

РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА-  
ГИТИС

1/2019

ТЕАТР  
THEATRE  
ЖИВОПИСЬ  
FINE ARTS  
КИНО  
CINEMA  
МУЗЫКА  
MUSIC

**ГИТИС**

Ежеквартальный альманах  
Издается с 2008 года

Москва

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

**НА ОБЛОЖКЕ:** Андрей Звягинцев, Марьяна Спивак, Алексей Розин на съемках фильма «Нелюбовь». Фото Анны Матвеевой

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, 2019

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

А.Н. Зорин, профессор,  
доктор филологических наук

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ  
АЛЬМАНАХА «ТЕАТР.  
ЖИВОПИСЬ. КИНО. МУЗЫКА»**

**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 (ФГБНУ НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ)  
Д.А. Бертман, профессор, народный артист России  
В.В. Ванслов, профессор (ФГБНУ НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ), доктор искусствоведения

Т.Н. Ветрова, доктор искусствоведения (ВГИК им. С.А. Герасимова)  
И.Н. Гращенкова, доктор искусствоведения  
Г.Ч. Гусейнов, профессор (МГУ им. М.В. Ломоносова), доктор филологических наук  
В.Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения  
С.В. Женовач, профессор, заслуженный деятель искусств РФ  
В.В. Иванов, доктор искусствоведения (ГИИ)  
О.В. Калугина, доцент (ФГБНУ НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ), доктор искусствоведения  
Р.Г. Косачева, профессор, доктор искусствоведения  
Н.И. Кузнецов, профессор (Московская консерватория им. П.И. Чайковского), доктор искусствоведения  
Е.М. Левашев, 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 (Международная Европейская академия (Лондон), 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. Ткачев, профессор (Московский государственный академический институт им. В.И. Сурикова), доктор архитектуры  
Д.В. Трубочкин, профессор, доктор искусствоведения  
Н.М. Цискаридзе, профессор (Академия русского балета им. А.Я. Вагановой), народный артист России  
Н.А. Шалимова, профессор, доктор искусствоведения  
Е.Г. Хайченко, профессор, доктор искусствоведения  
А.Л. Ястребов, профессор, доктор филологических наук

**EDITOR-IN-CHIEF**

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

**EDITORIAL BOARD  
THE EDITORIAL BOARD OF THE  
"THEATER. ART. FILM. MUSIC"  
JOURNAL CONSISTS OF**

**CHAIRMAN**

Grigoriy Zaslavsky, *Rektor,  
PhD (Philology)*

Karina Melik-Pashayeva,  
*Professor, PhD in Arts*  
Yury Alshits, *Professor,  
PhD in Arts, PhD (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*  
Victor Vanslov, *Professor  
(Research Institute of Fine  
Arts' Theory and History  
of Russian Academy of Arts),  
Dr. habil. in Art History*  
Tatyana Vetrova,  
*Dr. habil. in Arts (VGIK  
n.a. S.A. Gerasimov)*

Irina Grashchenkova,  
*Dr. habil. in Arts*  
Hasan Huseynov, *Professor  
(Moscow State University  
n.a. M.V. Lomonosov),  
Dr. habil. in Philology*  
Vitaly Dmitrievsky,  
*Dr. habil. in Arts*  
Sergey Zhenovach, *Professor,  
Honored Artist of the Russian  
Federation*  
Vladislav Ivanov, *Dr. habil. in  
Arts (State Institute of Art  
Studies)*  
Olga Kalugina, *Associate  
Professor (Research Institute  
of Fine Arts' Theory and  
History of Russian Academy of  
Arts), Dr. habil. in Arts*  
Rimma Kosmacheva, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Nikolai Kuznetsov, *Professor  
(Moscow Conservatory  
n.a. P.I. Tchaikovsky),  
Dr. habil. in Arts*  
Evgeny Levashev, *Professor  
(State Institute of Art  
Studies), Dr. habil. in Arts*  
Lev Lifshits, *Dr. habil. in Arts  
(State Institute of Art Studies)*  
Marina Litavrina, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Yuri Orlov, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*

Tatiana Portnova, *Professor  
(RANS, International  
European Academy (London),  
Dr. habil. in Arts*  
Kirill Razlogov, *Professor  
(VGIK n.a. S.A. Gerasimov),  
Dr. habil. in Arts*  
Elena Randi, *Professor  
(University of Padua, Italy),  
PhD*  
Ekaterina Salnikova, *Dr. habil.  
in Cultural Studies (State  
Institute of Art Studies)*  
Vidmantas Silyunas, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Valentin Tkachev, *Professor  
(Moscow State Academic  
Institute n.a. V.I. Surikov),  
Dr. habil. in Architecture*  
Dmitry Trubochkin, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Nikolai Tsiskaridze, *Professor  
(Academy of Russian Ballet  
n.a. A.Y. Vaganova),  
People's Artist of Russia*  
Nina Shalimova, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Elena Khaichenko, *Professor,  
Dr. habil. in Arts*  
Andrey Yastrebov, *Professor,  
Dr. habil. in Philology*

## ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- 9 *И. А. Некрасова*  
«КАМЕННЫЙ ПИР» И «ДОН ЖУАН»:  
ИЗ ИСТОРИИ МОЛЬЕРОВСКОГО ТЕАТРА
- 25 *Мишель Вайс*  
ЛЕПАЖ И МНУШКИНА ПРОТИВ  
«КУЛЬТУРНОГО ПРИСВОЕНИЯ»:  
ТЕАТР ПРОТИВ РЕАЛЬНОЙ ЖИЗНИ
- 31 *Джамаль Аль Мунер*  
ЭЛЕМЕНТЫ БРЕХТОВСКОГО  
ТЕАТРА В ТРАДИЦИОННЫХ  
ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ СИРИИ
- 41 *Н. А. Маркарьян*  
«САЛОМЕЯ» МАРАТА ГАЦАЛОВА:  
К ВОПРОСУ О ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ  
ВОЗМОЖНОСТЯХ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ
- 46 *М. А. Спаская*  
АКТ(Е/О)Р  
В ВИЗУАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
- 56 *А. В. Краснослободцева*  
ФУНКЦИИ ЭКРАННОГО ТЕКСТА  
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ

## ГИТИС-140. УЧИТЕЛЬ — УЧЕНИК. ДИАЛОГИ

- 67 *А. П. Звягинцев, А. Н. Зорин*  
«ГРУППА КРОВИ»

## «НА ЭКРАНАХ МИРА»

- 85 *Н. Г. Кривуля*  
У ИСТОКОВ АБСТРАКТНОЙ АНИМАЦИИ:  
СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
БРАТЬЕВ ДЖИНАННИ-КОРРАДИНИ
- 100 *Н. Ю. Спутницкая*  
ТЕЛЕСЕРИАЛЫ США  
О ШКОЛЕ 2000—2010-Х ГОДОВ:  
ИНТЕГРАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНО-  
МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПОНЕНТЫ

**ART. MOTION IN TIME**

- 9 *I. A. Nekrasova*  
"LE FESTIN DE PIERRE" AND "DOM JUAN":  
FROM THE HISTORY OF MOLIÈRE'S THEATRE
- 25 *Dr. Michel Vaïs*  
WHEN LEPAGE AND MNOUCHKINE  
COLLIDE WITH CULTURAL APPROPRIATION:  
THEATRE VS REAL LIFE
- 31 *Jamal al Muner*  
BRECHT THEATRE ELEMENTS  
IN THE TRADITIONAL  
PERFORMANCES OF SYRIA
- 41 *N. A. Markaryan*  
IN ONE SPACE WITH DRAMA RICHARD  
STRAUSS'S "SALOME" BY MARAT GATSALOV  
IN MARIINSKY THEATRE
- 46 *M. A. Spasskaia*  
THE ACTOR/PERFORMER  
IN THE VISUAL THEATER
- 56 *A. V. Krasnoslobodtseva*  
FUNCTIONS OF SCREEN TEXT  
IN MODERN RUSSIAN THEATRE

**GITIS-140. TEACHER — STUDENT.  
DIALOGUES**

- 67 *A. P. Zvyagintsev, A. N. Zorin*  
"BLOODTYPE"

**ON SCREENS OF THE WORLD**

- 85 *N. G. Krivulya*  
AT THE ROOT OF ABSTRACT ANIMATION:  
SYNESTHETIC SEARCHES IN THE WORKS  
OF THE GINANNI-CORRADINI BROTHERS
- 100 *N. Y. Sputnitskaya*  
AMERICAN TV-SERIES ABOUT  
SCHOOL IN 2000–2010TH:  
INTEGRATION OF FOLKLORE  
AND MYTHOLOGICAL ELEMENTS

## ШКОЛА СЦЕНЫ

- 110 *А. Б. Дроздин*  
О ПРИНЦИПЕ СИСТЕМНОСТИ  
И СИСТЕМАТИЧНОСТИ В СФЕРЕ  
ТЕЛЕСНОЙ ПОДГОТОВКИ АКТЕРА
- 118 *Г. В. Титова*  
О «БИОМЕХАНИЧЕСКОЙ» ПРИРОДЕ  
АКТЕРА И БИОМЕХАНИЧЕСКОМ  
ТРЕНИНГЕ: МАРИЯ БАБАНОВА,  
ДМИТРИЙ ОРЛОВ, ЗИНАИДА РАЙХ
- 124 *В. В. Теплякова*  
ТРЕНИНГ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ  
ОБУЧЕНИЯ АРТИСТА.  
МЕТОД ТЕОДОРОСА ТЕРЗОПУЛОСА
- 130 *Василики Велтсиста*  
ВОСПРИЯТИЕ — ОСНОВНОЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП  
В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ

## ХРОНИКА

- 137 *Е. С. Лосева-Демидова*  
СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СИСТЕМЫ  
ЗАОЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
В ТВОРЧЕСКИХ ВУЗАХ

## IN MEMORIAM

- 141 *А. А. Чепуров*  
ЧЕЛОВЕК КУЛЬТУРЫ.  
О ВИКТОРЕ ВЛАДИМИРОВИЧЕ ГУЛЬЧЕНКО
- 145 *Г. А. Заславский*  
ИННА ЛЮЦИАНОВНА.  
ПАМЯТИ ВЫПУСКНИЦЫ И ПРОФЕССОРА  
ГИТИСА И. Л. ВИШНЕВСКОЙ

## THE STAGE SCHOOL

- 110 *A. B. Droznin*  
ON THE PRINCIPLE OF SYSTEMITY  
AND SYSTEMATICITY IN THE SPHERE  
OF PHYSICAL TRAINING OF THE ACTOR
- 118 *G. V. Titova*  
ON "BIOMECHANICAL" NATURE  
OF THE ACTOR AND BIOMECHANICAL  
TRAINING: MARIA BABANOVA,  
DMITRY ORLOV, ZINAIDA REICH
- 124 *V. V. Teplyakova*  
TRAINING AT THE STARTING LEVEL  
OF THE EDUCATION OF AN ACTOR.  
THE METHOD OF THEODOROS TERZOPOULOS
- 130 *Vasiliki Veltsista*  
ATTENTION AND PERCEPTION –  
AS THE BASIC PEDAGOGICAL PRINCIPLES  
IN THE PROCESS OF ACTORS' EDUCATION

## CHRONICLES

- 137 *E. S. Loseva-Demidova*  
PRESERVATION AND DEVELOPMENT  
OF THE EXTRAMURAL EDUCATION  
SYSTEM AT ART SCHOOLS

## IN MEMORIAM

- 141 *A. A. Chepurov*  
A MAN OF CULTURE.  
ABOUT VICTOR VLADIMIROVICH GULCHENKO
- 145 *G. A. Zaslavsky*  
INNA LUTSIANOVNA.  
IN MEMORIAM INNA VISHNEVSKAYA,  
GRADUATE AND PROFESSOR OF GITIS





И. А. НЕКРАСОВА

*Российский государственный институт  
сценических искусств (РГИСИ),  
Санкт-Петербург, Россия*

I. A. NEKRASOVA

*Russian State Institute  
of Performing Arts,  
Saint-Petersburg, Russia*

## «КАМЕННЫЙ ПИР» И «ДОН ЖУАН»: ИЗ ИСТОРИИ МОЛЬЕРОВСКОГО ТЕАТРА

### АННОТАЦИЯ:

Статья посвящена одной из самых популярных в наши дни комедий Мольера, впервые поставленной в 1665 году под названием «Каменный пир». Затрагивается история ее создания и сценического воплощения в театре Мольера, общественный резонанс и негативные оценки современников, обусловленные философско-религиозной интерпретацией сюжета о Дон Жуане. Основное внимание уделено драматической судьбе этого произведения после смерти автора, в 1670—1680-е годы, мало известной в российской науке о театре. Рассматриваются две первые публикации. «Амстердамская версия», выпущенная издателем Х. Ветстейном в 1683 году на основе оригинальной рукописи, воспроизводила все «спорные» и «опасные» фрагменты текста, однако не была известна во Франции. Парижское издание, подготовленное актерами Лагранжем и Ж. Виво в 1682 году (под названием «Дон Жуан»), подверглось существенной цензурной правке и сокращениям. Рассматриваются также театральные адаптации пьесы: «Фрагменты из Мольера» актера и драматурга Шанмеле и «Каменный пир» Тома Корнеля

## “LE FESTIN DE PIERRE” AND “DOM JUAN”: FROM THE HISTORY OF MOLIÈRE’S THEATRE

### ABSTRACT:

The article is devoted to one of Molière’s most popular comedies, first staged in 1665 under the title “Le Festin de pierre”. First, we study the question of the history of its creation and the first production in the Molière’s Theatre, public resonance and negative evaluations of contemporaries, due to the philosophical and religious interpretation of the plot of Don Juan. The focus is on the dramatic fate of this work after the death of the author, in the 1670—1680s, little known in the Russian theatre studies. Two earliest publications are considered. The “Amsterdam version”, issued by the publisher H. Wetstein in 1683 is based on the original manuscript, reproduced all the “controversial” and “dangerous” fragments of the text, but was not known in France. The Paris edition prepared by actors La Grange and J. Vivo in 1682 (called “Dom Juan”), underwent significant censorship revision. Also considered are theatrical adaptations of the play are also considered: “Les Fragments de Molière” by actor and playwright Champmeslé and “Le Festin de pierre” by Thomas Corneille (1677). The poetic version of T. Corneille, which distorted

(1677 год). Стихотворная версия Т. Корнеля, существенно искажившая замысел Мольера, фактически подменила оригинал на французской сцене конца XVII — первой половины XIX века. Произведение Мольера практически не получило признания и понимания в свое время, но было прочитано заново интеллектуальным театром XX века.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** «Каменный пир», «амстердамская версия» 1683 года, «Дон Жуан», Мольер, французский театр XVII века, Тома Корнель, Лагранж.

Moliere's plan, in fact replaced the original on the French stage of the late 17th — first half of the 19th century. The work of Molière in fact did not receive recognition and understanding at the time, but was re-read by the intellectual theater of the twentieth century.

**KEY WORDS:** “*Le Festin de pierre*”, Amsterdam version of 1683, “*Don Juan*”, Molière, French theatre of the 17th century, Thomas Corneille, La Grange.

«Каменный пир» (*Le Festin de pierre*) — оригинальное заглавие классической комедии Мольера, более известной как «Дон Жуан». Пьеса, впервые поставленная в 1665 году, в наши дни не утратила популярности в мировом и в российском театре. Ее много раз переводили на русский язык, о ней, как и вообще об образе Дон Жуана у Мольера, о донжуановском мифе, в нашей стране написаны серьезные исследовательские работы. Однако в истории этого произведения существуют любопытные аспекты,

почти не отраженные в трудах российских ученых, равно как и в опубликованных по-русски исследованиях западных специалистов по творчеству Мольера. Не претендуя на исчерпывающую полноту и тем более на новое прочтение «Дон Жуана», мы попытаемся проанализировать некоторые малоизвестные факты, относящиеся к его драматической, во многих отношениях уникальной судьбе в литературном и театральном процессе XVII века, обратившись для этого к накоплениям фундаментальной и современной французской мольеристики.

Для начала коснемся известных обстоятельств создания этой пьесы. «Каменный пир» был написан драматургом в начале 1665 года — в стрессовой ситуации, когда нужно было спасти положение в театре после скандального запрета первой версии «Тартюфа» (1664), публичных обвинений автора в оскорблении церкви и начала длительной травли, санкционированной высокими духовными властями. Новая комедия сочинялась с исключительной быстротой, всего за две недели, в прозаической форме и без соблюдения «правил», которых требовала господствовавшая эстетическая доктрина — классицизм. Сюжет и название<sup>1</sup> Мольер заимствовал у конкурентов, актеров-драматургов Доримона<sup>2</sup> и де Вилье<sup>3</sup>. Они, в свою очередь, отталкивались от разработок донжуановской темы в традиции комедии дель арте, у Онофрио Джилиберто и Джачинто-Андреа Чико-ньини, восходивших к произведению Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (*El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*)<sup>4</sup>. Трагикомедия До-

1 Название «Каменный пир» не принадлежало Мольеру (в русских переводах оно чаще передается как «Каменный гость»). О происхождении этого названия, о причудливой связи между французским *Le Festin de pierre* и итальянским *Il Convitato di pietra* см., в частности, в статье Е. А. Дунаевой [1].

2 Настоящее имя Николы Друэн (ок. 1628 — ок. 1673).

3 Настоящее имя Клод Дешан (ок. 1600 — 1681).

4 Об источниках комедии Мольера см. классическую работу А. Н. Веселовского «Легенда о Дон-Жуане» [2, с. 47—84], а также современное исследование [3, с. 132—140] и др. Сохранившиеся тексты домольеровских версий сюжета о Дон Жуане во Франции издавались неоднократно, см., например, [4].

римона «Каменный пир, или Преступный сын» (*Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, 1658) и сочинение с таким же названием авторства де Вилье шли на парижских сценах мольеровского времени с успехом и без каких-либо сложностей. В 1650-е годы представления на ту же тему играли во Франции итальянские комедианты, а испанцы (гастрольная труппа под руководством Себастьяна де Прадо и Бернарды Рамирес) в 1658 году предположительно привозили первоисточник — «Севильского озорника» Тирсо де Молины.

В постановку «Каменного пира» на сцене своего постоянного театра во дворце Пале-Рояль труппа Мольера вложила немалые силы и средства, рассчитывая привлечь публику непривычно роскошным зрелищем. Автор выстроил событийный ряд так, чтобы каждый акт комедии о Дон Жуане разворачивался в новых пространственных условиях. Для спектакля были заказаны специальные декорации. Изображения не сохранились, но исследователями найден договор на изготовление декораций для «Каменного пира», заключенный пайщиками труппы Мольера с живописцами Жаном Симоном и Пьером Пра<sup>5</sup> и содержащий краткие описания. Согласно этому договору, для каждого акта предполагалось изготовить задник и от пяти до восьми пар жестких кулис с падугами, расписанные с использованием принципа перспективы. Эти описания дополняют для нас визуальный ряд спектакля, задуманного Мольером, и соотносятся с авторским текстом (см. современную работу: [6]). В соответствии с развитием действия зрители должны были видеть различные, контрастирующие между собой интерьеры и пейзажи.

