростковом возрасте переняли манеру речи, свойственную социальному окружению – «тусовке». Проанализируйте, отражает ли ваш стиль речи вашу семью, ваше место рождения, вашу профессию, вашу любимую знаменитость? Мы на протяжении длительного времени учились подстраивать под обстоятельства свою манеру речи. И финальным вопросом может быть: «Это на самом деле мой голос? Могу ли я обрести свой настоящий голос?»

Обретение голоса начинается с обретения дыхания. Если человек заинтересован в восстановлении аутентичности своего голоса и тем самым в восстановлении собственной аутентичности, то он должен начать с осознания своих дыхательных привычек. Большинство людей знает, что диафрагма является основной дыхательной мышцей, которая образует куполообразное основание для легких и находится над желудком, разделяя торс по горизонтали. Мы также знаем, что диафрагмой нельзя управлять принудительно, и все же мы должны изменить поведение этой рефлекторной дыхательной мышцы. Для любого оратора, который хочет познать богатый «внутренний мир» дыхания, воображение откроет дорогу к приключениям и творчеству. Наш саморегулирующийся организм способен управляться посредством сенсорной образности. Наша манера дыхания бессознательно обусловлена сенсорной образностью – новые, сознательные образы могут разрушить старые привычки.

Ниже я привожу описание процесса осознания естественного дыхания:

Сначала идет физическое осмысливание, с особым вниманием к позвоночнику в качестве двунаправленного информационного канала между мозгом и телом и трем основным областям дыхательной мускулатуры: диафрагме, внутреннему брюшному прессу (ножки диафрагмы⁶ / поясничная мышца – то, что связывает диафрагму и тазовое дно) и межреберным мышцам. Затем мы обращаем внимание на диафрагму, концентрируясь на естественном дыхательном ритме, не пытаясь пока воздействовать на него. На выдохе рот немного приоткрыт, слышно лишь тихое «фф». Представьте центр диафрагмы: когда мы вдыхаем – он опускается, следом мы сразу же выдыхаем, и возникает крошечная пауза, момент покоя (не задержки дыхания!). Потом мы чувствуем желание вдохнуть снова, и все, что нам нужно делать в этот момент, – лишь подчиниться этому желанию. Вы не должны намеренно вдыхать – вдох произойдет сам собой. Доверьтесь – дайте воздуху управлять вами. Когда мы расслаблены, нам нужно совсем немного воздуха, чтобы остаться в живых.

Слова «вдохните» и «выдохните» не должны употребляться во время тренинга. Это активные глаголы, а диафрагма является пассивной мышцей. В терминологии методики осознанного дыхания глаголы управления заменяются на глаголы, разрешающие действие: «позволить вдоху произойти», «пусть дыхание успокоится», «задержать вдох – потом выпустить его», «впустить вдох внутрь – потом выпустить его». Шаг за шагом используемая лексика воспитывает ментальную раскрепощенность, снимая защитные механизмы в сознании и теле. Мы сходим с тропы и начинаем видеть дорогу со стороны.

Не следует считать, что внутреннего видения легко достичь. Многие люди переживают затруднение, когда их впервые просят закрыть глаза и мысленно нарисовать свой скелет. Или предлагают: «Вообразите движения диафрагмы во время дыхания, а теперь попробуйте повторить эти движения своими руками». Эта попытка порождает удивительную пантомиму с использованием воздушных шаров, кузнечных мехов и гармошки. Новички не могут представить себе движения диафрагмы при вдохе – вниз, при выдохе – вверх. Постепенно «внутренний взор» настраивается видеть происходящее там – в темноте. И со временем ранее невидимое пространство (диафрагма, позвоночник, ребра, таз, крестец, копчик и прочее) словно озаряется светом и становится привычной, знакомой территорией. До тех пор, пока внешние ощущения от перемещений брюшной стенки вниз-вверх, вперед-назад при дыхании преобладают над истинными движениями диафрагмы, суть процесса остается неразгаданной.

Должны быть даны две рекомендации:

- 1) расслабьте брюшную стенку;
- 2) представьте вертикальное движение диафрагмы.

Первая команда выполняется осознанно, вторая – при помощи воображения или «внутреннего взора».

Сознательный отказ от привычного контроля дыхания может стать пугающим моментом для разума и тела. Привычка задерживать дыхание часто возникает в моменты опасности, когда тело понимает, что сейчас опасно проявлять и выражать эмоции. К сожалению, многие из этих привычек вырабатываются в детстве под влиянием травмирующих обстоятельств.

Луиза, которой 40 лет, сказала⁷:

Когда вы попросили меня освободить дыхание и расслабить нижнюю челюсть... сама возможность дать дыханию «быть собой» воскресила мои подавленные эмоции, сдерживаемые мышцами, по обыкновению, годами. Я услышала что-то вроде «нового голоса». Это не был мой привычный голос, он стал более живым; звучание – более дружелюбным, более легким и подходящим для общения. Мое сердце открылось для чувств. Наблюдение за дыханием стало лекарством от страха.

Иногда, когда человек расслабляется и его дыхание становится глубоким, он может заплакать. Необязательно в этой ситуации иметь для слез видимые причины – это всего лишь освобождение тела от привычных защит и позволение дыханию и эмоциям воссоединиться в соответствии с их предназначением.

Понаблюдайте за своим дыханием в течение обычного дня. Когда вы задерживаете ваше дыхание? Почему? Страх? Беспокойство? Скука? Опасность? Абсолютно необязательно, что ваше тело и разум будут бессознательно стараться «не распадаться по частям», как бы говоря себе: «Надо держаться вместе, что бы ни случилось!» Что же в самом деле происходит, когда вы даете себе возможность свободно дышать в сложных обстоятельствах? Почти всегда, вопреки ожиданиям организма, расслабленное дыхание приводит не к слезам и «распаду по частям», а к чувству уверенности и осмысленности. И вы сможете поддержать свое дыхание придуманными воображением образами. Представьте солнечное сплетение в центре диафрагмы – солнце в вашей собственной солнечной системе, несущее тепло и свет, объединяющее чувственный опыт, дыхание и мысли; как будто бы ваш мозг находится у вас в животе.

Из тихого звука «фф» при естественном ритме дыхания неизбежно родится вздох. Мы должны вздохнуть. Когда мы вздыхаем, мы удовлетворяем естественную потребность получить «еще что-то». Тело сигнализирует, что ему нужно больше кислорода. И теперь наши дыхательные упражнения включают в себя вздохи. Вздох является большим импульсом. Вздох чаще всего приятен. Даже если вздох полон печали, он все равно приносит облегчение тем, что эта печаль может быть выражена неким действием. Доставляя вздох к различным частям организма, мы начинаем познавать инстинкты, свою силу, мощь и возможности.

Когда мы продолжим исследование дыхательных процессов лежа на полу, мы станем стимулировать соединение ножек диафрагмы с поясничной мышцей от поясничных позвонков до тазового дна. Ножки диафрагмы – мышцы, находящиеся глубоко внутри торса, являются частью группы мышц, образующей каркас треугольной формы, поддерживающий нижнюю часть позвоночника, таз и бедра. Если мы вообразим себе, что направили вздох вниз, в область тазобедренного сустава и тазовой впадины, дыхание на самом деле не попадет туда. Но этот мысленный импульс возбудит мышцы ножек диафрагмы, расположенных вдоль поясничного отдела позвоночника и крестца до тазовой мускулатуры. Великолепная треугольная крестцовая кость испещрена нервными окончаниями, переплетающимися всю область таза, образуя сакральный, сексуальный нервный центр организма. Эта область – источник инстинктов, интуиции и, как я смею предполагать, творческого начала.

Импульс вдоха, проходя через эти области, задействует мышцы ножек диафрагмы, которые потянут диафрагму глубоко вниз, обеспечивая попадание огромного объема воздуха в легкие, высвобождая дремлющую в теле энергию.

