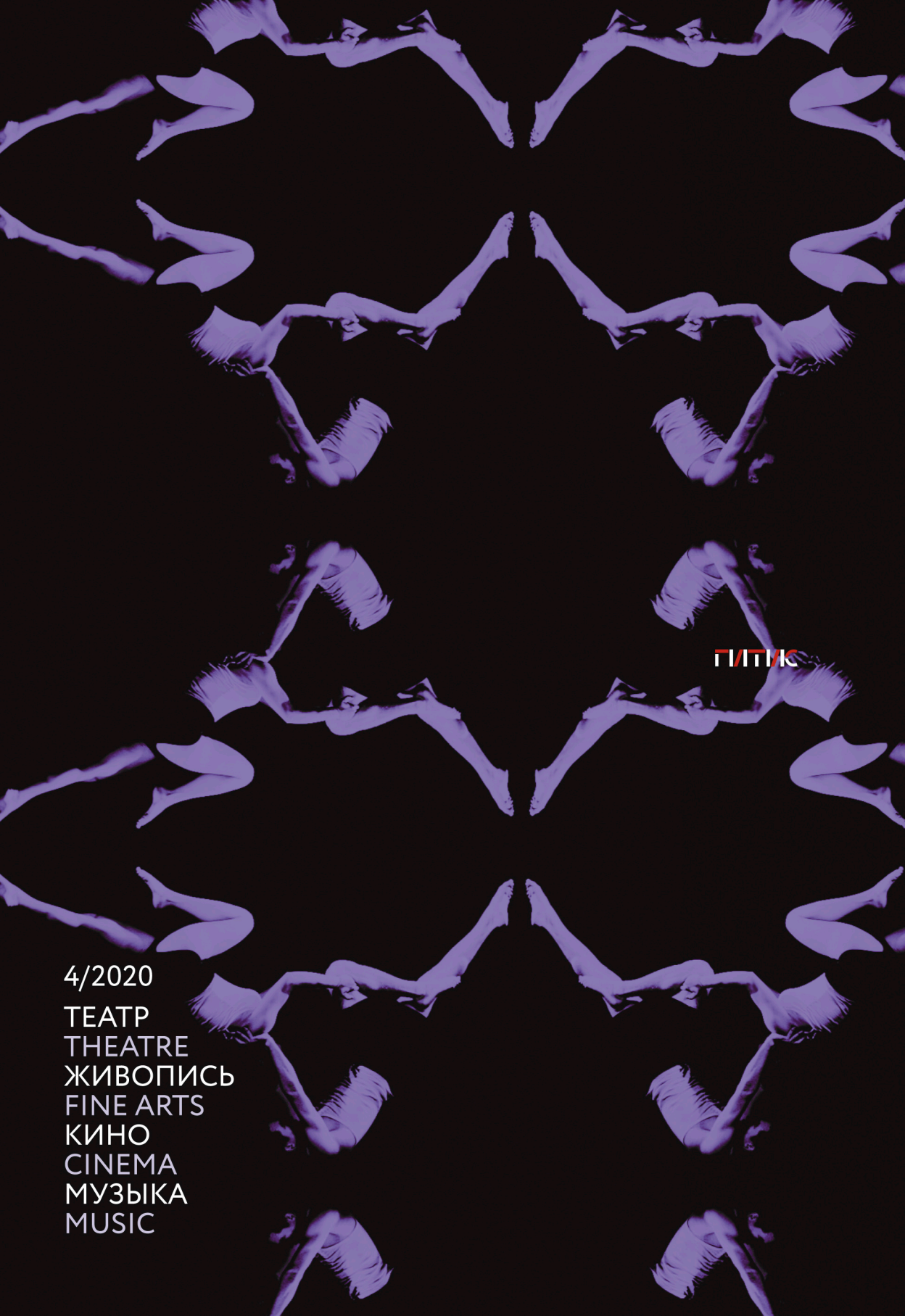


ГИТИС

4/2020

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА-
ГИТИС

4/2020

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

ГИТИС

Москва

Ежеквартальный альманах
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА — ГИТИС

Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77 – 27600 от 15 марта 2007 г.

ISSN (Online): 2588 – 0144
ISSN (Print): 1998 – 8745

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям: «Театральное искусство», «Музыкальное искусство», «Кино-, теле- и другие экранные искусства», «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», «Хореографическое искусство», «Теория и история искусства».

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2020

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ *Александры Ашихиной*

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин, *профессор, доктор филологических наук*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, *ректор, кандидат филологических наук*

К. Л. Мелик-Пашаева, *профессор, кандидат искусствоведения*
Ю. Л. Альшиц, *профессор, PhD (Германия), кандидат искусствоведения*
А. В. Бартошевич, *профессор, доктор искусствоведения*
С. М. Бархин, *академик (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ)*
Д. А. Бертман, *профессор, народный артист России*
Т. Н. Ветрова, *доктор искусствоведения (ВГИК им. С. А. Герасимова)*
И. Н. Гращенкова, *доктор искусствоведения*
Г. Ч. Гусейнов, *профессор, доктор филологических наук*
В. Н. Дмитриевский, *профессор, доктор искусствоведения*
С. В. Женовач, *профессор, заслуженный деятель искусств России*
В. В. Иванов, *доктор искусствоведения (ГИИ)*
О. В. Калугина, *ведущий науч. сотр. (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ), доктор искусствоведения*
Р. Г. Косачева, *профессор, доктор искусствоведения*
Н. И. Кузнецов, *профессор (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского), доктор искусствоведения*
Е. М. Левашёв, *профессор (ГИИ), доктор искусствоведения*
Л. И. Лифшиц, *доктор искусствоведения (ГИИ)*
М. Г. Литаврина, *профессор, доктор искусствоведения*
Ю. М. Орлов, *профессор, доктор искусствоведения*
Т. В. Портнова, *профессор (РГУ им. А. Н. Косыгина), доктор искусствоведения*
К. Э. Разлогов, *профессор (ВГИК им. С. А. Герасимова), доктор искусствоведения*
Елена Ранди, *профессор, PhD (Падуанский университет, Италия)*
Е. В. Сальникова, *доктор культурологии (ГИИ)*
В. Ю. Силюнас, *профессор, доктор искусствоведения*
В. Н. Ткачёв, *профессор (Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова при РАХ), доктор архитектуры*
Д. В. Трубочкин, *профессор, доктор искусствоведения*
Е. Г. Хайченко, *профессор, доктор искусствоведения*
Н. М. Цискаридзе, *профессор (Академия русского балета им. А. Я. Вагановой), народный артист России*
Н. А. Шалимова, *профессор, доктор искусствоведения*
А. Л. Ястребов, *профессор, доктор филологических наук*

FOUNDER:
RUSSIAN INSTITUTE OF THEATRE ARTS (GITIS)

EDITOR-IN-CHIEF

Artem Zorin,
Dr. habil. in Philology, *Professor*

EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Grigoriy Zaslavskiy, *Rektor*, *PhD in Philology*

Karina Melik-Pashayeva, *Professor*, *PhD in Arts*
Yury Alshits, *Professor*, *PhD in Arts (Germany)*
Alexey Bartoshevich, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Sergey Barkhin, *Academician (Research Institute of Fine Arts' Theory and History)*
Dmitry Bertman, *Professor*, *People's Artist of Russia*
Tatyana Vetrova, *Dr. habil. in Arts (Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov)*
Irina Grashchenkova, *Dr. habil. in Arts*
Hasan Huseynov, *Professor*, *Dr. habil. in Philology*
Vitaly Dmitrievsky, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Sergey Zhenovach, *Professor*, *Honored Artist of the Russian Federation*
Vladislav Ivanov, *Dr. habil. in Arts (State Institute for Art Studies)*
Olga Kalugina, *Leading Researcher (Research Institute of Theory and History of Fine Arts)*, *Dr. habil. in Arts*
Rimma Kosacheva, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Nikolai Kuznetsov, *Professor (Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory)*, *Dr. habil. in Arts*
Evgeny Levashev, *Professor (State Institute for Art Studies)*, *Dr. habil. in Arts*
Lev Lifshits, *Dr. habil. in Arts (State Institute for Art Studies)*
Marina Litavrina, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Yuri Orlov, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Tatiana Portnova, *Professor (The Kosygin State University of Russia)*, *Dr. habil. in Arts*
Kirill Razlogov, *Professor (Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov)*, *Dr. habil. in Arts*
Elena Randi, *Professor (University of Padua, Italy)*, *PhD*
Ekaterina Salnikova, *Dr. habil. in Cultural Studies (State Institute for Art Studies)*
Vidmantas Silyunas, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Valentin Tkachev, *Professor (Moscow State Academic Art Institute n.a. V. I. Surikov)*, *Dr. habil. in Architecture*
Dmitry Trubochkin, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Elena Khaichenko, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Nikolai Tsiskaridze, *Professor (Vaganova Ballet Academy)*, *People's Artist of Russia*
Nina Shalimova, *Professor*, *Dr. habil. in Arts*
Andrey Yastrebov, *Professor*, *Dr. habil. in Philology*

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

8 *Д. В. Трубочкин*
ГРИМ НА ЛИЦЕ АНТИЧНОГО АКТЕРА

19 *И. И. Крыловская*
ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ РОССИИ И В МАНЬЧЖУРИИ В 1900–1905 гг.

46 *Е. В. Шахматова*
ПСИХИЧЕСКАЯ ЭНЕРГИЯ В АКТЕРСКОЙ ШКОЛЕ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ЭПОХИ

67 *Е. А. Сариева*
«ТРАВИАТА» В ОПЕРНЫХ ПАРОДИЯХ

78 *Н. С. Скороход*
ЭРВИН ПИСКАТОР: ВСТРЕЧА С СОВЕТСКИМ ТЕАТРОМ

88 *П. М. Степанова*
ТЕЛЕСНОСТЬ АКТЕРА ШКОЛЫ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО В ТЕАТРЕ И КИНО

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ

103 *А. А. Бармак, Г. А. Заславский, П. В. Борисенко, А. Т. Маршания, Н. С. Столбова*
ЧЕЛОВЕК МИНОРНОЙ ГАММЫ И ЕГО УЧЕНИКИ

МИР – ТЕАТР

121 *Д. Г. Самитов*

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В США. ОПЫТ ТЕАТРА «ЭЛЛИ»

133 *Г. А. Заславский, О. В. Иванов, И. С. Карпушкин*

РЕПЕРТУАР НЕЗАВИСИМЫХ ТЕАТРОВ В РОССИИ: МНОГООБРАЗИЕ ВИДОВ И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК

ШКОЛА СЦЕНЫ

151 *М. И. Немчинский*

ПУТЬ ПАРАДОКСОВ. АКТУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ СОВЕТСКОГО ЦИРКА 1920–1930-х гг.

180 *О. Л. Кудряшов*

ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ПЛАН ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

RUSSIAN INSTITUTE OF THEATRE ARTS (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

QUARTERLY REVIEW
ESTABLISHED IN 2008

ART. MOTION IN TIME

8 *Dmitry Trubochkin*

MAKE-UP ON THE FACE OF THE ANCIENT ACTOR

19 *Izabella Krylovskaya*

OPERETTA IN THE FAR EAST OF RUSSIA AND IN MANCHURIA IN 1900–1905

46 *Elena Shakhmatova*

MENTAL ENERGY IN THE ACTING SCHOOL OF K. S. STANISLAVSKY AND SPIRITUAL EXPERIENCE OF THE EPOCH

67 *Elena Sarieva*

"LA TRAVIATA" IN OPERA PARODIES

78 *Natalia Skorokhod*

ERWIN PISCATOR: MEETING WITH THE SOVIET THEATRE

88 *Polina Stepanova*

CORPORALITY OF AN ACTOR IN THEATRE AND CINEMA IN JERZY GROTOWSKI'S SCHOOL

GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

103 *Aleksander Barmak, Grigoriy Zaslavskiy, Petr Borisenko, Anna Marshania, Nadezhda Stolbova*

THE MAN OF THE MINOR SCALE AND HIS PUPILS

WORLD – THEATRE

121 *Dmitry Samitov*

PROBLEMS OF FORMATION OF THE REGIONAL THEATRE IN USA. ALLEY THEATRE EXPERIENCE

133 *Grigoriy Zaslavskiy, Oleg Ivanov, Ivan Karpushkin*

THE REPERTOIRE OF INDEPENDENT THEATRES IN RUSSIA: VARIETY OF TYPES AND CREATIVE SEARCH

THE STAGE SCHOOL

151 *Maximilian Nemchinsky*

THE WAY OF PARADOXES. THE ACTUAL IMAGERY OF THE SOVIET CIRCUS OF THE 1920–1930s

180 *Oleg Kudryashov*

EXTERNAL AND INNER PLAN OF DRAMATIC TEXT

Д. В. ТРУБОЧКИН
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

DMITRY TRUBOCHKIN
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

ГРИМ НА ЛИЦЕ АНТИЧНОГО АКТЕРА

АННОТАЦИЯ
В статье рассматриваются античные свидетельства об изобретении маски Фесписом (середина VI в. до н. э.), а также история о том, как маска пришла на смену гриму. Автор дает свое истолкование того, как можно понять суть нововведения Фесписа и его младших современников, в том числе Эсхила, с которых мы ведем историю театральной маски. Римские авторы и позднейшие византийские лексикографы были уверены в том, что Феспис первоначально пользовался гримом, затем он сам или Эсхил изобрел трагическую маску. В основе этого позднейшего представления, вероятно, лежит практика актеров мима, чей облик разительно отличался от облика актеров трагедии: простота облачения мимических актеров и сложность снаряжения трагиков побудила связать их в единую схему «от простого к сложному» и применить ее к вопросу о происхождении трагедии. Изобретение Фесписа и людей его круга заключалось в том, что они ввели в действие маску-шлем, удобную для длительного ношения на площадке и лишенную сатировских мимических искажений, и тем самым переосмыслили практику праздничного ряжения и маскировки. Начиная с эпохи Фесписа – Эсхила античная культура привыкает к тому, что маска и театральный костюм служат

MAKE-UP ON THE FACE OF THE ANCIENT ACTOR

ABSTRACT
The article deals with the ancient evidence for the invention of the mask by Thespis (mid. VI BC) and studies a peculiar story of how the mask replaced the make-up. The author gives his interpretation of the essence of Thespis's innovation along with his younger contemporaries including Aeschylus. They are considered to be the initiators of the mask practice. Roman authors and latest Byzantine lexicographers were sure that Thespis originally used make-up first and later either he or Aeschylus invented the tragic mask. This later concept was probably based on the practice of mime actors whose appearance was very much different from that of tragic actors. The simplicity of the outfit of mime actors compared to the complexity of the tragic costume was interpreted within the scheme «from the simple to the complex». It was applied to the problem of the tragedy genesis. The essence of Thespis's invention is the new construction of a helmet mask which was good for a long wearing at the stage; masks of this type were devoid of satyr mimic distortion. Starting from the era of Thespis – Aeschylus, the ancient culture got used to the fact that both the mask and theatrical costume serve as tools for presenting not only funny, but also serious legends.

УДК 792.032+792.024 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-8-18 © Д. В. Трубочкин

инструментами для представления не только смешных, но и серьезных сказаний.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *античный театр, античная трагедия, маска, грим, Феспис.*

KEYWORDS: *Ancient theatre, ancient tragedy, mask, make-up, Thespis.*

В последние десятилетия маска античного театра привлекает внимание исследователей разных направлений и специальностей: о маске пишут новые исследования археологи [1]; маску исследуют историки, занимающиеся античным театром [2, с. 176–190]; филологи посвящают ей объемные междисциплинарные штудии [3, с. 79–119]; театроведы создают о ней большие монографии [4]; маске посвящены статьи в современных профессиональных энциклопедиях [5] и отдельные главы в обзорных исследованиях по театральным древностям [6, с. 46–61]. Если в начале XX в. для понимания маски и ее роли в античном театре филологи ограничивались сбором и интерпретацией античных текстов и иконографии, то с недавнего времени маска широко исследуется как предмет конкретной театральной практики [7]. Из множества научных проблем, связанных с античной маской, до сих пор недостаточно внимания, на взгляд автора, уделялось переходу от гримировки к маскировке лица актера, традиционно связываемой с трагедией.

Феспис и его актеры гримировали лица во время выступлений: об этом сообщает Гораций («Наука поэзии», 277) [8, с. 390]. Материал для грима Гораций называет неопределенно: *faex* – «осадок, отстой», или иначе «гуща, примесь». В русской традиции *faex* в этом контексте обычно переводят как «сусло». Понять, какого цвета было лицо загримированного Фесписа, из слов Горация невозможно, ибо есть два вида сусла: его изготавливают или на основе зерна (тогда лицо белое или белесое), или на основе виноградной гущи (тогда лицо темно-красное).

Джейн Харрисон в 1908 г. предположила, что в культовых именах Диониса – Бромий, Брайт, Сабазий и др. зафиксирована его древнейшая стадия «пивного» бога злаков и урожая [9, с. 415–420]. Около времени Фесписа (середина VI в. до н. э.) Дионис в Аттике превратился в бога «винного», вино стало самым употребляемым хмельным напитком, вытеснив более древние медовуху и пиво; стало быть, вместе со светлым суслом из зерна распространилось темно-красное винное сусло. Как бы то ни было, белый и красный по сей день являются основными цветами традиционного театрального грима – в том числе в древнейших видах театра (например, в китайской опере или японском театре кабуки). Гораций, а позже Овидий («Наука любви», 3, 211) [10, с. 192] могли использовать слово *faex* в обобщенном смысле: «грим» – без намерения передать конкретные сведения о цвете.

Разумеется, Гораций и Овидий видели перед собою римских актеров мима, часто выступавших без масок. Сравнивая простое снаряжение мима

со сложным реквизитом актера трагедии и комедии и пантомимы, они закономерно делали вывод о том, какой тип «маскировки» лица древнейший. (К такому же выводу приводило и сопоставление непритязательных мимических сценок со сложно устроенными спектаклями прочих жанров.)

Само по себе замазывание лица для обрядовых игр или выступлений на публике не было новшеством во времена Фесписа. В греческой практике такое засвидетельствовано, например, в обрядах Артемиды в Летринах в районе Элиды. По преданию, которое излагает Павсаний («Описание Эллады», 6, 22, 10) [11, с. 444], влюбленный в Артемиду Алфей пришел, чтобы овладеть ею, в Летрины на ночной праздник, который Артемида справляла с нимфами. Но Артемида вымазала лицо и себе, и всем нимфам некой «грязью» или «глиной» (*pelos*); Алфей не узнал ее и удалился ни с чем. Далее Павсаний излагает особенности летринейской обрядовой практики не вполне ясно: Артемиду назвали Алфеей (из-за любви к ней Алфея), а элейцы, дружественные летринейцам, перенесли в Летрины свои обряды в честь Артемиды Элафиеи («охотницы на оленей»), так что и имя «Алфея» в итоге было вытеснено именем «Элафиея». Забылись ли вместе с тем летринейские обряды с намазыванием лица «грязью», неизвестно.

В русском переводе Павсания для слова *pelos* используется «ил»[1], потому что в конце рассказа об Артемиде он упоминает болото и пруд, который никогда не пересыхает, в шести стадиях от Летрин («Описание Эллады», 6, 22, 10) [11, с. 444]. Можно принять их за источник «грязи» и вообразить возможные ее цвета: коричневый, бурый, черно-коричневый или совсем черный.

Некоторые усматривают в этой особенности культа Артемиды смысловую связь с глиняными масками, в большом количестве (более 200) найденными в храме Артемиды Орфии в Спарте. Большинство из них относится к 600–550 гг. до н. э., то есть ко времени до Фесписа [12]. Очевидно, эти маски использовались в качестве антефиксов – украшений по краям храмовой кровли (такое было весьма распространено в античной культуре – рис. 1) или прикреплялись к стене: на некоторых масках сохранилась плоская окантовка, позволяющая плотно прислонить маску к стене, а на окантовке есть небольшие отверстия для крепления [13, с. XLVIII]. Некоторые из них вполне годятся для того, чтобы их можно было надеть на лицо: они сопоставимы с человеческим лицом по размеру, имеют достаточно широкие отверстия для глаз и рта, сквозные отверстия для ноздрей. Материал, из которого они изготовлены, – глина, которая применялась и для изготовления ваз и фигурок, тоже в изобилии найденных на территории храма.

Словарь Суда сообщает нам самое позднее свидетельство о Фесписе, которое отстоит от его деятельности на 1500 лет; но именно в этом свидетельстве заключены и наибольшая ясность, и ценные детали насчет грима и маски [14, с. 1887]: «<Феспис> первым вышел

1 *Перевод С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк.*

Рис. 1. Сатировская маска-антефикс. Терракота. VI в. до н. э. Национальный археологический музей, Афины. Фото Д. Трубочкина

в трагедии, вымазав лицо белилами; потом он защитил <лицо> портулаком во время выступления; а после этого ввел использование масок, снабдив <лицо> одним только полотном»[2].

Выражение «защитил портулаком» (*andrakhne eskepasen*) можно толковать двояко. Феспис (1) воспользовался соком листьев портулака в составе белил как увлажняющим средством (портулак как лечебно-косметическое средство применяют до сих пор); либо (2) истолок листья портулака в «кашицу» и покрыл ею лицо. Второе, конечно, странно и наименее вероятно: портулак, кажется, никогда не применялся ни как естественный краситель, ни как материал для грима. К тому же благодаря этой «кашице» лицо у Фесписа получилось бы жутковатого зелено-коричневого цвета; в иконографии античных масок такой цвет не зафиксирован, тогда как маски белого цвета широко распространены.

Если принять за основу первый вариант, то у нас получится картина стадиального развития, или усовершенствования маскировки лица, которую, возможно, и хотел нарисовать читателю источник Суды (явно имея в виду грим актеров раннего Средневековья). Вначале Феспис просто мазал на лицо белила; потом усовершенствовал свои белила, добавив увлажнитель (такое усовершенствование точно требовалось, если в состав косметических белил входил свинец, растворенный в уксусе, как об этом сообщает Плутарх, «Застольные беседы», 691b [15, с. 104]); наконец, Феспис пришел к маскам, взяв в качестве основного материала для них полотняную ткань.

В свидетельстве Суды ценно упоминание материала масок Фесписа: «полотно» (*othone*). Если не принимать во внимание глину (глиняные маски все-таки изготавливались не для ношения на лице), то древнейшими и традиционными для изготовления масок можно признать три вида материала: 1 – дерево, 2 – кожа и 3 – ткань, пропитанная клейстером на основе муки (возможно, с примесью гипса) – тканевый аналог папье-маше.

2 *Перевод автора настоящей статьи.*

Любой из трех мог применяться в Античности: известные сегодня технологии изготовления деревянной маски, кожаной маски [16, с. 249–262] и маски из ткани (сходная с папье-маше) вполне соотносимы с возможностями античных умельцев.

Дерево, вероятно, воспринималось как исходный материал лицевых масок хотя бы потому, что культовые маски Диониса изготавливали из дерева. Афиней («Пир мудрецов», 78c) [17, с. 110] сообщает, что на Наксосе маска Диониса Бакхия («безумствующего») была сделана из винограда (*prosopon… ampelinon*), то есть, видимо, сплетена из виноградных веток; а маска Диониса Мейлихия («милостивого») вырезана из смоковницы (*sykinon*), потому что считалось, что не только виноград, но и смоквы – это дар Диониса. Деревянные маски – выдолбленные из дерева или сплетенные из веток – до сих пор распространены в календарных играх и шаманских ритуалах сибирских народов.

И все же дерево, по сравнению с кожей и тканью, наименее удобно для актера, полностью закрывающего лицо маской в течение долгого времени пребывания на площадке. Дерево – материал тяжелый и жесткий, впитывает влагу, испаряемую лицом, очень медленно; поэтому деревянная маска при длительном ношении во время физических нагрузок вызывает сильное чувство дискомфорта. (При этом мы, конечно, понимаем, что физические упражнения античных воинов в бронзовых шлемах, полностью закрывающих лицо, вызывают еще больший дискомфорт, неизбежный в воинских буднях.) В японском театре Но деревянная маска закрывает не все лицо актера, из-под низа виднеется часть подбородка, сверху открыта половина лба; по краю маски положена прокладка, и между маской и кожей лица внутри есть пространство, куда проходит воздух извне. Для древнегреческой театральной маски, покрывающей всю голову, пропитанная ткань или кожа более удобны как материалы легкие и, главное, способные быстро впитывать влагу.

Конкретные исторические свидетельства о театральном гриме и масках чрезвычайно скудны не только в античную эпоху: практическое умение бутафора-постижера еще не было осмыслено как вид искусства, заслуживающий описания. В современном театре есть авторитетные постижеры и мастера грима, которые по праву считают, что их искусство питается из источника чрезвычайно древнего. Но их профессиональные легенды нельзя брать за основу для реконструкции театральной древности.

Важно отметить: в позднеантичной и византийской науке сложилось убеждение, что первые трагики, в том числе Феспис, изначально играли не в масках, а в гриме; что трагические маски были введены не сразу, и ввел их в театральный обиход именно Феспис. В этой концепции есть свой резон: надо только разобраться, в чем именно состояла суть открытия.

Возможно, непривычным для античной публики было применение на лице белил мужчиной-актером. Для раскрашивания лиц культовых статуй – в том числе древнейших деревянных статуй Диониса – использовали пурпурный цвет. Павсаний («Описание Эллады», 2, 2, 6) [11, с. 115] сообщает,

что на площади в Коринфе стояли две деревянные статуи Диониса, по преданию, сделанные из того самого дерева на Киферо́не, на котором спрятался Пенфей, чтобы подсмотреть за вакханками по совету Диониса; с этого дерева вакханки его стащили и растерзали. У обеих статуй Диониса вся поверхность покрыта позолотой, кроме лиц: лица окрашены красной краской. На 2/3 масок из храма Артемиды Орфии цветовой пигмент не сохранился; на оставшихся доминируют пурпурный и черный, иногда встречается белый в виде тонких белых полосок – «штрихов» поверх этих цветов (что характерно для вазописи того времени).

Античные и современные комментаторы Горация отмечали, что латинское *faex* (материал грима Фесписа) может соответствовать греческому *tryx* – «винный осадок» и потому предполагать красный цвет, соответствующий окраске лица статуй Диониса. Из древнеримской ритуальной практики мы тоже знаем о применении красного цвета для окрашивания лица статуи Юпитера Капитолийского, а также триумфатора и участников триумфального храмового пира, подражавших Юпитеру; об этом сообщает Плиний Старший («Естествознание», 33, 111–112) [18, с. 47]. Подобный же обычай существовал, по Плинию, и у эфиопов.

Так и эллинистические комментаторы Аристофана пересказывают анекдотический случай о том, как во «Всадниках» будто бы никто из бутафоров не захотел изготовить маску злодея Пафлагонца так, чтобы она была похожа на лицо влиятельного демагога Клеона, и никто из актеров из страха перед Клеоном не захотел играть роль этого Пафлагонца [19, с. 899, 969]. Тогда, по словам комментатора, Аристофан сам выступил без маски в роли Пафлагонца, «закрасив лицо красной краской (*miltosas*) или воспользовавшись для себя винным осадком (*te trygia khrisas*)».

Применение белил в качестве доминирующего цвета культовых масок, напротив, в археологии и истории не зафиксировано. Белила широко применялись в женском гриме; о них часто упоминают, например, в связи с гетерами. Сарданапал, чтобы стать женоподобным, брил бороду, обрабатывал кожу лица пемзой, красил лицо белилами, подводил глаза и брови (Афиней, «Пир мудрецов», 528f – 529a) [20, с. 220]. Феспис, видимо, тоже должен был сбривать бороду, если применял белила, иначе его лицо смотрелось бы более чем странно (если не сказать, отталкивающе). Сколь бы утрированным ни выглядело такое женоподобие в Античности, оно все-таки было уместно в контексте дионисийского переодевания мужчин в женщин, так что открытие, видимо, надо искать не здесь.

Сам по себе факт использования масок в танце ко времени Фесписа, вероятно, тоже не был новостью. О том, что культовые маски Диониса (как и культовые маски Артемиды Орфии) могли надевать на себя танцовщики на празднествах, ученые предположили уже давно [21, с. 274, 297].

Полагаю, настоящим открытием надо считать усовершенствование культовой маски и приспособление ее для длительного ношения на площадке. Во-первых, была введена не применявшаяся ранее конструкция

«маски-шлема», в отличие от культовой «маски-лица». Во-вторых, для ее изготовления стали использовать ткань как материал наиболее «дружественный» для кожи. В-третьих, была явлена новая, узнаваемая по сей день физиогномика трагических масок с человеческим обликом (без гротескного соединения звериных и человеческих черт, как у сатиров) и с широко раскрытыми ртами. Появление такой маски было более всего заметно зрителям и могло восприниматься как открытие.

Вовсе не обязательно, что все эти открытия были совершены разом и должны быть приписаны именно Феспису. Скорее, их надо относить ко времени Фесписа – Фриниха – Эсхила (конец VI – начало V в. до н. э.), когда сформировался узнаваемый впоследствии стиль трагедии. Так, в эллинистическую и римскую эпоху существовало убеждение, что именно Эсхил первым дал трагедии котурны, длиннополый хитон и маску (Гораций, «Наука поэзии», 278 – 279) [8, с. 390]. Важно то, что появившаяся в итоге трагическая маска воспринималась в Античности как неотъемлемый элемент нового жанра.

Конечно, в отношении конструкции греческих культовых масок во времена Фесписа и Эсхила опасно делать далеко идущие обобщения из-за чрезвычайной скудости иконографии. И все же общие условия их применения, а также изображения масок в пластике наводят на мысль о том, что они относились к типу «маска-лицо», в отличие от типа «маска-шлем», известного из античной театральной практики. К типу «маска-лицо» относятся все глиняные маски из храма Артемиды Орфии в Спарте и все известные маски, использовавшиеся для антефиксов греческих храмов. К этому же типу относится маска в руке так называемой элевсинской коры из Неаполитанского археологического музея (рис. 2, 3) и, видимо, маска с «элевсинского» барельефа из Музеев Ватикана.

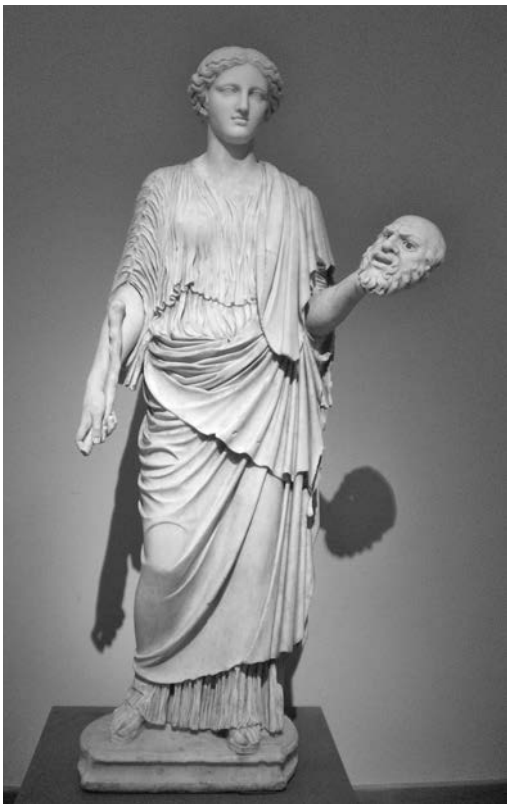


Рис. 2. Так называемая элевсинская кора. Мрамор. Римская копия II в. с эллинистического оригинала. Фото Д. Трубочкина

Маска-лицо прямо передает явление лика божества, даймона, сатира или героя, так что по смыслу она является первичной. Маску-лицо закрепляют на шестах (как маску Диониса), антефиксах, стенах храмов; когда ее кладут на ровную поверхность

(в том числе на ладонь), она лежит горизонтально; но ее можно держать вертикально, как плоскую конструкцию с прорезями, взяв за «подбородок» и просунув пальцы в отверстие рта (как на ватиканском барельефе). Такой маске не нужна периферия, воспроизводящая теменную и затылочную часть.

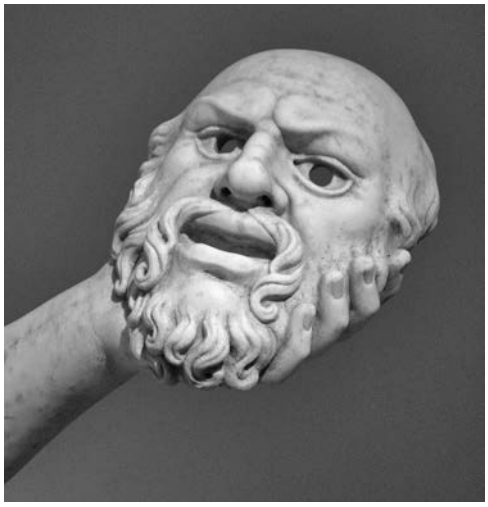


Рис. 3. Так называемая элевсинская кора, деталь. Мрамор. Римская копия II в. н. э. с эллинистического оригинала. Фото Д. Трубочкина

Маску-шлем можно поставить вертикально на ровную поверхность, оперев на нижний отрез подбородка и скул и, видимо, на незаметную подпорку сзади со стороны затылка. Аналогично расположение маски-шлема в руке, многократно зафиксированное в иконографии: она стоит вертикально на ладони лицом в сторону зрителя. Ее можно держать вертикально и иным способом: просунув руку внутрь и оперев о «темя», так что кисть будет не видна; так актеры держат маску, чтобы ее рассмотреть. Есть на барельефах и примеры, когда актер держит маску вертикально, взявшись за низ затылочной части, соприкасающейся с шеей актера сзади.

Надо особо отметить несколько важных иконографических свидетельств, относящихся к V – началу IV в. до н. э. На знаменитой вазе «Прономос» (около 400 г. до н. э.) и еще на нескольких вазах заметно, что актер держит свою маску за веревочки, закрепленные на ее верхней части. Веревочка фиксируется двояким образом: две точки крепления расположены либо фронтально в области лобных костей, либо – как на вазе «Прономос» – одна на лбу, другая в области темени.

Известно, что после окончания театральных состязаний в Афинах победившая труппа посвящала маски Дионису и приносила их в его храм. Маска-шлем могла быть повешена на стену за веревочку или с помощью крюка, вбитого в стену и выгнутого вверх, чтобы создать точку опоры на внутреннюю поверхность «темени» (так висит на стене мраморная копия комической маски старика в Венском музее древностей). Другой возможный способ размещения масок в храме тоже известен из позднейшей иконографии: их ставили вертикально на полки лицом в сторону смотрящего. Отсюда могут происходить изображения масок с миниатюр к средневековым рукописям Теренция: маски расставлены на полках, расположенных одна над другой в несколько этажей.

Можно взять это различие за основу простой типологии: «маска-лицо» – культовая, «маска-шлем» – театральная. Большинство античных масок, чья иконография позволяет сделать заключение об их конструкции,

подчиняется этому правилу. Характерно, что на статуях античных муз, созданных в эпоху Возрождения, это различие уже не соблюдается: итальянские скульпторы не считали нужным копировать конструктивные особенности масок именно потому, что из практического инструмента создания образа античная маска превратилась в чистый символ театра.

Известны барельефы, на которых маска-шлем из комедии или сатировской драмы поставлена вертикально на алтарь или на шкафчик (рис. 4). На барельефе из Венского музея древностей изображен человек, сидящий перед алтарем и внимательно смотрящий на маску, вероятно, комическую. Неритуальный аналог этого изображения – терракотовая лампа из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, на которой видна трагическая маска, поставленная на невысокий шкафчик на ножках (явно не алтарь), а рядом с ней сидит на стуле человек, смотрящий на нее и протягивающий к ней руки.

Однако есть несколько статуй эпохи Римской империи, на которых маска, очевидно, относящаяся к комедии, показана как маска-лицо. Это статуя Талии – музы комедии; в одной руке у нее свиток как символ мастерства драматурга, в другой – маска раба как символ комического спектакля. Подобная маска многократно встречается в античной иконографии (в том числе иконографии муз) как маска-шлем; но здесь она изображена как маска-лицо и лежит на ладони горизонтально.

Трагические маски, если основываться на иконографии V в. до н. э., совершенно лишены мимических искажений, характерных для гримас страдания, гнева или же для гримас, передающих гротескную, смеховую образность. Как будто Феспис со своими художниками взял за основу набеленное лицо актера, привел его к нужному выражению и зафиксировал в неподвижной маске. В итоге возникли знаменитые маски с преимущественно гладкой

Рис. 4. Маска-шлем. Фреска из Геркуланума. I в. Археологический музей, Неаполь. Фото Д. Трубочкина

поверхностью, которые при удаленной точке зрения создают впечатление загримированного и неподвижного человеческого лица. Они на все времена стали символом трагедии как жанра. Масок такого типа, насколько мы можем судить по наиболее ранней иконографии, не было в дотеатральной древности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Jory J.* The Masks on the Propylon of the Sebasteion // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession / Ed. by Easterling P., Hall E. Cambridge: University Press, 2002. P. 238–253.
2. *Кулишова О. В.* Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н. э. СПб.: Гуманитарная академия, 2014. – 320 с.
3. *Meineck P.* Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre. London and New York: Routledge, 2018. – 228 p.
4. *Wiles D.* Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation. Cambridge: University Press, 2007. – 320 p.
5. *Meineck P.* Masks // The Encyclopaedia of Greek Tragedy / Ed. by Roisman H. M. Vol. II. Wiley-Blackwell. 2014. P. 800–802.
6. *Seidensticker B.* Das Antike Theater. Muenchen: Verlag C. H. Beck, 2010. – 128 p.
7. *McCart G.* Masks in Greek and Roman Theatre // The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre. Cambridge: University Press, 2007. P. 247–267.
8. *Квинт Гораций Флакк*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1970. – 480 с.
9. *Harrison J. E.* Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge: University Press, 1908. – 682 p.
10. *Овидий*. Элегии и малые поэмы. М.: Художественная литература, 1973. – 528 с.
11. *Павсаний*. Описание Эллады. Т. 1. М.: АСТ; Ладомир, 2002. – 492 с.
12. *Dickins G.* Terracotta Masks // The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929. P. 163–186.

REFERENCES

1. Jory J. The Masks on the Propylon of the Sebasteion. In: Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession / Ed. by Easterling P., Hall E. Cambridge: University Press, 2002. P. 238–253.
2. Kulishova O. V. *Antichny teatr: organizatsiya i oformlenie dramaticheskikh predstavleniy v Afinakh V v. do n. e.* [Ancient theatre: organization and stage-setting of dramatic performances in Athens in V BC]. Saint Petersburg: Gumanitarnaya akademiya Publ., 2014. 320 p.
3. Meineck P. Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre. London and New York: Routledge, 2018. 228 p.
4. Wiles D. Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation. Cambridge: University Press, 2007. 320 p.
5. Meineck P. Masks. In: The Encyclopaedia of Greek Tragedy / Ed. by Roisman H. M. Vol. II. Wiley-Blackwell. 2014, pp. 800–802.
6. Seidensticker B. Das Antike Theater. Muenchen: Verlag C. H. Beck, 2010. 128 p.
7. McCart G. Masks in Greek and Roman Theatre. In: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre. Cambridge: University Press, 2007, pp. 247–267.
8. *Kvint Goratsiy Flakk* [Horace]. *Ody. Epody. Satiry. Poslaniya* [Odes. Epodes. Satires. Epistles]. Moscow: Hudizhestvennaya literature Publ., 1970. 480 p.
9. Harrison J. E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: University Press, 1908. 682 p.
10. *Ovidiy* [Ovid]. *Elegii i malye poemy* [Elegies and minor poems]. Moscow: Hudizhestvennaya literature Publ., 1973. 528 p.
11. *Pausaniy* [Pausanius]. *Opisanie Ellady* T. 1. [Description of Hellas. Vol.1]. Moscow: AST Publ.; Ladomir Publ., 2002.

13. The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929. – 416 p., ill.
14. Sudae Lexicon / Rec. Gaisford Th. T. 1. Oxonii: Typographeo Academico, 1834.
15. *Плутарх*. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990. – 592 с.
16. *Rudlin J.* Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. Lnd-NY: Routledge, 1994. – 282 p.
17. *Афиней*. Пир мудрецов: В 15 кн. Книги I–VIII. М.: Наука, 2004. – 656 с.
18. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. – 941 с., ил.
19. *Аристофан*. Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир, 2000. – 1033 с.
20. *Афиней*. Пир мудрецов: В 15 кн. Книги IX–XV. М.: Наука, 2010. – 598 с.
21. *Буркерт В.* Греческая религия. Архаика и классика. СПб.: Алетейя, 2004. – 583 с.

12. Dickins G. Terracotta Masks. In: The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929, pp. 163–186.
13. The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta / Ed. by Dawkins R. M. London: Macmillan and Co., Ltd., 1929. 416 p., ill.
14. Sudae Lexicon / Rec. Gaisford Th. T. 1. Oxonii: Typographeo Academico, 1834.
15. Plutarch. *Zastolnye besedy* [Symposiacs]. Leningrad: Nauka Publ., 1990. 592 p.
16. Rudlin J. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. London; New York: Routledge, 1994. 282 p.
17. Afiney [Athenaeus]. *Pir mudretsov* [Deipnosophistae]. V pyatnadtsati knigakh. Knigi I–VIII [Deipnosophistae. Vol. 1–8]. Moscow: Nauka Publ., 2004. 656 p.
18. Pliniy Starshiy [Plinius Elder]. *Estestvoznanie. Ob iskusstve* [Naturalis historia]. Moscow: Ladomir Publ., 941 p., ill.
19. Aristofan [Aristophanes]. *Komedii. Fragmenty* [Comedies. Fragments]. M.: Ladomir Publ., 2000. 1033 p.
20. Afiney [Athenaeus]. *Pir mudretsov* [Deipnosophistae]. V pyatnadtsati knigakh. Knigi IX–XV. Moscow: Nauka Publ., 2010. 598 p.
21. Burkert W. *Grecheskaya religia. Arhaika i klassika* [Greek Religion]. Saint Petersburg: Aletheia Publ., 2004. 584 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Трубочкин Дмитрий Владимирович – *доктор искусствоведения, заведующий сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания.*

E-mail: trubotchkin@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8855-3184

ABOUT THE AUTHOR

Dmitry Trubochkin – *Dr. habil. in Arts, Head of the Department of European classical art of the State Institute for Art Studies.*

E-mail: trubotchkin@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8855-3184

Трубочкин Д. В. Грим на лице античного актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 8–18.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-8-18

Trubochkin D. V. Make-up on the face of the ancient actor. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 8–18.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-8-18

И. И. КРЫЛОВСКАЯ
Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия

IZABELLA KRYLOVSKAYA
Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ РОССИИ И В МАНЬЧЖУРИИ В 1900–1905 гг.

АННОТАЦИЯ
На основе большого источниковедческого материала исследуется история русского опереточного театра Дальнего Востока в 1900 – 1905 гг. Системный подход позволяет понять специфику и основные тенденции функционирования оперетты как жанровой подсистемы, оценить ее роль в формировании музыкально-театральной культуры региона. Анализ деятельности дальневосточных антрепренеров и репертуара музыкально-драматических трупп проводится в сравнении с театральной практикой соседнего региона – Сибири. Устанавливается, что дальневосточная оперетта, входя в социальную и театральную парадигму культуры русского Дальнего Востока, прошла путь, сходный с путем городов Восточной Сибири, но с некоторым опозданием. В музыкальную культуру российской окраины оперетта вошла с уже сложившимися исполнительскими традициями. Динамика ее развития в крупных городах имперской окраины была неоднородной. Дальневосточный театр оперетты в начале XX в. сочетал как прошлые, так и современные общероссийские тенденции, связанные с аккультурацией жанра и особенностями формирования репертуара. Благодаря оперетте отечественный дореволюционный музыкальный театр расширил свои географические границы на Дальнем Востоке, создав беспрецедентный феномен функционирования на территории чужого государства. В Маньчжурии активнее, чем на российской окраине, проявилась

OPERETTA IN THE FAR EAST OF RUSSIA AND IN MANCHURIA IN 1900–1905

ABSTRACT
The operetta theatre of the Russian Far East in 1900 – 1905 is studied on the basis of a large source material. The systematic approach allows us to identify its specifics and the main trends in the functioning of operetta both as a genre subsystem and a form of musical and theatre culture in the region. Firstly, we study the activities of Far Eastern entrepreneurs, the repertoires of musical troupes, and compare them with the theatrical practice of the neighboring Siberia region. It is established that the far Eastern operetta, entering the social and theatre practice of the Far East, has passed a path similar to the cities of Eastern Siberia. The operetta entered the musical culture of the Russian border zone with already established performing traditions. The dynamics of its development in the major cities of the Imperial border zone were heterogeneous. Thanks to operetta, the Russian pre-revolutionary musical theatre expanded its geographical borders to the Far East and created an unprecedented phenomenon of functioning on the territory of a foreign state. In Manchuria there was revealed the all-Russian tendency of operetta's loss of spectacular independence. And it is more active than in the Russian border zone.

KEYWORDS: *operetta, Russia, musical theatre, operetta in the province, musical theatre of the Far East.*

УДК 792.56(571.6)"1900/1905"+782.8(571.6)"1900/1905" DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45 © И.И. Крыловская

общероссийская тенденция утраты оперетой зрелищной самостоятельности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *оперетта, Россия, музыкальный театр, оперетта в провинции, музыкальный театр Дальнего Востока.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Авторы завершающей части фундаментального исследования истории русской музыки обратили внимание на важную проблему, которая подспудно «звучала» в трудах исследователей музыкально-театральной жизни периферийных городов Российской империи: изучение вопросов истории отечественного музыкального театра должно проходить в социально-культурном аспекте *всей страны* – «от Брест-Литовска до Владивостока (даже до Порт-Артура и Харбина), от Архангельска до Астрахани (даже до Самарканда и Карса)» [1, с. 183]. Однако дальневосточное направление все еще не получило всестороннего исследования в этой области. В редких музыковедческих работах, рассматривающих отдельные периоды и вопросы дальневосточного музыкального театра, авторам не всегда удавалось избежать оценочных преувеличений, связанных с чувством «местного патриотизма», против которого остерегали авторы многотомного труда по истории русской музыки [1, с. 188][1].

С понятием «дальневосточный музыкальный театр» автор связывает историю появления и культивирования на Дальнем Востоке России западноевропейских музыкально-драматических жанров[2], а также близких им по стилистике малороссийских музыкально-театральных произведений. В настоящей работе внимание уделяется только оперетте, что будет объяснено ниже.

В методологическом плане ведущим в исследовании для автора является системный подход, позволяющий выявить специфику и основные тенденции функционирования оперетты как жанровой подсистемы регионального музыкального театра и как формы музыкально-театральной культуры Дальнего Востока России и в условиях трансграничья.

Привлекается обширная источниковая база, данные «Хронографа» [4; 5] дополняются обширным анклавом дореволюционной дальневосточной периодики, отразившей реальную практику и местный «колорит» театральных постановок. Бóльшая часть ее материалов впервые вводится в научный обиход. В условиях отсутствия в дальневосточных архивах документов по дореволюционному музыкальному театру периодика приобретает особую ценность. Еще один важный

1 *Подобные проблемы имеются в монографии В. Королёвой [2] и диссертации С. Сырвачевой [3]. Автор не разделяет большую часть выводов последней работы из-за методологических проблем, избранного ракурса и предмета исследования. См. отзыв на автореферат диссертации С. Сырвачевой, размещенный на сайте Новосибирской государственной консерватории: http://www.nsglinka.ru/dissertacionnyj-sovet/.*

2 *В статье не затрагиваются также вопросы становления и развития балета, так как он появился в регионе только после 1905 г.*

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

источник – журнал «Театр и искусство», включавший обзоры деятельности дальневосточных музыкально-театральных антреприз и товариществ[3].

К концу 1890-х гг. дальневосточная окраина последней из имперских территорий была включена в единую общероссийскую провинциальную театральную систему. Как установлено А. Шавгаровой, дальневосточная театральная культура прошла типичный для любой российской провинции путь: любительство, «разведка» местных условий антрепренерами и организация полных театральных сезонов. К началу XX столетия провинциальная, а точнее, региональная[4] дальневосточная театральная культура приобрела специфические особенности, отличительные для каждого крупного города российской окраины [8, с. 53, 55–56, 79–80].

Последний тезис обусловил выбор нижней хронологической границы исследования – 1900 г. Верхний рубеж – 1905 г. – окончание русско-японской войны, после которой характер дальневосточной музыкально-театральной культуры претерпел значительные изменения.

История дальневосточного музыкального театра связана в этот период с деятельностью нескольких предпринимателей: И. Яворского и К. Мирославского (Хабаровск, Владивосток, Благовещенск, Порт-Артур, Харбин, Дальний, Ляоян, Мукден), А. Иванова (Владивосток, Хабаровск, Никольск-Уссурийский (сейчас – Уссурийск), Харбин, Порт-Артур), И. Арнольдова (Владивосток, Хабаровск, Харбин, Порт-Артур), А. Северской-Сигулиной (Благовещенск, Харбин). Каждый из них был организатором полноценных театральных сезонов и начинал работать с театральными труппами определенной музыкально-жанровой специализации.

Первые пять лет XX в. можно назвать своеобразной «экспозицией» основных действующих сил в истории дальневосточного музыкального театра. Первой стала европейская оперетта, которой в том числе принадлежала пальма первенства по степени популярности на Дальнем Востоке, и театральные труппы, ее исполняющие.

Как жанр развлекательный, оперетта в российской провинции уже в конце XIX в. была востребована повсеместно. Как считает О. Рябцева, из-за кризиса и развития пессимистических настроений в обществе в этот период население периферии нуждалось в культурном досуге, который позволял пополнять запас оптимизма. Такую компенсаторную культурную функцию выполняла оперетта, одновременно помогая поправить материальное положение драматическим и оперным труппам. Кроме них, в провинции спешно создавались *смешанные* опереточно-драматические труппы [7, с. 71–72, 74].

3 *Фрагменты публикаций из этого журнала, касающиеся дальневосточного театра, собраны в монографии владивостокских авторов Л. В. и С. В. Пресняковых* [6].

4 *Дифференциация в понятиях при изучении отечественной дореволюционной культуры предложена О. Рябцевой* [7, *с. 13–14*]: *«провинциальная» – для отдаленных от столиц территорий Российской империи до Уральского хребта, где были места традиционного проживания русского населения; «региональная» – для территорий за Уралом, имеющих свою культурную специфику. По отношению к российскому Дальнему Востоку второе понятие вполне оправданно. Автор полагает, что оно применимо и к дальневосточной театральной культуре.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Театральная культура на Дальнем Востоке России, как и во всех российских провинциях, развивалась в городах. Однако статус города важные дальневосточные населенные пункты – Хабаровск и Владивосток – обрели только в 1880 г., а Никольск-Уссурийский – в 1898 г. (раньше всех – Благовещенск в 1858 г.)[5]. Соответственно, социальная и культурная сферы в них к началу XX в. находились в начальной стадии развития. Поэтому пессимистические настроения населения, полагаем, были связаны здесь не столько с общероссийским кризисом, сколько со скукой городской жизни в целом из-за общей неустроенности и отсутствия широких возможностей реализовывать свои культурные запросы.

С помощью исследования О. Рябцевой можно установить степень соответствия дальневосточной социальной и музыкально-театральной практики этапам освоения оперетты (как новой культурной формы) европейской частью российских провинций. Согласно выводам исследовательницы, период появления и аккультурации оперетты занял на европейской российской периферии примерно десять лет: с середины 1860-х и до середины 1870-х гг. К началу 1890-х гг. провинциальные антрепризы уже представляли собой нечто одинаковое по стилю, репертуару, образности [7, с. 85]. Появление во второй половине 1870-х гг. на периферии чисто опереточных антреприз свидетельствовало об уже состоявшейся интеграции оперетты в социальную практику российской провинции [там же, с. 79].

Для российского Дальнего Востока, полагаем, ближе путь восточносибирских городов, как в географическом, так и в культурно-историческом отношении. Например, в Иркутске, по данным И. Харкеевич, оперетту начали ставить с 1875 г. *Смешанные труппы*, исполнявшие ее, продолжали работать в городе и в период 1880–1890-х гг. При этом основу репертуара, как и везде в России, составляли французские и австрийские оперетты, где лидировали «Прекрасная Елена» и «Перикола» («Птички певчие») Ж. Оффенбаха [9, с. 48–50]. В *региональной* музыкальной культуре Иркутска оперетта появляется на десять лет позже, чем в других провинциях, подключившись, таким образом, к процессу освоения оперетты европейской Россией на этапе аккультурации.

В дальневосточных городах профессиональные театральные антрепризы и товарищества стали работать только с середины 1890-х гг. До начала 1900 г. оперетты исполнялись здесь в основном *смешанными* или *сдвоенными* (оперно-опереточными) по составу труппами и изредка – драматическими: в Благовещенске – оперно-опереточной труппой под дирекцией Н. Першина, оперно-опереточной и драматической под управлением П. Станиславской, оперно-опереточной антрепризой В. Чернова; в Хабаровске – товариществом драматических и оперных артистов под управлением

5 *Территориально рамки исследования охватывают границы географического Дальнего Востока России и исторически сложившиеся здесь к началу XX в. административные образования – Амурскую и Приморскую области (южная часть). Музыкально-театральная жизнь была активной в южной части региона, в связи с чем приведены указанные населенные пункты.*

Э. Кнауф-Каминской, труппой опереточно-драматических артистов под управлением М. Васильева и Э. Кнауф-Каминской, труппой драматических артистов под управлением А. Мурского; во Владивостоке – оперно-опереточно-драматической труппой М. Васильева (Лазурина), оперно-опереточно-драматической труппой И. Яворского и К. Мирославского, труппой опереточно-драматических и малороссийских артистов под режиссерством В. Перовского[6].

Для выявления качественных изменений в постановочной деятельности музыкальных антреприз интересующего периода приведем репертуар, исполнявшийся в трех крупных городах российского Дальнего Востока *до 1900 г.* (табл. 1).

Благовещенск лидировал по интенсивности работы антреприз и количеству исполняемых оперетт (40 произведений), что объяснялось близостью сибирского региона, откуда легче было пригласить артистов. Поэтому Благовещенск ранее других дальневосточных городов был «освоен» антрепренерами. Второе положение занимал Владивосток, привлекательность которого для театральных предпринимателей обеспечивали международный порт и более динамичная деловая жизнь. Репертуар вместе с тем был более скромен по сравнению с Благовещенском (28 произведений). Хабаровск, несмотря на его положение резиденции Приамурского генерал-губернатора, оказался на третьем месте и по посещаемости музыкальными труппами, и по количеству исполненных музыкально-драматических пьес – 15. Одну из возможных причин такой ситуации указывает А. Иванов – отсутствие хорошего театрального помещения в Хабаровске [11, с. 14].

Среди исполняемых оперетт на дальневосточных сценах было популярно творчество Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, Р. Планкета, Ф. фон Зуппе, К. Милликёра, что соответствовало общероссийской исполнительской практике и накопленному в этой сфере предпринимательскому музыкально-театральному опыту. Как видно из табл. 1, ставились сочинения и других французских и австрийских композиторов, созданные до начала 1890-х гг., которые также вошли в отечественную исполнительскую провинциальную практику к концу XIX в.

До начала 1900-х гг. в репертуаре дальневосточных антреприз появились первые отечественные сочинения в жанре оперетты: «Хаджи-Мурат» И. Деккер-Шенка, мозаики-переделки (преимущественно Н. Куликова), оперетта-переделка В. Травского и П. Бородина. Изредка смешанными дальневосточными труппами исполнялись оперы – «Галька» (С. Монюшко) и «Аскольдова могила» (А. Верстовского), что соответствует, как установлено О. Рябцевой, наметившейся со второй половины 1890-х гг. общероссийской тенденции в области репертуара [7, с. 118–119].

6 *Данные об антрепризах и товариществах и их репертуаре (кроме «Хронографа») приводятся: Благовещенск – по статье А. Иванова* [*10, с. 300–301*]; *Хабаровск – по диссертации А. Шавгаровой* [*8, с. 183–184*]; *информация по Владивостоку дана в соответствии с анонсами газет «Владивосток» и «Дальний Восток» за 1898–1899 гг. Источники указаны также в таблицах под наименованием города.*

Таблица 1. ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ С 1895 ПО 1899 г.

Композитор	**Благовещенск** [4, с. 24–51; 10] Сезон **1895 /1896 г.** – труппа Н. Першина Сезон **1896/1897, 1897/1898 и 1899 г.** – труппа П. Станиславской	**Хабаровск** [4, с. 24–27; 8, с. 183–184] Сезон **1895/1896 г.** – товарищество драм и оперн. арт. п/у Э. Кнауф-Каминской и **осень 1896 г.** – оперетта Э. Кнауф-Каминской **1898 г.** – драм. труппа п/у А. Мурского	**Владивосток** (газеты «Владивосток», «Дальний Восток», 1897–1899 гг.) **1897 г.** – неизв. труппа **1898 г.** – труппа М. Васильева и под реж. А. Перовского **1899 г.** – труппа под реж. А. Перовского
Базен Ф.	Путешествие в Китай (1895**)	–	–
Бульяр (Булляр, Бульранте)	–	–	Ниниш (или Немецкий диплом) (1899**)
Варней (Варни) Л.	Мушкетёры (1897**)	–	–
–	–	–	В погоню за прекрасной Еленой (оперетта/фарс с пением в 2 д. В. А. Крылова) (1898**), музыка – компиляция: Оффенбах, Лекок, Эрве, Конради, Линдгейм и др.
Вейнбергер К.	–	–	Супруги конца XIX века (Супруги XX века-?) (1899**)
Грейсер Г.	–	И ночь, и луна, и любовь (1896**)	–
Гризар А.	Адская любовь (1896**)		Адская любовь (1899*)
Деккер-Шенк И.	Хаджи-Мурат (1895**, 1896, 1897, 1898 – 2-й акт, 1899)	–	–
Джонс С.	Гейша (1899**)	–	–
Замара А.	Певец из Палермо (1895**, 1899)	–	Певец из Палермо (1898*)
Зуппе Ф. фон	Бокаччо*** (1896**, 1897, 1899)	–	–
–	–	–	Донна Жуанита (1898**,1899)
–	–	Лёгкая кавалерия (1896**)	–
–	Прекрасная Галатея (1899**)	–	–

Продолжение табл. 1

–	Фатиница (1895**, 1896 – 1-й акт, 1898)	–	–
Конради А.	Дядя Беккер подшучивает (в 1 д., либр. Э. Якобсона, В. А. Крылова) (1895**)/Дядя Беккер подшутил (1897)	–	–
Куликов Н.	Русская свадьба (1895**)	–	Русская свадьба (1897*)
–	Русские песни в лицах (1896**, 1898)	–	Русские песни в лицах (1897*)
–	Цыганские песни (1896**/ Цыганские песни в лицах (1897, 1898, 1899)	–	Цыганские романсы в лицах (1898*)/Цыганские песни в лицах (1899)
Лекок Ш.	Али-Баба (Али-Баба, или 40 разбойников) (1896**)	–	Али-Баба, или 40 разбойников (1899*)
–	Зелёный остров (1896*, 1898)	Зелёный остров (1896, сент.**)	–
–	Жирофле-Жирофля (1895**, 1897)	–	–
–	Сердце и рука (1896*)	Сердце и рука (1895**, 1896)	–
–	–	–	Скороспелки – оперетта в 1 д. (1898**)
–	Тайны Канарских островов (1896**)	–	–
–	Чайный цветок (1895**, 1898)	–	–
Милликёр К.	–	Апаюн, или Водяной дядюшка (1896**)	–
–	Бедный Ионафан (1899**)	–	–
–	Вице-адмирал (1899**)	–	–
–	Гаспарон, или Морской разбойник (1895**, 1898, 1899)	–	–
	Нищий студент (1897*, 1898)	Нищий студент (1896**)	Нищий студент (1898*, 1899)
Негуно		–	Мадам Сан-Жен (1899**)
Одран Э.	Красное солнышко (1895**, 1896, 1897, 1898, 1899)	–	Красное солнышко (1898*)
Оффенбах Ж.	–	Званый вечер с итальянцами (1896**)	–
–	Креолка (1896*, 1898, 1899)	Креолка (1895**)	–

Окончание табл. 1

–	–	Необычайное путешествие на Луну (1896**)	–
–	Орфей в аду (1895**, 1897)	–	Орфей в аду (1899*)
–	Птички певчие (1895**, 1897, 1899)	Птички певчие (1896*)	–
–	Прекрасная Елена (1896**, 1897, 1898, 1899)	–	Прекрасная Елена (1898*)
–	Синяя борода (1895**, 1897)	–	Синяя борода (1898*)
Планкет Р.	Клад Гудзона (1895*, 1898, 1899), Рип-Рип (1896)	Клад Гудзона (Рип-Рип) (1895, февр.**)	–
–	Корневильские колокола (1899*)	Корневильские колокола (1895**)	Корневильские колокола (1898*)
Рот Б.	–	–	Наши дон жуаны (1898**)
Травский В. и Бородин П. – переделка	Игрушка судьбы (Испанский дворянин дон Сезар де Базан) (1898**)	–	Игрушка судьбы (Испанский дворянин дон Сезар де Базан) (1899*)
Фейдо переделка И. Ярона	–	–	Контролёр спальных вагонов (1899, фарс**)
Целлер К.	Бродяги (1899*)	–	Бродяги (1899, февр.**)
–	Продавец птиц (1898**, 1899)	–	Продавец птиц (1899*)
–	Рудокопы (1897**, 1898) / Мартин рудокоп (1899)	–	Рудокопы (1899*)
Шлиттоф (Шмитгоф) А.	–	Волшебный вальс (оперетта в 1 д., водевиль) (1898* – труппа А. Мурского)	Волшебный вальс (оперетта в 1д., водевиль) (1898, март**)
Штраус И.	Весёлая война (1897**)	–	–
–	Летучая мышь (1899**)	–	–
–	Цыганский барон (1897*, 1899)	Цыганский барон (1895**)	Цыганский барон (1898*, 1899)
Эрве Ф.	Лиса Патрикеевна (1895*, 1896, 1898)	Лиса Патрикеевна (1895-янв.**)	Лиса Патрикеевна (1898*)
–	Фауст наизнанку (1897**)	–	Фауст наизнанку (1899*)

* Первое исполнение в городе.

** Первое исполнение в городе и на Дальнем Востоке.

*** Сохранено написание начала XX в.

Таким образом, вхождение оперетты в социальную и театральную практику российского Дальнего Востока повторяло аналогичный путь *региональной*, а не *провинциальной* российской музыкально-театральной культуры, хотя и позже нее (в силу объективных исторических обстоятельств) еще на 20 лет. К началу XX в. такое «запаздывание» привело к *одновременному* сочетанию в дальневосточной музыкально-театральной культуре двух тенденций: работа смешанных трупп, исполнявших оперетты с вариантами переделок в либретто, что было свойственно этапу аккультурации жанра (по О. Рябцевой), и жанровая пестрота репертуара, характерная для *современной общероссийской* провинциальной музыкально-театральной практики второй половины 1890-х гг.

В феврале 1900 г. зимний сезон в Благовещенске заканчивала сдвоенная оперно-опереточная антреприза В. Чернова. Во Владивостоке в это же время работала смешанная труппа, вероятнее всего, дирекции И. Яворского и К. Мирославского[7]. Первые три сезона в начале XX в. положение дальневосточного музыкально-театрального центра удерживает Владивосток[8], где оперетты постоянно ставились до начала русско-японской войны в 1904 г. В Благовещенске и Хабаровске оперетта после 1900 г. появляется только в 1902 г. (июнь – август) с приездом труппы К. Мирославского. В военный период опереточный театр активизировался в Харбине, после чего вновь появился на российской территории в конце 1905 г. Репертуар с 1900 и до 1905 г. включительно представлен в табл. 2.

Приведенная сводная таблица четко демонстрирует тенденцию расширения перечня исполняемых оперетт композиторов, представленных на дальневосточных сценах уже к концу XIX в. Одновременно появились новые имена австрийских (М. Вайнцирль и П. Стрессер, К. Цирер), немецких (Р. Деллингер) и отечественных (Б. Азанчеев, В. Валентинов, А. Вилинский, Н. Северский, П. Шенк (Шенх)) авторов. Увеличившийся перечень российских произведений особенно заметен.

Существенная исполнительская проблема в постановке оперетт, с которой неизбежно сталкивались дальневосточные антрепренеры, – обеспечение аккомпанемента. Учитывая общую сложность организации театральных сезонов на окраинных российских территориях, предприниматели не могли позволить себе пригласить для оперетты оркестр, соответствующий требованию партитур. Оркестр комических опер Ж. Оффенбаха, например, соотносился с европейской театральной практикой 2-й половины XIX в. и включал, кроме струнного квинтета, полновесные группы деревянных и медных духовых (с малой флейтой, тремя тромбонами), ударные инструменты (большой барабан, тарелки, треугольник)

7 *Точных сведений по материалам периодики установить не удалось. Л. Галлямова, ссылаясь на «Справочную книгу Владивостока» за 1900 г. (Владивосток: Типо-литография Н. В. Ремезова, 1900. 250 с.), пишет, что уже в июле 1899 г. К. Мирославский и И. Яворский арендовали Новый театр А. Иванова на ближайший сезон [12, с. 250]. Вероятнее всего, это был именно зимний сезон, начавшийся осенью 1899 г. и завершившийся до начала Великого поста в феврале 1900 г.*

8 *Такое положение поддерживалось жанром оперы, которая в этот же период активно культивировалась во Владивостоке.*

Таблица 2. ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ С 1900 ПО 1905 г.

Композитор	**Благовещенск** [4, с. 51–79] **1900 г.** – труппа В. Н. Чернова (?) **1902 г.** – труппа К. Мирославского	**Хабаровск** [8, с. 185], газета «Приамурские ведомости» 1900–1905 гг.) **1902 г.** – труппа К. Мирославского **1905 г. – (декабрь)** антреприза И. Арнольдова	**Владивосток** [12, с. 250]), газеты «Владивосток» и «Дальний Восток» за 1900–1905 гг. **1900 г.** – драматическая труппа и труппа русских опереточных артистов К. Мирославского. Сезон **1901/1902 г.** – опереточная антреприза А. Иванова. Сезон **1903/1904 г.** – опереточная антреприза А. Иванова	**Порт-Артур** [6], газета «Дальний Восток» за 1901 г. **1901 г.** – антреприза К. Мирославского (?)	**Харбин** [6] Летний и осенний сезоны **1904 г.** – антреприза И. Арнольдова. Сезон **1905 г. (январь – декабрь)** – антреприза И. Арнольдова, **(май – декабрь)** – антреприза Боярской
Азанчеев Б.	–	–	Современный Онегин (1901**)	–	–
Базен Ф.	–	–	Путешествие в Китай (1901*, 1902)	–	–
Бульяр (Булляр, Бульранте)	–	–	Ниниш (или Немецкий диплом) (1901)	–	–
Вайнцирль М. и Стрессер П.	–	–	Славный тестюшка (1901**)	–	–
Валентинов В.	–	Монна Ванна (1905*)	Монна Ванна (1905, апр.**)	–	–
–	–	Тайны нашего города (1905**)	–	–	–
Варней Л.	–	Бедные овечки (1905*)	–	–	Бедные овечки (1904**)

Продолжение табл. 2

–	Три мушкетёра (Мушкетёры) (1900)	–	Мушкетёры (1901*)	–	–
Вейнбергер К.	–	Весёлые наследники (1905*)	Весёлые наследники (1901**,1902, 1904)	–	–
Вилинский А.	–	–	Заза (комич. опера) (1901**)	–	–
Гризар А.	Адская любовь (1900, 1902)	–	Адская любовь (1900)	–	–
–	–	–	Розовое домино (1901**)	–	–
Деккер-Шенк И.	–	Хаджи-Мурат (1905*)	–	–	Хаджи-Мурат (1905)
Деллингер Р.	–	–	Демон покровитель (1900**)	–	–
–	–	–	Дон Сезар-де-Базан*** (1901**)	–	–
–	–	–	Сен-Сир (1901**)	–	–
Джонс С.	Гейша (1902)	Гейша (1902*, 1905)	Гейша (1900*, 1902)	–	Гейша (1905)
–	–	–	–	Сан-Той (1901**)	–
Замара А.	–	–	Певец из Палермо (1901, 1902)	–	–
Зуппе Ф. фон	–	Бокаччо*** (1902*)	Бокаччо*** (1901*, 1902)	–	–
–	–	–	Гасконец, или Чёртово гнездо (1900*)/Чёртово гнездо (1901)	–	–
–	–	–	Донна Жуанита (1901)	–	–

Продолжение табл. 2

–	–	–	Модель (Натурщица) (1901**)/Натурщица (1902)	–	–
–	–	–	Прекрасная Галатея (1900*)	–	–
–	–	–	Фатиница (1901*)	–	–
Куликов Н.	Русские песни в лицах (1900)	–	Русские песни в лицах (1900)	–	–
–	–	–	Цыганские песни в лицах (1901)	–	–
Лекок Ш.	–	–	Дочь рынка (1902**)	–	–
–	–	–	Жирофле-Жирофля (1901*, 1902)	–	–
–	Зелёный остров (1900)	Зелёный остров (1905)	Зелёный остров (1900*, 1901, 1902)	–	–
–	–	–	Сердце и рука (1901*)	–	–
–	–	–	Тайны Канарских островов (1901*, 1902)	–	–
–	–	–	Чайный цветок (1901*)	–	–
Миллекёр К.	Бедный Ионафан (1902)	–	Бедный Ионафан (1901*, 1902)	–	–
–	–	–	Бельвильская дева (1902**)	–	–
–	–	–	Вице-адмирал (1901*)	–	–
–	–	–	Гаспарон, или Морской разбойник (1901*)	–	–

Продолжение табл. 2

–	–	–	Заколдованный замок (1900**, 1901)	–	–
–	–	–	Счастливчик (Дитя счастья) (1902**)	–	–
–	–	–	Ужасы войны (Всемирный пожар) (1904**)	–	–
Негуно	–	–	Мадам Сан-Жен (1900, 1901)	–	–
Одран Э.	–	–	Жильетта из Нарбонна (1901**)	–	–
–	–	Красное солнышко (1905*)	Красное солнышко (1901, 1902)	–	–
–	Куколка (1902*)	–	Куколка (1901**), (1902)	–	–
Оффенбах Ж.	–	–	Креолка (1901*)	–	Креолка (1905)
–	Орфей в аду (1900, 1902)	–	Орфей в аду (1901, 1902)	–	–
–	–	–	Парижская жизнь (1902**)	–	–
–	–	Птички певчие (1905)	Перикола (1900*, 1901 – 1-й акт, 1902)/ Птички певчие (1901, 1904)	–	Птички певчие (1904)
–	Елена Прекрасная (1902)	Прекрасная Елена (1905*)	Прекрасная Елена (1900, 1901, 1902)	–	–
–	–	–	Синяя борода (1901)	–	–
Планкет Р.	–	Корневильские колокола (1902, 1905)	Корневильские колокола (1901, 1902)	–	Корневильские колокола (1905)

Окончание табл. 2

Рот Б.	–	–	Наши дон жуаны (1901, 1902)	–	–
Северский Н.	–	Новые цыганские романсы (1905*)	Новые цыганские романсы в лицах (1901**, 1902 – 2-й акт)	–	Новые цыганские романсы в лицах (1904)
Целлер К.	–	–	Бродяги (1901)	–	–
–	–	Мартин рудокоп (1905*)	Мартин рудокоп (1901, 1902)	–	–
–	Продавец птиц (1902)	–	Продавец птиц (1901)	–	Продавец птиц (1905)
Цирер К.	–	Редкая парочка (1905**)	–	–	–
Шенк (Шенх) П.	–	–	Горячая кровь (1902** – переделка Арбенима)	–	–
Шлиттоф А.	–	–	Волшебный вальс (оперетта/водевиль в 1 д.) (1900)	–	–
Штраус И.	–	–	Весёлая война (1901*)	–	–
	–	Цыганский барон (1902, 1905)	Цыганский барон (1901, 1902)	–	Цыганский барон (1905)
Эрве Ф.	–	–	Лиса Патрикеевна (1901, 1902)	–	Лиса Патрикеевна (1905)
–	–	–	Малабарская вдова (1902**)	–	–
–	Фауст наизнанку (1902)	–	Фауст наизнанку (1901)	–	–

* Первое исполнение в городе.