К примеру, в первом акте пять пар кулис должны были изображать дворец, а две пары дальних — дворцовый сад, просматривающийся сквозь широкий проем посередине. Более сложная, частично трансформирующаяся композиция требовалась для третьего акта. На переднем плане предполагалась картина леса, в котором Дон Жуан и его слуга Сганарель скрывались от преследователей. В шестом явлении герой спрашивает: «Что это за великолепное здание — там, между деревьями?» [7, с. 251]<sup>6</sup>. На сдвинутых к центру кулисах третьего плана должно было быть нарисовано «нечто наподобие храма, окруженного зеленью» [5, р. 399], то есть фасад гробницы Командора. Далее эти кулисы должны были раздвигаться, открывая внутренний вид гробницы со статуей Командора (пять пар расписных кулис и задник, изображающий внутреннюю стену). Соответствующая реплика Сганареля: «Ох, как красиво! Какие красивые статуи! Какой красивый мрамор! Какие красивые колонны! Ох, как красиво!» [7, с. 252] Кроме этого, пьесе о Дон Жуане непременно требовалась статуя и пиротехническое оборудование для финала — когда герой проваливается в преисподнюю.

О том, что своим спектаклем труппа Мольера намерена превзойти другие театры, сообщал парижский обозреватель Жан Лоре в стихотворной газете «Историческая муза» от 14 февраля 1665 года, накануне премьеры. Что показательно, газетчик заранее обещал своим читателям, что на этом спектакле все получают удовольствие и будут восхищаться, ибо подобный сюжет «способен

*5* Договор, заключенный 3 декабря 1664 года, подписали оба художника, Мольер, Дюкруази, Юбер, Латорильер и Лагранж. Затраты составили около 900 ливров — очень большую сумму для спектакля в городском театре, хотя и не сравнимую с расходами на придворные постановки. Декорации должны были быть готовы через шесть недель, за месяц до премьеры. Текст договора опубликован в издании [5, р. 399 — 401], см. также [3, с. 155 — 156].

*6* Пьеса цитируется, кроме оговоренных случаев, по переводу А. В. Федорова [7].

тронуть / Сердца из камня и из бронзы» (в этом он жестоко ошибся!). Лоре в привычной для него комплиментарной манере расхваливал «редкостный» талант Мольера, его актеров и актрис, которые умеют чаровать и нравиться самым «утонченным знатокам», и предупреждал особо, что в спектакле готовятся «сценические перемены», которые «эффект чудесный создадут» [8, р. 312]. После премьеры таких похвал уже не будет, в печати будут появляться только резко поляризованные отклики.

Премьера (15 февраля 1665 года), как известно, расколола аудиторию. Широкая публика принимала спектакль хорошо, однако авантюрная история о Дон Жуане, преобразованная у Мольера в философско-религиозную драму, спровоцировала новый — после «Тартюфа» — взрыв негодования со стороны его недругов из церковных кругов, еще более опасные обвинения в безбожии. Ни экстраординарные декорации, ни роскошные костюмы актеров и их превосходная игра, ни световые и звуковые эффекты не смогли скрыть от заинтересованных особ крайне опасного, как им представлялось, идейного содержания «Каменного пира» — театрализации вольнодумства.

Спасая положение, Мольер уже ко второму спектаклю изъясил из текста кое-какие дерзкие по отношению к религии фразы, то есть произведение начало меняться буквально на глазах у зрителей. Однако враги Мольера, отталкивавшиеся не от сюжета и не от зрелища, а от мольеровской мысли, усмотрели в пьесе ни больше ни меньше как «восстание театра против алтаря» и «схватку фарса с евангелием», а самого драматурга, исполнившего роль слуги Станареля, публично обвинили в том, что он «насмехается над таинствами и издевается над всем, что есть наиболее святого и священного в религии» [9, с. 726]. Эти инвективы собрал во едино некий Б.-А. де Рошмон в брошюре, напечатанной в апреле того же 1665 года под названием «Замечания по поводу комедии Мольера, озаглавленной “Каменный пир”», переизданной четыре раза подряд. Исходящий негодованием памфлет приобрел ценность для исследователей, поскольку автор цитировал и пересказывал текст Мольера, услышанный им со сцены, — то есть начальную версию. У него даже отмечено, что на втором спектакле исчезла целая сцена встречи Дон Жуана с нищим [10, р. 10]. Подчеркнем, что самые грозные обвинения памфлетист обрушивал не на персонажей, а на автора пьесы: «Его фарс по внимательном рассмотрении является подлинно дьявольским созданием, и подлинно дьявольским является его мозг...» [9, с. 727]. Рецепция «Каменного пира» отчасти выявила, «от противного», интеллектуальный пласт его содержания, обозначила его радикальные отличия от всех прочих версий истории о севильском озорнике.

В результате после двух недель успешного проката пьеса исчезла из репертуара — и больше ни разу при жизни автора не возобновлялась на сцене и не была им самим напечатана. Если многострадальный «Тартюф» после пяти лет запретов триумфально вернулся на сцену Пале-Рояля, то комедию о Дон Жуане Мольер оставил без боя. Ее дальнейшая история — литературная и сценическая, относящаяся к 1670—1680-м годам, — оказалась ничуть не менее проблемной, чем начальный этап. Внутренняя сложность этого мольеровского шедевра парадоксально проявилась в сложностях существования текста после ухода его создателя.

Теперь мы перейдем к изданиям, и в связи с этим нужно коснуться такого неоднозначного фактора литературно-театральной практики конца

XVI и XVII века, как издательское «пиратство», то есть несанкционированная публикация текстов пьес. Усилиями печатников, которые выкупали рукописи у актеров или записывали спектакли на слух, желая заработать на модных театральные новинках, до наших дней дошли, например, первые версии пьес Шекспира, испанских классиков «золотого века»... и «Каменный пир» Мольера. В 1674 году, то есть практически сразу после кончины великого комедиографа, в Амстердаме «пиратским» способом выпустили в свет пьесу «Каменный пир, или Атеист, сраженный молнией» (*Le Festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé*) под именем Мольера. Но на самом деле голландский книгоиздатель Даниель Эльзевир (представитель знаменитой династии) воспроизвел не мольеровский оригинал, а, как установили специалисты, пьесу Доримона со слегка измененным названием, один из источников комедии Мольера. Таким образом, первое издание мольеровского «Каменного пира» оказалось фальшивкой.

Десятилетием позже, в 1683 году, другой амстердамский издатель Хендрик Ветстейн (преемник Д. Эльзевира) вторично напечатал пьесу «Каменный пир» авторства Мольера. На титульном листе было указано: «Новое издание, совершенно отличное от того, что публиковалось до настоящего времени». Как в Амстердам попала эта рукопись, не установлено, вероятно, ее продал кто-то из второстепенных членов мольеровской труппы. Эта «амстердамская версия» представляет собой исключительно важный документ истории французской драматургии XVII столетия. «Пиратским» способом была обнародована и сохранена для будущего оригинальная, скорее всего, первая авторская редакция текста, прозвучавшая только на премьере<sup>7</sup>. Все дерзкие и «опасные» высказывания по религиозным вопросам в ней полностью сохранились. По мнению французского исследователя Ж. Дежана, в протестантской Голландии это никого не пугало и легко могло сойти за антикатолическую сатиру [10, p. 16].

Эта версия несколько раз переиздавалась<sup>8</sup>, но спектакли по ней, насколько известно, не ставились. Тот факт, что издание вышло в Амстердаме и без какого-либо договора с наследниками автора, воспрепятствовало его распространению во Франции, тем более что почти тогда же (в 1682 году) в Париже появился «официальный» текст этого произведения. Далее мы рассмотрим некоторые соотношения между версиями.

Первая легальная публикация «Каменного пира» — это седьмой том посмертного собрания сочинений великого комедиографа, выпущенного издателями Д. Тьерри, К. Барбеном и П. Трабуье в 1682 году [12]. В подготовке этого собрания принимали участие актеры бывшей труппы Мольера Лагранж<sup>9</sup> и Жан Виво (или Вино). Предполагается, что инициатива включения комедии в многотомник принадлежала им. Лагранж, ближайший сподвижник Мольера, играл Дон Жуана в премьерном спектакле 1665 года, а также в поставленной в 1677 году переделке «Каменного пира», принадлежащей Т. Корнелю (о ней речь пойдет ниже), так что лично для него эта пьеса могла быть особенно значимой. Лагранж и Виво отредактировали текст для публикации и дали ему иное название — «Дон Жуан»

<sup>7</sup> См. первое полное и комментированное издание «амстердамской версии», осуществленное Ж. Дежаном в 1999 году [10]. Этот текст включен также в новейшее академическое собрание сочинений Мольера в серии «Библиотека Пляяды» [11].

<sup>8</sup> Кроме нескольких амстердамских, известны переиздания в Брюсселе (1694) и Берлине (1699) на французском языке, а также перевод на итальянский язык, напечатанный в Лейпциге в 1697 году.

<sup>9</sup> Настоящее имя Шарль Варле (1635 — 1692).

(по-французски в архаическом написании Dom Juan), которое с тех пор закрепилось за произведением Мольера. По всей вероятности, публикаторы намеревались таким способом, во-первых, избежать ассоциаций со скандальной историей премьеры, а во-вторых, указать на отличие оригинала от версии Т. Корнеля. Однако ожидания, как и на премьере, не оправдались, на этот раз пьесу не пропустила цензура, снова усмотрев в ней «вольнодумство» и потребовав существенной корректировки текста.

Как утверждает Ж. Дежан, в конце XVII столетия во Франции цензурирование литературных и театральных текстов осуществлялось с очень большими строгостями. «На самом деле, цензура, которая преследовала Мольера в 1665 году, — детская игра рядом с настоящей цензорской машиной, функционировавшей в 1682 году» [10, с. 14], — отметил он. Из-за «Дон Жуана» издателям пришлось переделывать все напечатанные и даже переплетенные экземпляры седьмого тома собрания сочинений Мольера: 21 лист из каждой книги был вынут, перепечатан и вклеен заново. Изъятию или же переписыванию подлежали все слова и реплики, в которых угадывалось непочтительное отношение к религии. «Эти конкретные изменения, как кажется, чаще всего указывают на усилия избавиться от всего того, что в ходе дискуссий между Дон Жуаном и Станарелем на предмет верований господина могло бы, даже подспудно, стать предметом насмешки» [10, р. 17].

Так, диалог главных героев в первой сцене третьего акта [7, с. 241 — 243], один из важнейших в философско-интеллектуальной линии пьесы, был сжат до минимума. После слов Станареля «Хотелось бы мне выведать ваши мысли» исчезли самые что ни на есть серьезные вопросы, которые слуга задавал Дон Жуану, и «вольнодумные» ответы (в том числе знаменитое математическое *credo*). Вместо «Неужели вы совсем не верите в Небо?» Станарель спрашивает: «...когда вы намерены положить конец вашим бесчинствам и начать жить как честный человек?», в ответ на что Дон Жуан «поднимает руку, чтобы отвесить ему оплеуху» (новая ремарка, введенная, скорее всего, актерами) и кладет конец диспуту [12, р. 176]. В результате подобного вмешательства «официальный» текст оказался сокращенной и искаженной версией оригинала (с двумя слоями внешней редакции — актерской и цензорской). Ни одна пьеса великого комедиографа и, как утверждают французские специалисты, ни одна пьеса в истории Франции не претерпела таких цензурных надругательств, как «Дон Жуан» [10, р. 7].

В начале XIX века было найдено несколько экземпляров злополучного седьмого тома, отдельные страницы в которых не были переклеены и содержали выброшенные цензорами и исправленные по их указаниям фрагменты. На их основании и с учетом амстердамского текста 1683 года<sup>10</sup> специалисты (М.-Ж. Симоннен, Л.-С. Оже, Э. Деспуа и П. Менар и другие) осуществили работу по «восстановлению» оригинала, причем в разных французских изданиях XIX и XX веков есть расхождения. Русские переводы делались с различных «восстановленных» вариантов, «амстердамская версия» у нас не переводилась.

Самыми проблемными фрагментами пьесы, искаженными в издании 1682 года, были: первая сцена «Каменного пира», где Станарель (напомним, эту роль играл

<sup>10</sup> Однако, как утверждает Ж. Дежан, «амстердамская версия» использовалась далеко не в полном объеме, поскольку воспринималась как «пиратская», содержащая множество ошибок, и потому не внушающая доверия [10, р. 27 — 28 и др.].

сам Мольер) перечисляет пороки Дон Жуана; спор господина и слуги о вере и сцена с нищим из третьего акта, а также развязка. Эти фрагменты сохранились полностью только в «амстердамской версии».

Вот несколько показательных примеров. В начальной сцене Сганарель утверждает, что его хозяин — «величайший из всех злодеев... который не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в черта» [7, с. 211]. Процитированный фрагмент реплики в переводе А. В. Федорова явно не содержит ничего «опасного». Отметим, однако, что этот перевод был выполнен по «восстановленному» тексту, то есть в соответствии с одним из уцелевших экземпляров в редакции Лагранжа и Виво. В «подцензурной» версии 1682 года пассаж был еще проще и короче: «...qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni diable» («...который не верит ни в небо, ни в ад, ни в дьявола») [12, р. 134]. А вот в амстердамском издании 1683 года у него было другое, более дерзостное окончание: «...qui ne croit ni Ciel, ni Saint, ni Dieu, ni loup-garou» [10, р. 55] («...который не верит ни в Небо, ни в Святое, ни в Бога, ни в оборотня» — выделено мной. — И.Н.). Получалось, что в сознании Сганареля в один ряд запросто вставляли высокие религиозные понятия — и «оборотень», loup-garou, порождение самого темного суеверия. Известно, что это одна из тех реплик, которая исчезла уже на втором спектакле Мольера, как и упоминание о «черном монахе» (moine bouggu) в другом высказывании Сганареля.

«Провокационная» сцена с нищим (третий акт, сцена 2), как известно из памфлета Рошмона, сразу была убрана самим автором из спектакля и сохранилась полностью только в амстердамском издании. В версии 1682 года она была сокращена до трех первых нейтральных реплик (Дон Жуан и Сганарель спрашивали дорогу в город), да и само слово «нищий», точнее, бедняк — un pauvre, во избежание евангельской ассоциации заменили на имя Франциск (Francisque). На уцелевших от цензурной правки страницах (то есть в редакции Лагранжа и Виво) содержалась лишь первая половина этой сцены, без побуждения нищего к богохульству, а затем Дон Жуан давал нищему луйдор «из человеколюбия» (de l'amour de l'humanité) [см. 10, р. 223—224].

«Амстердамская версия» позволяет также дополнить понимание финала «Каменного пира».

**ДОН ЖУАН.** О небо! Что со мной? Меня сжигает незримый пламень, я больше не в силах его терпеть, все мое тело как пылающий костер. О! *Сильный удар грома, яркие молнии падают на Дон Жуана. Земля разверзается и поглощает его, а из того места, где он исчез, вырываются языки пламени.*

**СГНАРЕЛЬ.** Ах, мое жалованье, мое жалованье!

Смерть Дон Жуана всем на руку. Разгневанное небо, попранные законы, соблазненные девушки, опозоренные семьи, оскорбленные родители, погубленные женщины, мужья, доведенные до крайности, — все, все довольны. Не повезло только мне. Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье! [7, с. 275].

Весь финал и особенно заключительная реплика Сганареля выглядели в разных изданиях по-разному. В процитированном переводе А. В. Федорова (и других) финал представлен таким, как его «восстановили» в XIX веке. Полный текст заключительной реплики Сганареля происходит из «амстердамской версии», однако там вообще отсутствовала ремарка о громах и молниях. (Ее, по всей вероятности, добавили Лагранж

и Виво при подготовке издания 1682 года.) Реплика Дон Жуана обрывалась: «et tout mon corps devient...» («и все мое тело становится...»), герой проваливался под землю, не договорив. Заключительные слова «как пылающий костер» возникли в «подцензурном» тексте. Но там были вымараны комические возгласы про жалованье (Ah! mes gages! mes gages!..), Сганарель начинал со слов «Смерть Дон Жуана всем на руку...» и доходил до «Не повезло только мне», а за этим следовало поучительное рассуждение: «...кто после стольких лет службы не получил иного вознаграждения, кроме как увидеть собственными глазами, как бесчестье моего хозяина подверглось самому ужасному на свете наказанию» [12, р. 223]. Таким образом, пьеса приобретала банальную, но «пристойную» концовку. По мнению французского исследователя Г. Леклерка, это было сделано потому, что с точки зрения цензоров «буффонный характер [реплики Сганареля] препятствовал зрителям принять всерьез мораль всей истории» [13, р. 133]. В целом напрашивается вывод, что цензорские изъятия придали комедии Мольера более драматическое звучание по сравнению с оригиналом. И только «амстердамская версия» сохранила его жанровую специфику — отчетливее, нежели позднейшие «восстановленные» варианты.

\*\*\*

Вернемся еще раз в те времена, когда «Каменный пир» Мольера вступил в новую фазу своего существования после ухода его автора из жизни, и прочертим не литературную, а театральную кривую его причудливой судьбы.

После смерти Мольера его пьеса о Дон Жуане сохранялась в рукописном виде, она не была полностью забыта в театральных и литературных кругах, ее, по всей видимости, читали. В 1677 году труппа Бургундского Отеля сыграла во дворце Фонтенбло комедию под названием «Фрагменты из Мольера» (Fragments de Molière)<sup>11</sup>, в которую были включены сцены из «Каменного пира». Ее сочинил, а точнее, составил актер и третьестепенный драматург Шанмеле<sup>12</sup>; какими путями ему в руки попал неизданный мольеровский текст, не установлено. Особого успеха комедия не снискала, но и однодневкой ее назвать нельзя: в 1681 году и позднее (до 1701 года) ее неоднократно играла вновь образованная труппа Комеди Франсез, в состав которой вошла чета Шанмеле.

В основу «Фрагментов» положены четыре сцены из «Каменного пира» (три из второго акта и одна — из четвертого), сокращенные и несколько измененные, а также одна — из «Плутней Скапена»; все это Шанмеле дополнил несколькими оригинальными сценами с участием новых персонажей, одну из них — в стихах. Из комедии Мольера о Дон Жуане в комедию Шанмеле переместились пять действующих лиц: Дон Жуан, слуга Гусман (в оригинале он был конюшим доньи Эльвиры, а здесь подменил Сганареля, слишком тесно связанного с самим Мольером и со скандальной репутацией первоисточника), деревенские жители Пьеро и его невеста Шарлотта (без второй героини Матюрины), ростовщик г-н Диманш, преследующий Дон Жуана. Действие двухактной комедии разворачивается в сельской местно-

<sup>11</sup> Впервые напечатана в 1682 году, в XIX—XX веках переиздавалась неоднократно, как самостоятельно, так и в составе многотомных собраний сочинений Мольера [14]. Эта пьеса ошибочно приписывалась актеру и драматургу Брекуру.  
<sup>12</sup> Настоящее имя Шарль Шевилле (1641—1701), супруг прославленной актрисы расиновского театра Мари Шанмеле. См. монографию о нем [15].



сти неподалеку от моря (аналогично второму акту «Каменного пира»). Центральным персонажем у Шанмеле стала Шарлотта, окруженная несколькими поклонниками. Дон Жуан, потерпевший кораблекрушение и спасенный рыбаком Пьеро, пробует завоевать Шарлотту, но, как и у Мольера, терпит поражение и в финале вынужден бежать. Никаких антирелигиозных высказываний и даже намеков эта веселая, непритязательная пьеска не содержала.