Воображение будет инициировать эту физиологическую реакцию с более чем анатомической убедительностью.

Хайри, талантливая корейская актриса, так описала свои открытия более глубоких сфер дыхания:

Я отчетливо помню первый раз, когда испытала огромный прилив воздуха в мое тело. До этого момента я представляла его очень буквально – как некую массу, наполненную внутренними органами, мускулами и т. д. После часа тренировок на полу вы привели нас к образу открытого горла, насквозь проходящего через тело. Эта картина привела меня в замешательство и разрушила литеральные представления о собственном теле. С моей груди как будто бы спал некий груз, и водопад воздуха хлынул в мои легкие – это было нечто такое, чего я не испытывала раньше. Я знаю, что мои попытки рационально подойти к поиску «большого дыхания» ни к чему не привели бы. Единожды испытав это ощущение, я поняла: мое дыхание управляется не только разумом.

Эти связи являются первичными. Они вводят нас в мир наших инстинктов, нашей силы.

Беззвучный вздох – облегчение. Вздох со звуком вовлекает мысль. Вздох, который сопровождается словами, – наполовину чувства, наполовину мысли. Иными словами, голос пробуждает эмоции, а речь – мышление. Эмоции должны беспрепятственно проявляться, если мы хотим, чтобы мысли высказывались свободно. Но привычка подавлять эмоции часто блокирует первоначальное желание общаться. Вздох облегчения снимает как физические, так и ментальные ограничения. Мы можем вздохнуть целую историю, передавая вместе с содержанием ее эмоциональные оттенки – иногда в богатых ярких красках, иногда пастелью, иногда в размытых тонах, иногда в черно-белом цвете. Слова в голове человека полны цветовых нюансов.

В моем первом описании дыхательного аппарата я использовала образ гобелена, сотканного на внутренней поверхности тела человека. Было бы полезно знать, что в английском языке, корень слова «text» (как в тексте рассказа) тот же, что и корень слова «гобелен»: оба слова происходят от латинского слова «tessere», что означает «плести». Теперь вы можете позволить словам – стежкам вашего рассказа быть вшитыми в ткань вашего дыхания, и ваш голос будет наполнен живыми образами.

Сначала, вздох⁸ может вызывать некоторую деформацию тела – ребра опускаются, что приводит к ощущению сжатия. Обратите внимание: как только ощущение становится привычным, несмотря на сжатие ребер, диафрагма беспрепятственно «просвистывает» вверх сквозь грудную клетку при выдохе.

Затем мы тренируем технику вздыхания, стоя с руками, закинутыми за голову, грудная клетка расширяется сильнее, и мы получаем более отчетливое ощущение вдоха/«свиста диафрагмы». Это мгновенно приводит к ощущению динамики и энергии. Беззвучные, со звуком и со словами вздохи/«свисты» создают движение вверх-вниз. Этот процесс напоминает стрельбу из лука: мысленно-чувственный сигнал на вдох, как натяжение тетивы, потом мозг дает импульс – палец отпускает тетиву, и слова, как стрела, вылетают к слушателю, как в цель.

Вздыхание – это механизм освобождения голоса и свободной манеры общения. После того как вы исключите физический контроль процессов коммуникации, ваша задача – думать и чувствовать ясно. Это одинаково хорошо применимо как для разговорной речи, так и для вокала.

Вернемся к Луизе:

... это было длительное упражнение арпеджио⁹, мы лежали на полу, меняли позы, меняли высоту голоса ... и мне совершенно не нравился мой голос. Я догадывалась, что нахожусь в тупике – мой голос был слишком напряжен. И чувствовала себя несчастной из-за этого. Я решила сосредоточить все свое внимание на дыхании, стараясь не просто издавать красивый звук, а «вздохнуть» его, не думая о результате. Я позволила звуку фортепиано проникнуть в мой живот и потом просто «вздохнуть» его. Постепенно я начала получать удовольствие от упражнения. Пока я была сосредоточена на дыхательной технике, мой голос звучал все лучше и лучше. Сфокусироваться на дыхании, не задумываясь о качестве звука, оказалось очень полезным, особенно на верхних нотах. Раньше мне не удавалось брать их, но не сейчас.

Вокалистам я настоятельно рекомендую пение, лежа лицом вниз на полу, положив руки под лоб, «вдыхая» поясничным отделом позвоночника. «Вздыхающее» арпеджио в некоторых позах йоги (на четвереньках, вися вниз головой, делая махи руками) постепенно делает дыхательную мускулатуру более эластичной. Малые, средние и глубокие вздохи настраивают дыхательный аппарат на то, чтобы односложные, «короткие» мысли воспаляли малые вдохи, средней длины мысли – средние, а длинные мысли вдохновляли глубокие, большие вдохи.

Только полностью выполненное дыхательное упражнение, с использованием глубоких вздохов облегчения, может стать откликом на сильные приступы ярости, горя или ужаса и действовать по принципу освобождения. Для актеров это существенное расширение философии дыхательных практик. Какое облегчение для Лира – кричать во время бури! Какое облегчение для Эдипа – реветь от боли! Какое облегчение для Констанции – оплакивать сына!

В то время как дальнейшее исследование дыхательных практик вызывает, пожалуй, особое пристрастие у актеров, есть «азартные души», интерес которых лежит в сфере вокала, и потому с этого момента мы сконцентрируемся на ребрах, грудной клетке и межреберных мышцах. Объемность звучания. Когда эмоции и мысли глубоки, нам нужен большой объем легких. Диафрагма опускается глубже, грудная клетка раздвигается более ощутимо, и, поскольку легкие опускаются ниже в своей задней час-

ти, нежели в передней, растяжение задней части ребер является наиболее важной способностью грудной клетки. Объем легких – анатомическая данность каждого. Но, несмотря на этот факт, мы можем и должны развивать его при помощи воображения.

Движение задней и боковой частей ребер можно ощутить наиболее полно, если лечь на пол лицом вниз, повернув голову набок и вытянув руки вдоль туловища. Вдохнем. На вдохе поясничный отдел позвоночника удлинится, копчик смещается по направлению к полу, а задние части нижних ребер раздвигаются. Правило: «Спина – живот – нижние ребра», при каждом новом входящем вдохе-мысли восстанавливается дыхательная энергия. Пока побуждающая мысль ясна, выдохи также выполняют свою функцию, со словами: «давай, выдох; не задерживай дыхание; глубоко вдохни; дай мысли проникнуть внутрь; выдохни – выпусти мысль». Мысль может быть одним арпеджио, затем двумя, затем тремя. Затем – как шесть больших строк Шекспира.

Упражнение «Спина – живот – боковая часть ребер» можно выполнять на четвереньках, на корточках, опустив голову вниз, медленно выпрямляясь. Этот метод основан на мысли, которая контролирует длительность дыхания. По мере развития ментальной свободы рефлекторные дыхательные процессы восстанавливают связь с чувственными ощущениями и эмоциями. Все, что вам нужно сказать себе, – «вперед». Это станет новым опытом в области дыхательных практик. Теперь вы обладатель ценной коллекции выразительных средств, вы больше не находитесь под властью привычек, и в соответствии с вашими желаниями и на ваш выбор дыхание откроет вам правду. Вы – главный алхимик, повелевающий материей, что превращает мысли в слова.

Запрещенными для алхимического дыхания терминами являются: КОНТРОЛЬ дыхания, ПОДДЕРЖКА дыхания и УПРАВЛЕНИЕ дыханием. Развитие науки обнаружило (с использованием, например, МРТ) многоуровневую структуру мышц, которые участвуют в процессе дыхания. Они задействованы на рефлекторном уровне, если сохраняется целостность психофизического взаимодействия. Использование лишь анатомических знаний в управлении дыханием и голосом – контрпродуктивно, поскольку вредит чувственно-эмоциональным связям.