** Первое исполнение в городе и на Дальнем Востоке.

*** Сохранено написание начала XX в.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

и арфу. Подобный оркестр на Дальнем Востоке собрать было невозможно по объективным причинам. Музыкальная культура окраины была еще достаточно молодой. Инструментальное исполнительство осуществлялось любителями и редкими профессиональными музыкантами, иногда приезжавшими в регион.

На Дальнем Востоке дислоцировались воинские подразделения – сухопутные и морские, при которых состояли оркестры, они участвовали в становлении музыкально-театральной культуры окраины [11, с. 14; 13, с. 11]. Главная функция их все же связывалась с осуществлением служебно-строевой деятельности, поэтому помощь военных музыкантов в театральных постановках была редким явлением. Исследователи Хабаровска и Владивостока описывают спектакли оперетты в сопровождении одного рояля. Если появлялась возможность привлечь для аккомпанемента небольшой ансамбль (рояль и скрипка, струнный ансамбль, в том числе с использованием нескольких духовых инструментов), под его возможности делалась аранжировка. Подобная практика была повсеместно распространена на периферии, что еще раз подтверждает приверженность музыкально-театрального процесса на Дальнем Востоке общероссийским тенденциям.

При доминировании оперетты прошел 1901 г. во Владивостоке. После Пасхи антрепренер А. Иванов организует в своем театре *сезон оперетты*. Событие это следует отметить в связи с его историческим значением для дальневосточного музыкального театра: А. Иванов *первым* из дальневосточных антрепренеров сумел организовать *чисто опереточную антрепризу*, проработавшую здесь до марта 1902 г.[9]

По времени появления таких чисто опереточных антреприз Дальний Восток отставал от Иркутска всего на четыре года. И. Харкеевич пишет о начале работы в Иркутске опереточной труппы А. Кравченко в сезон 1897/1898 г. [9, с. 69–70]. Соотнося приведенные факты по Восточной Сибири и Дальнему Востоку с положениями исследования О. Рябцевой [7, с. 79], констатируем, что интеграция оперетты в социальную практику восточносибирского и дальневосточного регионов в связи с появлением здесь чисто опереточных антреприз состоялась почти одновременно – на рубеже столетий: в конце XIX – начале XX в.

Успешность оперетты во Владивостоке в 1901/1902 г. определялась интенсивным обновлением репертуара. В таблице 2 указаны 52 оперетты, составлявшие репертуар театра А. Иванова в течение обоих сезонов. Из них почти две трети произведений (30) были поставлены впервые в городе и треть (17) – впервые на Дальнем Востоке (рис. 1, 2).

Объективной тенденцией в конце XIX столетия становится усиление развлекательности в оперетте. Так называемая костюмная оперетта и обстановочный фарс с пением начинают занимать господствующее положение на отечественных сценах: «Заграничный фарс,

9 *А. Иванов первым организовал во Владивостоке и сезон оперы.*

Театръ А. А. Иванова.
Въ четвергъ 17 и Пятницу 18 Января
труппой опер. артистовъ
пред. будетъ
Въ 1-й разъ на здѣшней сценѣ
ПАРИЖСКАЯ ЖИЗНЬ
оп. фарсъ въ 3 дѣйств. муз. Оффенбаха, пер. съ французскаго.
Начало въ 9 час. веч.

Рис. 1. Анонс первой постановки оперетты «Парижская жизнь» Ж. Оффенбаха. Газета «Дальний Восток». 1902. № 14 (17 января). С. 1

проникающий в Россию, постепенно замещает собою оперетту. Будучи переложен на музыку, фарс на правах «опереточной новинки» постепенно вытесняет старую классику и способствует еще большему упадку жанра» [14, с. 77]. Две из владивостокских премьер, полагаем, отразили (хоть и не в столичных масштабах) эту общероссийскую тенденцию, довольно быстро достигшую дальневосточной окраины.

В мае 1901 г. во Владивостоке антрепризой А. Иванова была поставлена очень редко встречающаяся в театральной практике оперетта А. Гризара «Розовое домино», о которой газета писала, что при хорошем исполнении она может удовлетворить вкусы современной публики, отдавшей свои предпочтения жанру фарса: «Несколько вставных нумеров пения, квартет, дуэт, и, наконец, нелишенный некоторой оригинальности вальс, заставили причислить к опереточному репертуару «Розовое домино», являющееся, в сущности, весьма веселеньким фарсом» [15].

Вторая подобная премьера – оперетта «Современный Онегин» Б. Азанчеева. Как писали в газете, построенная в духе фарса, она требовала «слишком хорошего» и «дружного» исполнения, чтобы произвести должное впечатление, так как эта новая оперетта «принадлежит к тем именно “современным” перлам оперетачнаго искусства, в которых кроме последняго, все, что угодно можно найти, включая и пресловутый цыганский хор, взятый в данном случае из местнаго шантана» [16].

Укрепляя труппу, А. Иванов в августе 1901 г. подписал контракт с успешной каскадной артисткой Санкт-Петербургского театра В. А. Линской-Неметти, А. А. Смолиной. Кроме нее в труппе уже были артисты петербургских театров. Как отмечала критика, их мастерство сразу поднимало

Театръ И. А. Циммермана
подъ дирекціей А. А. Иванова
Въ среду 13 и четверъ 14 февраля
представлено будетъ
ВЪ 1-Й РАЗЪ НА ЗДѢШНЕЙ СЦЕНѢ
БЕЛЬВИЛЬСКАЯ ДѢВА
опер. въ 3 дѣйств. муз. Миллекера.
НАЧАЛО РОВНО ВЪ 9 ЧАС. ВЕЧ.

Рис. 2. Анонс первой постановки оперетты «Бельвильская дева» К. Милликёра. Газета «Дальний Восток». 1902. № 36 (13 февраля). С. 1

общий тон спектаклей. В данном случае следует говорить о непосредственном восприятии дальневосточным опереточным театром *выработанных* уже к тому времени исполнительских традиций российской оперетты, где главное положение занимал театр М. Лентовского, оказавший, в свою очередь, влияние на сценические практики обеих столиц. Одновременно дальневосточная публика познакомилась с новым типом актрисы, сложившимся под влиянием французской оперетты, который успешно олицетворяла Смолина.

Заслуживают внимания владивостокские публикации, отразившие оценку и восприятие премьер, а также общие тенденции опереточного театра. Уже в конце XIX в. в России наблюдается кризис оперетты. По утверждению М. Янковского, она начинает движение в «шантанную» сторону, становясь «своего рода художественным придатком к кухне». Само слово «оперетта» воспринималось как зазорное, а профессии опереточной артистки или хористки в глазах обывателей стали синонимами кокотки или ресторанной певички. Высокие гонорары опереточных премьеров объяснялись как своего рода компенсация за необходимость подвизаться на таком безнравственном поприще [14, с. 82].

Практически аналогичные высказывания можно прочесть в декабрьском номере газеты «Владивосток» за 1901 г., цитирующей некоего корреспондента *Old Gentleman*: «Опереточным звездам платят очень большие деньги, но, конечно, не за талант их, а за позор участия в оперетках, <…> На оперетку не смотрят серьезно даже те, кто ей успешно служит. Всякий актер, не лишенный царя в голове, Божией искры таланта и самолюбия, попав в оперетку, не может не понимать, что служит делу неумному, совсем не нравственному и, безусловно, пустому. Мечта каждого такого актера – бросить опереточное шутовство и пристроиться к хорошей труппе, драматической или оперной» [17].

Настоящим художественным событием музыкального театра Дальнего Востока следует считать премьеру комической оперы (оперетты) «Заза», автором музыки которой был премьер владивостокской опереточной труппы тенор Александр Борисович Вилинский – композитор, дирижер, оперный и опереточный артист[10].

На рубеже XIX–XX вв. в России предпринимаются попытки создания русской оперетты. Фактически всё, что было написано в этом жанре в России до 1901 г., исполнялось и на дальневосточных сценах. М. Янковский назвал первые опыты российских авторов оперетт почти сплошными грубыми подражаниями современной западной оперетте, использующей фарсовые темы и либретто. В качестве композиторов выступали преимущественно дирижеры опереточных театров, и именно их творческое содружество с сомнительными либреттистами, как считал исследователь, определяло уровень «отечественной

10 *Вилинский Александр Борисович (1869 – ?) – автор оперетт «Суд богов», «Заза», популярных песен и романсов, которые исполняли Варя Панина, Анастасия Вяльцева. Автором слов в вокальных сочинениях часто был Николай Георгиевич Северский – певец, артист оперетты, исполнитель цыганских романсов, сам автор оперетты-мозаики «Новые цыганские романсы в лицах».*

продукции» в жанре оперетты. К этой категории М. Янковский отнес и оперетты А. Вилинского «Суд богов» и «Заза» [14, с. 94].

Несмотря на такую негативную оценку, полагаем, важен сам факт создания оперетты отечественным автором, к тому же профессиональным артистом, знающим специфику жанра, и талантливым композитором. Владивостокская периодика с воодушевлением отнеслась к постановке «Заза», осуществленной самим автором музыки для бенефиса примадонны труппы Дубровской-Добротини, и в которой сам же исполнил роль адвоката Дюфрена.

Не менее важной полагаем оценку этой оперетты современниками. Газета «Дальний Восток» опубликовала фрагменты отзывов столичных газет и журналов, которые свидетельствовали о безусловном успехе у публики оперетты «Заза». Приведем некоторые из них: «Музыка оп. «Заза» обратила на себя внимание всех, кто был в этот вечер в театре Неметти. Масса мелодичных, грациозных №№ сделали-бы честь и более известному композитору» («Новое время»); «Опера «Заза» смотрится с большим интересом, скомпанована весьма удачно. В музыке, написанной г. Вилинским, есть много грациозных и мелодичных №№, из которых следует отметить песенку Каспара, дует «Заза» и Каспара, интермеццо во 2-м действ.» (журнал «Театр и искусство») [18].

К хвалебным столичным отзывам о музыке оперетты А. Вилинского присоединился хроникер газеты «Дальний Восток», хотя и отметил некоторые подражательные моменты: «Музыка оп. «Заза» резко отличается от опереточной и подходит скорее под стиль оперной музыки, изобилуя мелодичными нумерами, легко воспринимаемыми слушателем. Некоторыя места поражают цельностью и выдержанностью темы; в некоторых – видна весьма, впрочем, удачная переделка русских композиторов. Оркестровка не оставляет желать ничего лучшаго» [19].

В 1900 году Р. Леонкавалло была написана опера с одноименным названием и *впервые* поставлена *в ноябре* того же года в Милане. В России ее услышали лишь в 1905 г.[11] А. Вилинский создал комическую оперу, обратившись к драматическому первоисточнику *независимо* от итальянского вериста. Ее премьера в театре Неметти (Санкт-Петербург) состоялась *2 июня 1900 г.* [5, с. 381].

Источник либретто обоих сочинений – одноименная пьеса П. Бертона и Ш. Симона[12]. Сюжетная фабула у авторов сходная, как и имена главных героев. Но А. Вилинский был более близок к первоисточнику: место действия в оперетте – Париж (у Леонкавалло – городок Сент-Этьен на юго-востоке Франции), главный герой Дюфрен – парижский адвокат, а не премьер варьете (как у Леонкавалло). О том, что у него есть жена и дочь, примадонна варьете красавица Заза узнает от парикмахера Теодора, а не от бывшего возлюбленного.

11 *Премьера состоялась в феврале 1905 г. (12 и 15 февраля) в Москве в театре «Аквариум» в постановке антрепризы С. И. Зимина* [*5, с. 435*].

12 *Владивостокский хроникер в качестве первоисточника ошибочно указывает пьесу Д. Сарду, очевидно, перепутав с «Тоской» либо с «Мадам Сан-Жен»* [*18*].

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

Именно после этого известия (поездки в дом соперницы не было) примадонна, как писали в местной хронике, «будучи ревнивой парижанкой, расторгает связь с Дюфреном и вступает вновь в прежнюю сферу жизни» [19]. В 3-м акте у А. Вилинского Дюфрен пытается возобновить связь с Заза, которая к этому времени уже стала парижской звездой варьете, но «последняя благоразумно ее отвергает, не желая иметь «месячнаго» любовника» [19].

Подобный благообразный финал и понравившаяся музыка стали залогом успеха у патриархальной владивостокской публики, что также отражало общероссийскую тенденцию в области репертуарно-этических предпочтений семейной провинциальной аудитории.

Историческая значимость дальневосточной премьеры «Заза» А. Вилинского подкрепляется данными «Хронографа». После первого исполнения в Санкт-Петербурге в 1900 г. она была там вновь поставлена только в феврале 1905 г. в театре «Буфф» [5, с. 436]. Владивосток, таким образом, стал вторым российским городом, где прозвучала *новая отечественная* оперетта.

Кроме оперетты «Заза» владивостокская публика получила возможность познакомиться и с другими сочинениями А. Вилинского. В ноябрьской премьере «Модели» Ф. фон Зуппе, где артист исполнял роль художника Тантини, во 2-м акте он спел вставной номер написанного им красивого попурри из известных опер и оперетт[13]. Корреспондент В. Лидин писал, что в его исполнении номер изобиловал оригинальными и шутливыми пассажами и слушался с громадным удовольствием [20, с. 4].

Вставные номера были обычным явлением в опереттах, приобретшим, благодаря театру Лентовского, широкое распространение, и отражали, по мнению М. Янковского, отечественную особенность русского опереточного стиля [14, с. 74]. Дальневосточная сценическая практика, таким образом, *воспроизводила все* сложившиеся исполнительские и постановочные традиции столичных и провинциальных опереточных театров, но при этом шла дальше.

Подчас вставные номера, особенно в бенефисных спектаклях, придавали им черты сборных дивертисментных программ, компенсируя отсутствие во Владивостоке в 1901 г. активной концертной деятельности музыкантов-солистов. По сведениям местной периодики, примадонна С. Троцкая в оперетте «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (бенефис Н. Д. Дмитриевой) пела «злободневные» куплеты «Утки из газет» [21, с. 3], а в 3-м акте оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» (бенефис артистки Александровой) исполняла несколько романсов, среди которых была «Нищая» А. Алябьева, обнаружив при этом серьезное драматическое дарование [22, с. 2]. При постановке «Донны Жуаниты» Ф. фон Зуппе для театральных именин хормейстера А. М. Гершковича самим бенефициантом исполнялись на скрипке фантазия Нашé и романс П. И. Чайковского «Песня без слов». Находящаяся в городе оперная певица М. М. Марра была приглашена

13 *А. Б. Вилинский писал вставные номера и для других постановок. Сохранился фрагмент фонографической записи сочиненного им вставного номера к оперетте «Король» Г. Ярно в исполнении М. И. Вавича.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

в бенефис Гершковича только для исполнения вставного номера и блеснула безупречной колоратурой в вальсе Бенциано (Венцано?) [23].

30 ноября свои театральные именины отмечал А. Вилинский. Бенефициант выбрал оперетту Ш. Лекока «Сердце и рука» и 2-ю картину оперы «Демон» А. Г. Рубинштейна, где исполнил партию Демона [24, с. 3], предназначенную, как известно, для баритона. Этот факт достаточно интересный, учитывая, что у артиста был тенор. Очевидно, тембр, диапазон голоса и плотность нижнего регистра А. Вилинского позволяли ему обратиться к этой партии, требующей хорошего дыхания и кантилены. Полагаем, что на периферии артисты могли позволить себе бóльшую исполнительскую свободу в выборе репертуара, если было к тому желание и позволяли голосовые данные. Следует также иметь в виду, что высота музыкального строя в начале XX в. была ниже почти на полтона (камертон $a^1 = 435$ Гц). Ариозо Демона «Дитя, в объятиях твоих» во 2-й картине, таким образом, реально звучало не в D-dur, а немного ниже[14].

Исполнение А. Вилинским вокальной партии более низкого голоса нельзя считать чем-то из ряда вон выходящим, во всяком случае для владивостокского сезона оперетты. Артисты-баритоны неоднократно пели здесь теноровые партии, что имело вполне объективные причины: приглашение нескольких теноров в провинциальную оперетту для антрепренера было делом сложным и дорогим.

Баритоны, если позволяли голосовые данные, вполне могли справиться с теноровыми партиями, тем более в ситуации более низкого (чем сегодня) музыкального строя. Об умении известного в регионе баритона А. С. Добротини исполнять теноровые партии периодика писала еще в 1900 г. [25, с. 3]. В сезоне 1901 г. в «Птичках певчих» Ж. Оффенбаха он выступил в теноровой партии Пикилло [26]. Артист В. Е. Владимиров, обладатель мягкого баритона, в оперетте «Бокаччо» Ф. фон Зуппе в сезоне 1901 г. пел теноровую партию Пьетро – принца Палермского [27]. Но в последней постановке был и более «экстремальный» пример: *лирическое сопрано* примадонна С. О. Троцкая исполнила заглавную *теноровую* партию Джованни Бокаччо, «давшей в вокальном и драматическом отношении вполне законченный тип Джованни Бокаччио[15]; артистку вызывали несколько раз, заставляя повторять свои номера пения» [27].

Автор не склонен полагать, что пример с исполнением мужской партии женским голосом – это ошибка хроникера. Подобный инцидент описан М. Янковским. В 1889 году московский антрепренер Г. Парадиз из-за упадка театрального предприятия вынужден был прибегать к «сомнительным трюкам» для привлечения публики в оперетту. Один из них – передача роли Париса (тенор) *актрисе* Онегиной [14, с. 76].

14 *Ариозо вряд ли транспонировалось: при целостном исполнении картины сквозного строения сделать это очень проблематично. А. Вилинский, скорее всего, обладал лирико-драматическим тенором, или tenor spinto. С его участием во Владивостоке были поставлены опера «Кармен» и фрагмент из «Травиаты», где он исполнял партии Хозе и Альфреда.*

15 *Сохранена грамматика оригинала.*

Не исключено, что и во Владивостоке антрепренер А. Иванов прибегнул к подобному приему для привлечения публики. Однако скрытые вначале и затем явственно проступившие причины наметившейся тенденции с перераспределением партий стали нам очевидны при дальнейшем изучении истории развития отечественного театра оперетты.

В начале XX в. оперетта в европейской России переживает затяжной кризис. Театральные деятели всё настойчивее стали заявлять о ее упадке. На страницах журнала «Театр и искусство» в 1907 г. по этому поводу разгорелась очень бурная дискуссия. Известный капельмейстер А. Тонни одной из причин упадка указал появление современных оперетт, в которых нет подразделения на голоса, где композитор рассчитывает на актера «с каким угодно голосом», а не на певца. Если и появляется оперетта с точно указанными голосами, то начинается произвол режиссера, который читает пьесу и по прозе назначает роли и партии, не слишком считаясь с капельмейстером, вследствие чего «сплошь и рядом бывает, что тенор поет баритоновую партию, сопрано меццо-сопрано, будь она хоть басовая… а баритон, в свою очередь, давится на теноровой партии…» [цит. по: 6, с. 178].

На российском Дальнем Востоке оперетте удалось избежать столь глубокого кризиса, возможно, благодаря тому, что режиссурой занимались зачастую непосредственно артисты труппы и велик был авторитет капельмейстера. В какой-то мере спасительными оказались музыкальные предпочтения самой провинциальной публики. Благодаря усилиям антрепренеров и артистам, оперетта на Дальнем Востоке в начале 1900-х гг. даже пережила своеобразный расцвет, завоевывая новые населенные пункты.

В ноябре 1901 г. антрепренер А. Иванов по субботам организовывал спектакли оперетты в Никольске-Уссурийском. Были поставлены «Красное солнышко» Э. Одрана (рис. 3), «Корневильские колокола» Р. Планкета и «Птички певчие» Ж. Оффенбаха. По свидетельству журналиста В. Лидина, обширный зал местного Общественного собрания, где шли спектакли, так переполнялся, что дышалось с трудом [28, с. 4].

В Хабаровске 21 июня 1902 г. начались и продлились меньше месяца гастроли опереточной труппы К. Мирославского. В репертуарной афише было представлено всего четыре оперетты (см. табл. 2) и одна опера – «Галька». Оперетты «Гейша» и «Бокаччо» были поставлены

Въ Субботу, 10 Ноября
ВЪ НИКОЛЬСКОМЪ ОБЩ. СОБРАНІИ
БУДЕТЪ ДАНЪ
Опереточный Спектакль
съ участіемъ
С. О. ТРОЦКОЙ и М. Н. ДМИТРІЕВА
и ДРУГИХЪ
КРАСНОЕ Солнышко

Рис. 3. Анонс в газете «Дальний Восток». 1901. № 171 (9 ноября). С. 1

впервые. В июле и августе труппа К. Мирославского работала в Благовещенске, где исполнила восемь оперетт (см. табл. 2). Впервые поставили здесь «Куколку» Э. Одрана. В Благовещенске произошел раскол труппы, и лучшие ее силы покинули антрепризу [6, с. 74][16].

В ноябре 1901 г. в владивостокской хронике появилось сообщение о скором открытии по примеру Владивостока сезона оперетты в Порт-Артуре. На открытии предполагалось поставить одну из последних новинок композитора С. Джонса оперетту из китайской жизни «Сан-Той» [30]. Судя по данным журнала «Театр и искусство», организатором осенне-зимнего сезона 1901/1902 г. в Порт-Артуре был антрепренер К. Мирославский [6, с. 74]. Сведений о поставленных операх в Маньчжурии не очень много, хотя деятельность музыкальных антреприз велась здесь активно. К сезону 1902/1903 г. для Порт-Артура К. Мирославский вновь сформировал опереточную труппу.

Расширяя театральное дело, А. Иванов в апреле 1903 г. ангажировал в Москве для летнего сезона во Владивостоке и Харбине две труппы – драматическую и опереточную, которые должны были поочередно работать в этих городах. Сезон оперетты сначала открылся в Харбине (1 июня) [31], а затем во Владивостоке (осень 1903 г.). Репертуар удалось выявить только по Владивостоку на начало 1904 г.: дальневосточная премьера оперетты К. Милликёра «Ужасы войны» (или «Всемирный пожар») и давно не шедшая на сценах окраины после 1901 г. оперетта К. Вейнбергера «Весёлые наследники».

Сезон оперетты А. Иванова завершился внезапно: в первых числах января 1904 г. во Владивостоке случилась серия пожаров, в результате которых 4 января сгорела гостиница «Тихий океан». В огне погибло имущество театра оперетты А. Иванова, подвизавшегося при ресторане этой же гостиницы.

Начавшаяся в конце января 1904 г. русско-японская война значительно изменила ситуацию в музыкально-театральной культуре Дальнего Востока. Ни в одном из городов российской окраины вплоть до октября 1905 г. не работала *ни одна музыкальная антреприза*. Все они оказались сконцентрированы в Маньчжурии. Возникла парадоксальная ситуация: несмотря на близость к театру военных действий, собственно театрально-музыкальная жизнь в Харбине и Порт-Артуре в 1904/1905 г. была чрезвычайно активной. Ведущий харбинский антрепренер И. Арнольдов, приглашая артистов на службу в свой летний театр, декларативно заявил, что «война – не force majeure»[17] [цит. по: 6, с. 105]. Кроме И. Арнольдова, в 1904/1905 г. оперетты игрались антрепризами

16 *По данным журнала «Театр и искусство» за 1903 г. (№ 14), режиссером этой труппы К. Мирославского был известный на Дальнем Востоке драматический артист А. Н. Соломин. Его упоминают В. Матвейчук [29, с. 67] и В. Королёва [3, с. 37–38], когда пишут об опереточной труппе в начале 1900-х гг., имевшей в репертуаре 60 опер и оперетт. Однако собранные и приведенные автором сведения о гастролях труппы и репертуаре опровергают данные этих исследователей.*

17 *Форс-мажорные обстоятельства могли быть причиной прекращения контракта с актером со стороны нанимателя. Война, по мнению И. Арнольдова, не была таким обстоятельством.*

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

Медведева, Боярской [6, с. 145][18], П. Ринальдо [6, с. 116–117, 120–124, 133, 136–137, 142, 145–146]. *Центр музыкально-театральной культуры*, таким образом, *переместился с российского Дальнего Востока в Маньчжурию*.

О. Рябцева, отмечая начавшуюся деградацию оперетты как жанра и культурной формы со второй половины 1890-х гг., в качестве признаков данных процессов называет конкуренцию с цирками и усиление коммерческого характера зрелищных предприятий. К этому добавлялась исключительно российская тенденция, не имевшая аналогов за рубежом – эффект сращивания опереточного жанра с рестораном. В результате оперетта в провинции утрачивает зрелищную самостоятельность и оказывается окруженной целым блоком мероприятий и развлечений, не всегда даже зрелищного характера. Цель таких «модернизаций» – удержать внимание публики в антрактах, а также до и после представления. О. Рябцева отмечает, что провинция по части изобретательности даже опережала столицы [7, с. 109–111].

Все эти тенденции в полной мере проявились именно в российской Маньчжурии в начале 1900-х гг. Показательно обращение рабочих главных мастерских Харбина к наместнику Е. И. Алексееву. Надеясь отстоять эстетический уровень довоенного театра, они жаловались на деятельность антрепренера И. Арнольдова, устроившего в городском саду рядом с театром базарную толкучку с балаганом, буфетом, лавками с золотом и парфюмерией, тиром и кегельбаном, а также на устройство самого театра: «Театр в связи с устроенными при нем кабинетами и номерами больше походит на загородный шантан, чем на театр. Болея душою за дорогое нам искусство, все мы, в числе 63 человек, подписавшие письмо в редакцию “Харбинского вестника” (№ 495 за 1905 г.), решили довести о состоянии местного театра и до Вашего сведения» [6, с. 137][19].

После подписания мирного договора с Японией в августе 1905 г. оперетта вернулась на российскую территорию. Из-за восстаний во Владивостоке в октябре – декабре 1905 г. местом гастролей оперетты И. Арнольдова был выбран Хабаровск. Из Харбина он привез в декабре 1905 г. труппу из 70 человек (рис. 4).

За время гастролей труппа поставила 15 оперетт, 10 из которых хабаровчане увидели впервые (см. табл. 2). Среди них – модные оперетты-мозаики В. Валентинова, популярные произведения французских, австрийских и отечественных авторов. Состоялись две дальневосточные премьеры – «Тайны нашего города» В. Валентинова и «Редкая парочка» К. Цирера (см. табл. 2).

Оперетта, завершившая пятилетний период утверждения дальневосточного музыкального театра в начале XX в., как элемент его структуры вошла в театральную практику региона, обладая уже сложившимися исполнительскими и постановочными традициями.

18 *Инициалы установить не удалось. В августе-сентябре 1904 г. труппа Боярской находилась во Владивостоке. Однако во владивостокской хронике нет ни одного упоминания о концертах артистов или спектаклях этой антрепризы.*

19 *Сохранена орфография источника.*

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЪЯВЛЕНІЕ

Хабаровское Общественное Собраніе.

Въ непродолжительномъ времени начнутся гастроли

ОПЕРНО-ОПЕРЕТОЧНОЙ ТРУППЫ

съ балетомъ, хоромъ и оркестромъ, подъ дирекціей И. М. Арнольдова и главнымъ режиссерствомъ М. А. Полтавцева.

Труппа состоитъ изъ 70 человѣкъ.

О днѣ перваго спектакля будетъ объявлено особо. Билеты на первые 3 спектакля продаются въ залѣ общественнаго собранія.

1) ЦЫГАНСКІЙ БАРОНЪ.

Оп. въ 3-хъ дѣйств., музыка Штрауса.

2) МАРТИНЪ РУДОКОПЪ.

Оп. въ 3-хъ дѣйств., музыка Целлера.

3) ГЕЙША.

Оп. въ 3-хъ д., муз. Сидэза. 1914—7—1

Рис. 4. Анонс гастролей труппы И. М. Арнольдова в газете «Приамурские ведомости». 1905. № 875 (30 ноября). С. 1

В ее функционировании сочетался ряд тенденций: пройденных этапов и современных общероссийских.

На российском Дальнем Востоке, в отличие от европейской части страны, оперетта переживает новый расцвет. Кроме того, в начале 1900-х гг. здесь сложилась уникальная ситуация, не имевшая прецедентов в других российских провинциях: отечественный музыкальный театр расширил географический «ареал», функционируя на территории *чужого государства*. Роль оперетты в этом процессе была ведущей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Левашёв Е. М.*, *Тетерина Н. И.*, *Романова В. Н.* Музыкальный театр в провинции // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т.10Б: 1890–1917. С. 183–289.
2. *Королёва В. А.* Музыкальная культура Дальнего Востока России. Кн.1: На рубеже эпох (1880-е – 1917) – (1917–1920-е). Владивосток: Дальнаука, 2004. 272 с.
3. *Сырвачева С. С.* Становление музыкального театра в Хабаровске: середина 1890-х – 1930-е годы: дисс. … канд. искусствовед. Новосибирск, 2019. 291 с.
4. История русской музыки: В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 1232 с.
5. История русской музыки: В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. I / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашёва. М.: Языки славянских культур, 2011. 968 с.
6. *Преснякова Л. В.*, *Пресняков С. В.* Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX в.). Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. 352 с.
7. *Рябцева О. В.* Театр оперетты в условиях российской провинциальной культуры конца XIX – начала XX века: культурно-исторический анализ: дисс. … канд. культ. М., 2006. 152 с.

REFERENCES

1. Levashev E. M., Teterina N. I., Romanova V. N. *Muzykal'nyj teatr v provincii* [Musical theatre in the province]. In: *Istoriya russkoj muzyki*: *V 10 t.* [History of Russian music: In 10 vols.]. T. 10B: 1890–1917 [Vol. 10B: 1890–1917]. Moscow: Muzyka, 2004, pp. 183–289.
2. Korolyova V. A. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii* [Musical culture of the Russian Far East]. *Kn. 1: Na rubezhe epoh* (1880-e – 1917) – (1917–1920-e) [Book 1: At the turn of the eras (1880s – 1917) – (1917–1920s)]. Vladivostok: Dal'nauka, 2004. 272 p.
3. Syrvacheva S. S. *Stanovlenie muzykal'nogo teatra v Habarovske: seredina 1890-h – 1930-e gody* [The formation of a musical theatre in Khabarovsk: mid-1890s – 1930s]: diss. … kand. isk.: rukopis'. Novosibirsk, 2019. 291 p.
4. *Istoriya russkoj muzyki: V desyati tomah. T. 10V: 1890–1917. Hronograf. Kn. II* [History of Russian music: In ten volumes. Vol. 10B: 1890–1917. Chronograph. Book II] / Pod obshch. nauch. red. E. M. Levasheva. Moscow: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2011. 1232 p.
5. *Istoriya russkoj muzyki*: *V 10 t. T. 10B: 1890–1917. Hronograf. Kn. II* [History of Russian music: In ten volumes. Vol. 10B: 1890–1917. Chronograph. Book II]. Moscow: Yazyki slavyanskih kultur, 2011. 1232 p.

8. *Шавгарова А. В.* Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX в.): дисс. … канд. ист. н. Владивосток, 2002. 243 с.
9. *Харкеевич И. Ю.* Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987 (1990). 280 с.
10. *Иванов А.* Из истории амурского театра драмы. Краткая летопись // Приамурье моё – 1972. Амурское отд. Хабаровского кн. изд., 1973. С. 299–317.
11. *Иванов А.* Дорога длиною в век. 100 лет театру драмы Хабаровска. Хабаровск: ТОО «Восток Пресс», 1994. 288 с.
12. *Галлямова Л. И.* Владивосток как центр театрального искусства российского Дальнего Востока на рубеже XIX–XX вв. // Россия и АТР. 2016. № 4. С. 245–258.
13. *Матвейчук В. П.* Военные оркестры на Тихоокеанском флоте и развитие музыкальной культуры Дальнего Востока (1860–1990): автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 1996. 26 с.
14. *Янковский М.* Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л., М.: Изд-во «Искусство», 1937. 418 с.
15. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901, приложение к № 61 (30 мая). С. 2.
16. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 136 (28 сентября). С. 3.
17. [Хроника] // Владивосток. 1901. № 52 (23 декабря). С. 4.
18. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 98 (8 августа). С. 2.
19. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 100 (10 августа). С. 2.
20. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 178 (18 ноября). С. 4.
21. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 122 (8 сентября). С. 3.
22. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 126 (14 сентября). С. 2.
23. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 143 (7 октября). С. 3.
24. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 184 (29 ноября). С. 3.
25. Ди-ма. Театральные заметки (Бенефис С. А. Добротини. Оперетка – вообще и опереточный «соус-женераль») // Дальний Восток. 1900. № 8 (14 января). С. 3.

6. Presnyakova L. V., Presnyakov S. V. *Letopis teatral'noj zhizni dal'nevostochnogo regiona po materialam stolichnoj pressy (konec XIX – nachalo XX v.)* [Chronicle of the theatrical life of the Far Eastern region based on the materials of the metropolitan press (late XIX – early XX centuries)]. Vladivostok: VGUES Publ., 2005. 352 p.
7. Ryabceva O. V. *Teatr operetty v usloviyah rossijskoj provincial'noj kul'tury konca XIX – nachala XX veka: kul'turno-istoricheskij analiz: dissertaciya…kand. kult.* [Operetta Theatre in the conditions of Russian provincial culture of the late XIX – early XX centuries: cultural and historical analysis: PhD dissertation]. Moscow, 2006. 152 p.
8. Shavgarova A. V. *Stanovlenie i razvitie teatral'noj kul'tury na Dal'nem Vostoke Rossii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX vv.): dissertaciya…kand. ist. n.* [The formation and development of theatre culture in the Far East of Russia (the second half of the XIX – early XX centuries): PhD dissertation]. Vladivostok, 2002. 243 p.
9. Harkeevich I. Y. *Muzykalnaya kultura Irkutska* [Music culture of Irkutsk]. Irkutsk: Irkutsk State University Publ., 1987 (1990). 280 p.
10. Ivanov A. *Iz istorii amurskogo teatra dramy. Kratkaya letopis'* [From the history of the Amur Drama Theatre. Brief Chronicle]. In: *Priamur'e moyo – 1972* [My Amur Region – 1972]. Amurskoe otd. Habarovskogo kn. izd., 1973, pp. 299–317.
11. Ivanov A. *Doroga dlinoyu v vek. 100 let teatru dramy Habarovska* [The road is a century long. 100 years of the Khabarovsk Drama Theatre]. Habarovsk: Vostok Press Publ., 1994. 288 p.
12. Gallyamova L. I. *Vladivostok kak centr teatral'nogo iskusstva rossijskogo Dal'nego Vostoka na rubezhe XIX–XX vv.* [Vladivostok as a center of theatre art of the Russian Far East at the turn of the XIX–XX centuries]. In: *Rossiya i ATR* [Russia and Asia Pacific]. 2016, no. 4, pp. 245–258.
13. Matvejchuk V. P. *Voennye orkestry na Tihookeanskom flote i razvitie muzykal'noj kul'tury dal'nego Vostoka (1860–1990): avtoref. diss. … kand. isk.* [Military orchestras in the Pacific Fleet and the development of musical culture of the Far East (1860–1990): PhD. thesis abstract]. Moscow, 1996. 26 p.

26. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901. № 54 (13 мая). С. 3.
27. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901. № 57 (20 мая). С. 3.
28. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 180 (21 ноября). С. 4.
29. *Матвейчук В. П.* Из истории музыкальной жизни Порт-Артура (1898–1904 гг.) // Проблемы культуры Дальнего Востока: научная конференция (тезисы докладов). Владивосток, 1993. С. 65–68.
30. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 171 (9 ноября). С. 2.
31. [Хроника] // Дальний Восток. 1903. № 90 (23 апреля). С. 1.

14. Yankovskij M. *Operetta*: Vozniknovenie *i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR* [Operetta: The emergence and development of the genre in the West and in the USSR]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ., 1937. 418 p.
15. *Muzykalnaja khronika* [Musical Chronicle] In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901. Appendix to No. 61 (May 30), p. 2.
16. *Teatr i zrelishha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 136 (28 sentyabrya), p. 3.
17. *Khronika* [Chronicle]. In: Vladivostok. 1901, no. 52 (December 23), p. 4.
18. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 98 (8 August), p. 2.
19. *Khronika* [Chronicle]. In: Dal'nij Vostok [Far East]. 1901. no. 100 (10 August), p. 2.
20. Lidin V. *Teatr i zrelishha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 178 (18 noyabrya), p. 4.
21. L-n V. *Teatr i zrelishha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 122 (8 sentyabrya), p. 3.
22. *L-n V. Teatr i zrelishha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 126 (14 sentyabrya), p. 2.
23. *Teatr i zrelishha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 143 (7 oktyabrya), p. 4.
24. Lidin V. Teatr i zrelishha [Theatre and spectacles]. In: Dal'nij Vostok [Far East]. 1901, no. 184 (29 noyabrya), p. 3.
25. Di-*ma. Teatralnye zametki* (*Benefis S. A. Dobrotini. Operetka – voobshche i operetochnyj* "*sous-zheneral*") [Theatrical notes (Benefit of S. A. Dobrotini. Operetta – in general and operetta "sauce-general")]. In: *Dal'nij Vostok*. 1900, no. 8 (14 yanvarya), p. 3.
26. *Muzykalnaja khronika* [Musical Chronicle] In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 54 (13 May), p. 2.
27. *Muzykalnaja khronika* [Musical Chronicle] In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 57 (20 May), p. 2.
28. Lidin V. *Teatr i zrelishha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 180 (21 noyabrya), p. 4.
29. Matvejchuk V. P. *Iz istorii muzykal'noj zhizni Port-Artura* (*1898–1904 gg.*) [From the history of the musical life of Port Arthur (1898–1904)]. In: *Problemy kultury Dalnego Vostoka: nauchnaya konferenciya* (*tezisy*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

dokladov) [Problems of culture of the Far East: scientific conference (abstracts of reports)]. Vladivostok, 1993. pp. 65–68.
30. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 171 (9 November), p. 2.
31. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1903, no. 90 (23 April), p. 1.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична – *кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.*

E-mail: belcanto@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Крыловская И. И. Оперетта на Дальнем Востоке России и в Маньчжурии в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45

ABOUT THE AUTHOR

Izabella Krylovskaya – *PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.*

E-mail: belcanto@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Krylovskaya I. I. Operetta in the Far East of Russia and in Manchuria in 1900–1905. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 19–45.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45

Е. В. ШАХМАТОВА
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

ELENA SHAKHMATOVA
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) Moscow, Russia

ПСИХИЧЕСКАЯ ЭНЕРГИЯ В АКТЕРСКОЙ ШКОЛЕ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ЭПОХИ

АННОТАЦИЯ
Постановка проблемы изучения психической энергии в актерской школе К. С. Станиславского связана с изысканиями в этой области психоанализа (З. Фрейд, К. Г. Юнг) и философией йоги, в которой эквивалентом заявленного понятия служило представление о пране. К. С. Станиславский в процессе апробации своей системы обратился к освоению йоги, используя ее термины для описания методов актерского мастерства. Статья раскрывает близость двух независимых проектов эпохи, для которых психическая энергия стала особенно значимой: системы Станиславского и Живой Этики (Агни-йога) – синкретического учения, связанного с именами Николая и Елены Рерихов.
В статье рассматриваются примеры взаимодействия русской культуры на рубеже XIX–XX вв. с философией йоги, которая и обусловила, с одной стороны, ряд экспериментов К. С. Станиславского в области психологии актера, а с другой – разработку учения Живой Этики. Лидером распространения сведений о йоге в эпоху Серебряного века было издательство «Новый человек», публиковавшее труды Абхедананды, Вивекананды и йога Рамачараки. Массовое увлечение йогой характерно для театрально-художественной среды того времени. Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов интересовались учением о пране, а В. Р. Гольцшмидт, В. И. Поль, Е. В. Лабунская-Петерсон (Индра Дэви) сделали практику йоги основой своей жизни. Резюмируя приведенные факты, следует отметить, что в понимании

MENTAL ENERGY IN THE ACTING SCHOOL OF K. S. STANISLAVSKY AND SPIRITUAL EXPERIENCE OF THE EPOCH

ABSTRACT
The problem of studying the psychic energy in the Stanislavsky school is closely connected withthe psychoanalysis (Z. Freud, C. G. Jung), the equivalent of which in yoga was the concept of prana. K. S. Stanislavsky in the process of testing his system turned to mastering the philosophy of yoga, using its terms to describe the methods of acting. The purpose of the article is to reveal the closeness of two independent projects of the epoch. For them both thepsychic energy become especially significant: The Stanislavsky system and the Living Ethics (Agni Yoga) – a syncretic teaching associated with the names of Nicholas and Elena Roerich.
The research is aiming in considering the examples of the Russian culture interaction with the philosophy of yoga at the turn of the 19th and 20th centuries. It determined, on the one hand, the experiments of K. S. Stanislavsky in the field of actor's psychology, and on the other, the development of the teaching of Living Ethics. In the Silver Age of the Russian culture the publishing house "New Man" was the main source of sharing the information about yoga. It published the works of Abhedananda, Vivekananda and yogi Ramacharaka. Mass enthusiasm for yoga was the part of the theatrical and artistic environment. E. B. Vakhtangov, M. A. Chekhov were interested in the doctrine of prana. V. R. Goltsshmidt, V. I. Pol, E. V. Labunskaya-Peterson (Indra Devi) made yoga practice the basis of their lives. In understanding the highly spiritual, moral mission of the theatre art,

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

© Е. В. Шахматова

УДК 792.03+792.027+159.98 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

высокодуховной, нравственной миссии театрального искусства учение К. С. Станиславского сближается с Живой Этикой, или Агни-йогой, в которой большое значение придавалось изучению психической энергии и овладению ею.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *К. С. Станиславский, психическая энергия, прана, йога, Серебряный век, Живая Этика, Агни-йога, Николай Рерих, Елена Рерих.*

the K. S. Stanislavsky's system comes close to the Living Ethics or Agni Yoga, that pays much attention to the study of psychic energy and mastering it.

KEYWORDS: *K. S. Stanislavsky, psychic energy, prana, yoga, the Silver Age, Living Ethics, Agni Yoga, Nicholas Roerich, Helena Roerich.*

Понятие психической энергии активно использовалось во второй половине XIX в. для объяснения многочисленных необъяснимых феноменов на спиритических сеансах. З. Фрейд освободил этот термин от мистических наслоений, обозначил его словом «либидо» и применил для описания специфики «перемещения внимания, интереса и привязанности с одного объекта или вида деятельности на другой» [1, с. 237]. При этом все психические явления, в том числе творчество, он свел к сублимации сексуальности. Поскольку психоаналитический метод З. Фрейда был недостаточен для понимания смыслов и ценностей, К. Г. Юнг, создатель аналитической психологии, предложил считать либидо нейтральной по своему характеру универсальной психической энергией. На учение Юнга о психической энергии повлияли концепции «энергетизма» русского философа-идеалиста Н. Я. Грота[1]. Его статья «Понятия души и психической энергии в психологии», перевод которой на немецкий язык был опубликован в 1898 г., стала для Юнга отправной точкой для собственных размышлений в работе «О психической энергии» (1928). К. Г. Юнг был хорошо знаком с восточной культурой, на протяжении тысячелетий разрабатывавшей энергетический подход к человеку. Жизненная энергия, которая осуществляет связь между душой и дыханием, в индийской йоге называется праной, в китайской культуре – это ци, а в японской традиции – ки. «Когда йог говорит “прана”, – писал К. Юнг, – он имеет в виду нечто большее, чем просто дыхание. Слово “прана” нагружено для него всею полнотою метафизики, он как бы сразу знает, что означает прана и в этом отношении» [3, с. 43].

К. С. Станиславский в процессе работы над своей системой также обращался к понятию «прана», заимствованному им у индийских йогов, использовал он и такие термины, как «лучеиспускание» и «лучевосприятие», «излучение» и «влучение», взятые у французского философа и психолога Т. Рибо. Он говорил: «Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию» [4, с. 414].

1 *Н. Я. Грот писал: «…психическая энергия – только одна из форм – конечно, высшая форма – общей и единой энергии природы и что она подчинена в своих обнаружениях и превращениях, – как внутренних, так и внешних, всеобщему закону сохранения энергии»* [*Цит. по: 2*].

В середине XX в. писали о заблуждениях раннего Станиславского, его недолгом увлечении метафизикой йоги с ее учением о пране – таинственной энергии первоначала. Но затем он быстро преодолел свои мистические увлечения, обосновав вполне рационалистический метод физических действий. Однако С. Д. Черкасскому [5–7] удалось установить, что система К. С. Станиславского подверглась жесткой цензуре: термин «прана» был заменен такими словами, как «мышечная энергия» или просто «энергия». В советский период йога наряду с другими учениями, которые не вписывались в рамки марксистско-ленинской идеологии, была под запретом. И редакторы вынуждены были использовать эзопов язык, чтобы очистить систему Станиславского от каких бы то ни было эзотерических намеков. Правда, при этом будущим исследователям они оставили в комментариях ключ для расшифровки подмены понятий. Вслед за С. Д. Черкасским можем констатировать, что зарубежные исследователи проявляют больший интерес к данной теме, чем отечественные. Из последних работ следует отметить статьи Марии Капсали «Присутствие йоги в деятельности Станиславского и метафизической мысли XIX века» [8, p. 149–178] и Эндрю Уайта «Станиславский и Рамачарака: влияние йоги и оккультного возрождения на систему» [9, p. 287–304]. И. Н. Виноградская в своей фундаментальной летописи жизни Станиславского засвидетельствовала факт его знакомства с йогой. В июле 1911 года во время пребывания Станиславского с семьей на французском курорте Сен-Люнер на близость его поисков йоге указал гувернер сына – Н. В. Демидов, студент медицинского факультета Московского университета, который также изучал тибетские способы врачевания под руководством П. А. Бадмаева, личного врача царской семьи. Слушая рассказы Константина Сергеевича о психологии сценического творчества, он заметил: «Зачем придумывать вам самому упражнения и искать названия тому, что уже давным-давно названо. Я вам дам книги. Прочитайте “Хатха-йогу” и “Раджа-йогу”. Это вас заинтересует, потому что множество ваших мыслей совпадает с тем, что там написано» [10, т. 2, с. 291–292]. Вернувшись в Москву, Станиславский разыскал книгу Рамачараки по хатха-йоге и начал постигать древнеиндийское учение, представляющее собой свод различных духовных, психических и физических практик.

ЗНАНИЯ О ЙОГЕ В ЦАРСКОЙ РОССИИ

Первые сведения о йоге в Европе на рубеже XIX–XX вв. стали появляться благодаря переводам на европейские языки Упанишад и «Бхагавад-гиты», которую иногда называют даже «Йога Упанишада». В 1785 году вышел перевод Ч. Уилкинса на английский язык, в 1808 г. – перевод отрывка из «Бхагавад-гиты» Фридриха Шлегеля на немецкий. В 1786–1787 годах А. Г. Анкетиль-Дюперрон опубликовал перевод рукописи с персидского языка на французский четырех Упанишад, которые вдохновили

Фото 1. Вивекананда

А. Шопенгауэра на изучение индийской философии. 1875 годом датируется эссе о Будде французского индолога профессора Коллеж де Франс Эмиль-Шарль-Мари Сенара. В 1899 году вышла в свет знаменитая книга профессора Оксфорда Макса Мюллера «Шесть систем индийской философии». Первый период можно назвать временем научного изучения индийской культуры санскритологами и философами.

Далее наступает период популяризации. Широкое распространение метафизика йоги получает в теософской и эзотерической литературе. Много интересного было в трудах Е. П. Блаватской, Г. С. Олькотта, А. П. Синнетта, А. Безант, П. Седира и др. Затем последовали сочинения, принадлежащие перу получивших европейское образование ученых-индусов, учеников реформатора индуизма Рамакришны (1836–1886): Свами[2] Абхедананды (1866–1939) и Свами Вивекананды (1863–1902). Выступление Вивекананды (фото 1) в Чикаго в 1893 г. на Всемирном парламенте религий способствовало бурному интересу к индуизму в странах Запада. Князь С. Г. Волконский, присутствовавший на конгрессе в качестве представителя министерства народного просвещения России, писал о своем впечатлении от его доклада: «В оранжевом кафтане с желтой чалмой, великолепная фигура бронзового индуса с гордой осанкой индийского магараджи: это нищенствующий монах одной из многочисленных индусских сект, рослый, плечистый, с детской наивностью в глазах. Ходит и осматривается, как большой ребенок, всему радуется, ничему не удивляется, красноречивый неиссякаемо, как горный поток, с восточной яркостью в примерах и каким-то былинным причитанием в незатейливых речах. Суоми[3] Вивекананда – это его имя – сделался одним из любимцев толпы» [11, с. 77]. Работы Вивекананды сразу же привлекли внимание русского общества. Л. Н. Толстой получил в подарок «Раджа-йогу» в сентябре 1896 г. от индийского ученого Анендра Кришна. В трудах Вивекананды Толстой нашел много мудрых мыслей для своей книги афоризмов «Круг чтения».

Первым переводчиком Свами Вивекананды на русский язык можно считать писателя И. Ф. Наживина.

2 *Свами (учитель, господин) – почетный титул в индуизме. Это обращение используется по отношению к йогину, получившему посвящение в монашеском ордене. В переводе с санскрита означает «владеющий собой» или «свободный от чувств».*

3 *Устаревшее написание Свами.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Две лекции Вивекананды, прочитанные им в Нью-Йорке в 1896 г. в обществе «Веданта», он опубликовал с некоторыми сокращениями в сборнике «Долина скорби» в 1907 г., в следующем году он включил статьи Вивекананды «Гимн народов» и «Бог и человек» в сборник «Голоса народов». В 1906 году в типографии Уездного земства Сосница Черниговской губернии была опубликована «Раджа-Йога и афоризмы йога Патанджали» [12] Вивекананды в переводе и с комментариями Якова Попова, побывавшего в Индии и лично познакомившегося с Вивеканандой. Позднее эти переводы печатались в издательстве «Новый человек», которое возглавлял Алексей Суворин, сын известного редактора — издателя газеты «Новое время», писателя и драматурга А. С. Суворина. Издательский проект Алексея Суворина способствовал популяризации восточных методик самосовершенствования и безлекарственных методов оздоровления. В 1914 году издательством было выпущено две работы С. Вивекананды «Карма йога» [13] и «Джняна-йога» [14], тогда же было опубликовано «Провозвестие Рамакришны» [15] с предисловием и введением С. Абхедананды и его же книга «Как сделаться йогом» [16]. В следующем году появляется книга О. Г. Лобановой [17], посвященная изложению метода правильного дыхания, разработанного американцем Лео Кофлером на основе йоговского дыхания.

В России о йоге писали религиозный философ-мистик М. В. Лодыженский [18] и один из основоположников «Четвертого пути» П. Д. Успенский [19]. Но самым популярным автором оказался «йог Рамачарака». На самом деле это был один из многих псевдонимов американского писателя-оккультиста Уильяма Уокера Аткинсона (1862–1932) (фото 2), в прошлом адвоката и коммерсанта, который, подорвав здоровье постоянными стрессами, обратился к нетрадиционным способам исцеления и в начале 1890-х стал активным пропагандистом йоги. Аткинсон был одним из самых плодовитых авторов «Нового мышления» (*New Thought*) – религиозного движения, причудливо соединившего в себе позитивизм с оккультизмом. За время своей литературной деятельности он написал около 100 книг и 700 статей в журналах. Его работы пользовались успехом и были переведены на многие языки, в том числе русский. В период с 1909 по 1914 г. в России было опубликовано более десяти его работ, главным образом в издательстве «Новый человек». Книги «йога Рамачараки» пользовались даже большим успехом, чем исследования подлинных учеников Рамакришны. Этому можно найти объяснение: философия йоги в переложении талантливого американского писателя была уже адаптирована к западному сознанию. Хорошо отзывалась о книгах Рамачараки Е. И. Рерих, считая их полезными для расширения сознания. Она писала А. И. Клизовскому[4] (30.06.1934): «Между прочим, знаете ли Вы, что Йог Рамачарака есть псевдоним американца Аткинсона?

4 *Александр Иванович Клизовский (1874–1942) – писатель, популяризатор теософии и учения Живой Этики. С 1940 года был членом правления «Латвийского общества Рерихов».*

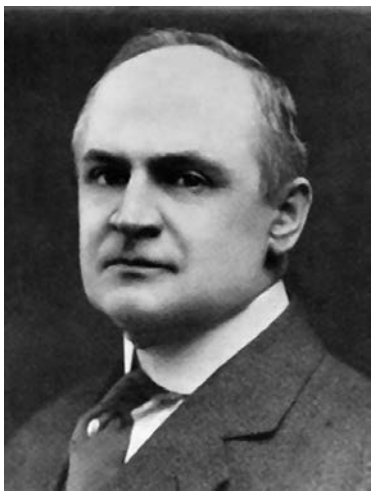


Фото 2.
Уильям Уокер Аткинсон

Но книги его неплохи. Если я не ошибаюсь, он был знаком с Суоми Вивеканандой» [20, т. II, с. 200]. И даже рекомендовала З. Г. Фосдик[5] (13.11.1948) его труды к прочтению: «Очень хороши также и книги так называемого Йога Рамачарака. Их несколько томов: "Пути индийских йогов", "Основы индусского мировоззрения" и разные йоги и т. д. Заглавия помню лишь приблизительно. Мне кажется, их легко найти в Америке, ибо говорят, что он был учеником Вивекананды, когда последний приезжал туда. Советую и Вам прочесть их» [20, т. VIII, с. 127].

В начале XX в. на русском языке появилось два варианта «Бхагавад-гиты». Первый перевод [21] в стихах был опубликован во Владимире в 1909 г. А. П. Казначеевой, дочерью действительного статского советника, уездного предводителя окружного суда г. Владимира, мартиниста П. М. Казначеева. В 1914 году с комментариями А. Безант был издан второй перевод [22] А. А. Каменской[6] и И. В. де Манциарли[7], который до этого с 1910 г. публиковался в петербургском журнале «Вестник теософии» (фото 3). Следует отметить также большое влияние антропософии на распространение знаний о йоге. В мае 1913 г. Р. Штейнер в Гельсингфорсе прочитал для русских слушателей специальный курс «Оккультные основы Бхагават-гиты», на котором присутствовали Андрей Белый с Асей Тургеневой, Н. И. Бердяев, В. В. Бородаевский, Н. Н. Белоцветов, Б. А. Леман, Л. П. Брюллова, Е. И. Васильева (Черубина де Габриак) и многие другие. Правила и медитации, усвоенные А. Белым под руководством Р. Штейнера в годы ученичества с 1912 по 1916 г., легли в основу его рассказа «Йог», написанного в 1918 г. и тогда же опубликованного в воронежском журнале «Сирена» (№ 2–3).

В театральной среде начала XX в. книги по йоге обрели особый статус. М. А. Чехов писал: «Йогами я был захвачен в молодости, начиная приблизительно с 20-летнего возраста. Вахтангов и я изучали их вместе <…>, йоги нас глубоко волновали» [23, т. 2, с. 536]. Е. Б. Вахтангов [24, с. 211] советовал студийцам взять деньги из общей кассы и непременно приобрести книгу Рамачараки «Хатха-йога», при этом он уделял особое значение разделу о пране. В архиве и личной библиотеке К. С. Станиславского [25, т. 4, с. 496] сохранились

5 *Зинаида Григорьевна Фосдик (1987? – 1983) – пианистка, искусствовед, педагог, организатор, администратор, первая сотрудница Рерихов в Америке.*

6 *Анна Алексеевна Каменская (1867–1952) была избранным генеральным секретарем российского Теософического общества, зарегистрированного в Санкт-Петербурге 30 сентября 1908 г. и редактором журнала «Вестник теософии» с момента его основания в 1908 г.*

7 *Ирма Владимировна де Манциарли (1898–1950) – теософка, санскритолог.*

две книги Рамачараки – «Хатха-йога» и «Раджа-йога», а в 1920-е гг. в период работы со студентами оперной студии он изучал книгу О. Г. Лобановой «Дышите правильно» [10, т. 3, с. 135].

Наводнившие книжный прилавок книги по йоге способствовали активному увлечению древнеиндийской практикой. Так, в среде авангардистов выделяется легендарная фигура Владимира Гольцшмидта (1889–1957) (фото 4). Он позиционировал себя как футурист жизни и первый русский йог, выступал в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке, пропагандируя здоровый образ жизни, йоговские асаны, и сопровождал выступление цирковыми трюками. Вместе с другими футуристами он ездил по разным городам с лекциями, в которых популяризировал идею нового человека не только на основе литературы, выпускаемой издательством А. А. Суворина, но и на примере демонстрации возможностей собственного тела. В конце лекции В. Р. Гольцшмидт показывал свой коронный номер под названием «Концентрация физической силы», суть которого состояла в том, что он разбивал о голову почти пятисантиметровые доски. В. В. Каменский описывает [26], как они с В. Р. Гольцшмидтом, скрываясь от мобилизации, гастролировали по Северному Кавказу, и в Кисловодске у них произошел неприятный инцидент. После лекции группа подвыпивших офицеров явилась за кулисы и решила выяснить секрет номера, полагая, что доски склеены. Один офицер решил повторить трюк и разбил себе голову. Друзьям срочно пришлось выехать на гастроли в другой город. В воспоминаниях М. Д. Ройзмана приводятся подробности «программы жизни», которой активно делился со зрителями В. Р. Гольцшмидт, настойчиво рекомендуя всем закаляться и питаться праной. Он показывал методы йоговского дыхания и диктовал под запись выполняемые им асаны: «“Ут-тапа-курм-асана”[8]. Вы принимаете позу петуха, – говорил футурист жизни, показывая, как это надо делать, – и, держась обеими руками за затылок, спокойно лежите минут десять, вытянувшись, как черепаха”». «Особенно для мужчин, – продолжал он, – рекомендую еще один древний способ йогов, благодаря которому вы приобретете могучую волю

БХАГАВАДЪ-ГИТА
или
ПѢСНЬ ГОСПОДНЯ,
ПЕРЕВЕДЕННАЯ
СЪ АНГЛІЙСКАГО И САНСКРИТСКАГО
А. КАМЕНСКОЙ и
И. МАНЦІАРЛИ.

Фото 3.
«Бхагавад-гита», издание 1914 г.

8 *Уттана-курмасана – поза вытянутой черепахи. – Прим. авт.*

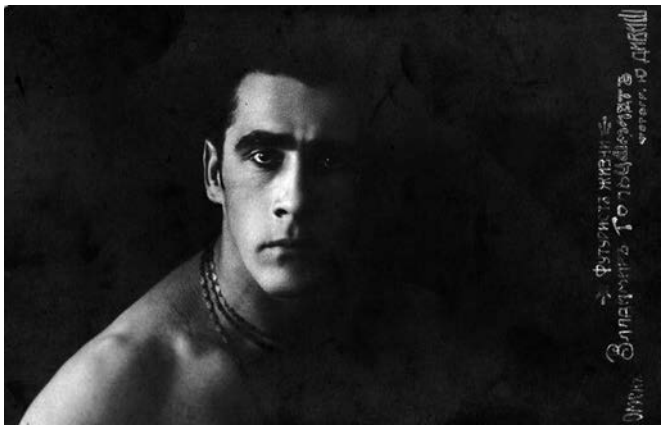


Фото 4.
Владимир Гольцшмидт

и духовную силу. Протяните кверху ноги, согните колени и старательно прикройте лодыжки руками, втяните шею в себя и ровно семь минут созерцайте кончик вашего носа» [26].

Пример В. Р. Гольцшмидта был не единичным. Известный пианист и композитор Владимир Поль (1875 – 1962) (фото 5), тот самый, который написал на основе индусских мотивов музыку для премьеры А. Я. Таирова «Сакунтала», в молодом возрасте вынужден был поселиться в Ялте по причине тяжелой формы туберкулеза. Желая избавиться от недуга, В. И. Поль усиленно лечился всеми возможными способами, в том числе стал последователем йоги и осознанным вегетарианцем, не употреблял алкоголь и табак. По воспоминаниям С. К. Маковского, он был костист, подтянут, дышал фактически одним легким, но при этом придерживался предписаний индусской йоги: выполнял упражнения, растирался щеткой, часто бывал на свежем воздухе, совершал длительные прогулки в любую погоду, стремился подчинить тело духу и нередко повторял: «Человек должен добиться власти над всем обменом веществ, над каждым дыханием живой клетки» [27, с. 560 – 577]. Вокруг него даже возникла легенда «многоопытного мудреца», побывавшего в Индии, хотя он там никогда не был. В. И. Полю удалось справиться с тяжелой болезнью. В московский период жизни в его доме на Садово-Кудринской, где он поселился со второй женой, камерной певицей А. М. Петрункевич (псевдоним Ян-Рубан), всегда было многолюдно. Он дружил с Сергеем

Фото 5.
Владимир Поль

Львовичем Толстым, Н. О. Лосским, скульптором С. Д. Меркуровым, Г. И. Гурджиевым, П. Д. Успенским. Общался В. И. Поль и с А. Н. Бенуа, К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко. А с Л. А. Сулержицким он даже породнился: Сулержицкий стал мужем сестры Поля – Ольги.

Приведу еще один случай влияния йоги на судьбу. Так, в Москве в 1915 г. с книгами Рамачараки впервые знакомится студентка театральной студии Ф. Ф. Комиссаржевского Е. В. Лабунская-Петерсон [28] (1899–2002) (фото 6), которой было суждено прожить длинную и насыщенную яркими событиями жизнь и стать «первой леди йоги». После эмиграции из России она работает в Берлине актрисой русского театра Якова Южного «Синяя птица». Узнав в 1926 г. о ежегодных собраниях теософского Ордена Звезды Востока на территории замка Эрде в Оммене (Нидерланды), где выступал с лекциями Джидду Кришнамурти, она оказывается среди 4-тысячной толпы паломников, жаждущих духовного просветления. В 1927 году переезжает в Индию, изучает индийские танцы и на съемках в Болливуде берет себе звучный псевдоним Индра Деви (Небесная богиня). После бурного периода светской жизни, брака с чешским дипломатом, знакомства с известными людьми, среди которых были Джавахарлал Неру, Рабиндранат Тагор, наступает пора испытаний, связанная с болезнью сердца. Кардиологи Европы не смогли ей помочь, и тогда, чтобы вернуться к полноценному образу жизни, она решает пройти курс обучения йоге. Знакомства в высших кругах помогли ей добиться, чтобы знаменитый учитель Шри Кришнамачарья, который ни за что не хотел заниматься с женщиной-иностранкой, взял ее в ученицы. Своим упорством и аскетизмом ей удалось добиться расположения гуру. И когда она уезжала вместе с мужем-дипломатом в Китай, он благословил ее на преподавательскую деятельность. Лабунская-Петерсон стала популяризатором йоги в тех странах, где жила: Китай, США, Аргентина. Среди ее учеников были такие знаменитости, как Грета Гарбо, Мэрилин Монро, Глория Свенсон и др. Она прожила более 100 лет, написала несколько книг по йоге, дважды приезжала в СССР: в 1960 г. встречалась с партийными лидерами в надежде на поддержку йоги со стороны государства, в 1990 г. вновь приехала на историческую родину. К этому времени в стране уже началась перестройка, многие запреты были сняты, началось возрождение йоги[9].

Повсеместное увлечение йогой в начале XX в. стало даже поводом для шуток. Сатирик А. Т. Аверченко в сборнике «Оккультные науки» (1917) продемонстрировал неплохую осведомленность о трудах Рамачараки: «Учение йогов разделяется на хатха-йога, бхакти-йога, раджа-йога и жнани-йога. Все это изложено в книгах индусского мудреца, носящего немного сложную, но звучную фамилию Рамачарака. Наш товарищ по перу, Рамачарака, очень аккуратно и внимательно изложил принципы учения йогов, и если эти принципы сложны и запутаны, то не наш товарищ Рамачарака тому виной» [29, с. 5]. Далее он рассказывает, как однажды,

9 *В октябре 1989 г. состоялась Первая Всесоюзная научно-практическая конференция «Йога: проблемы оздоровления и самосовершенствования человека» и создана Ассоциация йоги.*

Фото 6. Индра Деви

сидя в театре, попробовал подышать по-йоговски, и что из этого вышло. В заключение он сетует на сложности цивилизации: «Правду сказать, йогам дышать легко: забрался себе в джунгли, лег под бамбуком и дыши как угодно: поднимай грудь вместе с шестью ребрами или выгибай нижние ребра – ни одна собака, кроме близлежащего тигра, не осудит тебя. А нам все время приходится быть на людях – не очень-то тут задышишь по-йоговски» [29, с. 13].

Итак, сведения о йоге были настолько широко распространены в художественно-артистической среде России в начале XX в., что не обратить на них внимания было просто невозможно. К. С. Станиславский мог получить указание на труды по древнеиндийской практике если не от гувернера своего сына, то от кого угодно другого. Интерес к древнеиндийской философии и культуре был важной составляющей эпохи Серебряного века. «Исторически последнее Возрождение» [30], следуя алгоритму Ренессанса, обрело свою прародину в «Индии Духа» (Гумилёв)[10].

ПРАНА, ИЛИ ЭНЕРГИЯ ДЕЙСТВИЯ

Специфика актерской профессии заключается в том, что актер создает сценический образ из самого себя, в одно и то же время являясь творцом и творением. Актер и энергия – взаимозаменяемые слова: говорим «актер» – подразумеваем энергию, говорим «энергия» – подразумеваем актера. На близость этих понятий указывают и этимологические словари. Первоисточником термина «энергия» было греческое слово, обозначающее «действие», «активность», «силу», «мощь». Слово «актер» в свою очередь происходит от латинского «*actor*, которое является образованием от *agere* – "делать, действовать"» (как и акт) [32]. Обращение к санскриту выявляет также такие однокоренные слова, как *agrani* – «лидер, вождь» и *agranirupana* – «пророчество» [33]. Таким образом, актер – это прежде всего энергичный человек, способный к активным действиям, обладающий даром вести за собой других. В древности данную роль исполнял

10 *См. об этом подробнее в моей книге* [*31*].

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

жрец. Отделение театрального искусства от культа постепенно привело к тому, что профессия актера стала маргинальной. Своей одаренностью актеры выделялись из общей массы сограждан, были «другими», опасными и непонятными. Христианство видело в них приверженцев языческих культов, лицедеев, погубивших свои души страстями и пороками множества сыгранных ролей. Актеров хоронили за чертой кладбища, как самоубийц.

К. С. Станиславский мечтал вернуть театру статус высокого искусства. В его представлении театр должен был стать святилищем, а актер – жрецом. Главной задачей преобразования театра он называл необходимость «очистить искусство от всякой скверны, создать храм вместо балагана» [34, с. 209]. На первое место в овладении актерской профессией он ставит этику. Напутствуя молодых актеров, Станиславский говорил с ними о новом сознании, которое они должны выработать для гармоничного контакта со зрителем. Жизнь в искусстве он понимал как необходимость отречения от индивидуализма, объединения в себе всех жизней людей в общем театральном синтезе. В этом положении легко прочитывается одно из великих изречений Упанишад: «Tat tvam asi». Л. Н. Толстой считал, что в этом тезисе заключается основа общечеловеческой этики: «Одна есть религия – это та, что одно во всех. <…> “Tat tvam asi” – “Кто ты?” – “Я есмь ты”» [Цит. по: 35, т. 2, с. 279].

Главным условием создания правды существования на сцене К. С. Станиславский определяет особую творческую атмосферу «любви, бодрости, энергии, взаимного уважения и единения в них, если нет единения в идее передать все самое высокое, прекрасное и чистое, для того, чтобы стать проводниками энергии и красоты всем, кто войдет в театр как зритель – вы не поднимете пьесу выше шаблона “хороший спектакль”» [36, с. 34]. В этом высказывании дважды повторяется слово «энергия», а артист уподобляется «проводнику энергии». Качество психической энергии артиста в конечном счете определяет ценность созданной им роли, а соединение творческих импульсов всех причастных к рождению сценического произведения – всего спектакля в целом. Художник наполняет свои произведения мыслями и чувствами, поэтому актер должен быть очень требователен к себе. К. С. Станиславский утверждал, что «работа над ролью будет прямым отражением работы над собой…» [36, с. 37].