Не исключено, что именно эти «Фрагменты», в которых мольеровский Дон Жуан был с легкостью «очищен» от вольнодумной мольеровской мысли, дали толчок к созданию новой сценической версии «Каменного пира», на этот раз полномасштабной.

Когда Мольера не стало, его актеров вытеснили из театра в Пале-Рояле и вынудили искать новое место — они переселились в отель Генего в квартале Марэ. Во главе труппы встали Лагранж и Арманда Бежар, г-жа Мольер (вдова драматурга). Трудные поиски средств к творческому существованию, по сути выживанию, не раз вынуждали этот коллектив к компромиссам: одним из таких компромиссов явилась постановка в 1677 году трагедии бездарного автора Ж. Прадона «Ипполит и Федра», печально известная в связи с организованным провалом расиновской «Федры». Компромиссом иного рода оказался новый «Каменный пир». В том же 1677 году г-жа Мольер заказала переделку скандальной пьесы своего супруга весьма популярному, близкому к труппе драматургу Томá Корнелю (1625 — 1709), брату великого Пьера Корнеля. Сразу подчеркнем, что переделка существенно отличалась от оригинала, однако позиционировалась как близкая к нему.

Премьера состоялась в театре Генего 12 февраля 1677 года — под тем же названием и с именем Мольера на афише: «Каменный пир. Комедия. Переложена стихами на основе прозы покойного г-на де Мольера». Она имела успех на сцене — не особенно громкий, но достаточный, чтобы актеры возобновляли ее много раз из сезона в сезон. Никаких обвинений в безбожии, никакого общественного резонанса постановка не спровоцировала (в отличие, напомним, от отданного в печать в 1682 году текста Мольера, который воспринимался по-прежнему как взрывоопасный).

Публикуя пьесу под собственным именем (впервые — в 1681 году), Томá Корнель оговорил в предисловии свои отношения с первоисточником: «Эта пьеса, которую актеры исполняли множество раз за последние годы, есть та самая, что покойный г-н де Мольер представил в прозе незадолго до своей смерти. Лица, имеющие влияние на меня, поручили мне переложить ее в стихи, я же позволил себе смягчить кое-какие выражения, задевавшие иных щепетильных особ. Во всем остальном я достаточно точно следовал прозе, исключая сцены из третьего и пятого актов, где предоставил слово женщинам. Эти сцены прибавлены к превосходному оригиналу, и их недостатки не должны быть вменены в вину прославленному автору, под чьим именем эта комедия постоянно исполняется на сцене» [16, р. 216].

Поскольку в наши дни это сочинение почти забыто (как и все наследие Корнеля-младшего), но в истории мольеровского шедевра оно сыграло определенную роль, есть необходимость остановиться на некоторых его особенностях. У позднейших исследователей творчества Мольера закономерно сложилось критическое и даже пренебрежительное отношение к этой переработке. Однако существует и другое мнение: ис-

следователь середины XIX века Г. Ренье, посвятивший монографию Томá Корнелю, попытался доказать, что в данном случае «талантливый человек не слишком уступает человеку гениальному [то есть Мольеру]» [17, р. 244]. Корнель-младший не считал себя соперником Мольера, а только версификатором, он обязан был побеспокоиться о «сценичности» заказанного ему текста, но, считает ученый, его «личное благочестие» также могло повлиять на восприятие оригинала [17, р. 234]; «вольнодумцем» он не был.

На деле Т. Корнель не ограничился тем, что переложил текст своего предшественника гладкими александрийскими стихами — без особого блеска и остроумия, но опытной рукой профессионала, зарифмовав даже смешной жаргон, так называемый патуа, на котором изъясняются между собой крестьяне во втором акте, то есть постарался сохранить речевое богатство оригинала. Он сделал гораздо больше: не «смягчил», а практически стер вызвавшие негодование фрагменты, не оставив следа от мольеровского вольнодумства, но сохранил при этом общий рисунок большинства сцен. Поэтому многим современникам пьеса казалась близкой к первоисточнику.

С другой стороны, возмещая утраты, он дополнил событийный ряд — таким образом, чтобы сформировался полноценный донжуановский сюжет. В числе действующих лиц нового «Каменного пира» появились три женских образа в дополнение к мольеровским донье Эльвире, Шарлотте и Матюрине — девица Леонора, ее тетушка-дуэнья Тереза и кормилица Паскаль. Им Т. Корнель «предоставил слово» во второй половине пьесы, существенно расширив ее женскую линию и придав ей искомую «приятность». Остальные действующие лица им сохранены, исключая только нищего из третьего акта.

Уже в начальной сцене с участием Станареля и Гусмана Т. Корнель продемонстрировал свой принцип «смягчения» острых мест: в речи Станареля о табаке<sup>13</sup> сохранены все комические пассажи, но изъяты слова и обороты, придававшие этой тираде отчетливо провокационное звучание. К примеру, в первой строке вместо «Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie...» («Что бы ни говорил Аристотель, да и вся философия с ним заодно...»), звучит «Quoi qu'en dise Aristote, et sa digne sabale...» («Что бы ни говорил Аристотель и вся его достойная шайка...») [16, р. 217]<sup>14</sup>. Замена «философии» на «шайку» здесь вдвойне показательна (и не может быть объяснена только лишь нуждами версификации). С одной стороны, «философия» и прочие высокие понятия, которыми жонглировал Станарель («табак... наставляет души на путь добродетели и приучает их к порядочности» [7, с. 209]), — лексика, менее всего характерная для комического слуги, и таким приемом Мольер обеспечивал своему персонажу необходимый «интеллектуальный» подтекст, от которого Т. Корнель постарался его избавить. Станарель в оригинале рассуждал о том, что табак «прочищает мозги», а в версии Т. Корнеля это — «лучшая из когда-либо изобретенных забав», инструмент светского общения и «новое средство» в медицине [17, р. 218]. С другой стороны, в лексиконе Мольера слово *sabale* имело непосредственное отношение к «Шайке святош», то есть к печально известному «Обществу Святых Даров», которое травило его за «Тартюфа». В оригинальном «Каменном пире» это слово

<sup>13</sup> Напомним, что во времена Мольера табак был предметом споров во французском обществе, его продажу пытались запретить.

<sup>14</sup> Прозаический перевод цитат выполнен автором статьи.

всплывало в совсем ином контексте, в рассуждениях Дон Жуана о лицемерии из пятого акта: «...je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute la cabale...» («...вся шайка вступится за меня и защитит от кого бы то ни было...» [7, с. 270]). Т. Корнель, переместив это слово в комические рассуждения Сганареля о табаке, по существу, нейтрализовал его. И далее, в монологе Сганареля, где тот описывает дурные наклонности своего господина, Т. Корнель постарался не оставить и следа от опасной реплики, о которой шла речь выше, «...qui ne croit ni Ciel, ni Saint, ni Dieu, ni loup-garou», и поместил взамен нейтральное «il n'a ni foi ni loi» [17, р. 220] (выражение, соответствующее русскому «у него нет ни стыда, ни совести», буквально — «у него нет ни веры, ни закона»). Прочие тезисы Сганареля, характеризующие пороки Дон Жуана, в переработке также лишились всей своей остроты, преобразившись в банальности.

При внимательном чтении становится понятно, что Т. Корнель был в курсе проблем с текстом оригинала и хорошо понимал, что именно подлежало «очистке» (а возможно, был с этим согласен). Так, во втором явлении первого акта одна из реплик Сганареля, обращенных к Дон Жуану, оставлена в переработке незаконченной и потому приобрела вид проходной: «Comme vous débitez! ma foi, je vous admire! / Votre langue...» («Как вы рассуждаете! о, я восхищаюсь вами! / Ваша речь...»), после чего Дон Жуан перебивает Сганареля [17, р. 224]. Однако у Мольера, как следует из «амстердамской версии», фраза была цельной и заканчивалась весьма дерзко: «...vous parlez tout comme un Sire» («...вы говорите совершенно как государь»). На самом деле это одна из тех самых реплик, которые погубили пьесу Мольера. В «подцензурной версии» 1682 года ее обезвредили иным способом: «...vous parlez tout comme un livre» (в переводе А. В. Федорова: «...говорите, будто по книжке»), а Т. Корнель предпочел «опасное» просто отсечь.

Еще один пассаж в той же сцене, подвергшийся показательной корректировке, — рассуждение о нарушении Дон Жуаном тайнства брака. Т. Корнель частично «исправил» фразу мольеровского Сганареля: вместо «...mais, Monsieur, se jouer ainsi d'un mystère sacré et...»<sup>15</sup> («...но, сударь, так смеяться над священным таинством и...») у него получилось «Mais, sans aucun respect pour les plus saints mystères...» («Но без всякого почтения к самым святым таинствам...») [17, р. 225]. Взамен активного глагола *se jouer* (означающего еще «пренебрегать», а также «дурачиться», «играть») появилось нейтральное «без всякого почтения». Цензура 1682 года этот пассаж не пропустила, сочтя неприемлемым выражение *mystère sacré* в устах слуги. В «подцензурном» издании Сганарель говорит: «...se jouer ainsi de mariage...» («...так смеяться над бракосочетанием...»). В оригинале Дон Жуан отвечал на обвинение еще более дерзостно: «Va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine» (дословно: «Ну, ну, это дело Неба и мое, мы разберемся в нем вместе, а тебе незачем затрудняться»). Такую реплику Т. Корнель повторить не посмел, у него Дон Жуан отвечает просто: «Ne t'embarrasse point, ce sont là mes affaires» («Не вмешивайся, это — мои дела»). И в том же духе была переписана фраза в «подцензурном» варианте: «Ну-ну, в этом деле я разберусь сам, без всякого твоего вмешательства» [12, р. 139].

Значительно изменен в переработке третий акт, начинающийся с пространного диалога Дон Жуана и Сганареля, о котором шла речь выше: обсудив вопросы

15 Незаконченная реплика у Мольера.

медицины, господин и слуга поворачивали затем к глобальным вопросам веры и неверия. Медицинский сюжет Т. Корнель закономерно оставил практически в неизменном виде, а вот все, связанное с религией, не вымарал, а переложил по-своему. У Мольера Станарель спрашивал: «Неужели вы совсем не верите в небо?», дополняя — «а в ад?», «а в дьявола?», «а в будущую жизнь?», и все это Дон Жуан попросту отметал, провоцируя все более настойчивые расспросы. В версии Корнеля-младшего принципиальный вопрос Станареля выглядел просто: «*Que croyez-vous?*» («Во что вы верите?»), на что следовал простой ответ: «*Je crois ce qu'il faut que je croie*» («Я верю в то, во что мне следует верить») [17, р. 256].

Дальнейший обмен репликами по видимости воспроизводил рисунок мольеровского диалога за вычетом его «безбожного» содержания. Иными словами, Т. Корнель успешно имитировал интеллектуальный диспут господина и слуги, который являлся — и об этом должны были помнить заинтересованные зрители и читатели той эпохи, — одним из «ударных» мест оригинального «Каменного пира». Корнель также придумал этой сцене новое завершение. У Мольера диалог заканчивался игровым ходом. Станарель, запутавшись в собственных умозаключениях относительно свойств, данных человеку Богом («Захочу ли я ударить в ладоши... пойти направо, налево, вперед, назад, повернуться...»), поворачивался и падал на землю, на что Дон Жуан откликнулся пренебрежительным: «Вот твое рассуждение и разбило себе нос» [7, с. 243]. (В памфлете Рошмона этот сценический трюк был особо выделен в перечне обвинений Мольера — Станареля: «... сумасброд, который смехотворно рассуждает о Боге и своим умышленным падением “разбивает нос своим доказательством”...» [9, с. 727]). За этим следовала сцена побуждения нищего к богохульству — по сути, продолжение спора о вере.

Что сделал с этим Т. Корнель, который, конечно же, не решился воспроизвести ни сцену с нищим, ни фарсовое падение? Реплика Станареля почти дословно совпадала с оригинальной, но Дон Жуан, не дослушав, переключал внимание на новый объект. Он видел вдали женскую фигуру, и в нем немедленно срабатывал инстинкт охотника за юбками. На это Станарель откликнулся вполне логичной сентенцией: «*Voici ce qu'il vous faut, monsieur, pour raisonner. / Vous n'êtes point muet en voyant une belle*» («Вот что вам требуется, сударь, чтобы рассуждать. / Вы не онемеваете при виде красотки») [17, р. 257]. Получалось, что Дон Жуану гораздо интереснее «донжуанские» действия, нежели дискуссии о вере. Т. Корнель возвращал севильского озорника в привычные для него условия существования. Далее разворачивались новые сцены обольщения Дон Жуаном четырнадцатилетней простушки Леоноры, при этом Станарель, переодетый доктором, брал на себя маневр по отвлечению тетюшки героини...

Наименьшей переработке подвергся в 1677 году четвертый акт, а также первая часть пятого: там Дон Жуан у Мольера предавался «модному пороку» — лицемерию, иначе говоря, тартюфствовал. Поскольку ко времени постановки второго «Каменного пира» «Тартюф» уже давно (с 1669 года) вошел в постоянный репертуар и не пробуждал в обществе негативных эмоций, страсти улеглись, то раскрыть заложенную автором внутреннюю связь между двумя вольнодумными комедиями было, по всей видимости, допустимо. Поэтому Т. Корнель, исходя из текста Мольера, вложил в уста Дон Жуана длиннейший монолог о пользе лицемерия. Но здесь же вновь появились вставки, восполняющие, по замыслу

младшего автора, пробелы в донжуановском сюжете: герой, лицемерно пообещав отцу для спасения души удалиться в приют отшельника, на самом деле организует себе новое свидание с Леонорой (вся третья сцена с ее участием написана заново).

Развязку «Каменного пира» Корнель-младший перестроил так, чтобы явственно прочитывалось: именно любовные похождения героя — главная причина гнева небес. Явление статуи Командора происходит здесь в разгар свидания Дон Жуана с Леонорой, и таким образом совершается чудесное спасение жертвы. Соблазнитель проваливался в преисподнюю с возгласом о том, что душа его проклята. А заключительная реплика Станареля меньше всего похожа на амбивалентный мольеровский финал. Вместо хулиганского «Мое жалованье!» персонаж Т. Корнеля выкрикивал подходящую к случаю моральную сентенцию: «Il est englouti! Je cours me rendre ermite. / L'exemple est étonnant pour tous les scélérats: / Malheur à qui le voit, et n'en profite pas!» («Его поглотила бездна! Я бегу в отшельники [то есть в монахи]. / Вот поразительный пример для всех негодяев: / Горе тому, кто видит это и не извлечет пользы!») [17, р. 308].

Немногие печатные отзывы на новую премьеру «Каменного пира» свидетельствуют, что Т. Корнель верно угадал умонастроения аудитории наступающего конца «великого века». Обновленная комедия о соблазнителе, где гораздо большее место заняли любовные сцены, понравилась знатокам и широкой публике, ибо перекликалась с актуальной модой на галантные сюжеты в трагедиях и в комедиях. На сцене того времени расиновская трагедия страстей уступала место «галантным» пьесам его эпигонов, а проблемная комедия, образцом которой был «Каменный пир» Мольера, не пробуждала интереса у новых авторов. Современник, влиятельный журналист Ж. Донно де Визе (со слов Т. Корнеля) сообщал читателям «Нового галантного Меркурия»: «Вы узнаете, что возобновили пьесу, о коей вы не решались высказать все хорошее, что о ней думали, из-за некоторых вещей, задевавших чувства иных щепетильных особ. Теперь же она совершенно очищена; прежде она была написана в прозе, ныне переложена в стихи и таким образом, что не утратила ничего из красот оригинала, но приобрела новые. Вы увидите, что речь идет о “Каменном пире” прославленного Мольера. Дано было уже шесть представлений подряд сверх объявленного. Большой успех этой пьесы есть в действительности заслуга г. Корнеля-младшего. ... Ему принадлежат стихи, и он поместил туда одни только приятные сцены взамен тех, что пришлось удалить» [18, р. 297]. Одобрительные суждения об опусе Т. Корнеля звучали и позднее.

Можно предположить с большой долей вероятности, что постановкой нового «Каменного пира» на сцене отеля Генего в феврале 1677 года руководил Лагранж (инициировавший через несколько лет издание текста Мольера). Список исполнителей премьеры не сохранился, но у специалистов почти нет сомнений, что актер вернул себе роль Дон Жуана, в свое время написанную Мольером для него, и играл ее, уже в новой версии, до конца карьеры (до 1685 года), когда «Каменный пир» Т. Корнеля был перенесен на сцену Комеди Франсез.

Из знаменитого «Реестра» Лагранжа известно о «чрезвычайных затратах» [19, р. 188] на подготовку спектакля в отеле Генего, что предполагало сложные декорации и пиротехнические эффекты. В решение сценического пространства Т. Корнель внес немного перемен, поэтому визуальный облик спектакля, скорее всего, больше перекликался с пре-

мьерой 1665 года, нежели содержательная сторона. Существует запись, фиксирующая состав декораций «Каменного пира», она относится к более позднему периоду, когда пьеса вошла в репертуар Комеди Франсез. «Первый акт: нужен дворец. Второй акт: комната, море. Третий акт: лес, гробница. Четвертый акт: комната, пир. Пятый акт: появляется гробница. Нужны люк, сухая смола, два кресла, один табурет» [20, с. 751]. Эта запись, несомненно, относится к произведению Т. Корнеля<sup>16</sup>; таким образом закрепилась долговременная сценическая традиция.

«Каменный пир» Корнеля-младшего, подменивший великую комедию Мольера, воспроизводился на сцене главного театра Франции на протяжении полутора столетий: до начала 1840-х годов. Согласно официальным сведениям, было дано 567 представлений [21]. Прозаический («восстановленный») текст Мольера впервые прозвучал со сцены Комеди Франсез в 1847 году<sup>17</sup>, однако без особого успеха.

Можно утверждать, что лишь немногие современники Мольера, равно как и литературная и театральная аудитория следующей эпохи, имели адекватное представление о «Каменном пире», задуманном автором. Это единственная из великих пьес французского «великого века», не встретившая понимания в своем времени, написанная для будущего. Полноценная сценическая жизнь пьесы о Дон Жуане – вольнодумце началась только с приходом концептуальной режиссуры XX столетия. Мольеровский герой, возрожденный интеллектуальным театром XX века, по словам Р. Барта, к заложенному автором «присовокупляет наше собственное старение, ту плотность истории, благодаря которой я намного старше Мольера: его Дон Жуан<sup>18</sup> уничтожает свои локальные истоки, подставляя на их место некую кристаллизацию всех последующих атеистических учений» [22, с. 473].

16 А не к комедии Мольера, как указано в процитированном источнике – «Хрестоматии» под редакцией С. С. Мокульского.

17 Постановку осуществил Филоктет Ренье [19, р. 298].