Сьюзен, педагог по речи, во время занятий с классом, посвященных силе дыхания, сделала такие наблюдения:

Я хотела, чтобы мои студенты представили себя некими «дыхательными» атлетами – фраза, которую я позаимствовала у кого-то, кто преподает постановку голоса у певцов. Вы пригласили меня в качестве «тренера-настройщика» научить вас быть «маэстро дыхания»¹⁰. Я думаю, что этот термин дает более точное представление о рефлексорных процессах в дыхательной мускулатуре. Слово «маэстро» означает «кого-то, кто делает что-то с большим мастерством и очень творчески». Определенно, умение использовать наше воображение для того, чтобы стимулировать межреберные мышцы, очень творческий навык. Творческая мысль создала массу вещей, начиная от солнечных зонтов и батутов и заканчивая троллями, которые живут под мостами из человеческих ребер. Наверное, быть «маэстро дыхания» означает использовать свое творческое начало, которое, в свою очередь, активизирует наши дыхательные рефлекс.

Я должна закончить с оговоркой, что образы – мощный инструмент, а воображение и того больше. Образы и воображение имеют равный созидательный и разрушительный потенциал. Есть творческие и вдохновляющие образы, есть шокирующие и контрпродуктивные образы. Есть повседневные образы, которые убивают творческий порыв (например, поршень, пистон, клапан в духовом музыкальном инструменте; образ кулинарной спринцовки, эстетически отталкивающий во многих смыслах), а есть образы, которые оживляют чувство индивидуальности и должны использоваться во всех дыхательных техниках – давайте называть их «игры дыхания».

Образы, воображение, естественное дыхание практикуются, чтобы служить в повседневной речи и публичных выступлениях. Шекспир дает нам стимул к осознанию этой необходимости:¹¹

Не что хотим сказать, а что должны.

Эдгар: *Король Лир* Акт V Сцена 3¹²

Я все скажу! Мне замолчать? Как ветер,
Я говорить здесь стану неудержно:
Пусть Небеса, пусть люди, черти – все,

Все, на меня восстанет грозно – буду!
Я говорить...

Эмилия: *Отелло* Акт V Сцена 2¹³

И в ответ на невозможность видеть сына Констанция говорит:

Нет, нет, не замолчу я,
Пока дыханье есть для слез и стонов!
О, если б громом голос мой гремел,
Я потрясла бы мир моим рыданием.¹⁴

Король Джон Акт III Сцена 4

Упражнение «Разжигание дыхания»

Это продуктивное упражнение для развития скорости реакции, силы и гибкости дыхательного аппарата (эти упражнения не для начинающих, они предназначены только для тех, кто потратил достаточно времени, практикуя основные упражнения на расслабление, и получил четкое представление о рефлекторных дыхательных процессах). Основным смыслом этого упражнения – понять разницу между «вздохом» и обычным дыханием. Обычное дыхание – просто поглощение воздуха; вздох подкреплен чувством, порожденным импульсом «мысль-ощущение».

Как часто: Вы можете делать это упражнение в любое время, когда вы чувствуете потребность в дыхании и подзарядке мозга.

- Подготовьтесь путем растяжки, позевайте, потянитесь, стряхните с себя все.

Все следующие упражнения надлежит выполнять со слегка приоткрытым ртом и близким дыханием.

- Мысленно представьте свое тело со всех сторон: спереди и сзади, слева и справа, от таза к плечам – как будто оно огромный эластичный контейнер. В центре этого контейнера иницируйте четыре сильных импульса, которые приведут к четырем глубоким вздохам приятного облегчения, без паузы между ними. Дайте импульсу управлять дыханием и дыханию управлять телом изнутри. Дыхание наполняет вас снизу вверх. Представьте себе вздох-вдох в виде потока воды, который наполняет кувшин снизу вверх, а вздох-выдох в виде воды, разом выливающийся из резко перевернутого кувшина.

- Отдых. Вызовите и воспроизведите импульс, не повторяйте обычный вдох-выдох.

- Повторите упражнение, заново инициировав четыре глубоких вдоха, и на этот раз вообразите себе картину того, что происходит с диафрагмой. Представьте диафрагму в виде развевающегося шелкового парашюта, который сдувается при вздохе-вдохе и надувается при вздохе-выдохе.

- Отдых.

- Теперь отрететируем зарождение шести менее глубоких, быстрых импульсов, которые влияют на самый центр диафрагмы-парашюта размером с тарелку. Это средние вдохи освобождения. Ваша задача заключается в создании и повторе шести импульсов освобождения. Пусть седьмой импульс вызовет глубокий вздох, который позволит сначала остановить, а потом аккуратно восстановить дыхание.

- Тренируйте вашу способность воссоздавать импульсы освобождения, не давая им становиться мелкими, необдуманными или механическими.

От этого упражнения у вас может немного закружиться голова. Всегда отдыхайте между сериями вдохов-вдохов. В конце концов вы сможете делать эти упражнения без приступов головокружения. Ваша выносливость разовьется, ваша дыхательная система будет в состоянии справиться с возросшим потреблением кислорода.

- Теперь сконцентрируйте ваше внимание на самом центре купола диафрагмы. Подача многих энергичных импульсов радостного ожидания (предвкушения удовольствия) породит череду крошечных вдохов и выдохов из этого центра. Ожидание стимулирует дыхание и заставляет вибрировать центр диафрагмы. Крошечные вдохи-выдохи вылетают быстро и свободно. Потом возникает переходный импульс, который приводит к конечному вздоху облегчения.

- Расслабьте внешние мышцы живота, убедитесь, что они не совершают никаких движений. Они будут двигаться изнутри и нигде не должны блокироваться. Дыхание протекает равномерно, то есть вы не должны переполнять легкие воздухом, равно как и не должны полностью опустошать их в ходе упражнения.

- Упругость и эластичность дыхательных мышц возрастает, и мышцы научатся оставаться свободными от напряжения при увеличении

интенсивности нагрузки. Хороший пример состояния в конце упражнения – щенок, с радостью идущий на прогулку. В этот момент у щенка нет напряжения внешних мышц живота.

Все вышеперечисленные упражнения можно делать вниз головой, лежа на полу, на четвереньках и, как только расслабление и гибкость достигнуты, стоя, с руками, сложенными за головой. Эта поза (убедитесь, что позвоночник растянут) помогает поднимать ребра, диафрагме – резко выдыхать, а дыханию – динамично впускать и выпускать воздух.

Для более подробного изучения и ознакомления с деталями подготовительных упражнений см.: *Кристин Линклейтер «Освобождение природного голоса: образность и мастерство в голосо-речевой практике»*.

Литература

1. Линклейтер К. Освобождение естественного голоса: образность и мастерство в голосо-речевой практике. – London: Nick Hern Books, 2006.

Примечания

¹ Материал «Алхимия дыхания» («The Alchemy Of Breathing») опубликован в качестве седьмой главы в книге «Breath in Action» (см.: *Breath in action: the art of breath in vocal and holistic practice // Edited by Jane Boston and Rena Cook. – London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2009. – P. 103–114*). Книга была издана под редакцией Рене Кук – заслуженного профессора Hermerich School of Drama в Оклахоме, основательницы общества Vocal Authority, преподавателя сценической речи, тренера по вокалу и Джейн Бостон – главы международного Центра голоса (International Center for Voice, ADV DIP, VA.MA). Также материал размещен на личном сайте К. Линклейтер (URL: <http://www.linklatervoice.com/resources/articles-essays/item/26-the-alchemy-of-breathing>. Дата обращения: 01.12.2015).

² Л. В Соловьева получила сертификат К. Линклейтер (Linklater Voice) с правом преподавания современных технологий в области речи и движения.