Вступивший на путь йоги тоже должен прежде всего добиться нравственного совершенства. Первая из восьми ступеней йоги – «Яма» содержит пять непреложных заповедей по отношению к окружающему: отказ от насилия, правдивость, неприсвоение чужого, воздержание от чувственных удовольствий, нестяжательство. На второй ступени, «Нияма», адепт йоги стремится к установлению гармоничной взаимосвязи со своим внутренним миром. Здесь необходимо следовать также пяти правилам: чистота, удовлетворенность, усердие в постижении цели, размышление и предание себя на волю Божию. Тот, кто не научился благому поведению в обществе и не овладел своими желаниями и эмоциями, рискует причинить вред себе и окружающим. Техника безопасности при работе с энергией праны требует

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

безусловной нравственности – это изначальное условие. Если первую ступень йоги можно сопоставить с этикой Станиславского, то вторая ступень ближе к «Работе актера над собой».

В книге Рамачараки «Хатха-йога» в главе «Праническая энергия» говорилось, что эта тонкая мировая энергия, «сущность всякого движения», «душа всякой силы», принцип, порождающий «вид активности, присущий всякой жизни» [37, с. 131]. Эти положения древней индийской философии напрямую соответствовали тем едва уловимым ощущениям, которые К. С. Станиславский стремился определить словом и передать ученикам. Постоянно наблюдая за творческим процессом, он приходит к осознанию существования некой особой энергии: «При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влучения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает» [4, с. 414]. Он описывает особый способ коммуникации, возникающий между партнерами на тонком плане: «Это – прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, или из концов пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий. Пусть люди науки объяснят нам природу этого невидимого процесса, я же могу говорить лишь о том, как я сам ощущаю его в себе и как я пользуюсь этими ощущениями для своего искусства» [4, с. 415].

АГНИ-ЙОГА О ПСИХИЧЕСКОЙ ЭНЕРГИИ

В те же годы, когда Станиславский работает над своей системой, Николай и Елена Рерихи (фото 7) без указания авторства публикуют серию книг учения Живой Этики (Агни-йога), в котором значительное место отводится понятию «прана», или «психическая энергия». Е. И. Рерих считала, что ее обнаружение будет столь же важным для человечества, как и расщепление атомного ядра, хотя оба эти вида энергии она полагала проявлением одной, Всеначальной, обладающей неисчислимыми качествами. «Итак, древняя наука торжествует, ибо она утверждала родство и бесконечность элементов, – писала Е. И. Рерих в письме к Муромцевым[11] (17.03.1946), – «ЕДИНСТВО в МНОГООБРАЗИИ» – формула, принятая во всех древних Учениях, начинает все больше и больше находить себе последователей среди современных ученых» [20, т. VII, с. 298].

Живая Этика также заявляет о первостепенности нравственного совершенства при подходе к овладению психической энергией, которую определяет как духовность, связанную не с соблюдением религиозной обрядности, а с сознательным раскрытием в себе высшей силы и способностей для блага человечества. Итак, духовное

11 *Ксения Николаевна Муромцева – писательница, переводчица. Двоюродная сестра Е. И. Рерих. Ее муж Илья Эммануилович Муромцев – ученый-электронщик. В 1917 году уехали в США. Их дочери Ксения и Галина работали в Комитете Пакта Рериха.*

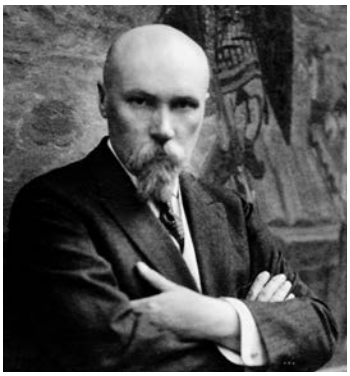


Фото 7. Николай и Елена Рерихи

развитие – главное условие для доступа к психической энергии, ибо сама по себе энергия нейтральна, но ее употребление зависит от нравственных качеств пользователя. Эта тончайшая энергия проявляется во всех жизненных функциях организма. Наиболее активно она проистекает, как заметил К. С. Станиславский, из пальцев и глаз: «Чувствуете ли вы, что кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз? Вот это невидимое общение через влучение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку. Помните, я говорил вам на одном из предыдущих уроков, что можно смотреть, видеть, ничего не воспринимать и не отдавать. Но можно и смотреть, видеть, воспринимать и отдавать лучи, или токи общения» [4, с. 417–418].

Агни-йога в свою очередь также проводом огненной энергии называет центры глаз и утверждает, что «человек отлично знает внутренне о присущей ему энергии. Ушибаясь, он разотрет пораженное место рукой. Желая обратить на себя внимание, он топнет ногой, зная, что конечности испускают энергию» [(Аум. § 571). 38, т. 4, с. 344].

Другим мощнейшим проявлением психической энергии является голос. Всевозможные оттенки речи, окрашивающие речь, – суть результат психического пламени, пробежавшего по каналам тела. Утомляемость ораторов и певцов Агни-йога объясняет не столько напряжением нервов, сколько «давлением психической энергии, привлекаемой из пространства. Получается весьма сложный процесс: с одной стороны, вдохновение и с другой – нагнетение» [(Аум. § 432). 38, т. 4, с. 319]. Человек бессознательно использует психическую энергию, постоянно ее расточает или нагнетает, т. е. концентрирует и усиливает в ограниченном пространстве. Актеру (или другому представителю исполнительского искусства) приходится делать это регулярно в силу условий своей профессии. К. С. Станиславский стремился к сознательному овладению этой энергией. Актрисе Оперной студии, игравшей Марину Мнишек, он объяснял прием, который помог бы ей выглядеть царицей за счет привлечения психической энергии. Для этого он советовал отказаться от полужестов, пропустить движение праны

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

от плеча до кончиков пальцев, убирая напряжение. «Помните, – повторял он, – главное в пальцах. Если "ртуть" – прана будет "переливаться" по руке, по ногам, вы всегда будете пластичны. Танцы и гимнастика не дадут пластики, пока не будет внутреннего ощущения движения» [Цит. по: 39, с. 407]. Необходимо обратить особое внимание на требование Станиславского об избавлении от напряжения, ибо любые мышечные зажимы препятствуют свободной циркуляции энергии по каналам нади, которых йоги насчитывают около 72 тыс. В «Работе актера над собой» К. С. Станиславский, говоря об умении расслабляться, ссылается на индусов, которые учат, «что надо лежать, как лежат маленькие дети и животные» [4, с. 273], т. е. полностью освободить тело от мышечного напряжения. Он приводил в пример вожаков караванов, которые таким образом сокращали сон до минимума благодаря глубокому расслаблению мышц.

Агни-йога говорит о многообразии способов нагнетения психической энергии. Возвышенные мысли, порывы духа, радость творчества – все это способствует умножению психической энергии, которая пополняется из внутреннего источника и в принципе не истощима. Станиславский утверждал, что готовность роли зависит от того, сколько актер вложил в нее психической энергии: «Девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею: когда это сделано, роль почти готова…» [34, с. 421].

Произведение искусства становится аккумулятором психической энергии творца. Рукопись книги содержит мысли и чувства писателя, художник запечатлевает свою психическую энергию в красках и движении кисти на холсте, композитор – в звуке и ритме. Актер аккумулирует психическую энергию в процессе работы над ролью, а затем выплескивает ее в зрительный зал во время спектакля. И тогда происходит процесс создания единого энергетического поля. «Но в театре, переполненном зрителями, с тысячами сердец, бьющимися в унисон с сердцем артиста, – отмечал К. С. Станиславский, – создаются прекрасный резонанс и акустика для нашего чувства. В ответ на каждый момент подлинного переживания на сцене несутся к нам обратно из зрительного зала отклик, участие, сочувствие, *невидимые токи* (курсив мой. – *Прим. авт.*) от тысячи живых, взволнованных людей, вместе с нами творящих спектакль. Зрители могут не только угнетать и пугать артиста, но и возбуждать в нем подлинную *творческую энергию* (курсив мой. – *Прим. авт.*). Она дает ему большую душевную теплоту, веру в себя и в свою артистическую работу. Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее из переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, какая только доступна человеку» [4, с. 494]. Такая мощная эмоциональная посылка, как это ни парадоксально, по утверждению Агни-йоги «вызывает усиление всеначальной энергии. Значит, в отдавании мы получаем» [(Братство. § 334). 38, т. 5, с. 71].

Е. И. Рерих была готова рассматривать психическую энергию как физический орган четвертого измерения. Развив его, человек сможет преодолеть

время и расстояние и развить в себе сверхспособности. Но если это орган, то есть ли ему соответствие в теле? Может быть, это мозг, сердце или солнечное сплетение? По поводу мозга Агни-йога утверждает, что «мысль рождается в огненных центрах» [(Мир огненный. Ч. 2. § 234). 38, т. 4, с. 62]. Сердце – центр тонких энергий, проводник психической энергии, рассматривается в качестве главного рычага творчества. «Если сердце аккумулятор и трансмутатор энергий, то должны быть и лучшие условия возмущения и привлечения этих энергий. Самое основное условие будет труд, как мысленный, так и физический» [(Сердце. § 79). 38, т. 3, с. 121]. В свою очередь Станиславский считал, что «артист – это тот, для кого театр – его сердце» [36, с. 34]. Его слова: «Подвиг артиста живет в красоте и чистоте сердца, в огне его мысли» [36, с. 36] – удивительным образом перекликаются с идеями Агни-йоги, относящими творчество к огненному действию.

Солнечное сплетение, с точки зрения Агни-йоги, отвечает за нагнетение психической энергии. Рамачарака также утверждал, что солнечное сплетение является самой важной частью нервной системы, называет его даже особым видом мозга, кроме того, он считал, что «йоги считают его главным центром накопления праны» [37, с. 137] и человек способен «накоплять в себе прану, как электрическая батарея накопляет электричество» [37, с. 133]. К. С. Станиславский в марте 1912 г. проверяет на себе теорию йоги и пытается задействовать этот центр, экспериментируя в процессе игры. После спектакля «Провинциалка» по И. С. Тургеневу он отметил, что «благодаря общению с солнечным сплетением чувствовал себя хорошо, игралось» [10, т. 2, с. 332].

Если творческий процесс связан с мощным и постоянным расходом психической энергии, то особенно важным для креативной личности становится вопрос о ее накоплении. Агни-йога в качестве лучших способов восстановления советует молчание, сдержанность, самообладание, устремленность в будущее, развитие внимания. Причем большее значение имеет не столько физический отдых, сколько гармоничное чувство.

Итак, если Станиславский экспериментальным путем пришел к осознанию существования психической энергии в творчестве актера, увидев в древней философии йоги подтверждение своим идеям, то в Агни-йоге, в основании которой также заложены постулаты древнеиндийского учения, разработаны положения о психической энергии гораздо подробнее и основательнее.

НАУКА И ПСИХИЧЕСКАЯ ЭНЕРГИЯ

В начале XX в. многие ученые стремились найти подтверждение существования невидимой энергии, проводили опыты с передачей мысли на расстояние. В России над этой проблемой работал В. М. Бехтерев, в Англии – физиологи Эдгар Дуглас Эдриан и Метиус, в Америке профессора Джозеф Б. Райн и Уильям Мак-Дугалл. В 1948 году немецкому

ученому Оскару Брюнлеру удалось выявить излучения человеческого мозга и на основании длины волн определить способности человека. Он пришел к выводу, что 80% населения Европы воспринимают только материальный мир, их мозговые излучения сопоставимы с длиной волны зримого ультрафиолетового луча и составляют от 225 до 300 градусов. «Ученые, артисты, музыканты, выдающиеся врачи, знаменитые адвокаты, большие политические деятели, организаторы, выдающиеся военные деятели, одним словом, все выдающиеся личности встречаются от 440 до 640, а там уже область гениальности…» [20, т. 8, с. 89], – писала Е. И. Рерих об этом открытии издателю журнала «Оккультизм и йога» А. М. Асееву.

В 1949 году получил патент на свое изобретение С. Д. Кирлиан, установивший, что все объекты, органические и неорганические, обладают энергоинформационным полем. «Эффект Кирлиана» доказал объективное существование ауры и открыл большие перспективы его применения в различных сферах. К началу XXI в. ученые установили, что по форме, цвету и силе излучения можно судить о здоровье, характере, интеллектуальном и нравственном развитии человека [40]. Многое из того, о чем писала Е. И. Рерих в Агни-йоге, уже вошло в научный оборот современной медицины и психологии [41].

Современную точку зрения на психическую энергию излагает доктор психологических наук, профессор В. В. Бойко: «Психическая энергия представляет собой деятельность нематериальных или идеальных явлений психики, обладающих информацией, которая сосредоточена на разных ее уровнях – сознания, предсознания и подсознания» [42]. Психику он рассматривает как часть информационно-биоэнергетической системы космоса, а творческую личность как проводник между двумя мирами, материальным и духовным, генератором и транслятором «информации из внешнего мира, где они черпают вдохновение, во внутренний, где они берут энергию для созидания, и преобразуют ее обратно во внешнее – в продукты своего творчества» [42]. Талантливый артист завораживает целый зал, излучая мощный поток психической энергии. В условиях современной жизни он не может позволить себе после спектакля или концерта удалиться от общества и заняться духовной практикой для восстановления сил. В результате через какое-то время за мгновения творческого экстаза ему приходится расплачиваться нервными срывами, тяжелыми болезнями, деформацией личности, пристрастием к алкоголю, наркотикам, ранней смертью. Во избежание саморазрушения в результате неправильного обращения с психической энергией креативной личности необходимо признать ее духовную сущность и стремиться к ее осознанному развитию и применению. Этические требования К. С. Станиславского к профессии актера – это не прекраснодушные слова театрального утописта, а непреложный закон творческого долголетия. Понимание высокодуховной, нравственной миссии театрального искусства и является той точкой пересечения, которая сближает учение К. С. Станиславского с Агни-йогой.

Живая Этика представляет собой фундаментальное философское учение, в котором выявляется онтологический статус психической энергии, ее свойства, качества, законы функционирования в организме и в творческой деятельности человека. Преступность, войны, эпидемии с точки зрения Агни-йоги – это результат заболевания психической энергии. В области эстетики Живая Этика акцентирует ведущую роль духовности и значение красоты в жизни общества: «В красоте залог счастья человечества, поэтому Мы ставим искусство высшим стимулом для возрождения духа. Мы считаем искусство бессмертным и беспредельным. Мы разграничиваем знание и науку, ибо знание есть искусство, наука есть методика» [(Иерархия. § 359). 38, т. 3, с. 80]. «Если вдохновение связано с психической энергией, то и красота будет у того же источника. Потому говорю, что психическая энергия есть красота» [(Аум. § 478). 38, т. 4, с. 327]. «Не раз вас спросят – где рассадник Прекрасного Сада огненной энергии? Скажете: "В радости о прекрасном"» [(Агни-йога. § 546). 38, т. 2, с. 141].

В театре, где происходит взаимопереливание психической энергии от актера к зрителям и обратно, создается мощное психоэнергетическое поле, воздействующее на публику и утончающее ее мировосприятие. Именно театр, соединяющий в единое целое творческий синтез различных искусств, может взять на себя миссию исполнения интегрального закона Вселенной – эстетического и нравственного воспитания общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Райкрофт Ч.* Критический словарь психоанализа. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1995. – 288 с.
2. *Балановский В. В.* Н. Я. Грот и К. Г. Юнг: О вкладе русской философии в развитие аналитической психологии // Вопросы философии. 2016. № 6. С. 115–124. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1411.
3. *Юнг К. Г.* Йога и Запад // О психологии восточных религий и философий. М.: Московский философский фонд «Медиум», 1994. С. 33–46.
4. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938. – 576 с.
5. *Черкасский С. Д.* Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. Proscaenium. 2010. № 1–2. С. 252–270.
6. *Черкасский С. Д.* Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра. Proscaenium. 2009. № 3–4. С. 282–300.

REFERENCES

1. Rycroft C. *Kriticheskiy slovar psikhoanaliza* [Critical Dictionary of Psychoanalysis]. Saint Petersburg: Vostochno-Evropeyskiy Institut Psikhoanaliza, 1995. 288 p.
2. Balanovskij V. V. *N. Y. Grot i C. G. Jung: O vklade russkoj filosofii v razvitie analiticheskoj psihologii* [N. Y. Groth and C. G. Jung: on the contribution of Russian philosophy to the development of analytical psychology]. In: *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy]. 2016, no. 6, pp. 115–124. Available from: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1411.
3. Jung C. G. *Yoga i Zapad* [Yoga and the West]. Available from: *Jung C. G. O psikhologii vostochnykh religiy i filosofiy* [On the psychology of Eastern religions and philosophies]. Moscow: Moscow Philosophical Foundation "Medium", 1994, pp. 33–46.
4. Stanislavsky K. S. *Rabota aktera nad soboy* [An Actor's Work on Himself]. Moscow: Fiction Publishing House, 1938, 576 p.

7. *Черкасский С. Д.* Станиславский и йога / Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2018. – 112 с.
8. *Kapsali M.* The presence of yoga in Stanislavski's work and nineteenth-century metaphysical thought // Stanislavski Studies. 2013, no. 2:1, pp. 149–178.
9. *White A. R.* Stanislavsky and Ramacharaka: The Impact of Yoga and the Occult Revival on the System. In: The Routledge Companion to Stanislavsky / White A. R., ed. London: Routledge, 2014, pp. 287–304.
10. *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М.: МХТ, 2003.
11. *Бурба Д.* Махатма Лев Толстой. М.: Эксмо, 2013. – 464 с.
12. *Вивекананда С.* Раджа-Йога и афоризмы йога Патанджали / Пер. с англ. и комментарии Я. Попова. Сосница: Тип. Уездного земства, 1906. – 186 с.
13. *Вивекананда С.* Карма-йога. СПб.: Новый человек, 1914. – 100 с.
14. *Вивекананда С.* Джняна-йога. Лекции, пересмотренные и изданные Свами Сарададандой. Перевод со второго калькуттского издания Я. К. Попова. СПб.: Новый человек. Типография И. В. Леонтьева, 1914. – 118 с.
15. Провозвестие Рамакришны. С предисловием и введением Суами Абхедананды. СПб: Новый человек, 1914. – 290 с.
16. *Абедананда С.* Как сделаться йогом. СПб.: Новый человек, 1914. – 84 с.
17. *Лобанова О. Г.* Дышите правильно! Учение индийских йогов о дыхании, измененное Западом. Петроград: Новый человек, 1915. – 80 с.
18. *Лодыженский М. В.* Сверхсознание и пути к его достижению: Индусская раджа-йога и христианское подвижничество: Опыт исследования. СПб.: Типография Сельского вестника, 1911. – 355 с.
19. *Успенский П. Д.* Искания новой жизни: Что такое йога. СПб.: Новый человек, 1913. – 41 с.
20. *Рерих Е. И.* Полн. собр. писем: В 9 т. М.: МЦР, 1999–2009.
21. Бхавад-Гита. Мистическая часть Магабгараты. Владимирская губерния: Типолитография Паркова В. А., 1909. – 108 с.

5. Tcherkasski S. D. *Jogicheskie elementy sistemy Stanislavskogo* [Yogic elements of the Stanislavsky system]. In: *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2010, no. 1–2, pp. 252–270.
6. Tcherkasski S. D. *Stanislavskij i joga: opy`t parallel`nogo chteniya* [Stanislavsky and Yoga: experience in parallel analysis]. In: *Voprosy teatra. Proscaenium*, 2009, no. 3–4, pp. 282–300.
7. Tcherkasski S. D. *Stanislavsky i joga* [Stanislavsky and Yoga]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2018. 112 p.
8. Kapsali M. The presence of yoga in Stanislavski's work and nineteenth-century metaphysical thought. In: Stanislavski Studies. 2013, no. 2:1, pp. 149–178.
9. White A. R. Stanislavsky and Ramacharaka: The Impact of Yoga and the Occult Revival on the System. In: The Routledge Companion to Stanislavsky / White A. R., ed. London: Routledge, 2014, pp. 287–304.
10. Vinogradskaya I. N. *Zhizn i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis*: V 4 t. [The life and work of K. S. Stanislavsky: Chronicle: In 4 vols.]. Moscow: Moscow Art Theatre Publ., 2003.
11. Burba D. Mahatma Leo Tolstoy. Moscow: Eksmo Publ., 2013. 464 p.
12. Vivekananda S. *Radzha-Yoga i aforizmy yoga Patandzhali* [Raja Yoga and Yoga Aphorisms of Patanjali / Transl. from English and comments by Y. Popov]. Sosnitsa: Uezdnoe zemstvo Publ., 1906. 186 p.
13. Vivekananda S. *Karma-yoga* [Karma Yoga]. Saint Petersburg: Novy chelovek Publ., 1914.
14. Vivekananda S. *Dzhnyana-yoga* [Jnana Yoga. Lectures revised and published by Swami Saradananda Translated from the second Calcutta edition by Y. K. Popov]. Saint Petersburg: Novy chelovek Publ.; Printing house of I. V. Leontiev, 1914. 118 p.
15. *Provozvestiye Ramakrishny. S predisloviyem i vvedeniyem Suami Abkhedanandy* [The Proclamation of Ramakrishna. With a preface and introduction by Suami Abhedananda]. Saint Petersburg: Novy chelovek Publ., 1914. 290 p.
16. Abedananda S. *Kak sdelatsya yogom* [How to become a yogi]. Saint Petersburg: Novy chelovek Publ., 1914. 84 p.

22. Бхавад-Гита, или Песнь Господня, переведенная с английского и санскритского А. Каменской и И. де Манциарли. М.: Вестник теософии, 1914. – 150 с.
23. Чехов М. – Бергстрему А. Г. 6 октября 1954 // *Чехов М.А.* Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 1 – 462 с. Т. 2. – 559 с.
24. *Вахтангов Е. Б.* Сборник. М: ВТО, 1984. – 583 с.
25. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954 – 1961. Т. 4. Работа актера над ролью: материалы к книге / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Г. В. Кристи и В. Н. Прокофьева. М.: Искусство, 1957. – 551 с.
26. *Гольцшмидт В.* Послания Владимира жизни с пути к истине / Составление, предисловие и комментарии Н. Андерсон. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2010. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/book/goltschmidt-poslania/goltschmidt-poslania.html#s005.
27. *Маковский С.* Владимир Поль // Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. М.: Аграф, 2000. – 768 с.
28. *Клевалина Н.* Индра Деви, поставившая весь мир на голову. URL: http://wildyogi.info/ru/issue/natalya-klevalina-%C2%ABindra-devi-postavivshaya-mir-na-golovu%C2%BB.
29. *Аверченко А. Т.* Оккультные науки // Оккультные науки. Графология. Хиромантия. Энциклопедический словарь. Хрестоматия для очень маленьких девочек. Арк. Аверченко, Вл. Азов, И. С. Гуревич, О. Л. Д'Оръ. Петроград: Изд-е журнала «Новый Сатирикон», 1917. – 80 с.
30. *Кондаков И. В.* «Страшный праздник» русской культуры: памяти Серебряного века // Общественные науки и современность. 2014. № 4. С. 142 – 166.
31. *Шахматова Е. В.* Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020. – 413 с.
32. Этимологический словарь Семёнова А. В. URL: https://gufo.me/dict/semenov/%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B5%D1%80.
17. Lobanova O. G. *Dysbite pravilno*! Uchenie *indiyskikh yogov o dykhanii. izmenennoye Zapadom* [Breathe correctly! Indian yogis' teachings about breathing, modified by the West]. Petrograd: Novy chelovek Publ., 1915. 80 p.
18. Lodyzhensky M. V. *Sverkhsoznaniye i puti k ego dostizheniyu*: *Indusskaya radzha-yoga i khristianskoye podvizhnichestvo*: *Opyt issledovaniya* [Superconsciousness and Ways to Achieve It: Hindu Raja Yoga and Christian Asceticism: Research Experience]. Saint Petersburg, Selsky vestnik Publ., 1911. 355 p.
19. Uspenskiy P. D. *Iskaniya novoy zhizni*: *Chto takoye yoga* [The search for a new life: What is yoga]. Saint Petersburg: Novy chelovek Publ., 1913. 41 p.
20. Roerich H. I. *Polnoe sobranie pisem: V 9 t.* [Complete collection of letters in 9 vol.]. Moscow: International Center of the Roerichs Publ., 1999 – 2009.
21. *Bkhagavad-Gita. Misticheskaya chast Magabgaraty* [Bhagavad-Gita. The mystical part of Magabgarata]. Vladimir: V. A. Parkov Publ., 1909. 108 p.
22. *Bkhagavad-Gita, ili Pesn Gospodnya, perevedennaya s angliyskogo i sanskritskogo A. Kamenskoy i I. Mantsiarli* [Bhagavad-Gita, or the Song of the Lord, translated from English and Sanskrit by A. Kamenskaya and I. Mantsiarli]. Moscow: Bulletin of Theosophy Publ., 1914. 150 p.
23. Chekhov M. – Bergstremu A. G. 6 oktyabrya 1954 [Chekhov M. – Bergstrem A. G. October 6, 1954]. In: Mikhail Chekhov. Literaturnoe nasledie: V 2 tomah [Literary heritage in 2 vols]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986.
24. Vakhtangov E. B. *Sbornik* [Collection]. Moscow: VTO Publ., 1984. 583 p.
25. Stanislavsky K. S. *Sobr. soch. v 8 t.* [Collected Works in 8 volumes]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1954 – 1961. In: Stanislavsky K. S. *Rabota aktera nad rolyu: materialy k knige / podgot. teksta. vstup. st. i komment. G. V. Kristi i V. N. Prokofyeva* T. 4 [Vol. 4. Actor's Work on a Role]. 1957. 551 p.
26. Goltsshmidt V. *Poslaniya Vladimira zhizni s puti k istine / Sostavleniye. predisloviye i kommentarii N. Anderson* [Vladimir's Epistles of Life on the Path to Truth / Compilation, Preface and Comments by N. Anderson].

33. Интернет-словарь «Глаголъ». URL: http: //pervobraz.ru/slova/article_post/akter.
34. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство,1980. – 432 с.
35. *Фет А. А.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. – 460 с.
36. Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918 – 1922 гг. М.: Искусство, 1952. – 180 с.
37. Йог Рамачарака. Хатха-йога. Петроград: Новый человек,1915. – 206 с.
38. Агни-Йога: В 6 т. М.: Русский духовный центр, 1992. – 288 +368+384+352+336+336 с.
39. *Румянцев П. И.* Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. – 493 с.
40. *Н. М. Головина.* Наука об излучениях биологических объектов // Живая Этика и наука. Сб. ст. Вып. I. М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. URL: https://lib.icr.su/node/1248.
41. *Самохина Н. Е.* Понятие психической энергии в философской психологии Агни-Йоги // Психолог. 2018. № 2. С. 13 – 29. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25689.
42. *Бойко В. В.* Психоэнергетика. Краткий справочник. СПб.: Питер, 2008. 416 с. URL: https://bookap.info/okolopsy/boyko_psihoenergetika/.

[No place], Salamandra P. V. V., 2010. Available from: https://ruslit.traumlibrary.net/book/goltschmidt- poslania/goltschmidt- poslania.html#s005.
27. Makovsky S. *Vladimir Pol.* In: *Portrety sovremennikov. Na Parnase "Serebryanogo veka". Khudozhestvennaya kritika. Stikhi* [Portraits of contemporaries. On the Parnassus of the "Silver Age". Art criticism. Poems]. Moscow: Agraf Publ., 2000. 768 p.
28. Klevalina N. *Indra Devi, who put the whole world on its head*. Available from: http://wildyogi.info/ru/issue/natalya-klevalina-%C2%ABindra-devi-postavivshaya-mir-na-golovu%C2%BB.
29. Averchenko A. T. *Okkultnyje nauki* [Occult Sciences]. In: *Okkultnyje nauki. Grafologiya. Xiromantiya. Enciklopedicheskij slovar. Hrestomatiya dlya ochen malenkix devochek* / Ark. Averchenko, V. Azov, I. S. Gurevich, O. L. D'Or [Occult science. Graphology. Palmistry. Encyclopaedic dictionary. A textbook for very young girls / A. Averchenko, V. Azov, I. S. Gurevich, O. L. D'or]. Petrograd: New Satyricon Magazine Publ. House, 1917. 80 p.
30. Kondakov I. V. "*Strashnyy prazdnik*" *russkoy kultury*: *pamyati Serebryanogo veka* ["Terrible holiday" of Russian culture: the memory of the Silver Age]. In: *Obshchestvennyye nauki i sovremennost* [Social sciences and the present]. 2014, no. 4, pp. 142 – 166.
31. Shakhmatova E. V. *Mifologema "Vostok" v filosofsko-e`zotericheskom kontekste kul`tury` Serebryanogo veka* [Mifologema "Vostok" in the philosophical and esoteric context of the culture of the Silver age]. Moscow: Academic project Publ., 2020. 413 p.
32. *Etimologicheskij slovar Semenova A. V.* [Etymological Dictionary by Semenov A. V.]. Available from: https://gufo.me/ dict/semenov/ %D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B5%D1%80.
33. *Glagol*: *Internet-slovar* [Glagol: Internet dictionary]. Available from: http: // pervobraz.ru/slova/article_post/akter.
34. Stanislavsky K. S. *Moya zhizn v iskusstve* [My life in art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1980. 432 p.

35. Fet A. A. *Sochineniya*: *V 2 t.* [Works: In 2 volumes]. Moscow: Fiction Publishing house, 1982. Vol. 2. 460 p.
36. *Besedy K. S. Stanislavskogo v Studii Bolshogo teatra v 1918 – 1922 gg.* [Conversations of K. S. Stanislavsky at the Bolshoi Theatre Studio in 1918 – 1922]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1952. 180 p.
37. Yog Ramacharaka. *Khatkha-yoga* [Yogi Ramacharak. Hatha yoga]. Petrograd: Novy chelovek Publ., 1915. 206 p.
38. Agni Joga. V 6 t. [Works: In 6 vol.]. Moscow: Russkij duhovnyj centr Publ., 1992.
39. Rumyantsev P. I. *Stanislavsky i opera* [Stanislavsky and the opera]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969. 493 p.
40. Golovina N. M. *Nauka ob izlucheniyakh biologicheskikh obyektov* [Science about radiation of biological objects]. In: *Zhivaja Etika i nauka. Sb. st. Vyp. 1.* [Living Ethics and Science. Collected Articles. Issue 1]. Moscow: International Center of the Roerichs Publ.; Master-Bank, 2008. Available from: https://lib.icr.su/node/1248.
41. Samokhina N. E. Pony*atiye psikhicheskoy energii v filosofskoy psikhologii Agni-Yogi* [The concept of psychic energy in the philosophical psychology of Agni Yoga]. In: Psikholog. 2018, no. 2, pp. 13 – 29: Available from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25689.
42. Boyko V. V. *Psikhoenergetika. Kratkiy spravochnik* [Psychoenergetics. Quick reference]. Saint Petersburg: Piter Publ., 2008. 416 p. Available from: https://bookap.info/okolopsy/boyko_psihoenergetika/.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шахматова Елена Васильевна – *кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6159-7280

ABOUT THE AUTHOR

Elena Shakhmatova – *PhD in Theatre Studies, Dr. habil in Philosophy, Associate Professor, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6159-7280

Шахматова Е. В. Психическая энергия в актерской школе К. С. Станиславского и духовный опыт эпохи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 46 – 66.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

Shakhmatova E. Mental energy in the acting school of K. S. Stanislavsky and spiritual experience of the epoch. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 46 – 66.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

Е. А. САРИЕВА
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

ELENA SARIEVA
State Institute for Art Studies Moscow, Russia

«ТРАВИАТА» В ОПЕРНЫХ ПАРОДИЯХ

АННОТАЦИЯ
Автор рассматривает рассказ И. Ф. Горбунова «Травиата» как литературную оперную пародию и обращает внимание на то, что при исполнении рассказа имело место «двойное» пародирование: пародирование оперного либретто и условностей самого оперного жанра, с одной стороны, с другой – пародирование поведения и речевой характерности определенного социального типа (речевая пародия). В статье устанавливается влияние рассказа И. Ф. Горбунова на ранний фельетон М. А. Булгакова «Неделя просвещения», который, по мнению автора, также является литературной оперной пародией. Сценические формы оперной пародии на «Травиату» появились в XIX в. в любительских кружках, клубах, салонах и существовали наряду с музыкальными и литературными формами. В начале XX в. сценические оперные пародии исполнялись в основном на сценах кабаре и театров миниатюр, прокладывая дорогу оперной реформе. Среди них и оперная пародия на «Травиату» в московском театре-кабаре «Летучая мышь».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *«Травиата», Горбунов, Булгаков, «Неделя просвещения», оперная пародия, фельетон, эстрада.*

"LA TRAVIATA" IN OPERA PARODIES

ABSTRACT
The author examines the story of I. F. Gorbunov's La Traviata as a literary operatic parody. She draws attention to the fact that during the performance of the story there happened a "double parodying". Parodying the operatic libretto and the conventions of the operatic genre, on the one hand. And on the other hand, parodying the behavior and speech characteristic of a certain social type (speech parody). The article establishes the influence of I. F. Gorbunov on an early feuilleton by M. A. Bulgakov's "Education Week", which, according to the author, is also a literary opera parody. The stage forms of the opera parody of La Traviata appeared in the 19th century in amateur circles, clubs, salons, and existed alongside with the musical and literary forms. At the beginning of the 20th century, stage opera parodies were performed mainly on the stages of cabaret and miniature theatres, paving the way for opera reform. Among them is an opera parody of La Traviata at the Moscow Cabaret Theatre The Bat.

KEYWORDS: *"La Traviata", Gorbunov, Bulgakov, "Week of Enlightenment", opera parody, feuilleton, variety theatre.*

Жанр оперной пародии в нашей стране складывался на протяжении всего XIX в., начиная с литературных форм, пока не пришел к свой сценической форме уже в начале XX в. К литературной форме бытования оперной пародии исследовательница оперных пародий, музыковед Н. И. Енукидзе относит газетные и журнальные фельетоны и рецензии, пародийные

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART: MOTION IN TIME
УДК 82-293+82-7 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-67-77
© Е. А. Сариева

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

оперные либретто, циклы оперных карикатур с подрисуночными подписями и др. [1, с. 33] (см. также [2], [3], [4]). В этот ряд, бесспорно, можно добавить рассказ И. Ф. Горбунова «Травиата», несмотря на то, что он не был «литературным» в полном смысле слова, а исполнялся автором перед слушателями в дружеских компаниях, на литературных вечерах, в благотворительных концертах, в антрактах и дивертисментах императорской сцены.

Иван Федорович Горбунов (1831–1895) – артист Александринского театра, получил признание как автор и исполнитель собственных литературных произведений, продолжатель традиций М. С. Щепкина и П. М. Садовского в жанре «импровизационного» рассказа. И. Ф. Горбунов исполнял рассказы «в лицах», при помощи мимики, голоса и жеста, мгновенно перевоплощаясь в очередного персонажа, от имени которого говорил. Отвечая на вопрос о выразительных средствах артиста и особенностях его «живописного рассказывания», автор единственной монографии о И. Ф. Горбунове Е. М. Кузнецов называет его «актер-рассказчик-мимист» [5, с. 54] (об этом также [6, с. 171]).

Рассказы И. Ф. Горбунова рождались из конкретных наблюдений и живых слов, переживали целую череду импровизаций и доводились до предела текстовой сжатости и изобразительности. В этих рассказах была затронута вся пореформенная эпоха, все социальные слои и поднимались те же темы, которые стояли в центре внимания большой литературы и сатирической журналистики того времени. «Нет такой социальной разновидности, нет такого типа и характера, сформированных русской жизнью, которых бы Горбунов не мог живьем изобразить… Мужик, купец, городской мещанишко, “духовное лицо”, барин, лакей, чиновная “особа”, генерал – всех, всех он умеет со свойственной ему одному пластичностью, живостью и реальностью моментально, несколькими штрихами воспроизвести позой, лицом, голосом, тоном, жестом, играя ими с неподражаемым, единственным в своем роде искусством», – отмечал В. О. Михневич [7, с. 63–64].

Появление рассказа «Травиата» датируется началом 1880-х гг. Упоминание о первом исполнении принадлежит дочери рассказчика – А. И. Горбуновой. В день совершеннолетия сына французского императора у французского посла был вечер, на котором присутствовал Александр II. Государь был в дурном расположении духа. И. Ф. Горбунов неожиданно для всех выступил с совершенно новым рассказом. «Это была “Травиата”. Государь долго и неудержимо смеялся. Успех был полный. После этого вечера от Наполеона III и Императрицы Евгении прислали подарки – медаль и булавку, изображавшую орла, сидящего на черной жемчужине» [8, с. 348].

Сюжет монолога «Травиата» строится на недавних впечатлениях купца об оперном спектакле в исполнении итальянской труппы. Действующие лица рассказа – сам купец и его приказчик Иван Федоров – шли мимо «каменнаго театру» и увидели афишу, из которой «понять ничего невозможно, потому не нашими словами напечатано». В кассе, правда,

«все отлепортовали» и продали билеты, по просьбе зрителей, «которыя попроще» и «выше чего быть невозможно». Главное, чтобы было именно то, что в «в афише обозначено, на чести, без подвоху». Не владея итальянским языком, купец и приказчик по-своему понимают содержание оперы Д. Верди, по ходу делая перевод и дополняя в соответствии со своими воззрениями. Видя, что на сцене «тальянские эти самые актеры действуют. Сидят, примерно, за столом, закусывают», герои рассказа понимают, что те поют, что им «жить оченно превосходно, так что лучше требовать нельзя». И все дальнейшие события и разговоры переводятся ими с незнакомого языка на язык и понятия своей среды. Персонажи и исполнители в сознании неискушенных зрителей сливаются, а фамилии знаменитых итальянских артистов Аделины Патти и Энрико Кальцолари безбожно коверкаются. Удивительно, но при этом содержание происходящего на сцене схватывается ими верно. «Г-жа Патти налила стаканчик красненького, подает г-ну Канцеляри: "Выкушайте, милостивый государь"». Услышав от него признание в любви, говорит ему: «Извольте идти, куда вам требуется, а я сяду, подумаю об своей жизни, потому, – говорит, – наше дело женское, без оглядки нам невозможно…» На свой лад переводится диалог Виолетты с пришедшим отцом Альфреда, Жоржем. Оказывается, что Жорж Жермон «пришел поговорить насчет своего парнишки» и просит его «турнуть». Героиня приглашает гостя в сад, ибо на «вольном воздухе разговаривать гораздо превосходнее», и обещает исполнить его просьбу, потому что сама «баловства терпеть не может».

В антракте герои «вышли в калидор, пожевали яблочка и оборотили назад». На вопрос купца: «К чему клонит?» – Иван Федоров уверенно отвечает: «К тому, – говорит, – клонит, что парнишка пришел к ней в своем невежестве прощенья просить. Я, – говорит, – ни в чем не причинен, все дело тятенька напутал». На что А. Патти отвечает: «Хоша вы, – говорит, – меня при всей публике осрамили, но при всем том я вас оченно люблю! Вот вам мой патрет на память, а я, между прочим, помереть должна…». «Попела еще с полчасика, да Богу душу и отдала» – так заканчивается колоритный и обаятельный монолог купца [9]. А. Ф. Кони, который не раз слышал этот монолог из уст И. Ф. Горбунова, отмечал, что автор верно обрисовал «удивительную русскую способность понимания сущности дела или предмета по мимолетным и разрозненным его признакам». О любопытстве и открытости новому простоватых героев «Травиаты» А. Ф. Кони пишет: «Пытливый взор слушателей и без понимания ими чуждого языка умеет наслаждаться сценическим движением и по-своему объяснить себе его внутренний смысл» [10, с. 220–221].

Монолог И. Ф. Горбунова «Травиата» скорее всего не задумывался автором как пародия на саму оперу Д. Верди. Для Горбунова-писателя пореформенной эпохи и Горбунова-актера-импровизатора гораздо привлекательнее было не создание оперной пародии, а исполнение монолога в образе купца. Тем не менее рассказ «Травиата», бесспорно, является оперной пародией,

ведь в нем просматривается несоответствие между идеей и формой воплощения, снижение пафоса, свойственное жанру пародии. Опера, рассчитанная на постановку и описание «высоким стилем», где бушуют высокие страсти (им соответствуют либретто и музыка), пересказывается «низким стилем» – бытовой, малограмотной речью. Более того, налицо двойное пародирование. Исполняя рассказ перед публикой, И. Ф. Горбунов представал в образе купца, использовал его манеру изъясняться, задействовал характерные речевые обороты, доводя в конечном итоге объект пародии до его выразительного предела. Таким образом, сценическое исполнение представляло собой одновременно и «речевую» пародию на представителей определенного социального типа.

Сюжет, содержащий впечатления малограмотного зрителя от театральной постановки «Травиаты», встречается в советской литературе. В 1921 году М. А. Булгаков для владикавказской газеты «Коммунист» (1921, 1 апреля) написал фельетон «Неделя просвещения (Простодушный рассказ)». В автобиографическом рассказе «Богема» М. А. Булгаков ссылается на него как на свой первый фельетон. Добавим, что это единственный фельетон, опубликованный М. А. Булгаковым на Северном Кавказе после ухода белых, и первое прозаическое произведение М. А. Булгакова, которое сохранилось в первоначальном виде.

Фельетон написан на основе достоверного жизненного материала и тех событий, которые наблюдал М. А. Булгаков во Владикавказе 14–20 марта 1921 г. Для культурного развития будущих строителей коммунизма была принята «добровольно-принудительная» программа просвещения. Почти по М. Е. Салтыкову-Щедрину: «Просвещение внедрять с умеренностью, по возможности избегая кровопролития…» [11, с. 433]. В эти дни давались бесплатные спектакли, концерты и лекции для рабочих и красноармейцев. М. А. Булгаков принимал в этом мероприятии участие, выступив перед красноармейцами с докладом. Известно, что ни содержанием, ни художественными достоинствами фельетона автор не был удовлетворен. 26 апреля 1921 г. он писал в Киев своей сестре Вере Афанасьевне: «В этом письме посылаю тебе мой последний фельетон “Неделя просвещения”, вещь совершенно ерундовую, да и при том узко местную (*имена актеров*)» [12, с. 58].

Именно во Владикавказе, как известно, произошел «душевный перелом», после которого М. А. Булгаков бросил медицину и всерьез занялся литературой [13, с. 99]. Этому способствовал успех первых пьес, которые большей частью были уничтожены самим автором, – «Самооборона», «Братья Турбины», «Сыновья муллы», «Глиняные женихи», «Парижские коммунары», написанные для местного Первого советского театра. Хорошо известно ироническое отношение М. А. Булгакова к собственному драматургическому творчеству, которое в этот голодный год стало для него средством выживания.

Историк театра А. М. Смелянский справедливо пишет о том, что «малая проза», то есть фельетоны раннего М. А. Булгакова имеют «очевидный театральный срез», где «бытовое действие чаще всего разворачивается

в пределах театрализованного пространства». В книге «Михаил Булгаков в Художественном театре» он пытается понять место театральной темы в прозе М. А. Булгакова того времени: «Действительность, как у Гоголя, сначала преобразуется по законам театра, театрализуется, между писателем и жизнью – "волшебная камера" сцены, через которую Булгаков "пропускает" своих бесчисленных героев» [14, с. 41]. К сожалению, А. М. Смелянский не упоминает фельетона «Неделя просвещения» в своем исследовании. Более того, никто из исследователей не увидел связи фельетона с рассказом И. Ф. Горбунова и явного заимствования сюжета. Единственная научная статья В. Ю. Меринова «Подтекст фельетона М. А. Булгакова "Неделя просвещения"» вышла в публикациях БелГУ в 2006 г. По мнению автора, М. А. Булгаков «зашифровал» в фельетоне свою особую позицию по отношению к коммунистической власти [15].

Не вызывает сомнений, что М. А. Булгаков читал «Травиату» И. Ф. Горбунова. Рассказ М. А. Булгакова также колоритен по сюжету и языку. Тон рассказа от лица безграмотного красноармейца и восприятие его оперы почти полностью совпадает с впечатлениями купца из рассказа И. Ф. Горбунова. То есть произведение М. А. Булгакова, согласно теории пародии Ю. Н. Тынянова, имеет пародическую форму, где «Травиата» И. Ф. Горбунова используется как макет (по Ю. Н. Тынянову – «пародический костяк») для очередной литературной пародии на «Травиату» [16, с. 291–292]. Пересказ сюжета оперы, правда, в устах красноармейца Сидорова более подробен. Опера шла, видимо, на русском языке.

У самого М. А. Булгакова, по меткому замечанию А. М. Смелянского, «Вагнер и симфоническая музыка прекрасно уживаются с восторгом перед Яроном, опереткой и "чудовищными" сальто Лазаренко» [14, с. 38]. Главный герой фельетона красноармеец Сидоров на приказ военкома отправиться на «Травиату» выражается о своих пристрастиях более определенно: «А нельзя ли мне, товарищ военком, в цирк увольниться вместо театра… Ученого слона выводить будут и опять же рыжие, французская борьба…» В отличие от горбуновских слушателей «Травиаты» Сидоров и его сослуживец Пантелеев не просят билеты «которые попроще», осознавая свое классовое превосходство. Их пускают «беспрепятственно», без билетов, проводят в партер и сажают во второй ряд [17, с. 93].

Пока представление не началось, герои «от скуки по стаканчику семечек сжевали». Упомянутые вскользь семечки неслучайны. Эта знаковая деталь характеризует героев как зрителей, впервые посещающих театр. В их обывательском представлении любое театральное предприятие сродни ярмарочному балагану, где деревенская привычка лузгать семечки всегда сопровождала праздничное зрелище. Этот процесс, близкий к сакральному, принял угрожающие размеры после революции 1917 г., когда лузганье семечек принимало поистине «революционный размах» и понималось как «обретение свободы». Очень точно об этом написала Надежда Тэффи: «Грызут семечки! Этой тупой и опасной болезнью охвачена вся Россия. Семечки грызут бабы,

дети, парни и солдаты, солдаты, солдаты… Россия заплевана подсолнечной шелухой. Улицы, переулки, вокзалы, сады, трамваи. На каждом углу, у каждых ворот, под каждым фонарем стоит русский свободный гражданин и лузгает семечки…» [18, с. 34].

Началась увертюра… Неграмотный Пантелеев, который «все знает», поясняет Сидорову: «Это дери, – говорит, – жёр. Он тут у них самый главный. Серьезный господин!» – «Почему ж это его напоказ сажают за загородку?» – «А потому, – отвечает, – что он тут у них самый грамотный в опере. Вот его для примеру нам, значит, и выставляют». – «Так почему ж его задом к нам посадили?» – «А, – говорит, – так ему удобнее оркестром хороводить!..»

Дирижер, действительно, «в грамоте оказался не последний человек, потому два дела сразу делает – и книжку читает, и прутом размахивает. А оркестр нажаривает. Дальше – больше! За скрипками на дудках, а за дудками на барабане. Гром пошел по всему театру. А потом как рявкнет с правой стороны… Я глянул в оркестр и кричу: “Пантелеев, а ведь это, побей меня Бог, Ломбард, который у нас на пайке в полку!”»

Оперный тромбонист Ломбард – единственный музыкант из оркестра, которого М. А. Булгаков называет по фамилии и несколько раз в фельетоне. Исследовательница Л. М. Яновская провела серьезные изыскания, чтобы установить, что Ломбард – реальное лицо. Оказалось, что Борис А. Ломбард (1878–1960) большую часть жизни был оркестрантом Харьковского оперного театра, здесь начинал, сюда вернулся из Владикавказа в 1922 г., уже насовсем. Б. А. Ломбард в 1915 г. был приглашен в знаменитую Киевскую оперу, где началось еще в школьные и студенческие годы увлечение оперой самого М. А. Булгакова. Младшая сестра М. А. Булгакова, Н. А. Земская рассказывала: «Мы очень любили театр. Но особенно увлекались оперой. Михаил Афанасьевич музыке почти не учился, но на пианино играл хорошо – большей частью из “Фауста”, из “Аиды”, из “Травиаты”» [19, с. 106]. Б. А. Ломбард был знаменитым бас-тромбонистом, его знала вся Украина. В сентябре 1919 г. и М. А. Булгаков, и Б. А. Ломбард покидают захваченный деникинцами Киев, их пути снова неожиданно пересеклись во Владикавказе, где Ломбард действительно играл в театральном оркестре и в воинской части – в Терском стрелковом полку. Не случаен, представляется, в фельетоне иронический выпад Булгакова. Ворчливыми словами своего героя Сидорова М. А. Булгаков говорит: «Оказия, прости господи, куда я, туда и он с своим тромбоном!»

Характерно для неграмотных солдат воспринимается и описывается сюжет «Травиаты»: «А тем временем занавеска раздвинулась, и видим мы на сцене – дым коромыслом! Которые в пиджаках кавалеры, а которые дамы в платьях танцуют, поют. Ну, конечно, и выпивка тут же, и в девятку то же самое. Одним словом, старый режим! Ну, тут, значит, среди прочих Альфред. Тоже пьет, закусывает. И оказывается, братец ты мой, влюблен он в эту самую Травиату… И выходит так, что не миновать ему жениться на ней, но только есть, оказывается, у этого самого Альфреда папаша, по фамилии Любченко. И вдруг, откуда ни возьмись, во втором действии он и шасть

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

на сцену. Роста небольшого, но представительный такой, волосы седые, и голос крепкий, густой – беривтон… Ну, пел, пел ему и расстроил всю эту Альфредову махинацию, к черту. Напился с горя Альфред пьяный в третьем действии, и устрой он, братцы вы мои, скандал здоровеннейший – этой Травиате своей…

– Ты, – говорит, – и такая и эдакая, и вообще, – говорит, – не желаю больше с тобой дела иметь…

И заболей она с горя в четвертом действии чахоткой. Послали, конечно, за доктором. Приходит доктор. Ну, вижу я, хоть он и в сюртуке, а по всем признакам наш брат – пролетарий. Волосы длинные, и голос здоровый, как из бочки. Подошел к Травиате и запел:

– Будьте, – говорит, – покойны, болезнь ваша опасная, и непременно вы помрете!

И даже рецепта никакого не прописал, а прямо попрощался и вышел. Ну видит Травиата, делать нечего – надо помирать…Ну тут пришли и Альфред, и Любченко, просят ее не помирать…

– Извините, – говорит Травиата, – не могу, должна помереть.

И действительно, попели они еще втроем, и померла Травиата».

В финале изворотливый красноармеец соглашается все-таки посещать школу, чтобы избежать капкана культуры и совсем не «пропасть в театре», потому как «грамотный и без второй рапсодии хорош!» (Вторую венгерскую рапсодию Ф. Листа М. А. Булгаков любил и часто исполнял на фортепиано.)

В изложении красноармейца Сидорова, как и в изложении купца горбуновской «Травиаты», персонаж и исполнитель сливаются. Известно, что в театре служил в то время «очень хороший баритон Любченко», который исполнял роль Жоржа Жермона – отца Альфреда [13, с. 101].

Фельетон Булгакова «Неделя просвещения» при желании автора вполне мог исполняться как «монолог в образе». Летом 1920 г. заведующий литературной частью подотдела искусств М. А. Булгаков во владикавказском кинотеатре «Гигант» устраивает концерты и литературные вечера. В письме к своему двоюродному брату К. П. Булгакову 1 февраля 1921 г. он писал: «Это лето я все время выступал с эстрад с рассказами и лекциями» [12, с. 52]. Концерты пользовались неизменным успехом и бурно обсуждались на последней странице газеты «Коммунист». Можно предположить, что и фельетон «Неделя просвещения» исполнялся самим М. А. Булгаковым с эстрады.

В начале XX в. сценические оперные пародии исполнялись в основном на сценах кабаре и театров миниатюр. Высмеивание условностей оперы и оперных штампов уже в сценическом (театральном) варианте прокладывало дорогу оперной реформе. Самая известная сценическая пародия в этом ряду – «Вампука, невеста африканская», представленная в 1909 г. столичным театром-кабаре «Кривое зеркало» – вызвала содержательную полемику об эстетике и поэтике оперного жанра. В 1917 году московский театр миниатюр «Летучая мышь» показал оперную пародию «Травиата для деловых людей», составленную Н. Н. Званцовым. Либретто оперы опубликовано

в сохранившейся в РГАЛИ программке: «Пылкий юноша Альфред на пышном пиру признается в страсти львице полусвета Виолетте, которая настолько взаимно увлекается его красотой, что к ней приходит отец его Жермон, умоляя бросить связь с Альфредом, на что последняя после долгого колебания вскоре соглашается, оставляя ему письмо. Вернувшийся Альфред встречает отца, умоляющего вернуться его в Прованс, но покинутый Виолеттою Альфред в порыве отчаяния отправляется на бал, где, выиграв крупную сумму луидоров, наносит Виолетте оскорбление, доводящее ее до чахотки, и в день карнавала, несмотря на возвращение Альфреда, на раскаяние отца и на присутствие доктора, она умирает» [3, с. 69].

На основе либретто Н. И. Енукидзе делает вывод о том, что «основным комическим приемом в либретто становится эллипсис – пропуск отдельных звеньев логической цепочки» и остроумно называет «Травиату для деловых людей» оперным «дайджестом» [3, с. 69]. От себя добавлю, что «Травиата для деловых людей» представляла собой еще один эксперимент «Летучей мыши» по переработке и подгонке под «миниатюр-стиль» классического произведения, в этот раз – оперного. Об увлечении руководителя и основателя «Летучей мыши» Н. Ф. Балиева «укороченными» инсценировками «Пиковой дамы», «Графа Нулина», «Мертвых душ», «Казначейши» и др. пишет Л. И. Тихвинская – исследовательница кабаре и театров миниатюр. Эти инсценировки не были пародиями, а событийный ряд, «переведенный на язык миниатюр-стиля, выстраивался в кинематографическую серию стремительно сменяющихся эпизодов, которые фиксировали ключевые моменты действия» [20, с. 368]. По тому же принципу «ключевых моментов» строится «Травиата для деловых людей». Каждый акт основан на одном из знаковых музыкальных номеров, что заметила Н. И. Енукидзе: Застольной (I акт), дуэте Виолетты и Жермона (II акт), сцене оскорбления Виолетты Альфредом (III акт) и сцене смерти Виолетты (IV акт) [3, с. 69]. Миниатюр-опера «Травиата для деловых людей», скорее всего, исполнялась вполне серьезно. Только название намекало на ее пародийность – она предназначалась для деловых людей, которые успевают потреблять культурные ценности только в виде «дайджестов».

Вполне вероятно, что сценические варианты оперных пародий на «Травиату» существовали и ранее, в XIX в. Увлечение такими художественными формами в практике любительских кружков, салонов, клубов описаны в мемуарной и искусствоведческой литературе. Это лишний раз доказывает, что оперная пародия сложилась уже в XIX в. и воплощалась в разнообразных формах – музыкальных, сценических, литературных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Енукидзе Н. И.* Оперная пародия в России первой трети XX века и кабаре: точка схода // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 1. С. 33–71.
2. *Енукидзе Н. И.* Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 1 (1). С. 37–58.
3. *Енукидзе Н. И.* Итальянские мотивы в русской оперной пародии // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 4 (19). С. 64–74.
4. *Енукидзе Н. И.* Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 75–85.
5. *Кузнецов Е. М.* Иван Федорович Горбунов. Л.: ВТО, 1947. – 112 с.
6. *Кузнецов Е. М.* Из прошлого русской эстрады. М.: Искусство, 1958. – 368 с.
7. *Михневич В. О.* Наши знакомые: Фельетонный словарь современников. 1000 характеристик русских государственных и общественных деятелей, ученых, писателей, художников, коммерсантов, промышленников и пр. СПб.: Тип. Эдуарда Гоппе, 1884. – 284 с.
8. *Шереметев П., гр.* Отзвуки рассказов Горбунова // Горбунов И. Ф. Соч.: В 3 т. Т. 3. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. – 593 с.
9. *Горбунов И. Ф.* Травиата // Мелочи жизни: Русская сатира и юмор второй половины XIX – начала XX века. М.: Художественная литература, 1988. С. 136–137.
10. *Кони А. Ф.* Иван Федорович Горбунов // Горбунов И. Ф. Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1–4. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. – 593 с.
11. *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. М.: Художественная литра, 1969. С. 263–433.
12. *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Письма. М.: Голос, 2000. – 640 с.
13. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. – 672 с.

REFERENCES

1. Enukidze N. I. *Opernaya parodiya v Rossii pervoj treti XX veka i kabare: tochka skhoda* [Opera parody in Russia in the first third of the XXth century and cabaret: vanishing point]. Contemporary musicology. 2018, no. 1, pp. 33–71.
2. Enukidze N. I. *Russkie vampuki do i posle «Vampuki»: nekotorye nablyudeniya nad istoriej opernoj parodii* [Russian 'wampuka' before and after «Wampuka»: some observations on the history of the opera parody]. In: Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music. 2012, no. 1 (1), pp. 37–58.
3. Enukidze N. I. *Italjanskie motivy v russkoj opernoj parodii* [Italian motives in a Russian opera parody]. In: Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music. 2016, no. 4 (19), pp. 64–74.
4. Enukidze N. I. *Romanticheskaya opera v krivom zerkale parodii: iz istori ikomicheskoj vagneriany* [Romantic opera in the distorting mirror of a parody: from the history of the comic Wagnerian]. In: Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music. 2018, no. 4 (27), pp. 75–85.
5. Kuznecov E. M. *Ivan Fedorovich Gorbunov*. Leningrad, VTO Publ., 1947. 112 p.
6. Kuznecov E. M. *Iz proshlogo russkoj estrady. Istoricheskie ocherki* [From the past of the Russian variety theatre. Historical sketches]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1958. 368 p.
7. Mihnevich V. O. *Nashi znakomye: Feljetonnyj slovar sovremennikov. 1000 harakteristik russkih gosudarstvennyh i obshchestvennyh deyatelej, uchenyh, pisatelej, budozhnikov, kommersantov, promyshlenniko, etc.* [Our friends: Feuilleton dictionary of contemporaries. 1000 characteristics of Russian statesmen and public figures, scientists, writers, artists, merchants, industrialists and others]. Saint Petersburg: Eduard Goppe Publ., 1884. 284 p.
8. Sheremetev P. *Otzvuki rasskazov Gorbunova* [Echoes of Gorbunov's stories]. In: Gorbunov I. F. *Sochinenija v 3 t. T. 3* [Works in 3 vol. Vol. 3]. Saint Petersburg: Publ. of R. Golikei& A. Vilborg Company, 1907. 593 p.
9. Gorbunov I. F. *La Traviata*. In: *Melochi zhizni: Russkaya satira i jumor vtoroj poloviny*

14. *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. – 384 с.
15. *Меринов В. Ю.* Подтекст фельетона М. А. Булгакова «Неделя просвещения» // Юг России в прошлом и настоящем: история, экономика, культура: Сб. науч. трудов IV Междунар. науч. конф. Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. Т. 1. С. 335–338.
16. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–309.
17. *Булгаков М. А.* Неделя просвещения // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М.: Голос, 1995. С. 92–97.
18. *Тэффи Н.* В стране воспоминаний. Рассказы и фельетоны. 1917–1919. [Киев]: LPMedia, 2011. – 637 с.
19. *Яновская Л. М.* Куда я, туда и он со своим тромбоном // Юность. 1975. № 8 (243). С. 106–107.
20. *Тихвинская Л. И.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: РИК «Культура», 1995. – 412 с.

XIX – nachala XX veka [Little things in life: Russian satire and humor of the second half of the 19th – early 20th century]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988, pp. 136–137.
10. Koni A. F. *Ivan Fedorovich Gorbunov* [Ivan Fedorovich Gorbunov]. In: Gorbunov I. F. *Sochinenija v 3 t. T. 3* [Works in 3 vol. Vol. 3]. Saint Petersburg: Publ. of R. Golikei& A. Vilborg Company, 1907. 593 p.
11. Saltykov-Shchedrin M. E. *Istoriya odnogo goroda* [The history of a Town]. In: Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye soch.*: V 20 t. T. 8 [Collected works: in 20 volumes]. Vol. 8. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969, pp. 263–433.
12. Bulgakov M. A. *Sobraniye soch.*: V 10 t. T. 10. *Pis'ma* [Collected works: in 10 volumes. Vol. 10. Letters]. Moscow: Golos Publ., 2000, 640 p.
13. Chudakova M. O. *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova* [Biography of Mikhail Bulgakov]. Moscow: Kniga Publ., 1988, 672 p.
14. Smeliansky A. M. *Mihail Bulgakov v Hudozhestvennom teatre* [Mikhail Bulgakov at the Art Theatre]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986, 384 p.
15. Merinov V. Y. *Podtekst feljetona M. A. Bulgakova «Nedelya prosveshcheniya»* ['The subtext of the feuilleton by M. A. Bulgakov's» A week of Enlightenment»]. In: *Yug Rossii v proshlomI nastoyashchem: istoriya, ekonomika, kul'tura: Sb. nauch. Trudov IV mezhdunar. nauch. konf.* [South of Russia in the past and present: history, economics, culture: Sat. scientific. works of the IV International. scientific. conf. Vol. 1]. Belgorod: Belgorod State University Publishing House, 2006. T. 1, pp. 335–338.
16. Tynyanov Y. N. *O parodii*. [About parody]. In: Tynyanov Y. N. *Poetika. Istoriya-literatury. Kino* [Poetics. History of Literature.Movie]. Moscow: Nauka Publ., 1977, pp. 284–309.
17. Bulgakov M. A. *Nedelya prosveshcheniya* [A Week of Enlightenment]. In: *Bulgakov M. A.* Sobr. soch.: V 10 t. T. 1 [Collected works: in 10 volumes. Vol. 1]. Moscow: Golos Publ., 1995, pp. 92–97.
18. Teffi [Lokhvitskaya] N. *Velikoje i smeshnoje (miniatjury revoljutsii)* [Great and funny (miniatures of the revolution)].

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

In: Teffi [Lokhvitskaya] N. *V strane vospominanij. Rasskazy i feljetony 1917 – 1919* [In the land of memories. Stories and feuilletons. 1917 – 1919]. [Kiev]: LPMedia, 2011. 637 p.

19. Yanovskaya L. M. *Kuda ya, tuda i on so svoim trombonom* [Where I am, there he and his trombone]. In: *Yunost* [Youth]. 1975, no. 8 (243), pp. 106 – 107.

20. Tihvinskaya L. I. *Kabare i teatry miniatyur v Rossii*. 1908 – 1917 [Cabaret and miniature theatre in Russia. 1908 – 1917]. Moscow: RIK «Kultura» Publ., 1995, 412 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сариева Елена Анатольевна – *кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.*

E-mail: easarieva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2883-773X

ABOUT THE AUTHOR

Elena Sarieva – *PhD in Arts, Senior Researcher of the Department of Mass Media Artistic Problems of State Institute for Art Studies.*

E-mail: easarieva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2883-773X

Сариева Е. А. «Травиата» в оперных пародиях // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 67 – 77.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-67-77

Sarieva E. «La Traviata» in opera parodies. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 67 – 77.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-67-77

Н. С. СКОРОХОД
Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия

NATALIA SKOROKHOD
Russian State Institute of Performing Arts, Saint Petersburg, Russia

ЭРВИН ПИСКАТОР: ВСТРЕЧА С СОВЕТСКИМ ТЕАТРОМ

АННОТАЦИЯ
В статье анализируется переломный период в творчестве Эрвина Пискатора: трансформация эстетических принципов немецкого режиссера во время его пребывания в СССР. Исследуется неизученный аспект темы: влияние на Пискатора советской драматургии начала 1930-х гг. Материалом являются спектакли по современным советским пьесам: «Огненный мост» Б. С. Ромашова в Малом театре, «Инга» А. Г. Глебова, «Первая Конная» Вс. В. Вишневского в Театре Революции и др., увиденные режиссером во время первого визита в Москву (1930 г.), а также связанные с этими впечатлениями дополнения, внесенные Пискатором в «Политический театр» перед выходом книги на русском языке в 1934 г. Автор выясняет, что советские революционные пьесы в начале 1930-х гг. строились иначе, чем сценарии, с которыми работали и Пискатор, и режиссеры театрального Октября в 1920-х гг. Так называемый «герой-масса» формировался у Пискатора и Эйзенштейна к финалу зрелища из героев с прочерченной вначале индивидуальной судьбой, тогда как у более поздних советских авторов индивидуум выделялся из массы и становился полноценным драматическим героем ближе к кульминационной части, подобная драматургия сначала разочаровала, а затем увлекла реформатора немецкой сцены. Делается вывод, что именно русский опыт способствовал переходу Пискатора от театра социальной утопии к театру индивидуума в контексте исторического процесса, впервые воплотившемуся в нью-йоркской постановке романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в 1942 г.

ERWIN PISCATOR: MEETING WITH THE SOVIET THEATRE

ABSTRACT
The article analyzes the transformation of the German director Erwin Piscator's art and aesthetic views during his staying in the USSR in the first half of 1930s. Some of the unexplored aspects of the topic are investigated. First of all, the influence of the Soviet drama which he was able to experience during his first visit to Moscow (1930): "Ognennyi most" (Fiery Bridge) by B. Romashov at the Maly Theatre, "Inge" by A. Glebov and "Pervaya konnaya" (First Cavalry) by Vs. Vishnevsky at the Revolution Theatre. And also some new remarks introduced by Piscator to the Russian version of his book "Politicheskji teatr" (The Political Theatre). The author find out that the Soviet plays with revolutionary themes in the early 1930s differ from the scripts that both Piscator and the directors of the Teatralnji Oktyabr (the Theatre October) in the 1920s worked on. The so-called "hero-mass" was formed in Piscator's and Eisenstein's works closer to the end and were arisen from the dramatic person with an individual features. While the later Soviet authors took the individual characters from the masses gradually shaping his/her individual features. At first Piscator was disappointed by such an unusual approach to revolutionary drama but then he got involved into it. The author comes to the conclusion that the Russian experience influenced Piscator's transition from the social utopia theatre to the individual theatre with the history at the background. This was first reflected in the first New-York performance of "War and Piece" in 1942.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

© Н. С. Скороход

УДК 792.03 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-78-87

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Эрвин Пискатор, политический театр, герой-масса, эпический театр, советский театр, Лев Толстой, «Война и мир».*

KEYWORDS: *Erwin Piscator, political theatre, hero-mass, epic theatre, Soviet theatre, Leo Tolstoy, "War and Peace".*

В последние десятилетия в России обострилось внимание к документальным формам театра и драмы, в связи с этим возник «задержанный» интерес к историческим персонам, чьи творческие идеи не были актуализированы ранее в русской театроведческой мысли. Одна из таких фигур – Эрвин Пискатор (1893–1966). Представитель второго поколения немецкой режиссуры, художник, развернувший театр к социально-политической проблематике, создатель феномена «политического театра» и зачинатель его «кинофикации», режиссер-новатор, впервые употребивший термин «эпический» в отношении театра и драмы, один из тех, кто осуществлял знаковые европейские постановки документальных пьес в 1960-е гг., и наконец, режиссер, успешно применивший средства эпического театра к инсценизации «Войны и мира», чья сценическая версия романа активно воплощалась на европейской и американской сценах в 1940–1960 гг., чрезвычайно редко становился предметом отдельного исследования в отечественном театроведении. Созданные в 1920-е – начале 1930-х гг. критические и аналитические работы о театре/спектаклях Пискатора [1; 2] не имеют пока что современного осмысления, создатели отечественного брехтоведения традиционно рассматривали творчество этого режиссера лишь как один из факторов, повлиявших на становление поэтики и философии Б. Брехта, в советское время анализ ранних постановок режиссера можно было встретить в немногочисленных работах, связанных с историей немецкого театра XX в. [3; 4]. Изучение послевоенного творчества режиссера тормозилось в том числе и по политическим причинам: художник проживал и работал в ФРГ, подобные темы обсуждались чрезвычайно редко [5]. И только в 1990-е гг. фигура Пискатора начинает последовательно обозначаться в отечественном театроведении, исследуются отношения режиссера с советским театром и кинематографом: в научном труде В. Ф. Колязина «Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: очерки истории русско-немецких художественных связей» творчеству немецкого режиссера в этом контексте посвящена отдельная глава [6, с. 162–191]. Также усилиями Колязина в 2017–2018 гг. проведены две международные конференции, посвященные творчеству режиссера[1]. Кроме того, в последние десятилетия опубликованы научные статьи, связанные с отдельными периодами и/или аспектами деятельности Пискатора [7–11], а в связи с изучением феномена документальной пьесы возрастает интерес и к изданной на русском языке еще в 1934 г. книге Эрвина Пискатора «Политический театр» [12]. Пискатороведение в Германии можно сравнить со штудиями творчества

1 *«Эрвин Пискатор. "Элементы театра" : от театра утопии к театру трагедии человечества» (РИИ, Москва, 2017); «Комплекс "Война и мир" Эрвина Пискатора (от идеи постановки в Москве до постановки в Берлине)» (ГИИ, РГГУ, DAAD. Москва, 2018). Публикации сборников по материалам конференций планируются к выходу в 2020–2021 гг.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Вс. Э. Мейерхольда в России[2]. В зарубежном театроведении фундаментальные исследования о режиссере публикуются с 1960–1970-х гг. [13–14], интерес же к различным аспектам его творчества, в том числе и в связи с русской тематикой, не ослабевает и по сей день [15–16].