18 Имеется в виду постановка Ж. Вилара (1953).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дунаева Е.А. «Дон Жуан» Мольера, или Приглашение на... пир // Современная драматургия. 1998. № 2. С. 248 – 251.
2. Веселовский А. Н. Легенда о Дон-Жуане; Мольер // Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. М.: Типо-литография товарищества И. Н. Кушнерев и К°, 1894. С. 47–143.
3. Дунаева Е. А. Великий лицедей, или Обманщик: Эволюция фарса в высоких комедиях Мольера. 2-е изд. М.: Навона, 2018, 400 с.
4. Le Festin de Pierre avant Molière: Dorimon, de Villiers, scénario des Italiens, Cicognini / Textes publiés par G. Gendarme de Bévoitte. Paris: Cornély et Co; 1907. VIII, 427 p.
5. Jurgens M., Maxfield-Miller E. Cent ans de recherches sur Molière, sursafamille et sur les comédiens de troupe. Paris: Imprimerie nationale; 1963, 859 p.
6. Albert-Galtier A. L'itinéraire de Dom Juan: six décors pour une pièce à machines // Cahiers du dix-

#### REFERENCES

1. Dunaeva E.A. "Don Zhuan" Mol'yera, ili Priglaseniye na... pir [Molière's "Dom Juan", or Invitation to ... a feast]. In: Sovremennaya dramaturgiya [Modern drama] 1998; 2: 248 – 251 (In Russ.).
2. Veselovskiy A. N. Legenda o Don-Zhuanе; Mol'yer [The Legend of Don Juan; Molière] In: Veselovskiy A. N. Etyudy i kharakteristiki [Etudes and characteristics]. Moscow, Tipo-lithograph of the partnership I. N. Kushnerev and C.; 1894, pp. 47–143 (In Russ.).
3. Dunaeva E. A. Velikiy litsedey, ili Obmansbchik: Evolyutsiya farsa v vysokikh komediyakh Mol'year [The Great Mummer, or the Deceiver: Evolution of farce in the high comedies of Molière]. 2-ye izd. Moscow, Navona Publ.; 2018, 400 p. (In Russ.).
4. Le Festin de Pierre avant Molière: Dorimon, de Villiers, scénario des Italiens, Cicognini / Textes publiés par G. Gendarme de Bévoitte. Paris: Cornély et Co; 1907. VIII, 427 p.

- septième: *An Interdisciplinary Journal*. 1992; Vol. VI (2): 97–112.
7. Мольер. Дон Жуан, или Каменный гость / Пер. А. В. Федорова // Полн. собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 205–275.
8. Loret J. *La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps* / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris: P. Jannet; 1878. Т. 4, 329 p.
9. Отзыв современника о «Дон Жуане» // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульского: В 2 т. 2-е изд. М.: Искусство, 1953. Т. 1. С. 726–728.
10. Molière. *LeFestindepierre (DomJuan)* / Ed. critique dutexted'Amsterdam (1683) par J. Dejean. Genève: Droz; 1999, 317 p.
11. Molière. *Le Festin de pierre [Dom Juan]* // *Œuvres complètes / Sous la direction de G. Forestier: in II t. Paris: Gallimard; 2010. Т. II, p. 845–902.*
12. Molière. *Dom Juan ou le Festin de Pierre* // *Œuvres de Monsieur de Molière: in VIII t. Paris: D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet; 1682. Т. VII. Œuvres posthumes, p. 129–223.*
13. Molière. *Dom Juan, ou le Festin de pierre* / Intr. et notes par G. Leclerc. Paris: Ed. sociales; 1968, 135 p.
14. *Champmeslé. Fragments de Molière* // Molière. *Œuvres complètes* / Ed. par L. Moland: in 12 t. Paris: Garnier; 1881. Т. 6, p. 459–486.
15. Privitera J. F. *Charles Chevillet de Champmeslé, actor and dramatist, 1642–1701*. Baltimore: J. Hopkins Press; London: H. Milford; 1938, 179 p.
16. Corneille T. *Le Festin de Pierre* // Molière. *Œuvres complètes* / Ed. par L. Moland: in 12 t. Paris: Garnier; 1881. Т. 7, p. 215–308.
17. Reynier G. *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*. Paris: Hachette; 1892, 386 p.
18. Moland L. *Notice préliminaire* // Molière. *Œuvres complètes* / Ed. par L. Moland: in 12 t. Paris: Garnier; 1881. Т. 6, p. 263–300.
19. *Registre de La Grange (1658–1685)* / Précédé d'une notice biographique. Paris: J. Claye, 1876. XLIX, 357 p.
20. Монтаж комедий Мольера во второй половине XVII века // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульского: В 2 т. 2-е изд. М.: Искусство, 1953. Т. 1. С. 751–752.
5. Jurgens M., Maxfield-Miller E. *Cent ans de recherches sur Molière, sursafamille et sur les comédiens de sa troupe*. Paris: Imprimerie nationale; 1963, 859 p.
6. Albert-Galtier A. *L'itinéraire de Dom Juan: six décors pour une pièce à machines* In *Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal*. 1992; VI (2): 97–112.
7. Molière. *Don Zbuan, ili Kamennyi gost'* / Per. A. V. Fedorova In *Polnoye sobraniye sochineniy [Dom Juan, ou Le Festin de pierre, transl. by A. V. Fedorov. Complete Works in 4 vol. Vol. 2]: in 4 t. Moscow: Iskuststvo; 1966. Т. 2, pp. 205–275 (In Russ.)*.
8. Loret J. *La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps* / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris: P. Jannet; 1878. Т. 4. 329 p.
9. *Otzyv sovremennika o "Don Zbuan"* [Review of a contemporary about "Dom Juan"]. In: *Khrestomatiya po istorii zapadnoyevropeyskogo teatra / Sost. i red. S. S. Mokul'skogo [Reader on the history of Western European theatre, ed. by S. S. Mokulsky], in 2 t., 2 ed. Moscow: Iskuststvo; 1953. Т. 1, pp. 726–728 (In Russ.)*.
10. Molière. *Le Festin de pierre (Dom Juan)* / Ed. Critique du text ed'Amsterdam (1683) par J. Dejean. Genève: Droz, 1999. 317 p.
11. Molière. *Le Festin de Pierre [Dom Juan]* // *Œuvres complètes / Sous la direction de G. Forestier: in II t. Paris: Gallimard; 2010. Т. II, p. 845–902.*
12. Molière. *Dom Juan ou le Festin de Pierre* // *Œuvres de Monsieur de Molière: in VIII t. Paris: D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet; 1682. Т. VII. Œuvres posthumes, p. 129–223.*
13. Molière. *Dom Juan, ou le Festin de pierre* / Intr. et notes par G. Leclerc. Paris: Ed. Sociales; 1968, 135 p.
14. *Champmeslé. Fragments de Molière* // Molière. *Œuvres complètes* / Ed. par L. Moland: in 12 t. Paris: Garnier; 1881. Т. 6, p. 459–486.
15. Privitera J. F. *Charles Chevillet de Champmeslé, actor and dramatist, 1642–1701*. Baltimore: J. Hopkins Press; London: H. Milford; 1938, 179 p.
16. Corneille T. *Le Festin de Pierre* // Molière. *Œuvres complètes* / Ed. par L. Moland: in 12 t. Paris: Garnier; 1881. Т. 7, p. 215–308.
17. Reynier G. *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*. Paris: Hachette; 1892. 386 p.
18. Moland L. *Notice préliminaire* // Molière. *Œuvres complètes* / Ed. par L. Moland: in 12 t. Paris: Garnier; 1881. Т. 6, p. 263–300.

21. *Créationet déboires, 1665 – 1677, du Festinde Pierre à Dom Juan*. [Электронный ресурс]: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/pei-domjuan1213.pdf> (дата обращения 1.03.2019).
22. Жан Вилар (1912 – 1971) // *Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л. И. Гительмана*. 2-е изд. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2015. С. 469 – 475.
19. *Registre de La Grange (1658 – 1685) / Précédé d'une notice biographique*. Paris: J. Claye; 1876. XLIX, 357 p.
20. *Montirovka komediy Mol'jera vo vtoroy polovine XVII veka* — In: *Khrestomatiya po istorii zapadnoyevropeyskogo teatra / Sost. i red. S. S. Mokul'skogo [Making of Molière's comedies in the second half of the 17<sup>th</sup> century*. In: *Reader on the history of Western European theatre*, ed. by S. S. Mokulsky in 2 vol. Vol. 2], in 2 t., 2 ed. Moscow: Iskusstvo; 1953. T. 1, pp. 751 – 752 (In Russ.).
21. *Créationet déboires, 1665 – 1677, du Festinde Pierre à Dom Juan*  
URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/peidomjuan1213.pdf>
22. Zhan Vilar (1912 – 1971) [Jean Vilar (1912 – 1971)]. In: *Khrestomatiya po istorii zarubezhnogo teatra / podred. L. I. Gitel'mana [Reader on the history of Foreign theatre*, ed. by L. I. Guitelman]. 2 ed. St. Petersburg: SPbGATI Publ.; 2015, pp. 469 – 475 (In Russ.).

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Некрасова Инна Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

E-mail: [nekrassova-inna@mail.ru](mailto:nekrassova-inna@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-4324-4617

**ABOUT THE AUTHOR:**

Inna Nekrasova — Dr. habil., theatre historian, professor of the Department of Foreign Art, Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: [nekrassova-inna@mail.ru](mailto:nekrassova-inna@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-4324-4617



## ЛЕПАЖ И МНУШКИНА ПРОТИВ «КУЛЬТУРНОГО ПРИСВОЕНИЯ»: ТЕАТР ПРОТИВ РЕАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

### АННОТАЦИЯ:

Статья-размышление Мишеля Вайса посвящена понятию «культурного присвоения», ставшего причиной отмены двух спектаклей всемирно известного режиссера Робера Лепаж. Может ли театр существовать в обществе, где любое режиссерское решение способно стать причиной обвинения в несоблюдении прав меньшинств: гендерных, национальных, расовых. Как решать подобные проблемы, сможет ли театр оставаться пространством свободного творчества под натиском общественных моралей, кто будет контролировать эти процессы? Автор статьи дает свою оценку недавней ситуации, предлагая ее возможные последствия и способы решения.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театр, культурное присвоение, Робер Лепаж, Ариана Мнушкина.

Два спектакля под руководством всемирно известного режиссера Робера Лепаж вызвали прошлым летом беспрецедентные демонстрации в Монреале. Спектакль *SLĀV*, поставленный на основе песен черных рабов, и «Каната» (от названия города в пригороде Оттавы, на месте которого в XIX веке было основано поселение европейцев в Канаде. — Прим. ред.), которая рассказывает историю Канады с точки зрения первых поселенцев (или индейцев, как большинство из них себя называет).

Первый спектакль — *SLĀV* — был закрыт всего лишь после трех по-

## WHEN LEPAGE AND MNOUCHKINE COLLIDE WITH CULTURAL APPROPRIATION: THEATRE VS REAL LIFE

### ABSTRACT:

The reflection article by Michel Weiss is devoted to the notion of “cultural appropriation” which caused cancellation of two performances by the world famous director Robert Lepage. Can a theater exist in a society where any director’s decision can be the reason for accusing in non-observance of the rights of minorities: gender, national, racial. How to solve such problems, can the theater remain a space of free creativity under the onslaught of public morals, who will control these processes. The author of the article gives his assessment of the recent situation, proposing its possible consequences and ways of solving it.

**KEY WORDS:** Theatre, cultural appropriation, Robert Lepage, Ariane Mnouchkine.

Two shows directed by internationally acclaimed director Robert Lepage have caused, last summer, unprecedented demonstrations in Montreal. *SLĀV*, written with the songs of Black slaves, and *Kanata*, which tells the history of Canada from the point of view of people of the First Nations (or Indians as most of them call themselves).

The first show, *SLĀV*, was closed down after only three performances at the Montreal Jazz Festival at the end of June, because of violent demonstrations mainly from Black people in front of the theatre, saying there were not enough Blacks on stage. The expression “cultural

казов на фестивале джаза в Монреале в конце июня из-за бурных демонстраций с участием главных образом чернокожих митингующих, собравшихся перед театром. Они заявили, что на сцене недостаточно темнокожих артистов. Тогда возникло выражение «культурное присвоение», суть которого — опровергнуть тот факт, что культуру чернокожих людей использовали в основном белые люди. Протестующие, большинство из которых не видели спектакля, называли зрителей расистами и сторонниками белого превосходства. Хотя Робер Лепаж консультировался с чернокожими историками и художниками, он пригласил в свое шоу только двух черных певцов из шести. Демонстрантам это показалось ошибкой: нельзя показывать, как черные рабы поют, чтобы выжить на хлопковых полях, если сами певцы не черные.

Надо сказать, однако, что исполнительница главной роли Бетти Бонифасси, француженка с сербскими корнями, хотела показать, что в XIX веке рабство существовало не только на американских хлопковых полях, но и повсюду. Она напомнила, что слово «рабский» изначально использовалось и в славянских странах, таких, как Сербия... Более того, Бонифасси исполняла песни рабов с хлопковых плантаций уже на протяжении многих лет.

\* \* \*

Премьера второго спектакля, «Каната», должна была состояться в Париже, в Картушери Арианы Мнушкиной, в декабре 2018 года. Об этом сообщили в июле, сразу после отмены *SLĀV*, что вызвало в Монреале вторую волну негодования против Робера Лепаж. Я должен отметить, что в то же время на Стратфордском шекспировском театральном фестивале в Канаде шел спектакль по «Кориолану»,

appropriation” then appeared, to denounce the fact that the culture of Black people was used mainly by white people. The protesters, most of whom had not seen the show, shouted at the spectators that they were racist or white supremacists. Although Robert Lepage had consulted Black historians and artists, he only included two Black singers out of six in his show. To the demonstrators, this appeared as a mistake: You cannot show Black slaves singing, to survive in the cotton fields, if the singers are not Black.

We must say, however, that the main singer, Betty Bonifassi, is a French lady whose ancestors were Serbian, and she wanted to show an image of slavery not only in the American cotton fields, but every where. She reminded that the word “slave” originally refers to people in Slavonic countries, like Serbia... Furthermore, Bonifassi has been singing those songs of the cotton slaves for many years now.

\* \* \*

The second show, *Kanata*, is due to open in Paris at Ariane Mnouchkine’s Cartoucherie in December 2018. When it was announced in Montreal, in July, just after *SLĀV* was cancelled, it created a second uproar around Robert Lepage! I must mention that while this was happening, Lepage’s staging of Shakespeare’s *Coriolanus* was playing in Canada’s Stratford Festival, with a Black actor playing the title role.

However, due to the uproar in the First Nations community of Quebec, accusing, like the Black people did, Lepage of “cultural appropriation,” Lepage and Mnouchkine (who came to Montreal especially from Paris for one day) met some 30 artists from the First Nations community. Finally, Lepage announced on July 26 that *Kanata*, on which he had been working for 4 years with the actors of Théâtre du

поставленный Лепажем, с черным актером в главной роли.

Тем не менее Лепаж и Мнушкина, специально приехавшие для этого из Парижа в Монреаль на один день, встретились с 30 актерами из Сообщества коренных народов Квебека, которые, как и чернокожие, обвинили режиссера в «культурном присвоении». Наконец, 26 июля Лепаж объявил, что премьера «Канаты», над которой он работал в течение четырех лет с актерами Театра дю Солей, отменена, поскольку крупный продюсер из Нью-Йорка отказался от участия в проекте ввиду демонстраций в Монреале еще до премьеры.

Позже, 5 сентября, после интенсивных дискуссий о свободе выражения мнений артистов и о праве артистов из числа чернокожих и коренных народов быть более заметными на сцене, Ариана Мнушкина объявила, что «Канату» можно будет увидеть с 15 декабря на осеннем фестивале в Театре дю Солей в Париже. Новое название пьесы: «Каната — 1-й эпизод — Противоречие». Было также объявлено, что режиссер Робер Лепаж завершит свою работу в качестве режиссера, как и планировалось изначально, но что он согласился участвовать в проекте на безвозмездных условиях.

\* \* \*

Возникает вопрос, могут ли актеры играть персонажей, отождествленных с социальными группами, к которым они не принадлежат? Должна ли актриса, играющая Анну Франк на сцене, быть еврейкой? Только ли евреям разрешено осуждать Холокост? Не было бы абсурдно, если бы только итальянцам разрешили говорить о мафии? Как сказал один писатель: «История принадлежит не только жертвам». Эти вопросы кажутся странными, но участие актеров из меньшинств в театральной деятельности явля-

Soleil, was cancelled, because a major co-producer from New York decided to draw back his participation in view of the demonstrations in Montreal long before the show was even presented there.

Later, after intense discussions about the freedom of expression of the artists and the right of Black and First Nations artists to be more visible on stage, Ariane Mnouchkine announced on September 5 that *Kanata* would be shown from December 15 for the Autumn Festival in the Théâtre du Soleil in Paris. The new title of the play is now: *Kanata — 1st Episode — The Controversy*. It was also announced that director Robert Lepage will finish his work as director, as was originally planned, but that he accepted to do this as a volunteer, without being paid.

\* \* \*

The issue here is whether or not artists can play the roles of characters identified with groups to which they do not belong. Must the actress playing Anne Franck on stage be Jewish? Are only Jews allowed to denounce the Holocaust? Wouldn't it be absurd if only Italians were allowed to talk about the mafia? As one writer said, "History does not belong only to the victims." These questions seem strange, but the participation of actors from minority groups in the theatre activity is a very serious one. This is a call for more diversity in the Quebec theatre, like in the real life.

A lot of intellectuals and some leading artists wrote letters in the media to condemn what appears as pure censorship, by a group of activists who don't know how theatre works. For the first time in the 50-year history of the Théâtre du Soleil, another director than its founder Ariane Mnouchkine was invited to create a show, with the whole ensemble of the company (i. e., 34 actors). Lepage had already created many shows

ется очень серьезным. Это призыв к большому разнообразию в театре Квебека, равно как и в реальной жизни.

Многие интеллектуалы и некоторые ведущие артисты писали в средствах массовой информации письма с осуждением того, что выглядит как чистая цензура от лица группы активистов, которые даже не знают, как работает театр. Впервые в пятидесятилетней истории Театра дю Солей для постановки был приглашен совсем другой режиссер со своей труппой (34 актера), а не его основатель Ариана Мнушкина. Лепаж уже создал множество спектаклей с участием актеров из разных стран, говорящих на разных языках, имеющих разное происхождение и т. д. А Театр дю Солей в то же время создавал шоу, действие которых происходит в Монголии, в Камбодже, в Индии, в Древней Греции, а также показывал истории азиатских и африканских мигрантов, затерянных в море. Все это время в спектаклях не были задействованы актеры, принадлежащие именно к упомянутым сообществам.

Я полагаю, что театр — это символическое сооружение, которое само по себе не может решить проблемы недостаточного разнообразия на сцене или в обществе в целом. Конечно, мы все за то, чтобы обеспечить доступ к театру разнообразным меньшинствам: иностранцам, чернокожим, коренным народам, мигрантам, а также женщинам, ЛГБТ, лицам с ограниченными возможностями... Но какой орган власти сможет сказать, что этого достаточно? Лепаж и Мнушкина консультировались с индейскими историками, которые уверяли, что они должны включить в труппу «Канаты» актеров из коренного населения. А сколько? Если они заменят, скажем, 10 актеров из 34 в труппе на индейцев, кто скажет, что этого достаточно? Когда Мнушкина приехала в Монреаль, она пригласила

with actors from various countries, languages, origins, etc. And on their side, the Théâtre du Soleil had created shows taking place in Mongolia, in Cambodia, in India, in ancient Greece, or staging Asian and African migrants lost at sea. All this time, there were no actors belonging to these communities in the shows.