³ См. об этом подробнее: *Куницын А. Н., Прокопова Н. Л. Стенограмма интервью 15 июля 1995 года // Теория и практика сценической речи: кол. моногр. / отв. ред. В. Н. Галендеев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – Вып. 2. – С. 51–60.*

⁴ В процессе размышлений над переводом английского слова «inspired», выбирая между вариантами «вдохновленный» и «вдохновенный», вспомнилось очень неожиданное и глубокое толкование слова «вдохновение», данное профессором Ю. А. Васильевым. Оно показалось самым точным и единственно возможным вариантом, раскрывающим смысл сказанного К. Линклейтер: «Вдох» = «Вдохновение»! <...> Вдохнуть – значит пробудить в другом человеке чувства, мысли, эмоции. Как хорошо, что вдохнувший и вдохновенный тоже понятия одного порядка. Вдох – для актера категория не физиоло-

гическая, но превыше всего – категория духовная. Вбирая в себя воздух, мы уже воздействуем на собеседника, на другого. <...> «вдохновение» = «новение»! Новение – явление нового, обновляющего. Новеть – новиться, становиться новым. Вдохновение – действие того, кто вдохновляет, состояние вдохновенного. Вдохновение – восторженность, сосредоточенность и необычайное проявление внутренних сил, наитие, внушение» (см.: *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга: учеб. пособие. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – С. 26–27).

⁵ Prima materia (лат.) – первичная материя.

⁶ «Ножки диафрагмы» (англ. stiga) – медицинское название части анатомического строения диафрагмы. Ср.: «... в диафрагме выделяют центральную сухожильную часть (pars tendinea), или сухожильный центр (centrum tendineum) и более обширную краевую мышечную часть (pars muscularis), в которой выделяют три части: грудинную, реберную, поясничную.<...> Поясничная часть (pars lumbalis) состоит с каждой стороны из трех ножек: наружной, промежуточной и внутренней. Наружная ножка (crus laterale) начинается от наружной пояснично-реберной дуги (arcus lumbocostalis med.), расположенной между XII ребром и поперечным отростком L_{I-II}, и внутренней пояснично-реберной дуги, идущей от тела одного из этих позвонков и прикрепляющейся к его поперечному отростку. Промежуточная ножка (crus intermedium) начинается от передней поверхности тел L_{II-III}, направляется вверх и кнаружи, соединяясь с волокнами наружной ножки, и переходит в сухожильный центр.<...> Внутренняя ножка (crus mediale) начинается от тел L_{III-IV} и передней продольной связки позвоночника» (Большая медицинская энциклопедия / гл. ред. академик Б. В. Петровский. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1977. – Т. 7. – С. 278).

⁷ Размещенные на личном сайте Кристин Линклейтер статьи содержат примеры из ее практики, связанной с совершенствованием дыхания и голоса. В школе Кристин Линклейтер занимаются люди разных возрастов, профессий. Здесь и далее выделяем курсивом примеры, приводимые Кристин Линклейтер из своего опыта работы с желающими научиться естественному дыханию.

⁸ Вздох – вдох – выдох – как протяжное вдыхание и выдыхание воздуха (прим. Переводчика).

⁹ Арпеджио – музыкальный термин, по определению Ю. Богучевского и В. Фомина, способ исполнения аккордов, при котором звуки извлекаются не одновременно, а один за другим в быстрой последовательности (большей частью от нижнего и верхнему). Слово «арпеджио» произошло от итальянского arpeggio – «как на арфе» (агра – арфа) (см.: *Булучевский Ю. С., Фомин В. С.* Краткий музыкальный словарь для учащихся. – М.: Музыка, 1998. – С. 22).

¹⁰ Свободный перевод с англ. «pulmonary artist» – маэстро дыхания. Переводчик отдал предпочтение именно этому речевому обороту, считая, что термин «маэстро» (итал. maestro – мастер, учитель), употребленный вместо слова «художник», наиболее образно передает смысл написанного автором статьи.

¹¹ В октябре 1990 года в American Theatre Magazine была опубликована статья К. Линклейтер «Немыслимое исчезновение шекспирианца» (англ. вариант: «The incredible Shrinking Shakespearean»), в апреле 1992 года – книга К. Линклейтер «Освобождение

шекспировского голоса: актерский гид по разговорному тексту» (англ. вариант: «Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text»). В этих работах автор раскрывает смысл использования классических текстов Шекспира в методике работы над освобождением голоса. По мнению К. Линклейтер, «хорошо одобренный народными песнями, поэмами и историями, уходящий корнями в тысячелетние традиции» эмоциональный «голос» Шекспира – елизаветинский английский язык – помогает освободить речь современного актера от примата разума над «сердцем» и голосовой «повседневности» (цит. по: URL: <http://www.linklatervoice.com/resources/books>). К. Линклейтер аргументирует это тем, что ныне живущий человек в 90 % случаев использует язык в утилитарном, функциональном смысле для передачи информации, и работа с актерами над пьесами Шекспира помогает восстанавливать утраченную в глубоком детстве связь между эмоциями и голосом.

¹² На наш взгляд, в русских изданиях пьесы У. Шекспира «Король Лир» перевод строки «Speak what we feel, not what we ought to say» передавал смысл недостаточно корректно, мы предложили свой вариант.

¹³ К. Линклейтер приводит строки из пьесы У. Шекспира «Отелло, венецианский мавр». В данной публикации использован перевод П. Вейнберга (см.: Библиотека великих писателей. Шекспир / под ред. С. А. Венгерова. – СПб.: Изд-во Брокгауза – Ефрона, 1903. – Т. 3. – С. 358).

¹⁴ Приведены строки из пьесы У. Шекспира «Король Джон» в переводе А. В. Дружинина (см.: Библиотека великих писателей. Шекспир / под ред. С. А. Венгерова. – СПб.: Изд-во Брокгауза – Ефрона, 1902. – Т. 2. – С. 34).

УДК 792.09:378.6

М. Заорска
Ольштын, Польша

МЕТОДЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ В ПРАКТИКЕ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ТРЕНИНГА ВНУТРЕННИХ ВИДЕНИЙ В ОБУЧЕНИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Автор аргументирует достоинства тренинга внутренних видений как одного из методов сценической педагогики, рассматривает последовательность его применения, доказывает целесообразность использования в развитии творческого воображения при обучении переводчиков художественных текстов.

Ключевые слова: тренинг внутренних видений, обучение переводчиков художественных текстов, кинолента видений, воображение.

M. Zaorska
Olsztyn, Poland

METHODS OF THEATRE PEDAGOGY IN THE PRACTICE OF HIGHER EDUCATION: EXPERIENCE OF USING INNER VISION TRAINING IN TEACHING OF LITERARY TEXTS TRANSLATORS

The author presents the advantages of inner vision training as one of the methods of theatre pedagogy, examines the consistency of its application, proves expediency of its use in development of creative imagination among translators of literary texts.

Keywords: inner vision training, teaching translators of literary texts, filmstrip of visions, imagination.

*Пропускайте же почаще киноленту вашего
внутреннего зрения, и как художник рисуйте, и как
поэт описывайте, что и как вы увидите внутренним зрением во
время каждого сегодняшнего спектакля.*

К. С. Станиславский [1, с. 94]

*Входишь в лес, а лето входит в осень, —
Восемьдесят лет тебе иль восемь?
Смотришь в этот лес как будто в сказку,*

*Трешь глаза в чудесном ослепленье,
Лес тебе дарует исцеленье,
Мох кладет на сердце как повязку.*

К. И. Галчинский [2]

В начале прошлого столетия российский реформатор сцены и театральной педагогики Константин Сергеевич Станиславский начал работу над «системой» воспитания актера. Идеи автора метода «физических действий», как научные, артистические, так и педагогические, сохраняют до сих пор свою актуальность и служат вдохновением для людей искусства и науки, пожалуй, во всем мире. Среди многочисленных вопросов, которые в своих книгах затрагивал основоположник «элементарной грамматики драматического искусства», нами был выбран лишь один элемент системы — «кинолента видений». В настоящем тексте, во второй его части, мы представим актерский тренинг под названием «Ольштынская хроника», основой для которого послужила поэма польского поэта Константы Ильдефон-

са Галчинского. Тренинги внутренних видений могут использоваться не только в обучении актеров. Я предлагаю, чтобы в подобных упражнениях принимали участие и будущие филологи, педагоги, а также каждый, кто хочет развивать свое воображение. Основные актерские задания могут послужить также материалом для работы переводчика над собой. Умение возбуждать внутренние видения из глубин нашего подсознания, несомненно, обогатит многоплоскостной процесс чтения художественного текста и позволит углубить восприятие произведения.