«Русский опыт» Пискатора, по мнению В. Ф. Колязина, начался с чтения и осмысления романа «Война и мир»: встреча режиссера с книгой произошла еще в окопах Первой мировой войны. Прочтя роман, будущий режиссер нашел в нем созвучие своим антимилитаристским идеям, однако его постановку смог осуществить только в середине своей жизни: в 1942 г. в Нью-Йорке. Между бурным и плодотворным периодом работы на родине в 1920-х и годами эмиграции – во Франции и США (1936–1951) находится важнейший период творческой биографии режиссера: работа в СССР (1931–1936). «Русский опыт Пискатора концентрировался без сомнения в постановке романа Л. Толстого “Война и мир”…» [6, с. 182], – в исследовании Колязин подробно и последовательно останавливается на вопросах влияния русской истории, русской революции и русских политических деятелей, русских пьес на содержание и проблематику спектаклей 1920-х, ученый также прочерчивает историю взаимоотношений немецкого режиссера со знаковыми фигурами театрального Октября: Вс. Э. Мейерхольдом, С. М. Эйзенштейном, С. М. Третьяковым и др., анализирует работу Пискатора на киностудии «Межрабпомфильм», где им был снят фильм «Восстание рыбаков» (1934), а также справедливо пишет о влиянии эстетического и политического контекста СССР на трансформацию взглядов создателя политического театра. Действительно, невзирая на тот факт, что большинство проектов, задуманных Пискатором в 1931–1936 гг., не осуществились, пребывание в СССР оказало серьезное влияние на режиссера. И далее его художественные поиски изменили вектор, что, несомненно, отразилось в постановке «Войны и мира» Толстого, осуществленной Пискатором в 1942 г. на площадке театра «Студио» (*Studio Theatre*), это был учебный спектакль мастерской «Драматик Воркшоп» (*Dramatic Workshop*), где он преподавал на протяжении всего периода жизни и творчества в США.

Стоит заметить, однако, что В. Ф. Колязин лишь пунктирно касается вопроса о первых московских впечатлениях Пискатора во время его визита в Москву для переговоров со студией «Межрабпомфильм», только перечисляет спектакли, увиденные режиссером. Автор полагает, что этот опыт оказал серьезнейшее влияние на режиссера, и установить факт подобного влияния помогает исследование тех дополнений, которые внес Пискатор, редактируя свое программное сочинение «Политический театр» для издания на русском языке в 1934 г., а также некоторые пункты его дальнейшей творческой биографии.

Как уже говорилось, Эрвин Пискатор впервые оказался в Москве в апреле 1930 г. В предыдущем 1929 г. в Германии была издана его программная книга «Политический театр» [12], где театральное кредо режиссера выражалось через историю его постановок и газетных рецензий на эти спектакли, здесь описывался

2 *Уже много лет существует специальный сайт, посвященный режиссеру: erwin-piscator.de.*

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

общественный резонанс, вызванный театральными событиями 1920-х гг., а также подробно сообщалось о новаторских выразительных средствах, которые он использовал в том или ином спектакле, книга содержала и ряд теоретических тезисов режиссера. Уже к его приезду, в 1930 г., в Москве была переведена на русский язык и опубликована в журнале «Театр» первая глава «Политического театра»: «От искусства к политике» [17]. Спустя четыре года в СССР выходит полный перевод книги на русский язык. Следует напомнить, что к тому времени в Германии изменилась политическая ситуация, и командировка Пискатора превратилась в эмиграцию по политическим мотивам. К русскому изданию режиссер написал новое вступление и послесловие, а также сделал ряд комментариев в тексте. В этих комментариях можно найти отголоски его первых московских театральных впечатлений.

Анализируя «русский опыт» Пискатора, Владимир Колязин совершенно справедливо утверждает, что уже в 1920-е гг. «Пискатор творил под сильнейшим воздействием силового поля русской культуры, русского революционного искусства» [6, с. 165]. Русская революция, образование Советской республики, строительство и устройство СССР были для основоположника политического театра и материалом исследования, и в какой-то мере идеальной исторической перспективой. Титанические социальные сдвиги определяли, по мнению режиссера-реформатора, не только содержание, но и поэтику созвучного ей театрального искусства: «…неврастения Гамлета не может рассчитывать на сочувствие у поколения, бросающего ручные гранаты и побивающего всяческие рекорды» [12, с. 126] – утверждалось на страницах «Политического театра». Подобный тезис определял и ту жесткую полемику, которую вел режиссер в Германии с радетелями за театр «общечеловеческой культуры». То, что в СССР театральное искусство строится на идеологических и эстетических принципах, близких ему по духу, не вызывало сомнений у режиссера.

Каково же было удивление гостя, посетившего несколько московских театров и нашедшего, что все они «…более или менее, лучше или хуже театр рейнхардтовского типа. В высшей степени профессиональная детальная живопись, сцена как самостоятельная и отделенная от зрителей пропастью предположений и абстракций платформа для обсуждения чисто человеческих проблем» [6, с. 170–171]. Спектакли, которые посетил Эрвин Пискатор в 1930 г. («Огненный мост» Б. С. Ромашова в Малом театре, «Инга» А. Г. Глебова и «Первая Конная» Вс. В. Вишневского в Театре Революции, «Три толстяка» Ю. К. Олеши во МХАТ [6, с. 170]), были созданы режиссерами, обладающими различными эстетическими принципами. Однако ни одна из увиденных московских постановок не оправдала ожидания реформатора немецкого театра.

Одного взгляда на список предложенных спектаклей достаточно, чтобы заметить, что он был составлен по определенному принципу: все постановки сделаны на основе новейших пьес. Неслучайно дважды Пискатор оказывается в Театре Революции: как писал Д. И. Золотницкий, этот московский театр «…был одной из центральных лабораторий и производственных

площадок молодой советской драматургии. В нем впервые крупно выступили Файко, Ромашов, Билль-Белоцерковский, Глебов, он смело рисковал, выдвигая новые имена и новые, пусть несовершенные пьесы, казавшиеся ему актуальными» [18, с. 199]. Но очевидно, что для Эрвина Пискатора понятие «актуальность» означало иное, нежели для молодых советских драматургов.

Сюжет спектакля «Инга» (по пьесе А. Глебова, режиссер М. А. Терешкович, художник А. М. Родченко. Театр Революции. 1929) основан на том, что героиня-директор уводит мужа у работницы фабрики, которой руководит; примечательно, что уже в буклете драматург пишет о теме пьесы: «В центре <…> *человек, его мысли и чувства*. Если угодно, действие пьесы скорей происходит «под черепом», нежели на фабрике» [18, с. 186]. В «Инге» использовались эпические приемы: герои вели драматическую интригу, время от времени произнося пространные монологи, где объясняли свои поступки и анализировали собственные чувства. По мнению Золотницкого, в постановке прослеживались черты театрального авангарда: Александр Родченко оформил сцену предметами «нового быта», где интерьерное пространство заполняла мебель в причудливом стиле, сценографию Родченко весьма высоко оценила современная постановке критика. В актерском ансамбле выделялась играющая работницу-ткачиху Юлия Глизер – ученица и соратница театральной юности Сергея Эйзенштейна. О том, какое впечатление этот спектакль произвел на Пискатора, говорят два факта: впоследствии он пригласил Глизер на одну из главных ролей в «Восстание рыбаков», а в 1931 г. в Берлине сам поставил эту пьесу Глебова. Однако режиссерское определение темы спектакля оказалось иным, нежели предполагал автор пьесы, Пискатор увидел в «Инге» не человеческие «мысли и чувства», а «…узкий вопрос – женщина как директор фабрики – как часть всего комплекса фабричного производства в Советской России сегодня в рамках пятилетнего плана» [6, с. 171].

«Первая Конная» – драматургический дебют Вс. Вишневского (Вс. Вишневский. Первая Конная. Режиссер А. Д. Дикий. Художник И. М. Рабинович. Театр Революции. 1930), вероятно, напомнил Пискатору некоторые из его собственных опытов: «Главным героем и главной победой спектакля была революционная масса» [18, с. 197] – так охарактеризовал эту постановку Д. И. Золотницкий. Общеизвестно, что сам Пискатор считал коллективного героя одним из основных признаков своей поэтики, его «драматургические бригады» трудились над материалом литературного первоисточника, выстраивая действие «народных масс». Но между пониманием героя-массы у Пискатора и у Вишневского есть существенное и весьма принципиальное различие. В «Первой Конной» был применен принцип, неоднократно встречавшийся в 1930-х и далее в советской литературе, кинофильмах и пьесах: из народной массы здесь вырастали индивидуализированные герои со своей судьбой, такие индивидуализированные персонажи и становились главными героями к финалу истории. В революционных опытах 1920-х (у Эйзенштейна, у самого Пискатора и др.) все было наоборот: несколько индивидуализированных в начале истории персонажей под воздействием событий вливались

в народный поток, и в кульминации обычно и рождался единый герой-масса. Сценарии ранних фильмов Сергея Эйзенштейна построены именно так, подобный принцип лежит и в основе сценария «Восстания рыбаков» Пискатора.

Вышедший в середине 1930-х гг. и выполненный в откровенно революционной эстетике 1920-х гг., этот фильм, оказался, что называется, «не ко двору» в советском искусстве, которое уже стремительно двигалось к нормативной эстетике социалистического реализма. «Восстание рыбаков» многими воспринималось как кинопроизведение, сделанное по устаревшим лекалам: «Осип Брик напал на картину в газете «Кино». Брик утверждал, что «Живых людей в фильме нет. <…> За 17 лет советский зритель проделал огромный путь, которого Пискатор не проделал» [19, с. 155]. Известно, что этот фильм чрезвычайно не понравился И. В. Сталину, отметившему, что картина «… нудна, скучна, перепевает старые мотивы» [19, с. 154]. Несмотря на высказанную публично поддержку коллег-кинорежиссеров, фильм фактически не имел прокатной судьбы: выйдя на экраны в октябре 1934 г., «Восстание рыбаков» вскоре исчезло из репертуара кинотеатров. Таким образом, Пискатор должен был испытать по меньшей мере смятение, почувствовав в СССР не только идеологическое давление и столкнувшись с цензурой, но и осознав общее направление советского искусства начала 1930-х: сцены и киноэкран СССР интересовала судьба отдельного человека, его «мысли и чувства» – то, против чего привык бороться создатель политического театра.

Однако уже на первых просмотрах впечатление режиссера амбивалентно, новые советские пьесы не нравятся, но одновременно и привлекают реформатора немецкой сцены, а иные драматургические приемы даже вдохновляют его. Как известно, одним из персонажей «Первой Конной» является Ведущий, в спектакле А. Дикого исполняющий эту роль Н. А. Раевский представал матросом, одним из участников истории. Расслоение действия не было принципиальным для режиссера, однако Пискатор оценил идею драматурга, внеся дебют Вишневского в реестр «русских эпических пьес», что было равносильно признанию пьесы. Делая дополнения в русский вариант книги, он писал: «Со времен греков, Шекспира и Гёте существуют эпические драмы, пишутся они и сейчас (все документальные драмы эпичны), например: “Рычи, Китай!” Третьякова, “Первая Конная” Вишневского и т. д.» [12, с. 65].

Два других спектакля по современным пьесам: «Огненный мост» Б. Ромашова и утренник «Три толстяка» Ю. Олеши во МХАТ, возможно, не произвели на него столь глубокого впечатления, во всяком случае обнаружить упоминания о пьесах на страницах русского издания «Политического театра» не удалось. Однако пьеса Ромашова, а в ее названии был зашифрован образ перехода от романтического периода Гражданской войны к мирному строительству, была (как и «Инга» Глебова) посвящена жизни обыкновенной советской пары: он – большевик, она – интеллигентка, имеющая брата-диверсанта. Душевные метания главной героини составляли основу драматического действия, и возможно, подобный подход к важной исторической теме также удивил и заинтересовал Пискатора.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Общеизвестно, что еще до приезда режиссера в Москву в январе 1930 г. во МХАТ состоялась премьера «Воскресения» по роману Л. Толстого (инсценировка Ф. Ф. Раскольникова; рук. постановки В. И. Немирович-Данченко; реж. И. Я. Судаков, И. М. Раевский, художник В. В. Дмитриев). Принимая во внимание значение другого романа Льва Толстого в будущей творческой биографии Пискатора и некоторые совпадения в инсценировочных принципах мхатовского «Воскресения» и постановки немецким режиссером «Войны и мира»[3], естественно поставить вопрос: мог ли Эрвин Пискатор увидеть мхатовское «Воскресение» весной или осенью 1930 г., когда спектакль активно обсуждался в прессе и являлся театральной достопримечательностью столицы? И смог ли/захотел ли режиссер побывать на спектакле позже, в период начиная с апреля 1931 г.? Точных сведений об этом обнаружить не удалось, однако новость об успехе мхатовского спектакля по Толстому пришла в Германию еще весной 1930 г., а осенью Немирович-Данченко, находясь в Берлине, уже обсуждал с Максом Рейнхардтом распределение ролей для немецкой версии «Воскресения» в «Немецком театре». Можно сделать осторожное предположение, что если Пискатор и не посмотрел «Воскресения», то слышал о спектакле и необычном исполнении В. И. Качаловым роли Лица от автора. Конечно, нельзя утверждать, что пьесы Вишневского и Глебова или мхатовский опыт инсценировки толстовского романа повлияли на пискаторовскую идею инсценировки «Войны и мира» и особую роль Рассказчика, но и возможность подобного влияния исключать нельзя. А кроме того, спектакль театра Революции и дальнейшая работа над «Ингой» Глебова в Берлине вполне могли оказать косвенное влияние на то, как Пискатор решил в «Войне и мире» героев так называемой «Я-формы», то есть персонажей романа, которые не только действуют в игровых сценах, но и комментируют эти сцены в специально организованных локациях [10, с. 292–293]. Хотя справедливости ради стоит отметить, что в приемах этой инсценировки ощущается и влияние экспрессионистской драматургии. Однако вопрос прямого воздействия, влияния или заимствования не представляется столь принципиальным. Известно, что эпический повествователь в 1930–1940-х гг. возникает в пьесах самых разных направлений[4].

Важнейший фактор русского влияния заключался в другом, об этом чрезвычайно точно писал В. Ф. Колязин: «Встреча с русским искусством, его мощными традициями и мучительным поиском заповедной зоны, свободной от начинающегося усиливаться идеологического контроля, обернулось для Пискатора медленным избавлением от пролеткультовской схоластики, за словесный остов он еще долго будет держаться…» [6, с. 173]. В подтверждение этой мысли необходимо добавить, что уже в 1934 г., работая над послесловием к русскому изданию «Политического театра», Пискатор приходит к мысли, что открытые им средства идеологического театра и кино используются

3 *Например, наличие Лица от автора в «Воскресении» и Рассказчика в «Войне и мире».*

4 *Например, Помощник режиссера в пьесе Т. Уайлдера «Наш городок» (1938) или персонаж Хор в «Антигоне» Ж. Ануя (1943).*

в нацистской Германии: «Можно установить, что они восприняли у нас мысль, что театр является средством – мы говорим, классовой борьбы, они говорят – политики, и что они хотят применять это средство» [9, с. 218]. Вывод о том, что его идеи и инструменты политического театра работают для машины геббельсовской пропаганды, оказался болезненным.

Проникнувшись духом русского театра, изучив его репертуар, поработав на съемках фильма с русскими актерами, Пискатор приходит к мысли, что «в России все хотят иметь традицию, хотят иметь школу» [12, с. 173], а осознание того факта, что крупные московские режиссеры работают с постоянной труппой и в театральном здании, целиком принадлежащем одному коллективу, делает его поклонником идеи репертуарного театра. Об этом свидетельствует замечание в послесловии к «Политическому театру»: Пискатор сожалеет о том, что его «...деятельность нельзя рассматривать как чисто художественное развитие театра, аналогичного, например, Гостиму. У меня был не один театр, а несколько, и работал я в театрах, которые не были подчинены мне» [12, с. 221]. Об этом говорят и организационные усилия режиссера по созданию собственного репертуарного театра: переговоры о получении здания в г. Энгельсе, обсуждение репертуара, составление труппы, куда он мечтал пригласить покинувших нацистскую Германию немецких актеров, режиссеров, драматургов – своих коллег по авангардной юности [4]. Этому проекту помешали политические обстоятельства: аресты работающих в СССР немецких деятелей культуры, московские процессы 1936 г., слухи о том, что тучи сгущаются и над головой самого режиссера [6, с. 176–177].

Политические и эстетические принципы Пискатора подверглись в СССР весьма серьезному испытанию, а необходимость покинуть страну и поселиться во Франции, а затем в США существенно изменила его творческую судьбу. Но именно этот опыт отразился в постановке «русского романа»: сначала в инсценировке «Войны и мира», созданной в соавторстве с А. Нойманом и Г. Прюфером по заказу бродвейского продюсера Гилберта Миллера (1938), а после отказа продюсера от проекта – в спектакле на сцене нью-йоркского театра «Студио». Здесь были найдены новые художественные принципы: именно на материале романа Толстого режиссер открыл для себя, что возможно совмещать драматическую судьбу отдельной личности с эпическим представлением на сцене исторического события. Но это осознание представляется сложным и длительным процессом, начавшимся во время первой поездки режиссера в Москву. Знакомство с советской драматургией и театром в начале 1930-х гг. во многом подготовили поворот в творчестве создателя политического театра. Пискаторовский проект «Войны и мира» ожидала долгая жизнь: доработанный вариант инсценировки был с успехом поставлен им на сцене берлинского Шиллер-театра (*Schillertheater*, 1955), этот спектакль вернул режиссеру былую славу после возвращения на родину. В 1950–1960-е годы инсценировка, воплощаемая и самим Пискатором, и другими режиссерами, завоевала европейские сцены и, как бы завершив круг, была поставлена на Бродвее в 1967 г. [20].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гвоздев А. А.* Театр современной Германии. М., Л.: ЛЕНГИХЛ, 1933. – 191 с.
2. *Третьяков С. М.* Страна-перекресток. М.: Советский писатель, 1991. – 572 с.
3. *Коган Э. А.* Из истории немецкого режиссерского искусства XX века: (Полит. театр Германии 1920-х гг.). Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 74 с.
4. *Райх Б.* Вена – Берлин – Москва – Берлин. М.: Искусство, 1972. – 455 с.
5. *Коган Э. А.* Политический театр Пискатора после Второй мировой войны // Проблемы зарубежного театра и драматургии. Л.: ЛГИТМиК, 1977. С. 203–217.
6. *Колязин В. Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. – 262 с.
7. *Матвиенко К. Н.* Кинофикация искусств: История и современность: автореф. дис.... канд. искусствоведения. СПб., 2010. – 31 с.
8. *Маманазарбекова К.* История факта // Театр. 2011. № 2. С. 23–31.
9. *Соломкина Т. А.* Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора // Научное мнение. Филологические науки, искусствоведение и культурология. 2015. № 9. С. 134–137.
10. *Скороход Н. С.* «Война и мир»: театральная биография романа. Часть 3: Театр «Война и мира» – эпическая традиция // Вопросы театра. Proscaenium. 2017. № 3–4. С. 289–301.
11. *Райкова-Мерц Е.* От политического театра Эрвина Пискатора к театру реальных людей RIMINI PROTOKOL // Петербургский театральный журнал. 2019. № 3 (97). С. 32–42.
12. *Пискатор Э.* Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. – 264 с.
13. *Willett J.* The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre. NY: Holmes & Meier Pub, 1979. – 224 p.
14. *Ley-Piscator M.* The Piscator Experiment: The Political Theatre. NY: Heineman J. H. Publ., 1967. – 336 p.
15. *Fischer-Lichte E.* Erwin Piscator's Political Theatre / Das politische Theater Erwin Piscators. In: The Bridge Journal. Newsletter of Elysium – between two

REFERENCES

1. Gvozdev A. A. *Teatr sovremennoy Germanii* [Theatre of modern Germany]. Moscow, Leningrad: LENGIKHL Publ., 1933. 191 p.
2. Tretyakov S. M. *Strana-perekrestok* [Country-crossroads]. Moscow: Sovetskji Pisatel Publ., 1991. 572 p.
3. Kogan E. A. *Is istorii nemetskogo rezhisserskogo iskusstva XX veka*: (*Polit. teatr Germanii 1920-h gg.*) [From the history of German directing art XX cent.: Political theatre of Germany in the 1920s]. Leningrad.: LGITMIK Publ., 1984. 74 p.
4. Reich B. *Vena – Berlin – Moskva – Berlin* [Vienna – Berlin – Moscow – Berlin]. Moscow: Iskusstvo Publ, 1972. 455 p.
5. Kogan E. A. *Polititcheskiy teatr Piscatora posle Vtotoiy mirovoy vooni* [Piscator's Politic Theatre after the Second World War]. In: *Problemji zarubezhnogo teatra i dramaturgii* [Problems of foreign theatre and drama]. Leningrad: LGITMiK Publ, 1977, pp. 203–217.
6. Kolyazin V. F. *Tairov, Mejerkhold v Germanii, Piscator, Brekht v Rossii*: otcherki *istorii russko-nemetskih hudozhestvennjih svyazei* [Tairov, Meyerhold in Germany. Piscator, Brecht in Russia: Essays on the History of Russian-German Artistic Relations]. Moscow: GITIS Publ., 1998. 262 p.
7. Matvienko K. N. *Kinophikatsiya iskusstv*: *Istoria i sovremennost* [Cinematization of Arts: History and Modernity]: *author dis.... iskussvovedeniya* [PhD Thesis Review]. Saint Petersburg: SPbGATI Publ., 2010.
8. Mamanazarbekova K. *Istoriya fakta* [History of the fact]. Teatr, 2011, no. 2, pp. 23–31.
9. Solomkina T. A. *Kinematographitcheskie spectakli Ervina Piscatora* [Cinema performances by Erwin Piscator]. In: *Nautchnoe mnenie. Philologitcheskie nauki, iskusstvovedenir i kulturologiya*. 2015, no. 9, pp. 134–137.
10. Skorokhod N. S. «*Vojna i Mir*»: *teatralnaya biografiya romana. Chast* 3: «*Vojna i Mir*»: *epitcheskaya traditsiya* [«War and Peace»: stage biography of the novel. Part 3: «War and Peace» in the epic adaptations]. *Voprosji Teatra. Proscaenium*. 2017, no. 3–4, pp. 289–301.
11. Raikova-Merz E. *Ot politicheskogo teatra Ervina Piskatora k teatru realnih ludej RIMINI PROTOKOL* [From the political theatre of Erwin Piscator to the theatre of real people

continents // The Lahr von Leitis Academy & Archive. No. 2. 2016. P. 4–11.
16. *Lahr M.* «Theater ist alles und überall». Erwin Piscators Dramatic Workshop an der New School // Offener Horizont. Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft. Hrsg. von Matthias Bormuth. Göttingen: Wallstein, 2016 (Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft; Bd. 3/2016). P. 213–229.
17. *Пискатор Э.* От искусства к политике // Театр. 1930. № 2. С. 48–51.
18. *Золотницкий Д. И.* Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. – 255 с.
19. *Гюнтер А.* Сталин смотрит фильм Пискатора // Киноведческие записки. 2003. № 59. С. 153–158.
20. War and Peace. Broadway Playbill. URL: http://www.playbill.com/production/war-and-peace-lyceum-theatre-vault-0000007150 (Дата обращения 10.09.2020). Загл. с экрана. Яз. анг.

RIMINI PROTOKOL]. *Petersburgskiy Teatralniy Journal*. 2019, no. 3 (97), pp. 32–42.
12. Piscator E. *Polititcheskij teatr* [Political Theater]. Moscow: GIKHL Publ, 1934. 264 p.
13. Willett J. The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre. NY: Holmes & Meier Pub, 1979. 224 p.
14. Ley-Piscator M. The Piscator Experiment: The Political Theatre. NY: Heineman J. H. Publ., 1967. 336 p.
15. Fischer-Lichte E. Erwin Piscator's Political Theatre / Das politische Theater Erwin Piscators. In: The Bridge Journal. Newsletter of Elysium – between two continents. In: The Lahr von Leitis Academy & Archive, no. 2, 2016, pp. 4–11.
16. Lahr M. «Theater is everything and everywhere». Erwin Piscators Dramatic Workshop at the New School. Jahrbuch der Karl Jaspers- Gesellschaft. Bd. 2016, vol. 3, pp. 213–229. (In German.)
17. Piscator E. *Ot iskusstva k politike* [From Art to Politics]. Teatr, 1930, no. 2, pp. 48–51.
18. Zolotnitsky D. I. *Budni i prazdniki teatralnjo Oktyabrya* [Theatre Jctober: workingdays and holidays]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1978. 255 p.
19. Gunther A. *Stalin smotrit film Piskatora* [Stalin watching the Piscator's film]. Kinovedcheskie zapiski. 2003, no. 59, pp. 153–158.
20. War and Peace. Broadway Playbill. Weblog. Available from: http://www.playbill.com/production/war-and-peace-lyceum-theatre-vault-0000007150 (Accessed 10th Sept. 2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Скороход Наталья Степановна – *кандидат искусствоведения, руководитель мастерской драматургии, доцент кафедры театрального искусства Российского государственного института сценических искусств.*

E-mail: naskorokhod@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2700-4274

ABOUT THE AUTHOR

Skorokhod Natalia – *PhD, Associate Professor of the Theatre Art Department in Russian State Institute of Performing Arts.*

E-mail: naskorokhod@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2700-4274

Скороход Н. С. Эрвин Пискатор: встреча с советским театром // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 78–87.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-78-87

Skorokhod N. S. Erwin Piscator: Meeting with the Soviet Theatre. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 78–87.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-78-87

П. М. СТЕПАНОВА
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург, Россия

POLINA STEPANOVA
St. Petersburg State University of Film and Television, Saint Petersburg, Russia

ТЕЛЕСНОСТЬ АКТЕРА ШКОЛЫ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО В ТЕАТРЕ И КИНО

АННОТАЦИЯ
Ежи Гротовский, создавая концепцию бедного театра в 1960-е гг., разработал уникальную методику тренингов и новейший подход к способу существования актера. Работа актеров бедного театра на сцене и в кино базируется на сложном взаимодействии внешней и внутренней партитур роли. В дальнейшем Гротовский расширил проблему телесности, включив в структуру действия паратеатральных опытов 1970-х гг. зрителей-соучастников, идеи архетипического образа, возникающего в действе на основе телесных кодов. В статье проанализированы методология создания образа в спектаклях Гротовского периода бедного театра. Роль Фернандо в «Стойком принце» Кальдерона-Словацкого (1965), созданная Р. Чесляком, сопоставляется с визуальной партитурой роли Чесляка в телевизионной версии спектакля «Махабхарата» (1989) П. Брука. Дан анализ основных приемов, которые освоила М. Коморовска на этапе работы с Гротовским и телесных техник актрисы в ее киноработах у К. Занусси и А. Вайды. Тренинги, созданные Гротовским, помогают актерам монтировать образ персонажа на двух уровнях телесных техник: тело-иероглиф и тело-самость. Основные идеи, сформулированные Гротовским в лекциях по театральной антропологии, продолжают и развивают практики современного польского антропологического театра. В. Станевский в Центре театральных практик в Гардженице ищет

CORPORALITY OF AN ACTOR IN THEATRE AND CINEMA IN JERZY GROTOWSKI'S SCHOOL

ABSTRACT
While creating the concept of Poor Theatre in the 1960s, Jerzy Grotowski worked out a unique methodology of trainings and a cutting-edge approach to actor's mode of existence. The work of actors of Poor Theatre on stage and in films is based on a complex interaction of the inner and outer scores of a role. Later on, Grotowski broadened the agenda of physicality by incorporating the participating viewers and ideas of an archetypical image into the structure of action of paratheatrical experiments of the 1970s. It is developed in an action on the basis of corporal codes. The article investigates the methodology of creating an image in Grotowski's productions in the Poor Theatre. The part of Fernando in "The Constant Prince" by Calderon-Slowacki (1965), played by R. Cieslak, is juxtaposed to the visual score of Cieslak's part in the screen version of "the Mahabharata" (1989) by P. Brook. The paper also analyses the major methods, used by M. Komorovskaya during her work with Grotowski, and body techniques of the actress in the screen performances by K. Zanussi and A. Wajda. The trainings, developed by Grotowski, help actors arranging the image of a character on the two levels of body techniques: body-hieroglyph and body-selfhood. General ideas articulated by Grotowski in his lectures on theatre anthropology, are continued and developed practices of the modern Polish anthropological theatre. V. Stanevski, in the Centre for Theatre Practices in Gardzienice, turns to ancient

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

УДК 792.03(438)+792.09+792.028 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-88-102 © П. М. Степанова

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

универсальную телесность в древнегреческом пении и танце. Т. Родович, руководитель театра Хорея в Лодзи, создает партитуры ролей на основе сложных взаимодействий телесных знаков, апеллирует к телу-самости, пытается выйти на безличностный, архетипический уровень.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Гротовский, театральная антропология, бедный театр, парателтральные опыты, зритель-соучастник, тело-иероглиф, тело-самость.*

Greek singing and dance trying to find universal physicality. T. Rodowicz, director of Chorea Theatre in Lodz, creates scores of roles basing on complex interactions of body signs, appeals to body-selfhood, attempts reach the impersonal, archetypical level.

KEYWORDS: *Grotowski, theatre anthropology, Poor Theatre, paratheatrical experiences, accomplice-spectator, body-hieroglyph, body-selfhood.*

В конце 1990-х годов Ежи Гротовский выступил со знаменитыми публичными лекциями в Коллеж де Франс [1], в них польский режиссер сформулировал основные этапы развития идей театральной антропологии. Гротовский подводит итог своим многолетним поискам в сфере театра и парателтра, углубляясь в проблему реконструкции мирского ритуала и пытаясь проанализировать возможность возрождения исконных функций театрального зрелища. Он акцентирует внимание на двух фазах антропологического дискурса. С одной стороны, тело и «технические элементы, выходящие за рамки культурного контекста, в котором родилась и/или развивалась та или иная форма ритуальной практики» [2, s. 916]. В данном случае возникает вопрос телесного аппарата актера/исполнителя ритуала. С другой стороны, важным оказывается понимание «являются ли эти элементы достаточно объективными для сохранения их эффективности в случае лиц, попадающих в другой культурный, традиционный и религиозный контекст» [2, s. 916]. Гротовского волнует зритель и его способность воспринимать/понимать телесные знаки разных культур и их функции внутри ритуального/театрального действа или вне его рамок.

Философские и практические поиски Ежи Гротовского разделены на пять стадий становления: на пути к бедному театру (1959 – 1969), парателтральные опыты (1969 – 1978), театр Истоков (1976 – 1982), Объективная драма (1983-1986), искусство как средство передвижения (1986 – 1999). Базовые вопросы театрального представления становились фундаментальными вопросами на каждом из этапов.

Бедный театр стал законченной новой театральной системой с уникальными законами сценического пространства, с новым отношением к драматургическому материалу. В первый период творчества Гротовский обозначил принципы существования оголенного актера и разработал уникальную систему тренингов для создания актерской техники нового типа. Последователями и носителями новой модели актерского существования стали актеры театрального периода. Одной из самых знаменитых польских актрис 1970 – 1980 гг., особенно в новом польском кинематографе, стала

Майя Коморовска. Визуальные партитуры ее ролей в фильмах А. Вайды, К. Занусси, К. Кишлевского основываются на принципах оголенного актера бедного театра, разработанных Гротовским в середине 1960-х гг.

Паратеатральные опыты расширяют и углубляют вопрос основных участников театрального представления. Если на первом этапе творчества Гротовского интересовал в первую очередь внешний и внутренний аппарат актера и то, чего актер может добиться в поисках самого себя, пара-театр бросает вызов зрителю и его функции в театральном действе. Режиссер приходит к идее реконструкции ритуала, но не религиозного, потому что подобный подход невозможен в современном многонациональном и многоконфессиональном обществе, ведь само понимание божественного претерпело огромные изменения во второй половине XX в. Гротовского интересует создание мирского ритуала, совместного пребывания людей в процессе создания общего/общинного действа, которое могло бы взять на себя функции ритуального сотворчества, катарсического экстаза, ведущего к осознанию подлинности собственного существования. «Разрушение формы в процессе действия (в структуре спектакля) позволяет установить контакт со зрителем на уровне приобщения к космическому порядку (в античном театре) или освобождения от условностей обыденной жизни (в театре Гротовского)» [3, с. 98]. Гротовский даже не стремится установить контакт со зрителем. Он делает его главным действующим лицом, полностью передавая смотрящему все полномочия создающего. Так возникает новейшая техника существования зрителя-соучастника, который на самых разных уровнях погружается в процесс ритуального/паратеатрального действа. В момент создания ритуальной структуры зритель-соучастник начинает собственным телесным аппаратом транслировать основные элементы общности различных культур [4]. Тело становится проводником коллективного бессознательного на уровне простейших физических реакций, «главным в создании нового мирского ритуала был механизм воздействия на внутренние, духовные сферы зрителя-соучастника. Не просто физическое включение зрителя, не только телесная практика, упражнения и тренинги для пришедших с улицы людей, но прежде всего попытка найти образы – символы, которые любой человек, любой религии и любого воспитания понимал бы одинаково. Если в основе любого ритуального действа лежит ранняя мифологическая, чаще космогоническая, модель бытия, то и образы Гротовский стал искать в сфере мифа» [5, с. 108–109]. Участники паратеатральных опытов впитывают идеи телесного универсализма, и с конца 1970-х гг. в Польше и других странах мира возникают антропологические театральные коллективы, объединения кинорежиссеров, снимаются фильмы о культурных телесных кодах. О паратеатральных экспериментах Гротовского снимет фильм «Мой ужин с Андре» (1981) Л. Маль с участием знаменитого режиссера А. Грегори, в котором частью философии французского синема верите станет кинорежиссер как соучастник фильма.

Три последних этапа работы Гротовского максимально расширяют поле театральной антропологии, которое лежит между оголенным актером театральной модели и телесностью зрителя-соучастника паратеатра. Театр Истоков подарил современному антропологическому театру идею научного исследования различных ритуальных практик и культур мира как процесса создания роли в рамках театрального действа. Наиболее сложным был короткий период работы в Йельском университете с группой студентов из разных стран мира над проектом «Объективная драма» [6]. Этот этап работы можно обозначить как разоблачение драматургического материала. Гротовский разрабатывает уникальные приемы работы с личным жизненным опытом в качестве драматической основы действия. Режиссер пытается создать объективный процесс человеческого существования, превратить личный опыт исполнителя и зрителя-соучастника в объективный, общечеловеческий опыт, перевести личные воспоминания с помощью языка тела на бессознательный уровень, он опирается на труды Г. Гурджиева и Ю. Остервы [7, с. 66].

Искусство как проводник [8] подводит итог многолетним исканиям Гротовского, происходит соединение всех высказанных ранее тезисов. Тело актера, пройдя через изнурительный физический тренинг, приходит к такому уровню постижения самости, что становится уникальным проводником архетипических образов, актер перестает быть актером и становится идеальным зрителем-соучастником, в момент действа он и наблюдатель, и создатель ритуальной практики одновременно. Искомой осью сценической структуры становятся объективные драмы каждого из соучастников, а ритуальные корни различных культур, которые актер воспринимал и изучал в течение работы над материалом представления, из его научного, мыслительного опыта превращаются в опыт физический, а в какой-то момент перерастают в духовное просветление. Универсальность найденных жестов приближает телесный аппарат актера к телу шамана, когда определенные положения тела способны воссоздать процесс общения с божественным, космическим порядком. «Жест имеет метафизическое измерение: это живой человек, взаимодействующий с космосом» [9, с. 203].

Сложнее всего определить уникальные отличительные черты способа существования актера в визуальных искусствах (театре и кинематографе) с точки зрения возникновения и формирования нового подхода к созданию роли, в котором основное место занимает изучение собственной телесности [10] как главный акт в воплощении персонажа в рамках художественного произведения.

Этап работы Гротовского, связанный с поисками нового способа существования актера в рамках традиционного драматического театра, сам режиссер обозначил как путь в сторону бедного театра. В 1965 году в журнале «Одра» вышла статья Гротовского «К бедному театру» [2, s. 245 – 254], в которой были сформулированы основные положения новой театральной системы: отказ от синтетической, вагнерианской модели театра,

декларативное обнажение только основных составляющих театрального искусства, мощный акцент на фигуре актера и процессе создания роли. Практическим воплощением идей бедного театра и оголенного актера стала партитура роли Фернандо в исполнении Рышарда Чесляка в спектакле «Стойкий принц» П. Кальдерона – Ю. Словацкого. Чесляк сумел воплотить на сцене сложнейший процесс независимого существования внешней/телесной и внутренней/духовной, психологической партитуры роли. Физическое существование актера было связано с четко продуманной режиссером структурой визуальных архетипических образов, которые транслировались зрителю в точно выверенных мизансценических решениях и достигались за счет длительного тренинга, предшествовавшего показу спектакля. Тогда как сам актер в момент представления не вживался в образ, а напротив, погружался в собственные, важные только для него, связанные с его детством эмоции. Перед зрителем возникала дихотомия внешнего и внутреннего процессов, глаза наблюдавших видели ужасающие телесные муки и смерть прекрасного Фернандо, но необъяснимым образом зрители испытывали чувство счастья и очищения в финале, потому что Чесляк испытывал счастье в финале представления. Важна обнаженность реального чувственного акта, близкого к религиозному экстазу, Гротовский в специально разработанной партитуре спектакля называл финальную сцену «свечением» [2, s. 464], ставил вопрос подобной работы над созданием образа только в театре, в ситуации живого присутствия актеров и зрителей в одном времени и пространстве. Но несмотря на то, что сам Гротовский с недоверием относился к кинематографу и телевидению [2, s. 245], способ существования актера, разработанный в бедном театре, и более поздние принципы работы над паратеатральными опытами сформировали определенный феномен кинематографической телесности, заложили основы свободной психофизики в пространстве, зафиксированной на пленку реальности.

Кроме документальных записей с участием Рышарда Чесляка (запись спектакля «Стойкий принц» и тренинг для актеров Один-театра Э. Барбы), единственной и важнейшей ролью актера, запечатленной на пленку, стала роль Дхритараштры в телевизионном фильме Питера Брука «Махабхарата» (1989). Очень важно, что Чесляк не создает партитуру движений слепого человека с точки зрения достоверности жизнеподобия. Напротив, например, в сцене встречи с женой, которая, чтобы подчиниться страдающему от недуга мужу, завязывает глаза черной тканью, движения Чесляка и телесные визуальные доминанты обнажают архетипичность каждого мизансценического положения. Глаза Чесляка широко распахнуты, его руки подняты вверх, голова максимально закинута в сторону света. Согбенная фигура зрячей женщины, которая сознательно лишает себя способности видеть, близка к образу слепого в жизни, наклоненная к земле, она дотрагивается руками до вещного, земного мира. Движения Чесляка полностью противостоят ей. Визуальный образ отсылает к изображениям святых в самых разных религиозных культурах мира: белые одежды, руки, поднятые к свету,

голова, круто закинутая вверх, – все это становится прямой проекцией архетипического образа [11]. Но легкое подрагивание губ на крупном плане делает универсальный образ более индивидуальным, жизненным, приближает лик святого к мирскому, профанному. Возникает зазор между бестелесностью святого и физическим телом живого актера. Такое же легкое дрожание губ осталось на пленке в финальной сцене «Стойкого принца» в момент исповеди главного героя перед мгновением смерти. Облизывание пересохших губ не становится характерным жестом роли, но перерастает в личную физиологию Чесляка, которая становится визуальным катализатором внутренних тончайших психофизических процессов, сближающих персонажа и самого актера.

Процессы формирования двойной телесности: архетипического образа, созданного из телесности актера, и личного тела актера, его самости – в рамках создания роли в бедном театре Гротовского можно проследить в более ранних спектаклях Театра-Лаборатории 13 рядов, когда режиссер еще только начал нащупывать эту раздвоенность «тела-иероглифа» и «тела-самости». В 1962 году Гротовский создает два спектакля, в которых впервые очень четко выражается идея «человеческого тела как элемента ритуала» [5, с. 36–55]: «Кордиан» Ю. Словацкого и «Акрополь» С. Выспяньского. Режиссер создавал по несколько версий одного и того же спектакля, в нескольких из них принимала участие Майя Коморовска. На фото 1 представлена сцена из спектакля «Акрополь» С. Выспяньского, поставленного в Театре-Лаборатории 13 рядов в Ополе. Режиссер – Е. Гротовский. Е. Любовецка, А. Яхолковски, М. Коморовска, З. Молик. Оба спектакля стали, по определению Гротовского, сформулированному в программной статье «Театр и ритуал», «конфронтацией с корнями» [2, s. 356–374], обращаясь к классическим польским романтическим и неоромантическим текстам, режиссер искал универсальный язык общения со зрителем. Если в «Кордиане» его еще интересовал процесс физического включения зрителя в ход спектакля, всех пришедших рассаживали на двухъярусные койки, а пространство театра превращалось в палату психиатрической больницы, то в «Акрополе» режиссер уже сознательно максимально отдаляет зрителя от небольшого возвышения, на котором происходит действо, потому что приходит к выводу, что физическая отдаленность, некоторая защищенность зрителя помогает смотрящему точнее и тоньше

Фото 1. Спектакль «Акрополь». Фото из книги: Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978

воспринимать эмоциональные всплески драматических поворотов спектакля. Подобная защищенность всегда присутствует в затемненном кинозале, у зрителя, не включенного в действо физически, отдаленного от него, быстрее и проще происходит процесс идентификации с героями фильма [12].

На подступах к бедному театру и концепции оголенного актера. Гротовский уделяет основное внимание именно физической, физиологической составляющей актерского существования. Изнуряющие тренинги направлены на создание тел-масок. Они максимально приближены в биомеханической модели В. Э. Мейерхольда. Пациенты психиатрической больницы и узники Освенцима не могут и не должны стать персонажами, создаваемыми по законам психологического театра. Гротовский призывает актеров полностью отказаться от психологии и образа и превратить тело в механизм, «задача актера состоит в преодолении личностного начала» [3, с. 98]. Отказ от любых проявлений психологии достигается на самых разных уровнях. От мейерхольдовской биомеханики режиссер берет тело-механизм, лицо-маску, выражающие одну доминирующую эмоцию, например, экстатическое состояние пациентки психиатрической больницы. Коморовска вползает по железным решеткам кровати, изгибается в припадке, ее руки плетями свешиваются с одной стороны койки, ноги подрагивают с другой, зрители видят лишь фрагменты тела, разрезанного деревянной доской, уложенной вместо матраса. Гротовский не требует вживания в роль, ему интересна чисто физическая насыщенность экстатического тела, сама же актриса не испытывает никаких эмоций. В «Акрополе», чтобы достигнуть максимального нежизнеподобия партитуры движений людей-призраков, режиссер и художник спектакля Ю. Шайна (переживший заключение в концлагере во время Второй мировой войны), кроме неудобных жестких роб, использует обувь, неподходящую актерам по размеру, кому колодки были слишком малы, кому чересчур велики, от этого шаг становился сбивчивым, странным, звук деформировался, становился болезненным [13, s. 189]. Коморовска (как и другие актеры) исполняла сразу несколько ролей в одном спектакле. Особенно усложнялся способ существования актеров многоуровневостью брехтианского очуждения. Актриса должна была представлять зрителю одновременно и узницу Освенцима, и Рахиль, идущую под венец. Тело Коморовской в «Акрополе» всегда сталкивалось с вещным предметным миром, неудобная обувь была лишь камертоном сбитого ритма ног, но железная труба и кусок полиэтилена в какой-то момент спектакля будто бы вытесняли живое тело актрисы, и предметы обретали архетипический законченный образ невесты в свадебной фате. Поиски Гротовского в 1962–1963 гг., связанные с телом и предметом, визуально близки концепции актера-манекена Т. Кантора, но принципиально отличны от нее именно в аспекте внутренней партитуры создания роли. Актеры Кантора всегда оставались любителями, художниками, которые творили с помощью своих тел на сцене живые картины. Театр смерти Кантора провозглашает главенство предмета над телесностью. Тело-иероглиф или архетипический образ телом у Гротовского работает

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

на ином уровне восприятия. Тело и предмет на равных включаются в создание архетипической насыщенности. Обнаженность и впервые проявляющееся стеснение Евы будут угадываться зрителем в положении тела актрисы на сцене, в фильме или на полотне художника, но яблоко в руке не только дополняет смысл визуального образа, а называет его, артикулирует мифологическую основу, придает ей необходимый для «конфронтации с собственными корнями» контекст.

Коморовска, покинув Театр-Лабораторию 13 рядов, продолжает использовать в партитуре ролей, созданных в кино, тело-иероглиф, лишает своих героинь личной психологии, переводя их в сферу архетипических образов. В пространстве кадра телесность Коморовской, сохраняя ее личную физическую уникальность [14, с. 11–12], т. е. присущие только ей по природе жесты, максимально истощается, нивелируется и перерастает в точное перетекание телесных знаков/архетипических образов из одной мизансцены в другую. Уже в самых первых киноработах у К. Занусси актриса выстраивает не жизнеподобие ролей, а физическую насыщенность образов, понятную без слов. В фильме «Семейная жизнь» (1970) Коморовска при первом появлении спрыгивает с дерева, как маленькая девчонка, ломает каблук, треплет по холке собаку, все ее жесты избыточны и суетливы, но на несколько секунд она замирает, припав на одну ногу из-за сломанного каблука, фигура теряет привычное равновесие, героиня стыдливо прижимает руку к обнажившейся груди, и перед зрителем предстает Венера Боттичелли. В следующей сцене в обветшавшей комнате умирающего особняка она суетливо мечется, облокачиваясь на спинки диванов и подлокотники кресел, но на короткое время припадает в мизансцене к стене, полулежа слушает отца, чуть приподнимая руку, как тицианова Даная. Привязанность телесности к предметам: каблуку, дивану, рюмочке с настойкой – только больше артикулирует архетипический образ, обнажает его. Еще точнее работает телесная выразительность Коморовской в фильмах А. Вайды. Необходимая степень очуждения в «Свадьбе» (1972) по классическому тексту С. Выспяньского рифмуется с движениями актрисы в сценической версии «Акрополя» Выспяньского, созданного Гротовским, но еще ярче тело-иероглиф проявляет себя в фильме «Барышни из Вилько» (1979). Замершее тело у рояля, расслабленная напряженность рук в машине рядом с бывшим мужем, тягуче долгая сцена завтрака – все эти бытовые движения полностью лишены «телесных техник жизни» [14, с. 15], каждое замирание Коморовской перед камерой превращает ее тело в законченный архетипический код, только ироничность Вайды вкладывает в руку постаревшей Евы не яблоко, а огурец.

Дихотомия тела-иероглифа и тела-самости, ставшая главным героем всех исследований и тренингов Гротовского, благодаря открытиям бедного театра исчезла, внешнее и внутреннее в создании роли будто бы освободились друг от друга. Подобная техника работы над кинематографическим образом очень важна и необыкновенно продуктивна в современном кино. Решив проблему визуальной и внутренней партитур в работе актера

на сцене, Гротовский обратился к проблеме внешней и внутренней структуры зрительского соучастия в действе. С 1969 года в Театре-Лаборатории начинаются первые паратеатральные опыты. Основой работы этого периода будут открытия в сфере тела ритуального, тела не актера, а зрителя-соучастника. Наследниками паратеатрального этапа можно назвать современный польский «ритуальный», «антропологический» [15, s. 7] или «театр музыкальности» [16, с. 115–124]. Отличительной чертой театральных коллективов, возникших на волне паратеатральных опытов в конце 1970-х гг., является подробное изучение телесного аппарата в момент создания спектакля или ритуального действа. Польский антропологический театр интересует в первую очередь процесс репетиций, который тесно связан с идеей реконструкции старинных театральных форм, вбирающих в себя как эстетические, так и сакральные категории зрелища. Таким образом, эти коллективы связаны и с философией театра Истоков, т. е. с поиском ритуальных телесных кодов, и с практическими элементами тренингов в русле объективной драмы.

Центр театральных практик Гардженицы, основанный В. Станевским в 1979 г., и сейчас продолжает работу над реконструкцией древнегреческого пения и танца. Важнейшим открытием театра и его актеров стала разработка алфавита античного жеста, который начал формироваться в ранних работах («Золотой осел» (1997) по Апулею) и стал основной частью партитуры движений актеров в «Электре» (2004) Еврипида. Для творцов, работающих в Гардженицах, «греческая трагедия является важным источником для исследований разных ритуалов и форм религиозной деятельности: жертвоприношения, молитвы, мольбы (*hikesiai*), причитания, похороны, процессии и, конечно, гадания» [17, s. 71]. Оживление древнегреческих текстов напрямую связывается с семантическими значениями жестов, но не с телесными техниками жизни по М. Моссу [18]: ходьбой, едой, умыванием и др., а с положениями тела, которые становятся архетипическими проводниками в общении с богами и потусторонним миром. Важно, что жест не воспринимается Станевским и его актерами как эстетизированная составляющая действа, а имеет генетическую связь в театральном искусстве с ритуальными корнями трагедии. Так теория и практика Гротовского в поисках тела-знака и тела-самости выходит на качественно новый уровень. Станевский много внимания уделяет ритму, его работы отличаются очень быстрым темпом, актеры близки к экзальтации из-за все нарастающего к финалу действа ритма движений и пения [19]. Звук и танец неотделимы, актер в антропологическом театре возвращается к синкретической модели существования, когда движения, музыка и слово еще не были разделены. Тело-ритм помимо желания самого актера вызывает в нем мощные эмоциональные всплески, эту энергетику не может не воспринимать зритель. Энергия нарастающих пения и танца сохраняет на экране эмоциональное напряжение. В киноверсии спектакля «Ифигения в А…» (2009) натурные съемки, животные в кадре и работа актеров с использованием экстатического древнегреческого тела не вступают в конфликт, режиссер не использует монтажные стыки

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 ART. MOTION IN TIME

Фото 2. Спектакль «Я – Бог».
Фото из архивов театра

для создания ритмической основы картины потому, что пульсом без вмешательства монтажа остается синкретическая модель существования актера. Телесность актеров Станевского используется режиссерами-кинематографистами именно в значении архетипического телесного образа. Например, тело М. Голая в фильме «Реквием» (2001) В. Лещинского становится рамкой перехода от сцены, в которой оживает Христос, сидящий за столом на тайной вечере да Винчи, раскинувшийся на краю обрыва над рекой белокурый юный Христос будто бы превращается в следующем кадре в седоволосого взрослого мужчину, уводящего своего друга в бесконечность созревшего ржаного поля. Синкретическое тело не нуждается в проговаривании архетипического, потому не связывается с предметным миром. Тело зрителя-соучастника должно максимально приблизиться к универсальности любого ритуала мира, а значит, лишается предметной конкретности, все больше уходит от тела-иероглифа в сторону тела-самости.

Театр Хорея под руководством Т. Родовича, опираясь на философию строительства роли на основе приемов объективной драмы и реконструкции народного пения разных культур мира, оставляет самым главным вопросом телесную партитуру в сценическом решении и в создании образа. Спектакли Родовича всегда находятся в открыто конфликтных отношениях с теорией Гротовского, текст театрального представления «Я – Бог» (Театр Хорея, 2019. Лодзь. Режиссеры – Т. Родович и И. Хмелецка) соткан из дословных цитат из статей и лекций Гротовского (фото 2). Ступенью объективации становится некое остранение от фигуры польского театрального реформатора, попытка осознать, а с помощью четкой визуальной партитуры спектакля отринуть самые востребованные современным театральным процессом высказывания знаменитого режиссера. Партитура сценического

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

действия основывается на конфликте телесных движений и фраз из текстов Гротовского. Тело на сцене взаимодействует с очень ограниченным количеством реквизита, который помогает создавать законченные архетипические образы: девушка держит яблоко, мужчина рвет руками хлеб, стол, перевернутый вверх ногами, превращается в лоно лодки, а тело пожилого мужчины, погружающееся в лодку, превращает ее в нутро гроба.

Спектакли Хореи всегда отсылают к визуальным образам из европейской культуры, но не в прямом их значении, а используют цитату уже процитированного. Яблоко в руках девушки не превращает ее телесность в код Евы, а отсылает к телу Коморовской в ранних спектаклях Гротовского, разодранный хлеб, разбросанный по углам, пробуждает воспоминания о буханке в мизансценах «Апокалипсис кум фигурис» (1969). Аллюзии текстовые накладываются на аллюзии визуальные, телесность вообще теряется, растворяется в самом акте цитации. Гротовский стремился к обнажению тела-иероглифа, Родович делает тело избыточно личным, получающим удовольствие от пропускания через себя прошлого театрального опыта. Если Станевский занимается реконструкцией давно утраченного, то Родович пытается зафиксировать в мизансценическом рисунке представления современного человека о спектаклях 50-летней давности, бросает вызов философии Гротовского, говорит о том, что публика и актер изменились настолько, что идеи бедного театра уже истощились и не имеют никакой возможности жить на сцене.

Но главным вопросом всех работ Родовича остается проблема, которая больше всего мучила Гротовского в 1960–1970 гг. Театральные спектакли и паратеатральные опыты должны были помочь актеру и зрителю-соучастнику ответить на вопрос «Кто такой бог?» В исканиях Родовича и его актеров богом является кто и что угодно: Гротовский, Дионис, танец, тело. Так спектакли, концерты, перфомансы Хореи выходят на объективный уровень. «Столкнувшись с упадком ценностей, религий и авторитетов, разрушением и агрессией по отношению к другим, мы находим себя» [20, s. 74]. В спектакле «Вакханки» (2012, Театр Хорея, Лодзь. Режиссер – Т. Родович) Еврипида молодые актеры в современной одежде соединяют в партитуре танцев движения античных танцоров с древних клиросов и модные положения тел с обложек глянцевых журналов и киноэкранов (фото 3). Дионис становится красавцем в узких белых джинсах, напоминающим и Брэда Питта, и изможденного Иисуса, снятого с креста. Архетипический образ, созданный телом актера, находится в постоянном перетекании из коллективного бессознательного в массовое сознание, на неуловимой грани соединения их визуальных доминант и рождается тело-самость, оно как бы постоянно содержит в себе и дионисийское, и христианское, и бытовое, и профанное. Юлия Якубовска исполняет одну из ролей в «Вакханках», ее тело, кроме постоянного существования на стыке архетипического и профанного, еще и должно подчиниться хоровому началу. Вакханок много, и они сливаются в прообраз античного хора, танцуя вместе как единое целое. Вязкая

Фото 3. Спектакль «Вакханки».
Фото из архивов театра

борьба аполлонического и дионисийского пронизывает все роли актрисы в театре и кино. Ее тело стремится к архетипической законченности, но вместе с тем постоянно разрушает ее всплесками личной болезненной экзальтированности. В фильме «Закат» (2018) Л. Немеша Якубовска создает образ женщины-жертвы. Фильм акцентирован на женских образах, которые утрачивают индивидуальность и превращаются в архетип в самом нарративе сценарного построения, главная героиня постепенно утрачивает себя и свое имя и превращается в образ Войны, героиня Якубовской появляется в кадре в контексте истории личной утраты, смерти мужа. И первые сцены картины проникнуты очень яркими телесными техниками вдовы, склонной к истерике, переживающей боль. Но уже в следующей мизансцене тело актрисы теряет любые отсылки к бытовому миру. Тело в пространстве кадра обретает черты законченного знака, женщина поворачивается спиной к камере, немного обнажает спину, прижимает подбородок к плечу. Уязвимость и униженность закрывают личность героини, в одну секунду превращают психологию образа в знак.

На разных этапах творчества Ежи Гротовский разрабатывает новые способы включения и взаимодействия внешнего и внутреннего аппаратов в работе актера, опыты разных лет определяют различные подходы к использованию тела в визуальных искусствах. Ранние театральные эксперименты акцентируют внимание на теле-иероглифе или теле-знаке, сознательно лишенном сложной чувственной насыщенности. В бедном театре архетипический образ, обращенный к зрителю, возникает из телесной/видимой

природы актерского существования и личной/эмоциональной, не проявленной, но угадываемой наблюдающими. На этапе паратеатральных опытов и в дальнейших исканиях Гротовский приравнивает тело актера к телу зрителя-соучастника, таким образом заявляя новые отношения в процессе идентификации зрителя с героем действа или ритуала, ставит проблему тела-иероглифа и тела-самости. Соотношением тела личного и телесной архетипичности занимается в теории и на практике современный польский антропологический театр, реконструируя древние формы зрелищ. Центр театральных практик Гардженицы создает тренинги, направленные на воспитание синкретического актера. Театр Хорея напротив пытается, проявляя самость актера, выйти на архетипический, безличностный уровень.

Удивительным образом техники работы с телом, сформулированные Гротовским, обнажение телесного и духовного взаимодействия в обстоятельствах театрального представления не только не теряют своей насыщенности в кино, но и еще точнее помогают осмыслить телесность актера в кадре. Тело-иероглиф помогает актерам в фильмах самых разных режиссеров лаконично и точно передать доминирующую черту характера, часто даже лишить его персонификации, что бывает очень важно и нужно в современном кино. Тело-самость сохраняет и обостряет уникальность личностного переживания, которое сложно передать в киноискусстве использования технических средств: музыки, монтажа, цветовых и световых доминант. Тело актера перестает играть, создавать образ, оно обнуляется, оставляет только собственную насыщенность, актер перестает быть актером и становится проводником телесных техник жизни, лишая их бытовых смыслов и приближая к сакральным значениям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Биологическая линия в театре и ритуале (лекции Е. Гротовского на семинаре в Коллеж де Франс 1997 – 1998 гг.) // Александровская М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. С. 304 – 321.
2. *Grotowski E.* Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. – 1131 s.
3. *Максимов В. И.* Театр XX – XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2019. – 280 с.
4. *Шехнер Р.* Теория перформанса. М.: V-A-C Press, 2020. – 488 с.
5. *Степанова П.* Театр и не-театр Ежи Гротовского. М.: Совпадение, 2015. – 216 с.

REFERENCES

1. *Biologicheskaya liniya v teatre i rituale (lekcii E. Grotovskogo na seminare v Kollezh de Frans 1997 – 1998 gg.)* [The biological line in theatre and ritual (lectures by E. Grotowski at a seminar at the College de France 1997 – 1998)]. In: Aleksandrovskaya M. B. Professional'naya podgotovka akterov v prostranstve Evrazijskogo teatra XXI veka [Professional training of actors in the space of the Eurasian theatre of the XXI century.] Saint Petersburg: Chistyj list Pukl., 2011, pp. 304 – 321.
2. Grotowski E. *Teksty zebrane*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. 1131 s.
3. Maksimov V. I. *Teatr XX – XXI vekov. Teoriya. Rezhissura. Kritika* [Theatre

6. *Richards T.* The Edge-Point of Performance. Pontedera: Stampato da Bandecchi & Vivaldi, 1997. – 107 p.
7. *Slowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. – 207 s.
8. *Брук П.* Гротовский: искусство как проводник // *Гротовский Е.* От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 48 – 54.
9. *Прадье Ж.-М.* Плоть есть дух: Ритуал или проблема действия // Религия, ритуал, театр. Харьков: изд-во «Гуманитарный Центр», 2018. С. 196 – 218.
10. *Степанова П. М.* Антропологические концепции в театре и кино: методология создания и исследования. СПб.: СПбГИКиТ, 2020. – 170 с.
11. *Szturc W.* Dotkliwe Przestrzenie. Studia o rytmach śmierci. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. – 223 s.
12. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. М.; СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
13. *Kosiński D.* Grotowski. Profanacje. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. – 282 s.
14. *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с.
15. W poszukiwaniu własnej ścieżki // Nietak!t. 2015. № 21 – 22. S. 5 – 10.
16. *Косинский Д.* Польский театр. Истории. М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 456 с.
17. *Bielawski K.* Mantyczne perspektywy w tragedii greckiej: Słowa, postaci performance // Perspektywy Mantyczne. Wyrocznie, proroctwa i performatyka. Gardzienice, 2015. S. 71 – 86.
18. *Mauss M.* Body techniques // Mauss M. Sociology and psychology: assey. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 97 – 123.
19. *Kornaś T.* Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004. – 354 s.
20. To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsza piętnaście lat Teatru Chorea. Łódź: Stowarzyszenie Teatralne Chorea & Authors, 2019. – 223 s.

of the XX – XXI centuries. Theory. Directing. Criticism]. Saint Petersburg: Chistyj list Publ., 2019. 280 p.
4. Schechner R. *Teoriya performansa* [Performance Theory]. Moscow: V-A-C Press, 2020. 488 p.
5. Stepanova P. *Teatr i ne-teatr Jerzy Grotovskogo* [Theatre and non-theatre of Jerzy Grotowski]. Moscow: Sovpadenie, 2015. 216 p.
6. Richards T. *The Edge-Point of Performance*. Pontedera: Stampato da Bandecchi & Vivaldi, 1997. 107 p.
7. Slowiak J., Cuesta J. *Jerzy Grotowski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 207 s.
8. Brook P. *Grotovskij: iskusstvo kak provodnik* [Grotowski: art as a guide]. In: Grotovskij E. Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku [From Poor Theatre to Art as a guide]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003, pp. 48 – 54.
9. Pradier J.-M. *Plot' est' dub: Ritual ili problema dejstviya* [Flesh is spirit: Ritual or the problem of action]. In: Religiya, ritual, teatr. Kharkov: Gumanitarnyj Centr Publ., 2018, pp. 196 – 218.
10. Stepanova P. M. *Antropologicheskije koncepcii v teatre i kino: metodologiya sozdaniya i issledovaniya* [Anthropological concepts in theatre and cinema: methodology of creation and research]. Saint Petersburg: SPbGIKiT Publ., 2020. 170 p.
11. Szturc W. *Dotkliwe Przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. 223 s.
12. Elsaesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emocii, telo* [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. Moscow; Saint Petersburg: Seans Publ., 2018. 440 p.
13. Kosiński D. *Grotowski. Profanacje*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. 282 s.
14. Bulgakova O. *Fabrika zhestov* [Gesture Factory]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005. 304 p.
15. *W poszukiwaniu własnej ścieżki*. In: Nietak!t. 2015, no. 21 – 22, s. 5 – 10.
16. Kosinskij D. *Pol'skij teatr. Istorii* [Polish Theatre. Stories. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 456 s.
17. Bielawski K. *Mantyczne perspektywy w tragedii greckiej: Słowa, postaci performance*.

In: Perspektywy Mantyczne. Wyrocznie, proroctwa i performatyka. Gardzienice, 2015, s. 71 – 86.
18. Mauss M. *Body techniques*.
In: Mauss M. *Sociology and psychology: assey*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 97 – 123.
19. Kornaś T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004. 354 s.
20. *To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsza piętnaście lat Teatru Chorea*. Łódź: Stowarzyszenie Teatralne Chorea & Authors, 2019. 223 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Полина Михайловна – *кандидат искусствоведения, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.*

E-mail: st-more@yandex.ru.
ORCID: 0000-0001-8410-9086

ABOUT THE AUTHOR

Polina Stepanova – *PhD in Arts, Professor of the Department of Dramatic Art and Film Study, St. Petersburg State University of Film and Television.*

E-mail: st-more@yandex.ru.
ORCID: 0000-0001-8410-9086

Степанова П. М. Телесность актера школы Ежи Гротовского в театре и кино // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 88 – 102.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-88-102

Stepanova P. M. Corporality of an actor in theatre and cinema in Jerzy Grotowski's school. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 88 – 102.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-88-102

А. А. БАРМАК,
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

П. В. БОРИСЕНКО
Московский театр оперетты, Москва, Россия

А. Т. МАРШАНИЯ
Театр Ан Дер Вин, Вена, Австрия

Н. С. СТОЛБОВА
Екатеринбургский театр оперы и балета, Екатеринбург, Россия

ALEKSANDER BARMAK,
GRIGORIY ZASLAVSKIY
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

PETR BORISENKO
Moscow Operetta Theatre, Moscow, Russia

ANNA MARSHANIA
Theater An der Wien, Wien, Austria

NADEZHDA STOLBOVA
Ekaterinburg State Opera and Ballet Theatre, Yekaterinburg, Russia

УДК 378.6.792+792.5(470+571)+ 792.028 DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-103-120
© А. А. Бармак, Г. А. Заславский, П. В. Борисенко, А. Т. Маршания, Н. С. Столбова

ЧЕЛОВЕК МИНОРНОЙ ГАММЫ И ЕГО УЧЕНИКИ

АННОТАЦИЯ
Статья подготовлена по итогам беседы профессора ГИТИСа, заслуженного деятеля искусств России А. А. Бармака и его учеников в мастерской музыкального театра. Речь идет об основах педагогики, нацеленной на воспитание современного многогранного актера и режиссера музыкального театра, – сложной области синкретического искусства. Авторы задаются вопросом, можно ли учить в этом старейшем театральном вузе по книгам и что заменяет конкретные театральные пособия по актерскому и режиссерскому мастерству в рамках традиций театральной школы. Обсуждается вопрос, способен ли конкретный учебник, который аккумулировал бы универсальную методологию подготовки актеров и режиссеров, олицетворять живую традицию воспитания в театральной школе.

THE MAN OF THE MINOR SCALE AND HIS PUPILS

ABSTRACT
The article is based on the talk between the Professor of GITIS, the Honored Artist of Russia A. A. Barmak and his students in the musical theatre workshop. The conversation deals with the foundations of pedagogy aimed at educating the modern multifaceted actor and the director of musical theatre, which is a complex area of the syncretic art. The authors wonder whether it is possible to teach by books in this oldest theatre university. And moreover – what can replace specific theatre books on acting and directing within the traditions of the theatre school. The question is discussed, if a specific textbook (which would accumulate a universal methodology for training actors and directors) is capable of personifying the living tradition of education in a theatre school. On the example of the graduates

На примере выпусков мастерской музыкального театра разных лет анализируются универсальные подходы и навыки, безусловные в любых видах современного оперного искусства – от аутентичного до соцартового.
Учитель и ученики оценивают процесс освоения в студенчестве основ действенного анализа и этюдного метода, выделяя, в частности, условия, превращающие элементарное упражнение на внимание, фантазию, общение, воображение, темпоритм в импровизационный этюд. На таких этюдах можно строить будущий спектакль. Рассматривается традиционное разделение понятий метода физических действий и действенного анализа в рамках русской психологической театральной школы. Живая традиция Станиславского и Кнебель открывает все новые возможности в создании условного образа в музыкальном и музыкально-драматическом спектакле.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *театральная педагогика, русская театральная школа, музыкальный театр, действенный анализ, этюдный метод, Кнебель, Станиславский.*

of the musical theatre workshop of different years, the universal approaches and skills are analyzed, which are undoubted in all types of modern opera directing – from authentic to social art.
Both the teacher and his students evaluate the process of mastering the basics of action analysis and the etude method. Especially they highlight the conditions that turn an elementary exercise on attention, fantasy, communication, imagination, tempo rhythm into an organically built etude. It can further become a part of the performance. There is considered traditional difference between the concepts of the physical actions method and action analysis in the Russian psychological theatre school. The living tradition of Stanislavsky and Knebel opens up new opportunities for creating a notional image in a music and music-drama performance.

KEYWORDS: *theatre pedagogy, Russian theatre school, musical theatre, action analysis, etude method, Knebel, Stanislavsky.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ

Григорий Заславский. Добрый день! У нас есть уже целая серия диалогов мастеров и их выпускников в гитисовском альманахе. Совершенно очевидно, что есть школа ГИТИСа. Однажды бывший ректор Вагановской академии спросил: а по какому учебнику у вас учатся студенты-режиссеры? И тут я понял, что у нас нет такого учебника. Есть система Станиславского и книги «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью». Есть еще какие-то книги. Но что можно назвать общим для всех учебником? Учебником являются только живые уроки. Только то, что передается от мастера к ученику. И наверное, с этого мы начнем. Хотелось бы, чтобы разговор выпускников мастерской Александра Александровича Бармака соединился с какими-то вашими рассказами, Александр Александрович, о том, чему вы сами учились в ГИТИСе и что восприняли как свое, а от чего отказались. Ведь в жизни мы иногда получаем какие-то уроки, которые потом не используем. Как в том анекдоте про синагогу, которую строит еврей, а потом строит вторую, в которую он не будет ходить. Из тех уроков, которые вы получили тогда в ГИТИСе, что почти в неизменном виде повторяете со своими нынешними студентами, с теми, кто участвует сегодня в разговоре?

Александр Бармак. Я должен сказать, что крепкое и навсегда – это действенный анализ. Потому что пока нет ничего, что хотя бы в малейшей

степени могло заменить действенный анализ или этюдный метод работы над ролью, пьесой. За столетие этот подход претерпел довольно много изменений. На днях у меня состоялась встреча с группой участников фестиваля, который сейчас проходит в ГИТИСе. И одна из тем разговора – «От упражнения к этюдам». Сейчас мы гораздо более свободны в этюдах и ищем какие-то новые возможности их осуществления. Когда я учился, этюд был чрезвычайно «об'идеен». А нас учили так, что наше искусство – это искусство человеческого тела. И вот раскрепостить тело человека, особенно на первом курсе, и разбудить фантазию – самая важная вещь. Как сделать так, чтобы упражнение органически переросло в этюд, чтобы не было разницы между упражнением отдельно на внимание, фантазию, общение, воображение, темпоритм? Как сделать, чтобы упражнение незаметно переходило в этюд? Это обогащалось многими моими учителями, прежде всего Ириной Ильиничной Судаковой – я не был ее прямым учеником, она была моим очень большим старшим другом. А вообще все, что предложила мой учитель Мария Осиповна Кнебель, нам еще предстоит в полной мере оценить. Поэтому я очень боюсь всевозможных «новаций», которые идут не изнутри методологии. Вообще проблема метода исключительно важна сейчас. Разумеется, речь идет не об окостеневшем наборе каких-то приемов, а о живой методологии, которая сию секунду, как говорится, бьется, трепещет.

Г. З. Тогда возникает самый простой и очевидный вопрос: насколько метод действенного анализа помогает вам в повседневной творческой жизни? Анна, Надежда, Пётр?

Пётр Борисенко. Девушки, вы первые.

Г. З. Действенный анализ. Как он вам помогает в вашей ежедневной творческой жизни?