I personally think that theatre is a symbolic construction which cannot alone solve problems of insufficient diversity on stage or in the rest of the society. Of course, we are all in favour of encouraging minority groups access to the theatre: foreigners, Black people, First Nations, migrants, but also women, LGBTQ+, handicapped persons... but which authority will be able to say that this is enough? Lepage and Mnouchkine had consulted American Indian historians, who told them that they should include First Nations actors in *Kanata*. But how many? If they replaced, say, 10 actors out of 34 in the ensemble by Indians, who will say this is enough? When she came to Montreal, Mnouchkine invited Quebec Indian artists to organize a theatre festival at Théâtre du Soleil every second year. This did not seem to be enough to satisfy them.

In some aspects, this story may look ridiculous to some of you, because you know that theatre is an art of transformation, of crossing languages and social barriers, of communicating realities which are not here, of sharing experiences. However, the question of having real Indians on stage to talk about Indians is far from simple. The Canada Council has just created new funding programmes especially for First Nations artists, to encourage vocations among them. I must also say that NO public funding body in Quebec or in Canada accepted to support *Kanata* 4 years ago, because of a lack of involvement of artists from the First Nations... First Nations artists don't merely want to be consulted. They want to be there, on stage, as

индейских актеров из Квебека организовывать театральный фестиваль в Театре дю Солей каждые два года. Для преодоления разногласий этого оказалось недостаточно.

Некоторым рассказанная история может показаться смешной, потому что известно, что театр — это искусство трансформации, это смешение языков и социальных барьеров, это взаимодействие разных реальностей, это обмен опытом. Однако вопрос о том, чтобы на сцене были настоящие индейцы, если речь идет о спектакле об индейцах, далеко не так прост. Канадский совет только что создал новые программы финансирования, преимущественно для артистов — представителей коренных народов, чтобы поощрять их развитие. Я также должен сказать, что ни один орган государственного финансирования в Квебеке или в Канаде не согласился поддержать «Канату» четыре года назад из-за недостаточного участия актеров из национальных меньшинств. . . Артисты, представляющие коренное население Канады, не просто хотят, чтобы с ними консультировались. Они хотят быть там, на сцене, быть частью процесса создания, и «быть отмеченными», как написали некоторые из них. Они говорят, что общественные деньги не должны доставаться актерам, которые крадут их историю. Но, с другой стороны, разве это не связывает артистам руки? Нужно ли наказывать белых актеров, если они заинтересованы в судьбе черных рабов и хотят осудить расизм? И нужно ли помещать им рассказать историю Канады с точки зрения коренных народов? *Американский способ считать себя чистокровными черными или белыми — это просто карикатура. Как доказал генетический анализ, большинство из нас скорее транскультурные личности. Мне, тунисцу по происхождению — как и мои родители, бабушки и дедушки, — разрешено говорить об африканцах? А про-*

part of the creation process, and “celebrated.”, as some of them wrote. They say that public money should not go to artists who steal their stories. But on the other hand, isn’t this imposing a straightjacket on the artists? Should white artists be punished because they are interested in the fate of Black slaves and they want to denounce racism? And should they be prevented from telling the history of Canada from the point of view of First Nations? *The American way of painting us as purebred Black or White persons is just making caricatures. As genetic analysis now teaches us, most of us are rather transcultural mixtures of humanity. As a Tunisian born — such as were my parents and grandparents —, am I allowed to talk about Africans? And does living in Quebec for the past 60 years entitle me to talk about the Quebecois people?*

The protesters against *SLĀV* and *Kanata* also said that they should not be held responsible for the fact that the shows were cancelled. It’s the producers who cancelled them for fear of the demonstrations. Some protesters say that they are not in favour of censorship, but that they wanted to take the opportunity of two major shows by powerful artists in major venues to claim that they exist!

As a theatre critic, I think that plays must be presented even with what appears to some people as being flaws, and then, everybody will be able to criticize them, praise or denounce the chosen perspective. In spite of what the protesters say, I believe that any prior demonstration which would result in the show being cancelled is pure censorship and should be condemned.

*Report on Philosophy of Theatre in 21<sup>st</sup> Century: The Concept of Existence. Baku V Theatre Conference 5 — 6 November 2018.*

*Перевод с английского Валерии Огурицовой*

*жизнине в Квебеке последние 60 лет дает мне право говорить о жителях Квебека?*

Протестующие против *SLĀV* и «Канаты» также говорили, что они не несут ответственность за отмены спектаклей. Во всем виноваты продюсеры, которые отменили их, опасаясь демонстраций. Некоторые протестующие уверяют, что они против цензуры, но хотели воспользоваться возможностью участия в двух крупных шоу влиятельных режиссеров на главных площадках, чтобы заявить о своем существовании!

Как театральный критик, я думаю, что спектакли следует ставить и играть, даже если кто-то будет замечать в них несоответствия. А затем у всех появится возможность критиковать постановки, хвалить или осуждать выбранную перспективу. Несмотря на то, что говорят протестующие, я считаю, что любая демонстрация, которая приведет к отмене спектакля, является чистой цензурой и заслуживает осуждения.

*Доклад на V театральной конференции  
«Философия театра в XXI веке: концепция  
существования» (Ваки 5 — 6 ноября 2018 года)*

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Мишель Вайс — доктор искусствоведения, генеральный секретарь Международной ассоциации театральных критиков, (Монреаль, Канада).

**DATA ABOUT THE AUTHOR:**

Michel Vaïs, PhD, Secretary General of the International Association of Theatre Critics, (Montreal, Canada)

## ЭЛЕМЕНТЫ БРЕХТОВСКОГО ТЕАТРА В ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ СИРИИ

## BRECHT THEATRE ELEMENTS IN THE TRADITIONAL PERFORMANCES OF SYRIA

### АННОТАЦИЯ:

В статье театральные традиции сирийского театра осмысляются в контексте тенденций развития мировой сцены. Сложное общественно-политическое положение в Сирии последних лет выдвигает необходимость развития форм политического театра в брехтовском понимании. Элементы поэтики театра Брехта, такие, как историзм, очуждение, отсутствие четвертой стены, присутствие рассказчика, выдвигание на первый план способа совершения действия, во многом оказываются соотносимы с такими традиционными сирийскими театральными представлениями, как аль-хакавати, «Сундук жизни», представлениями Каракоза и Иуаза. Все это открывает возможности для адекватного понимания элементов брехтовского театра арабским зрителем в процессе актуальной театральной практики.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *арабский театр, сирийский театр, традиционные представления, монотеатр, Б. Брехт, эпический театр, сказитель.*

### ABSTRACT:

The article describes the theatrical traditions of the Syrian theater in the context of tendencies of the world stage development. The complex social and political situation in Syria in recent years makes it necessary to develop the forms of political theater in Brecht's sense. Elements of the Brecht's Theater poetics, such as historicism, alienation, the absence of the fourth wall, the presence of the narrator, highlighting the mode of action are in many ways correlated with such traditional Syrian theatrical performances as Al-Hakawati, "The Chest of Life", along with Karakoz and Yohua works. All this opens up possibilities for an adequate understanding of the Brecht theater details by the Arab audience in the process of actual theater practice.

**KEY WORDS:** *arabic theatre, Syrian theatre, traditional performances, monotheatre, B. Brecht, epic theatre, narrator.*

Современное искусство Сирии (в частности, театр) находится на периферии общественной жизни и напрямую не связано с происходящими в стране событиями. Несмотря на то, что общественная задача театра — отражение существующей действительности, спектакли, ставящиеся сейчас, не играют той социально значимой роли, которую могли бы играть, раскрывая общественное и духовное состояние современности. Такое положение искусства связано прежде всего с политической ситуацией в Сирии последних лет, с гражданской войной, когда на первый план выходят острые гуманитарные проблемы, связанные с функционированием базовых социальных институтов. Человек в этой ситуации оказывается отчужденным в ментальном и психологическом плане, ощущая разрыв не только с обществом, но и с самим собой.

В этих сложных обстоятельствах театр мог бы не только стать выразителем социальной позиции отдельных личностей, но и сформировать

общественное отношение к происходящим событиям в целом. На наш взгляд, подобное положение страны выдвигает на первый план необходимость политического театра в брехтовском понимании, то есть театра как способа «освободить зрителя от гипноза ложных мистифицированных представлений, совлечь с окружающих человека явлений покровы привычной, кажущейся (а в действительности извращающей их сущность) понятности и представить их в их подлинном свете» [1, с. 53—54]. Эпический театр, таким образом, становится социальной необходимостью, так как его диалектическая методология, его понимание войны как «мира наоборот» как нельзя лучше соответствуют общественным запросам современного сирийского театра.

При этом такие приемы театра Брехта, как историзм, очуждение, отсутствие четвертой стены, наличие рассказчика, выдвижение на первый план способа совершения действия, а не самого действия, наблюдаются уже в традиционных сирийских театральных представлениях. При обращении к элементам такого театра арабский зритель не будет ощущать диссонанса художественного восприятия.

История сирийского театра многих неевропейских театральных культур имеет две театральных традиции: народную, идущую из глубины веков и окрашенную арабскими обычаями и менталитетом, и европейскую, принесенную в Сирию чуть более 150 лет назад первым арабским драматургом и композитором Абу Халилем Аль-Каббани.

Народные театральные явления в Сирии включали в себя публичное чтение стихотворений на рынках, военные танцы с мечами и кинжалами, особое место в ряду традиционных театральных представлений занимали сказительство, танец ас-самах, «сундук жизни», а также теневой театр, известный в народе как представления Каракоза и Иуаза. Последний представлял собой форму народных театральных представлений, наиболее близкую современному пониманию театра в целом.

В доисламские времена арабские народы в своей поэзии не достигли того драматического уровня, какого достигли, например, греки, хотя арабская мифология была достаточно развита и сравнима с греческой. Арабская поэзия отражала личные переживания автора, раскрывая всю гамму его чувств, в то время как драма всегда предполагает конфликтную ситуацию. Арабская поэзия того времени была близка или имела жанровые сходства с греческим дифирамбом, но, несмотря на богатую поэтическую традицию, она не пошла по пути развития, аналогичному греческому театру, когда Эсхил противопоставил протагониста хору. Сугубо личная поэзия арабов предполагала индивидуальное прочтение.

Арабский мир представлял собой неоднородное общество, состоявшее из кочевых бедуинских племен и оседлого населения городов. Бедуины, находясь в постоянном путешествии, заходили в города, чтобы продать и купить товары, при этом большую часть жизни они проводили в пустыне. Суровость подобной жизни рождала морально-нравственные законы, в которых большое значение имели храбрость, щедрость, честность и т. д. Эти идеи отражались и в темах стихотворений. Поэзия имела особое значение в жизни кочевников, она помогала выразить радость при виде редкого родника, она была единственным средством информации, в котором записывались для будущих потомков произошедшие события, одновременно в поэзию вкладывались и сведения о племени.



Арабская поэтесса Тумамдир бинт Амрас-Суламимья, более известная как аль-Хансам (575—645), написала поэму о потере собственного сына:

Мы были как ветви весенние эти —  
Вдвоем возвышались в роскошном расцвете.  
Питал наше дерево корень родной.  
Нам счастье сулили, любовь, долготелье —  
Но ветки внезапно не стало одной:  
Погибла, как все погибает на свете...

(Перевод Н. Стефановича) [2]

В системе арабских племен поэт был кем-то вроде вестника, летописца, сообщавшего о том, чем племя гордилось. Почет и уважение, оказываемые поэту, хорошо иллюстрируются тем, что в арабских племенах появление гениального поэта было одним из трех поводов для гордости наряду с рождением ребенка и рождением жеребенка у лошади.

Каждый год в период паломничества к Каабе<sup>1</sup> на рынке Оказ (Сук Оказ) в течение 20 дней собирались поэты, соревновавшиеся в своем мастерстве. Победившая поэма распространялась среди людей через рассказчиков. Семь самых лучших поэм всех времен, имеющих общее название «Аль-Муаллакат Ас-Сабаа»<sup>2</sup>, были начертаны золотыми буквами и вывешены на Каабе.

Таким образом, поэтические соревнования на Сук Оказ (и других рынках) были своеобразным индивидуальным театральным действием, монотеатром Средневековья.

В доисламские времена на рынках выступали ар-рави — странствующие рассказчики, переносившие различные новости, сложенные в стихах: они передавали новости о войнах, интересных событиях и т. п. После принятия Ислама эти рассказчики продолжали свою работу, сравнимую с работой нынешних журналистов. Во времена халифа Умара появились ар-рави, передававшие жизнеописание Пророка Мухаммада, а также различные исторические факты. Некоторые рассказчики постоянно находились в одном месте, тогда как другие переезжали из города в город. Примерно в XIII веке профессия ар-рави трансформировалась: теперь рассказчик сидел в одном месте, в кофейне на возвышении, рассказывая истории. Такие люди получили название аль-хакавати — сказитель.

Аль-хакавати представлял собой особый тип театрального действия, который можно было бы назвать монотеатром, так как во время своего повествования сказитель рассказывал историю от имени каждого из персонажей, лишь иногда отвлекаясь, чтобы оценить происходящие события или высказать свою точку зрения, соглашаясь с героем или вступая с ним в спор.

Рассказы аль-хакавати проводились в кофейнях после ночной молитвы. Истории, рассказываемые сказителем, были хорошо известны публике. Повествование велось об исторических событиях «абсолютного прошлого» (термин М. М. Бахтина), где действовали герои-победители, воевавшие за справедливость и боровшиеся за права угнетенных, или религиозные персонажи. Аль-хакавати повествовали о важнейших достоинствах

1 Ежегодное паломничество к Каабе происходило и в доисламские времена.  
2 «Аль-Муаллакат Ас-Сабаа» (дословно «Семь Вывешенных») — семь наилучших и самых известных поэм всех времен доисламского мира, написанных золотыми буквами и вывешенных на стенах Каабы. Позднее они были дополнены еще тремя стихами, итого известнейших поэм стало десять.

человека: о смелости, морали, щедрости. Таковы были история об Абу Заиде аль-хияли, история об Антаре, а также сказки «Тысячи и одной ночи».

Такие сюжеты могли быть настолько длинны, что их излагали не один день. И публика приходила в одну и ту же кофейню в течение нескольких дней, а иногда даже недель. Зачастую повествование обрывалось на кульминационном моменте, тогда зрители начинали протестовать, требуя продолжения, так что в дело вмешивался хозяин кофейни, отправляя слушателей по домам. Но публика громко выражала свое несогласие ждать следующего дня. Тогда хозяин кофейни предлагал взять еще кофе или кальян, и сказитель снова открывал книгу, продолжая захватывающую историю.

Такова, например, история об Антаре и Абле. Антар — известный арабский герой, а Абла — красавица, в которую влюблен Антар. Враги захватили Антара в плен и посадили в тюрьму, а Аблу забрали в гарем к жестокому правителю. Сказитель может остановить свой рассказ на этом полном трагизма месте. Публика громко выражает свое недовольство, требуя продолжения, ведь люди не смогут сегодня заснуть, зная, что Антар в тюрьме, а Абла в гареме. Кто-то из публики может даже достать кинжал, угрожая сказителю и требуя немедленно освободить Антара из плена. Сказителю ничего не остается, как принять эти требования и продолжить рассказ, повествуя о счастливом освобождении Антара и спасении Аблы. Сопереживая торжествам в честь свадьбы Аблы и Антара, зрители могли начать бить в барабаны и устроить праздник в честь молодоженов.

Зачастую мужчины, услышавшие рассказ аль-хакавати в кофейне, вернувшись домой, пересказывали услышанное домочадцам.

Желание многократно слушать известные истории объяснялось тем, что рассказчик каждый раз представлял их с разных точек зрения, каждый раз иначе. Многие зависело от личности конкретного сказителя и его жизненного опыта. Публике интересна не просто сама история, но и личность сказителя. Таким образом, в разных кофейнях можно было услышать одну историю в совершенно разных интерпретациях. Зрители глубоко проникали в суть повествования и эмоционально высказывали свою точку зрения, иногда разногласия приводили даже к дракам между оппонентами. Как замечает Т. А. Путинцева, «какой наблюдательностью, талантом и фантазией надо было обладать, чтобы собирать вокруг себя одного толпы слушателей — торговцев, ремесленников, бедуинов, готовых без конца по нескольку вечеров подряд слушать рассказы о деяниях любимых героев, о страданиях влюбленных» [3, с. 65].

Каждый аль-хакавати имел своеобразную эпическую манеру повествования, стараясь оживить рассказываемую историю, создавая атмосферу живой ситуации, перемещая зрителя из одной истории в другую. Он рассказывал о героях и отношениях между ними, а также показывал реакцию окружающих. Позиция зрителя — это позиция судьи. Зритель прекрасно знает историю, поэтому цель сказителя — показать обычное с необычной точки зрения, способствуя возникновению нового интереса. Сказитель как бы смотрит на историю со стороны, очуждается от истории, используя брехтовский способ представления знакомой ситуации, чтобы зритель мог взглянуть на известное с новой, неизвест-

ной ему стороны, получив иное представление о тех же обстоятельствах.

И подобное понимание зачастую далеко от религиозной позиции, что дает возможность обсуждать исторические факты, так как у религиозного человека нет возможности обсуждать события, связанные с религией, он может их только принять, в то время как остранение позволяет ему иначе взглянуть на известные происшествия. Таким образом, мастерство аль-хакавати заключается также и в том, чтобы направить размышления слушателей в непривычном направлении, заставляя мыслить и формировать новые взгляды на привычные ситуации.

Во время рассказов аль-хакавати зрители могли разделиться по интересам: кто-то выступал за героя, кто-то был с ним не согласен. Однако мастерство аль-хакавати заключалось в том, чтобы управлять аудиторией в интересах развития повествования.

В приведенных примерах можно увидеть как явление катарсиса, появляющегося из сопереживания зрителей перипетиям, происходящим с героями (недовольство внезапным прерыванием истории), так и очуждения, выражающегося в комментариях сказителя по поводу действий героев и обсуждения их среди публики. То есть можно наблюдать, как переплетаются элементы аристотелевского и брехтовского театра.

Аль-хакавати работал в течение всего года, однако всегда важнее всего в его деятельности был месяц Рамадан, когда на первый план выходили поучительные религиозные истории.

Особую роль играло мастерство аль-хакавати во времена Османской империи вплоть до XX века, когда Сирия была колонизирована Францией. В этот период рассказы аль-хакавати несли также политическую функцию, чтобы слушатели могли оценить положение своей страны и узнать новости. Наиболее известным сказителем периода Османского владычества был Салман бин Хашиш (XVIII век). Это был уникальный сказитель, рассказывавший истории как на арабском, так и на турецком языках, он умело использовал знания языков в расстановке акцентов в своем повествовании.

Аль-хакавати существовали во всех городах Сирии, однако наиболее популярно их мастерство было в Дамаске. В настоящее время в Дамаске существует кафе «Ан-Науфара» («Фонтан»), расположенное в историческом центре города, где можно послушать выступления аль-хакавати. Конечно, сейчас это туристическое место. В кафе «Ан-Науфара» в свое время работали такие известные аль-хакавати, как Рашид Аль-Халаяк (ск. в 2014 году), Абдалхамид Аль-Хавари и Абу Ахмад Аль-Муна'иш (1885—1951).