Представленные в данном тексте основные актерские задания по внутренним видениям демонстрируют широкий диапазон возможностей развития художественной личности, обучают чувствительности в восприятии мира, умениям проводить углубленный анализ и запоминать то, что нас окружает. И, прежде всего, данные упражнения оказывают неоспоримое влияние на воображение творческого субъекта, каким, несомненно, должен быть переводчик художественной литературы. Лариса Грачёва – режиссер и театральный педагог – в публикации «Актерский тренинг: теория и практика», рассуждая о взаимосвязи между мышлением и воображением, писала: «Поясним, что, с нашей точки зрения, вошло в понятие “воображение”. Это сумма мышления и видений, заполняющих сознание в каждый момент времени. Нет воображения без мышления и сопутствующей ему внутренней речи, нет воображения без видений. В какой-то момент одно из этих слагаемых вдруг становится превалирующим, и тогда мы говорим: человек мыслит, а в другой момент – человек представляет. Впрочем, одно без другого не существует» [3, с. 42].

Существенной для осознания роли внутренних видений в области сцены, литературы, переводоведения, живописи, скульптуры и т. п. будет теория И. Павлова, в соответствии с которой люди подразделяются на два основных типа: «художественный тип» и «мыслительный тип». Физиолог выделил также самую многочисленную группу людей, у которых проявляются признаки обоих вышеназванных типов высшей нервной деятельности (см. [4, с. 9–10]). Сергей Гиппиус, ссылаясь на теорию И. П. Павлова, объяснял феномен художественного типа следующим образом: «...видения осознаются не всегда и не всеми людьми, хотя могут быть осознаны, “увидены” всеми в любой момент процессов мышления и речи, поскольку они представляют собой часть этих процессов, являясь результатом временных связей между следовыми рефлексамми зрительной памяти. Легче и чаще всего они проникают на экраны внутреннего зрения у людей художествен-

ного типа – артистов, писателей, живописцев. И. П. Павлов именно в таком, широком, смысле выделял “художников”, говорил о представителях иного, не художественного, типа: “Когда мы бодры, тогда словесный отдел тормозит первую сигнальную систему и поэтому мы в бодром состоянии (кроме художников, особенно устроенных людей), когда говорим, никогда предметы, которые словами называем, не представляем”» [5, с. 354].

Л. Грачёва подчеркивает, что в своей педагогической практике относительно часто встречается с людьми, которые не понимают, какой смысл несут в себе слова: «увидеть что-то на внутреннем экране» [3, с. 15]. Театральный педагог в качестве примера приводит студентов-экономистов, для которых она читала цикл лекций «Основы актерского мастерства и режиссуры». Во время занятий преподавательница попросила, чтобы студенты выполнили основное актерское задание, в котором надо было увидеть на своем внутреннем экране определенные предметы, явления и ситуации. Л. Грачёва, оценивая выполненное задание, констатировала: «Они “честно” признавались, что, когда закрывают глаза, ничего не видят, а с открытыми глазами, видят то, на что смотрят. Понятно, что они просто не осознают видения, следовательно, этому тоже нужно учиться» [3, с. 15].

Вспоминая своего мастера, Мария Осиповна Кнебель – режиссер, выдающийся театральный педагог, автор многочисленных публикаций, касающихся образования актера и режиссера, – писала: «Когда Станиславский впервые заговорил о “киноленте видения” и “иллюстрированном подтексте”, это было подлинным открытием в сценическом искусстве. С ним все в науке об актерском творчестве стало иным, чем было до него. Видение – это закон образного мышления актера на сцене. Игнорировать это слагаемое в процессе создания образа – все равно что начать экспериментировать в области современной физики, игнорируя закон сохранения энергии, или обойти сейчас в технике новые данные электроники» [6, с. 49]. Ученики К. С. Станиславского, а также советские и русские наследники его педагогической идеи – Мария Кнебель, Лидия Новицкая, Лев Додин, Сергей Гиппиус, Александр Куницын, Александр Шведерский, Вениамин Фильштинский, Лариса Грачёва, Валерий Ганделев и многие, многие другие театральные педагоги – вели, а некоторые до сих пор ведут, исследования над названным в заглавии элементом «системы». Научные взгляды вышеперечисленных авторитетов из области театральной педагогики – педагогов сценического мастерства – послужили стимулом для поисков автора в направлении роли образования лент внутренних видений

актера и, следовательно, образования будущего переводчика художественных текстов¹.

Дар, каким является способность создания в воображении природных пейзажей, видение и ощущение внутренними зрением, слухом, обонянием и др. целых жизненных ситуаций, и даже фантастических миров, является неотъемлемым элементом процесса создания литературного произведения и, следовательно, перевода этого произведения на иностранный язык. Ведь переводчик должен сначала как можно подробнее увидеть на экране внутреннего зрения образ, созданный мастером слова, почувствовать это изображение и только тогда попробовать перевести все ощущения, как можно лучше, с языка-подлинника на язык перевода. Академик Павел Симонов в публикации «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций» еще в шестидесятые годы обратил внимание на то, что «сила художественного образа заключается не только в его конкретности, но и в “принуждении” читателя к активному чувственному воспроизведению описываемых явлений. Каждый человек воспринимает литературное описание в известной мере по-своему, о чем свидетельствуют иллюстрации различных художников к одному и тому же произведению. Поэтический образ будит воображение читателя, мобилизует запасы его жизненных впечатлений и лепит из этих зрительных, слуховых и тому подобных следов яркие картины воссоздаваемой действительности» [7, с. 56].

Не только актер, режиссер или драматург, поэт, прозаик, переводчик должны использовать внутренние видения в процессе своей творческой деятельности. Данные упражнения испокон веков практикуются художниками, скульпторами и вообще всеми, кто занят творчеством. Примером работы над яркостью и выразительностью внутренних видений может послужить одно из своеобразных упражнений Леонардо да Винчи. Художник, лежа в постели, в темноте, рисовал в воображении контуры предметов, которые были им тщательно проанализированы в течение дня. Данное упражнение позволило мастеру запомнить не только изображения исследуемых предметов, таким образом Леонардо да Винчи совершенствовал пластику зрительной памяти (см. [5, с. 299]).

¹ Автор настоящего текста в своей педагогической практике свыше пятнадцати лет применяет актерские задания в образовании будущих филологов-русистов. Внутренние видения занимают особое место. Так, например, анализируя поэму А. С. Пушкина «Евгений Онегин», студенты стараются как можно лучше увидеть пейзажи, созданные по этому, и только потом учатся читать про себя и вслух избранные отрывки.