Анна Маршания. Начну, наверное, я. Потому что постоянно должна заниматься действенным анализом. И, как сказал Александр Александрович, фантазия, которую он старался в нас расшевелить именно этим способом мышления, – это естественный процесс, который в нас уже закоренел. Каждый раз, когда мы работали над новым произведением – этюдным ли методом или каким угодно иным, – мы постоянно исходили из нашей фантазии, свободы, внутреннего мышления. Именно этот процесс заложен школой. И навык срабатывает постоянно, внезапно появляется в мыслях, и ты неконтролируемо начинаешь действовать правильно. То есть у тебя заложен механизм включения в этот процесс. Когда разбираешь новое произведение, когда у тебя есть время для домашнего задания, для того, чтобы подготовиться к репетиции, ты прибегаешь к фантазии. К правильному строю мыслительного процесса. Это и есть костяк, за счет чего ты можешь быть свободен в творчестве. Абсолютно свободен. Как артист, как певец. Только благодаря этому ты можешь контролировать процесс, быть в истории, в действии, быть интересным, находить какие-то удобные для себя моменты и творить.

Надежда Столбова. Понятно, что метод действенного анализа мы постоянно используем. Я пользуюсь им как режиссер, работающий в основном

«Медиум» Д. К. Менотти, режиссер Ники Эллиниду (Греция).
Дипломный спектакль мастерской А. А. Бармака.
Учебный театр ГИТИС. 2013 г. Баба (Мадам Флора) – А. Маршания. Фото В. Сазонова

в опере, но время от времени и в драме. Все мы знаем, что в музыкальном театре большинство артистов не заканчивали ГИТИС, и каждую свою сцену, арию они разбирают по чувствам. Здесь я ощущаю это, а здесь у меня другая эмоция, далее – смена настроения. И этот поток ощущений необходимо поставить на нужные рельсы – выстроить последовательность их действенной логики: чего вы хотите, куда идете, какая у вас задача, чем вызвано и на что направлено каждое действие артиста? Могу сказать, что конкретно в том театре, в котором я сейчас работаю (благодаря тому, что это театр Александра Борисовича Тителя, и тут есть большое наследие людей, которые знают его школу и его театральный язык), понимают, что ты хочешь как режиссер от артистов. Конечно, молодым людям, которые пришли в театр прямиком из консерватории, это трудно. Они привыкли играть эмоции. Или по крайней мере делать вид, что они их играют, или думают, что они их играют. Это наш метод, мы так живем. Действенный анализ в опере конкретно используют немногие режиссеры. Сейчас при засилии европейского театра, где ставится всё по кусочкам – ты тут встал, показал, что ты сумасшедший, здесь ты села и так далее, – действенный анализ никому особо не нужен. Но могу судить по своему театру, что люди по такому анализу скучают. То есть им хочется понимать зачем, почему? И они задают достаточно много вопросов. По крайней мере я чувствую себя в своей лодке, в своей тарелке, работая в этом театре. Не хватает Александра Александровича рядом, нельзя к нему ходить и каждый раз подпитываться и что-то новое обнаруживать. Потому что когда ты варишься в собственной каше, это, конечно, тяжеловато.

А. М. Я могу добавить. Когда я работала в театре в Австрии, то весь процесс, который у нас был, именно репетиционный, проходил очень тяжело для меня, потому что совершенно другая система. Они не работали с клавиром, с музыкой. Они работали над какими-то кусками. И для меня было непонятно, откуда эти куски вообще рождались. У меня появлялся миллион вопросов. Постоянно спрашивала по действенному анализу режиссера, который делал постановку. А он говорил: почему ты столько спрашиваешь? Я отвечала: потому что не понимаю, что мне делать. Что я здесь делаю вообще? Кто я? Потом приходилось рассказывать, как я проанализировала то или другое. И он соглашался со всем, что я проанализировала и придумала. Соответственно, идею, которая у меня зародилась, он взял к себе в работу. И тогда я начала понимать, что здесь совершенно по-другому устроен процесс мышления. Именно в европейских театрах. Я помню, Александру Александровичу писала: «Господи, как работать с этими людьми? Потому что я не понимаю, что он мне говорит».

П. Б. Я скажу в поддержку девушек. На родных просторах порой случается то же самое. Поскольку я здесь представляю жанр, который сейчас все называют архаичным, – оперетту, отношение постановщиков, к сожалению, очень часто бывает точно таким же. Человек приходит и говорит: «Ну, давай». А что давать-то, когда тебе ничего не объяснено, материал не разобран? Что давать? И если не быть обученным этому методу, если не понимать, собственно говоря, что ты, кто ты (как Матвей Абрамович Ошеровский

«Идиот» М. Вайнберга.
Сцена из дипломного спектакля мастерской А. А. Бармака. Учебный театр ГИТИС. 2012 г.
Генеральша Епанчина – А. Маршания. Фото В. Сазонова

говорил, «кто кому тетя?»), то, собственно, что делать? Ну, подумаешь, оперетта! Тут попрыгал, тут потанцевал, тут перьями махнул, тут нота пошла. Ну, что сложного? Тем более существует колоссальная проблема с драматургией, особенно в современных вещах, где вообще-то до смысла докопаться сложно. Вот и вступают в работу, так сказать, серые клеточки. Надя сказала… И я тоже — особенно в первые годы прихода в театр – страдал, что нет рядом Александра Александровича, так хотелось, чтобы он был рядом, чтобы помог. Потому что, выйдя за пределы ГИТИСа, ты понимал, что можешь всё, когда рядом мастер, который четко объяснит систему, что и как. А во взрослой самостоятельной жизни все по-другому. Но бывают исключения, когда все-таки попадаются грамотные люди. А то я уж совсем всё черной краской замазал.

Г. З. Можно я задам вам вопрос совершенно очевидный? Помните, в «Трех сестрах» такой разговор происходит между сестрами и Вершининым: одна из них говорит, что мы знаем много ненужного для нашего города. Что знать три языка – это ненужная роскошь. Вершинин ее успокаивает, что нет такого города, где бы не нужны были образованные люди. Но действительно, нет ли у вас ощущения, что вы знаете много лишнего? И в какой-то момент режиссеры думают: «Ну что нам вот этот вот Пётр со своими вопросами? Или Анна?..» А если артисты задают вопросы? Не каждая звезда, как Ольга Бородина, может развернуться и уйти. И из-за этого у нее и репутация тяжелой, трудной примы. Насколько эти знания в какой-то момент осознаются вами как лишние и ненужные? Мешающие вам в работе?

А. М. Мешает, если ты делаешь работу за режиссера и понимаешь, что весь твой мыслительный процесс переходит как под копирку в то, что будет происходить на сцене. Ничего не меняется. Ты мыслишь, ты работаешь, анализируешь, не спишь ночами, думаешь, как это сделать, потому что понимаешь, что никак не помочь режиссеру, что он, бедный, не справляется. И в итоге получается, что это его режиссура, он за счет тех, кто думает, вылезает. У него большие успехи. Критики и всякие рецензии потом пишут, какой интересный режиссер, какой смысл. Потом жалеешь, что ты вдохновляешь этих людей своими мыслями.

П. Б. Насколько я понял вопрос о лишних знаниях, дело в том, что кроме технологии профессии ведь получаешь что-то еще, и это зависит от мастера. Слава богу, что в нашем студенчестве мы получали систему жизненных ценностей. А получив ее, поверив в нее, приняв ее в свое сердце, ты не можешь пойти на сговор с совестью и поступиться тем, что, как ты считаешь, важно в профессии актера. Иной раз это действительно очень трудно, иной раз ты выглядишь скандалистом, человеком с плохим характером и так далее. Но все равно в итоге… Мы же это несем людям, зрителям. И дело даже не в аплодисментах. Не в громкости, не в количестве аплодисментов. А в том, что спустя какое-то время, когда люди осознают результат общего продукта – спектакля, а благодаря твоей роли получается что-то в целом.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

А. А. Бармак и студенты его курса после премьеры спектакля «Буря. Шекспир. Этюды». Учебный театр ГИТИС. 2013 г.

И люди делают из этого какой-то вывод, что-то все-таки для себя выносят. Это важно, на мой взгляд.

А. Б. Я хочу сказать, что здесь дело не столько в сумме знаний, а в сумме умений и навыков. Конечно, если актер будет бесконечно задавать режиссеру вопросы, то от него избавятся. И этого делать не нужно. Я всегда своим студентам говорю, что вопросы задавать режиссеру, особенно молодому, бессмысленно. Во-первых, потому что он не ответит ни на что. Ну, почти наверняка. А вопрос в том, чтобы вы и без него умели правильно существовать на сцене. То есть вы бы сами понимали, что такое событие, что я в этом событии делаю, как я отношусь к предлагаемым обстоятельствам. То есть здесь важна именно сумма навыков и умений. Вот это должно быть заложено в выпускнике, актере. И это помогает ему жить. Жить и выживать, между прочим. А не просто спрашивать, а какая у меня тут задача. Есть такой тип актеров. Их никто терпеть не может. Надо самому знать и самому уметь. Ведь что такое клавир? Вот Аня говорит, что с клавиром не работают. А что она имеет в виду? С клавиром не работают, и с партитурой не работают. Потому что их не воспринимают правильно. Это запись событийного ряда нотными знаками. Запись событийного ряда музыкой. Поэтому мы не музыку ставим, а пытаемся просуществовать в том событии, которое композитора толкнуло к этим музыкальным размышлениям. И вот пока режиссер не поймет, что он ставит событие, а не музыкальные размышления композитора, которые поставить невозможно, ничего у него не выйдет. Никто музыку поставить не может. Поэтому возникают вопросы, о которых Аня говорит. О чувствах, об эмоциях и так далее. Так вот чем наш факультет, мне кажется, важен, в отличие от консерватории, даже замечательной? Он важен именно тем, что призван

давать эту сумму навыков и умений, которые дадут возможность существовать, например, в сложном и, конечно, в абсолютно восхитительном жанре оперетты. Здесь ведь ничего не может быть промежуточного. Понимаете, может быть средний драматический спектакль, но средняя опера – это ужасно. Ужасно.

Г. З. Александр Александрович, а есть ли что-то, чему вас учили, помимо истории КПСС, исторического диалектического материализма и научного коммунизма…

А. Б. Я как раз это не учил.

Г. З. Как? Совсем не учили?

А. А. Учил, но не особо.

Г. З. Понятно. Ну, оценки есть. Помимо этих предметов есть ли что-то, что вы от себя отринули, сочтя, что вот это уже можно и не учить? Уже и не пригодится. Из тех уроков, что вы получили в ГИТИСе.

А. Б. Мне трудно ответить. Я вообще не очень понимаю, как у режиссера может быть что-то ненужное. Что-то может казаться ненужным, но мы должны уметь абсолютно все перерабатывать исходя из своих задач, своих целей, из своих мечтаний, если угодно. Поэтому, что в ГИТИСе в области профессии было бы сейчас не нужно, я себе не представляю. ГИТИС, как и вся методология, и вся театральная школа, давно уже поняли, что не книжка «Работа актера над собой» является для нас учебником. Нет. Она сейчас хороша как некий документ, как кладовая знаний. Ведь что такое физические действия? Это спасение для любого актера. Как только он начинает просто выполнять физические действия, разумеется, не абы как, а исходя из задач, из своей цели, то сразу успокаивается, сосредоточивается, у него появляется свобода. В частности, в музыкальном театре это необычайно важно. В музыкальном театре 99,9% артистов сосредоточены на вокале. И к сожалению, это иначе быть не может. И как при этом предложить артисту нормальное человеческое поведение? Вот тут физические действия невероятно полезны, невероятно важны. Это огромное открытие Станиславского. А что касается действенного анализа, то действенный анализ – это проверка события на площадке собственным телом. И если режиссер не понимает, что это событие, написанное музыкой, то актер должен это знать. Актер должен постигнуть, что он существует не просто на сцене, а в событии. У меня есть такое слово неакадемическое – «насобачиться». Вот в процессе обучения в институте актер должен так «насобачиться» этим умениям, чтобы они вошли в его плоть и кровь. Вот это важно. Конечно, не все этим могут овладеть в полной мере. Но мы занимаемся. А так, если выкинуть идеологическую проблему, которая многие годы была как кость в горле… Я скажу сейчас вещь очень вредную, может быть, с точки зрения моих коллег. Ну, не прошел у нас Михаил Чехов. Приезжал Жданов, его ученик, сотрудник и наследник, работала лаборатория. А выяснилось только одно. При всей гениальности Чехова, при гениальности упражнений, которые он давал – упражнения Чехова мы делаем, – выяснилось только одно:

Чехов и Жданов не знали методологии. Потому что Станиславский все совершил тогда, когда их уже не было в Союзе. И это они не знают.

Сейчас говорят, что Анатолий Васильев перевел Марию Осиповну Кнебель на французский язык. Я знаю, что года два назад какой-то молодой человек приезжал и, представившись проректором театральной школы в Варшаве, сказал, что они тоже хотят перевести «О действенном анализе пьесы и роли». Интерес к этой методологии просачивается и туда. Уверен, что она там окажется во всей полноте, и что там умные люди, которые поймут, насколько эта методология сокращает работу над спектаклем. Даже с точки зрения экономии времени и сил. Действенный анализ – это потрясающая вещь.

Г. З. А чем он отличается от метода физических действий – с учетом тех страшных споров, которые когда-то происходили между Кнебель и Кедровым, скажем?

А. Б. Кедров делал упор на метод физических действий в отрыве этих действий от событийного ряда. Кнебелевский этюдный метод он не принимал. Более того, он не принимал ничего из того, что сделал Немирович-Данченко – «второй план», внутренний монолог – без чего мы уже и на первом курсе не можем работать. И у него получилось, что физические действия стали *оголенными*. А ведь они, конечно, погружены в определенную атмосферу. И в этом отношении характерны упражнения, которые я сейчас даю первому курсу: ты пришел после какого-то события, и в голове у тебя только это событие, и думаешь ты только о нем, это твой внутренний объект внимания. Но при этом выполняешь целый ряд необходимых тебе физических действий: вошел в дом и по заведенной программе идут полумеханические действия и разговоры. А внутренний монолог занят главным событием. Этот навык дает только тренинг. И создание такой системы – большое достижение. Но все-таки самому Станиславскому понадобилось понятие «событие» и понятие «этюд». И это, конечно, сократило затраты сил, и одновременно осознание понятий силы удесятерило.

Дипломный спектакль «Буря. Шекспир. Этюды». Учебный театр ГИТИС. 2013 г. Фото В. Сазонова

А споры вокруг были в меньшей степени спорами художников. Это было все-таки столкновение идеологического

порядка, потому что Марию Осиповну Кнебель выгнали из Художественного театра фактически по доносу Кедрова, который сказал, что вся эта ерунда, которую понаделал Немирович, – сплошной идеализм, а физические действия – материализм, потому что они физические. В ЦК сказали – мы, конечно, за физические. И пошло это искусственное разделение. А потом все вульгаризировалось. Понадобился Товстоногов, чтобы переломить ситуацию. Далее многое изменил Анатолий Эфрос. Давно пора кому-то написать исследование о том, что делала Мария Осиповна Кнебель в ЦДКЖ – Центральном доме культуры железнодорожников. Потому что из театра ЦДКЖ вышла целая плеяда блистательных режиссеров, и там варился этот метод. Утвердить его в советское время было довольно сложно, и хорошо известно, какую роль в этом сыграл Алексей Дмитриевич Попов.

Г. З. Интересно, а кто же напишет про ЦДКЖ?

А. Б. Кто-то из театроведов, способных поднять все материалы и по ним реконструировать ситуацию. Ведь там и Товстоногов бывал, и Эфрос, и Шатров, и значительный ряд других крупных фигур. Потом же из театра ЦДКЖ она попала в Центральный детский театр, а там была уже целая лаборатория.

Если в драматическом театре артист сплошь и рядом скрывается за текстом и сюжетом, то в музыкальном театре он скрывается за музыкой и пением. А почему? Не потому, что он так хочет, а потому что не понимает, что есть событие. И режиссеры, к сожалению, за исключением тех, кто заканчивает ГИТИС, понимают, что опера – это событие, записанное музыкой, а ставят музыку. Это ошибка. Тут как-то на одну из конференций ВГИКа приезжал несколько лет назад докладчик и хвалился: «Вот, посмотрите, какие мы делаем упражнения на музыку». И действительно, звучала музыка Баха, а они на сцене летали, ползали, катались, поднимались. Всячески демонстрировали, как они чувствуют музыку. Зачем? Ничего, кроме вреда, такое понимание дать не может.

Что касается театра музыкального, то понятие события там практически отсутствовало и отсутствует сейчас, а вот физические действия – эта методология очень помогает артистам.

Г. З. А чего не хватало после мастерской? Вы вышли в жизнь, пришли в театр и «…а вот этому-то нас и не учили в ГИТИСе»… Чему не учили? Есть что-то, чего недостает в программе?

П. Б. Чего не хватало… Вы знаете, развернутый ответ на этот вопрос приведет к констатации проблем и общего состояния современного театра, да и всей культуры… Не хватало руки мастера, которая вела, тащила, ограждала, поддерживала и прочее. Одно его присутствие внушало спокойствие и понимание, что роль будет «сделана»… Что не может дать институт? Ну, наверное, то, что в репертуарном театре дает преемственность поколений, традиции театра и жанра, практика играть не «благодаря», а «вопреки», «поймать или не поймать случай» и так далее. Институт – это школа, а театр – это всё…

Вот сейчас, когда уже пройдена, наверное, половина жизненного и творческого пути, когда сам занимаешься наставничеством, могу сказать, что мне не хватило в программе обучения основ профессиональной педагогики и психологии. И конечно, хотя, наверное, я наступаю на больную мозоль, но… не хватает этого года обучения, который украден у молодых артистов (раньше учились 5 лет). Они приходят в театр не познавшие прелесть, вкус и смысл практического опыта игры на сцене. Они не готовы погрузиться в жесткое производство театрального продукта.

Н. С. Режиссеры, выходящие в жизнь из ГИТИСа, – могу сказать это про себя – хотят как можно больше знать о мире современных театральных технологий. Театр не стоит на месте – еще вчера лонжерон, который ездил вверх и вниз, или поворотный круг были верхом технологичности, а теперь это уже старый театр. Сейчас все должно летать, быть заряжено световыми, звуковыми и другими эффектами. Поэтому хотелось бы, чтобы выпускники не планировали свои первые спектакли только из установки, что на пустую сцену выйдет артист – и все, в лучшем случае при этом у них будет вертеться круг. Конечно, в учебных спектаклях мы все делаем буквально на полу. Мы научились работать с одним фонарем и четырьмя костюмами и при этом делать оригинальные, интересные работы. Более того, я в годы учебы видела потрясающие постановки, которые опережали даже то, что происходило в этот момент в крупных театрах. Любые молодые студенты, занимающиеся у талантливых педагогов, шагают в будущее. Но все-таки не хватает информационной осведомленности – и не просто констатации, мол, есть где-то такая технология. Было бы здорово, если б режиссеры могли ходить в Большой театр и Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, и не просто в качестве гостя-зрителя, а посмотреть машинерию, понять, как этот театр устроен технологически.

Другой момент. Если ГИТИС – это мастерская актерско-режиссерская, в ней несколько режиссеров и 17–18 артистов, в других вузах обычно только режиссерские курсы и поэтому совсем другие возможности. Но когда режиссер музыкального театра приходит ставить спектакль, то имеет дело не только с солистами, но и с хором. А хор – это 50, 80, 120 человек. И вот с этой массой необходимо что-то делать. А четкого понимания, как, поначалу нет. Это очень большая часть нашей работы, просто огромная в таких спектаклях, как «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, где хор – главное действующее лицо, причем двойной. И режиссеру нужно с ними что-то делать. Помогают только дирижеры-хоровики или энтузиасты, которые просто хотят петь. Мне кажется, это отдельный вопрос подготовки будущих режиссеров, не знаю, как его можно было бы решить. Наверное, педагоги должны ориентировать, как с этим работать. Можно почитать книгу Б. А. Покровского, как он работал с хором. Но книга – это одно, а живая работа с большой массой людей – это конкретная практика. Покровский писал о том, как он отправлял для работы с хором Большого театра учеников,

«Идиот» М. Вайнберга.
Сцена из дипломного спектакля мастерской А. А. Бармака.
Учебный театр ГИТИС. 2012 г. Фото В. Сазонова

и как было важно, что рядом сидит мастер, который может поправить и поддержать.

И еще. Для любого драматического режиссера, помимо классики, важно понимание современных пьес. Все режиссеры ищут свою драматургию, прощупывают ее, грубо говоря, выискивая жемчужины. В музыкальной режиссуре то же самое. Мы, конечно, разбираем оперную классику, но есть современные авторы, в первую очередь авторы XX века, которых мы тоже хотим ставить. И очень благодарны Александру Александровичу за то, что на занятиях мы ставили «Идиота» Мечислава Вайнберга – современный оперный контекст не прошел мимо нас, мы освоили опыт XX века. Но есть композиторы, которые работают сейчас, в наше время, и если уже мечтать обо всем по гамбургскому счету – это тоже очень большая образовательная ниша. Она важна еще и потому, что большинство режиссеров, выходящих из ГИТИСа, начинают не с оперных хитов на огромной сцене, как правило, им предлагают начать с современных композиторов. Хорошо, когда композитор жив и готов работать, а если не жив – все сложнее. К столкновению с оригинальной авторской музыкой большинство режиссеров оказываются не готовы – в голове-то у них звучит «Травиата». Для того чтобы прийти к своему «Борису Годунову», они должны пройти довольно долгий постановочный путь. Поэтому мне кажется, что взаимоотношения с современными, особенно молодыми композиторами для студентов-режиссеров музыкального театра – потенциально важная составляющая их воспитания. И ГИТИС мог бы обеспечить им такого рода взаимодействие – помимо того, что мы изучаем современную музыку. При знакомстве с партитурой Римского-Корсакова он уже тебе ничего не сможет сказать, а в отношениях с композитором-современником все другое, и это, на мой взгляд, было бы очень полезно.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

Г. З. Можете рассказать о каком-то уроке, который остался в памяти и сегодня (вчера или, может быть, завтра) помогает в профессии справляться с «трудными местами»?

П. Б. Сложно вырвать из памяти один фрагмент… Их сотни, но по горячим следам, после только что сыгранного спектакля вспоминается следующий случай… Был удачный показ в аудитории на зимней сессии третьего курса постановки «Хлопотун, или Дело мастера боится». И нам предложили перенести его в Учебный театр. Мы были безумно рады и горды, но в то же время понимали, какая это ответственность. Тогда, в 1996 г., это был редкий случай – играть дипломный спектакль в Учебном театре с середины третьего курса (при пятилетнем еще обучении). И вот – премьера… Мучительны последние минуты перед выходом на сцену… Когда выйдешь – всё, ты в своей стихии, но ДО… И вот я дрожу в кулисе (у меня главная роль), а рядом возникает Александр Александрович. «Ты что?» – «Страшно…» – «Ты что, тюкнутый? Ты представляешь, как сейчас волнуется Репейкин, подъезжая к дому Радимова? Сколько ему предстоит сделать, скольким людям помочь?» Конечно, я сейчас, спустя четверть века, не ручаюсь за точность слов, но смысл был в том, что я должен свое человеческое волнение перевести, направить в волнение персонажа, что я и сделал. И, клянусь вам, делаю до сих пор. Позже я прочитал о подобном случае в воспоминаниях Сергея Яковлевича Лемешева. Ему так же, как и мне Александр Александрович, Константин Сергеевич Станиславский

За кулисами Учебного театра.
Дипломный спектакль мастерской А. А. Бармака «Хлопотун, или Дело мастера боится» А. И. Писарева на музыку А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева. 1998 г.

перевел волнение молодого тенора в трепет Ленского, мчащегося на свидание с Ольгой Лариной.

Н. С. Наш мастер остёр и богат на язык. И он на каждом занятии в институте постоянно рассказывал уникальные байки и истории постановок, пересыпая их собственными словосочетаниями и буквально афоризмами. Мы в нашей группе в социальных сетях завели журнал, куда записывали все его выражения. И в конце, когда выпускались из ГИТИСа, мы этот журнал напечатали и подарили Александру Александровичу. Там есть много совершенно потрясающих фраз, которые помогают жить и учиться. Но какого-то одного особенного урока выделить не могу. Практически каждый урок был уникальным. Отмечу первые уроки – они особенно важны. Когда Александр Александрович рассказывал о том, что такое школа театра переживания, школа представления, нам, приехавшим главным образом из провинции и только намечающим свой путь в режиссуре, слабо понимавшим разницу между разными формами театра и даже шаблонно их оценивающим, он выстраивал картину театрального мира. Когда ты начинаешь детали понимать и осознавать, это и формирует полноценный взгляд на театр.

И еще. Второй семестр мы делали очень много выгородок на учебной сцене для определенных эпизодов. Посвятили этому опыту несколько дней. Помню, что почти после каждого такого представления своей выгородки Александр Александрович отправлял нас в библиотеку читать С. М. Эйзенштейна о монтаже и выстраивании кадра. И когда мастер добился от нас внятных выгородок, понимания пространства после пятого прочтения Эйзенштейна, мы осознали, что это универсальные законы. Теперь видишь декорацию и мгновенно понимаешь, что в ней не так, можешь просчитывать детали – какой угол должен быть больше, какая деталь для чего предназначена. Мастер смог добиться не просто понимания, а своего рода четкой аналитики декорационного пространства и мизансцены. Чтобы, приходя на любой спектакль – свой или чужой – считывать эти принципы быстро и безусловно. Вот этот урок я особенно ценю, потому что не всегда есть возможность взаимодействовать с художниками-технологами или художниками, нацеленными на работу с пространством, – бывают художники с уклоном в авторство костюмов. Школа Бармака тут всегда выручает. Знаю, что многие мои коллеги, опираясь на принцип гитисовской школы режиссерского владения пространством, как, например, Дмитрий Черняков, самостоятельно способны делать это в своих спектаклях. Большой урок Александра Александровича. Он помогает всегда.

Г. З. Есть ли для вас что-то из уроков ГИТИСа, что оказалось ненужным?

П. Б. Очень хочется вспомнить пример, но такого нет.

А. Б. Я думаю, что они бы дорого сейчас дали, чтобы вернуться в ГИТИС.

П. Б. Да. По молодости могло казаться что-то малозначимым, а потом приходит осознание нужности всего, чему учили.

А. Б. Это точно.

Н. С. Это верно.

А. Б. Я знаю людей, которые гораздо дольше работают в театре, и все равно у них жажда вернуться. Это правильная жажда. Артист должен всегда стремиться возвращаться на урок мастерства. Хотя всякое возможно, и что-то Наде могло не пригодиться…

Н. С. Как раз наоборот. И я хочу вас процитировать. Александр Александрович на первом же занятии сказал, что режиссер – это вор. Это человек, который должен все тащить в свои закрома. Это к вопросу о ненужном.

Наверное, в жизни что-то такое и есть, что я узнала в ГИТИСе и что мне совсем никогда не пригодится. Но у меня полное ощущение, что мои закрома, все то, что я туда беру, все, что анализирую, – мне жизненно необходимо. Вы правы, и мне вообще кажется, что не просто хочется вернуться – человеку, который работает в театре, который практикует, нужно регулярно возвращаться в свою alma mater. Было бы вообще здорово, если бы у нас была какая-то история, что мы могли бы каждые пять лет прийти к своему мастеру, проверить соответствие методу и вернуться к своей театральной работе. Это действительно необходимо, мы ведь тоже засоряемся…

Г. З.: Тут кто-то недавно выступил с вроде бы безумной идеей о том, чтобы у дипломов о высшем образовании появился срок действия. С одной стороны, мысль кажется странной: человек окончил вуз и имеет диплом, и как можно отнять диплом спустя время? А то, о чем вы сейчас сказали, – это может быть не просто компромиссное решение, а осмысленное.

После экзаменов по мастерству актера.
Студенты мастерской А. А. Бармака, 1994 г.

Любой человек, какую бы специальность он ни получил, должен время от времени повышать квалификацию. То, о чем однажды говорил – и я это очень надолго запомнил – Михаил Горевой. Он довольно забавно проиллюстрировал разницу между американским и русским актером (а у него неплохая голливудская карьера – хоть и играет он русских злодеев). По мысли Горевого, американский актер, заканчивая театральную школу, находится на низшем уровне своего профессионального развития. И дальше на протяжении всей жизни – мне рассказали, что каждые два года у Аль Пачино есть эти месяцы на повышение квалификации – и каждый год американский актер повышает квалификацию и поднимается все выше и выше. А русский артист, когда он выходит из стен ГИТИСа, ВГИКа или Школы-студии МХАТ, находится на высшей ступени своего развития и постепенно опускается. Это очень печально. Когда ты в первый раз сталкиваешься с этим аргументом, то думаешь – как же это убедительно.

А. Б.: Там три гения – Аль Пачино, Роберт Де Ниро и Мерил Стрип – не знаю, как сейчас, но раньше, мне рассказывали, что они периодически собираются, и что они делают? Этюды.

А. М. Нам тоже так надо, Надя.

А. Б. Импровизационное начало как самое главное постепенно, постепенно заслоняется суммой приемов. Это неизбежная вещь. А чтобы сумма приемов не превратилась в штамп, во что она превращается неизбежно, – нужен кислород этюдов. Умные артисты этим постоянно занимаются. Я тоже ребятам говорю: посмотрите целый ряд выдающихся фильмов, какое огромное количество вы найдете в них одиночных этюдов первого курса. Только внимательно посмотрите. Например, «Однажды в Америке». Там идет этюд за этюдом, они здорово могут это делать. И возникает вопрос: а как импровизировать в оперном театре, где все от такта до такта композитором выведено? Конечно, можно и нужно, потому что импровизация – это спонтанное восприятие сценической жизни. Живое восприятие того, что происходит вокруг тебя, и то, что рождает твой ответ. Действие начинается с восприятия – и не важно, в какой из форм театра. Как только я воспринимаю, у меня возникает *отношение* – то, о чем замечательно писала Судакова. Уже мое действие становится эмоционально окрашенным. Но как только артисты начинают действовать пением, они перестают думать об интонации, которую затвердили с дирижером, а возникает живая интонация, и в конце концов необходимый обертон, и, что самое ценное и главное в искусстве пения, – окраска звука. Неповторимая окраска звука, по которой мы различаем и ценим оперных артистов. Но это рождается только из полноценного импровизационного начала.

Но если ты скажешь в консерватории, что артист должен постоянно импровизировать, тебя выставят за порог. А ГИТИС этому учит.

Г. З. Вообще бывает, что учителя в ГИТИСе ошибаются в своих надеждах. Про кого-то единодушно говорят: «звезда», а потом выясняется,

что звездами становятся совсем другие. Часто ли такие ошибки случаются? Интервью – не исповедь. Но вот Надежда, Анна, Пётр – вы с ними связывали какие-то большие надежды или, наоборот, они вас приятно удивили?

А. Б. Я тут как раз скажу, что с Петром, Надеждой, Анной никаких проблем не было. Анна пришла – тоненькая, как колосок, не умела петь, маленькая красавица – и пела моцартовскую юную Барбарину. Я попросил ее: «Вы можете поменять задачу?» И она мгновенно ее изменила. Все было ясно. Но некоторые разочарования были. Такова профессия. Когда ты набираешь, веришь во всех. Потом тебе кажется кто-то менее успевающим. Но сейчас у меня в затылке все время мысль: да-да, он (или она) не раскрылся, трудно идет работа – а потом мгновенный прорыв.

Может бледно на курсе смотреться человек, а на сцене театра он взорвется, превысит все ожидания. Главное, чтобы у него были правильные навыки. С другой стороны, я столько видел – и ребятам говорю – не верю в легкие начала. Бывает, выходит человек и после первого этюда ощущение «Боже, какая гениальная или гениальный! Какой режиссер». Пара лет – и абсолютно никто не знает, как соблюсти этот баланс. У всех бывают ошибки. 27 человек у меня на курсе. И все они разные. Главная необходимость – терпение. Потому что если нет терпения, можно выгнать, отчислить.

Г. З. Вы часто отчисляете с курса?

А. Б. Нет, кое-кто уходил. Последний такой громкий уход был Николая Баскова с курса, на котором учился Пётр Борисенко.

П. Б. Но там уход был продиктован еще и тем, что весь курс против него восстал…

А. Б. Но вообще терплю всегда. Во-первых, я жду. Во-вторых, я все время думаю о том, что артист должен быть образованным человеком. У нас мало образованных людей сейчас, с интеллигенцией происходит что-то серьезное. Тут нужно быть осторожнее в стремлении к отчислениям.

Ко мне, скажем, поступила исключительно талантливая девушка на режиссерское. Параллельно она прошла в литературный институт, планировала учиться в двух вузах одновременно. На носу сессия, она была на занятиях два раза. Зато всем при встрече рассказывает, что она учится у Бармака. Невероятно одаренный человек – и это может быть одаренность, которая ровным счетом ни во что не выльется. А рядом есть какой-нибудь трудяга, и у него все сложится.

Но это я опять увел все в минорные тона.

Г. З. Скорее, вы реалист.

А. Б. Мне кажется, что я человек минорной гаммы. Во всяком случае терпение – одно из самых главных достоинств педагога. А в работе артиста и художника я бы тоже не приветствовал нетерпение – «не несись на всех парах».

Г. З. Спасибо большое!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бармак Александр Александрович – *профессор кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: director@gitis.net
ORCID: 0000-0002-4574-6311

Заславский Григорий Анатольевич – *кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Борисенко Пётр Владимирович – *солист Московского театра оперетты.*

E-mail: rina198011@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3539-843X

Маршания Анна Темуровна – *солистка Театра Ан Дер Вин.*

E-mail: annamarshania@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8260-1031

Столбова Надежда Сергеевна – *режиссер-постановщик Екатеринбургского театра оперы и балета.*

E-mail: veilla@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3081-2846

ABOUT THE AUTHORS

Aleksander Barmak – *Professor at the Department of Actor's Skills of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: director@gitis.net
ORCID: 0000-0002-4574-6311

Grigoriy Zaslavskiy – *PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Petr Borisenko – *artist of The Moscow Operetta Theatre.*

E-mail: rina198011@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3539-843X

Anna Marshania – *soloist of Theater An der Wien.*

E-mail: annamarshania@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8260-1031

Nadezhda Stolbova – *director of Ekaterinburg State Opera and Ballet Theatre.*

E-mail: veilla@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3081-2846

Бармак А. А., Борисенко П. В., Заславский Г. А., Маршания А. Т., Столбова Н. С. Человек минорной гаммы и его ученики // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 103–120.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-103-120

Barmak A. A., Borisenko P. V., Zaslavskiy G. A., Marshania A. T., Stolbova N. S. The man of the minor scale and his pupils. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 103–120.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-103-120

Д. Г. САМИТОВ
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

DMITRY SAMITOV
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) Moscow, Russia

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В США. ОПЫТ ТЕАТРА «ЭЛЛИ»

PROBLEMS OF FORMATION OF THE REGIONAL THEATRE IN USA. ALLEY THEATRE EXPERIENCE

АННОТАЦИЯ
Статья исследует художественно-организационную стратегию регионального некоммерческого театра «Элли» от первых дней его существования до 2010 г. Автор впервые рассматривает взаимосвязь творческих и организационных задач, стоящих перед негосударственным театром на примере театра «Элли», который стремился к настойчивому воплощению своих художественных программ. После принятия Закона о некоммерческих организациях в США стали развиваться именно такие театральные коллективы, которые и создали устойчивую структуру, характеризующую особенности современного национального американского театра. Театры могли создаваться, как правило, яркими личностями в мегаполисах с большим научно-образовательным потенциалом и мощной университетской средой, как, например, в Хьюстоне. Используя методы исторического описания и сравнительного анализа, автор рассматривает процессы в театральном коллективе, происходящие ради создания и показа главного – спектакля для широкого

ABSTRACT
The purpose of the article is to study the problems of activities and evolution of the regional non-profit Alley Theatre from the first days of its existence until 2010. For the first time, the author examines the connection between creative and organizational tasks on the example of the Alley Theatre, which was striving to fulfill its artistic programs. In the period after the adoption of the Non-Profit Organizations Law in the United States of America, such theatre groups began to develop. It has created a network, characterizing the peculiarity of the modern national American theatre. Such theatres could be created, as a rule, under the influence of bright artistic personalities especially in the scientific, university, educational community, such as, for example, the city of Houston. Using the methods of historicism, comparative analysis, the author considers all the processes in the company for the sake of creating and displaying the main thing – a performance for the audience. While writing the article, the author used the works of J. Zeigler, J. Novik, S. Little, the materials

УДК 792.03(44) DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-121-132 © Д. Г. Самитов

зрителя. Методологической и фактической базой работы стали труды Дж. Зейглера, Дж. Новика, С. Литтла, материалы и отчеты Группы театральных коммуникаций (TCG), которые подтверждают миссию «Элли». Опыт этого театра, имеющего распространенную модель управления художественным руководителем и директором, позволяет выделить универсальные черты жизни подобных драматических некоммерческих коллективов США. Опыт социокультурного развития «Элли» актуален для практики современного российского театра, существующего за пределами государственного регулирования. Общественная поддержка зрителями сегодня, помимо государственных субсидий, является важным элементом функционирования некоммерческого театра в России. Анализ истории театра «Элли» и его репертуарной политики раскрывает основные составляющие успеха этого коллектива: бережное отношение к своей аудитории, характеризующееся установкой на формирование у зрителя вкуса к серьезной драматургии; четкая конвергентная организационно-творческая модель, обеспечивающая долгую успешную деятельность театра; разносторонность постоянной широкой общественной поддержки, необходимой для существования регионального театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *театр «Элли», Нина Вэнс, театральное продюсирование, некоммерческий театр, репертуарная политика, региональные театры.*

and reports of the Theatre Communications Group (TCG), which confirm the mission of the Alley Theatre. The theatre has a widespread model of managing by an artistic director and a managing director. It is typical for such drama non-profit companies in the United States of America. The experience of the socio-cultural development of the Alley Theatre is relevant for practitioners of the modern Russian theatre. Public support by the audience today, in addition to government subsidies, is an important element in the functioning of a non-profit theatre in Russia. The accurate analysis of The Alley Theatre history and its repertoire policy reveals the main components of the success of this group. Firstly, a careful attitude towards its audience, aiming at forming the viewer's taste for serious drama; secondly, a clear convergent organizational and creative model that ensures the long-term successful life of the theatre; thirdly, the versatility of constant broad public support, which is necessary for the existence of a regional theatre.

KEYWORDS: *The Alley Theatre, Nina Vance, theatre producing, non-profit theatre, repertoire policy, regional theatres.*

В настоящее время изучение деятельности зарубежных некоммерческих театров актуально в связи с необходимостью дальнейшего развития театрального дела в Российской Федерации. В период развития рыночных отношений опыт функционирования американского театра дает возможность показать различные стороны его деятельности. При написании работы автор обращался к трудам отечественных и американских исследователей, рассматривавших сценическое искусство в США.

Характеризуя некоммерческие движения в США, М. Е. Швыдкой подтверждает, что их участники могут заниматься творчеством «где угодно, только не на Бродвее, не в Голливуде – нигде, где искусство

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 WORLD – THEATRE

продается и покупается» [1, с. 10]. Яркий теоретик и историк американской сцены Ф. Фергюссон отмечал, что «новые движения в нашем театре всегда начинаются в более или менее ярком противоречии» [2, с. 5–6]. Исследователь С. Лэнгли указывает на предшественников нового движения, подчеркивая возможность существования серьезного театра в мире капитала: «… любое новаторство всегда основывается на любительском уровне, и этот дух более пронизан свободой, чем обстановка в ведущей коммерческой компании» [3, с. 115]. Дж. Новик уделяет внимание истории первых некоммерческих театров в Америке, доказывая, что предшественники регионального движения – это «любительские “малые театры”, появившиеся в различных частях страны, особенно в двадцатые годы, … чтобы представить авангардные драмы дня» [4]. Этого же мнения придерживалась основатель регионального драматического театра «Элли» Нина Вэнс, которая утверждала, что ее театр «был логическим продолжением движения “малых” театров» [5, с. 27].

Театр «Элли» (Alley Theatre) в городе Хьюстоне был основан в 1947 г. Он возник как объединение любителей сценического искусства. Прошли еще долгие и трудные семь лет, прежде чем он смог претендовать на признание в качестве профессионального театра. Основатель театра Нина Вэнс начинала сценическую деятельность у Марго Джонс в «Хьюстон Коммьюнити Плейерз». Когда решила возобновить театральную деятельность в родном городе, у нее совсем не было для этого денег. Такое обстоятельство ее не остановило. «Я вырыла собственными руками этот театр из земли», – позднее говорила она [4, с. 70]. О ранней истории театра подробно рассказывает Дж. У. Зейглер в книге «Региональные театры: Революционная сцена», основанной не только на большом материале, почерпнутом из книг и прессы, но и на опыте собственной деятельности в движении региональных театров и личном знакомстве с большинством его деятелей.

3 октября 1947 г., имея в кошельке 2 долл. 14 пенсов, Нина Вэнс приступила к созданию театра в городе Хьюстоне. Она купила 214 почтовых открыток, на каждой написала обращение и разослала любителям театра и искусств в Хьюстоне. На открытках она написала: «Это начало. Вы хотите, чтобы в Хьюстоне был новый театр? Встречаемся по адресу: Мейн, 3617. Приведите друга. В пятницу 7 октября в 8 часов вечера. Нина Вэнс» [6, с. 231–232]. Пришло более сотни человек. 37 из них дали по 20 долларов на первый спектакль. После шести недель репетиций показали премьеру. Играли ее десять вечеров. А до конца сезона поставили еще пять пьес.

Театр начинался как любительский. Никто не получал никаких денег. Нина Вэнс так определяла деятельность руководимого ею коллектива: «Я полагаю… мы были антрепризой по принципу “сделай сам”» [5, с. 27]. Очень трудно было со зданием. Разместились в крошечном зале балетной студии на 87 мест. Но и это помещение через два года закрыли пожарные. Пришлось переехать на бывшую фабрику вееров, где устроили зал уже на 230 мест

со сценой-ареной в середине. В этом помещении проработали еще 19 лет, пока не было построено новое здание. С самого начала деятельности театра «Элли» Нина Вэнс и ее единомышленники выдвинули программу, в которой ратовали за искусство высоких художественных достоинств и демократического содержания, правды жизни в противовес «семейным» пьесам, обычно ставившимся любителями. Сразу было невозможно обратиться к смелым и необычным пьесам, поэтому первое время показывали довоенные социальные драмы, перемежая их популярными комедиями. Но постепенно, не отпугивая зрителей, переходили ко все более социально значительным и художественно необычным произведениям. Так, открытие нового зала на фабрике вееров ознаменовалось постановкой пьесы «Час детей» Л. Хеллман, пьесой более чем смелой для пуританской Америки 1949 г. Популярность театра росла, на всех спектаклях была 100-процентная посещаемость. С начала 1950-х годов некоторым актерам стали платить зарплату, что дало возможность думать о переходе коллектива в разряд профессиональных.

Когда в 1954 г. «Элли» стал профессиональным театром, произошел спад зрительской активности. Казалось, спасти театр могли только приглашенные популярные исполнители. Решили поставить «Смерть коммивояжёра» А. Миллера и обратились к известному актеру А. Деккеру. Затем приглашали и известных региональных режиссеров, хотя главные направления политики театра по-прежнему определялись Ниной Вэнс. Как руководитель театра она обладала художественным вкусом, притягивала талантливых актеров, драматургов, художников, понимала новые идеи и была склонна откликнуться на новейшие творческие веяния. Нина Вэнс работала в городе, который динамично развивался все это время, быстро становясь центром космостроения. В ее театр приходили самые разные зрители: и интеллигентные любители театра среднего возраста, и молодежь, и те, для кого незатруднительно посетить Нью-Йорк, чтобы посмотреть нашумевший бродвейский мюзикл. Театр должен был удовлетворять вкусы всех, поэтому Нина Вэнс вела тщательно сбалансированную линию репертуара, включающую пьесы классические и современные, трагические и комедийные, зарубежные и национальные, доступные и элитарные, словом, как она определила это сама: «торговать и горячими сосисками, и черной икрой» [7, с. 173]. Ей приходилось быть прагматиком, чтобы театр оставался популярным и безубыточным при зрительном зале в 230 мест в течение 19 лет. Но если она чувствовала, что потеряла зрительский интерес или ощущала недовольство своих артистов, то часто отбрасывала прагматические расчеты, пренебрегая возможностью заработать деньги, и обращалась к серьезной работе.

Став некоммерческим, театр «Элли» все время проводил подписку на абонементы и жил лишь на доходы от кассы. Но ограниченность финансовой базы при столь небольшом зрительном зале не могла не сдерживать и художественный рост театра. Очень помог Фонд Форда, который в 1960 г. дал театру дотацию в 156 тыс. долл. [8] для того, чтобы в течение трех сезонов можно было приглашать из Нью-Йорка лучших актеров и доплачивать

им по 200 долл. в неделю. Это не могло не сказаться на художественном уровне постановок театра. Правда, пришлось распустить труппу и перейти к последовательному прокату заявленных премьер, набирая для каждого очередного спектакля новых исполнителей, пытаясь все же сохранить ядро труппы.

Помощь Фонда Форда позволила построить здание, учитывавшее все художественные и организационные потребности театра. Фонд города Хьюстона предоставил необходимую для строительства площадку в самом центре, местные фонды и корпорации спонсировали строительство, 15 тысяч индивидуальных пожертвований внесли свою лепту, но только щедрый дар Фонда Форда позволил собрать необходимые 5,5 млн долл. (всего на нужды театра «Элли» фонд, по данным, приводимым М. Лаури, потратил 3,6 млн долл.) [9, с. 29].

Новое здание открылось в 1968 г. и вмещало два зрительных зала с разными сценическими площадками. Большой зал на 798 мест был построен в форме веера, а открытая сцена снабжена сложными механизмами, способными менять ее конфигурацию. Малый зал на 300 мест со сценой посередине назывался «Арена Стейдж» и был предназначен для экспериментальных работ, показываемых ограниченной, но требовательной и интересующейся публике.

Последний сезон в старом здании театра был самым удачным за всю предшествующую историю «Элли». Нина Вэнс сбалансировала пьесы репертуара, включив в него и классику, и современных авторов, но особое внимание уделив русским произведениям. Пользовались успехом и «Ученик дьявола» Б. Шоу, и «Это так (если вам так кажется)» Л. Пиранделло, и «Дуэль ангелов» Ж. Жироду, но из западных пьес при постоянном аншлаге прошли лишь «Физики» Ф. Дюрренматта. Это объяснялось и режиссурой Л. Крисса, и мастерством актерского ансамбля, и изобилием представителей данной профессии в космическом центре Америки.

Однако главным художественным достижением сезона стали успешные постановки: веселая и грустная комедия «Мир Шолома Алейхема»; «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, поставленная очень сильно и с настроением, и «Чайка» А. Чехова в постановке самой Нины Вэнс. Критик Г. Куилл считал «Чайку» лучшим спектаклем театра «Элли» за все время его существования. Он особо отмечал общую сыгранность большой труппы, прекрасно передавшей в ансамблевой игре то настроение духовного брожения, которое отличало Россию рубежа веков. Из артистов критик выделял Дейла Хейуорда в роли Треплева и Лилиан Эванс в роли Нины, Беллу Джарретт в роли Аркадиной и Клода Вудмена – Тригорина, создавших сложные и противоречивые образы, проникнутые чеховским духом.

Подобно другим региональным театрам «Элли» со временем стал уделять больше внимание новым драматургам. Именно этому театру принадлежит честь открытия одного из интересных драматургов Америки Пола Зиндела. В сезон 1965 г. была поставлена его пьеса «Влияние гамма-лучей на рост

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 МИР – ТЕАТР

желтых ноготков». Она имела огромный успех и принесла славу дотоле неизвестному драматургу. Спектакль был затем перенесен на Бродвей, пьеса получила Пулитцеровскую премию, а в заключение по ней был снят знаменитый фильм Пола Ньюмена с Джоан Вудворд в главной роли. Хотя открыть театру удалось лишь одного П. Зиндела, но в рамках так называемых Вечерних чтений по понедельникам регулярно, хотя и не часто проводились чтения новых пьес в исполнении актеров.

Нина Вэнс побывала в Советском Союзе и познакомилась с театрами главных городов страны. На нее большое впечатление произвел спектакль «Эшелон» по произведению М. Рощина в театре «Современник». Ей очень захотелось, чтобы зрители Хьюстона увидели этот спектакль, рассказывающий о трудностях, которые переживали жители Советского Союза в годы Второй мировой войны, об их героизме. Поэтому она пригласила Галину Волчек, поставившую этот спектакль в «Современнике», повторить свою работу на сцене театра «Элли» с американскими артистами [10]. Несмотря на непривычно сжатые сроки репетиций – четыре недели, незнакомых артистов, спектакль был сделан вовремя и хорошо. Г. Волчек быстро сработалась с актрисами, и получился правдивый, суровый и трогательный спектакль, который пользовался в городе популярностью, как отмечалось в региональном ежемесячном журнале штата Техас [11, с. 122]. Кроме того, Нина Вэнс сделала ему большую рекламу, показ начинался с парадного гала-спектакля, куда собрались все представители городского общества, как деловые, так и интеллектуальные.

К своему 30-летию театр пришел любимым и уважаемым в городе. Работал он круглогодично. В сезон 1975–1976 г. были поставлены известные произведения лучших драматургов XX в.: «Вечеринка с коктейлями» Т. С. Элиота, «Юнона и Павлин» Ш. О'Кейси, «Чистилище» У. Б. Йейтса. Однако из классиков был представлен только А. Чехов, но не одной из главных пьес, а сценкой «О вреде табака». Основную же часть репертуара составляли известные комедии современных американских драматургов и «Индейцы» А. Копита. В юбилейный сезон из современных американских произведений были показаны две серьезные пьесы, а основную часть составили творения англичан – от «Вы бы никогда этого не сказали» Б. Шоу и «Кукуруза зеленеет» Э. Уильямса до «Коллекции» Г. Пинтера и очередной комедии А. Эйксборна, очень популярного в Хьюстоне. Все это свидетельствовало и о некоторых смещениях приоритетов в формировании репертуара, отказе от прежде столь обязательной классики, преобладании комедии, что, впрочем, объяснялось переменами в настроении и вкусах зрителей.

Тем не менее театр «Элли» удерживал и даже приумножал свои экономические достижения: росло количество зрителей и владельцев абонементов; увеличилась заполняемость зала; в 1977 г. число абонементодержателей в большом зале достигло 18 647 человек, в малом – 2031, а заполняемость залов составила 77 и 76% соответственно. Бюджет 1976–1977 г. равнялся 1 473 360 долл., причем две трети из них были заработаны, а пожертвования составляли лишь одну треть [12, с. 11].

Активно исполнял театр и свои общественно-культурные обязанности перед городским сообществом. В театре организовали большую, вскоре ставшую знаменитой театральную школу для учеников городских школ от четвертого до двенадцатого классов, где преподавали актеры, режиссеры и художники, работающие в театре. Летом, во время отпусков, в театре устраивался ежегодный кинофестиваль классических фильмов, который работал до возвращения труппы и открытия следующего сезона.

Нина Вэнс проработала в своем театре до конца жизни. Она умерла в 1980 г. и по сути открыла период смены поколений, ухода пионеров региональных театров США. Нина Вэнс очень любила свой театр. Когда он стал знаменит, ей часто предлагали перейти на Бродвей, что до этого являлось мечтой любого театрального деятеля. Но она до самого конца оставалась верной своим корням: своему театру и Техасу.

После смерти Нины Вэнс руководителем театра «Элли» стала Пэт Браун, которая успешно продолжила линию своей предшественницы.

Самым главным из того, что ей удалось сделать, следует считать возрождение постоянной труппы, о чем мечтала долгие годы Нина Вэнс и что не успела осуществить. В течение нескольких сезонов путем тщательного отбора сформировалась труппа опытных актеров. Затем она была дополнена молодыми исполнителями из 18 выпускников лучших театральных школ. Не останавливаясь на достигнутом, Пэт Браун в последующие годы так же тщательно отбирала необходимых для слаженной художественной деятельности театра постоянных художников, режиссеров и других специалистов. А затем даже стала приглашать драматургов на сезон, считая, что актеры будут участвовать в процессе постановки созданных пьес, а это, в свою очередь, поспособствует улучшению творческой атмосферы всего коллектива.

В формировании репертуара Пэт Браун придерживалась принципа широты и художественности, понимая, что воспитание актерского ансамбля без этого невозможно. Обязательно ставилось по одной пьесе в сезон из мировой классики: «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (1981 – 1982 гг.), «Соперники» Р. Шеридана (1982 – 1983 гг.), «Дядя Ваня» А. П. Чехова (1983 – 1984 гг.), «Много шума из ничего» У. Шекспира (1984 – 1985 гг.). Столь же неуклонно в афише появлялись лучшие американские пьесы уже признанных авторов – Л. Хеллман, Т. Уильямса, А. Миллера. Особенно был популярен Э. Олби. В 1987 году он даже сам поставил «Смерть Бесси Смит». Основу же репертуара составляли самые значительные современные американские пьесы, не только комедии, но и проблемные драмы: «Настоящий Запад» С. Шепарда, «Гленгарри Глен Росс» Д. Мамета, «Спокойной ночи, мама» М. Норман, «Преступления сердца» Б. Хенли и многие другие. Ставили и английских драматургов «второй волны», в том числе знаменитую тогда пьесу об атомной бомбе «Облако 9» К. Черчилль или известную и у нас драму «Костюмер» Р. Харвуда. Важным нововведением стала постановка в каждом сезоне мюзикла. И хотя после Пэт Браун многое изменилось в театре за прошедшие годы, но это последнее новшество было развито в 1990-е гг.

Среди наиболее заметных спектаклей тех лет театр называет несколько «мировых» премьер, но наиболее значительные из них сделаны не самостоятельно, а совместно. Например, «Балтиморский вальс» П. Фогель – копродукция с известным внебродвейским театром «Серкл Репертори» (Circle Repertory) (1991–1992 гг.), а «Не о соловьях» Т. Уильямса (1997–1998 гг.) – копродукция даже с лондонским Королевским национальным театром, причем с участием ведущих актеров этого знаменитого театра. Однако мюзикл «Джекилл и Хайд» по Р. Л. Стивенсону (музыка Ф. Уайлдхорна, слова Л. Брикасса) в 1989 г. стал «мировой» премьерой благодаря тому, что в театре «Элли» сумели оценить произведение никому тогда неизвестного композитора. Став известным композитором, Ф. Уайлдхорн через десять лет, в 1999 г., предложил театру написанный с Г. Бойдом и Дж. Мэрфи мюзикл «Гражданская война».

Одним из авторов «Гражданской войны» был Грегори Бойд, который впоследствии возглавил театр «Элли». Начинал он в 1980-е гг. с руководства «Плеймейкерз Репертори Компани» (Playmakers Repertory Company) при университете Северной Каролины в небольшом городке Чапел-Хилле, где ставил классические и современные пьесы, а также руководил театральной практикой студентов. Затем он перешел в более солидный с финансовой точки зрения театр «Стейдж Вест» (Stage West) в городе Спрингфилд штата Массачусетс. И наконец, был приглашен в театр «Элли».

Однако возросшие при новом руководителе финансовые и организационные показатели не тождественны процветанию театра как художественного института. Внимательное рассмотрение репертуарной политики показывает наличие в театре такого явления, как художественный дефицит, когда развитие организационных, материальных и финансовых ресурсов происходит за счет творческой свободы, а в театре начинают думать о деньгах больше, чем о художественных задачах. Об этом явлении еще в середине 1980-х гг. заговорили многие другие деятели движения региональных театров, наблюдая, как увлечение ростом доходов, масштабом деятельности, сбором пожертвований во многих региональных театрах отодвигает на задний план все связанное с творчеством. В «Элли» это проявилось особенно ярко в 1990-е гг., когда произошла смена поколений в большинстве региональных театров и была нарушена преемственность художественного руководства. Этому же способствовали экономические трудности в стране, смена зрительских поколений, рост консервативных настроений, охлаждение интереса зрителей к театру вообще. Все это не могло не сказаться на деятельности театра «Элли». Постепенно накапливавшиеся изменения проявились и в нулевые годы нового тысячелетия. Теперь, в ретроспективе, видно, как в театре отказались от постоянной труппы, введя заключение контракта на год, изменили принципу сбалансированности репертуара, где наличествовали классические, серьезные, новаторские и развлекательные компоненты, и ушли в сторону одной лишь развлекательности, привлечения зрителя путем угождения и подчинения его вкусам.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 WORLD – THEATRE

Очень ярко свидетельствует об этом репертуар сезона 2009 – 2010 г. В этот сезон была запланирована постановка на двух сценах десяти спектаклей: шести – на большой и четырех – на малой. Если исключить традиционное представление «Рождественской песни» по Ч. Диккенсу, то остается девять премьер. Каждая из них должна была представляться на сцене вместе с предпремьерными показами по месяцу. Что самое характерное для сезона? Как и в предыдущие годы, нет ни одного классического спектакля. Основной же контент репертуара составляют шесть комедий и один мюзикл. В последние годы не только «Элли», но и все региональные театры стараются показывать на своих сценах написанное в этом любимом национальном, популярном, демократическом и синтетичном жанре. Итак, 15 января 2010 г. состоялась «мировая» премьера мюзикла «Страна чудес» (авторы либретто Дж. Мэрфи и Г. Бойд, музыка Ф. Уайлдхорна, режиссер Г. Бойд) – копродукция театра «Элли» с Центром исполнительских искусств города Тампы (штат Флорида). Либретто написано как вольная фантазия на тему «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла, где современная Алиса, писательница детских книг из Манхэттена, несчастная в семейной жизни и страдающая от творческого кризиса, попадает в странную, но знакомую Страну чудес, где, пройдя через череду приключений, вновь обретает талант, любовь и счастье. Городские газеты нашли в этой постановке массу достоинств и причислили ее к победам театра.

Рассматривая репертуарное предложение, важно отметить, что из шести комедий пять – не раз проверенные в других театрах и даже на Бродвее развлекательные хиты в широком диапазоне комедийных жанров: от комедии-фарса до комедии положений, от комедийного триллера до комедии-фантазии. И только шестая – «черная» комедия под названием «Отвратительная площадная клевета» Р. Джозефа – явилась «мировой» премьерой. К этой же категории «мировых» премьер относилась и пьеса «Раб-интеллектуал», «захватывающая и интригующая драма» (так ее определяли в анонсах), рассказывающая о необычайной судьбе молодого талантливого изобретателя, попавшего в фашистский концентрационный лагерь, но сумевшего сохранить свою жизнь.

Итак, по итогам репертуара этого сезона видны следующие результаты. Две «мировые» премьеры – мюзикл и драма, шесть комедий, рождественская сказка говорят о явном жанровом перевесе. Возникает вопрос: на какого зрителя рассчитана подобная афиша? Может быть, таким образом хотят привлечь к сценическому искусству молодого зрителя? Это может показаться тем более возможным, что театр «Элли» традиционно был известен своим вниманием и ответственным отношением к культурно-просветительским и образовательным программам, проводимым с его участием. Многие годы при театре существовала театральная школа для молодежи, где преподавали работавшие в нем актеры, режиссеры и художники. Позже это решалось силами большого штатного отдела «Элли», занимающегося образовательными вопросами и выполнением обязательств перед городской общественностью.

Театр спонсировал «Хьюстонскую Биржу молодых драматургов», которая предлагала молодым людям до 20 лет из района Большого Хьюстона, желающим научиться писать для сцены, программу усовершенствования, включая в том числе ежегодную возможность постановки на сцене нескольких лучших пьес, победивших в конкурсе.

Следует обратить внимание на недавнее нововведение: в программках и анонсах даются рекомендации, для какой зрительской аудитории предназначен тот или иной спектакль. Этих градаций всего две: первая – «для всех зрителей» и вторая – «для зрелых зрителей». Всем зрителям рекомендуют посмотреть половину пьес: «Рождественскую сказку», мюзикл, «Наш городок» Т. Уайлдера и две комедии. Что же касается второй половины репертуара, которая рекомендуется «для зрелых зрителей», то эти рекомендации снабжаются объяснениями, по каким причинам их нельзя показывать всей публике. Объяснения эти невелики, но очень красноречивы и приводят к интересным выводам. Итак, почему четыре комедии требуют ограничения зрительской аудитории и зачем они включены в репертуар? «Рекомендуется для зрелых зрителей ввиду содержания» – как, например, комедия «Боинг-Боинг» М. Камолетти, рассказывающая о любовных приключениях в Париже. Подобная формулировка относится к драме «Раб-интеллектуал», где действие происходит в фашистском концентрационном лагере. «Рекомендуется для зрелой аудитории в связи с употреблением сильных выражений» – это еще об одной комедии. Так же, как и формулировка «Рекомендуется для зрелой аудитории в связи с сильными выражениями, богохульством, оскорблениями» – это уже о «мировой» премьере Р. Джозефа «Отвратительная площадная клевета», где нарочитая грубость и агрессия названия и содержания стараются привлечь внимание зрителя. Так, по крайней мере, понимает пьесу ее постановщик Ребекка Тейчман, известная не только как режиссер, но и как драматург, впервые приглашенная в театр «Элли».

Кто же эти «зрелые зрители», которых то ли предостерегают, то ли соблазняют подобными рекомендациями? Ясно, что «зрелой» не может быть молодежная аудитория, которая отсекается сразу ввиду своей «незрелости» и неопытности. Но зрелые люди, любящие театр, часто посещающие спектакли, подготовленные своим опытом и образованием разбираться в сложностях и неоднозначности как художественного произведения, так и его сценического воплощения, ищущие в сценическом искусстве ответы на свои вопросы, привыкли полагаться на собственные суждения и совсем не нуждаются в рекомендациях такого рода. Следовательно, руководство театра ориентировалось на совсем другой культурный и социально-психологический тип публики того же поколения, ибо не только возрастные особенности определяют ценностные ориентации и эстетические реакции и потребности зрителей. Термин «зрелые зрители» или «зрелая аудитория» в данном случае, скорее всего, можно расшифровать как эвфемизм для обозначения того слоя зрителей, который составляет большинство абонементодержателей в небольших городах. Это люди старше 40 лет, среднего класса,

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 WORLD – THEATRE

среднего образования, эстетически консервативные, посещающие сценические представления в развлекательных целях. Можно также предположить, что рекомендации предлагаются не столько для предостережения, сколько в рекламных целях, побуждая духовно инертных зрителей посмотреть что-то непривычное.

Подобный подбор репертуара и указанные рекомендации были невозможны в театре «Элли» времен его расцвета и лишний раз подтверждают, как сильно изменился не только театр, но и зритель, его эстетические критерии в период, когда искусство театра снова все более и более зависит от продажи билетов. А если вспомнить о критериях, предъявляемых к региональным театрам, сформулированных его основателями, то можно констатировать, что, развиваясь в организационно-финансовом отношении, театр «Элли» сильно сдал позиции в творческом плане. Налицо образец художественного дефицита, виной которому и подчинение художественного руководителя давлению Попечительского совета с его деловыми и прагматичными заботами лишь о деловой стороне и оценкой результатов деятельности театра исключительно в зависимости от приносимых доходов, без учета того факта, что каждый театр – это прежде всего творческий, художественный институт. Ценить его надо именно за вклад и влияние на духовную жизнь тех людей, для которых он работает. Такова миссия некоммерческих театров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Швыдкой М. Е.* Голос «молчащего большинства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. № 3. 2019. С. 8–13.
2. *Fergusson F.* The Human Image in Dramatic Literature, Anchor, 1957. – 217 p.
3. *Langley S.* Theatre Management in America: Principle and Practice: Producing for the Commercial, Stock, Resident, College and Community Theatre, Quite Specific Media Group, New York, 1980. – 405 p.
4. *Novick J.* Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres, New York, Hill & Wang, 1968. – 393 p.
5. *Zeigler J. W.* Regional Theater: The Revolutionary Stage, MN, University of Minnesota Press, 1973. – 277 p.
6. Cambridge History of American Theatre (Volume 3) Post World-War II to the 1990s, edited by Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, Cambridge University Press, 2000. – 602 p.
7. *Little S. W.* Off-Broadway: The Prophetic Theatre, New York, Coward – McCann, 1972. – 323 p.

REFERENCES

1. Shvydkoy M. E. *Golos «molchashchego bol'shinstva»* [Silent majority's voice]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 8–13.
2. Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*, Anchor, 1957. 217 p.
3. Langley S. *Theatre Management in America: Principle and Practice*: Producing for the Commercial, Stock, Resident, College and Community Theatre, Quite Specific Media Group, New York, 1980. 405 p.
4. Novick J. *Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres*, New York, Hill & Wang, 1968. 393 p.
5. Zeigler J. W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*, MN, University of Minnesota Press, 1973. 277 p.
6. Cambridge History of American Theatre (Volume 3) Post World-War II to the 1990s, edited by Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, Cambridge University Press, 2000. 602 p.
7. Little S. W. *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, New York, Coward: McCann Publ., 1972. 323 p.

8. Alley Theatre Official Website URL: https://www.alleytheatre.org/about-us/history/nina-vance (Дата обращения 11.11.2019).
9. *Lowry W. M.* A Movement Comes of Age // Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, New York, Theatre Communications Group, 1986. – 199 p.
10. *Скороходов Г. А.* Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом. М.: Алгоритм, 2016. – 256 с.
11. *Taitte W. L.* The Russians Were Here, The Russians Were Here // Texas Monthly, April 1978. P. 122 – 124.
12. Theatre Profiles № 4: The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group. New York, 1980.

8. Alley Theatre Official Website. Available from: https://www.alleytheatre.org/about-us/history/nina-vance (Дата обращения 11.11.2019).
9. Lowry W. M. *A Movement Comes of Age*. In: Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, New York, Theatre Communications Group, 1986. 199 p.
10. Skorokhodov G. A. *Galina Volchek. V zerkale nelepom i tragicheskom* [Galina Volchek. In the mirror, absurd and tragic]. Moscow: Algorithm Publ., 2016. 256 p.
11. Taitte W. L. *The Russians Were Here, The Russians Were Here*. In: Texas Monthly, April 1978, pp. 122 – 124.
12. Theatre Profiles № 4: The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group. New York, 1980.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самитов Дмитрий Геннадьевич – *кандидат социологических наук, доцент Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID: 0000-0003-0593-7540

ABOUT THE AUTHOR

Dmitry Samitov – *PhD in Sociology, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID: 0000-0003-0593-7540

Самитов Д. Г. Проблемы формирования регионального драматического театра в США. Опыт театра «Элли» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 121 – 132.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-121-132

Samitov D. G. Problems of formation of the regional theatre in USA. Alley Theatre Experience. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 121 – 132.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-121-132

Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

О. В. ИВАНОВ
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

И. С. КАРПУШКИН
Евразийский центр территориального развития имени П. А. Столыпина, Москва, Россия

GRIGORIY ZASLAVSKIY
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

OLEG IVANOV
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

IVAN KARPUSHKIN
CEO of Stolypin Center, Moscow, Russia

РЕПЕРТУАР НЕЗАВИСИМЫХ ТЕАТРОВ В РОССИИ: МНОГООБРАЗИЕ ВИДОВ И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК

АННОТАЦИЯ
В статье приведены результаты, полученные в ходе научно-прикладного исследования репертуара независимых театров на территории Российской Федерации. Это продолжение серии работ Лаборатории будущего театра ГИТИСа по анализу деятельности российских театров в современных условиях, проводимой этой Лабораторией при поддержке Фонда «Вольное дело». К независимым отнесены театры, чьими учредителями не являются государственные и муниципальные органы власти, они не имеют статуса подразделений тех или иных организаций и учреждений культуры и образования. Деятельность независимых театров вносит свой колорит в культурный ландшафт современных городов, они постепенно становятся заметным явлением как для публики, так и для профессионального театрального сообщества. Основной предмет исследования – спектакли, составляющие репертуар независимых театров, и их характеристики. Проведен количественный и качественный анализ более четырех тысяч наименований спектаклей более чем 570 независимых

THE REPERTOIRE OF INDEPENDENT THEATRES IN RUSSIA: VARIETY OF TYPES AND CREATIVE SEARCH

ABSTRACT
The article presents the results obtained in the course of scientific and applied research of the repertoire of independent theatres on the territory of the Russian Federation. This article continues a series of works by the Laboratory of the Future Theatre of GITIS dealing with the analysis of the activities of Russian theatres in modern conditions. It is carried out by this Laboratory itself under the support of the Volnoe Delo Foundation. Theatres, whose founders are not state and municipal authorities, are classified as independent. They do not have the status of subdivisions of certain organizations and institutions of culture and education. The activities of independent theatres bring their own flavor to the cultural landscape of modern cities; they are gradually becoming a noticeable phenomenon both for the public and for the professional theatre community. The main subject of research is the performances included into the repertoire of independent theatres and their characteristics. The article provides both quantitative and qualitative analysis of more than four thousand titles of performances from more than 570 independent theatres located

УДК 792.03(470+571)+792.09(470+571) DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-133-150 © Г. А. Заславский, О. В. Иванов, И. С. Карпушкин © GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 WORLD – THEATRE

театров, находящихся в Москве, Санкт-Петербурге, Свердловской, Новосибирской, Московской, Нижегородской областях, Республике Татарстан, Пермском и Краснодарском краях и других регионах. Данные о репертуаре независимых театров в сезоне 2019/2020 г. собраны в марте-апреле 2020 г. Поскольку завершение исследования совпало с периодом пандемии, ряд выводов относится также к новым театральным инициативам и росту активности независимых театров в Интернете.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Российский театр, негосударственные театры, театральный репертуар, социология театра, региональные театры, некоммерческие театры, коммерческие театры.*

in Moscow, St. Petersburg, Sverdlovsk, Novosibirsk, Moscow and Nizhny Novgorod regions, the Republic of Tatarstan, Perm and Krasnodar regions and other regions. The data on the repertoire of independent theatres in the 2019/2020 season was collected in March-April 2020. As the completion of the study coincided with the pandemic, a number of findings also apply to new theatre initiatives and the rise of the Internet activity of independent theatres.