Одним из наиболее интересных народных театральных представлений Сирии является так называемый Сундук жизни, представляющий собой коробку примерно 2 м в длину и 60 см в ширину, украшенную мозаикой. С каждой стороны сундука вырезано небольшое окно с выгнутым увеличительным стеклом, через которое можно смотреть внутрь сундука. Там находится объемная катушка, расположенная вертикально и приводимая в движение ручкой. На катушке нарисованы картинки, изображающие важные эпизоды истории. Хозяин сундука рассказывает историю, вращая ручку. Представление могут смотреть одновременно четыре человека. Таким образом, «Сундук жизни» можно назвать прародителем современного кино.

Особенность этого представления заключается в личности хозяина сундука. Ведь одну и ту же историю разные люди могут рассказать по-разному, в зависимости от личных качеств и приобретенного опыта. Как отмечал великий русский кинорежиссер С. М. Эйзенштейн, самым важным в кино является монтаж, так как в зависимости от расстановки кадров и акцентов история может получиться совершенно разная. Так же — и в случае с «Сундуком жизни»: в зависимости от того, как хозяин соединяет одни и те же эпизоды, изображенные на картинках, получаются совершенно разные истории, подчас абсолютно не похожие друг на друга. Именно благодаря ораторскому мастерству хозяина сундука это представление получило в Сирии большую популярность.

Представления «Сундук жизни» появились примерно в конце XVII века, однако с развитием кино и телевидения в середине XX века их популярность значительно снизилась, и постепенно они вовсе исчезли.

Профессия хозяина «Сундука жизни» была довольно популярна и являлась семейным делом — мастерство передавалось от отца к сыну. Наибольшим спросом пользовались представления в периоды больших праздников Ид Аль-Фитр и Ид Аль-Адха<sup>3</sup>, хотя духовенство не приветствовало подобные развлечения.

Еще одним типом народного театра в Сирии, который был горячо любим публикой, является теневой театр, появившийся во времена Османского владычества. В теневом театре все роли, меняя голоса, также исполнял один человек.

За натянутым экраном из белой прозрачной ткани помещался фонарь, свет от которого шел сквозь экран. Фигурки персонажей размером 20—60 см, которыми управлял артист, были сделаны из кожи.

Главными героями всех спектаклей были друзья Каракоз и Иуаз, и в Сирии этот вид народного театра известен как представления Каракоза и Иуаза.

Каракоз — хитрец, разыгрывающий окружающих. Одна его рука длиннее, другая короче. Иуаз, напротив, — простодушный мудрец, что подчеркивается длинной бородой; он постоянно попадает на шутки и розыгрыши друга. Иуаз хорошо образован, его речь метафорична, порой он говорит стихами и хорошо знает традиционную музыку. Контраст в характерах друзей позволяет извлекать мудрость из их взаимоотношений.

Во всех сюжетах персонажи комментируют и оценивают происходящие события.

Точная дата появления этих представлений неизвестна. Считается, что первый спектакль такого жанра прошел в 1517 году во дворце султана Селима I. Однако в XVII веке историк Улия Жлиби писал, что подобные пьесы были известны в Османской империи уже во времена султана Баязида Первого (1389—1402). Также известно, что в XVI веке главный муфтий Османской империи Абу Аль-Сууд Эффенди решил эти представления.

Существует несколько версий происхождения представлений Каракоза и Иуаза. По преданию, это были реальные люди. Одна из версий рассказывает о шутах султана. Один из шутов Султана (прототип Иуаза) пригласил к себе помощника из Стамбула, которого звали

<sup>3</sup> Ид Аль-Фитр — мусульманский праздник разговения после месяца поста Рамадана, Ураза Байрам. Ид Аль-Адха — мусульманский праздник жертвоприношения, Курбан Байрам.

Каракоз. Случилось так, что шуты непристойно ругались в присутствии Султанши. В гневе Султан приказал отрубить шутам головы, что немедленно было исполнено. Однако через некоторое время Повелителю потребовались шуты; он приказал позвать их к себе, но помощник напомнил, что шутам отрубили голову. Султан был разгневан и приказал отрубить голову тому, кто отрубил голову шутам. Помощник растерялся, так как должна была полететь его голова. Выйдя на улицу, он встретил друга и рассказал ему эту историю. Друг посоветовал ему вырезать из кожи фигурки Каракоза и Иуаза и показать Султану спектакль о том, что произошло. Так появился теневой театр.

Согласно другой версии, кузнец Каракоз и каменщик Иуаз строили мечеть в городе Бурса, когда туда приехал Султан. Султан был очень разгневан тем, что мечеть до сих пор не построена. Понаблюдав за работой, он понял, что дело в шутках Каракоза и Иуаза, замедляющих работу. Тогда Султан отдал приказ отрубить голову шутникам. Через некоторое время, вернувшись на место строительства мечети, Султан увидел грустных строителей; поинтересовавшись, в чем дело, он услышал, что те, кому он приказал отрубить головы, своими шутками создавали хорошее настроение у людей, поднимали их дух. Он понял, что совершил большую ошибку. Тогда Султан приказал увековечить их память в народных представлениях.

Вероятно, вторая версия ближе к реальности, чем первая.

Помимо перечисленных версий существует также мнение, что искусство теневого театра пришло в арабские страны в VI веке (в эпоху Аббасидов) из Китая и Индии, через Персию. Свое развитие театр получил во времена Айюбидов (1174—1250) и Мамлюков (1250—1517).

Очень любил это развлечение султан Салахаддин, и даже во время хаджа брал с собой труппу, которая показывала ему представления Каракоза и Иуаза. Султан Селим Османский также интересовался этим театральным действием и взял себе труппу в Стамбул, чтобы они развлекали его сына, будущего султана Сулеймана Великого. В Турции театр Карагёза (Каракоза) также стал необычайно популярен.

Для театра Каракоза и Иуаза впервые стали использоваться специально написанные тексты, которые в настоящее время исследуются учеными-востоковедами, оценивающими свои находки весьма высоко. Несмотря на то, что эти сценарии были созданы для кожаных силуэтов театра теней, их содержание отражало социальную, экономическую и политическую жизнь того времени, поэтому изучение текстов сценариев представлений о Каракозе и Иуазе чрезвычайно важно не только с литературной или театроведческой, но и с исторической точки зрения. В настоящее время этих текстов насчитывается не более 20, у некоторых утрачены концовки. Они написаны чрезвычайно простым языком, отражающим повседневную речь людей того времени, кроме того, в этих незамысловатых сценариях отражены проблемы простого народа.

Работавшие в представлениях теневого театра актеры — каракозати — сохраняли тайны своего мастерства и сценарии в большом секрете, поэтому тексты были написаны особым способом: в словах были вставлены лишние буквы, что усложняло процесс чтения простым людям. Дешифровка текстов стала большим открытием для ученых.

Авторы большинства текстов неизвестны, кроме четверых: Ибн Данияль, Аш-Шайх Сауд, Аш-Шайх Аль-Халья, Дауд Аль-Аттар. Вместе

со спектаклями тексты переезжали из города в город, вследствие чего подвергались изменениям, подстраиваясь под конкретный диалект. Были найдены разные варианты одного и того же текста, что затруднило процесс идентификации авторства.

Так, основателем театра теней был Шейх Шамсаддин Бин Абдулла бин Данияль бин Абдуллах аль-Хаззаи (ск. в 1311), некоторые из его текстов о Каракозе и Иуазе были найдены в Египте. Им написаны самые лучшие тексты, например, «Тайиф аль-Хаяль», «Ажибуа Гариб» и «Аль-Мутайям».

Существует несколько текстов, написанных неизвестными авторами, «Аль-Шахазиен» («Попрошайки»), «Аль-Фаранджи» («Франки»), «Аль-Афьюни» («Опиум»), «Аль-Хашабаат» («Дерево»), «Лягиб аль-ляймун» («Игра в лимон»), «Лягиб аль-маркиб филь бахар» («Лодка в море»). Эти сценарии представляют собой политическую сатиру. Хороший спектакль должен развлекать и заставлять размышлять одновременно, к чему и стремятся авторы этих сценариев. Создатели текстов для представлений о Каракозе и Иуазе видели своей целью изменение жизни своих сограждан путем влияния на их мышление.

Один из популярных сюжетов рассказывает о том, что красавица Ксруан<sup>4</sup> хочет выйти замуж, однако ее мать — некрасивая старуха — ставит условие, что сначала выйдет замуж она. Каракоз встречает девушку, и та рассказывает ему свою печальную историю. Каракоз, уже влюбившийся в красавицу, предлагает устроить все самым лучшим образом: он обещает найти жениха для матери при условии, что Ксруан выйдет за него. Девушка соглашается. Тогда Каракоз приводит Иуаза посмотреть на Ксруан, обещая тому ее в жены. Иуаз согласен. В пятницу Каракоз организует свадьбу: все дают свое согласие на брак. Свадьба состоялась. И только тогда Иуаз узнает, кто его «молодая» жена.

Каракозати должны были обладать не только актерским талантом, но и политическим чутьем, а также организаторским мастерством; они должны были четко оценить политическую ситуацию и направить мысли публики в нужном направлении. Так как в характере Каракоза было умение быстро реагировать на любую ситуацию, основу мастерства каракозати составляла импровизация, при этом он, отзываясь на внезапно возникающие обстоятельства, должен был быстро рифмовать строки.

Спектакль обычно начинался с обсуждения Каракозом и Иуазом самых насущных дел, проблем и новостей.

Например:

**ИУАЗ** (*ждет Каракоза и с нетерпением говорит*). Почему он всегда опаздывает? Сейчас я его зарезу своим кинжалом.

*Появляется Каракоз, он запыхался.*

**ИУАЗ**. Я хочу тебя зарезать, потому что ты опоздал.

**КАРАКОЗ**. Тсссс. Не повторяй этого слова. Именно с сегодняшнего дня это слово запрещено. Ты разве не слышал, что кто-то зарезал османского солдата и полиция везде его ищет.

**ИУАЗ** (*испугавшись, но через минуту оправившись, говорит весело и мягко*). Каракоз, почему ты опоздал? Если бы у меня была салфетка, я бы ударил тебя ею очень сильно. Если бы у меня была жвачка, я бы бросил в тебя жвачкой.

<sup>4</sup> Буквально: «которая разбивает сердце».

Зрители начинают смеяться и предлагать свои варианты расправы над Каракозом. Но цель каракозати достигнута: он установил связь со зрителями, они узнали свежие события, произошедшие сегодня. Таким образом, зритель оказывается включенным в представление, что дает хорошую связь между актером и публикой.

После такого импровизационного пролога каракозати соединяет сюжет заранее продуманного спектакля с только что произошедшей сценой и начинается основное действие.

Степень условности представлений Каракоза и Иуаза чрезвычайно высока. В этом жанре абсолютно не важны время и место действия, не важно и то, как персонажи перемещаются из одного места действия в другое. Каракозати уверен в силе зрительского воображения и не уделяет внимания пространственно-временным обстоятельствам происходящего действия, поэтому персонажи могут перемещаться с места на место в мгновение ока.

Текст представления идет на арабском литературном языке<sup>5</sup>, причем проза чередуется с поэтическими отрывками, а в особо напряженные моменты и песнями под музыкальный аккомпанемент уда, восточного барабана и арабской флейты Най.

Удивительно мастерство каракозати менять голос в соответствии с характером каждого персонажа: султана, полицейского и других персонажей публика узнает именно по голосу.

Представления Каракоза и Иуаза были известны и популярны не только в Сирии, однако именно в Дамаске они были первыми по популярности среди публики. Их смотрели как взрослые, так и дети. Представления для взрослых шли в кафе после ночной молитвы, когда на улице темнело, для детей же строились специальные шатры Каракоза и Иуаза. Представления проходили, как правило, по праздникам, когда люди не работали. К сожалению, в настоящее время искусство каракозати практически умерло.

Таковы основные виды традиционного сирийского театра, наблюдения за которыми позволяют убедиться в том, что брехтовское понимание театра близко сирийской традиции. Действительно, такие элементы эпического театра, как историзм, присутствие фигуры повествователя и открытый диалог, ситуация очуждения артиста по отношению к своему герою, выдвигание на первый план способа совершения действия, а не самого действия, обнаруживаются в традиционных сирийских театральных представлениях. Так, все три основных вида сирийских традиционных представлений подразумевают наличие нарратора, так как, по сути, все они являются своеобразными формами монотеатра. В функции рассказчика, как правило, входит оценка действий героев. Отсутствие четвертой стены — это основной признак, свойственный народному театру вообще. Историзм также появляется практически во всех представлениях сирийского народного театра — ведь в основе историй, рассказываемых аль-хакавати или хозяином «Сундука жизни», лежат архетипические сюжеты арабской культуры. Кроме того, в представлениях «Сундука жизни» на первый план выходит именно способ совершения уже знакомых зрителю и слушателю событий, так как

*5 Необходимо отметить, что языковая ситуация в арабских странах характеризуется диглоссией, двуязычием, когда на фоне существования общего для всех арабов литературного языка существует множество диалектов, характерных только для определенных местностей.*

именно этим и отличаются разные рассказчики. Ведь в представлениях «Сундука жизни» все события показаны на картинках, внутри сундука, но то, как связать их между собой, зависит от хозяина сундука, мастерство которого заключается в умении рассказать на основе этих картинок захватывающую историю.

Таким образом, утверждение многих современных арабских деятелей театра о том, что театр Брехта — неподходящий вариант для сирийского зрителя, во многом заблуждение, так как принятие брехтовского типа театра скорее станет возвращением к истокам, к традиционному сирийскому театру, хорошо знакомому и близкому менталитету арабского зрителя.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сурина Т. М. Станиславский и Брехт. М.: Искусство, 1975. 271 с.
2. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 20. Арабская поэзия средних веков. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000059/st017.shtml> (дата обращения: 13.03.2019).
3. Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М.: Наука, 1977. 312 с.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Джамаль Аль Мунер — аспирант кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства — ГИТИС.  
E-mail: [jamalmuner@gmail.com](mailto:jamalmuner@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-4809-4870

#### REFERENCES

1. Surina T. M. Stanislavskij i Brecht [Stanislavski and Brecht] Moscow: Iskusstvo; 1975, 271 p. (In Russ.)
2. Biblioteka vsemirnoj literatury. Seria pervaja. Tom 20. Arabskaja poezia srednih vekov [Arabian poetry of the middle ages]. URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000059/st017.shtml> (In Russ.)
3. Putintseva T. A. Tysjacha i odin god arabskogo teatra [One thousand and one year of the Arabian theatre]. Moscow: Nauka; 1977, 312 p. (In Russ.)

#### ABOUT THE AUTHOR:

Jamal Al Muner — a post-graduate student of The Department of Actors of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).  
E-mail: [jamalmuner@gmail.com](mailto:jamalmuner@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-4809-4870



## «САЛОМЕЯ» МАРАТА ГАЦАЛОВА: К ВОПРОСУ О ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

### АННОТАЦИЯ:

На примере «Саломеи» Мариинского театра (опера Рихарда Штрауса, постановка Марата Гацалова) автор статьи поднимает вопросы, имеющие отношение к теории оперного спектакля. Насколько смыслово-«растяжимо» содержание партитуры, сотканной, по сути, из эмоциональных всплесков и спадов? Как далеко от музыки, с ее укорененностью в сфере чувств, может отходить театральная образность спектакля — имеется в виду отходить без ущерба для гармонии видимого и слышимого? Работают ли в опере, так же, как в драме, принципы постдраматического театра? Последний вопрос особенно актуален: хоть оперный авангард, в отличие от драматического, все еще располагается в зоне постмодернистского театра (разделение постмодернистский — постдраматический сделано вслед за Хансом-Тисом Леманном), оперная практика уже демонстрирует попытки, пусть единичные, прорыва в новую театральную образность. Поскольку тенденция приглашать в музыкальный театр драматических режиссеров укореняется все больше и больше (по множеству причин, одна из которых — концептуальная конкретность, носителями которой являются драматические режиссеры, оперирующие словом, а не звуком), попытки эти, скорее всего, будут становиться все более настойчивыми. В статье анализируется спектакль оперного дебютанта Марата Гацалова «Саломея». Несмотря на то, что этот спектакль имел негативную критику, он является ценным опытом публицистической трактовки

## IN ONE SPACE WITH DRAMA RICHARD STRAUSS'S "SALOME" BE MARAT GATSALOV IN MARIINSKY THEATRE

### ABSTRACT:

On the example of the "Salome" by the Mariinsky Theater (opera by Richard Strauss, staged by Marat Gatsalov), the author of the article raises questions connected with the theory of opera performance. How meaningfully stretched is the score which woven, in fact, from emotional ups and downs? How far from music with its rootedness in emotional sphere theatrical imagery can go? Meaning going far not damaging the harmony of seen and heard? Do the post-drama theater principles work in opera along with the drama? The last question is particularly relevant: although the opera avant-garde, unlike the dramatic one, is still located in the postmodern theater area (the postmodern-postdramatic division is made after Hans Thies Lehmann), the opera practice already demonstrates attempts, though single ones, to break into the new theatrical imagery. And since the tendency to invite dramatic directors to the musical theater is rooted more and more (for many reasons, one of which is conceptual concreteness, dramatic directors operating with words and not sound), then all these attempts will most likely become more assertive. In this regard, it makes sense to consider the performance "Salome" by the opera debutant Marat Gatsalov. Despite the fact that this performance had negative criticism, it is a curious experience of a publicistic interpretation of an opera score, originally intended for sensory experience; an attempt using elements of the post-theater tradition.

оперной партитуры, в первоисточнике рассчитанной на чувственное переживание; попыткой, использующей элементы постдраматического театра.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** опера, «Саломея», Оскар Уайльд, Рихард Штраус, Марат Гацалов, Мариинский театр, постдраматический театр.

**KEY WORDS:** opera, Salome, Oscar Wilde, Richard Strauss, Marat Gatsalov, Mariinsky Theatre, Postdramatic theatre.

Все ли темы, которые затрагивает драматический театр, подвластны театру оперному? Или опера — порождение первой сигнальной системы, непосредственной эмоциональной реакции — не может выходить за границы человека чувствующего и без натяжки осваиваться в пространстве публицистических, политических театральных решений? Вопрос своевременный, ибо театр на наших глазах меняется, охватывая все новые и новые территории. И касается это всех видов театра.

В 1891 году Оскар Уайльд создал вычурный, пряный, декадентский мир в своей пьесе «Саломея», которую современники считали столь же неприличной, сколь и жизнь самого автора. Вся история европейских ценностей в его изложении — словно осенний лист цивилизации, еще зеленый, но уже с пожухлыми краями. В пьесе его волновала порочность, мастерски и демонстративно им опоэтизированная.

Рихард Штраус, сам написавший либретто на немецкий перевод уайльдовской пьесы, в 1905 году создал причудливую, обнаженно-чувственную партитуру, где эротизм музыки — с высшей точкой сладострастия в Танце семи покрывал — впервые прорвался сквозь общественный запрет.

За свою более чем вековую историю «Саломея» выдержала сотни различных интерпретаций и не раз становилась полем теоретических и эстетических дискуссий. Однако если первая половина прошлого столетия больше спорила о правомерности этого сюжета в консервативной системе оперного театра, то вторая — о совместимости (или несовместимости) с этой партитурой традиционных постановочных принципов, выработанных оперной режиссурой XX века.