О влиянии слова – стимула возникновения внутренних видений, отношений между второй и первой сигнальной системой – П. Симонов писал следующим образом: «Объективные закономерности действия словесных сигналов определяют принципы построения художественных литературных образов. Поэтический образ – это такое сочетание слов, которое вызывает у читателя конкретные чувственные представления о предмете (явлении) действительности, оживляет в сознании читателя соответствующие зрительные, слуховые, осязательные впечатления» [7, с. 55]. В качестве примера такого толкования влияния внутренних видений на сферу чувств читателя П. Симонов приводит Константина Паустовского – советского писателя. Автор «Блистающих облаков» считал, что существует своеобразное право воздействия написанного слова на читателя, и аргументировал свой тезис: «Если писатель, работая, не видит за своими словами того, о чем пишет, то и читатель ничего не увидит за ними, какие бы удачные слова писатель ни выбирал. Но если писатель хорошо видит то, о чем пишет, то самые простые и порой даже стертые слова приобретают новизну, действуют на читателя с разительной силой и вызывают у него те мысли, чувства и состояния, какие писатель хотел ему передать. В этом, очевидно, и заключается тайна так называемого подтекста» [7, с. 55]. Вышеприведенные слова тождественны идее К. С. Станиславского, который обращал внимание молодых актеров на то, чтобы они, говоря, обращались не к ушам своего партнера, но к его глазам (см. [1, с. 91]), для того чтобы словами своей роли породить конкретные зрительные образы на внутреннем экране зрения сценического партнера. Данный принцип приобретает актуальность также и в пространстве литературы. П. Симонов обращал внимание на то, что «яркое воспроизведение конкретных чувственных впечатлений, мысленное видение предметов и событий окружающего мира оставляет необходимую предпосылку литературного творчества. Способность видения была в высокой степени развита у замечательных художников слова Л. Толстого, А. Толстого, Тургенева, Горького и Чехова» [7, с. 55]. Именно поэтому, если писатель должен развивать в себе умения внутреннего видения, переводчик художественных текстов тоже обязан об этом позаботиться. Здесь рождается вывод: если писатель создает для глаза читателя, то и переводчик должен перевести художественный текст таким образом, чтобы на внутреннем экране зрения получателя появлялись богатые ощущениями внутренние видения. Именно такое свойство человеческой психики можно и следует совершенствовать.

С. Гиппиус – горячий заступник работы над внутренними видениями – в качестве примера воздействия образов воображения на физиологические реакции тела артиста приводит историю из жизни Максима Горького. М. Горький во время работы над одним из своих рассказов, в котором описывал удар ножом, увидел на внутреннем экране своего зрения яркое изображение, которое вызвало сильную физическую боль именно в том месте, в которое нож ударил героя рассказа. На теле автора появилось красное пятно (см. [5, с. 359]).

В сокровищнице русской литературы можно найти много художественных произведений, которые вызывают на внутреннем экране читателя живописные ленты внутренних видений. К числу выдающихся личностей русской литературы, которые увиденные благодаря своей фантазии образы и истории облекли в слово и тем самым представили зрительскому воображению читателя, относятся, конечно: Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Иван Бунин, Федор Достоевский и многие, многие другие. Также и в польской литературе немало выдающихся писателей, которые пером создавали живые, достоверные образы жизни. Вот лишь некоторые из тех, чьи слова спроецировали на внутреннем экране автора статьи яркие ленты внутренних видений: Владислав Реймонт, Болеслав Прус, Генрик Сенкевич, Юлиуш Словацкий. Или Адам Мицкевич, который в изгнании, воскрешая образ любимой Родины, писал в первых строках поэмы «Пан Тадеуш»: «Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie» (на русском это звучит так: «Вижу и описываю, скучая по тебе») [8, с. 9].

Далее представим актерский тренинг внутренних видений, сформировавшийся в процессе педагогической практики с переводчиками художественных текстов и получивший название (как уже отмечалось выше) «Ольштынская хроника». Начиная актерский тренинг, в котором ведущее место занимают основные задания по видениям, следует напомнить, что данные упражнения реализуются поэтапно. Первый этап касается индивидуальной работы актера над собой. Его задача – заставить будущего актера осознать, какие возможности предоставляет применение видений в развитии творческого воображения, в формировании профессионального мастерства. Очередной этап – более сложный, это работа над определенной ролью и накопление внутренних видений определенного сценического героя. Третий этап, в котором актер не может обойтись без ленты внутрен-

них видений, это уже сам акт искусства, реализующийся в ходе спектакля. Предлагаемый в этой статье тренинг опирается на упражнения, применяемые на начальном этапе обучения актера. Упражнения такого типа предназначены, главным образом, для будущих актеров, но, как показывает педагогическая практика автора настоящих размышлений, успешно выполняют их также дети и молодежь, которые хотят развивать свои способности на школьной² или университетской сцене.

Участники тренинга внутренних видений могут сидеть и создавать на своем внутреннем экране образы, о которых говорит ведущий тренинга. Данные актерские задания можно выполнять в движении. Так, например, студенты театральных училищ, слушая театрального педагога, обычно перемещаются по сцене и выполняют задания, определенные преподавателем. Часто это основные задания с воображаемыми предметами, именуемые упражнениями на память физических действий и ощущений (см. [9, с. 240–260]). Хорошо, если во время выполнения упражнений участники проговаривают шепотом рождающиеся в их воображении картинки видений. Высказанное слово помогает конкретизировать внутренние видения.

Силой своего воображения студенты переносятся в места, о которых говорит ведущий, видят те природные явления, лица, животных или предметы, которые порождают на внутреннем экране их зрения слова театрального педагога. Ведущий тренинга должен дать участникам столько времени, сколько им нужно для того, чтобы они увидели, услышали, мысленно испытали или почувствовали те явления и вспомнили те обстоятельства, которые накоплены в ресурсах их памяти. Ни в коем случае нельзя спешить в работе с внутренними видениями. В свою очередь, надо как можно отчетливее всматриваться в образы, о которых идет речь в упражнении.

Участники тренинга, слушая театрального педагога, выполняют следующие актерские задания из актерского тренинга внутренних видений «Ольштынская хроника».

² Актерские тренинги такого типа проводились автором текста со студентами первого курса Высшего театрального училища им. Александра Севрука при театре им. Стефана Ярача в Ольштыне. Упражнения на внутренние видения представлялись также на многочисленных встречах, в которых принимала участие молодежь из Варминско-Мазурского воеводства, а также многих мастер-классов или в актерских лагерях в Польше, России и Украине.

Задание 1

Представь себе, что ты находишься в бору с хвойными деревьями (Уточни, что это за лес и где он находится). Это солнечный августовский день, а ты идешь с другом (Как зовут твоего друга? Как он выглядит? Постарайся вспомнить его лицо, улыбку, глаза... Как одет твой друг?). С вами гуляет собака (Какой породы? Как ее зовут?). Собака бежит, радостно лает, кружится вокруг вас и от счастья машет хвостом. Можете поиграть с нею, бросая ей палку. Не кричите так громко!

Теперь ты идешь один вдоль оврага с крутыми склонами (Друг с собакой пошли по другой дороге). Иди внимательно, не споткнись. Перепрыгни через ручей и поднимайся вверх медленно, внимательно. Сядь на траву и вслушайся в музыку леса. Ты слышишь, как шумят деревья? А теперь сосредоточься на шуме трав, колеблемых ветром, на ритме теплого, веселого ветра. Чувствуешь, как его дыхание легко гладит тебя по лицу? Ты видел когда-нибудь тополь? Послушай, как дрожат его листья. Ты видишь рябину? Какие у нее красивые, зрелые гроздья! Только ее листья уже не такие зеленые. Осень приближается неизбежно. А вот и старый умный дуб, обсыпанный желудями. Рядом растет куст черной бузины. А сразу с левой стороны танцуют барышни-березы. Ты прижимался когда-нибудь к дереву? Знаешь это чувство? Обними березу, погладь ее. Чувствуешь ее запах? Не двигайся. Посмотри из-за дерева... Видишь оленя? Не бойся, он далеко. Вот! Побежал.