KEYWORDS: *Russian theatre, non-state theatres, theatre repertoire, sociology of theatre, regional theatres, non-profit theatres, commercial theatres.*

ВВЕДЕНИЕ

Репертуар – совокупность спектаклей, готовых к показу или показанных за определенный период времени зрителям – важнейшая характеристика любого театра, его истинное лицо. Государственные театры предоставляют отчетность о своем репертуаре в виде статистики в подведомственную Минкультуры России организацию – Главный информационно-вычислительный центр. Там существует своя классификация спектаклей и их авторов, сводная аналитика, таблицы, графики. Это довольно развитая и хорошо продуманная когда-то система. С недавних пор свои данные в этот центр стали предоставлять и некоторые частные театры. Но проблема осталась – о независимых театрах на уровне государственной статистики мало что известно, их для нее как бы не существует. При этом в Интернете множество сайтов с афишами и продажей билетов на спектакли, которые сообщают о текущем репертуаре, но, очевидно, не дают сколь бы то ни было целостного представления об этом вполне значительном явлении.

Изучение и анализ репертуара позволяют получить некоторые выводы о независимых театрах, а также о том, каким образом эти театры намерены развиваться в будущем и привлекать новую аудиторию. Поэтому подобное исследование имеет высокую актуальность. Следует также отметить, что в то время, как зарубежные теоретики театра активно изучают модели существования в разных национальных системах функционирования культуры независимых театральных проектов, отечественная традиция этого направления находится пока в самом начале.

У независимых театральных проектов имеются свои особенности в разных странах. Если, скажем, для театров Германии они являются довольно редким явлением, то для Италии или США – совершенно

обыденным. О некоммерческих театрах США имеется актуальная статья Д. Г. Самитова [1, с. 219–234], раскрывающая тенденции развития независимых театров на протяжении многих десятилетий, постепенно скатывающихся от ярких сценических экспериментов к все большей коммерциализации и потаканиям вкусам массовой публики. Представляют несомненный интерес публикации того же автора о становлении некоммерческого театра в Чикаго [2, с. 45–54] и о лабораторных театрах в США [3, с. 77–83], репрезентирующие конкретный опыт развития уникальных художественных явлений в условиях доминирования массовой культуры и последовательной государственной поддержки театров, как в Европе.

Исследования театрального репертуара различных категорий театров – государственных и негосударственных, коммерческих и некоммерческих, региональных – довольно редки и представляют большой интерес при изучении театральной аудитории, для мотивации зрителей, при анализе влияния различных типов театров на культурный ландшафт территорий и экономику. В этом контексте следует выделить диссертационное исследование Адрианы Нелиган, в котором автор анализирует разнообразие репертуара и его возможные детерминанты в некоммерческом театре Англии и Германии [4].

Вопросы репертуара затрагиваются в научной статье Б. Уолмсли «Почему люди ходят в театр: качественное исследование мотивации аудитории» [5, с. 335–351]. Статья основана на всестороннем качественном исследовании театральной деятельности Мельбурнской театральной компании и Вест-Йоркширского драматического театра, исследование проводилось в 2010 г. и показало, что ключевым мотивирующим фактором для зрителей является стремление к эмоциональным переживаниям, в отличие от других направлений искусства и форм досуга, где приоритет отдается эскапизму, обучению, социализации и развлечениям. В статье делается вывод, что театрам следует в большей степени ориентироваться на индивидуальную мотивационную сегментацию и улучшение зрительского опыта.

Многие независимые театры сталкиваются с проблемой привлечения новой аудитории, людей, которые не посещают театр, но потенциально могут его посещать при определенных условиях. В статье Р. Сколлена [6, с. 4–13] проводится сравнение двух методик привлечения новых зрителей: Test Drive the Arts (автор M. H. McIntyre) и Talking Theatre (автор R. Scollen) и делается вывод, что методики имеют различия, зависящие от территории. Пилотное исследование проводилось в Великобритании, Новой Зеландии и Австралии и, кроме прочих аспектов, затрагивало вопросы репертуара.

Подробная картина создания и показа спектаклей в некоммерческих и коммерческих театрах Великобритании представлена в аналитическом отчете BOP Consulting и Graham Devlin Associates: компания по заказу Arts Council England в декабре 2015 г. провела исследование различных видов театров и их репертуара [7].

Из самых недавних работ следует выделить масштабное исследование [8], инициированное мэрией Нью-Йорка в 2019 г., посвященное анализу

культурного и экономического влияния небольших театров на городскую среду и экономику. В ходе этого исследования было выявлено 748 театров с совокупным доходом 1,3 млрд долл., более 8400 рабочих мест с полной занятостью и 512 млн долл. заработной платы. Был составлен подробный портрет, включая объемные характеристики, состав, местоположение, общую культурную значимость и экономическое влияние, а также проблемы, с которыми сталкивается этот театральный сегмент.

Негосударственные театры в России стали одним из основных предметов исследования Лаборатории будущего театра ГИТИСа под руководством Г. А. Заславского. В период 2018 – 2020 гг. Лабораторией выпущен целый ряд научных работ, затрагивающих вопросы независимых театров, социологии зрительской аудитории. В статье Лаборатории об исследовательском подходе в анализе театральной ситуации и основных результатах проведенной переписи российских театров удалось представить широкую панораму количественного и качественного состава российских театральных трупп [9, с. 131 – 151], при этом дискуссионным остается вопрос о методологии аналитического определения основ развития театра и театрального дела [10, с. 74 – 98]. Важные сведения о деятельности независимых театров в России и за рубежом представлены в обзоре публикаций в отечественных изданиях о тенденциях развития театра и театре будущего [11], а также обзоре зарубежных исследований театра и проектов театра будущего [12]. Зрительская театральная аудитория российских театров, включая независимые, и разнообразие отношений к театру различных социальных групп – возрастных, профессиональных, территориальных, – особенно в контексте спора вокруг театральных новаций людей, воспитанных в советской системе культуры и молодого поколения, представлена не так давно Н. В. Большаковым и А. С. Максимовой в их работе «Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего» [13, с. 105 – 121].

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД

Объектом исследования стали спектакли (постановки), включенные в репертуар независимых театров, расположенных на территории России, а его предметом – характеристики спектаклей репертуара, которые позволяют получить выводы о текущей ситуации и возможностях дальнейшего развития. Цель заключалась в получении выводов о репертуаре независимых театров в России и рекомендаций о возможных направлениях развития. В задачи исследования входило определение основных понятий и категорий, связанных с репертуаром независимых театров; разработка методологии сбора и анализа данных о репертуаре независимых театров; полевой этап – сбор и анализ данных о репертуаре независимых театров, затем контент-анализ текстов, построение частотных распределений и их визуализация; в завершающую стадию входило получение выводов и рекомендаций о репертуарной политике независимых театров в России на основании проведенного анализа.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 МИР – ТЕАТР

Исследование предполагало сбор данных о репертуаре независимых театров, действующих на территории Российской Федерации, из интернет-источников. Поиск информации проводился с использованием поисковых запросов в Яндексе. В базу театров в 2018 г. включались театры, которые на момент поискового запроса демонстрировали творческую активность на протяжении двух последних лет. Сначала отыскивался сам театр, а потом собиралась и заносилась в базу информация по каждому из спектаклей. Обработка данных заключалась в проверке их валидности и полноты. Методы анализа данных включали контент-анализ текстов, анализ статистических распределений, а также составление качественных описаний. Исследование не предполагало каких-либо оценок качества спектаклей и эффективности их продвижения в Интернете.

На стадии планирования была определена методология, подготовлены регистры для сбора данных. На стадии сбора данных по поисковым запросам в базу данных заносилась первичная информация и производилась ее обработка. На стадии анализа данных строились частотные распределения основных характеристик спектаклей репертуара и составлялись их качественные описания и оценки. На завершающей стадии были получены выводы и разработаны рекомендации по репертуарной политике независимых театров.

В качестве отправной точки был взят перечень театров, составленный при проведении сплошной их переписи в 2018 г. В базу были включены: название театра, его категория и принадлежность, местоположение (регион, город, адрес), контактные данные (адрес интернет-сайта и страничек в социальных сетях, телефон). Результаты переписи представлены в [9, с. 149–151].

Для получения данных использовались открытые интернет-источники. По опыту подобных исследований в культурной среде данный метод рассматривается как более эффективный с точки зрения полноты и валидности данных, чем анкетирование, получение информации по запросу и ряд других методов.

Информация о репертуаре каждого из театров собиралась по прямым ссылкам на сайты или по поисковым запросам в Яндексе. В базу спектаклей репертуара театров включались: наименование спектакля, его категория (жанр, формат, вид и т. п.), авторы литературной основы, режиссер и источник информации (рис. 1).

ТЕАТРЫ	РЕПЕРТУАР
Название театра	Название спектакля
Вид	Жанр/вид
Принадлежность	Возрастная характеристика
Регион, город	Режиссер
Контактные данные	Автор
Сайт театра	Источник данных

Рис. 1. Модель данных о театрах и их репертуаре, которая использовалась в исследовании

НЕЗАВИСИМЫЕ ТЕАТРЫ И ИХ РЕПЕРТУАР

В ходе переписи, проведенной Лабораторией будущего театра ГИТИСа в 2018 г., рассматривались все российские театры, представляющие собой организационно-экономическую единицу: организацию или творческий коллектив, которые регулярно показывают свои спектакли зрителям на возмездной основе. Скажем, детские или вузовские театры-студии, которые не осуществляют платный показ своих спектаклей, не включались в нашу базу данных. Важным критерием отбора театров служил также срок деятельности театров, не работающие по тем или иным причинам театральные учреждения или совсем новые, работающие меньше года, также не включались в базу. Являются ли театры профессиональными или любительскими, не анализировалось, авторы избегали каких-либо оценок профессионального уровня театров ввиду объективных сложностей проводить точные границы там, где их не существует.

К *независимым* относятся *театры*, чьими учредителями не являются государственные и муниципальные органы власти и которые и не имеют статуса подразделений тех или иных организаций и учреждений культуры и образования. Театр считается независимым, даже если он получает по конкурсу на реализацию творческих проектов субсидии или гранты из бюджетов различных уровней, имеющие, как правило, разовый, несистематический характер.

В отличие от независимых театров к категории государственных относятся театры, которые учреждены органами государственной или муниципальной власти и деятельность которых обеспечивается в том числе за счет получаемого на постоянной основе бюджетного финансирования на основе выделяемой субсидии на финансовое обеспечение выполнения государственного/муниципального задания. К этой категории, в частности, относятся федеральные театры (подведомственные Минкультуры России и другим федеральным органам исполнительной власти), региональные театры (подведомственные органам исполнительной власти в области культуры субъектов Российской Федерации), а также местные или муниципальные театры (подведомственные органам местного самоуправления).

Негосударственными считаются также театры-студии, которые являются подразделениями государственных или частных организаций культуры и образования, и поскольку их невозможно считать самостоятельными, они не относились нами к независимым театрам.

По результатам упомянутой переписи театров 2018 г. было выявлено 1039 негосударственных театров. С тех пор база практически не подвергалась корректировке, и поэтому сбор данных о репертуаре позволил проверить наличие/статус театров, включенных в базу. Из общего числа негосударственных театров нами были исключены 218 театров-студий и 38 театров, принадлежность которых в ходе переписи установить не удалось. Поиск репертуара

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 WORLD – THEATRE

показал, что 142 театра закрыты, а еще 66 театров не обновляют информацию о себе или своем репертуаре, и их тоже можно считать условно закрытыми (по принципу «если репертуара театра нет в Интернете, значит, этого театра не существует»).

В результате в базе репертуара оказались отражены спектакли 575 независимых театров, включая 45 новых, ранее отсутствовавших в базе театров 2018 г., хотя в задачи исследования не входил поиск новых театров.

Реально количество открытых театров может быть значительно больше, поскольку есть косвенные подтверждения тому, что количество независимых театров в целом не снижается.

В составе независимых театров, по которым собирался репертуар, встретились все существующие на сегодня виды театров, причем перечень видов может быть расширен и дополнен новыми, современными категориями.

Под *видом театра* понимается его качественная характеристика, которая определяется на основе жанров спектаклей, а также используемых в творческой деятельности приемов отдельных видов театрального искусства или функциональных направлений деятельности.

В системе федерального статистического наблюдения виды театра определяются на основе классификатора, который содержит следующие категории: «драматические театры»; «театры оперы и балета»; «музыкально-драматические театры»; «музыкальные театры»; «театры музыкальной комедии, оперетты и мюзиклов»; «театры юного зрителя (ТЮЗы)»; «театры кукол»; «прочие театры».

В ходе переписи 2018 г. было предложено дополнить виды театров следующими категориями: «театры пластики и танца»; «лаборатории, экспериментальные театры» (созданы с целью творческих экспериментов, разработки новых форм и видов театрального искусства); «комбинированные театры» (на постоянной основе используют в творческой деятельности приемы различных видов театрального искусства) и др.

В нашем же исследовании репертуара было решено не собирать и не анализировать виды независимых театров, потому что любые попытки создать их полноценный классификатор обречены на провал. Эти театры «многомерны» в своем творческом поиске, их деятельность постоянно расширяется по различным направлениям, обогащая культуру в целом и расширяя ценностное предложение для зрителей. Вместо него в исследовании анализировалось жанрово-видовое разнообразие репертуара.

Значительная часть независимых театров расположена в Москве и Санкт-Петербурге (59%). Далее следуют Свердловская, Новосибирская области, Пермский край, Республика Татарстан, Краснодарский край, Московская и Нижегородская области – в каждом из перечисленных регионов более 10 независимых театров. В таблице 1 указано количество независимых театров, включенных в исследование репертуара.

Таблица 1. ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ НЕЗАВИСИМЫХ ТЕАТРОВ

№	Регион	Количество	Доля, %
1	Москва	200	34,8
2	Санкт-Петербург	141	24,5
3	Свердловская область	33	5,7
4	Новосибирская область	20	3,5
5	Пермский край	14	2,4
6	Республика Татарстан	13	2,3
7	Краснодарский край	12	2,1
8	Московская область	12	2,1
9	Нижегородская область	12	2,1
10	Омская область	9	1,6
11	Ярославская область	7	1,2
12	Самарская область	6	1,0
13	4 субъекта по 5 независимых театров	20	3,5
14	4 субъекта по 4 независимых театра	16	2,8
15	10 субъектов по 3 независимых театра	30	5,2
16	7 субъектов по 2 независимых театра	14	2,4
17	13 субъектов по 1 независимому театру	13	2,3
	Итого	575	100

ХАРАКТЕРИСТИКИ РЕПЕРТУАРА

Количество спектаклей. В ходе исследования анализировался объем репертуара независимых театров, а точнее – общее количество спектаклей, которые были заявлены к показу в сезоне 2019/2020 г.

Всего репертуар 575 независимых театров насчитывает 4 тыс. спектаклей, что в среднем составляет 7 спектаклей на один театр. При этом имеется значительное количество театров с репертуаром в один-два спектакля (таких 124 из 575, или 21,5%). Наиболее частотное количество спектаклей – пять, столько спектаклей в репертуаре 64 театров. Около 80% театров имеют в репертуаре не более 10 спектаклей. Общий вид распределения количества спектаклей, приходящихся на один театр, приводится на рис. 1. Своего рода рекорд поставил ряд театров по числу постановок в репертуаре. Более 30 спектаклей указали следующие театры: Коляда-театр (г. Екатеринбург) – 69 спектаклей; детский театр «Солнце в детской улыбке» (г. Калуга) – 59 спектаклей; Театр на Счастливой (г. Нижний Новгород) – 43 спектакля; Театр драматических импровизаций (г. Санкт-Петербург) – 41 спектакль; Театр «За Черной речкой» (г. Санкт-Петербург) – 41 спектакль; Театр нового поколения «Зазеркалье» (г. Нижний

Новгород) – 37 спектаклей; Малый драматический театр «Театрон» (г. Екатеринбург) – 35 спектаклей; Театр.doc (г. Москва) – 35 спектаклей; Театр «МЕЛ» (г. Москва) – 34 спектакля; Театральное агентство «VIP-Театр» (г. Москва) – 34 спектакля; Молодежный театр Кирилла Королева (г. Москва) – 33 спектакля; Детский интеграционный театр «Куклы» (г. Санкт-Петербург) – 33 спектакля; Центр современной драматургии (г. Екатеринбург) – 32 спектакля.

Жанрово-видовые характеристики спектаклей. Наиболее информативными для качественного анализа репертуара являются жанрово-видовые характеристики спектаклей. Всего на более чем 4 тыс. спектаклей репертуара приходится более 840 различных формулировок жанрово-видовых характеристик. В этих формулировках театры выражают образ спектакля, называют его главное характеристическое свойство, при этом практически не используются театроведческие классификации жанров, скорее это чистый маркетинг и попытка креативной подачи творческого продукта целевой аудитории.

Лишь для небольшого количества спектаклей указаны «чистые» театральные жанры, такие как драма, комедия, мелодрама, водевиль, трагикомедия и др. Есть жанрово-видовые характеристики, связанные с музыкальными и пластическими формами – от традиционного балета и танцевального спектакля до водевиля и мюзикла, или специальные техники – кукольные, пластилиновые и песочные спектакли. Часто в характеристику спектакля выносится его тематическая направленность, например, спектакль о войне, спектакль о любви и дружбе, спектакль о русском человеке, мечте и предназначении. Иногда спектакли характеризуют их особым форматом – иммерсивный спектакль, перформанс, квартирник. Характеристики некоторых спектаклей прямо указывают на их целевую аудиторию, например, беби-спектакль, детский спектакль, спектакль-сказка для взрослых.

Среди часто встречающихся жанрово-видовых характеристик – детский и кукольный спектакль (295 и 263 раза соответственно), сказка (88 раз), комедия, комедия положений, лирическая комедия и музыкальная комедия (261, 10, 30 и 14 раз соответственно), драма (80), музыкальный спектакль (86), балет (76), пластический спектакль (61), трагикомедия (52), мюзикл (51), моноспектакль (38), музыкальная сказка (36), «классика» (29), интерактивный спектакль (29), танцевальный спектакль (22), мелодрама (21), перформанс (16), трагифарс (16), теневой спектакль (16), спектакль-импровизация (15), спектакль-концерт (14), детектив (12), спектакль-сторителлинг (12), новогодний спектакль (11), притча (10), интерактивный (10), спектакль о войне (10), интерактивный беби-спектакль (10). На этом часто повторяющиеся варианты исчерпываются.

Обычно жанрово-видовая характеристика спектакля умещается в 15–20 знаков – это самая часто встречающаяся длина текста. Распределение длины текста, которым выражается жанрово-видовая характеристика спектакля,

приведено на диаграмме (рис. 2). Самые краткие характеристики – шоу, фарс, игра, экшен, этюд, а самая длинная из встретившихся нам – «латентная буффонада и концерт с аккордеоном в виде пародии на современный культ ролевых игр в сексуальных отношениях» (спектакль «Любовник», театр «Только стулья», г. Москва).

Многообразие жанрово-видовых характеристик спектаклей является отражением творческого поиска, который ведут независимые театры, расширяя многомерное пространство репертуара и приглашая зрителей открывать увлекательный мир театра.

Примеры жанрово-видовых характеристик спектаклей. «Светлый спектакль о русском человеке, мечте и предназначении» («Горница», режиссер Г. Греков); «Спектакль о традициях, бережно передающихся через поколения» («Семейная пекарня», автор Ю. Макеев); «Веселая оперетта на гастрономические, любовные и семейные темы» («Кофейная фантазия», И. Бах); «Латентная производственная драма в области буржуазных фантазий» («Все это слишком буржуазно», режиссер В. Малинковский); «Несколько поучительных историй, рассказанных куклами и артистами» («Гном Гномыч и Изюминка», режиссер В. Драгун); «Сюрреалистический спектакль с элементами клоунады и театра кукол» («Кафка. Письма к Милене», режиссеры В. Литвинов и К. Соя); «Танцевально-пластическая постановка с элементами интерактива и юмора» («Эпик Фэйл – человек из газеты», режиссер-постановщик А. Косов); «Традиционный спектакль театра кукол с перчаточными куклами на ширме» («Сказка о том, как заяц ждал Новый год», режиссер В. Драгун); «Лекция, разговор о роли поэта, о его месте в мире, о славе и одиночестве» («Маяковский. Трагедия в стихах», В. Маяковский); «Психологическая инсталляция парадоксальной истории о современном

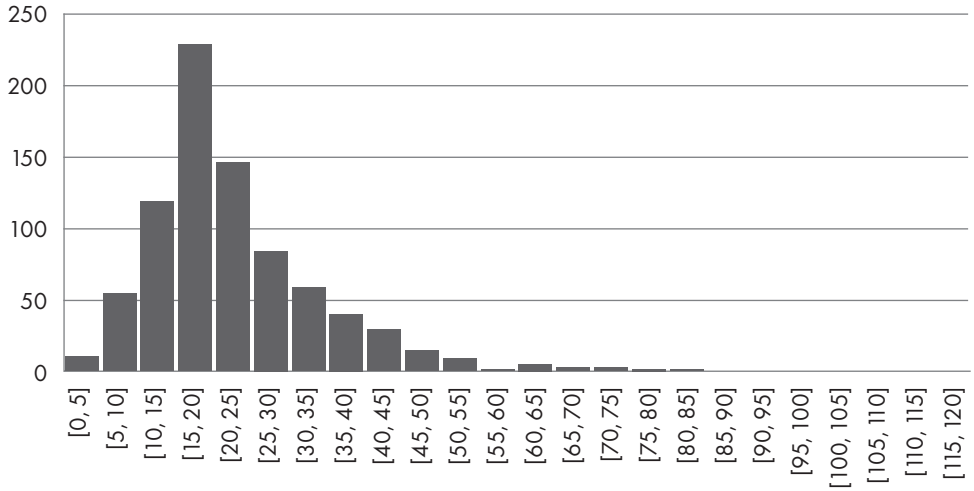


Рис. 2. Распределение длины текста жанрово-видовой характеристики спектакля

человеке» («Человек из Подольска. Сережа очень тупой», режиссер М. Брусникин); «Синтез музыкального, танцевального, перформативного и диджитального искусств» («Норма», автор В. Сорокин); «Спектакль об юношеском максимализме, рационализации чувств и опасности эгоизма» («Прыжок в свободу», режиссер Е. Войцеховская); «Хулиганское прочтение романа Толстого с элементами треша, хип-хопа и медитации» («Война и мир», режиссеры В. Таныгин, М. Мальцев); «Спектакль-греза о доме престарелых волшебников, юности, старости, жизни и стране» («Гарри в огне», режиссер А. Денисова); «Сатирическая комедия о борьбе за выживание в современном психиатрическом отделении» («Синий / Оранжевый», режиссер Г. Сефтон); «Романтическая история со страстями, сражениями, костюмами и всепобеждающей Любовью» («Трудно быть богом», авторы А. и Б. Стругацкие).

Названия спектаклей отличаются еще большей вариативностью по сравнению с жанрово-видовыми характеристиками. На 4 тыс. спектаклей в совокупном репертуаре 575 независимых театров приходится 3332 названия. Повторяемость названий в основном наблюдается у самых популярных спектаклей детского репертуара и ряда произведений для взрослой театральной аудитории.

Лидерами повторяемости в репертуарах являются балеты «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Жизель» (22, 13 и 8 театров соответственно), спектакли «Дюймовочка» (18 театров), «Снежная королева» (16 театров), «Золушка» и «Морозко» (по 14 театров), «Ромео и Джульетта» (11 театров), чеховские «Чайка», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» (11, 9 и 6 театров соответственно), «Маленький принц», «Спящая красавица», «Колобок», «Теремок», «Три поросёнка», «Аленький цветочек», «Кот в сапогах», «Красная Шапочка», «Волшебная лампа Аладдина», «Алиса в Стране чудес», «Гуси-лебеди», «Дон Кихот», «Кошкин дом», «По щучьему веленью». Более пяти театров включили в свой репертуар спектакли «Варшавская мелодия», «Двое на качелях», «Скамейка», «Женитьба».

На этом список самых популярных спектаклей в репертуаре независимых театров исчерпывается, все остальные названия спектаклей встречаются менее 5 раз. При этом 5 раз встречаются 11 спектаклей, 4 раза – 21 спектакль, 3 раза – 55 спектаклей, 2 раза – 211 спектаклей и более 3 тыс. спектаклей встретились в репертуаре всего по одному разу.

Театры часто не сохраняют точное название литературной основы, а дают своим спектаклям названия-вариации.

Например, в репертуаре встретились следующие вариации названий спектаклей по роману «Евгений Онегин» А. С. Пушкина: «Онегин»; «Онегин-блюз»; «И снится чудный сон Татьяне»; «Лишний человек».

Вариации названий спектаклей по «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя: «Майская ночь, или Утопленница»; «Ночь перед Рождеством»; «Ряженые, или Вечера на хуторе»; «Рождество близ Диканьки»; «Вий #Страшный поход»; «Панночка».

Рис. 3. Облако слов по названиям драматических спектаклей

Вариации названий спектаклей по произведениям А. П. Чехова: «60 минут Чехова»; «По Чехову»; «Чеховчайка»; «Чехов. Шутка»; «ЧЕХ.art – ДА!»; «Шутки Чехова»; «Чеховские диагнозы»; «Любовная чехарда»; «Чехарда в Собачьем переулке»; «Вахтангов_Чехов.docx»; «Играем Чехова»; «Шутки Чехонте»; «Чеховские сюжеты»; «СИНЕМА – ЧЕХОВ, или "К барьеру!"».

По названиям спектаклей авторами составлены облака слов, которые позволяют наглядно оценить их многообразие и наиболее популярные спектакли (выделяются более крупным шрифтом – рис. 3).

Авторы произведений. Далеко не все независимые театры указывают авторов произведений, по которым поставлен спектакль. Авторы произведений указаны лишь в 1818 из 4006 спектаклей (45%).

Всего в информации о спектаклях репертуара фигурирует 870 авторов, из них 630 применительно к одному спектаклю, остальные – к двум и более. У самых популярных авторов насчитывается более 10 спектаклей.

Лидером является А. П. Чехов (79 спектаклей), далее следуют Ш. Перро (47); Г. Х. Андерсен (45); А. С. Пушкин (44); Н. В. Гоголь (37); Н. В. Коляда (31); У. Шекспир (28); А. Н. Островский (24); Э. Гофман (24); Ф. М. Достоевский (20); И. А. Вырыпаев (18); А. Сент-Экзюпери (13); М. А. Булгаков (13); К. И. Чуковский (12); Э. Э. Шмитт (11); А. В. Вампилов (10); Д. И. Хармс (10); Л. Н. Толстой (10); М. Макдонах (10); М. И. Цветаева (10); С. Г. Козлов (10); Я. Реза (10).

Перечислим самые популярные произведения, которые независимые театры выбирали для своих постановок: А. П. Чехов – «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Три сестры», «Медведь», «Предложение»; Ш. Перро – «Золушка», «Красная Шапочка», «Спящая красавица», «Кот в сапогах»; Г. Х. Андерсен – «Дюймовочка», «Снежная королева»; А. С. Пушкин – «Евгений Онегин», «Моцарт и Сальери», «Пиковая дама», «Маленькие трагедии», «Барышня-крестьянка», «Руслан и Людмила», «Сказка о рыбаке и рыбке»; Н. В. Гоголь – «Ревизор», «Женитьба», «Мёртвые души», «Игроки», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Записки сумасшедшего»; А. Н. Островский – «Гроза», «Бесприданница», «Женитьба Бальзаминова», «Поздняя любовь», «Свои люди – сочтемся»;

Э. Гофман – «Щелкунчик»; У. Шекспир – «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Макбет»; Ф. М. Достоевский – «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»; А. Сент-Экзюпери – «Маленький принц»; М. А. Булгаков – «Зойкина квартира», «Бег», «Собачье сердце»; К. И. Чуковский – «Доктор Айболит», «Мойдодыр»; Э. Э. Шмитт – «Оскар и Розовая Дама»; А. В. Вампилов – «Утиная охота», «Старший сын»; М. И. Цветаева – «Повесть о Сонечке»; И. А. Вырыпаев – «Иллюзии», «Солнечная линия», «Валентинов день»; С. Г. Козлов – «Ежик в тумане», «По зеленым холмам океана»; Н. В. Коляда – «Баба Шанель», «Родимое пятно».

Остальные авторы спектаклей встречаются до 10 раз. При этом 7–9 раз встречаются 18 авторов, 4–6 раз встречаются 49 авторов, 2–3 раза встречаются 152 автора и 631 из 1818 авторов встречается в репертуаре независимых театров всего один раз.

По авторам произведений составлено облако слов, которое позволяет наглядно увидеть наиболее популярных авторов и их общее многообразие (рис. 4).

Отсутствие информации об авторах произведений может быть связано с нежеланием ряда независимых театров соблюдать законодательство об авторских правах. С этим же, по-видимому, связано «переписывание» классических сюжетов под именем никому не известных авторов (это гипотезы авторов, которые требуют подтверждения или опровержения).

Режиссеры спектаклей. Далеко не все независимые театры в публичной информации о репертуаре указывают режиссеров постановок. Режиссеры указаны в 2415 из 4006 спектаклей (60%). Всего в информации о спектаклях репертуара фигурирует 970 режиссеров, из них 550 поставили один спектакль, остальные – два и более, 30 режиссеров поставили более 10 спектаклей.

Самым «продуктивным» режиссером оказался Н. В. Коляда, у которого насчитывается 57 спектаклей. Имеется еще 10 режиссеров с количеством спектаклей свыше десяти.

Возрастные характеристики спектаклей. Анализ информации о возрасте зрителей, который указывают независимые театры, позволил получить следующие выводы. Та или иная возрастная информация указана

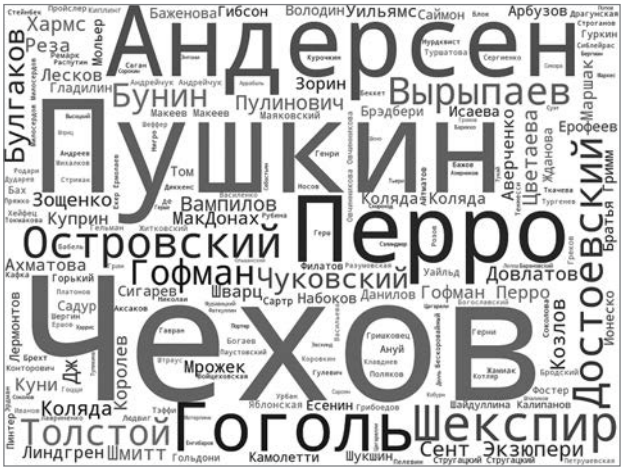


Рис. 4. Облако слов для авторов спектаклей репертуара

лишь у 2184 из 4006 спектаклей (55%). Распределение возрастов изображено на диаграмме (рис. 5).

Как известно, возрастные ограничения введены федеральным законодательством (ст. 6 Федерального закона от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ) [14]. При определении возрастных ограничений при классификации информационной продукции оценке подлежат: ее тематика, жанр, содержание и художественное оформление; особенности восприятия содержащейся в ней информации детьми определенной возрастной категории; вероятность причинения содержащейся в ней информацией вреда здоровью и (или) развитию детей. Законом установлены следующие возрастные категории: 0+, 6+, 12+, 16+, 18+.

Анализ диаграммы на рис. 5 показывает, что независимые театры, указывая возрастную классификацию, скорее, дают рекомендации для посещения спектаклей тем или иным категориям зрителей, нежели устанавливают ограничения для их посещения. Это следует из того, что театры указали возрасты: 1+, 2+, 3+, 4+, 5+ и т. д., которых нет в возрастной классификации, установленной законодательно.

Из тех спектаклей, о которых имеется возрастная информация, 889 (40,9%) относятся к спектаклям для детей до 6 лет включительно, 734 (33,8%) – от 7 до 14 лет, 496 спектаклей (22,8%) – 15 или 16 лет, и 340 (15,6%) – от 18 лет.

Собранные данные указывают на то, что наиболее мотивированы указывать возрастную информацию создатели спектаклей для детей, а также спектаклей категории 16+ и 18+. Причем для детских спектаклей особенно

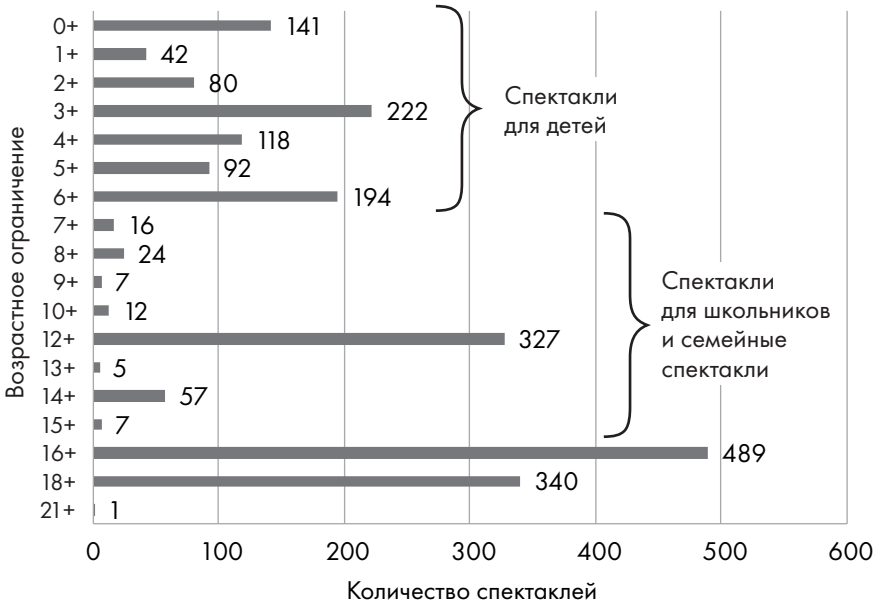


Рис. 5. Распределение информации о возрасте зрителей в репертуаре

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 WORLD – THEATRE

детально указан возраст, начиная с которого рекомендуется смотреть спектакль, – это крайне важная информация для родителей, выбирающих спектакль для ребенка.

Источники информации о репертуаре. В ходе исследования анализировались источники размещения информации о репертуаре. О большинстве спектаклей (2742 из 4006, или 68%) информация размещена на собственном сайте театра (свой домен), следующий по популярности источник – социальная сеть «ВКонтакте»: 859 спектаклей, или 21%. Совсем небольшое количество информации о характеристиках репертуара размещены в «Инстаграме» и «Фейсбуке» (33 и 29 соответственно). Чужой домен используется для информирования о 75 спектаклях (сайт не театра, а страница на чужом сайте). Информация о спектаклях дублируется на двух и более ресурсах, при этом авторы указывали обычно один, который показался самым информативным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение и анализ театрального репертуара позволяет получить некоторые выводы о независимых театрах, а также о том, каким образом этим театрам развиваться в будущем и привлекать новую аудиторию.

К независимым относятся театры, чьими учредителями не являются государственные и муниципальные органы власти и которые не являются подразделениями тех или иных организаций и учреждений культуры и образования.

В результате проведенного исследования из открытых источников в Интернете собран и проанализирован репертуар 575 независимых театров, который насчитывает 4 тыс. спектаклей для различных категорий зрителей. Из этих театров около 60% расположены в Москве и Санкт-Петербурге, остальные – в различных городах на территории России, причем десять и более таких театров находятся в Свердловской, Новосибирской, Московской и Нижегородской областях, Республике Татарстан, Пермском и Краснодарском краях.

В репертуаре 22% независимых театров насчитывается один-два спектакля, 58% театров имеют в репертуаре от 3 до 10 спектаклей и 20% – более 10 спектаклей. Наибольшее количество спектаклей – 59 в репертуаре Коляда-театра.

На 4 тысячи спектаклей приходится более 840 жанрово-видовых характеристик, что, по мнению авторов, является отражением творческого поиска, который ведут независимые театры, создавая многомерное пространство репертуара и приглашая зрителей открывать для себя увлекательный мир. Среди часто встречающихся – комедия, драма, музыкальный спектакль, балет, пластический и танцевальный спектакли, трагикомедия, мюзикл, моноспектакль, классика, интерактивный спектакль, мелодрама, перформанс, трагифарс, теневой спектакль, спектакль-импровизация,

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 МИР – ТЕАТР

спектакль-концерт, детектив, спектакль-сторителлинг, новогодний спектакль, притча, интерактивный спектакль, спектакль о войне, детский и кукольный спектакль, сказка и музыкальная сказка.

На 4 тысячи спектаклей приходится 3330 названий и их повторяемость в основном наблюдается у самых популярных спектаклей детского репертуара и ряда произведений для взрослой театральной аудитории. В информации о спектаклях фигурирует 870 авторов, из них 630 применительно к одному спектаклю, остальные – двух и более. Режиссеры указаны у 60% спектаклей. Всего в информации о репертуаре фигурирует 970 режиссеров, из них 550 применительно к одному спектаклю, остальные – двум и более, 30 режиссеров поставили более 10 спектаклей каждый. Та или иная возрастная информация указана лишь у 55% спектаклей. В наибольшей степени о сообщении возрастной информации заботятся создатели спектаклей для детей, а также спектаклей категории 16+ и 18+. Две трети информации о репертуаре размещено на собственных сайтах театров, пятая часть – в социальной сети «ВКонтакте» и некоторое, относительно небольшое количество информации о спектаклях можно найти также в «Инстаграме» и «Фейсбуке».

Репертуар независимых театров обладает жанрово-видовым разнообразием, что свидетельствует об активном творческом поиске.

Независимым театрам в целях продвижения своих спектаклей можно рекомендовать размещение более полной информации о своем репертуаре, включая авторов произведений, режиссеров постановок, а также возрастные ограничения.

По результатам исследования сделаем важный вывод: необходимо реализовать платформенное решение для обновления в режиме онлайн информации о независимых театрах и их репертуаре – в целях поддержки как самих театров, так и для привлечения новой зрительской аудитории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Самитов Д. Г.* Некоммерческий театр как полноправный участник профессиональной деятельности в США // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 219–234.

2. *Самитов Д. Г.* Становление некоммерческого театра в Чикаго // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 45–54.

3. *Самитов Д. Г.* Лабораторные театры в США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 45–2. С. 77–83.

4. *Neligan A. S.* The determinants of repertoire diversity in non-profit theatre: an application to England and Germany

REFERENCES

1. Samitov D. G. *Nekommercheskiy teatr kak polnopravnyj uchastnik professionalnoj deyatelnosti v Soedinennih Shtatah Ameriki* [Non-profit theatre as a full participant of professional activities in the USA]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2018, no. 4, pp. 219–234.

2. Samitov D. G. *Stanovleniye nekommercheskogo teatra v Chikago* [The emergence of a non-profit theatre in Chicago]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2019, no. 2, pp. 45–54.

3. Samitov D. G. *Laboratornyje teatry v Soedinennih Shtatah Ameriki* [Laboratory theatres in the USA]. In: Bulletin of the Kemerovo

[PhD thesis]. Trinity College (Dublin, Ireland). Department of Economics, 2003. 381 p.
5. *Walmsley B.* Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation // Journal of Customer Behaviour. 2012, no. 10 (4), pp. 335–351.
6. *Scollen R.* Talking Theatre is more than a Test Drive: Two Audience Development Methodologies under Review // International Journal of Arts Management. 2009, Vol. 12, no. 1, pp. 4–13.
7. *Branzanti C., Devlin G., Dix A. Naylor R., Bethany L.* Arts Council England. Analysis of Theatre in England: Final Report by BOP Consulting & Graham Devlin Associates. London: BOP Consulting, 2016. 151 p. Available from: https://www.artscouncil.org.uk/publication/theatreinengland.
8. All New York's a Stage: New York City Small Theater Industry Cultural and Economic Impact Study / Commissioned by A. del Castillo. New York: New York City Mayor's Office of Media and Entertainment, 2019. 60 p. Available from: https://www1.nyc.gov/site/mome/news/11202019-small-theater-study.page.
9. *Заславский Г. А., Иванов О. В., Чернов А. Г.* Перепись российских театров: исследовательский подход и основные результаты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 3. С. 131–151.
10. *Заславский Г. А., Иванов О. В., Карпушкин И. С., Кочеляева Н. А., Чернов А. Г.* Основы развития театра и театрального дела: исследовательский подход и основные результаты // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 74–98.
11. *Заславский Г. А., Иванов О. В., Костылев П. Н., Чернов А. Г.* Обзор публикаций в отечественных изданиях о тенденциях развития театра и театре будущего. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2019. – 276 с.
12. *Иванов О. В., Карпушкин И. С., Чистякова О.* В. Обзор зарубежных исследований театра и проектов театра будущего. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2019. – 296 с.
13. *Большаков Н. В., Максимова А. С.* Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего // State University of Culture and Arts. 2018, no. 45–2, pp. 77–83.
4. *Neligan A. S.* The determinants of repertoire diversity in non-profit theatre: an application to England and Germany [PhD thesis]. Trinity College (Dublin, Ireland). Department of Economics, 2003. 381 p.
5. *Walmsley B.* Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation. In: Journal of Customer Behaviour. 2012, no. 10 (4), pp. 335–351.
6. *Scollen R.* Talking Theatre is more than a Test Drive: Two Audience Development Methodologies under Review. In: International Journal of Arts Management. 2009, Vol. 12, no. 1, pp. 4–13.
7. Branzanti C., Devlin G., Dix A. Naylor R., Bethany L. Arts Council England. Analysis of Theatre in England: Final Report by BOP Consulting & Graham Devlin Associates. London: BOP Consulting, 2016. 151 p. Available from: https://www.artscouncil.org.uk/publication/theatreinengland.
8. All New York's a Stage: New York City Small Theater Industry Cultural and Economic Impact Study / Commissioned by A. del Castillo. New York: New York City Mayor's Office of Media and Entertainment, 2019. 60 p. Available from: https://www1.nyc.gov/site/mome/news/11202019-small-theater-study.page.
9. Zaslavskiy G. A., Ivanov O. V., Chernov A. G. *Perepis rossijskih teatrov: issledovatelskij podkhod i osnovnyje rezultaty* [Census of Russian theatres: a research approach and main results]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2018, no. 3, pp. 131–151.
10. Zaslavskiy G. A., Ivanov O. V., Karpushkin I. S., Kochelyaeva N. A., Chernov A. G. *Osnovy razvitija teatra i teatralnogo dela: issledovatelskij podkhod i osnovnyye rezultaty* [The basics of theatre and theatrical question development: the researching approach and common results]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 74–98.
11. Zaslavskiy G. A., Ivanov O. V., Kostylev P. N., Chernov A. G. *Obzor publikatsiy v otechestvennykh izdaniyakh o tendentsiyakh razvitija teatra i teatre budushchego* [Review of publications in domestic editions on trends in the development of theatre

Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 105–121.
14. Федеральный закон от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» // Российская газета. 2010. 31 декабря. № 297 (5376).

and the theatre of the future]. Moscow: Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 2019. 276 p.
12. Ivanov O. V., Karpushkin I. S., Chistyakova O. V. *Obzor zarubezhnykh issledovanij teatra i proyektov teatra budushchego* [Review of foreign studies of theatre and projects of the theatre of the future]. Moscow: Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 2019. 296 p.
13. Bolshakov N., Maksimova A. *Teatralnaya sotsiologija: zritel nastojashchego i jego ozhidanija ot budushchego* [Theatre sociology: current audience and its expectations]. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 105–121.
14. *Federalnyj zakon ot 29 dekabrya 2010 g. № 436-FZ «O zashchite detey ot informatsii, prichinyayushchey vred ikh zdorovju i razvitiju»* [Federal Law of December 29, 2010 № 436-FZ «On the Protection of Children from Information Harmful to Their Health and Development»]. In: *Rossiyskaya Gazeta*. 2010, December 31, no. 297 (5376).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заславский Григорий Анатольевич – *кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Иванов Олег Валентинович – *кандидат физико-математических наук, директор Центра исследований культурной среды МГУ имени М. В. Ломоносова.*

E-mail: olegivanov62@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1280-4319

Карпушкин Иван Сергеевич – *директор Евразийского центра территориального развития имени П. А. Столыпина (Центр Столыпина).*

E-mail: ivan@karpushkin.info
ORCID: 0000-0003-4917-1794

ABOUT THE AUTHORS

Grigoriy Zaslavskiy – *PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Oleg Ivanov – *PhD, Director of the Center for Cultural Environment Studies, Lomonosov Moscow State University.*

E-mail: olegivanov62@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1280-4319

Ivan Karpushkin – *Director of the CEO of Stolypin Center.*

E-mail: ivan@karpushkin.info
ORCID: 0000-0003-4917-1794

Заславский Г. А., Иванов О. В., Карпушкин И. С. Репертуар независимых театров в России: Многообразие видов и творческий поиск // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 133–150.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-133-150

Zaslavskiy G. A., Ivanov O. V., Karpushkin I. S. The repertoire of independent theatres in Russia: Variety of types and creative search. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 133–150.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-133-150

М. И. НЕМЧИНСКИЙ
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

MAXIMILIAN NEMCHINSKY
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

ПУТЬ ПАРАДОКСОВ. АКТУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ СОВЕТСКОГО ЦИРКА 1920–1930-х гг.

АННОТАЦИЯ
В статье на новых архивных источниках анализируются факты истории отечественного цирка, определившие тенденции его развития в 1920–1930-е гг. как синтез различных видов искусств. Еще в 1928 г. в советской печати появились призывы к сохранению самоидентичности циркового искусства через отказ от театрализации, однако вся история развития этого синтетического по природе феномена, а также практика первых лет существования молодого советского госцирка свидетельствуют о самобытности развития этого вида искусства, требующего активного взаимодействия театра, музыки, искусства хореографии, спорта.
Интернациональное по сути цирковое искусство преображалось в каждой стране, вбирая ее культуру и идеологию. Советское цирковое искусство как самостоятельная ветвь мирового процесса прошло большой путь после национализации в 1919 г. Это был стремительный путь интернационализации – от включения приглашенных иностранных номеров до обретения неповторимого стиля, выражавшегося в ярком идеологическом посыле, массовости зрелища, включении в программы этнического компонента.

THE WAY OF PARADOXES. THE ACTUAL IMAGERY OF THE SOVIET CIRCUS OF THE 1920–1930s

ABSTRACT
The article analyzes the facts from the national circus history using the new archival sources. These facts determined the tendencies of its development in the 1920s and 1930s as a synthesis of various types of arts.
Back in 1928, the Soviet press called for the preservation of the self-identity of circus art through the rejection of theatricalization. But the whole history of this phenomenon, synthetic in nature, as well as the practice of the first years of the young Soviet state circus existence, confirm the unique ways of its development. This art requires the active interaction between the theatre, music, choreography, sports, elements of architecture and literature.
The circus art, which is international in its basis, was transforming in each country, absorbing its culture and ideology. The Soviet circus art, as an independent branch of the world process, passed a long way after the nationalization in 1918. It also went through the most rapid process of internationalization – from the performances of the invited foreign groups to the receiving of a unique style. It expressed in a vivid ideological message, a massive performance, and the ethnic

УДК 791.83(47+57) "1920/1930" DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-151-179 © М. И. Немчинский

Зрелище цирка, построенное на различных физических навыках, соотносится с идеей целостного сценического действа. Цирк от начала своего существования постоянно драматизировал трюки, номера и представления. Он последовательно утверждал себя через создание полноценного спектакля самодостаточным арсеналом средств. Образное насыщение его номеров, взаимоотношений партнеров, профессиональных навыков всех жанров – и есть высокая суть искусства цирка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *история цирка, советский цирк, искусство сталинской эпохи, театрализация цирка, драматизация цирка, цирковая режиссура, трюк.*

component in programs. The circus show, which is usually based on various physical skills, corresponds to the idea of a holistic stage performance. From the very beginning the circus has constantly dramatized its tricks, shows and performances. It has consistently asserted through the creation of a full performance with its self-sufficient arsenal of means. The figurative filling of its pieces of performance, relationships between partners, professional skills of all the genres – this is the high essence of the circus art.

KEYWORDS: *circus, Soviet circus, art of the Stalin era, theatricalization of the circus, circus dramatization, circus direction, trick.*

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

Чтобы испытать действительность,
ее надо видеть на туго натянутом канате.
Когда истины становятся акробатами,
мы можем судить о них.

Оскар Уайльд [1, с. 41–42]

В феврале 1928 г. неожиданно торжественно отмечалось 10-летие государственных цирков, и среди прочих просчетов этого периода был снова пущен в обиходную речь бичующий термин, не забытый еще и в наши дни: «*театрализация цирка*». Он ничего не объяснял. Но сразу становилось очевидно, что речь идет о чем-то дурном, цирку противопоказанном. Хотя с тех пор мир шагнул в следующее тысячелетие, надобность разобраться в сложившейся ситуации не отпала.

Если придерживаться мнения, что цирк – искусство (автор в этом убежден), то он обязан, пусть своеобразно, в средствах именно своей выразительности, отображать на манеже действительность. Значит, реалии жизни, тем более современной, обязательно должны входить в цирковое мастерство и цирковое зрелище. Это в равной степени касается также использования всех достижений культуры, а в связи с этим – востребованных в каждый исторический период эстетических и идеологических позиций. Они должны быть убедительно представлены на манеже. Разумеется, подчеркну еще раз, своеобразно, в средствах именно цирковой выразительности.

Принято считать, что современный профессиональный цирк возник в конце XVIII в. как цирк конный. И начал формироваться благодаря стараниям Филипа Астлея[1], владельца одной из бесчисленных, разбросанных по всему миру школ верховой езды. В отличие от коллег, он, стремясь заполучить в свою школу верховой езды как можно

1 *Следовало бы Эстли (англ. Astley), но в нашей специальной литературе прижилось такое написание.*

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

больше учеников, догадался организовывать показательные выступления берейторов. На них Астлей с компаньонами демонстрировали виртуозные достижения наездничества и выездки. Стремясь подхлестнуть зрительский интерес (и увеличить число обучающихся), всадники обогащали профессиональное мастерство всеми возможными способами. Неоценимую помощь в этом им оказал недавно отпочковавшийся от оперы балетный театр. Наездники, встав на седла, приспособились повторять на них последние хореографические премьеры. Цирк, еще не ставший цирком, уже драматизировал показ профессионального мастерства. Все ширящийся успех нового конного зрелища, приносящий солидные доходы, позволил окружить манеж бывшей школы тремя ярусами зрительских мест (под которыми расположили стойла) и перекрыть все это, как в престижном театре, расписным потолком.

Так в лондонском предместье Тампль появился «Астлеевский амфитеатр».

Так началась долгая славная история нового зрелища, равно привлекательного для любителей конного спорта (им всегда гордились англичане) и почитателей стремительно развивающегося балетного искусства. К тому же Астлей и его компаньон Билл Саундерс догадались перемежать выступления на лошадях клоунами, без которых в Англии не обходились ни простонародные гуляния, ни высокие трагедии Уильяма Шекспира.

Родилось новое искусство.

Эдмон де Гонкур, поражавший современников четкостью тщательного проникновения в любой материал, который он вместе с братом Жюлем исследовал и излагал, сформулировал самую его суть: «Англия – первая в Европе страна, вздумавшая одухотворить акробатический трюк. Там гимнастика превратилась в пантомиму, там бессмысленный показ мускулов и мышц стал чем-то забавным, грустным, иногда трагичным; там гибкость, проворство, ловкость тела впервые задались целью вызвать смех, страх, мечты – так, как это делает театр» [2, с. 63–64].

«Theatre hippique» («Театр лошадей») – написали на фронтоне своего заново отстроенного стационара в предместье Тампль (уже парижском) братья Лоран и Анри Франкони, поднявшие образную содержательность нового искусства до подлинно театральных высот. Правда, просуществовало это название недолго. Указом Наполеона, ревностно насаждавшего «большой стиль» своей империи, в ее столице всем зрелищным коллективам, кроме «Комеди Франсез» и «Оперы», было запрещено именоваться театрами. Братья, вспомнив походы французских войск в Египет и Италию, пробудившие увлечение античным искусством этих стран, назвали свое детище неожиданно и зазывно – «Олимпийский цирк». Название прижилось, сократившись со временем до «Цирк».

В новом искусстве неразрывно переплелись профессиональная выучка исполнителей, их личная индивидуальность (как физическая, так и духовная) и актерская одаренность.

Парижский стационар Франкони собрал со временем лучших исполнителей. Они, совершенствуя мастерство, спускались с лошадей на манеж,

в партер, как это принято говорить у профессионалов. Развернутая в 13-метровый круг и устойчивая (это вам не постоянно, пусть ритмично, уходящий из-под ног круп лошади) игровая площадка позволяла разнообразнее строить трюковые комбинации, мизансцены, все усложняющиеся разножанровые и образные взаимоотношения партнеров. Премьеры парижской труппы Франкони и лондонского «Амфитеатра» на вакансиях, собрав вокруг своих семейств коллег, разъезжали с гастролями по всем столицам мира. Удивительное цирковое мастерство (тем более впервые увиденное) обретало новых поклонников, становилось востребованным на всех континентах, в разных странах. Полюбилось оно и в России.

Владельцы, они же премьеры конных трупп (сегодня их назвали бы продюсерами), уверенные в выучке своих вольтижерок и вольтижеров, стремились всячески подчеркивать уважение к национальным вкусам нового зрителя. Так поступил и ученик Астлея, почитатель реформ Франкони Жак Турниер, построивший в Санкт-Петербурге первый постоянный стационар под названием «Олимпический цирк». Сохранилась афиша-программа его открытия с гравюрой, на которой Бенуа и Луиза Турниер, одетые в сарафан и армяк, танцуют, подвязав косу и бороду, «Русскую пляску на лошадях». Цирк сразу же доказывал новому зрителю, что он самостоятельный театр, вобравший все лучшие средства выразительности других искусств и выучки.

Интернациональное по сути цирковое искусство преображалось в каждой стране, вбирая ее культуру и идеологию. Более того, в те далекие времена артистические коллективы возглавляли, их художественную политику определяли подлинные премьеры ведущих жанров (как правило, дрессировщики лошадей и наездники). Выбрав страну пребывания, они ухитрялись не просто соответствовать требованиям тех мест, в которых намеревались обосноваться, но и найти, завербовать, воспитать своего зрителя, чьим культурным запросам стремились убедительно соответствовать. Поэтому представления санкт-петербургского цирка Гаэтано Чинизелли, остававшиеся высоко профессиональными, отличала подчеркиваемая роскошь, привычная аристократически-чиновной столице. Альберт Саламонский в деловой фабрично-заводской Москве, напротив, избегал показной красивости, делая упор на несомненную сложность любого зрелища, вынесенного на манеж, точно так же, как братья Никитины в крупнейших волжских городах, особенно в Нижнем Новгороде, ежегодно собирающем на всемирно известную ярмарку предпринимателей со всего света, предоставляли возможность отечественным негоциантам похваляться не только богатствами местной природы и промыслов, но и достижениями манежа «Русского цирка».

Профессиональный уровень, класс исполнения номеров всех жанров был всюду очевиден. Но столь же наглядно мастера манежа трансформировали актерскую подачу своих профессиональных навыков. Вот как, к примеру, опытный театральный режиссер, несколько лет возглавлявший художественную работу московского манежа на Цветном бульваре, Эммануил Краснянский вспоминал одного из классиков русского и советского цирка:

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

«Появление Труцци на манеже всегда звучало празднично. Великолепная внешность дрессировщика, красивые лошади, чистота и эффектность работы покоряли зрителей, выходил ли Труцци в костюме ковбоя, или во фраке, появлялся ли в конноспортивном одеянии, он по еле уловимым особенностям своего поведения на манеже и некоторым нюансам в обращении с четвероногими артистами создавал разные образы дрессировщика, артиста своего дела, превращая техническую работу в художественно образную» [3, с. 200].

Это актерская характеристика дрессировщика. Ее убедительно дополняет (ведь на манеже артист почти всегда – режиссер собственного номера) профессиональная наблюдательность Николая Фореггера, сравнившего в одной из своих рецензий выступления конюшен Труцци и шведа Густава Адольфи: «В труппе Труцци сильна театральность, та, которая украшала работу Франкони, которая позволяла арабским наездникам и дрессерам выступать с труппой Мольера. В работе Труцци явно виден темперамент, в работе Адольфи – спокойная воля. Труцци меняет наряды и свои и лошадей, щелкает бичом, горит, вскрикивает, белокурый северянин в неизменном фраке несколькими словами, движениями головы внушает массе лошадей свой приказ. Лошади Адольфи четко *работают*, лошади Труцци – *играют*» (курсив мой. – *М. Н.*) [4, с. 18].

Способностью к такому преображению при выходе к зрителю (а стремились все). Они, используя профессиональные навыки того или иного жанра, разыгрывали на манеже своеобразные сценки, за которыми угадывались конкретные бытовые ситуации.

К этому побуждал своих вольтижеров еще Астлей. Правда, сюжеты для своих номеров в адаптированном виде они заимствовали с балетной сцены. Как раз в годы создания «Амфитеатра» ее возглавил Жан Жорж Новерр, и тогда же в английском переводе вышли его прославленные «Письма о танце и балетах»: «Поскольку балеты есть театральные представления, они должны состоять из тех же элементов, что и произведения драматические. Всякий балетный сюжет должен иметь экспозицию, завязку и развязку, – безапелляционно заявлял балетмейстер. – Успех этого рода зрелищ отчасти зависит от удачного выбора сюжета и правильного распределения сцен» [5, с. 61].

Почти наверняка Астлей не читал этого сочинения. Но он, безусловно, был вынужден доверять вкусу своих лондонских зрителей, которые судили о вариациях танцовщиц с не меньшим профессионализмом, чем о лошадях. Поэтому, начав с приглашения хореографов для переноса премьер балетной сцены на крупы лошадей в исполнении своих вольтижеров и вольтижерок, Астлей следовал такому правилу и в дальнейшем. Гастрольные программки бесстрастно свидетельствуют о том, что зрителям предлагались «Галантная цветочница» или особо популярная «Шотландец и сильфида». И в дальнейшем, когда новое искусство завоевало континент, последние постановки балетной, драматической, позже кабаретной сцены существенно преображали

цирковые номера, сообщая им дразнящий привкус современности, другими словами, новизны, сиюминутности, открытия. Афиши Франкони сохранили названия этих сценок, а современники – их содержание: «Песни Беранже», «Отелло, или Венецианский мавр»… Такие же театрализованные (точнее, все-таки – драматизированные) сценки исполняли и лошади под всадниками: «Девонширский менуэц», «Гвардейский маневр», «Маневр мамелюков», «Кадриль Людовика XIV», позже «Пасторальный контрданс» [6, с. 38, 63, 65–68].

Цирк, сознавая, точнее, утверждая себя искусством, изначально и постоянно обращал самое серьезное внимание на образную содержательность. Весь построенный, казалось, на различных физических навыках, он проявлял их, выстраивая четкую цирковую драматургию. Более доходчиво – но менее методично – можно утверждать, что зрелище цирка всегда было театрализировано. В этом парадоксе цирка – его притягательность.

Хотя в том, что цирк – искусство, у нас продолжают сомневаться в самых высоких и властных (значит, ведающих распределением бюджетных средств) инстанциях, с тем, что он – явление многожанровое, всегда привычно соглашаются. Но, как ни отличны друг от друга гимнастика и акробатика, жонглирование и эквилибр, иллюзионизм и дрессура, профессиональные приемы их воплощения принято именовать во всех странах одним и тем же термином. У нас он пишется и произносится как *трюк*[2].

Что же стоит за этим обозначением профессионального мастерства? Почему именно им принято именовать отличные от всех других видов зрелища действия, создаваемые на манеже и формирующие самую суть цирковой выразительности?

В нашей стране любые рассуждения на эту тему сводятся, по существу, к варьированию или цитированию (иногда раскавыченному) утверждения Е. М. Кузнецова из его опубликованного в 1931 г. фундаментального исследования «Цирк»: «Цирковой трюк представляет собой отдельный законченный фрагмент любого циркового номера, хотя бы самый обыкновенный по технике и кратковременный по выполнению, но вполне самостоятельный и в себе замкнутый, и является простейшим возбудителем реакции, воздействующим на зрителя таким реально выполняемым разрешением задания, которое лежит вне обычного круга представлений и в этом кругу кажется неразрешимым» [6, с. 314].

В свете поднятой темы следует, прежде всего, уяснить, что же представляет собой это уникальное явление *трюк*, без которого невозможно вообразить ни номера любого жанра цирка, ни представления на его своеобразной круглой сцене, ни каждого выступающего на ней артиста (будь то человек или животное), ни самого циркового мастерства.

Парадокс кроется в том, что, кроме демонстрации владения конкретным профессиональным (в контексте рассматриваемой темы – ремесленным) навыком, трюк

2 *Следовало бы трик, как звучит англ. trick – «хитрость, обман», но прижилось другое произношение.*

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

несет в себе несомненное образное содержание. И в этом своем качестве он является специфическим манежным действием (аналогом действия сценического), формирующим манежный образ артиста цирка.

Позволяет ли это упрекать мастерство манежа в «театрализации» (иногда еще обвинительнее – в «отеатраливании»)? Ответ очевиден. Ведь образное насыщение номеров, взаимоотношений партнеров, профессиональных навыков всех жанров – и есть высокая суть искусства цирка. Но партнером циркового артиста может быть и снаряд, на котором он выступает, и реквизит, позволяющий проявить мастерство, и даже животное. Не случайно же прославленный Владимир Леонидович Дуров, склонный к научным изысканиям, а отсюда и к терминологии, анонсировал своих четвероногих и пернатых питомцев как труппу «*антропоморфных животных*». Цирк с самого начала постоянно драматизировал трюки, номера и представления. Он последовательно утверждал себя как своеобразный театр на открытой со всех сторон круглой сцене.

Технические изобретения, мода, всегда стремящаяся стать другой, новые духовные идеалы, меняющиеся вкусы общества постоянно воздействовали на образность манежа. Это понятное без слов искусство развивалось как явление интернациональное. Разумеется, оно менялось, отвечая жизненному укладу и духовным потребностям зрителей. Другие времена – другие нравы – другой цирк. К этому привычно приспосабливались. Особо значимые достижения любого жанра оставались все же в неприкосновенности. Их даже подчеркнуто оберегали, афишируя как «классику».

И вдруг стряслось, казалось, невозможное. Российская империя развалилась. Безвозвратно исчез привычный зритель. Чтобы выжить, не умереть с голода, требовалось во что бы то ни стало сохранить то, что давало пропитание и кров. Артисты и театра, и цирка, самой профессией приученные рассчитывать сами на себя, на свою выучку и талант, создавали работающие на паях колларты и колрабисы (так в телеграфном стиле эпохи именовались коллективы артистов и коллективы работников искусства), всячески стремились заполнить залы (значит – выжить). Каждый старался как мог. Через два года после провозглашения России Советской республикой (раньше было не до того – пришлось сражаться с войсками и германских противников, и бывших союзников, и с протестующими внутри страны) правительство вспомнило об учреждениях культуры. В декрете «Об объединении театрального дела» цирки мало того что упомянули, даже особо отметили как «предприятия, с одной стороны, доходные, с другой стороны, демократические по посещаемой их публике, и особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых элементов и в художественном подъеме их программ» [7].

Цирки России национализировали, т. е. отобрали у их владельцев здания стационаров и имеющиеся при них богатейшие костюмерные и склады, набитые манежными коврами, мягким оформлением пантомим. При ТЕО Наркомпроса (Театральном отделе Народного комиссариата

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

просвещения) была учреждена Секция цирка. Но конкретным преобразованием бывших частных цирков в государственные занялась Временная комиссия. Она состояла из самых общественно активных артистов, из клоунов. Предстояло создать принципиально новый советский цирк для нового зрителя.

Грандиозную задачу облегчало лишь то, что из всех стационаров страны, охваченной Гражданской войной, были национализированы только три – два московских (бывший Саламонского на Цветном бульваре и Никитиных на Садово-Триумфальной площади, в его перестроенном здании располагается теперь Театр сатиры) и почти тут же сгоревший Тульский. Впрочем, и это не облегчало безвыходной, казалось, ситуации. Россия уже четвертый год была лишена обычного в мировой практике обмена цирковыми номерами между континентами и странами: шла война с Германией и ее союзниками (следовательно, артисты этих национальностей были интернированы), перешедшая в стычки с войсками Антанты. По сути, в цирках почти десять последних лет сборы держали русские артисты и немногие оставшиеся иностранцы. Это удавалось потому, что цирковые мастера владели, как правило, несколькими жанрами, а кроме того, их актерская одаренность позволяла за счет изменения облика и взаимоотношений партнеров многократно менять и сами номера. Начавшаяся Гражданская война усложнила и так непростую ситуацию. Многие артисты перебрались к восточным границам, к более сытой и спокойной жизни. На уговоры вернуться в Москву не поддались. Оставшимся в столице 12–13 номерам пришлось, меняя костюмы и комбинируя свои возможности, создавать новый цирк старым составом, разумеется, рассчитывая при этом на новый, так же часто меняющийся сатирический репертуар.

Музыкальные эксцентрики братья Леон и Константин Танти, буффонадные клоуны отец и сын Альперовы, превосходный прыгун Виталий Лазаренко, соединявший акробатику с публицистическими монологами, занялись каждодневной практической – как репертуарной, так и административной – работой. Они вошли и во Временную комиссию по реорганизации московских цирков, и в Комиссию по национализации цирков, и в Директорию по управлению московскими цирками.

Секция цирка не могла конкретно влиять на сложившуюся на манеже ситуацию. Каждый артист был полноправным владельцем своего номера. Но, желая участвовать в обновлении цирка, Секция объявила конкурс на костюмы рыжего и униформиста, на роспись купола цирка.

Было очевидно, что для создания нового – советского! – цирка необходимо воспитать нового артиста, создать школу. Об этом постоянно говорилось на всевозможных собраниях и заседаниях, принимались декларации, делались всевозможные запросы.

Окончилась Гражданская война, налаживалась жизнь. Был создан Союз Советских Социалистических Республик. Ремонтировались, строились, открывались – уже государственные – цирки. Проблема их комплектации

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

полноценными программами также была решена. Правда, на редкость парадоксально даже для цирка.

ЦУГЦ (созданное на базе Секции цирка Центральное управление государственными цирками) сумело добиться от Наркомфина невероятного решения. Ссылка на бедственное положение безработных артистов немецкого цирка и воззвание к международной рабочей солидарности позволили получить разрешение на контрактацию зарубежных номеров и валюту на это. Зрители всех цирков страны получили возможность увидеть лучшие из имеющихся тогда в мире номеров (заполучить работу на родине было крайне затруднительно). Иностранные коллеги поразили, конечно, прекрасными костюмами, новой аппаратурой, трюковыми комбинациями и, главное, построением своих номеров. Пресса наперебой хвалила их, называя новомодным словом – *скетчи*. Это были как бы сценки из жизни тех стран, откуда артисты приехали. Зрители повалили на представления.

Над форгангами новых цирков для зрителя висели кумачовые лозунги «*Цирк – массам*». ЦУГЦ как хозрасчетный трест рапортовало о все растущей доходности предприятия. Финансовое благополучие позволяло советскому цирку существовать и без советских артистов.

Разумеется, для русских профессионалов четкообразное, даже сюжетное построение номера не явилось неожиданным откровением. Погружение исполнителей номеров всех жанров в угадываемую бытовую ситуацию или сюжет книжной новинки завоевали популярность еще в предвоенные годы. Достаточно напомнить хотя бы некоторые номера. Например, высокопрофессиональный воздушный полет «Четыре чёрта» (его руководителем был превосходный ловитор Петр Руденко), который повторял название и образы кинофильма, поставленного по переводному, продолжающемуся пользоваться спросом датскому роману. Или номер Жоржа Розетти (Даниленко по паспорту) с сестрою Шуреттой, одетых в костюмы, повторяющие созданные к последней премьере «Мулен Руж». Жорж совершал на туго натянутой проволоке сложнейшие переходы, пританцовывая и напевая парижские кабаретные новинки под аккомпанемент скрипки сестры, стоящей в арабеске на его голове. Разумеется, приведем в пример и музыкальных эксцентриков Бим-Бом (Ивана Радунского и Мечислава Станевского), начавших еще с царских времен петь с манежа вместо потешной белиберды остросоциальные куплеты.

От цирка всегда настойчиво ждали виртуозных трюков в невероятной при этом подаче. Изменение статуса советского манежа эти ожидания не отменяло. Поэтому Вильямс Трукци, первый артистический директор (худрук по-современному) Первого государственного цирка, оформлял выступление своей вымуштрованной конюшни в Москве как «Ночь волшебника Аладдина», а начав гастроли в Лондоне, требовал, чтобы афиши, несмотря на итальянские национальность и фамилию, представляли его «русским артистом», и показывал «Соколиную охоту времен Иоанна Грозного». Но вместе с тем в высшей школе верховой езды Трукци выезжал, зная

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

о тогдашних напряженных отношениях Англии и Советской России, в образе Буденовца – красная кавалерийская шинель до пят и богатырка (позже ее назовут буденовкой) с пятиконечной звездой. И этот явный политический акцент становился еще определеннее, когда на финальной конной эволюции выключались фонари и костюм краснозвездного краскома, так же, как арнировка и бинты на бабках лошади, вспыхивали алым фосфорическим цветом, а в форганге от купола до манежа разворачивалось светящееся панно со Спасской башней Кремля и струящейся водой Москва-реки.

Точно так же отстаивала честь своей страны на гастролях по Германии труппа осетинских джигитов Алибека Кантемирова. Темповая работа наездников, акробатические пирамиды, выстраиваемые на мчащейся вдоль барьера арбе, огненные танцы под гармонику, на которой по национальной традиции играла женщина, не давали опомниться. И в завершение этой безудержной круговерти на воткнутом в арбу флагштоке разворачивался красный вымпел. Этнографический темповой номер неожиданно становился пропагандистом завоевывающей международное признание Страны Советов.

Практика мастеров манежа – как зарубежных, так и советских – на время перечеркнула досужие рассуждения о дурном воздействии театра на цирк. Чем дальше, тем становилось очевиднее, что они, каждый в средствах своей выразительности, разумеется, стремятся к образному отображению борьбы и свершений своего времени, своей страны.

Эта политическая, но утверждаемая в образно-убедительных средствах миссия, осознаваемая артистами в их международных гастролях, никак не волновала руководителей цирка при составлении прокатных программ внутри страны. Вопреки непрекращающимся заявлениям о необходимости создания отличного от других советского цирка, их прежде всего занимала доходность доверенной в их управление отрасли культуры. Пролетарской культуры, как постоянно подчеркивалось в ту эпоху.