Постдраматический театр, в котором обитает режиссер последней мариинской «Саломеи» Марат Гацалов, обращается с драматургией иначе, чем раньше. Уходя от сцепки кирпичиков действия (к слову, кирпичиков весьма разнородных), обретает содержание в метафорической целостности надсюжета. Таковы работы Тимофея Кулябина, Дмитрия Волкострелова, Кирилла Серебренникова. Но это — в драме. А можно ли, мысля категориями надсюжета, добыть содержание в опере? Гацалов пытается по-своему дать положительный ответ на этот вопрос. В его постановке нет ни вычурности (претенциозности) Уайльда, ни эротизма Штрауса. Спектакль лишен излишеств, строг, ясен по содержанию и публицистически актуален.

Утверждение, что оперная сцена плохо приспособлена для публицистики, бесспорно, имеет свои основания. «Условность оперного театра, — пишет Борис Покровский, — несет в своей основе... особенность музыки как искусства в некотором роде исключительного. Сошлюсь на Николая Васильевича Гоголя: “Музыкальные страсти не житейские

страсти; музыка иногда только выражает... голос наших страстей, для того, чтобы, опершись на них, устремиться брызжущим и поющим фонтаном других страстей в другую сферу..." Привязанность... к житейской логике, стремление все объяснить протокольно лишают (оперу. — Н.М.)... специфической образности [1]. И это действительно так: умозаключениям трудно пробиться сквозь энергетические потоки музыки, эмоциональность которой уводит далеко в сторону от рационализма, логики и тем более размышлений о политике.

Но все же это было: ушедший век принес на оперную сцену «Музыку для живых» Роберта Стуруа — спектакль, поставленный в Тбилисском театре оперы и балета им. Закария Палиашвили в 1984 году [2], «Солдат» Гарри Купфера, спектакль Штуттгартской государственной оперы 1989 года [3, с. 3 — 56], «Бориса Годунова» Герберта Вернике (Зальцбургский фестиваль, 1994 год) [4] — спектакли, по размаху общественных идей вставшие в один ряд с прогрессивной литературой — драматургией и прозой — XX века.

Безусловно, такой контекст слишком «высок» для мариинской «Саломеи». И все же оперный дебютант Марат Гацалов заставил библейско-модернистских героев поднять вопросы, все чаще возникающие в сознании нашего современника.

В спектакле Гацалова нет евангельских царей и цариц — есть властная элита. Нет Рах Романа и поздней античности — есть наш мир и наше время. Происходящее на сцене, лишенной всяких временных примет (светящиеся прямоугольники сценографа Моника Пормале индифферентны ко времени), слишком узнаваемо, чтобы считаться историей. Соблазны, для власти непреодолимые, безнравственность элит и глубинный страх расплаты, отчего нервная заостренность музыки Штрауса сама по себе становится категорией семантической, — всё сегодняшнее.

Слова «мне понравилось» и «я хочу», привычка обретать, а нет — так голова с плеч, вседозволенность без оглядки на наказание — все это получает в пространстве надсюжета публицистическое толкование. Пусть режиссер, в силу отсутствия оперного опыта, не силен в работе с поющим актером, но в ракурсе темы ему и не нужны индивидуальности — выстроенный им рисунок ролей играет сам собой. «Актер постдраматического театра, — пишет в своей книге «Постдраматический театр» Ханс-Тис Леманн, — зачастую не играет роль. Он более не актер, он — перформер, чье сценическое существование дарит зрителю возможность наблюдения за наблюдением» [5]. Разумеется, понятие «перформер» сложно применить к поющему актеру, который является, можно сказать, скрипачом и скрипкой в одном лице: процесс звукоизвлечения спаивает в нем физическое с художественным в неразрывный узел, делая сверхсложным процесс отстранения от образа. Но намерение режиссера поставить актеров в ситуацию двойного отстранения есть, благодаря чему и проступает публицистический надсюжет. Как прием это работает в опере весьма плодотворно: борется с любимой привычкой певцов изображать эмоцию. А то, что личности героев оказываются нивелированы, размыты в угаре извращенных желаний и вырывающихся из партитуры экстатических страстей, только добавляет смысла в метафорическую картину мира.

Оторванность элит от естественных форм земного существования грозит глобальной сменой ценностей. Не случайно странные люди, долгое время читавшие книги в прямоугольниках сценической конструкции,

начинают по одной вырывать из книг страницы и бросать их на снежно-светящуюся землю, словно обрекая на таяние.

В финале спектакля «Солдаты» (опера Б.-А. Циммермана, 1958, в основе либретто — пьеса Я.-М.-Р. Ленца, 1776), поставленного Гарри Купфером в 1989 году, сцены сексуального насилия были сопряжены с кадрами сожженных городов и захоронений во рвах концлагерей. Кинопроекция документальных военных кадров, звукозапись марширующих полчищ, взрывы и вой сирены в оркестре, картины садистского изнасилования на сцене, рушащийся потолок (небо, вселенная?) и заполняющий сцену дым — в монтаже этих изобразительных, шумовых, музыкальных, пластических средств рождался глобальный образ катастрофы, крушения мира, апокалипсиса. Последним «кадром» спектакля становилось мерное раскачивание маятника над дымящимся пепелищем.

Танец семи покрывал у Марата Гацалова продолжает идею «Солдат». Рушащийся мир на фоне ласкающих друг друга тел (на фоне в буквальном смысле, ибо по телам идет видеопроекция документальных съемок — видеопроекция Катрины Нейбурги) — не метафорическое ли видение режиссером нашего времени, его нравственной составляющей? И слово «сон», собранное из театрального реквизита, возможно, не чудесное объяснение происходящего, а состояние, в котором пребывает обыватель. Параллели с современностью сделаны без карикатурного нажима, но они очевидны, как ясна и суть режиссерского послания. И упреки режиссеру в том, что он «тяготеет к геометрически-статичной организации пространства и действия. Репрезентация отвлеченной идеи для него, как правило, важнее психологически насыщенной театральной ткани, а характеры сознательно уплощаются, уступая место персонажам-знакам, шахматным фигурам, которых режиссер аккуратно расставляет в отведенные им ячейки, клеточки и ниши» [6] в ракурсе рассмотренного замысла перестают быть упреками.

Одновременно следует заметить, что далеко не во всех своих звеньях спектакль оказался интересным — в целом, намерение здесь значительно лучше исполнения. Со всеми вытекающими последствиями в виде немотивированной актерской игры, дефицита сценической органики и отсутствия координации театрального действия с исполнением партитуры. Нельзя не согласиться с коллегами, что «постановка сочинялась умозрительно, даже не в параллель, а не глядя на оригинал» [7, с. 12] и что «единственная картина, которая врезается в память, — это финал, когда Стихина-Саломея остается наедине не с головой Иоанна Крестителя на блюде, а с дирижерской палочкой Гергиева [8]. Но сколько бы ни было в спектакле неудавшихся моментов, нельзя отказывать оперному театру в праве постигать социальные тенденции, волнующие поколение, и делать это при помощи того языка, который проклевывается за перегородкой, отделяющей оперу от драмы. Ведь сегодня нет, или почти нет, специфической оперной публики, для которой опера — предмет эстетского наслаждения. Зато границы между разными видами театра, а также между ними и всей зрелищной культурой стерлись, и опера, оказавшаяся в едином пространстве с многоликой драмой, не может оставаться содержательно, нравственно и языково нейтральной.

Речь, разумеется, не о концептуальной содержательности оперного спектакля — о ней давно отспорил XX век. Речь об общественной позиции, гражданственности, которая, несмотря на отсутствие гене-

тического родства между музыкой и публицистикой, актуализируется в современном театре. Безопасные пути в эту сторону оперой еще не проложены, и только самые смелые прошли по бездорожью к твердой почве художественности. Но тем не менее все попытки важны.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Покровский Б. А. *Размышления об опере*. М.: Советский композитор, 1979. С. 56 — 57.
2. Деканосидзе Н.А. «Музыка для живых» Г. Канчели: проблемы жанра и драматургии оперы: Дисс. ... канд. искусствовед. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/muzyka-dlya-zhivykh-g-kancheli-problemy-zhanra-i-dramaturgii-opery> (дата обращения: 12.03.2019).
3. Пантиелев Г. *Современный театр ФРГ // Опера в современной культуре Запада*. М.: Государственная библиотека СССР, 1989. С. 3 — а56.
4. John Rockwell. *Salzburg factions seeking peace* [Электронный ресурс] URL: <https://www.nytimes.com/1994/04/09/arts/salzburg-factions-seeking-peace.html>. (дата обращения: 12.03.2019).
5. Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Садых-заде Г. На Новой сцене Мариинского театра сыграли оперу Рихарда Штрауса «Саломея» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/02/13/677271-mariinskogo-salomeya/> (дата обращения: 12.03.2019).
7. Соколинский Е. К. *Мировые катаклизмы на голой спине // Скрипичный ключ*. 2017. № 2. С. 8 — 12.
8. Бабалова М. «Саломея» за семью покрывалами [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.nowayagazeta.ru/articles/2017/02/27/71623-salomeya-za-semyu-pokryvalami> (дата обращения: 12.03.2019).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Маркарян Надежда Александровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).  
E-mail: [research@rgisi.ru](mailto:research@rgisi.ru)  
ORCID: 0000-0002-9378-753X

#### REFERENCES

1. Pokrovsky B. A. *Razmyshleniya ob opere*. [Reflections on the opera]. Moscow: Sovetskij kompozitor; 1979, pp. 56 — 57.
2. Dekanosidze N.A. "Muzyka dlya zhivykh" G. Kancheli: problemy zhanra i dramaturgii opery. Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya ["Music for the Living" G. Kancheli: problems of the genre and dramatic art of the opera]. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzyka-dlya-zhivykh-g-kancheli-problemy-zhanra-i-dramaturgii-opery> (In Russ.).
3. Pantiyev G. *Sovremennyy teatr FRG In Opera v sovremennoy kul'ture Zapada*. [Contemporary Theater of Germany In Opera in the modern culture of the West.] Moscow: Gosudarstvennaya biblioteka SSSR; 1989, pp. 3 — 56.
4. Rockwell J. *Salzburg factions seeking peace* URL: <https://www.nytimes.com/1994/04/09/arts/salzburg-factions-seeking-peace.html>
5. Lehmann H. T. *Postdramatischeskij teatr* [Postdramatic theatre] Moscow: ABCdesign; 2013, 312 p.
6. Sadyh-zade G. *Na Novoj scene Mariinskogo teatra sygrali operu Ribarda Shtrausa "Salomeya"* [On the New Stage of the Mariinsky Theater, Richard Strauss's opera Salome played] URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/02/13/677271-mariinskogo-salomeya/> (In Russ.)
7. Sokolinsky Y. K. *Mirovyeye kataklizmy na goloy spine* [World cataclysms on bare back]. *Skipichnyy klyuch*. 2017; 2: 8 — 12 (In Russ.).
8. Babalova M. "Salomeya" za sem'yu pokryvalami ["Salome" for seven bedspreads] URL: <https://www.nowayagazeta.ru/articles/2017/02/27/71623-salomeya-za-semyu-pokryvalami> (In Russ.) /

#### ABOUT THE AUTHOR:

Nadezhda Markaryan — Dr. habil. in Arts, professor of the Department of Foreign Arts of the Russian State Institute of Performing Arts. E-mail: [research@rgisi.ru](mailto:research@rgisi.ru)  
ORCID: 0000-0002-9378-753X

## АКТ(Е/О)Р В ВИЗУАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

### АННОТАЦИЯ:

В современном искусстве границы между театром и перформанс-артом становятся все более условными. Закономерно, что в связи с этим все чаще возникают концепции, предлагающие альтернативное определение театрального произведения, а одним из наиболее актуальных вопросов становится изменение положения актера в структуре спектакля. Одним из направлений, ярко демонстрирующим, каким образом образуются структурные связи между актером, ролью и зрителем под влиянием элементов «искусства действия», является визуальный театр. В статье на примере работ его представителей — «Инженерного театра АХЕ», Р. Уилсона и Р. Кастеллуччи — рассмотрены основные особенности сценического существования исполнителя в ситуации, когда процесс взаимодействия с ролью дополняется приемами, характерными для перформативных форм.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *визуальный театр, перформативный поворот, актер, актор, спектакль-событие, телесность, присутствие, «Инженерный театр АХЕ», Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи.*

## THE ACTOR/PERFORMER IN THE VISUAL THEATER

### ABSTRACT:

The boundaries between theater and performance in modern art are becoming more and more conventional. Consequently concepts that offer an alternative definition of a theatrical work are increasingly emerging and the change in the position of an actor within the structure of the theatrical performance becomes one of the most topical issue. In connection with this the visual theater becomes the most vivid example that demonstrates how the structural links between actors, role and audience members are transformed under the influence of the elements of the performance art. The article describes how an actor's scenic existence changes in the situation when the process of interaction with the role is complemented by the techniques of performance art with the examples of performances staged by 'AKHE Engineering Theatre', R. Wilson and R. Castellucci.

**KEY WORDS:** *Visual theater, performative turn, actor, performer, theatrical event, corporeality, presence, 'AHE Engineering Theater', Robert Wilson, Romeo Castellucci.*

В современном театре классическая формула Эрика Бентли, по которой спектакль возникает тогда, когда А (актер) изображает В (роль) на глазах у С (зрителя) [1, с. 177] становится, кажется, все более условной. Исключается или существенно видоизменяется В, А часто замещается С, и действительная активность С существенно возрастает. Во многом перемены в структурных связях между А, В и С происходят из-за перформативного поворота — растущего интереса театра к инструментарию перформанс-арта. Процесс развития перформативных форм, ставший результатом интереса художников к возможностям форм сценических — возможностям человека, действующего перед зрителем, — способствовал появлению новых способов артистического поведения. В свою очередь, эти новые способы стали интересны театру. И чем активнее перформативный поворот меняет театральный ландшафт, тем более отчетливо видно, что

законы существования постановок, в которых используются элементы «искусства действия», отличаются от классических представлений о театральном произведении.

То, каким образом преобразуются структурные связи между актером, ролью и зрителем под влиянием элементов перформативных форм, ярко заметно на примере визуального театра — направления, сформировавшегося во второй половине XX века в результате встречного движения сценических и изобразительных искусств, в результате интереса режиссера и художника к инструментарию друг друга и благодаря этому «генетически» связанного с искусством перформанса. К слову, стремительное развитие этого вида сценической практики демонстрирует еще одну тенденцию, характерную для современного театра в целом: растущую роль визуальных элементов в процессе смыслообразования, перенос действенной активности с вербальной составляющей на визуальную.

Однако стоит отметить: несмотря на то, что определение «визуальный театр» уже прочно вошло в употребление, оно все же рождает довольно широкое поле ассоциаций. Театр по своей природе визуален, и, значит, так может быть описан любой спектакль. Однако все же эта и близкие по смыслу дефиниции используются при разговоре о работах определенного круга коллективов. В их постановках, в частности, спектаклях, которые можно отнести к наиболее исследованным разновидностям направления — «театру художника» и «театру сценографии», — одной из важнейших особенностей структуры становится видимое смещение центра. В нем находится не актер, играющий роль, а изобразительные элементы, обладающие столь высокой активностью, что оказывается возможным строить на них едва ли не всю образную систему, а иногда и само действие. Как отмечает одна из ведущих западных исследователей визуального театра Бонни Марранка, главной задачей актера становится «не репрезентация персонажа, а участие в формировании сценической композиции» (здесь и далее перевод автора. — М.С.) [2, X]. Возникает ситуация, когда для режиссера, создающего на глазах у зрителей свои сцены-картины, человек на сцене существует наравне с видео, объектами и другими элементами, а может и вовсе выполнять вспомогательную функцию. В итоге способ актерского существования и структурные связи исполнителя с ролью (если роль вообще существует в привычном понимании этого слова) существенно видоизменяются.

Но для того, чтобы выявить характеристики, важность которых возрастает при исследовании роли актера в визуальных постановках, необходимо сначала выделить ключевые особенности работы перформера. При этом важно отметить: говорить о *performance studies* как о чем-то закреплённом в методологической практике довольно затруднительно. Сама природа «искусства действия» противится какой-либо четкой классификации. Так что далее речь пойдет о наиболее четко обозначенных установках западного «классического» перформанс-арта конца 1950-х — начала 1990-х годов, разработанных в исследованиях Ричарда Шехнера, Пола Аллейна, Марвина Карлсона, Виктора Тернера и др. Значимо и то, что визуальный театр всегда — авторский, очень часто — монотема, раскрываемая от спектакля к спектаклю. То, что часто воспринимается «повтором», является на самом деле индивидуальными средствами выразительности художника, его стилем. Так свой стиль есть у Филиппа Жанги, Ромео Кастеллуччи, Роберта Уилсона. Найти набор излюбленных авторских приемов можно в работах «Инженерного театра АХЕ», Лаборато-

рии Дмитрия Крымова, «Тотального театра» Вячеслава Колейчука и др. Однако с помощью конкретных примеров работ «визуальщиков» все же можно увидеть общие тенденции, выявить, каким образом расширяется за счет «гибридных» форм, балансирующих на межвидовых границах искусства, методологический аппарат театроведения.

Одно из определений performance art выглядит так: «Публичное создание артефакта не претендующее на долговечность. ...Его сердцевина — жест. Эпатаж, провокационность — органические свойства перформативного искусства. Его эстетической спецификой является акцент на первичности и самодостаточности творческого акта как такового (по аналогии с “искусством для искусства” за перформативным искусством закрепилась характеристика “акт ради искусства”» [3, с. 27]. В связи с этим логично, что для перформативных форм характерен акцент не столько на завершённом результате, сколько на самом процессе творчества. Соответственно, существенными характеристиками оказываются процессуальность, сиюминутность, неповторимость и недолговечность происходящего. Важным становится и присутствие, интенсивное эмоциональное взаимодействие между актором и зрителем, вовлеченность зрителя в процесс. Но принципиально важно то, что действие исполнителя-актера включено в действительность, и «первостепенным оказывается обращение к реальности и некое действие, изменяющее ее» [4, с. 97] — создание события, композицию которого формируют физика, живая пластика актора и окружающее его пространство: звуки, предметы и т. д.

На основе представленных характеристик исследователь перформативного поворота в театре Эрика Фишер-Лихте выделяет в качестве ключевой категории происходящего при «перформирзации» театра именно событийность — «стечение обстоятельств, из которых проистекает нечто, что может произойти только так и только в этот раз» [4, с. 97]. При этом исследователь отмечает: спектакли — это всегда события, и в этом смысле они уникальны и неповторимы. Однако благодаря изучению влияния элементов перформативных форм на структуру спектакля, в частности, изучению изменений в работе исполнителя, это понятие, с одной стороны, уточняется, с другой — расширяется.

Итак, в классическом перформансе «тело исполнителя предстает преимущественно в своей материальности, ...перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается, прежде всего, в своем феноменальном значении» [4, с. 101]. Это значит, что действия актора строятся преимущественно на безусловном действовании, выполнении тех или иных операций. Иными словами, его действия оказываются не представлением состояния, а самим состоянием. Однако необходимо учесть важную особенность: существование актора не исчерпывается только безусловным действом. Перформанс становится неким выходящим за границы повседневности событием прежде всего из-за того, что действия перформера оказываются не рациональными и не прагматическими. Они становятся образами-действиями, формирующими художественный текст из-за того, что совершаются в определенном пространстве и контексте, а также за счет связей, возникающих у актора со зрителем.