В это время в лесу, наверное, грибы... Поищи их (Ты нашел хотя бы один? Какой?). Посмотри! Земляника спряталась между травами. Вспомни вкус зрелой земляники, лесной ежевики, черники. А теперь поищи вокруг себя лесные цветы. Ты видишь цветущий вереск? Остановись на минутку. Послушай пение птиц. Кто так радостно поет? Слышишь кукование кукушки? А теперь посмотри на лесной папоротник. Какой пышный куст! Видишь паутину, а на ней капли росы? Посмотри, как они волшебным образом сияют на солнце. А вот, рядом, прогуливается божья коровка... Вот! Летит! Села на твою ладонь. Посчитай, сколько у нее точек. Пусть погуляет по твоей ладони. Как искусно перепрыгивает с пальца на палец, с пальца на палец... Недалеко на поляне летают пчелы. Подойди поближе, посмотри, как они собирают мед. Только их не напугай. Если сосредоточишься, услышишь голос комара. Чувствуешь, как по твоей ноге кто-то ползет? Это же муравьи! Стряхни их, только не придави. А теперь по-

смотри, как прекрасно солнечные лучи просвечивают сквозь деревья, – это шедевр самой природы! Ты видишь тени высоких сосен? Ты смотрел когда-нибудь вверх, на их кроны? Посмотри теперь. Какой вид! Сколько птиц в воздухе! Какое чистое, голубое небо! Ведь оно смеется! Ты видел когда-нибудь смеющееся небо?! Прищурь на секунду глаза, почувствуй, как доброе солнце золотит лучами твое лицо. Какое это приятное ощущение! Вот вдруг дятел застучал по дереву. С какой стороны слышен звук? Открой глаза. Видишь его? А там, на верхушке сосны, по мху бежит белка. Какая она ловкая... она уже почти на самой верхушке!

А теперь выйди из леса. Перед твоими глазами простирается пейзаж с проселочной дорогой и пылью над ней? Иди по дороге среди полей и лугов, в сторону озера. Вдыхай аромат полевых цветов: маки, васильки, колокольчики... Присмотрись к ним внимательно, погладь их, обними, только не срывай! Вот на шиповник, растущий возле дороги, села разноцветная бабочка. Не пугай ее, присмотрись к ней внимательно. Опиши словами, как она выглядит. А там, по лугу, торжественно шагает аист. На краю дороги какое-то растение приманивает тебя своим запахом. Это дикая мята. Потрогай ее листочки – этот запах ты, наверное, знаешь. А помнишь ли ты запах шалфея³?

Сядь на берегу озера (какое это озеро?) и в течение нескольких минут просто смотри на спокойную поверхность воды. Вслушайся в разговор камыша, тростника. Слышишь, как вода плещет о берег? Видишь, как рыбы выпрыгивают из воды и затем опять исчезают в глубине озера. А, может, к тебе подплывут лебеди, а, может, мама-утка с маленькими утятами. Ты кормил когда-нибудь птиц на озере? Если у тебя есть кусочек хлеба, покроши его, покорми братьев своих меньших. Смотри! Лебеди взлетают и бьют крыльями о воду! Замечательно!

Набери воды в ладони и умой лицо. Вода теплая? Ты пускал когда-нибудь «блинчики» на воде? Такие из плоских камней? Попробуй, может быть, сегодня у тебя получится. Присмотрись внимательно к камешкам, раковинам, которые лежат на берегу и которые находятся под водой. А, может быть, ты замочишь ноги? Пройди еще несколько шагов. Помнишь, как в детстве ты брызгался водой? Давай попробуй! Брызгайся, не

³ Запах шалфея знают не все, поэтому предлагаю, чтобы ведущий тренинг принес на занятия шалфей, например, сушеный, и дал участникам понюхать его до или во время тренинга.

стесняйся! В жаркий летний день брызгаться не грех. Ребята, хватит! Выходим из воды.

Вытрись полотенцем и ложись на него. Подложи руки под голову и посмотри в небо. По небу плывут облака... На что они похожи? Опять летят птицы. Это, кажется, ласточки. Как низко кружат над землей! Почему? Ты чувствуешь, как сильно подул ветер. Ветер понес твою шляпу! Беги, поймай ее. Облака, будто бешеные, бегут по небу... Пошел дождь. Ты чувствуешь, как на твое лицо падают капли теплого дождя? Одна капля, вторая, третья... Льет как из ведра. Некуда скрыться – придется мокнуть, и все! Даже полотенце не поможет. К счастью, дождь быстро кончился. Только начался – и уже все. Помнишь этот запах леса или луга после дождя? Воздух такой влажный. Видишь радугу над озером? Словно мост, соединяющий оба берега озера. Какой замечательный вид!

Прищурь на мгновение глаза. Когда откроешь их, увидишь над собой звездное небо... Теплая августовская ночь, а ты все еще сидишь у озера и восхищаешься небосводом. Зрелая луна царствует на небе, а звезд вокруг столько, что не сосчитаешь. Ты видишь Большой Ковш? Смотри! Падает звезда! Быстрее загадывай желание! О чем ты подумал?.. И все это отражается в зеркале озера. Поверхность воды сияет звездами.

А сейчас вспомни старый, добрый, теплый дом. Это дом лесника. На столе в кухне стоит керосиновая лампа и огонь горит в печи. Ты сидишь за столом, пьешь чай с лимоном и яблочным пирогом с корицей. Ты помнишь вкус яблочного пирога с корицей? На стенах висят олени рога. Кто-то в соседней комнате играет на гитаре и тихо поет.

Ты выходишь на крыльцо. Возле дома горит костер. Ты садишься возле него. Огонь пылает, кажется, что он обращается к тебе, рассказывает историю о... Вот именно, о ком, о чем он рассказывает? Кого радостно, а, может быть, умилительно вспоминает? Ты бросаешь сухие ветви в огонь, и вдруг высоко, высоко в небо летят тысячи танцующих искр. Восхитительное зрелище! А помнишь запах дыма от костра? Ты ел когда-нибудь печеную в золе картошку?

И опять покой. Такая тишина, что слышно, как яблоки падают с яблони.

И так еще долго, долго можно строить бесконечные ленты внутренних видений и вести тренинг, в котором слово педагога словно извлекает изображения, записанные во внутренней памяти присутствующих. В предлагаемом тренинге участники будто призывают из памяти голоса, запахи и вкусы леса. Они вспоминают, что чувствует их тело, выполняя основные актерские задания по так называемому физическому самочувствию. Задание данного тренинга состояло также в пробуждении добрых, солнечных эмоций, хотя, следует подчеркнуть, что часто в театральной аудитории проводятся тренинги, в которых ведущую позицию занимают эмоции, вызванные наиболее драматичными или даже трагическими событиями, свидетелем или участником которых может стать любой из нас (см. [10]).

Это еще не конец тренинга. Вторая его часть – прочтение ведущим первых пяти частей⁴ «Ольштынской хроники» К. И. Галчинского.

Задание 2

Педагог читает медленно, чтобы участники успели увидеть на внутреннем экране образы, которые содержатся в поэме К. И. Галчинского. Итак, начинаем:

«Ольштынская хроника»

И вечное светит лето в моем царстве...

(«Сон в летнюю ночь»)

*Желтое камыш на озерах,
Явственной каждый шорох —
Пора златоногому лету
В путь отправляться по свету.
Неужто бессильно слово,
Неужто бессильны рыданья,
И зелень и птиц ты снова
Утащишь в своем чемодане?*

⁴ Описанный в настоящем тексте тренинг подготовлен на основании первых пяти частей данной поэмы. Однако также и другие части «Ольштынской хроники» представляют собой отличный материал для актерского тренинга. В поэме можно найти, в числе прочих, интимный разговор, в котором принимают участие лирический герой. Он и прекрасная Она. Эта часть «Ольштынской хроники» может использоваться, например, для тренинга, тема которого будет касаться любви, страсти, увлечения объектом чувств.

*Что тебе эта дорога?
Лето, помедли немного! [2].*

Кстати, стоит одновременно читать и присматриваться к участникам. На их спокойных, замороженных лицах видно восхищение, улыбка, связанная с воспоминанием о лете, тоской по каникулам, первой любви или же незабвенному вечеру, проведенному у костра. По выражению их лиц ясно, видят ли они то, о чем писал поэт, о чем читает педагог.