Празднование десятилетия государственного цирка, если даже не обращать внимания на то, что отмечалось оно в 1928 г. (ведь цирки начали переводить в статус государственных с середины 1919 г., а первое представление, на котором этот факт был провозглашен с манежа, состоялось в сентябре), стало на редкость парадоксальным подтверждением этому. В двух отделениях торжественного представления из 12 номеров (отмеченных высоким профессионализмом) отечественными оказались лишь три, да еще Виталий Лазаренко открывал зрелище стихотворным приветственным монологом.

Парадоксом обернулся и первый выпуск школы цирка. Прием на КЦИ (Курсы циркового искусства), созданные для воспитания новых советских артистов, был объявлен только в 1927 г. Предполагалось, что трехлетний процесс обучения сосредоточится, как это подтверждал «Проект положения о школе», на воспитании «в противовес тенденции западно-европейских цирков, *циркача – артиста*, а *не спецремесленника*» (курсив мой. – *М. Н.*) [8, с. 2].

Однако на выпуске Александр Морисович Данкман, которому по его должности управляющего ЦУГЦем следовало бы отрапортовать о давно

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

ожидаемом прорыве в появлении нового артиста, вынужденно констатировал: «Что мы имеем? 18 номеров из школы – 18 копий старых номеров, и при этом слабых. Новых номеров, соответствующих задаче сегодняшнего дня, мы не имеем» [9, л. 133]. К тому же все выпускники придумали себе звонкие зарубежные псевдонимы. Игровая стихия разыгрываемых иностранцами цирковых сценок, от души поддерживаемых аплодисментами зрительного зала, оказалась увлекательней муштры натаскивающих на трюк тренеров и призывов лекторов.

Однако прорыв, казалось, совершился. В том же сезоне 1930 г. на манеж ленинградского цирка вышел совершенно невероятный персонаж. Он появлялся в перерывах между номерами, но его голову не украшали рыжие встающие дыбом волосы, он не ковылял по-утиному, развернув в стороны стопы в большущих туфлях, крутя в одной руке тросточку, а другою поминутно приветливо поднимая котелок. Одетый, как большинство сидящих в зале, в пиджачный, явно не по размеру, костюм местного пошива, этот персонаж даже не был загримирован. Зато он сжимал под мышкой большой портфель. И если коверного клоуна обычно все шпыняли, то этот, вмешиваясь во все происходящее на манеже, мешая по-цирковому нарядным униформистам, беспрестанно отдавал распоряжения. А шпрехшталмейстер, пытаясь унять явно разрушительную деятельность человека с портфелем, уважительно называл его не привычными цирку английскими, французскими или немецкими именами, а как в жизни, по-русски, по имени и отчеству. Этот дорвавшийся до руководства (на что указывал портфель, который клоун старался ни в коем случае не выпустить из рук) Павел Алексеевич (подлинное имя гимнаста, силового акробата и акробата-эксцентрика Алексеева) по-цирковому смешно заполнял паузы между номерами. Но одновременно он ухитрялся высмеять обретавшего в жизни тех лет все большую силу номенклатурного работника. Именно с точки зрения «человека с портфелем» клоун и судил обо всем, происходящем на манеже. Разумеется, нелепо и непрофессионально.

Казалось, новый советский типаж появился, наконец, в самом трудном цирковом жанре, в клоунаде. Ведь на манеж вышел первый (теперь уже ясно, что и единственный) бытовой клоун. Но не Алексеев, а один из первых выпускников КЦИ Михаил Румянцев достиг мировой известности. Начав профессиональную жизнь как Рыжий Вася, он очень скоро примерил, вслед за другими коверными, маску Чарли Чаплина и, трансформировав ее, через четыре года появился на манеже в образе Каран д'Аша, завоевавшем популярность во всех республиках нашей страны, а затем признанном и в мире.

О том, чтобы обновить, переменить зрелище на манеже, сделать его своим, современным, мечтали и воспитанники гимнастических школ, все в большем количестве возникающих по всей стране. Они, просто в силу своей большей численности, и создали собственно номерную основу советского цирка. Конечно, возникали всяческие препоны их появлению на манеже. Желающим стать артистами приходилось пройти ученичество у признанных, законтрактованных Главком профессионалов.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

Для того чтобы представить, каких одаренных мастеров воспитал цирк, достаточно вспомнить Александра Ширая, пришедшего на манеж учеником опытного першевика Я. Бахмане. Разносторонняя спортивная подготовка (гимнастика на снарядах, легкая атлетика, чемпионство в РСФСР по штанге) позволила ему и в цирке добиться успеха во многих жанрах: вместе с женой он создал воздушный номер на двойном лопинге, встав на ходули, удерживал на плечевом перше трех партнеров, на демонстративно маленьком пьедестале поражал сложнейшими силовыми трюками акробатической четверки. А когда «Комсомольская правда» призвала молодежь при подготовке к труду и обороне развивать свою физическую подготовку, создал показательный номер «ГТО». Обладающий великолепной спортивной фигурой (с него М. Г. Манизер лепил фигуры атлетов для наземного вестибюля станции метро «Театральная», тогда – «Площадь Свердлова»), хореографической подготовкой, актерской одаренностью, подтвержденной приглашением в фильмы И. Н. Перестиани и А. И. Бек-Назарова и главной положительной ролью, сыгранной в первой советской цирковой пантомиме «Гуляй-поле», Ширай увлеченно режиссировал свои номера и конструировал для них аппаратуру. К его разносторонней одаренности постоянно обращались театральные режиссеры, приглашаемые для создания цирковых пантомим. Входя в их постановочные группы, Ширай изобретательно обогащал цирковую содержательность этих оригинальных цирковых спектаклей. Позже он даже возглавил как режиссер-постановщик Первую постоянно действующую труппу, в репертуаре которой три года удерживалась пантомима «Тайга в огне».

Воспитанники спорта, прошедшие выучку у профессионалов, постепенно создали номера, которые не уступали по качеству иностранным и стали основой цирковых программ по всей стране. К этому времени возросло не только мастерство, но и искусство цирка.

Когда-то цирк, утвердившийся в качестве самостоятельного зрелища, породил такое тождественное ему понятие, как номер, другими словами, демонстрацию определенного профессионального мастерства. Чередуясь и складываясь в комбинации, однородные трюки образовали различные жанры цирка. Исполняемые в определенном порядке, они, соответственно, отмечались номером в программке. Поэтому их и начали называть номерами. Оттого и цирк привыкли воспринимать как чередование номеров. Подогревая зрительский интерес (следовательно, новое посещение цирка), номера эти постоянно обновляли. Перемена проходила обычно перед праздничными, особо посещаемыми днями, по пятницам. Разумеется, учитывалась популярность номеров – с пользующимися особым успехом продлевали контракты.

Эта принятая повсюду традиция на нашем манеже была нарушена.

К 1930 году в большинстве цирков нашей страны существовали режиссеры, призванные контролировать художественную полноценность демонстрируемых номеров. Евгений Кузнецов, возглавивший как главный режиссер работу Ленинградского цирка, предложил для укрепления

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

образной содержательности представлений обновлять их не постепенно, а целиком, циклами. Активный сезон позволял, по его предложению, четырежды менять программу при условии, что она длится два месяца. Основная масса номеров, демонстрируемых по всей стране, продолжала поступать из-за границы (через расположенное неподалеку от Ленинграда Негорелое), что облегчало цирку на Неве их отбор. Смена программ циклами при условии, что каждый из них оригинально, образно решен, подхлестывала зрительский интерес. Это предложение было поддержано другими цирками, ведь оно приучало зрителей воспринимать представление на манеже не простым чередованием номеров, а как целостный тематический дивертисмент.

Как ни традиционен цирк, он всегда неожиданность. Именно отказ от традиции движет его развитие. Непредсказуемым цирк делает, прежде всего, индивидуальность артиста (будем считать, что на манеж должны выходить только одаренные люди) и всякое нарушение привычного. Тогда индивидуальные открытия становятся художественной нормой, позволяющей искать личностную содержательность и своего образа, и своего номера.

Гимнаст и акробат Борис Эдер, например, приняв по поручению Главка купленную у фирмы Гагенбеков группу дрессированных львов, стремился снять с образа артиста, выходящего в клетку, традиционный романтический ореол. Укротители большинства хищников – от кошачьих до крокодилов – предпочитали появляться в коротких куртках, отделанных крученым шнуром (одежда воинственных венгров-кавалеристов), позже – в расшитых галунами мундирах морских капитанов. Эдер, отказавшись от жесткой дрессуры хищников, от демонстративного понуждения криками и ударами бича к исполнению трюков, встречал своих партнеров (кроме львов, он позже готовил группы тигров, леопардов, белых и бурых медведей) в военизированном френче, общепринятой одежде советских руководителей. Пересматривались незыблемые, казалось, возможности жанров и обязательной в них трюковой работы. На отечественном манеже стремились даже общению партнеров (ведь для артиста цирка животные, с которыми он работает, – полноправные партнеры) дать современное, всем понятное обоснование. Даже классическим пирамидам, в которых животных собирают в статичные и симметричные группы, Эдеру удалось найти узнаваемую бытовую, несколько пародийную подачу. Его львы развлекались катанием на карусели или же собирались послушать музыку вокруг играющего патефона. Он не принуждал своих воспитанников, а объяснял им, что следует сделать. Рецензенты, как сговорившись, поражались, что Эдер «разговаривает со своими питомцами в тоне сплошных шуток-прибауток» [10, с. 29].

Неожиданным и эффектным открытием Анатолия Вязова стала трансформация классического воздушного полета. Вязов в образе Чарли Чаплина заполнял паузы программы, и поэтому никого не удивляло, что коверный клоун поднимался по веревочной лестнице на мостик, когда вольтижеры уже проделали традиционный променад. Но Чаплин упрашивал полетчиков позволить и ему совершить кач на трапеции, срывался, не долетев

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

до ловитора, и стремглав летел к манежу. Когда зрители уже не сомневались в гибели артиста, тот неожиданно взлетал вверх и приземлялся на мостик. Происходило это потому, что Вязов придумал соединить резиновым амортизатором (страна тогда увлекалась планеризмом) пояс вольтижера и штамберт, к которому крепилась трапеция. Это позволяло совершать акробатические прыжки не только в руки ловитора, но также при полетах к манежу и обратно.

Стиль избыточной праздничности и размаха, который позже назовут сталинским барокко, воздействовал и на преображение цирка. Даже внешне. Одна из столичных газет включила в рецензию о цирковой премьере диалог зрителей: «А что тебе больше понравилось: эксцентрики или жокеи?» – «Штукатуры» [11].

Действительно, Первый госцирк, цирк на Цветном бульваре, буквально преобразился. Алебастровые каннелюры с позолоченными капителями из лошадиных голов были надеты на установленные еще при Саламонском голые металлические трубы, поддерживающие окрашенный под слоновую кость купол. Позолоченные решетки розеток украсили перемычки амфитеатра и барьеры лож. Их верх, как и сидения кресел, украсил красный бархат. Искусственный цветной мрамор покрыл пол и стены зрительского фойе. Подновили Ленинградский и Киевский цирки. По всей стране новые стационары строили как праздничные дворцы. И представления на светлых и просторных манежах должны были стать праздниками.

Наиболее убедительно сформировать драматургию подобного зрелища удалось Борису Шахету, поставившему к XX годовщине революции – ее торжественно отмечала вся страна, и цирк не имел права остаться в стороне – на манеже Ленинграда спектакль «Сверстники Октября».

Спектакль к торжественной дате начинался масштабно и показательно. Восемь фанфаристов на сцене открывали его. И тотчас под дробь барабанщиков, занявших проходы всех ярусов и секторов, на манеж выбегали физкультурники с пятиметровыми лестницами-стремянками, барьер двумя полукружьями занимали спортсменки с каноэ на талии, и девушки в светлых платьях вставали по ступеням лестниц, обрамляющих форганг и сцену.

И под летящую музыку физкультурники, раскрыв стремянки, строили на них пирамиды, спортсменки, присев на барьер, «плыли», ритмично двигая двухлопастными веслами, и синхронные движения девушек на ступенях лестниц поддерживали общую пластическую картину. Музыка обрывалась, и в свете прожекторов два стоящих посреди сцены мужчины в строгих черных фраках провозглашали славу Октябрю, принесшему стране свободу и счастье. Появившийся между ними в традиционном шелковом комбине Владимир Дуров завершал стихотворное приветствие:

…Наш цирк выводит на арену
Свою сверкающую смену,
Где каждый – сверстник Октября! [12]

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

И под выросший над манежем шатер из цветных лент, концы которых держали в руках вальсирующие вдоль барьера балерины, шеренгами выходили участники программы. Последними появлялись, взявшись за руки, любимцы Ленинграда коверные Франц и Фриц (Федор Томашевский и Василий Артамонов). Менялся свет, и сквозь ряды мастеров цирка проходили колонны их будущей смены – физкультурники.

Снова звучали фанфары на сцене. И Дуров провозглашал стихотворную славу «делам героев и вождей». Из флагштока, поднимающегося сбоку сцены, разворачивалось огромное алое знамя с золотым барельефом Ленина и Сталина. Хор, стоящий на сцене и в оркестре, пел величальную песню.

Казалось, этим показным парад-прологом цирк достоверно и убедительно демонстрировал свою политическую благонадежность. Но нет, режиссер счел нужным добавить еще один штрих. Шпрехшталмейстер объявлял первый номер: «Пионер Глеб Лапиадо!»

В спектакле было мало текста. Кроме стихотворных монологов пролога, он звучал только в аттракционе Дурова, который решался как его диалоги с животными, на которые те отвечали трюком. Но и без слов было понятно, что собраны не просто молодые (только одному, самому старшему, исполнилось 32 года), но и блестяще выученные мастера именно советского цирка.

Даже конные номера были представлены разнообразно. Кроме 11-летнего жокея (его настоящая фамилия Королёв), выступавшего вместе с партнером, девичьего па-де-труа и конюшни дрессированных лошадей, целое отделение занимала большая группа животных Дурова. Поэтому Шахет, добиваясь непрерывности действия, отказался от манежных ковров (ведь перед каждым конным номером их требовалось сложить и увезти, а после вернуть на место). Артистам всех жанров пришлось работать на опилках. Но красочная праздничность манежа была сохранена. Его к каждому отделению украшал новый орнамент, выложенный цветными опилками.

Отказался Шахет и от традиционного чередования номеров, и от клоунских реприз, и от самостоятельных выступлений балетного ансамбля. Стремясь выстроить целостный цирковой спектакль, он с помощью балетмейстера Евгении Лопуховой нашел прием нового композиционного развития зрелища. Показ всех номеров предваряли своеобразные, каждый раз по-новому решенные танцевальные прологи, которые жанрово предваряли характер работы артистов. Так, например, выступлению жонглера Николая Барзиловича, заканчивающего номер комбинацией с мячом, предшествовала игра девушек с пушболом – огромным двухметровым шаром, популярным в спортивных играх.

Кроме того, Шахет, опираясь на профессиональное мастерство коверных Франца и Фрица, владевших навыками всех жанров, преобразил и их участие в спектакле. Теперь цирковое действие развивалось в столкновении целых художественных звеньев – танцевального пролога и номера, номера и клоунской пародии на номер.

По эскизам Павла Снопкова для всех артистов, приглашенных физкультурников, участников хора и особенно для танцовщиц к прологу каждого номера были сшиты гармонирующего цвета одежды, решенные в одном стиле. Это помогло участникам спектакля слиться в один образ – образ всесторонне одаренного циркового артиста.

Все средства выразительности, не только цирка, но и смежных искусств, позволили создать массовое, темпераментное, будоражащее зрелище, заставлявшее сидящих в зале ощутить себя соучастниками праздника. Иначе и не могло быть, когда с купола прямо тебе в руки летели парашютики с маленькими букетами цветов.

Цирк стремился говорить со зрителем на своем языке, языке трюка. Но темы этих «разговоров» диктовало, разумеется, государство. Оно же определяло духовные потребности зрителей и круг их интересов.

Поэтическая метафора Маяковского, к тому времени провозглашенного лучшим, талантливейшим поэтом эпохи: «Землю попашет – попишет стихи» – вдруг откликнулась повышенным вниманием к развитию народного творчества. Представлялось, что художественной самодеятельностью проще управлять, чем театрами, отстаивающими права на эксперимент. И такая позиция четко претворялась в жизнь.

В столицах союзных республик режиссеров, увлекающихся оригинальным подбором репертуара и его нетрадиционной трактовкой, отстраняли от постановок. Сцену расформированного МХТ Второго предоставили Центральному детскому театру. Был закрыт московский Мюзик-холл. В его помещении заново учрежденный Театр Народного творчества начал показывать спектакли рабочей художественной самодеятельности.

Цирк не мог остаться в стороне. И на манеж начали приглашать самодеятельных мастеров. Их работа должна была убедительно выстраиваться по жесткой сталинской формуле – «социалистическая по своему содержанию и национальная по форме» [13, с. 367]. В драматургии цирковых программ, в оформлении номеров принялись всячески выявлять и подчеркивать их национальную содержательность. Искали народных умельцев.

Так в цирке появилось семейство старейшего канатоходца Узбекистана 69-летнего потомственного дорвоза Ташкенбая Игамбердыева. Национальные одежды, старец, благословляющий сыновей, выкрикивающий советы балансирующим на канате, необычные трюки (хождение на ходулях, с тазами на ногах) гарантировали зрительский интерес (и благосклонность руководства). Удивляли и сами аппараты – поднимающийся между разновысокими козлами канат, наклонный под резким углом к манежу, пеньковый, провисающий под весом вставшего на него; пружинящий симдор, натянутый невысоко над манежем поперек основного. На него в финале неожиданно вскакивал Ташкенбай и начинал прыгать, садясь и приходя на ноги, в темп, 15–20 раз подряд. И все семейство, подскочив к симдору, пыталось остановить седобородого отца, сберечь его силы. Точно так же, сообща, всей семьей в начале номера предостерегали, подсказывали каждый шаг

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

поднимавшимся по почти отвесному канату сыну и брату. И отчаянно кричали, когда тот, уже достигнув цели, оступался и летел вниз головой (предварительно вставив ногу в петлю). Узбекские дорвозы не просто демонстрировали свое мастерство. Они убедительно разыгрывали сценку о сложной и опасной жизни канатоходцев. Их выступление казалось действительно прикосновением к древней народной культуре.

Совсем иначе и неожиданно начали свою цирковую жизнь лакские мальчишки-чабаны. Их аул связывал с остальным Дагестаном переброшенный через ущелье пеньковый канат, поэтому никого не удивила победа юных пехлеванов на Олимпиаде народного творчества в Махачкале. Чудом стало то, что обком партии направил их по просьбе директора Киевского цирка в открытую там цирковую мастерскую. Учиться приходилось всему, начиная с русского языка. Их манежную пластику оттачивал сам Николай Фореггер, в те годы художественный руководитель цирка. Чтобы натянуть канат, связал свои перши Океанос. Все артисты гастролирующих программ охотно помогли новичкам (один не выдержал, сбежал обратно в горы) меньше чем за два года освоить прыжковую и плечевую акробатику, и работу на туго натянутом стальном канате, и сальто-мортале на нем, и хитрости работы с балансиром. Приученные к специально для них изготовленному аппарату, к свету прожекторов, к заново сшитым костюмам (черные папахи, черкески, красные расшитые сапоги, кинжалы в серебреных ножнах), к звучанию оркестра, Рабадан Абакаров, Яраги Гаджикурбанов, Магомед Загирбеков и Сабирулла Курбанов были профессионально подготовлены к выходу на манеж.

Не переводя дыхания, «4 Цовкра» (название аула стало их псевдонимом) врывались в бурной дагестанской лезгинке из-за занавеса, взлетали прямо по трубам, не имеющим ступеней, на мостики, соединенные стальным канатом, и там, прихватив балансиры, продолжали бегать, перескакивая друг через друга, с плеч одного на плечи другого, переходить от моста к мосту в колонне, составленной из всех четырех партнеров, крутить сальто-мортале, опускаться в шпагат с партнером на голове, снова плясать так, будто под ними твердая опора. Получился словно бы показательный советский национальный номер.

Юрий Юрский, возглавлявший столичный цирк, пригласил номер «4 Цовкра» в свой юбилейный спектакль. Принцип построения современного востребованного зрелища на манеже к праздничной дате режиссер заявил уже в названии – «Цирк народов СССР».

В спектакле решено было собрать номера союзных республик. Их, конечно, не хватало. Но выход из подобной ситуации был известен. Артистов следовало переодеть, а их работу скорректировать. Яркие фольклорные костюмы, подчеркиваемая национальная самобытность взаимоотношений партнеров преображали и сами жанры, и подачу их трюковых комбинаций.

Праздничность цирковому зрелищу придавали яркие аплиссированные, в диаметр манежа, или квадратные ковры Вадима Рындина. Они менялись

под каждый аттракционный номер, определяя его национальный характер и являясь продуманным красочным фоном для специально сшитых костюмов работающих на них артистов.

Парад и эпилог, в которых манеж и лестницы, ведущие к нему из амфитеатра, заполняли одетые в национальные костюмы артисты труппы, кордебалет, приглашенные для массовости физкультурники и большой оперный хор, позволили убедительно начать и закончить спектакль о дружбе братских народов нашей страны.

Ни буффонадных клоунов, ни музыкальных эксцентриков, ни даже конюшню в программу не пригласили. Номера с дрессированными собаками и медведями, воздушный турник и эквилибрист никакому этнографическому перевоплощению не подверглись.

Ставка делалась на номера аттракционного плана, позволяющие ярко и масштабно передать национальный колорит. Значительные по цирковой выразительности, они еще более укрупнялись за счет присоединения танцев. Плясовые зачины номеров или их лихое танцевальное завершение, иногда укрупнение уже имевшихся в номерах хореографических фрагментов использовались широко и неординарно, тем более что в цирке имелись мужской и женский балетные ансамбли.

Прославленных прыгунов с подкидными досками Океанос (труппа Леонида Ольховикова) переодели для этого спектакля в фольклорные костюмы. И их номер, хорошо известный любителям цирка, начинался и заканчивался на площадке, задекорированной под русскую тройку, которую лошади везли вдоль барьера. Акробаты один за другим или парами совершали акробатические прыжки на нее и обратно на манеж. Эти комбинации, оправдывающие появление труппы в программе, обрамляли основную, вот уже точно по-русски лихую работу на подкидных досках.

Номер украинских жонглеров Филипенко, разыгрывающих сценку ухаживания парубка за дивчиной, вообще развернулся в народное гуляние. Оно лишь временами затихало, когда Мария и Бахстас перебрасывали макитры, подсолнухи, початки кукурузы, балансировали арбузы и дыни, а при этом еще играли на гармошке, пели и плясали.

И, конечно, украшением спектакля стал всем известный великолепный номер «Кадыр-Гулям», выдаваемый на этот раз за казахстанский. Его создатель, руководитель и участник Владислав Янушевский превратил выступление акробатов на верблюдах в своеобразную иллюстрацию того пути, который прошли угнетенные народы царской России. Но при этом урок политграмоты оборачивался отличным цирковым номером.

В полумраке под рев карнаев караван верблюдов, который погонщики в длинных восточных халатах неспешно вели вдоль барьера, появлялся как напоминание о феодальном прошлом. И животные, и люди медленно, словно нехотя, укладывались по кругу, чтобы хоть немного отдохнуть. А одна из девушек, закутанная с головы до ног, выходила в центр, танцуя, сбрасывала покровы. Но погонщики не смели даже головы поднять, чтобы взглянуть на нее.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

Вдруг вспыхивал яркий свет, вступала энергичная музыка, вскакивали и с ревом убегали верблюды, девушки скрывались следом за ними. И унылые погонщики, сбросив халаты, превращались в темпераментных парней, мускулистые тела которых не в силах были скрыть шаровары и короткие рубахи. Прыжками, соревнуясь, они заполняли весь манеж. А потом из форганга выбегал верблюд, запряженный в арбу, широкую площадку на двух высоких колесах. И ребята начинали уже на ней выжимать стойки и выстраивать пирамиды. А потом один за другим прыгали со спины верблюда в плечи стоящего на арбе, а с них, в темп, в плечи еще одного, бегущего, не отставая, за арбой. Прыжки на манеже, на арбе, полеты с вынесенных подкидных досок, набирая темп, сменяли друг друга. Но вот, передохнув минутку, все восемь юношей и девушки взбирались в плечи своего предводителя, слаженно выстраивали на них пирамиду, а он, чуть подпрыгнув, уносил своих соратников и учеников с манежа. Так кончалось первое отделение.

А в последнем номере спектакля манежем овладевали старожилы цирка, осетинские джигиты Али-Бек (Кантемировы), обретшие за прошедшие годы еще больше умения и мастерства. Их рискованная джигитовка – и сольная, и на нескольких лошадях сразу, акробатические перестроения на несущейся вдоль барьера арбе (она была более миниатюрной, чем у Кадыра), темпераментная рубка лозы, пляски под национальные инструменты, папахи, черкески с газырями, летящие башлыки мощно и убедительно возвращали спектаклю обещанный народный колорит. К их финальной лезгинке присоединялись, выскочив из боковых проходов, мужчины балетного ансамбля и выплывающие из форганга девушки.

Танец обрывался, танцоры замирали в живописной группе. И тут же освещалась сцена. На ней вокруг барельефов вождей, замерев, возвышались друг над другом представители всех национальностей, физкультурники со знаменами в руках, хор, и звучала, как в прологе, ставшая чуть ли ни народной «Песня о Родине»:

За столом никто у нас не лишний,
По заслугам каждый награжден…

В этой своеобразной программе даже появление коверного оправдывал диалог между ним и шпрехшталмейстером:

– У нас сегодня национальная программа. Сегодня выступают только лучшие представители народного цирка. А Вы кто? – Артист цирка! – Это еще что за национальность? – Самая национальная национальность. Так и объявите публике: артист цирка Каран д'Аш [14, с. 113].

«Цирк народов СССР» и «Сверстники Октября» старались, оставаясь по-цирковому убедительными, стать подтверждениями сталинскому утверждению: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Эти и подобные им программы стремились доказать, что цирк достоин войти в круг искусств, способных не просто развлекать зрителей, но воспитывать граждан своей страны.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

Молодые артисты стремились погрузить свои номера в узнаваемую жизнь своей страны и своего народа. Среди наиболее значительных удач – те номера, в которых привычные трюки и жанры преображал облик новых аппаратов. Такие номера пропагандировали востребованную гражданскую тему. Может быть, самого неожиданного результата (теперь уже кажущегося обыденно-логичным) добился Алексей Бараненко, решивший по-цирковому откликнуться на призыв к советской молодежи пополнить ряды военно-воздушного флота. Он преобразил традиционную гимнастическую парную работу на ловиторке. Родился новый жанр – воздушная гимнастика на вращающемся аппарате (в цирках его по-домашнему называют «вертушка»). Цирковая условность превращалась в реальность, когда высоко над манежем кружился аэроплан-«этажерка», поднятый мотором, стрекот которого перекрывал звучание оркестра, а пилот, сидящий в кабине, и его партнеры, исполняющие трюки под шасси, были облачены в комбинезоны и шлемы летчиков.

Казалось, сама жизнь с ее производственными шумами, острым запахом бензина, летящим от работающего мотора дымком вторгалась под купол цирка.

Несколькими годами позже еще один гимнаст, Виктор Лисин, повторил номер на вертушке. Но он нашел совершенно иное решение аппарата, вернул цирковому номеру фантастическую романтику. После объявления в лучах прожекторов из-за занавеса на затемненный манеж выезжала небольшая, сверкающая полированным металлическим корпусом ракета. Достигнув центра манежа, она разворачивалась и, вращаясь по спирали, взлетала под купол. Прожектора, сопровождающие полет ракеты, на мгновение гасли и тут же зажигались, освещая женскую и мужскую фигуры в позе. как любили писать газетчики, мухинской скульптуры «Рабочий и колхозница». Пролетев в этой мизансцене круг, артисты начинали блестящую парную гимнастическую работу на двойном бамбуке. Отточенный цирковой трюк придавал достоверность несуществующему летательному аппарату. А сверкающая никелированная ракета заставляла видеть в цирковых артистах людей будущего, вырвавшихся за стратосферу.

То было уже не просто цирковым подтверждением происходящего в действительности, как у Бараненко. Это казалось убедительным осуществлением мечты. Ведь не только наша страна, но весь мир тогда увлекся научными исследованиями, фантастикой (хотя бы популярной «Звездой КЭЦ» А. Р. Беляева), кинофильмами о звездолетчиках, полете на Луну, о космосе. Уже сам вид аппарата сообщал и гимнастам (появившимся под ним, кстати, в традиционных цирковых костюмах), и их трюкам, и всему номеру мощную романтическую образность. Достоверность происходящего превращала фантазию в действительность.

Так своеобразно современность находила себе путь на манеж.

Не рассуждения и обещания, а практическая работа на манеже убеждали руководителей культуры и партии в способности цирка не просто

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

развлекать зрителей, а воспитывать их как всесторонне развитых граждан социалистического общества, патриотов своей страны.

Хотя от советского цирка, цирка государственного, ожидали, что он будет утверждать на своем манеже социальные достижения страны, его артисты стремились к большему. Призывали зрителей мечтать и фантазировать. Точно найденная образная подача номера – пластическая, музыкальная, световая, костюмная – подтверждала уникальную способность трюка вбирать все в себя и выигрывать от этого. Ведь зритель постоянно ищет близкие ему сиюминутные ассоциации. Их-то сознательно (и бессознательно) и создавали на манеже артисты.

Привычно утверждать, что главное в цирке – трюк. Да, конечно. Но эту мысль можно и нужно сформулировать профессиональнее: главное в цирке – артист, исполняющий трюк.

Даже Эмиль Кио (отец), перенесший на манеж, открытый со всех сторон, аппаратные фокусы, исполнявшиеся его предшественниками на сцене, был убежден: «Настоящий иллюзионист должен, в первую очередь, быть хорошим артистом, а не просто техником иллюзиона. Важно не просто придумать трюк – надо сыграть его».

Наиболее полно образное содержание трюка и убедительность исполняющего его артиста демонстрирует номер. Именно в нем проявляется уникальная цирковая драматургия.

Самый, пожалуй, результативный режиссер той эпохи, Шахет, не владел ни одним цирковым жанром, но обладал даром преобразить имеющийся у артиста трюковой репертуар, придать ему увлекательную востребованность, современное содержание. Он умел найти и трюку, и актерской индивидуальности исполнителя неожиданный жанровый (в сценическом толковании этого понятия) и образный поворот.

В сезон 1938/1939 г. на манеже Костромского цирка, закрытого для показа программ, существовала специально созданная Художественно-постановочная мастерская. Несколько работ осуществил здесь и Шахет.

Великолепному стоечнику Михаилу Егорову, который мог исполнить 200 прыжков на одной руке, он предложил преобразиться в краснофлотца, мастера, по всеобщему убеждению, на все руки. Это сразу определило внешний облик артиста, ритм его работы, содержание центральной трюковой комбинации, характер музыкального сопровождения и аппарат, позволяющий наиболее выгодно подать мастерство артиста. К никелированной конструкции, строгой, как капитанский мостик, вознесенной на двухметровую высоту, с одной стороны шли ступени трапа на манеж, а с другой – много выше поднимался узкий трап, завершающийся небольшой площадкой, закрепленной на высокой мачте. Темповую работу с подъемами и спусками по ступеням к мостику на двух и одной руке, перепрыжках с руки на руку поддерживали мелодии популярных краснофлотских песен и переплясов. А в завершение номера Егоров танцевал на руках всеми любимое «Яблочко». После этого шел подъем-перескок на руках по ступеням поднимающегося

к флагштоку трапа. И в тот момент, когда краснофлотец достигал площадки, исполнив полсальто, приходил на ноги и вскидывал, отдавая честь, руку к бескозырке, за его спиной на флагштоке взвивался красный вымпел. В аплодисментах мастерству и ловкости артиста сливалась гордость и за цирк, и за надежность военно-морских сил, о которых он убедительно напомнил.

Совершенно иной путь образного построения избрал Шахет, работая с эквилибристами на проволоке Орландо (Сусанна Феррони, Иван Курзямов и их сын Геннадий). Как цирковые профессионалы они безукоризненно владели несколькими жанрами, имели хореографическую выучку и опыт работы в пантомимах. Кроме того, предстояло учесть и технические возможности нового аппарата, изобретенного Курзямовым для жены, блестящей танцовщицы. Проволока, соединяющая два растянутых у барьера моста, могла беспрерывно, меняя скорость, двигаться между ними. Это позволяло Сусанне, поднявшись на пуанты с одной стороны манежа, перенестись, не меняя позиции, к другой. Или можно было, добежав или доехав на велосипеде до центра проволоки, нестись там изо всех сил, не двигаясь с места (проволока натягивалась на два задекорированных вертикальных барабана, которые вертел ассистент, спрятанный драпировкой мостов). Неожиданные технические возможности аппарата и профессиональная выучка артистов предоставляли, казалось, все возможности для появления современного спортивного действа. Но Шахет сделал ставку на актерское мастерство эквилибристов. Оригинальные трюки требовали романтической приподнятости их подачи.

В эти годы наша страна, да и весь мир, жил событиями Гражданской войны в Испании. Она стала не просто слухами, а действительностью. У нас уже появились испанские дети, спасенные от сражений республиканцев с фашистами, советская молодежь носила пилотки-«испанки», все пели «Bandiera rossa». И Шахет решился на номер в испанском стиле. В классическом испанском стиле.

Актерский темперамент артистов, их хореографическое мастерство, широкополые шляпы и плащи идальго, высокий гребень, мантилья и летящие юбки синьорины, страстные движения фламенко и пасодобля, поддержанные оркестром, сразу же объединяли манеж и зал, заставляя с повышенным одухотворением воспринимать все трюки на проволоке (отличные трюки!).

А групповому жонглированию, жанру, достаточно далекому от жизни, Шахет нашел неожиданное бытовое решение. Тогда вода продавалась на улицах с тележек под тентом. Вытянутые пирамидальные бутылки зеленого стекла уже своим видом напоминали булавы. Жонглеры Николая Лихачева выступали с булавами и ракетками. Реквизит и конкретная жизненная ситуация, позволяющие найти оригинальный постановочный ход, были налицо. Необходимость обмена конкретными предметами жонглирования определила характер и внешний вид персонажей: несколько шаржированный продавец воды и двое друзей-физкультурников, желающих утолить

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

жажду. Сольные, парные, групповые перекидки, изменения их темпов и характера, перемещения по манежу – избранная тема позволяла включать в работу все новые предметы (стаканы, тарелки), оправдываемые сюжетом. Номер жонглирования трансформировался в узнаваемую уличную сценку.

В оригинальных образных решениях Шахета номера начали различаться не только по жанрам, но и по стилистике, образному решению, узнаваемой драматургии происходящего. Номера отечественного цирка все чаще обогащались за счет своего постановочного решения. Благодаря образной содержательности номеров возрастало репертуарное разнообразие цирковых программ. Это заставляло всерьез относиться и к поиску оригинального образного решения цирковых представлений, которые, собственно, и состоят из номеров.

Е. М. Кузнецов, к тому времени заместитель управляющего Всесоюзного объединения госцирков по художественной работе, отвечающий за его образную содержательность, ратовал за номерной цирк. Он был убежден, что объединять номера, эти самодостаточные слагаемые искусства манежа, призван большой постановочный дивертисмент. Склонный к четкой логике, Кузнецов обозначил необходимые для этого этапы режиссерской работы: «**оформление всех номеров** + **парад** + **балетные интермедии**, служащие **оправой** номеров, которые почему-либо оттеняются и выносятся как бы в центр **зрительского внимания** (выделено автором. – *М. Н.*)» [15].

Именно такой подход к построению циркового спектакля, сформированный опытами Шахета, принятый и растиражированный другими режиссерами, определял образное содержание постановочной работы на манеже в предвоенные годы.

По всей стране возводились цирковые стационары, отвечающие самым высоким нормам современного театрального строительства. Номера, которые ранее традиционно передвигались по стране так называемым конвейером, сменяя друг друга, начали объединять в коллективы. Создавались постоянно действующие труппы с отличными одна от другой постановочными решениями, да еще с двумя сменяемыми программами (тогда еще артисты цирка, как правило, профессионально владели несколькими жанрами). Это было выгодно и организационно, и финансово, ведь вдвое сокращались расходы на переезды артистов и перевоз багажа. Как ни парадоксально, управленческая выгода обернулась несомненной творческой удачей. Освобожденные от необходимости каждый месяц срываться с уже налаженного места работы, артисты получили возможность продуманно оттачивать трюки и номера, даже придавать дивертисментным программам большую художественную целостность.

Одна из трупп, Третья, самая молодежная по составу, смогла даже создать цирковой спектакль «Веселый теплоход», наполненный мелодиями Исаака Дунаевского, написанными для кинофильма «Волга-Волга». В нем все артисты получили сквозные роли на все представление, а их собственные номера были трансформированы в соответствии с развитием сюжета.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

Цирк – искусство контрастное. Поэтому никого не удивляло, что, как это было в первом варианте программы Третьей постоянно действующей труппы, веселый клоунский кавардак пролога прерывался высвечиваемой на сцене живой картиной, в которой красноармеец, сдерживающий рвущуюся с поводка собаку, замерев возле пограничного столба, всматривался вдаль. И тут же, по сигналу горна, через манеж во всполохах цветных прожекторов неслись конники с саблями в руках, мчались мотоциклисты, вооруженные пулеметами, бежали с винтовками наперевес красноармейцы. И снова возвращался полный свет. И завершался стихотворный монолог:

…никакие в мире тучи
Не омрачат веселый смех
Страны счастливой и могучей,
Где труд и отдых – право всех [16].

Востребованная оборонная тема способствовала появлению на манеже новой аппаратуры и заставляла тематически переоформлять уже существующие номера.

Модные еще с Первой мировой войны всевозможные снайперы, сверхметкие спортсмены, продолжающие оставаться в своем традиционно-экзотическом «индейском» виде, все чаще начинали перевоплощаться в метких ворошиловских стрелков.

Менялись и номера дрессуры собак, все чаще трансформируясь под влиянием рассказов и радиопередач о легендарном пограничнике Н. Ф. Карацупе и его не менее прославленной овчарке. Наиболее эффектным изложением этой темы стала своеобразная пантомима «Немые друзья», где ее исполнителя и создателя Эдуарда Рогальского (Викардо), раненого красноармейца, спасали собаки военно-санитарной службы.

Джигит Михаил Туганов, начинавший цирковую жизнь в номере Али-Бек, нашел своему всегда востребованному конно-акробатическому жанру современное постановочное решение. Традиционные кавказские игры, несколько абстрактные, но романтически убедительные и увлекательные, были своеобразно «заземлены», соотнесены с виртуозным мастерством российских конников, донских казаков.

Неожиданным был – уже неторопливый, шагом – выезд 20 всадников. Они объезжали манеж во главе с командиром, под знаменем и двумя бунчуками под игру трех баянистов с казацкой песней. Остановившись полукругом перед форгангом, казаки, оставаясь в седлах и спев еще две песни, покидали манеж. Конь под командиром отряда удивлял отточенной четкостью движений высшей школы верховой езды. И тут же на манеж врывались шесть стоящих в седлах казаков. И начиналась сумасшедшая джигитовка – и сольная, и парная, и групповая. Всадники хвастали друг перед другом боевой выучкой. А потом, соскочив из седел, начинали соревноваться и в плясках. Но их прерывал призыв: «По коням!»

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

Рыскали по затемненному залу лучи прожекторов. Летели через манеж казаки с копьями наперевес. Вылетала тачанка с пулеметом, разворачивалась. Но казаки продолжали движение, их кони перемахивали в прыжках и через нее, и через огненное кольцо, преграждающее им путь. Несясь по кругу с обнаженными шашками, казаки рубили лозу, сорвав с плеча винтовки, метко стреляли в цель. Заканчивался этот поражающий темпераментом и ритмом номер без какого бы то ни было перерыва лихими плясками (манеж застилался деревянными щитами) под собственное трио гармонистов и казачьи песни.

И работали конники блестяще, и плясали не хуже, и хоровые песни поражали непривычными ритмами, и прессу имели превосходную. Но цирковые старожилы (у советского цирка они уже появились) называли аттракцион между собой «Ансамбль песни и пляски имени Туганова». В цирке, как считали они, поражать должны прежде всего трюки.

Появились на манеже и всевозможные номера с мотоциклами, ведь тогда существовали армейские мотоциклетные соединения, и молодежь стремилась в мотокружки.

Самый впечатляющий аттракцион «Мотогонки по наклонному треку» придумал и возглавил Петр Маяцкий. Трек, устанавливаемый по барьеру, позволял машинам развивать такую скорость, что и сами они, и партнеры, выстраивающие на рамах мотоциклов и на плечах водителей сложнейшие акробатические пирамиды, летели как бы над дощатым полом, застилавшим манеж. Вольтижеры, как жокеи, вскакивали на мчащиеся мотоциклы и перепрыгивали с машины на машину.

Таким же безудержно цирковым, а может быть, еще более эффектным, было выступление укротителей львов Александра Буслаева и Ирины Бугримовой. Номер начинался нарочито устрашающей комбинацией, которую инспектор манежа к тому же афишировал как «Кресло смерти». В полутьме, освещенная факелами в руках ассистентов, Бугримова, полулежа в кресле, кормила мясом сидящих вокруг нее на тумбах трех львов. Но сразу же после этого вспыхивал полный свет, и выехавший на мотоцикле Буслаев в кожаном комбинезоне и шлеме с мотоциклетными очками мчался по наклонному треку, соединяющему манеж с металлическими крепко скрепленными между собой секциями клетки-централки, как ее называют в цирке. Два льва (третьего уводила Бугримова) бежали перед машиной, как бы спасаясь от преследования. Вскоре львы брали мотоциклиста в окружение, начиналась гонка, в которой каждый стремился быть первым. А потом появившийся третий лев вскакивал на багажник машины, клал морду на плечо мотоциклисту, и они, набирая скорость, мчались вдвоем. Завершался номер тем, что дрессировщики, разогнав свои мотоциклы, выписывали круги по стенке-клетке и поднимались чуть ли не до самого ее верха. В традиционно нагнетаемую атмосферу опасности цирка оглушительным стрекотом и выхлопными газами мотоциклов смело вторгалась сама действительность. Номер вполне справедливо назывался «Круг смелости».

Так непредсказуемое творчество артистов позволило цирку начать преобразование тематического дивертисмента в полноценный, образно убедительный спектакль, создаваемый профессиональными выразительными средствами манежа. Он действительно превращался, по выражению Юрия Дмитриева, в «театр на круглой сцене».

С цирка, как с театра, начали спрашивать за малейшее проявление фальши и формализма, искореняемых тогда повсюду. Ведь именно в эти годы окончательно утвердился метод социалистического реализма, определяющий политику партии в вопросах литературы и искусства. Один за другим закрывались театры, обвиненные в чуждых народу исканиях. По всей стране началось изучение системы Станиславского. Такие занятия регулярно проводились и в цирках. «Учу лошадей системе Станиславского», – острил Рубен Симонов, которому как одному из ведущих артистов Москвы пришлось заниматься с труппой Первого госцирка.

Кстати, для цирка это было не данью времени, стремящегося направить все искания в одно русло, вроде еженедельных политзанятий в Красном уголке, а творческой необходимостью. Ведь в те годы на манеже неоднократно осуществлялись постановки цирковых пантомим (жанр сегодня напрочь забытый). В них цирковым мастерам приходилось не просто исполнять необходимые по ходу действия трюки, но создавать полноценные образы, движущие сюжеты этих на редкость синтетических по средствам выразительности спектаклей. Подобные зрелищные, массовые, патриотические цирковые произведения как нельзя более емко отвечали тому «большому стилю», который овладевал искусством и жизнью страны.

В наши дни такая наступательная праздничность цирка, его оптимизм, показная массовость могут выглядеть чрезмерными (впрочем, китайский цирк присылает на современные престижные цирковые фестивали куда более многочисленные номера), но все это отвечало размаху и выразительной образности ставших уже привычными физкультурных парадов на Красной площади, а позже и на самом вместительном в Москве стадионе «Динамо», на которых регулярно присутствовали Политбюро и члены правительства.

Такие зрелища позволяли не просто заявлять, а демонстрировать, что отличный ото всех советский цирк существует наяву. Его артисты словно бы воплощали собирательный образ советского человека – жизнерадостного, умелого, убежденного гражданина своей страны.

Руководство страны подтвердило это, присвоив трем мастерам манежа звания Народных артистов РСФСР к 20-летию госцирков.

Представляется, что Владимир Дуров, Ташкенбай Ингамбердыев и Борис Эдер были так высоко оценены не только за личные достижения. Каждый из них олицетворял определенное направление в цирковом искусстве страны, к развитию которых и призывала награда.

Еще 28 артистов стали Заслуженными. Кроме того, были вручены ордена (награды тогда были редкостью, и за каждым орденоносцем ходили по улицам восторженные почитатели). Трех артистов наградили орденом Ленина,

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

20 – Трудового Красного Знамени, 71 – Знаком Почета. Становилось очевидным, что цирк вырастил свое «поколение победителей».

Действительно, цирковые артисты еще убедительнее (все, что они вытворяли на манеже, совершалось прямо на глазах зрителей), чем молодые герои отечественного кинематографа, работали на пределе возможностей и без обмана. Делали это радостно и убежденно. Они воплощали (не хочется писать – разыгрывали) то поколение, которое строило и защищало страну, которое могло с размахом развлечься и отдохнуть.

Но при этом ни один цирковой артист не имел жилплощади и постоянной прописки (на время гастролей, то есть круглый год, их селили в гостиницах, общежитиях, съемных комнатах).

Не следует забывать, что артист цирка, появляющийся из-за занавеса форганга, совсем не тот, что в жизни. Он выходит на манеж в новом образе, который ему диктует цирковой жанр, замысел номера, пластический рисунок, музыка, костюм. Скопировать образ, создаваемый при исполнении номера, нетрудно, повторить – невозможно. Каждый человек неповторим.

В цирке любой спортсмен вынужден становиться артистом.

Убежденное восприятие творческого потенциала цирка как своеобразного вида театрального искусства, сложившееся к концу 30-х гг. прошлого века, привело к беспрецедентному решению. Распоряжением Комитета по делам искусств шесть молодых цирковых артистов, порадовавших оригинальными номерами, – музыкальные эксцентрики братья Александр и Владимир Макеевы, жонглер Николай Барзилович, эквилибрист Сергей Шпанов (Рудиф), клоун и акробат-эксцентрик Сергей Курепов, турнист-эксцентрик Константин Зайцев (Конди) – были направлены в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) для обучения на режиссерском курсе Николая Михайловича Горчакова (не лишне подчеркнуть – режиссера МХАТ, осуществившего на манеже московского цирка постановку водяной пантомимы).

Становилось очевидным, что циркам, которые 20 лет назад национализировали как «демократические по посещающей их публике» [7], доверяют не просто развлекать и агитировать своих зрителей за физическое развитие, но и воспитывать их духовно.

Война, неожиданно разразившаяся, но давно ожидаемая, разрушила все планы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М. Ричардса // Уайльд О. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 2. СПб., изд. Т-ва А. Ф. Маркса, 1912. – 326 с.
2. *Гонкур Э.* Братья Земган. М.: ГИХЛ, 1959. – 144 с.
3. *Краснянский Э.* Встречи в пути. Страницы воспоминаний. Театр. Эстрада. Цирк. М.: ВТО, 1967. – 359 с.

REFERENCES

1. Wilde O. *Portret Doriana Greya / per. s angl. M. Richardsa* [Portrait of Dorian Gray. per. from English. M. Richards]. In: Wilde O. *Poln. sobr. soch. v 8 t. T. 2* [Complete collected works in 8 volumes. Vol. 2]. Saint Petersburg: A. F. Marx Publ., 1912. 326 p.
2. Goncourt E. *Bratja Zemgano* [Zemgano Brothers]. Moscow: GIKHL Publ., 1959. 144 p.

4. *Фореггер Н.* Цирк // Жизнь искусства. 1926. № 4 (1083). С. 18.
5. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах / пер., ред., вступ. ст. Ю. И. Слонимского. Л.-М.: Искусство, 1965. – 375 с.
6. *Кузнецов Е.* Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. М.-Л.: Academia, 1931. – 448 с.
7. *Луначарский А.* Задачи обновленного цирка // Вестник театра. 1919. № 3. 8–9 фев. С. 5–6.
8. *Фореггер Н.* Проект положения о Школе циркового искусства при ЦУГЦ: [рукопись. Лениград, 1927]// Архив Музея циркового искусства при Большом Санкт-Петербургском цирке. С. 2.
9. Общее собрание в ТЦИ от 12 марта 1930 г. ЦГАОР. Ф. 5508. Оп. 1. Ед. хр. 1513/2. Л. 133.
10. *Кузнецов Е.* Право на юбилей // Искусство и жизнь. 1938. № 2, февраль. С. 29.
11. *Диковский С.* Зимний сезон в цирке // Правда. 1937. 3 октября. № 273. С. 4.
12. *Тименс М.* Литературное оформление парада в цирке по случаю 20-летия Октября: [рукопись. Лениград, 1937] // Фонды Музея циркового искусства при Большом Санкт-Петербургском цирке.
13. *Сталин И. В.* Политический отчет Центрального комитета XVI съезду ВКП (б), разд. 3, пункт 2 // Сталин И. В. Сочинения. – Т. 12. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. С. 235–373.
14. Праздник мира: Цирковое представление в трех отделениях с прологом и апофеозом. Авторы сценария Ю. Г. Бродерсон, Ю. С. Юрский. ЦГАЛИ. Ф. 656. Оп. 4. Ед. хр. 4901.
15. *Кузнецов Е. М.* Профиль циркового представления. Конспект доклада в ЦДРИ. 1 сентября 1939 г. // Личный архив семьи Е. М. Кузнецова.
16. *Тименс М. Н.* Литературное оформление программы Цирковой труппы № 3 // Личный архив М. И. Немчинского.

3. Krasnyansky E. *Vstrechi v puti. Stranitsy vospominanij. Teatr. Estrada. Tzirk* [Meetings on the way. Memories pages. Theatre. Variety. Circus]. Moscow: VTO Publ., 1967. 359 p.
4. Foregger N. *Tzirk* [Circus]. In: *Zhizn' iskusstva* [Life of Art]. 1926, no. 4 (1083), p. 18.
5. Noverre J. J. *Pisma o tantse i baletakh / Per., red., vstup. st. Y. I. Slonimskogo* [Letters about dance and ballets. Per., Ed., Entry. by Y. I. Slonimsky]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 375 p.
6. Kuznetsov E. *Tzirk. Proiskhozhdeniye. Razvitiye. Perspektivy* [Circus. Origin. Development. Perspectives]. Moscow; Leningrad: Academia Publ., 1931. 448 p.
7. Lunacharsky A. *Zadachi obnovlennogo tsirka* [Tasks of the renewed circus]. In: *Vestnik teatra* [Theater Bulletin]. 1919, no. 3, 8–9 Feb., pp. 5–6.
8. Foregger N. *Proyekt polozheniya o Shkole Tsirkovogo iskusstva pri ZUGZ* [Draft regulations on the School of Circus Art at the ZUGZ] [manuscript. Leningrad, 1927]. *Arkhiv Muzeya tsirkovogo iskusstva pri Bolshom Sankt-Peterbugskom tzirke* [Archive of the Museum of Circus Art at the Bolshoi Saint Petersburg Circus]. P. 2.
9. *Obshcheye sobraniye v TTSI ot 12 marta 1930 g. – TsGAOR, f. 5508, op.1, yed. khr. 1513/2, l. 133.* [General meeting in the TCI dated March 12, 1930. – TsGAOR, f. 5508, op.1, ed. xp. 1513/2, l. 133].
10. Kuznetsov E. *Pravo na yubiley* [The right to an anniversary]. In: *Iskusstvo i zhizn* [Art and life]. 1938, no. 2, February, p. 29.
11. Dikovsky S. *Zimniy sezon v tzirke* [Winter season in the circus]. In: Pravda. 1937, October 3, no. 273, p. 4.
12. Timens M. Liter*aturnooe oformleniye parada v tsirke po sluchaou 20-letiya Oktyabrya* [Literary decoration of the parade in the circus on the occasion of the 20th anniversary of the October Revolution] [manuscript. Leningrad, 1937]. In: *Fondy Muzeya tsirkovogo iskusstva pri Bolshom Sankt-Peterbugskom tsirke* [Funds of the Museum of Circus Art at the Bolshoi St. Petersburg Circus].
13. Stalin I. V. *Politicheskij otchet Tsentralnogo komiteta XVI sjezdu VKP (b), razd. 3 punkt 2* [Political report of the Central Committee to the XVI Congress of the CPSU (b),

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

sect. 3, point 2]. In: *Stalin I. V. Sochineniya v 18 t. T. 12.* [*Works in 18 vols. Vol. 12*]. *Moscow: Gosudarstvennoye izdatelstvo politicheskoy literatury* [*State Publishing House of Political Literature*], *1949. pp. 235 – 373.*
14. Broderson Y. G. Yurskiy Y. S. *Prazdnik mira: Tsirkovoje predstavlenije v trekh otdelenijakh s prologom i apofeozom: Scenarij. TSGALI, f.656, op.4, yed.khr. 4901* [Celebration of Peace: Circus performance in three sections with a prologue and apotheosis. Scenario]. TsGALI, fund 656, op.4, storage unit. 4901.
15. Kuznetsov E. M. *Profil tsirkovogo predstavlenija. Konspekt doklada v TsDRI. 1 sentyabrya 1939 g.* [Circus performance profile. Abstract of the report in the Central House of Arts. September 1, 1939]. In: *Lichnyj arkhiv semji Y. M. Kuznetsova* [Personal archive of the family of E. M. Kuznetsova].
16. Timens M. N. *Literaturnoje oformlenije programmy Tsirkovoj truppy № 3* [Literary design of the program of the Circus troupe № 3. In: *Lichnyj arkhiv M. I. Nemchinskogo* [Personal archive of M. I. Nemchinsky].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Немчинский Максимилиан Изяславович – *доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры цирка Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: circus@gitis.net
ORCID: 0000-0002-3223-1044

ABOUT THE AUTHOR

Maximilian Nemchinsky – *Dr. habil in Arts, Professor, Head of the Department of Circus Directing of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).*

E-mail: circus@gitis.net
ORCID: 0000-0002-3223-1044

Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка 1920 – 1930-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 151 – 179.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-151-179

Nemchinsky M. I. The way of paradoxes. The actual imagery of the Soviet Circus of the 1920 – 1930s. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 151 – 179.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-151-179

О.Л. КУДРЯШОВ
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

OLEG KUDRYASHOV
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ПЛАН ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

АННОТАЦИЯ
В статье рассматривается современное состояние театральной педагогики и практики, техника работы актера над ролью в театре XXI в. Автор последовательно доказывает, что в процессе эволюции драматического театра, определяющего новые формы – постдрамы, «театра отсутствия» и т. д., и манифестирующего отказ от старых принципов психологического театра, даже самые смелые театральные эксперименты профессионального артиста невозможны без устойчивой генетической связи с системой Станиславского.
В качестве основы работы актера над созданием рисунка роли автор предлагает многоуровневую схему, где можно выделить четыре позиции внедрения в материал: физическое поведение – внутренний монолог персонажа – монолог/комментарий автора – внутренний монолог артиста. Все четыре позиции существенно разнятся. Такой подход позволяет добиться глубины, объема, сложности и мощной динамики внутренней жизни сценического персонажа, исполняемого актером.
Разработанная М. О. Кнебель методика действенного анализа и новые методы актерского тренинга дают возможность артисту сформировать многоплановость роли, определяющую многомерность характера персонажа. В противоположность этому методу определенная опасность в современной театральной педагогике связана с увлечением типажом-маской при постановках докудрамы, вуалирующей процесс духовной энтропии молодого артиста.

EXTERNAL AND INNER PLAN OF DRAMATIC TEXT

ABSTRACT
The article examines the current state of theatre pedagogy and practice, the technique of the actor's work on the role in the theatre of the 21st century. The author draws attention to the inevitable and stable interconnection between the new forms of modern drama theatre – postdrama, "theatre of absence", etc. and the traditions of the Stanislavsky system.
As the basis for the actor's work on the creation of the role pattern, the author suggests a multi-level scheme. The four positions of the introduction into the material can be distinguished: physical behavior – the character's internal monologue – a monologue/ the author's commentary – the artist's internal monologue. All of the four positions differ significantly from each other. This approach allows to achieve the depth, the volume, the complexity and the powerful dynamics of the inner life of the stage character performed by the actor.
Developed by M. O. Knebel's method of action analysis and new methods of acting training enable the artist to form a second (internal) role plan. It determines the multidimensionality of the character. In contrast to this method, a certain danger in modern theatre pedagogy is associated with the enthusiasm for the type-mask when staging a docudrama that covers the process of the spiritual entropy of a young artist.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ
© О.Л. Кудряшов
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-180-209
УДК 792.03+792.028

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *русский театр, театральная педагогика, система Станиславского, Кнебель, действенный анализ, этюдный метод.*

KEYWORDS: *Russian theatre, theatre pedagogy, Stanislavsky system, Knebel, action analysis, etude method.*

В свое время внимание привлек один эпизод в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», находящийся в 6-й части, 4-й главе [1, с. 142–147]. Эпизод совсем простой, я бы сказал, проходной в романе. Но как это часто бывает у Толстого, его открытия находятся на периферии главной темы или главной линии. Вот и здесь была какая-то невероятная манкость в незатейливом рассказе, как Сергей Иванович Кознышев, родственник одного из главных героев романа Левина, ходил в лес собирать грибы вместе с Варенькой, заграничной приятельницей Кити. А вот незатейливость этого эпизода, как выясняется, обманчива и лукава. Движение его весьма прихотливо и многоступенчато. И, кажется, он имеет прямое отношение к нашей теме, вынесенной в заголовок.

Итак, Сергей Иванович специально отправился в лес по грибы с тем, чтобы в естественной и непритязательной обстановке объясниться с девушкой, которая ему невероятно нравится. Собственно, весь эпизод построен на нарастающем желании сделать последний шаг и наконец произнести нужные слова. Вот он, отошедши на некоторое расстояние от Вареньки, – ему нужна эта дистанция, чтобы обдумать свое состояние – пытается зажечь спичку о ствол березы и прикурить сигару. Но «нежная пленка белой коры облепляла фосфор, и огонь тух…» [1, с. 143]. Заметим, как осторожно, легким намеком начинает проступать природа. Она и располагает, и помогает. Она как бы окутывает все людские отношения, делает их более отчетливыми. Но вот сигара прикурена, и Сергей Иванович начинает анализировать свое состояние: «“Если б это была вспышка или страсть, если б я испытывал только это влечение – это взаимное влечение (я могу сказать *взаимное*) (курсив мой. – *О. К.*), но чувствовал бы, что оно идет вразрез со всем складом моей жизни, если б я чувствовал, что, отдавшись этому влечению, я изменяю своему призванию и долгу… но этого нет. Одно, что я могу сказать против, это то, что, потеряв Marie, я говорил себе, что останусь верен ее памяти. Одно это я могу сказать против своего чувства… Это важно”, – говорил себе Сергей Иванович, чувствуя вместе с тем, что это соображение для него лично не могло иметь никакой важности, а разве только портило в глазах других людей его поэтическую роль. “Но, кроме этого, сколько бы я ни искал, я ничего не найду, что бы сказать против моего чувства. Если бы я выбирал одним разумом, я ничего не мог бы найти лучше”» [1, с. 143–144].

Обратим внимание на то, что внутренний монолог героя начинает строиться как диалог. С кем? С самим собой? Или это авторская ирония по поводу поэтической роли Сергея Ивановича? Важно другое – монолог начинает *расщепляться*, существовать многослойно. Он начинает ветвиться,

создавая сложный рисунок внутренней жизни героя. И далее Сергей Иванович кропотливо и подробно перебирает все признаки хорошей жены, той, которая может быть его спутницей. Внутреннее напряжение нарастает. И вот уже природа мощно начинает подключаться к размышлениям героя, как бы поддерживая и увеличивая напряжение: «И разве не молодость было то чувство, которое он испытывал теперь, когда, выйдя с другой стороны на край леса, он увидел на ярком свете косых лучей солнца грациозную фигуру Вареньки в желтом платье и с корзинкой, шедшей легким шагом мимо ствола старой березы, и когда это впечатление вида Вареньки слилось в одно с поразившей его своею красотой видом облитого косыми лучами желтеющего овсяного поля и за полем далекого старого леса, испещренного желтизною, тающего в синей дали. Сердце его радостно сжалось. Чувство умиления охватило его. Он почувствовал, что решился. Варенька, только что присевшая, чтобы поднять гриб, гибким движением поднялась и оглянулась. Бросив сигару, Сергей Иванович решительным шагом направился к ней…» [1, с. 144–145].

Вот ведь что интересно! Весь этот внутренний процесс, набирающий обороты, совершается на фоне очень экономных, простых физических действий. Он пытается зажечь спичку, чтобы прикурить, она занята грибами, показывая свою очередную находку детям. Все внешнее движение как бы приостановлено, заторможено. Все внимание направлено на внутреннюю волну, подымающуюся у обоих. А она растет стремительно, и напряжение становится уже трудно переносимым: «Они прошли молча несколько шагов. Варенька видела, что он хотел говорить, она догадывалась, о чем, и замирала от волнения, радости и страха. Они отошли так далеко, что никто уже не мог бы слышать их, но он все еще не начинал говорить. Вареньке лучше было молчать. После молчания можно было бы легче сказать то, что они хотели сказать, чем после слов о грибах; но против своей воли, как будто нечаянно Варенька сказала: «Так вы ничего не нашли? Впрочем, в середине леса всегда меньше». Сергей Иванович вздохнул и ничего не отвечал. Ему было досадно, что она заговорила о грибах…» [1, с. 145–146].

Вот один из важнейших узлов напряжения. Сделана ошибка, и отношения сразу провисли. Насколько точен Толстой! Наши действия, слова, поступки часто совершаются помимо нашей воли, поперек нашего желания. Нет никакого разумного обоснования, почему мы поступаем так, а не иначе. Но поступаем, понимая, что наносим непоправимый вред себе! Логическое объяснение поступков героев, естественность поведения, ожидание, предчувствия, готовность начать важный разговор как бы прекращаются, когда герои сходятся вместе. Как будто начинают работать другие механизмы. Какие? Прошу извинения за длинную цитату, но чрезвычайно важно познакомиться с этой удивительной оркестровкой человеческих отношений Л. Н. Толстого. И самое главное – с ее движением, развитием, ее логикой, а точнее, с ее художественным алогизмом. Отделим реплики наших героев, то есть слова, которые они произносят, от их внутреннего состояния.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

Попробуем создать некое подобие визуально-психологической партитуры последующего эпизода:

«Он хотел воротить ее к первым словам, которые она сказала о своем детстве; но, как бы против воли своей, помолчав несколько времени, сделал замечание на ее последние слова.

– Я слышал только, что белые бывают преимущественно на краю, хотя я и не умею отличить белого.

Прошло еще несколько минут, они отошли еще дальше от детей и были совершенно одни. Сердце Вареньки билось так, что она слышала удары его и чувствовала, что краснеет, бледнеет и опять краснеет.

Быть женой такого человека, как Кознышев, после своего положения у госпожи Шталь представлялось ей верхом счастья. Кроме того, она почти была уверена, что она влюблена в него. И сейчас это должно было решиться. Ей страшно было. Страшно было и то, что он скажет, и то, что он не скажет.

Теперь или никогда надо было объясниться; это чувствовал и Сергей Иванович. Все, во взгляде, в румянце, в опущенных глазах Вареньки, показывало болезненное ожидание. Сергей Иванович видел это и жалел ее. Он чувствовал даже то, что ничего не сказать теперь значило оскорбить ее. Он быстро в уме своем повторял себе все доводы в пользу своего решения. Он повторял себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение; но вместо этих слов, по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению, он вдруг спросил:

– Какая же разница между белым и березовым?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

– В шляпке нет разницы, но в корне» [1, с. 146].

Заметим, что Толстой нигде не отвечает на главный вопрос – а почему они так поступают? Что ими руководит? Какому внутреннему импульсу они подчиняются? Его констатация – «против своей воли», «неожиданно пришедшее соображение»… Он не пишет трактата по психологии, но гениально воссоздает состояние громадного эмоционального подъема и напряжения в решающий момент отношений мужчины и женщины. Для него человеческая природа – огромная загадка, полная тайн и недомолвок, и бескрайнее поле для художественного исследования. Основополагающим остается только одно: никогда и нигде человеческое чувство не подчинено прямолинейной логике. Алогизм, непредвиденная взрывчатая импульсивность поведения завораживают его. Хоть какой-то ответ или, скорее, видимость ответа мы найдем в высшей точке этого объяснения. А она оказалась в простейших словах Вареньки: «В шляпке нет разницы, но в корне». Что случилось? Она услышала пустой вопрос вместо ожидаемого откровения? Она не сумела преодолеть своего разочарования и поддалась этой странной недомолвке, которую предложил Кознышев? Почему два человека, которые так тянутся друг к другу, так настойчиво уходят друг от друга? Посмотрим дальше:

«И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее пред этим до высшей степени, стало утихать.

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

– Березовый гриб – корень его напоминает двухдневную небритую бороду брюнета, – сказал уже покойно Сергей Иванович.

– Да, это правда, – улыбаясь, отвечала Варенька, и невольно направление их прогулки изменилось. Они стали приближаться к детям. *Вареньке было и больно и стыдно, но вместе с тем она испытывала и чувство облегчения.*

Возвращаясь домой и перебирая доводы, Сергей Иванович нашел, что он рассуждал неправильно. Он не мог изменить памяти Marie» [1, с. 146–147].

Вот и ответ Толстого, в чем причина странного поведения Кознышева. Но ответ ли? Не слишком ли коротко объяснил нам ситуацию писатель, создав перед этим такую яркую и подробную картину неслучившегося объяснения? Одним почти незаметным штрихом Толстой подчеркивает *логический* характер мотивации Кознышева – он *рассуждал* неправильно. Наш герой пытается в огромной степени рационально оправдать свою нерешительность. Настоящих причин Лев Николаевич нам так и не открывает. Почему Кознышев, вспоминая свою умершую жену, полагает о том, что это не могло иметь для него никакой важности, и тут же иронически говорит о своей поэтической роли в глазах других людей? Значит ли, что поэтическая роль все-таки имеет значение для него? Почему Варенька наряду с болью и стыдом испытывает чувство облегчения, хотя кажется, что ничего важнее этого брака для нее нет? Что недоговаривает Толстой? Что за странное смешение столь противоречивых чувств? Можно пафосно сказать – ах, как неподвластна логике наша душа! И это будет правда. И может быть, в этом знаменитая диалектика души великого писателя? А вот еще в нашу копилку одна загадка классика. Левин разговаривает со своей женой о прошедшем свидании Кознышева и Вареньки:

«– Ну, что? – спросил ее муж, когда они опять возвращались домой.

– Не берет, – сказала Кити, улыбкой и манерой говорить напоминая отца, что часто с удовольствием замечал в ней Левин.

– Как не берет?

– Вот так, – сказала она, взяв руку мужа, поднося ее ко рту и дотрагиваясь до нее нераскрытыми губами. – Как у архиерея руку целуют.

– У кого же не берет? – сказал он, смеясь.

– У обоих. А надо, чтобы вот так…

– Мужики едут…

– Нет, они не видали» [1, с. 147].

Грандиозный финал этой загадочной сцены. Опять Толстой ушел от ответа – а как надо? – мужики помешали. Мы только поняли, как не надо, как нельзя – нельзя целовать нераскрытыми губами! Вот и ответ. Нельзя создавать видимость, иллюзию, в конечном счете, обман. А вот как надо – целовать раскрытыми губами? – решите сами. Как умеете. Что-то не открылось у Кознышева и Вари, что-то не случилось с ними. Что-то настоящее у них отсутствовало. Может быть, то, что называется любовью. Расчет никогда не заменял настоящего чувства.

Вернемся теперь к нашей теме, вынесенной в заголовок. У Толстого, как мы видели, весь эпизод отчетливо делится на два, скажем так, потока.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

Первый, видимый – некое физическое поведение людей: встал, пошел, закурил, нагнулся, сорвал гриб и т. д. Все самое обычное. Я бы сказал, подчеркнуто обычное, бытовое, заурядное. В этой же зоне находится диалог Кознышева и Вареньки, специально, подчеркнуто нейтральный, касающийся в основном только особенностей сбора грибов. Искусственная заинтересованность обоих этой темой как бы специально преувеличена. Попытка закрыть главный интерес их разговора плохо им удается. Тут любопытно то, что Толстой постоянно фиксирует физическую реакцию на неестественность ситуации, для него это очень важно: Варенька замирает от волнения, радости и страха. Кознышев вздыхает и пытается повернуть разговор в нужную сторону, но также сбивается и вновь возвращается к фальшивой грибной теме. Как будто человеческий организм целиком каждой клеточкой включен в тяжелейший поиск нужного слова, интонации, жеста, в страстное, мучительное и противоречивое желание сказать то, что хочется – главное, нужное, жизненно необходимое. Конечно, это итог, отражение второго потока, связанного с интенсивной внутренней жизнью героев. Сюда же входят все внутренние монологи Кознышева и Вари. Это главная часть той истории, наиболее подробно разработанной автором. Она составляет суть всего эпизода и главного открытия Толстого – невероятно противоречивой, конфликтной внутренней жизни человека.

Это как замечательная музыкальная партитура: есть главная тема, и есть побочная. А есть еще своя удивительно нежная контрапунктная тема природы, создающая почти сказочную, удивительно поэтичную атмосферу летнего роскошного леса: «шелковистая низкая трава», и «куст бересклета в полном цвету с его розово-красными сережками», и нежная пленка белой коры березы, «и поразившего своею красотой видом облитого косыми лучами желтеющего овсяного поля и за полем далекого старого леса, испещренного желтизною, тающего в синей дали…» [1, с. 143]. Этот лес как мощный стимулятор действует на людей, он очищает, заставляет делать нечто важное, необходимое. Природа обостряет переживание, делает его отчетливым и захватывающим, она как бы вытаскивает на поверхность скрытое, внутреннее, затаенное, подталкивает к объяснению. Ей, природе, надо как-то соответствовать, если ты не слепой и не глухой – красота обязывает. И можно понять, что сердце Кознышева «радостно сжалось. Чувство умиления охватило его. Он почувствовал, что решился» [1, с. 145].