Задание 3

В очередной части задания я предлагаю, чтобы участники тренинга прочитали отрывки «Ольштынской хроники» таким образом, как учил К. С. Станиславский, то есть, обращаясь к внутренним видениям слушателя. Можно также попросить, чтобы будущие переводчики выбрали художественное произведение (рекомендуется, чтобы для начала это были живописные картины природы, каких много имеется, например, в «Евгении Онегине»), затем сами подготовили тренинг видений и провели его в своей группе.

В итоге наших размышлений на тему внутренних видений в работе переводчика художественных текстов, следует напомнить, что корифеи русской литературы отлично понимали, насколько важную роль в творческом процессе играет видение внутренним зрением и насколько оно полезно в создании произведения, а также в его восприятии. То же свойство творческого воображения должны, несомненно, развивать будущие переводчики художественных текстов.

Опуская занавес размышлений о ленте внутренних видений, процитирую вслед за С. Гиппиусом слова Льва Толстого, которые еще раз подтверждают, что без внутренних видений, без лент внутренних видений, без воображения не может быть и речи о великой литературе, так же, как не может быть и речи о великолепном театре или же о замечательном переводе: «Раньше записывал пейзажи, случаи, которые наблюдал, и пр., но это мне ни разу не пригодилось: память (подсознательная) хранит все, нужно ее только разбудить... Я стараюсь увидеть нужный мне предмет (вещь, человека, животное)... Большая наука – завывать, гримасничать, разгова-

ривать с призраками и бегать по рабочей комнате» [5, с. 350]. Именно поэтому чрезвычайно важной является работа над внутренними видениями. Данный процесс находит в сокровищнице подсознания материал для творчества в области литературы, сцены или перевода и, что самое главное, стремится к пробуждению сферы сверхсознания творческого субъекта, согласно К. С. Станиславскому, – сферы, в которой материализуется как искусство, так и наука.

Литература

1. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. Ч. II: Работа актера над собой. – М., 1955. – Т. 3. – 504 с.
2. Галчинский К. И. Стихи [Электронный ресурс]: пер. с пол. – М.: Худож. лит., 1967. – URL: <http://www.imwerden.info/belousenko/books/poetry/galczynski.htm> (дата обращения: 01.12.2015).
3. Грачёва Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. – СПб.: Речь, 2003. – 168 с.
4. Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. – М.: Наука, 1984. – 163 с.
5. Гиппиус С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 384 с.
6. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. – М.: ВТО, 1970. – 160 с.
7. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоции. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 139 с.
8. Mickiewicz A. Dzieła poetyckie. T. 4. Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem. – Warszawa, 1979. – S. 384.
9. Станиславский К. С. Полн. собр. соч.: в 8 т. – М., 1957. – Т. 4. – 551 с.
10. Zaorska M. Śmierć w (jego) życiu w sztuce (z biografii Stanisławskiego i doświadczenia szkoły twórcy gramatyki sztuki dramatycznej) // Acta Neophilologica”. Olsztyn, 2013. – XV (1). – S. 361–372.

НАШИ АВТОРЫ

Бобина Елена Михайловна – преподаватель отделения теории музыки Прокопьевского колледжа искусств, соискатель степени кандидата искусствоведения Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (*Прокопьевск, Россия*)

Булгаева Галина Дмитриевна – преподаватель Алтайского государственного университета, иконописец-реставратор Барнаульской епархии (*Новоалтайск, Россия*)

Васильев Юрий Андреевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, заслуженный деятель искусств России (*Санкт-Петербург, Россия*)

Высоцкая Марианна Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (*Москва, Россия*)

Герашенко Виктория Петровна – доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Григорьянц Татьяна Александровна – кандидат культурологии, профессор кафедры театрального искусства, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Егорова Марина Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке (*Москва, Россия*)

Заорска Магдалена Юзефовна – кандидат искусствоведения, доцент Института восточного славяноведения Варминско-Мазурского университета (*Ольштын, Польша*)

Иванова Ольга Сергеевна – аспирантка Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Киселёва Вероника Александровна – старший преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Курмашева Анастасия Вахитовна – студентка Кемеровского государственного университета (*Кемерово, Россия*)

Линклейтер Кристин – преподаватель, актриса и режиссер, руководитель отделения актерского мастерства на факультете искусств Колумбийского университета (*Нью-Йорк, США*)

Мохонько Анатолий Павлович – кандидат педагогических наук, профессор кафедры эстрадного оркестра и ансамбля Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Оленич Людмила Владимировна – доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры, член Союза художников России (*Кемерово, Россия*)

Пога Лиана Нодариевна – ассистент-стажер кафедры культуры и искусства речи Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Попова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Прокопов Виктор Леонидович – доцент кафедры театрального искусства Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Прокопова Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор кафедры культуры и искусства речи, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведе-

ния, директор института театра Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Сабелев Михаил Михайлович – преподаватель кафедры театрального искусства Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Синельникова Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Чепурина Вера Владимировна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи, научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры (*Кемерово, Россия*)

Шубина Людмила Александровна – старший преподаватель кафедры сценической речи, вокала и пластики Пермского государственного института культуры (*Пермь, Россия*)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Васильев Ю. А. В надежде на дискуссии, споры, полемику..... 3

Шубина Л. А. Из опыта работы над прозаическим материалом..... 15

Раздел I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И НАУКА: ОТ РОМАНТИЗМА К ПОСТМОДЕРНУ

Егорова М. А. «Дон Карлос»: Ф. Шиллер и Дж. Верди..... 21

Бобина Е. М. Особенности позднеромантической гармонии на примере произведений Сезара Франка..... 29

Иванова О. С. Геометрия пространства в полифонии художественного мира эпохи постмодерна..... 46

Синельникова О. В. Родион Щедрин и Мстислав Ростропович: результаты творческого содружества..... 57

Мохонько А. П. Творческое наследие Арнольда Каца..... 76

Высоцкая М. С. К двадцатилетию Научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории: обзор деятельности..... 87

Раздел II. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ

Герашенко В. П. Язык образов скифского искусства «звериного» художественного стиля..... 100

Булгаева Г. Д. Печатные образы XIX–XX веков в собраниях алтайских храмов..... 119

Оленич Л. В. Сибирский салон..... 126

Попова Н. С. Творческий метод С. Г. Кукушкина в контексте тенденций искусства г. Кемерово 1990–2010-х годов..... 132

Раздел III. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КУЗБАССА: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

Сабелев М. М. Потенциал эвакуированных театров в формировании культурной среды российской провинции..... 138

Проконова Н. Л., Прокопов В. Л. Нововведения в театре Кузбасса в период 90-х годов XX столетия..... 158

Чепурина В. В. Особенности трагического универсума в сценической версии «Макбета» У. Шекспира на сцене Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского..... 184

Григорьянц Т. А. Особенности профессионального стиля актрисы Вероники Киселёвой..... 195

Курмашева А. В. Смешение жанров трагедии и драмы как проявление эстетики постмодернизма в современном театре..... 209

Киселёва В. А. Интерпретация «сказочного мира» средствами современной сценографии (на материале репертуара Кемеровского театра для детей и молодежи)..... 222

Раздел IV. ДИАЛОГ КУЛЬТУР: ВОСПИТАНИЕ ДЫХАНИЯ, ГОЛОСА, РЕЧИ

Линклейтер К. Алхимия дыхания (Перевод, предисловие и примечания Л. Н. Пога)..... 227

Заорска М. Методы сценической педагогики в практике университетского образования: опыт применения тренинга внутренних видений в обучении переводчиков художественных текстов..... 244

НАШИ АВТОРЫ..... 258

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ:
В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 14

Редакторы *Т. В. Сафарова, Н. Ю. Мальцева*
Дизайн обложки *С. Н. Казарина*
Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашиовой*

Подписано в печать 01.03.2016. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 13,6. Усл. печ. л. 15,1.
Тираж 500 экз. Заказ № 16.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19, корпус А. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