М. О. Кнебель в главе «Школа режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко» дает следующее определение второго плана, основываясь на уроках Немировича-Данченко: «Второй план – это внутренний духовный багаж человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств» [2, с. 192].

Можно назвать это «биографией героя», или «грузом», «багажом» роли, по терминологии Вл. И. Немировича-Данченко. Другими словами,

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

по мнению наших учителей, это некая платформа, сочиненная артистом вместе с драматургом, на которой, собственно, и покоится роль. Она «уточняет и делает яркими и значительными все реакции героя на происходящие в пьесе события, поясняет мотивы его поступков, насыщает глубоким смыслом произносимые им слова…» [2, с. 192]. Спору нет, этот элемент актерской психотехники важен. Он помогает установить объем роли, масштаб характера. Это что-то очень важное, чрезвычайно объемное и стабильное, то есть постоянно присутствующее в роли, не зависимое от особенностей той или другой конкретной ситуации. Но тут же М. О. Кнебель уточняет несколько иной характер функционирования второго плана: «Мысли человека не исчерпываются только теми словами, которые он произносит в данный момент, только тем непосредственным смыслом, который в этих словах заключен. За короткое время в мозгу человека проносятся десятки мыслей, а в сердце сменяется целая гамма чувств. Его внутренний мир зависит от множества жизненных причин; среди них и биография героя, и его мировоззрение, и классовая принадлежность, и черты эпохи, и «особые приметы» индивидуальности, и «течение дня», и физическое самочувствие. И много, многое другое. Все это должно быть учтено актером, должно быть крепко нафантазировано им» [2, с. 193].

А если к этому подверстать хрестоматийное определение подтекста К. С. Станиславского – «это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа роли», которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя <…> Подтекст – это то, что заставляет нас произносить слова роли <…> Смысл творчества – в подтексте» [3, с. 80], то мы увидим, что на основе стабильного объемного второго плана существуют еще подвижные динамические структуры, которые мгновенно отзываются на малейшее изменение ситуации. И наши учителя предложили иные элементы психотехники – подтекст и внутренний монолог. То есть на основе могучей, хорошо проработанной базы основания роли есть своя надстройка, которая постоянно удерживает объем поведения актера, глубину и содержательность его внутренней жизни.

Дело, конечно, не в том, чтобы выстроить по ранжиру всю терминологию этой важнейшей части актерской психотехники. Я необходимо повторяю вещи известные и очевидные, только иногда несколько забытые. Дело не в определениях, а в том, что сегодня, как кажется, происходят большие изменения, сдвиги в соотношении этих понятий. И даже не в соотношении, а в серьезном изменении актерской работы. Хочется разобраться, что же такое сегодня первый и второй планы, подтекст и внутренний монолог? Какое место они занимают в творчестве актера, насколько интенсивно и плодотворно ими пользуются в настоящее время?..

Хорошо было актерам старого великого МХТ, когда пьеса репетировалась годами, неторопливо, последовательно, с длинными содержательными беседами корифеев с неофитами, плавным и последовательным погружением в глубину пьесы. Времени для того, чтобы «все было учтено актером

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

и крепко нафантазировано им», видимо, было достаточно. А погружаться было нелегко – в свое время мир «Любови Яровой» или «Бронепоезда 14–69» уже не давал достаточного материала для такой исследовательской работы. А что делать современным артистам, у которых жесткие сроки выпуска спектакля и подчас в руках еще менее содержательная драматургия? Каким образом приобретать этот шлейф роли? Мы становимся свидетелями того, что многое из открытого нашими учителями постепенно уходит из багажа артиста, да и театрального педагога. Сегодня в повседневной практике учебы и репетиций не увидишь серьезного обращения к этим понятиям. Они исчезают. Нынче много говорят об отказе от таких понятий, как перевоплощение, характерность, и в конечном счете игнорировании образной природы актерского искусства. Наверное, для этого есть основания. Мир стандартизируется, личность нивелируется, усредняется. Глобализация процессов приводит к потере интереса к человеку. Он становится декоративным элементом в системе современного спектакля, таким же, как свет или видеопроекция, или какая-то деталь пространственного решения, так, как это довольно часто можно встретить в спектаклях Роберта Уилсона, где актер, оснащенный килограммами грима и театрального костюма, являет сочное сценическое пятно, да при этом еще двигается и иногда что-то произносит.

Появился даже термин «театр отсутствия». Позволю себе привести довольно большую цитату из книги одного из апологетов этого театра, весьма интересного режиссера и музыканта Хайнера Гёббельса. Он ссылается на один свой известный спектакль: «Так постановка “Вещей Штифтера” превратилась в “No Man Show”: занавесы, свет, музыка и пространство – все эти элементы, которые выполняют подготовительные, иллюстративные, вспомогательные или служебные функции для спектакля и актеров, сами становятся (в процессе восстановления своего рода справедливости) исполнителями, наряду с пятью пианино, металлическими пластинами, камнями, туманом, дождем и льдом. Но если на сцене нет больше никого, кто взял бы на себя ответственность за презентацию и репрезентацию, если больше ничего не показывают, то зритель должен все открывать для себя сам. Эта радость открытий становится возможной только благодаря отсутствию актеров, которые во всех остальных случаях высокохудожественно справляются с демонстрацией и фокусируют на себе внимание зрителей. И только их отсутствие создает свободное пространство, которое делает возможным и эту свободу, и это удовольствие» [4, с. 17]. Не будем вдаваться в подробности теории. Заметим только, что опыты Х. Гёббельса интересны и поучительны. Приведенная цитата – только часть его многоступенчатой концепции, где все не так просто и однозначно. Я говорю пока только о тенденции. Нам важно иметь представление о наличии вот такой экстремальной точки зрения на искусство театра, которая существенно влияет на его существование. А мы все про первый, второй планы, подтекст и внутренний монолог! Происходит серьезная перестановка понятий, с которой нам жить и которую надо понимать.

Не человек с его муками и проблемами, а некое новое видение мира становится главным. Доминирует не фигуративная живопись, а красочный мазок, цветовое пятно, абстрактная композиция. Уходит время титанов, личностей в полном значении этого слова, великих артистов. И это правда. Стоит ли бороться против? У искусства своя логика движения, свои законы развития. Мир перестает быть антропоцентричным. Человек – только часть, притом не самая важная, вселенной. Ренессансная модель мира стала историей. И надо признать, что поворот к такому театру по-своему логичен и оправдан. И даже термин для такого театра придуман – «постдраматический». Это с одной стороны.

Но с другой стороны, рождается и другая новая тенденция, центром которой становится не персонаж, не художественный образ, который надо разгадать, решить, придумать его, а прежде всего личность творца, артиста, его мир и его отношение к исполняемому материалу. В этом есть определенный протест против нарастающей стандартизации, попытка сохранить человечность и личность. В свое время М. А. Чехов всячески протестовал против утверждения К. С. Станиславского, что к образу актер должен идти от себя, строить его максимально субъективно. Чехов настаивал на том, что образ создается объективно, иррационально, в воображении художника, а далее актер только имитирует его, восстанавливая его внешние и внутренние черты. В понимании Чехова актерская личность сама по себе не богата, не представляет для зрителя большого интереса, она только транслятор иного мира, мира воображения, фантазии, мира во многом иррационального. Продукт воображения гораздо богаче того, что изготавливает актер из своей природы. М. О. Кнебель полагает: «Ошибка Чехова заключалась в самом приеме имитации. Прием этот неизбежно ведет актера к изображению *внешних черт*. Имитировать можно походку, взгляд, манеру говорить, какие-то отдельные черты смешные или уродливые, даже “зерно” характера. Но для того, чтобы зажить мыслями и чувствами героя, овладеть его характером в целом, чтобы создать “жизнь человеческого духа роли”, надо открыть все это в *себе*» [5, с. 132].

Как интересно все-таки складывается развитие любой идеи, как она, эта идея, зависит от времени, от точки зрения на человека и его возможности! В конечном счете внутренняя полемика двух великих мастеров театра сводится к доверию или недоверию личности актера. «Чехов уходил от самой сущности актерского искусства. Он считал, что образ объективен, независим, и к этому уже созданному в воображении образу актер начинает так или иначе относиться. Он как бы присоединяет к объективно уже существующему образу свое человеческое отношение. Это неверно не только для актерского процесса, но и для любого творческого акта, будь то творчество писателя, художника или поэта. Нельзя что-то создать, а потом полюбить или возненавидеть». [5, с. 133]. Конечно, можно предположить, что некоторая жесткость формулировок М. О. Кнебель объясняется временем, когда теория М. А. Чехова была отнюдь не в ходу. Но суть претензий моей учительницы

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

от этого не меняется. Она до конца жизни оставалась правоверным последователем системы Станиславского.

Что же делать нам в нашем театре? Признать, что человек уплощается, теряет глубину и содержательность, становится тенью того, многомерного человека прошлого? Отказаться от всего этого богатства, которое нам оставили предшественники? Или держаться традиционного взгляда на богатые возможности человеческой личности, довериться нашим учителям и безгранично верить, что хороший артист в состоянии прорастить в себе все особенности персонажа и создать полноценный художественный образ, опираясь на свое субъективное видение материала? А может быть, сегодня основной вопрос состоит в интерпретации материала, в мощном режиссерском видении цельного художественного образа спектакля, куда актерское решение входит только составной частью? Так или иначе, академический оттенок этой внутренней дискуссии сегодня, как кажется, потерял остроту. Школа профессиональной подготовки артиста нынче прекрасно пользуется и открытиями Станиславского, и откровениями Чехова. Но и в случае «космического» построения образа, и в моменте его личностного рождения остается открытым и, может быть, самым важным главный вопрос – как сделать его максимально объемным и завораживающе интересным для зрителя? Как создать ту трудно объяснимую вибрацию характера, которая делает искусство театра притягательным? Ответ как будто готов – вот вам второй план, а вот – подтекст. Если вы режиссер, организуйте вместе с артистом и тот, и другой элемент, и вы будете иметь в итоге убедительный и яркий сценический характер.

Один прекрасный режиссер и педагог, с которым мне довелось работать, репетируя какой-то кусок, вдруг останавливался и совершенно неожиданно и очень настойчиво предлагал студенту не играть второй план, а сыграть первый! Именно первый, самый как будто очевидный и не нуждающийся ни в каких комментариях. Студент хлопал глазами, не понимая, чего от него хотят, ведь он так интересно, по его мнению, попробовал внутреннюю жизнь персонажа, обнажил все спрятанные перипетии роли, о которых шла речь при разборе пьесы. Какой первый план, и что это вообще такое? А между тем, в замечании педагога был большой смысл. И вот тут мы входим в зону работы актера, с одной стороны, как бы самую простую, а с другой – самую запутанную. Ну что, казалось бы, трудного в требовании сыграть первый план, то есть то, что лежит на самой поверхности, то, что подробно выписано драматургом, то, что разобрано на репетициях в первую очередь – систему событий и действий, лежащих на виду, очевидных при первом и самом беглом чтении? Я слегка упрощаю проблему, но не настолько, чтобы можно было это оспорить. Если совсем просто – сыграй фабулу пьесы, историю, которая лежит в основе драматургии, сыграй то, что написано, верхний открытый смысл текста.

Но как только ты начинаешь это делать, звучит требование: «Не играй текст! Это примитивный театр!» Вот тут и начинается знаменитая актерская

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

«запендя», пользуясь чеховской терминологией. Вдруг выясняется, что даже опытный актер иногда не в состоянии сыграть, то есть донести до зрителя простые, совершенно очевидные смыслы, которые лежат буквально рядом. Ему, обученному в школе сложным психологическим вещам, то ли не интересно, то ли он действительно не придает этим вещам никакого значения, но он проскакивает мимо очевидного, размывает его, задевая в лучшем случае мимоходом. И драматургия начинает шататься, трещать, история, лежащая в основе драмы, улетучивается. И очень часто на сцену выходит нечто громоздкое, запутанное, многозначительное. Артист стремится сыграть скрытое, тайное, а получается, и довольно часто, ребус, загадка – а о чем, собственно, речь? Уходит прозрачность, ясная отчетливость сюжета. Можно сказать смелее – рушится конструкция, на которой держалась пьеса. Так как же быть: играть или все-таки не играть текст? Оставим пока этот вопрос без ответа. Попробуем понять соотношение планов, которое вынесено в заголовок.

Все прекрасно знают знаменитую картину норвежского художника Э. Мунка «Крик». Искривленная перспектива какого-то моста, вдали фигуры, а на первом плане страшное человеческое лицо с распятым от крика лицом. Страх? Ужас? Отчаяние? Можем строить самые разные предположения. И будем правы. Картина поразительно многозначна. Но вот что самое интересное – автор называет свое полотно «КРИК». Не ужас, не страх, а просто крик. Название в принципе не несет никакой сверхэкспрессивной оценки. В известном смысле оно нейтрально. Мало ли по какой причине кричит человек. Космически напряженное внутреннее состояние художник маркирует простым названием «Крик». Вот отличный пример первого плана. Кажется, что полотно требует какого-то немыслимо сложного наименования, оно, кажется, все погружено в тяжелейшее внутреннее состояние персонажа. Но – просто КРИК! Без этого элементарного физического выражения человеческой эмоции не было бы этой замечательной работы. В чем же тут дело? Попробуем предложить такое объяснение: название дает *конкретность* и осмысленную ясность сложнейшему внутреннему акту. Вот эта физическая *осязаемость* человеческого поведения и составляет основу первого плана, выраженного, как правило, простым человеческим действием.

У Л. Н. Толстого Сергей Иванович Кознышев и Варенька заняты столь же знакомым до мелочей собиранием грибов в прекрасном, пронизанном солнцем лесу. Никто из них поначалу не пыжится, не напрягается предельно, готовясь к решающему объяснению. Варя занята, помимо грибов, и доверенными ей детьми. Кознышев тоже пытается найти грибы, прикуривает, любуется нежной пленкой березовой коры. Он прекрасно видит и лес, и желтизну посеянного овса, и грациозную фигуру Вареньки. Или дальше, в диалоге с Левиным, нераскрытые дразнящие губы Кити в поцелуе… Заметим, что Толстой все время добавляет массу мелких подробностей поведения в сложной психологической ситуации героя. Он опять же максимально его физически *конкретизирует*. Толстой – фантастический мастер, умеющий

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

увидеть в бытовой мелочи громадный смысл. Он последовательно и целеустремленно создает этот микрокосмос жизни, сотканный из подробностей, недоговорок, намеков, кажущихся случайными предметов. И никогда ничего в лоб, впрямую!

Еще один пример из «Анны Карениной» – знаменитое объяснение Кити и Левина: ни одного слова про любовь, все в буквах, зашифрованных словах, которые они отлично понимают. Игра! Можно даже сказать, легкомысленная игра, если бы не тот глубокий смысл, который они в нее вкладывают: «…Он долго не мог понять того, что она написала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах ее он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но он еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой, и сама докончила и написала ответ: Да… Левин встал и проводил Кити до дверей. В разговоре их все было сказано; было сказано, что она любит его и что скажет отцу и матери, что завтра он приедет утром» [6, с. 437]. Только в самом конце этого эпизода написано, обозначено то самое слово «любовь».

Вернемся к показавшемуся нам странным требованию педагога сыграть первый план. Действительно, зачем собирать грибы, зачем играть в эти зашифрованные буквы, когда Толстой разворачивает перед нами напряженнейшие переживания героев, когда решается вопрос их жизни. Но именно эти мелочи создают *достоверность* глубинных переживаний. Тут интересно отметить связь с одним из самых крупных открытий Станиславского – «методом физических действий». Смысл его прост: надо постараться не играть чувство, через организованную и продуманную систему физического поведения вы сможете к нему подобраться. То есть речь в конечном счете идет о главном качестве актерского существования – *органике поведения*. Физика артиста, один из самых чутких приборов контроля, не дает сорваться в наигрыш, экзальтацию, в театрально лживое преувеличение человеческого состояния, к которому так склонен артист. Недаром в школе мы постоянно говорим о психофизическом самочувствии актера, о тесной неразрывной связи внутреннего и внешнего.

И вот тут возникает интереснейший вопрос. Великие мастера театра говорили о том, что на сцене непременно *все должно быть выражено*. Малейшее движение души, мысли, желания должно иметь визуальное воплощение. Как же тут быть, когда с другой стороны обязательно возникнет требование педагога или режиссера – не играй состояния, то есть самочувствия, то есть в определенном смысле второго плана, если брать во внимание психологическое состояние героя. Оно должно быть обязательно, куда ж без него, но играть его не рекомендуется, ибо, по мнению сведущих людей, это лишает ваше существование на сцене действенности. Я излагаю ситуацию достаточно упрощенно, но суть ясна. Так играть или не играть, выражать или не выражать – вот в чем вопрос! Как вести себя артисту в столь запутанной ситуации?

Бесконечно важно, чтобы актер обладал внутренним, не высказываемым, скрытым уровнем роли. Тут не может быть никаких дискуссий. Без него сценическая работа останется плоской, лишенной загадки, безобъемной. Но как до этого добраться? Как сбалансировать оба уровня – внутренний и внешний? Как сделать очевидным наличие второго плана у артиста, если его нельзя играть? И как тренировать себя в этом сложном монтаже состояний?

Позволю себе сослаться на одно из упражнений, которое мы практиковали в нашем тренинге, работая над повестью Н. В. Гоголя «Невский проспект». Назвали мы его, играючи, «Трехслойный пирог». Проблема была очень похожа: как соединить уже три составляющие? Физическое поведение и реплики персонажа, очень скупо, но резко прописанные Гоголем, это первая составляющая; позиция персонажа, то есть его внутренний монолог как ответ, реакция на внешние происшествия, это вторая составляющая; позиция артиста, исполнителя, которая может совпадать с гоголевской оценкой, а может не совпадать, это третий слой нашего «пирога».

При этом внутренний монолог персонажа сочиняется актером, отталкиваясь от авторского текста. Это прекрасная возможность сблизиться с гоголевским словом вплотную, практически сделать его своим. Сочинение обнаруживает, овладел ли и насколько исполнитель материалом, но не с точки зрения количества текста, а с позиции усвоения стилистики автора, особенностей решения его персонажа. Поведение же, физическая линия роли, можно и так ее назвать, выполняется с абсолютным соответствием гоголевскому описанию. Это важно, потому что такая точность максимально приближает опять же к авторской стилистике.

Уровни, как нам показалось, очень расходятся. Гоголь в этом плане чрезвычайно показателен. Он жесток, резок, ироничен и одновременно очень лиричен, то есть в его сочинениях сильна субъективная авторская позиция, которую он не только не прячет, но делает ее подчас основной, структурообразующей. Он поэт, и в этом смысле все его произведения, подобно «Мёртвым душам», тоже поэмы, каждая со своим оригинальным лирическим самочувствием. Поэтому в его текстах весьма неотчетливо разделение разных стилистических и игровых пластов. Гоголевский комментарий зыбок, текуч, и всегда трудно уловить грань, где капает гоголевская слеза, а где прячется ехидная усмешка. Поэтому всегда заманчиво попробовать совместить свою трактовку происшествия с гоголевской. Гоголевский юмор и гоголевская лирика – своеобразные жесты «очуждения», игрового дистанцирования от ситуации. Это прямой ход к основному принципу «игрового театра», о котором сегодня произносится столько прекрасных слов.

Мы попробовали вкусить этого «пирога» на очень небольшом пространстве финального текста повести «Невский проспект». Вот он: «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется… Далее, ради Бога далее

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

от фонаря! И скорее, сколько можно скорее проходите мимо. Это счастие еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом, но и кроме фонаря, все дышит здесь обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенной своею массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [7, с. 45–46].

Фантастический текст! Чистой воды сюрреализм! А какое движение! От реальной, живой, абсолютно достоверной картинки сюртука, залитого вонючим маслом фонаря, к апокалипсической, перевернутой с ног на голову картине взбесившегося города. В этом крошечном эпизоде есть все, что нужно для исследования природы гоголевского почерка. Но даже такой небольшой кусочек оказался крепким орешком для студентов. Причина в необычайном богатстве выразительных средств. Здесь есть *физическое поведение* – стремительное испуганное движение среди призраков. Есть материал для *внутреннего монолога персонажа* – невероятная, притягательная манкость проспекта, и его скрытый, темный страх, затаившийся в черных углах-провалах улиц. Здесь и отличная возможность коснуться *гоголевского отношения*, *гоголевской позиции* в связи с происшествием в городе Санкт-Петербурге. Причем эта позиция крайне неуловима – что здесь основное: панический страх перед загадочным феноменом города-призрака или спрятанный сарказм по поводу странных людей, живущих в донельзя странном городе? Схватить природу этого авторского монолога чрезвычайно заманчиво, но и утонуть в ней так легко! И наконец, это прекрасный материал для *актерско-человеческого монолога*, то есть позиции исполнителя, которая может полностью совпасть с гоголевской. И тогда это будет единый монолог. А может быть, абсолютно индивидуальный. То есть предполагается индивидуальная пропитка авторского материала собственными эмоциями, памятью и рефлексами.

Студенты получили еще одно задание: тем, кто побывал в городе на Неве, описать свое первое впечатление от встреч с главной артерией города, ее нервом и, самое важное, с ее атмосферой. И надо сказать, мы получили чрезвычайно интересные и, самое главное, актерски возбуждающие впечатления. Позволю себе дать довольно большой отрывок из «путевых заметок» студента Александра З. Это тем более важно, что он дает представление о том широком неводе, который всегда интересно забросить в литературный материал:

«Я в городе первый раз. Был тут когда-то в детстве, но это не считается. Я приехал сюда один. Просто выдалось два свободных дня, поэтому я взял – и приехал, просто погулять, ничего серьезного.

Вокзал стоит в самом центре города. И сразу выходит на этот гигантский проспект. Огромный. Должно быть, у тех, кто его строил, была

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

гигантомания. И мания величия в придачу. Времени у меня в обрез, обратный поезд через 5 часов, поэтому я, не думая, отправляюсь на проспект.

Я приехал в 18:30. Солнце еще не село, оно светит прямо в лицо своим угасающе-желтым, превращающимся в оранжевый цветом. Знойно. Ноги немного опухли от долгого сидения… Я иду прямо довольно долго. Знойно, жарко, но асфальт мокрый. Наверное, недавно был дождь. Небо, как рваное и старое одеяло: где-то серое, где-то белое, где-то его вообще нет, а где-то осталась тонкая пленка ткани, едва видная.

Я иду прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. Он преображает людей вокруг себя (или, правильнее было бы сказать, НА СЕБЕ). Они, люди проспекта, очень торопятся и выглядят необычайно радостно одновременно. Чему они так радуются? Почему они так сияют? Никогда не понимал загадки чужих городов. Все всегда выглядят намного счастливее, чем в твоем родном городе. Но эти люди, они еще и радостно торопятся. Как муравьи. Муравьи-коммунисты.

А я все еще иду прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. Но в его красоте есть что-то странное. Дома обшарпанны, неухоженны, грязны. Представляю, что в мире домов эти дома – дома-бомжи. Это, может, не так уж и плохо… Бомжи ведь тоже бывают разные. Как-то раз встретил бомжа, так тот закончил два института и стихи Хармса наизусть читал, замечательный человек. У домов-бомжей тоже есть интересное прошлое. И они давят этим прошлым с обеих сторон проспекта.

А я иду прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. Те счастливо-торопящиеся люди на фоне грязных домов до боли ухоженны. Нет, они не на проспекте, они на светском рауте. Тонны макияжа, начищенные ботинки, подстриженные ногти и бороды, выверенные взгляды и повороты голов. Они оделись и ведут себя так, будто от этого знойного вечера зависит все их будущее. А я в грязной майке, с рюкзаком и в папиных джинсах. Они должны были бы смотреть на меня искоса и свысока. Но они вообще на меня не смотрят. У них много дел, им не до меня. Иногда среди этой волшебной толпы встречаются такие же обычные ребята, как я. Мы встречаемся взглядом, во взгляде выражается наше друг к другу сочувствие, полсекунды мы смотрим – и сразу идем мимо. Этих секунд достаточно…

Мы идем прямо. Проспект пугающе прям. И невероятно красив. На его прямоту можно посмотреть с разных сторон. С одной – есть в этом медитация и просветление. Просто иди прямо, здесь все к этому располагает. Подумай о хорошем. А с другой стороны, это прямой ад. Ни одна тропа в мире не может быть и не должна быть такой прямой. Волк или олень всегда вихляют по своим тропам. А тут – бац, и все время прямо. Не сворачивая. Не останавливаясь. Просто прямо. Это так не живо. Так не должно быть.

Я шел прямо, оказывается, очень долго. Час или полтора. Ноги устали. Я сел на лавочку. От моей остановки ничего не изменилось. Люди все так же идут. Дома все так же стоят. Я не в состоянии ничего поменять. Я тут гость. Я сижу и смотрю. Мне тут нравится…»

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

Ничего от Гоголя, только от себя, исключительно личное впечатление. И тем не менее ощущение, что наш автор уже несколько «отравлен» Гоголем. Незаметно в кровь проникает странный, живой и ироничный взгляд нашего классика. Можно ли использовать эти впечатления в работе над «Невским проспектом»? Впрямую, конечно, нет. Но определенный рефлекс, отпечаток личности он, безусловно, даст. В конечном итоге этот субъективный актерский взгляд резонирует с авторской позицией, разумеется, не с точки зрения глубины и образности, но прежде всего важной для нас личной человеческой позицией. Кроме того, он важен и как возбудитель нужного самочувствия…

Как не хочется отрываться от удивительного гоголевского текста, как хочется влезать в него все глубже и глубже, зарываться в его диковинные повороты, вступать в это, казалось бы, безнадежное соревнование с волшебником-виртуозом! Итак, в итоге работы у нас получилось уже четыре позиции внедрения в материал: физическое поведение – внутренний монолог персонажа – монолог, комментарий автора – внутренний монолог исполнителя, актера. Все четыре позиции существенно разнятся. Практически ни в чем не совпадают, кроме прямого объекта – города – и его главной особенности – проспекта. Физическое поведение связано с конкретным человеком в конкретной ситуации. Внутренний монолог персонажа целиком проложен на анализ происшествия, в которое попадает герой. Авторский монолог заряжен на морально-этический аспект данного происшествия. А точка зрения артиста посвящена исключительно его человеческому отношению к поступку, поведению его персонажа или к этому странному пространству. Возникает как бы некое расслоение материала на придуманные нами составляющие.

Впрочем, что значит – придуманные? Они в определенном смысле заданы Гоголем, его предельно личностной, глубоко субъективной природой сочинительства. Он нигде не пытается объективировать действительность, она насквозь пронизана его, гоголевским «магическим реализмом». Она деформирована и построена заново уже по другим законам. Поэтому полноценное включение в эти объемы еще и личности исполнителя, актера не просто допустимо, но и в известном смысле обязательно. Без такой щепотки перца наше варево потеряло бы остроту. Гоголь словно заманивает в свою игру читателя, предлагая ему участвовать в самых неожиданных поворотах сюжета, освобождает от логической предопределенности, дразнит непредсказуемостью поступков героев. Ну как можно было предположить, что прелестная девочка с нежным ангельским румянцем окажется глупой и потасканной шлюхой? Как можно представить Нос в мундире статского советника, пойманного при попытке сбежать в Ригу? Как нелепо выглядит серьезная попытка жестяных дел мастера Шиллера отрезать себе другой нос, чтобы сэкономить на табаке? И эти примеры можно множить бесконечно. Гоголевская вселенная широка, многообразна и полна чудес.

Это задание дает широкие возможности для разнообразных проб. Можно разложить материал на четырех исполнителей и составить своего рода

квартет голосов. Я не случайно употребляю музыкальную терминологию. Музыкальность, а в переводе на наш язык – музыка интонации здесь чрезвычайно важна, ведь текст поэтический. Об интонационной составляющей мы еще будем иметь возможность поговорить. А можно предложить все это выполнить одному артисту так, чтобы квартет прозвучал из одних уст. Тоже своего рода игра с мгновенными переключениями из одного пласта проживания в другой. Очень трудно, но если попытаться это сделать и услышать в себе музыку голосов, то получишь огромное удовольствие от собственных возможностей.

Далеко не всегда это упражнение получалось, но такая, даже не очень удачная тренировка открывала дорогу к летучей и подвижной природе гоголевских персонажей. Можно сказать, некой эскизности – одна-две яркие черты характера предложены автором, остальное домысливайте сами. Человеческая сущность у Гоголя тоже подвержена миражу, обману – все не то, чем кажется. Вот эта игра с меняющимся, подчас исчезающим, а иногда внезапно раскрывающимся характером, то возмутительно прямолинейным, то теряющимся в странных до ужаса поступках, и составляет главный интерес пребывания в гоголевской вселенной. Кроме того, припек состоит еще и в том, что проясняется природа исполнителя. С помощью этого упражнения возникает, я бы сказал, некий лиризм, субъективная чувственная окраска материала, идущая от актера-исполнителя. Можно назвать это «новой искренностью», то есть не прямое личное обращение, но свое через другого.

Ну а при чем тут первый и второй план, подтекст и внутренний монолог? Какое отношение к нашему «варьете» имеют строгие и классические термины нашей школы? При чем здесь глубокие мысли Владимира Ивановича и Константина Сергеевича, высказывавшихся неоднократно по поводу потаенной, внутренней жизни актера? Вот тут, мне кажется, и проходит та граница, та полоса изменений, которая отличает современный театр от его предшественников. Хотя на самом деле эти изменения были заложены еще нашими великими учителями. Как рождается замысел, как выстроить его глубину и объемы, как подходить к материалу, какие для этого существуют пути? М. О. Кнебель, прошедшая школу двух великих корифеев отечественного театра, формулирует две как бы принципиально разнящиеся точки зрения на этот важнейший этап режиссерского решения.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «…Для меня ответ совершенно ясен. Надо вжиться в самую пьесу, говорить о ней направо и налево со всеми, кто хоть в какой-либо мере может быть полезен, – с художниками, с актерами, и с критиками, – стало быть, надо вдвое, втрое больше общих художественных бесед, чем в предыдущие разы, отнюдь не зарываясь в детали, которые могут засушить чувство. Надо смотреть десятки, сотни, тысячи картин и гравюр, пока в душе режиссера начнут шевелиться какие-то образы, пятна, краски, звуки, отзывающиеся на эту пьесу и ему, режиссеру, как художнику, присущие. Если эти зашевелившиеся образы еще не создадут ему

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

всей картины постановки, ее общего тона, то они дадут ему какие-то отдельные куски. И хорошо, если он их попробует на сцене…» [Цит. по: 2, с. 138]

Позицию К. С. Станиславского коротко и емко изложила сама М. О. Кнебель, ставшая проводником его метода: «Станиславского всегда волновала импровизационная сущность актерского искусства. *Импровизационное самочувствие* – к этому он подбирался с первых лет в театре, а его экспериментальная работа в этой области длится всю жизнь. В конце жизни был сделан мощный рывок – открытие, касающееся всего процесса творчества, дающее творчеству самую надежную основу. Этим открытием был *метод действенного анализа*. <…> Нужно сам *процесс замысла сделать действенным*, чтобы в нем участвовали неразрывно физическое и психическое начала. Нужно *анализировать всем организмом*. Кроме того, анализируется не только роль, но вся пьеса. Тут лежит принципиальное открытие Станиславского уже по отношению к драматургии. Он, наконец, нашел *свой ход к пьесе*. Тот ход, который не насиловал бы природу актера, а, наоборот, пробуждал ее к жизни, направлял при этом к самой сути драматического произведения» (курсив авт. – *М. К.*) [2, с. 140].

Принципиальный спор об исследовании материала, пьесы – импровизационное через действие, или глубинное изучение, постепенное чувственное постижение образа пьесы. Опять же находим у М. О. Кнебель: «Образ. Это то, что меня волнует больше всего. Постоянный мой спор с Константином Сергеевичем, – говорил Вл. И. Немирович-Данченко» [2, с. 141]. Это очень важный момент, говорящий прежде всего о беспокойстве, как бы не исчезла у актера за живым, импровизационным исследованием пьесы, роли глубина и высокая образность материала. Сопрягается ли интуиция метода и содержательная глубина, артистизм импровизации и тайна образного бытия? Не исчезнет ли за первым планом этот самый замечательный и волнующий второй план?..

В молодые годы ужасно хочется отказаться от школьных, навязших в зубах терминов, элементов всей этой, как кажется, нудной грамматики школы, в которую хотят уложить живой процесс творчества – все эти предлагаемые обстоятельства, действие, общение, внимание, самочувствие… Все они казались такими пропахшими нафталином вещами… И только прожив жизнь, начинаешь понимать всю точность и волшебную силу этих простых понятий. Вот тут самая пора обратиться к недавним примерам театральной практики.

Интерлюдия. Немного о Чехове.

Москва сошла с ума. Все только и говорят о замечательном, невероятном, смелом, революционном, подлинно новаторском спектакле молодого австралийского режиссера Саймона Стоуна «Три сестры» А. П. Чехова в драматическом театре г. Базеля, что в Швейцарии. В критических статьях восторги – Чехов освобожден от пыли времени, переписан от слова до слова, но сохранен его дух. Все переведено в наше время, все герои обрели современные профессии и т. д и т. п. Посмотрел. Действительно здорово. На сцене

стеклянный двухэтажный куб – дача Прозоровых. Андрей Прозоров – айтишник и наркоман, Вершинин – пилот, сосед по даче, Наташа действительно с зеленым поясом, с кукольным писклявым голосом и повадками Барби, никаких военных, никаких проводов полка, никаких «если бы знать, если бы знать…», никаких «В Москву, в Москву», в Нью-Йорк – да, но не в Москву. Люди пьют, курят, очень много говорят, мгновенно заводят романы и тут же приводят в действие свои сексуальные намерения. Действительно, сюжетная канва соблюдена. Действительно, расставлено много знаков современной жизни. Действие стремительно, отношения совершенно прозрачные, желания все на поверхности. Очень хорошие актеры, работают на совесть и с полной отдачей. Тема есть – тотальное одиночество. Она, эта тема, играет всеми гранями и так, и эдак. Герои страдают, тянутся друг к другу, не получается. Плачут. Мучаются. И даже от отчаяния Тузенбах, кстати, единственный русский среди этих немецкоподданных, стреляет в себя, опять же – дуэль в XXI в. смешна. Все грамотно и связно, исходя из реалий нынешнего дня. Но вот ничего не смог поделать с собой, показалось, что спектакль лишен этого самого искомого нами второго плана.

Все несколько уплощено, лишено внутренней глубины и, что самое важное, совершенно лишено своеобразной чеховской поэтичности, без чего его пьесы кажутся лишенными воздуха. При всех жестких, скрытых и открытых конфликтах его драмы пропитаны недосказанностью, недоявленностью. Многое остается за кадром, не появляется на сцене, как знаменитый Протопопов, любовник Наташи. Все это уходит, говоря простым языком, на второй план, который и создает глубину, объем, сложность и мощную динамику внутренней жизни. Конечно, на этом поле за все время существования чеховской драматургии наросло много фальсификаций, выросла и расцвела раздутая многозначительность, якобы глубинная внутренняя жизнь. Догматическая настырность, которой, как дубиной, глушили все настоящее и живое якобы верные адепты системы (достаточно вспомнить такого крупного «теоретика», как Кедров) – все это нанесло непоправимый вред замечательным открытиям наших учителей. Необходимость оживления классической драматургии совершенно не требует доказательств. Но этот процесс совсем не прост. И может быть, сегодня уже следует подумать о том, что возвращение к истокам происходит не путем нудного повторения прописей, а живой практикой эксперимента и постоянного вчитывания в классический текст, который со временем открывает все новые и новые смыслы.

Скажем, Б. Зингерман, один из самых тонких и глубоких исследователей драматургии Чехова, обратил внимание на одну особенность его миросозерцания: у его героев понятие свободы теснейшим образом связано с понятием *воли* – спертое, замкнутое пространство невыносимо для его героев. Все время хочется вырваться «из угла», из привычной застойной, однообразной жизни, даже если она счастливая. Есть «Москва», и есть «угол»!

Обратим внимание на то, что Чехов действительно все время раздвигает пространство: Астров криком кричит о том, что уничтожают леса, ему тесно

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

и у Войницких, и у себя в домике; в «Вишневом саде» рубят вишневые деревья сада, равного которому нет ничего в округе, – сужают пространство, вместо деревьев здесь кучно появятся дачи, герои «Вишневого сада» уже во втором акте выходят из дома и попадают на старое заброшенное, пустое кладбище, откуда «далеко-далеко на горизонте обозначается большой город»; в «Трех сестрах» Наташа уже планирует опять же посадить «цветочки, цветочки» и срубить деревья роскошной аллеи, уходящей вдаль; в «Чайке» хлопает на ветру стоящий в парке заброшенный театр. Пустыня надвигается, пространство истончается, звук лопнувшей струны предупреждает и об этом. Б. Зингерман цитирует академика Д. С. Лихачева – чем отличается воля от свободы? Тем, что воля вольная – это свобода, соединенная с простором, с ничем не преграждаемым пространством. То, что ушло из швейцарского спектакля. Ушла и странность чеховского действия, которое скорее напоминает бездействие, ибо высокое созерцание преобладает над действием. Помните это «ау-ау» в «Трех сестрах»? В городе люди перекликаются, как в лесу. Это что-то прекрасное и природное, как мангуста, которую Чехов привез из сахалинского путешествия с острова Борнео. А театр Треплева, который просто вдвинут, вписан в природу, на берег озера, где его сценический свет – свет Луны. Чеховский образ дачного театра становится метафорой нового театра. Так возникает образ России, которая не существует без ее громадных пространств, ее счастья и несчастья одновременно. И даже это пространство у Чехова расширено до предела. Рождается парабола космоса, синонима тайны, чего-то вечного, таинственного, не поддающегося прямому анализу, что может посетить тебя, а может и не посетить. И если в «Чайке» театр Треплева, освещенный красноватым, тревожным светом луны, с таинственной Мировой душой, сыгранной любительницей Заречной, оборвали, растоптали, убили, то в «Вишневом саде» к звуку лопнувшей струны, доносящемуся откуда-то сверху, уже внимательно и напряженно прислушиваются (что это? А может быть, бадья в шахте сорвалась – опять же, без пафоса, господа!). Можете предполагать что угодно, но парабола замкнулась, и с этим надо что-то делать.

Всего этого и в помине нет в талантливом спектакле С. Стоуна. И слава богу, что нет – скажут любители прекрасного – надоели ваши параболы, метафоры! Впрочем, есть мангал, на котором готовят барбекю обитатели прозрачного домика. Вот и вся воля! Но не покидает ощущение, что резали по живому, что часть живой плоти пьесы скукожилась, зажила какой-то иной жизнью, превратилась в обильное и мучительное временами словоговорение.

Вернемся к нашей теме. Существует ли понятие второго плана в том виде, в котором его сформулировал Вл. И. Немирович-Данченко? Или современный театр обходится и без него? Стоит ли длить жизнь прекрасному старому искусству с его неторопливостью, с его замедленным ритмом, целительной погруженностью в глубины человеческой жизни? Ни от чего, естественно, нельзя отказываться, все уже вошло в плоть и кровь театра. Можно сказать,

© ГИТИС. ТЕАТР. ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА. 2020/4 ШКОЛА СЦЕНЫ

что непсихологического театра не существует вообще. Более того, психологический театр создал базу для дальнейшего движения, для поиска новых форм его существования.

Скажем, возникает совершенно иной угол взаимодействия с автором. Происходит более внимательное впитывание авторской стилистики, работает уже не только фабула пьесы, но и те обертоны, на которые раньше не обращали внимания. Скажем, понятие воли, потребность выхода из своего «угла» в широкое пространство мира составляет существенную часть второго плана чеховской драматургии. Сам термин «второй план» приобретает новое качество. И в этой связи особый интерес вызывают сегодня открытия Вл. И. Немировича-Данченко, который очень подробно занимался вопросами второго плана в связи с тем, что он называл «лицом автора», то есть проблемами стилистики, особенностей художественного мышления писателя, его поэтикой.

А если перевести эти проблемы на наш практический театральный язык? Мне кажется, что вступает в новую силу еще один важнейший элемент актерского мастерства, которому реформатор театра посвящает огромное внимание – *психофизическое самочувствие актера*. Он приобретает значительно больший диапазон значений, не только обозначает привычные физические состояния – тепло-холодно, грустно-весело, но может быть переведен на совершенно другой уровень сложного психофизического проживания события, может стать связующим звеном между актером и центральной авторской идеей произведения. Он способен охватить широко и содержательно человеческую жизнь. Это невероятное свойство психофизического самочувствия, о котором мы только говорим, но не пытаемся его ввести в оборот.

Очень неожидан и чрезвычайно интересен диалог в письмах 1901 г. А. П. Чехова и О. Л. Книппер о том, как надо играть центральную сцену третьего акта «Трех сестер». На нем следует остановиться подробнее, так как в этих «домашних» письмах разговор идет абсолютно доверительный, интимный, без всяких менторских поучений, по делу о главном. В письме особенно не разойдешься, поэтому авторы говорят о самой сути. Есть прямой смысл исходя из нашей темы вчитаться и понять разницу позиций писателя и актрисы:

А. П. Чехов от 2 янв. 1901 г.: «…опиши мне хоть одну репетицию «Трех сестер». Не нужно ли чего прибавить или что убавить? Хорошо ли ты играешь, дуся моя? Ой, смотри! Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. *Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто*. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров. Понимаешь?» (курсив мой. – *О. К.*) [8, с. 121].

О. Л. Книппер от 15 янв. 1901 г.: «…Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто и, значит, покаяние идет сильно, драматично, т. е. мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастием любви…» [8, с. 129].

О. Л. Книппер от 18 янв. 1901 г.: «…Каяться буду не громким голосом, но с сильным внутренним темпераментом, и с отблеском счастья, если так

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

можно выразиться. Движений почти никаких. Глаза… ну, это я болтаю, как актриса, и ты можешь не так понять» [8, с. 131].

А. П. Чехов от 21 янв. 1901 г.: «…Милюся моя, покаяние Маши в третьем акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хоть изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере…» [8, с. 134].

Поразительный разговор! Чехов мягко, но последовательно настаивает на том, чтобы не играть страдания, печали, тоску, короче, не играть чувства, к чему так расположены актеры. Афористично и точно он фиксирует *качество второго плана*. Он определяет его совершенно просто – горе! И просит смело закрывать его почти легкомысленным приспособлением – посвистывать! Не тяжелить, не играть драму, проживать ситуацию внешне чрезвычайно легко, но иметь этот внутренний груз.

Следующий совет Чехова еще более интересен и парадоксален. Он предлагает труднейшую сцену признания Маши сестрам III акта построить практически на физическом самочувствии – утомлении от безумной ночи пожара. Но это только кажущееся «физическое», на самом деле сгусток эмоций, окрашенный утомлением, драматичным погружением в собственную судьбу, в предощущения, предчувствия. Стоит вчитаться в текст, чтобы понять, насколько трудна эта сцена, какого тончайшего баланса между самочувствием и эмоцией она требует: «…Я люблю, люблю… Люблю этого человека… Вы его только что видели… <…> Люблю – такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая… Как-то мы проживем нашу жизнь, что из нас будет… Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя… Милые мои, сестры мои <…> Призналась вам, а теперь буду молчать <…> Буду теперь, как гоголевский сумасшедший… молчание…молчание…» [9, с. 168–169].

Можем сказать, что любовь – психофизическое самочувствие, и будем правы. Но куда деть это прозрение? Ведь недаром Чехов просит не кричать, улыбаться хоть изредка, то есть скрывать потаенное внутреннее открытие Маши, играть не покаяние, а откровенный разговор, то есть, кажется, самый верхний слой сцены, можно сказать, первый план, но даже и этот «откровенный разговор» накрыть еще предельно взятым физическим самочувствием – утомлением ночи. Так вступает в силу какое-то новое понимание сложного самочувствия, которое можно назвать сегодня запретным ныне у нас словом «состояние», понятым не как абстрактное чувствование, но прежде всего как состояние души. Это какой-то сложный синтез физического самочувствия и второго плана, потребности открыться, облегчить душу и избежать при этом театрально преувеличенного признания. Это точно определял П. Брук как «качество момента», то есть плотность соединения с ситуацией. А в приведенной выше ситуации Кознышева и Вари, в этом их остром желании признаться друг другу в любви разве нет

странного противоречия: и Варе при всем ее желании выйти замуж стало легче от несостоявшегося объяснения, и Кознышев решил, что он не может изменить умершей жене. Разве за всей этой достаточно простой историей о том, как люди собирали грибы и не смогли сказать друг другу главного, не стоит глубоко спрятанный страх от возможной перемены жизни и глубоко скрытое недоверие? Мы встречаемся опять же с каким-то странным вторым или третьим этажом такого простого элемента, как самочувствие. С интенсивной душевной работой, с глубоко спрятанными комплексами. Они-то и составляют самое главное содержание – крепкое объединение психофизического самочувствия и второго плана. Интересный стык обнаруживается: эстетика и стилистика автора начинают формировать чисто актерское самочувствие, которое становится осязаемым, внятным. И самое главное – действенным.

Теперь попробуем посмотреть на проблему еще с одной стороны актерской техники. Что происходит с актерской природой, когда она сталкивается в роли с такой человеческой бездной и с такой противоречивой вибрацией поведения? И самое главное, как подобраться к этим глубоко и надежно скрытым переживаниям?

М. О. Кнебель в свое время разработала предложенный К. С. Станиславским метод действенного анализа. Иногда его называют «этюдным методом». В этой простой формуле заключен огромный смысл совершенно нового существования артиста в материале пьесы. Не буду вдаваться в технологические подробности этой методики, они достаточно подробно изложены в книгах самой Кнебель и ее учеников, в том числе и в теоретических и практических исследованиях А. А. Васильева [10]. Важно учесть одно самое главное преимущество этого метода: индивидуальная природа артиста включается с первого шага работы над пьесой, когда вместо длительного «великого сидения» за столом (иронический термин А. Д. Попова) актер, получив первую информацию от пьесы, первое знание ее событийной и действенной природы, выходит на площадку и включает в репетиционный процесс не только разум, но прежде всего нервную систему, эмоциональную память и энергию с помощью активизированной физической природы.

М. О. Кнебель приводит одну мысль К. С. Станиславского, которую необходимо нам услышать сегодня: «Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был *внутренним и внешним анализом себя самого* (курсив авт. – *О. К.*), человека в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, который обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества. Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно *всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы*… (курсив мой. – *О. К.*)» [11, с. 44–45]. Это очень важное послание великого мастера сцены. Этюд, с помощью которого осуществляется эта методика, главный, основной инструмент актера, его личности. Способ максимальной концентрации и погружения не только

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

в переживания персонажа, но и в свою природу. В нем действительно сокрыта какая-то магическая сила и тайна. Видимо, права исследователь и популяризатор школы А. Васильева Н. Исаева, когда говорит: «Актер взаимодействует со своими партнерами и постепенно обнаруживает, что его несет и захватывает некая странная сила, которая ему более не принадлежит. <…> Все тайны и загадки, все немного стыдные, сокрытые подробности могут проявиться только в действии, никогда в словоговорении…» [12]. Актер, вступая в игру с текстом драматического сочинения и подключая свой организм к этому субстрату, начинает срастаться с новой реальностью и одновременно открывать в себе неведомые доселе возможности и запасы.

Сращение это удивительно. Сначала первое осторожное соприкосновение со вторым планом героя пьесы, открытие его внутренних спрятанных мотивов и тайн. А параллельно уже включается аппарат актера, его нервная система. Как совершается наложение одного мира на другой, какой результат возникает в связи с этим? Вот в этой, на первый взгляд простой, схеме состоит основной творческий процесс современного театра. Личностное начало приобретает все больший вес. Загадка и магия актерской трансформации притягивает к себе все больше внимания. Второй план роли сегодня – величина не только необходимая, обязательная в работе, она становится жизненно важной в работе актера. Возникает новый сплав авторского и актерского материала. Театр прорастает новой интригующей и захватывающей загадкой, тайной. Это мало похоже на брехтовское политизированное очуждение, когда личность актера превращается временами в митингующего оратора, хотя ростки нового существования актера, конечно, были заложены в теории эпического театра Б. Брехта, противопоставленной системе Станиславского. Но нынешняя техника актерского мастерства все-таки целиком покоится на открытиях Станиславского.

Позволю себе скромную и вполне рабочую формулировку: нынешний второй план – это сплав глубоко скрытых и неожиданных внутренних импульсов и комплексов персонажа пьесы и исполнителя, актера, человека. Идет поиск новой внутренней сочетаемости двух мощных энергий. Вопрос не в том, чтобы нарыть как можно больше биографических, житейских, психологических деталей жизни героя, не в увеличении достаточно пассивного объема знаний о характере героя, а в искрящемся, по-своему опасном соединении двух личностей – литературной, придуманной, художественной и живой актерской, человеческой, причем первая силой актерского преображения становится столь же живой и подвижной, как и сам актер. Соединении не в разговорах и не в застольных концепциях, а в полнокровном процессе действия, поступка. Возникает своеобразный дуэт-игра двух самостоятельных миров, в которой главной скрепляющей силой становится актерская воля, то есть умение открыть себя и не бояться открытия. Процесс этот невероятно труден, особенно у молодого человека. Надо преодолеть туман его детского самообольщения своими талантами, невероятный страх перед глубиной признания, преодолеть воздействия не всегда расположенной к тебе

среды, да мало ли фобий и ничем не подкрепленных амбиций у начинающего актера.

Мы в свое время попробовали со студентами сделать сцену Кознышева и Вареньки. Ребята были увлечены, им показалась весьма интересной эта задача соединения внутреннего и внешнего движения сцены. Мы старательно повторили процесс сбора грибов, о котором пишет Толстой. С большой серьезностью озвучили внутренние монологи двух героев и… ничего не вышло! Скучно, занудно, неинтересно. Отсутствовало напряжение, хотя ребята старались изо всех сил вжиться в состояние героев. Долго разбирались в причинах неудачи. Так и не нашли в то время точного ответа. В чем там было дело? В том ли, что это поразительный, чисто литературный прием, который никаким образом полноценно не переводится в театральное действие? В том ли, что мы не нашли четкого сценического эквивалента, не повторяющего впрямую Толстого, а имеющего свой оригинальный способ двойного моделирования сцены? Тогда вопрос так и остался открытым.

Уже в период работы над Гоголем мы попробовали идти в этом поиске сложного существования другим путем. Наш рабочий термин этой пробы – «трехслойный пирог», о чем я писал выше. Вот на этом этапе работы с автором и стала понятна ошибка первого захода. В нем полностью отсутствовала личность артиста, его отношение к этой истории. В Гоголе третья составляющая – монолог актера – давал то самое искомое напряжение, которого так не хватало в толстовской пробе. И дело не в том, чтобы сочинить свой текст поверх авторского. Дело в другом нервном подключении к истории, другой позиции артиста, в другом соотношении исполнителя и материала. Материалом же наших упражнений был, как я говорил выше, «Невский проспект», история двух романов молодых людей, разительно отличных друг от друга. Два полюса отношений к этому приключению, случившемуся на просторах Невского проспекта, поручика Пирогова и художника Пискарева, подчеркнуто противопоставленных друг другу Гоголем, давали прекрасный материал для исполнителей. Когда еще и проживать безоглядно любовные перипетии, как не в молодые годы! И не только проживать, но и задавать себе вопросы, и пытаться на них отвечать. Актер, выполняя линию физического поведения, одновременно как бы транслировал внутренний монолог героя, а в какой-то момент вдруг останавливал действие и включал свой комментарий. Впрочем, комментарием это назвать трудно, скорее некое импрессионистическое, не отлитое в полновесные художественные формы, иногда корявое, временами косноязычное размышление его самого по поводу совершающегося поступка. Задание очень трудное, требующее максимального включения, предполагающее полноценное импровизационное самочувствие, способность легко переключаться с одного действия на другое. Именно действия, потому что важно не терять активного поиска как в авторском материале, так и в самом себе, точного ответа на развивающуюся ситуацию. А она, эта ситуация, совершает все новые и новые кульбиты, меняется с невиданной быстротой.

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

Сразу оговоримся – это всего лишь упражнение, актерский тренинг, не претендующий на законченное художественное выражение. Конечно, мы в некотором смысле ломаем авторский материал, деформируем его. Но еще раз повторю – это тренинг. И я совершенно согласен, что все тайны и загадки открываются в действии, а не в словоговорении. Задание может получиться, а может и не состояться. Степень концентрации каждого студента весьма различна. Удержать три, а иногда и четыре сложных плана трудно, но делать шаги в этом направлении весьма желательно. Надо приучать студента совершать свою работу в сложении, а не в разделении.

Еще одно соображение. Композиция такого этюда должна быть максимально свободной. Скажем, приведенное выше сочинение студента о Невском проспекте никоим образом не связано с реалиями повести Гоголя. И в то же время оно, на мой взгляд, прекрасно входит в ткань такого тренинга. Оно может быть спровоцировано поведением поручика Пирогова и тогда будет иметь свою смысловую и интонационную окраску, или инициируется катастрофой художника Пискарева и в этом случае может прибрести черты почти реквиема. Свободное движение мысли, связанное только одним – странным и загадочным феноменом живого и дьявольски подвижного Невского проспекта.

Исследование второго плана может носить иногда совершенно неожиданный характер. В своей практике я однажды столкнулся с работой, которая вызвала большое количество вопросов и столько же восторгов. Режиссер Н. Шурганова представила работу под названием «Доктор», композицию по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня». Она выбрала линию трех персонажей – Елены Андреевны, Сони и Астрова. Историю любви, любовного треугольника. Это была вполне экспериментальная работа, скорее, сочинение на тему мучительных отношений в этой связке. Но самое интересное в другом – режиссер полемично сделала второй план первым, вытащив на поверхность все спрятанные, неосознанные и вполне сознаваемые комплексы, мысли, желания и переживания героев. Елене нравится Астров, вполне возможно, что ее мучает и мысль о возможной близости с доктором, так же, как и Соня бесконечно страдает от того, что Астров далек от нее. Достаточно греховные мысли свойственны и доктору. Что делает наш режиссер? Она смело «физиологизирует» отношения, сочиняет последовательную и чрезвычайно выразительную партитуру физических контактов персонажей. Как реальных, так и затаенных, спрятанных. Все внутренние психологические метания, физическая неудовлетворенность двух женщин становятся визуально отчетливыми. Режиссер как бы сочиняет поверх поэтически изящной ткани чеховской драматургии свою небольшую пьесу, всю построенную на разнообразном, подчас неожиданном поведении героев и на импульсивных, иногда кажущихся совсем алогичными физических контактах. В этом не было никакой грубости, нарочитого эротизма. Совсем нет! Это был скорее современный балет. (Кстати, режиссер по первому образованию хореограф.) Ее сочинение по-своему поэтичное и очень лиричное.

В нем не было жесткости и грубости, хотя некоторые мизансцены, предложенные артистам, иногда строились почти как акробатические этюды. Скажем, сцена прощания Елены и Астрова, где Елена просит его карандаш на память, игралась чуть ли не на трапеции в безумно трудной и, я бы сказал, опасной мизансцене. Но это был замысел – острое чувство опасности входило в состав сцены. Карандаш передавался из уст в уста в прямом смысле. Это что-то похожее на поцелуй, но не поцелуй. Некое подобие безмолвного признания, хотя ни слова не произносилось по этому поводу! Общение было выстроено таким образом, что все рассказывало тело и выразительная совместная пластика. Ситуация физического контакта вплотную приближалась к исполнителям, но не игралась впрямую. Здесь очень важно, чтобы их актерский, человеческий импульс соответствовал самочувствию их героев… Или ночная сцена Елены и Сони из II акта, где все пронизано прошедшей грозой. Много воды, много странных омовений двух девочек, истово, страстно признававшихся в своем чувстве. Промокшие до нитки, они вынуждены раздеться. И в этом обнажении не было опять же ни капли пошлости – только открытость, беззащитность, беспомощность, доверие к друг другу. Здесь обязательно надо подчеркнуть, что такого уровня искренности можно было добиться только при колоссальном доверии к режиссеру и партнеру. Система тренинга, которую предложила режиссер, сделала свое дело. Актеры зажили совсем другой жизнью. Но опять же важно, что все трое были людьми очень способными, готовыми пойти на любой поиск и эксперимент. Собственно, так и рождается новое в нашем деле.

Теперь к основному – а нет ли в приведенном примере нарушения методики, посягания на принятую в нашей школе систему обучения, нет ли покушения на основные заветы родоначальников? Как это так – играть второй план?! Он не играется, он наличествует. Научитесь играть первый план и выстраивать прописанную автором логику поведения отчетливо и внятно. Это совершенно справедливо, но этим подчас работа и ограничивается. Первый план изложен и зафиксирован в тексте. Второй же план мы расшифровываем, восстанавливаем и в определенной мере сочиняем, исходя из авторских намеков и подсказок. И чаще всего такое сочинение происходит только на словах, на этапе анализа пьесы. Идет этакий процесс накопления информации. Предполагается некое обогащение догадками и прозрениями. Закладывается база, основа поведения. Что-то остается в эмоциональной памяти, а что-то постепенно исчезает, забывается, поскольку голова в нашем деле – не самое лучшее место для хранения такого рода информации. И может быть, такой опыт перевода этих знаний и открытий в чувственную сферу, в физическое выражение, то есть определенная *визуализация скрытого процесса жизни* позволяет сохранить его в теле, в чувствах, в подсознании значительно более полно и живо. Во всяком случае опыт такого исследования человеческого поведения вполне может пригодиться в процессе обучения актерскому мастерству. Важен только правильный баланс двух потоков, разумное их совмещение. Это только один из способов исследования

© GITIS. THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC. 2020/4 THE STAGE SCHOOL

второго плана, который позволил говорить об органичном соединении авторского материала с актерским, человеческим.

И, наконец, третий момент, может быть, самый важный. Сегодня в силу определенной специфики времени личность студента размывается, она становится все более нейтральной, теряет художественную инициативу. Студент стал свободнее, изобретательнее, более подвижным. Но рядом с этим совершенно отчетливо нарастает некая энтропия характера, интеллектуальной оснащенности, эмоциональной выразительности. Кажется, что способность студента включать себя, свою психику в процесс анализа все более и более уменьшается, степень личных затрат сокращается. Они любят играть, кривляться, показывать, всячески закрывать себя всевозможными личинами и масочками. Все реже на сцене можно увидеть крупного человека, или – более привычное слово для нас – личность. Может быть, время такое – тотального обмельчания, усреднения. Или есть какие-то другие причины, но суть одна – много театра и мало человека.

Скажем, невероятно модным стал так называемый вербатим, выросший из традиционного упражнения на наблюдательность. Упражнение в ряду других занимало свое место в системе тренинга, но вдруг оно выросло, разбухло, превратилось чуть ли не в самостоятельный жанр студенческого театра. И по всем школьным сценам начали гулять старики и старухи, алкоголики и трудяги, полицаи и их жертвы – все социальные слои нашли отражение в этих зарисовках. Нужно ли это задание? Безусловно, оно имеет практический результат – способность увидеть не типаж, а индивидуальность, социально и действенно выраженную. Но с безбрежным разливом этого упражнения неуловимо стал исчезать, как кажется, профессиональный принос – показы превратились в подобие некоего паноптикума. Своего рода музейных экспонатов. Содержание постепенно выветривалось, и оставалось что-то вроде бледноватой фотографии любопытного или не очень представителя местной фауны. Иногда показ оснащался музыкой и превращался в небольшой концерт, иногда присоединялись стихи, что вроде бы создавало некую лирическую атмосферу. Но в целом артист прятался за найденную, увиденную или полупридуманную маску, пытался что-то сыграть, как бы обозначая социальную принадлежность персонажа. Что-то более ловко, что-то менее, но результат в итоге один – личность актера несколько растворялась в этом маскараде. Продолжать и развивать упражнение необходимо, но надо найти какой-то новый баланс, другое соотношение актера-исполнителя и его персонажа. Может быть, это вопрос отношения, или художественного сгущения, или нехватки определенного комментария. Иными словами, если рассматривать начало обучения – а это задание входит в программу первого курса, – надо сформулировать серию заданий на увеличение личностной человеческой составляющей учебного задания. В этом смысле прекрасно определился А. А. Васильев, предложив в своей школе начинать учебу с «Диалогов» Платона, где актерская природа, умение строить отношения с партнером, индивидуальная способность быстро

и продуктивно меняться, умение двигать диалог, и все с опорой на свою индивидуальность, которая в удачных пробах буквально расцветала. Но это упражнение рассчитано на опытных профессиональных актеров. Молодому человеку такое задание, конечно, не по зубам. Нужен свой аналог с учетом возраста и умения молодых людей, только начинающих соприкасаться с искусством театра. Нужен оригинальный тренинг, готовящий с первого шага студентов к наиболее полной реализации своей индивидуальности. Кажется, что само понятие второго плана, о котором мы так много говорили, постепенно захватывает все более и более территорию личности актера, который своей энергией и своими нервами дает жизнь этому глубинному, скрытому уровню пьесы и столь же интенсивно формирует себя.

Еще одна выдержка, короткая, но обжигающая, из письма О. Л. Книппер А. П. Чехову. Она обозначила только вершину этого многосоставного процесса: «С каким наслаждением я играю Машу! Ты знаешь, она мне кроме того принесла пользу. *Я как-то поняла, какая я актриса, уяснила себя самой себе* (курсив мой. – *О. К.*). Спасибо тебе, Чехов! Браво!!!» [8, с. 145].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М.: Худож. лит., 1978 – 1985. Т. 9. 1982. – 462 с.
2. *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным: Статьи, очерки, портреты. М.: Искусство, 1971. – 488 с.
3. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. – 508 с.
4. *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре / Пер. О. Федяниной]. М.: Театр и его дневник, 2015. – 271 с.
5. *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М.: Всерос. театр. о-во, 1967. – 587 с.
6. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М.: Худож. лит., 1978 – 1985. Т. 8. 1982. – 498 с.
7. *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937 – 1952. Т. 3. 1938. С. 7 – 46.
8. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. М.: Искусство, 2004. Т. 1.
9. *Чехов А. П.* Три сестры // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974 – 1982. Т. 13. Пьесы. 1895 – 1904. М.: Наука, 1978. С. 117 – 188.

REFERENCES

1. Tolstoy L. N. *Sobraniye sochineniy*: *V 22 t.* [Collected works: in 22 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1978 – 1985. T. 9. 1982. 462 p.
2. Knebel M. O. *O tom, chto mne kazhetsya osobenno vazhnym*: *Stat'i, ocherki, portrety* [The fact that it seems to me especially important: Articles, essays, portraits]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. 488 p.
3. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy*: *V 9 t. T. 3* [Collected works: In 9 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. 508 p.
4. Goebbels H. *Estetika otsutstviya*: *Teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of absence: Texts on Theatre]. Moscow: Theater and his diary, 2015. 271 p.
5. Knebel M. O. *Vsya zhizn'* [All life]. Moscow: VTO Publ., 1967. 587 p.
6. Tolstoy L. N. *Sobraniye sochineniy*: *V 22 t. T. 8.* [Collected works: in 22 vols. Vol. 8]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1978 – 1985. 1982. 498 p.
7. Gogol N. V. *Nevskij prospekt* [Nevsky prospect]. In: Gogol N. V. *Polnoye sobraniye sochineniy*: *V 14 t. T. 3.* [Complete works: In 14 vols. Vol. 3.]. [Moscow; Leningrad]: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1938, pp. 7 – 46.
8. Perepiska A. P. Chekhova i O. L. *Knipper*: *V 2 t. T. 1* [Correspondence between

10. *Абдулаева З.*, *Васильев А.* Параутопия. М.: ABCdesign, 2016. – 368 с.
11. *Кнебель М. О.* О действенном анализе пьесы и роли. М: Искусство, 1982. – 119 с.
12. *Исаева Н.* «Три сестры» в отсутствии любви и смерти: Размышления после спектакля Саймона Стоуна // AFFICHE PARIS-EUROPE / Европейская афиша. URL: https://afficha.info/?p=12130.

9. Chekhov A. P. *Tri sestry* [Three sisters] In: Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*: *V 30 t. Sochineniya*: *V 18 t. T. 13* [Complete works and letters: In 30 vols. Works: In 18 vols. Vol. 13 Plays. 1895–1904]. Moscow: Nauka Publ., 1978, pp. 117–188.
10. Abdulaeva Z., Vasiliev A. *Parautopija* [Parautopia]. Moscow: ABCdesign, 2016. 368 p.
11. Knebel M. O. *O dejstvennom analize pjesy i roli* [Action Analysis of the Play and the Role]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1982. 119 p.
12. Isaeva N. "*Tri sestry*" *v otsutstvii lyubvi i smerti*: *Razmyshleniya posle spektaklja Saymona Stouna* ["Three sisters" in the absence of love and death: Reflections after the performance of Simon Stone]. Available from: Affiche Paris-Europe [Web magazine]. URL: https://afficha.info/?p=12130.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кудряшов Олег Львович – *кандидат искусствоведения, руководитель творческой мастерской, профессор кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства – ГИТИС.*

E-mail: director@gitis.net
ORCID: 0000-0002-0195-2447

ABOUT THE AUTHOR

Oleg Kudryashov – *PhD in Arts, the Master of the Creative Workshop, Professor of the Department of Drama Direction of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

E-mail: director@gitis.net
ORCID: 0000-0002-0195-2447

Кудряшов О. Л. Первый и второй план драматического текста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 180–209.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-180-209

Kudryashov O. L. External and inner plan of dramatic text. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 180–209.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-180-209

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*
Редактор *А. Наумко*
Редактор перевода *В. Огурцова*
Корректор *С. Выгузова*
Оригинал-макет *Б. Зипунов*

Адрес редакции и издателя

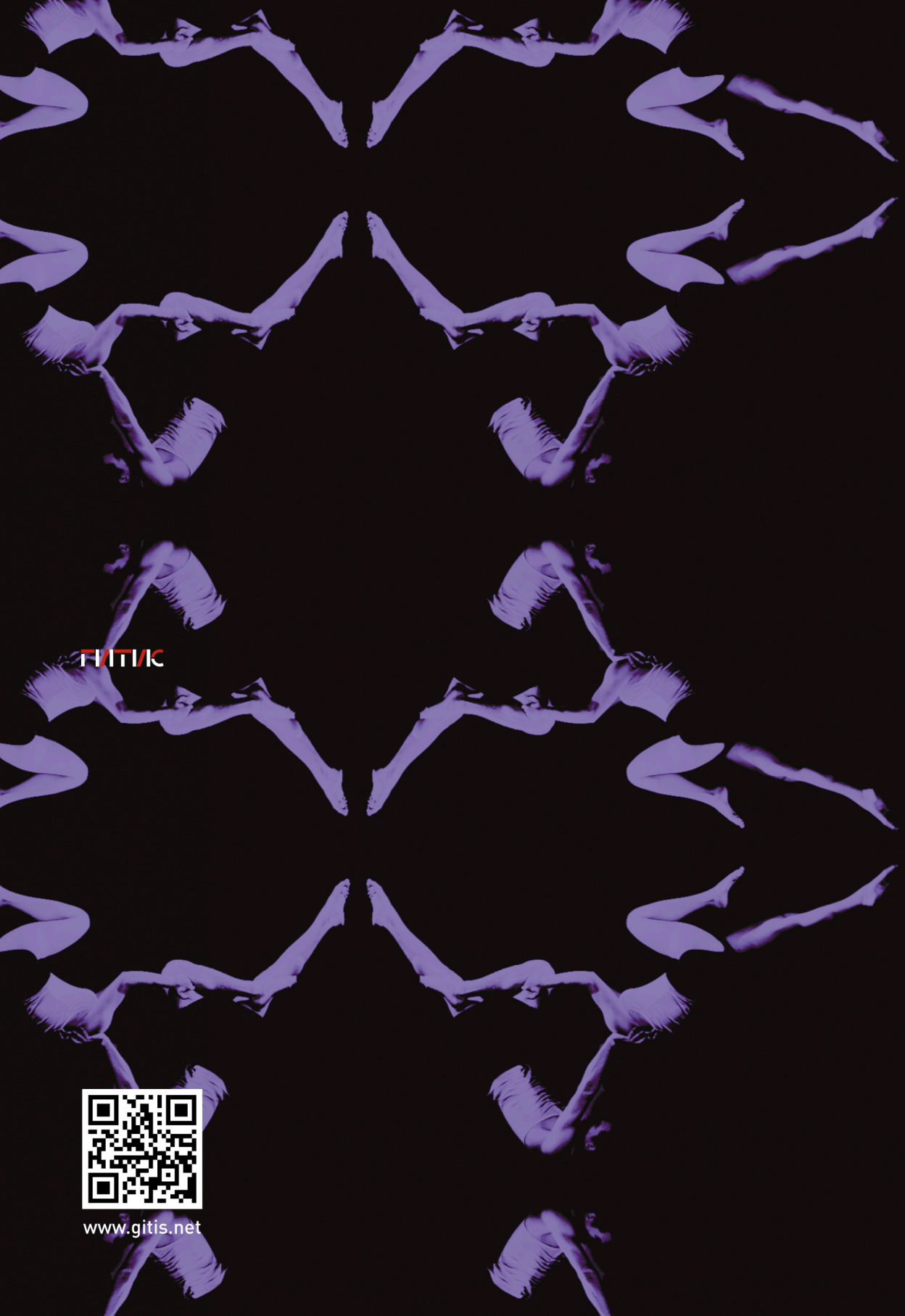
Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 14.12.2020. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фотоэксперт»
115201, Москва, ул. Котляковская, д. 3, стр. 13
Тел.: (495) 601–99–99



www.gitis.net