Иногда при этом возникает ситуация, когда стратегия поведения перформера становится похожа на процесс работы актера с ролью. Так,



например, в одной из самых известных акций О. Кулика — «Я кусаю Америку, Америка кусает меня» (Нью-Йорк, 1996) — голый художник, запертый в клетке, в течение трех недель изображал собаку, вынужденную существовать на виду у всех. Кулик по-разному выстраивал отношения со зрителями. На кого-то истощно выл, на кого-то угрожающе рычал, кому-то, напротив, разрешал почесать себе за ухом. При этом на зрителя воздействовала провокативность обнаженного тела и материальность действия перформера. Поведение Кулика условно можно охарактеризовать как изображение роли собаки на глазах у зрителей. Но это не являлось определяющим фактором для акции. Физическую и эмоциональную зрительскую реакцию вызвало непосредственно действие перформера. То, что можно обозначить ролью, служило скорее ролевой моделью для установления правил игры. Целью оказывалась не репрезентация персонажа, а формирование события, в ходе которого зритель должен был включиться в игру. Создавалась ситуация, когда зритель становился не сторонним наблюдателем, а участником события, принимал правила игры перформера (чесал Кулика за ухом, водил на поводке и т. д.). Проще говоря, зрители не наблюдали за тем, как кто-то изображает собаку, а попадали в смоделированную ситуацию, когда обнаженный человек вел себя как собака и пытался в таком виде взаимодействовать с ними. Таким образом, характер действий актора в заданном пространстве и контексте становился носителем метафорического смысла акции. В связи с этим важно вспомнить определение игры, которое сформировал в своих работах Йохан Хейзинга. Он описывал этот способ взаимодействия как «добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но безусловно обязательным правилам, с целью, заключающейся в нем самом; сопровождаемое чувствами напряжения и радости, а также ощущением «инобытия» в сравнении с «обыденной жизнью»» [5, с. 41].

В перформанс-арте игра организует реальность в соответствии с собственными правилами и таким образом преобразует ее. В визуальном спектакле те же самые инструменты и приемы — концентрация на движениях и пластике, акцент на особенностях «феноменального» тела актера, нацеленность на опыт реального тела, существующего здесь и сейчас, в реальном времени и пространстве, — становятся попыткой акцентировать внимание на событийной природе происходящего и посредством этого выработать новые способы связи актера с ролью и зрителем, сильнее вовлечь наблюдающего в пространство сценического «инобытия». При этом подходы к использованию «феноменального» тела исполнителя могут быть разными. Один из вариантов — ситуация, когда актер максимально подчинен композиции созданного «сценического полотна» наравне со светом, сценографией и другими элементами. В этом случае исполнитель через телесные возможности может взаимодействовать с ролью, формируя образ с помощью пластики тела, внешних атрибутов (грима, костюма), точно выверяя каждый жест, не допуская ни одного промаха в мимике, интонации. К примеру, так происходит в фантазийном пространстве спектакля «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона, где режиссер играет со светом, вариантами использования мультимедийных элементов, цветовым ритмом, размерами, пропорциями предметов и использует исполнителей как детали сценической картины. В итоге, «глядя на то, как расчетливо-непринужденно он (исполнитель роли рассказчика Евгений Миронов. — М.С.) качает ногой, как свободно,

но подчиняясь строгому закону, плывут его интонации от одной акустической “тени” к другой, ... думаешь: не о такой ли сверхмарионетке мечтал Гордон Крэг?» [6, с. 37].

Иной подход часто используется в работах «Инженерного театра АХЕ». Даже выбранное для названия определение, — «инженерный», отчасти стало отражением желания коллектива выработать альтернативу традиционной модели театра драматического. Если для последнего основным выразительным средством является актер, изображающий другого, то основателей «АХЕ» — художников Максима Исаева и Павла Семченко — сцена изначально привлекала прежде всего как универсальное пространство, идеальная среда, в которой можно создать мощный визуальный фокус. В центре внимания оказывалось создание композиции сценической картины с помощью света, звука, запахов, движения, особенностей пространства и наполняющих его элементов. Слово давалось не актеру, играющему роль, а объектам и предметам, которые, изменяясь, соединяясь и трансформируясь, формировали визуальные образы на сцене.

Желание сконцентрировать внимание на этих визуальных образах и подлинности, сиюминутности процесса их создания обуславливало специфику существования человека в сценическом пространстве. В ранних театральных работах (спектаклях «Белая кабина», «Пух и Прах»), ставших продолжением акционных и художнических опытов, «ахейцы» стремились к безусловности существования. Подход к работе исполнителя оказывался максимально близким к модели поведения перформера: человек на сцене должен был стать «оператором», помогающим визуальному образу проявиться.

Но постепенно совмещение перформативных и театральных элементов породило в спектаклях «АХЕ» двойственность, которая и стала для коллектива определяющей: не играющие и ничего не имитирующие «операторы» с помощью бесконечных сложных человеко-предметных образов-действий создавали предельно условную театральную реальность. И со временем концепция актера как оператора в этой театральной реальности начала вступать в противоречие с тем, как на самом деле существовали «ахейцы» в своих спектаклях. Прежде всего, несмотря на то что сценическое существование «ахейцев» было погружено в реальность, было именно действом, а не изображением действия, все происходившее в рамках спектакля не было случайным и спонтанным. Да, «инженерные» опыты были лишь схематично отрепетированы, но все же работа исполнителей всегда была жестко подчинена общему сценическому замыслу и сценарию, все эксперименты были построены заранее, оказывались лишены известной доли непредсказуемости, присущей перформанс-арту. Что важнее, понимание исполнителя как оператора предполагает отсутствие у него каких-либо отличительных черт. Становится не так уж важно, кто именно будет осуществлять действия на сцене. При этом постановки «АХЕ» характеризуются не только зрелищными инженерными трюками, но и сценическими образами самих «инженеров», не говоря уже о том, что после недолгого периода «бессюжетных» спектаклей-картин уже в третьей постановке — «Мокрая свадьба» — начала использоваться, хоть и весьма условно, литературная основа, обуславливавшая необходимость работы с ролью для обозначения действующих лиц. Но даже если существование исполнителя в спектакле находилось вне классических представлений об актерской игре как изображении другого, колоритный внешний вид «ахейцев» сам по себе создавал из них

ярких, запоминающихся персонажей. Еще в ранних спектаклях (а вероятно, раньше, на стадии работы в области перформанс-арта) у участников коллектива начали формироваться роли-маски «художников-демиургов», «бородатых алхимиков», создающих в своем творчестве новые миры и оживляющих предметы. На сцене образы были дополнены внешними атрибутами — колбами, бутылками всевозможных размеров и форм, основными «алхимическими ингредиентами» (песок, вода, огонь, веревки и пр.), причудливыми механизмами, соответствующей одеждой, часто использующимся «фирменным», имитирующим маску гримом. И постепенно процесс освоения театральных законов неминуемо приводил к тому, что, с одной стороны, выбранный образ обеспечивал одноприродность перформера и предметного мира; с другой — ролевая модель постепенно расширялась до роли, которой «ахейцы» пользовались как маской. Возникнув уже в первых спектаклях «АХЕ», маска постепенно развивалась и усложнялась. Этот процесс неминуемо приводил к изменению в соотношении «операторской» и актерской деятельности. Ведь, появившись, маска всегда стремится завладеть вниманием и стать персонажем, начать игру, подчиняющую себе действия актера.

В визуальном спектакле способ существования, характерный для перформанс-арта, совмещаясь с необходимостью взаимодействия с ролью, формирует новые системные связи между элементами спектакля. Благодаря акценту на «феноменальном» теле исполнителя, роль, видоизменяясь, заметно теряет драматическую активность, а категория персонажа переосмысливается. Однако при этом и материальность «феноменального» тела не оказывается самодостаточным элементом. Возникает ситуация, когда актер не перевоплощается в персонажа, — персонаж возникает «здесь и сейчас» в ходе непосредственного, безусловного действия, особенностей характера этого действия, а также часто за счет демонстрации индивидуальных физических данных исполнителя. Так, например, часто происходит в постановках Ромео Кастеллуччи: «Юлии Цезаре» с едва двигающимся стариком-диктатором, дистрофически худыми, почти обтянутыми кожей скелетами Брутом и Кассием; в «Проекте J. О концепции лика Сына Божьего», где на фоне иконописного лика, спокойно и отстраненно смотрящего в зал, молодой сын снова и снова проделывает одни и те же действия: моет и переодевает в чистое белье старого отца. Визуальный акцент на телесности, плоти — больной, уродливой, дряблой, вызывающей непосредственную аффективную реакцию, создает «пограничную» ситуацию, когда внимание зрителя переключается с художественного образа, созданного в ходе взаимодействия актера с ролью, на «феноменальное» тело актера. Однако в данном случае роль, исполняемая актером, нужна не для установления правил игры в рамках «смоделированной ситуации», она подчиняет себе материальность тела, а акцент на событийности действия оказывается приемом, усиливающим воздействие художественного образа. «Феноменальное» тело оказывается элементом сценической композиции, его материальность оказывается включена в замкнутое пространство сценического «инобытия», будучи подчиненной его законам, становится элементом образной системы спектакля.

При этом прямое воздействие на тело исполнителя *может* создать ситуацию, когда «материальность происходящего... воздействует самостоятельно, независимо от знакового аспекта действия» [7, с. 30], активизируя дополнительные способы воздействия на зрителя в лучших традициях акционизма. Подобный способ существования актера

в спектаклях по-новому раскрывает изначальное противопоставление «классического» перформанса театру, которое описывает фраза Марины Абрамович: «Театр — это фальшивка, там все ненастоящее — нож, кровь, переживания. В перформансе же наоборот: нож, кровь, переживания — все настоящее» [8, р. 32].

Кстати, в одной из постановок «АХЕ» — части цикла «Между двумя» — «Третий способ запираения чрева» — Максим Исаев и Павел Семченко для создания очередного визуального образа действительно использовали собственную кровь, которую медсестра, неожиданно вторгавшаяся в условное пространство действия, брала у «ахейцев» из вены. С ее помощью Исаев и Семченко сцеживали кровь в пластиковые стаканы, тщательно смешивали с другими ингредиентами — молоком и вином, белилами. Процесс этот, по-медицински обстоятельный, долгий, заставлял часть зрителей покинуть зал. Получившейся розовой смесью «ахейцы» рисовали на щитах-холстах загадочные лики в узнаваемом лубочном стиле, то и дело поскальзываясь в лужах липкой краски. В другом спектакле «Инженерного театра» — «Мокрая свадьба», когда «жениха» вздергивают на веревке, обливают водой, посыпают мукой, роняют в грязь, обмазывают рыбьими внутренностями, ... существование актера остается нейтральным: мы не увидим, как его невозмутимое лицо с маскоподобным гримом бороздит гамма эмоций. Нейтральность маски только оттеняла физиологические реакции исполнителя на прямое соприкосновение с песком или водой и зрительские реакции тоже. Здесь и сейчас включались безусловные реакции тела на безусловные раздражители, но... в неправдоподобных, сложно организованных обстоятельствах целиком вымышленного театрализованного ритуала. Природные условия (всегда разные, так как спектакль чаще всего проходил на открытом пространстве — на пляже Петропавловской крепости. — М.С.) усугубляли или смягчали характер происходящего, его «страдательный» и «сострадательный» аспект» [9, с. 24]. В зависимости от них интенсифицировалась или ослабевала зрительская эмпатия, сложный комплекс, состоящий из буквальных физиологических рефлексов и реакций на художественную сторону зрелища.

При разговоре о воздействии телесности актера/актора и воздействии на тело в пространстве сцены нелишним будет вспомнить концепцию Театра жестокости Антонена А. Арто, оказавшую серьезное влияние на развитие перформанс-арта. Арто, рассуждая о крайней степени «истощения» восприимчивости публики, приходит к выводу о необходимости появления нового театра, который «разбудит и наши нервы, и наше сердце» [10, с. 91] и который «что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью» [10, с. 96]. Театр жестокости направлен на активирование чувственной витальности зрителя, нацелен создать из театра «реальность, в которую действительно можно было бы поверить, — реальность, которая вторгалась бы в сердце и чувства тем правдивым и болезненным ожогом, который несет с собою всякое истинное ощущение» [10, с. 93].

Здесь необходимо вновь вернуться к событийной природе спектакля и важности эмоционального взаимодействия между исполнителем и зрителем в процессе формирования события. Структура любого спектакля изначально предполагает взаимодействие актера и зрителя. Но при использовании приемов, заимствованных из инструментария элементов перформанс-арта, это взаимодействие становится более интенсивным.

Повышается значимость самого факта встречи, физического, непосредственного взаимовлияния действующего и наблюдающего. Отсюда следующая важная для «гибридной» формы спектакля характеристика: определение его как события заданного, но не завершенного. Эстетическое завершение событию — и театральной постановке, и перформансу — дает зритель, и именно в этом (а не в физическом вмешательстве в ход действия, как это часто ошибочно предполагается) — его первостепенная роль. Как отмечают И. Е. Сироткина и С. И. Рыжакова, важность участия зрителя в действии заключается в «способности, отчасти идентифицируясь с перформером, сохранять, по выражению М. М. Бахтина, свою “внезаходимость”» [11], в возможности выстраивать эстетическую дистанцию и посредством этого завершать открытое событие.

Необходимо упомянуть еще две категории, значение которых возрастает при разговоре об использовании в театре приемов, характерных для перформанс-арта. Ими становятся пространство и контекст. Для перформанс-арта именно художественный контекст отличает обыденный предмет/действие от произведения искусства, состоящего из тех же составляющих. Контекст, в свою очередь, во многом формируется за счет пространства. Как поясняла Марина Абрамович, «если человек печет хлеб в пекарне — он пекарь, а если художник печет хлеб в музее — это перформанс» [8, р. 26]. Впрочем, в визуальном театре это обстоятельство не предполагает обязательного выхода за пределы театральной сцены, ведь пространство в данном случае определяется его характеристиками и составляющими. Так, например, на контекст работал тошнотворный запах аммиака, заполнявший сценическое пространство спектакля «Человеческое использование человеческих существ» Ромео Кастеллуччи. Во многом именно запах, соединяясь с визуальным комплексом, в спектакле формировал то, что Н. Буррио определял как «пространство взаимодействия», способствующее «установлению новых моделей взаимоотношений с явлениями культуры: когда “обществу спектакля” (Ги Дебор) наследует общество, где каждый обретает в коммуникационных каналах иллюзию некоей интерактивной демократии» [12, с. 33]. И в этот момент необходимо обратить внимание на растущую роль зрителя как элемента структуры спектакля. Причем не только в работах «визуальщиков», но и в современном театре вообще. Ведь еще одним важным аспектом, заимствуемым театром у методологического аппарата перформативных форм, оказывается осмысление категории «присутствие». Так, например, Стюарт Грант, вместо «зрителей, смотрящих представление» [13, р. 67], использует понятия «свидетельства» и «соприсутствия», что подчеркивает динамику процесса восприятия. Именно присутствие в контексте разговора о взаимосвязи А, В и С — актера, роли и зрителя — противопоставляется традиционному для театроведения понятию «репрезентации». Если олицетворением концепции репрезентации был персонаж драмы и зритель, отстраненно наблюдающий за происходящим в пространстве искусственно созданной сценической реальности, проявление «присутствия» — это акцент на «феноменальном» теле актера и соприсутствии зрителя, его соучастию в формировании эстетического события.

Альтернативную точку зрения представляет в своей концепции Хайнер Х. Гёббельс, противопоставляющий уже «присутствию» — «отсутствию», которое он, правда, иногда определяет как «присутствие иного», другого, того, что можно назвать встречей с «невиданной картиной» вместо непосредственной встречи с актером, играющим роль, встречей

без возможности самоутверждения как для представляющего, так и для воспринимающего субъекта», встречей с тем, что «человек не в состоянии контролировать» [14, с. 24]. Однако Гёббельс оговаривается: для его концепции принципиально важным оказывается «самостоятельный» зритель, готовый стать полноправным участником «современного художественного дискурса» [14, с. 242].

Необходимость исследования законов «интенсивного присутствия» и синестезийного способа восприятия стала причиной разработки в современных performance studies таких понятий, как «лиминальность», «опыт перехода», «пороговые переживания» и т. д. Эрика Фишер-Лихте, исследуя эти категории в контексте перформативного поворота в театре [7, с. 317—328], предполагает, что о завершенности спектакля как события можно говорить в том случае, если зрителю удастся выйти за пределы обыденного восприятия, пережить «опыт лиминальности». Иными словами, как поясняет исследователь, во многом повторяя намного более раннюю концепцию Н. Н. Евреинова о театре как преображении, если спектакль в некотором отношении сближается с ритуалом, «когда обычное воспринимается как необыкновенное, когда бинарные оппозиции разрушаются и вещи превращаются в свою противоположность, у зрителя появляется ощущение волшебства» [там же, с. 327].

Растущая роль зрителя как составляющей системы спектакля иллюстрирует одну из главных тенденций современного искусства: смещение акцента с объекта на субъект. Закономерно, что это обстоятельство приводит искусствоведов к необходимости все активнее задействовать аппарат социокультурных дисциплин. В связи с этим, например, логичен растущий интерес театра к общественно-гуманитарным наукам, в частности, стремительное развитие театральной антропологии. Однако чтобы понять, что происходит с С и почему его роль в спектакле становится все более значимой, нужно сперва разобраться: какая оптика теперь необходима для оценки А, привыкшего быть структурным центром спектакля, но, кажется, теряющего эту позицию.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бентли Э. *Жизнь драмы*. М.: Айрис-пресс, 2004. 405 с.
2. Marranka B. *The theatre of images*. UK: The Johns Hopkins University Press; New edition ed.; 1996, 176 p.
3. *Культурология: энциклопедия: В 2 т.* М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. 1183 с.
4. Фишер-Лихте Э. *Перформативность и событие // Театроведение Германии: Система координат*. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 93—116.
5. Хейзинга Й. *Ното Ludens. В тени завтрашнего дня*. М.: Прогресс. Прогресс-Академия, 1992. 458 с.
6. Карась А. *Миссия выполнима: «Сказки Пушкина» Уилсона как праздничный церемониал условного театра // Петербургский театральный журнал*. 2015. № 3. С. 60—63.

#### REFERENCES

1. Bentley E. *Zhizn' drama* [*The Life of the Drama*]. M.: Airis-press; 2004, 405 p. (In Russ.)
2. Marranka B. *The theatre of images*. UK: The Johns Hopkins University Press; New edition ed.; 1996, 176 p.
3. *Kul'turologiya: entsiklopediya: v 2 t. /gl. red. S. YA. Levit/* [*Culturology: encyclopedia: in 2 vol. / ch. ed. S. Ya. Levit /*]. M.: ROSSPEN; 2007. T. 2, 1183 p. (In Russ.)
4. Fischer-Lichte E. *Performativnost' i sobytiye* In *Teatrovedeniye Germanii: Sistema koordinat* [*Performativity and event In German Thearte Studies: Coordinate system*]. St. Petersburg: Baltic Seasons; 2004, pp. 93—116 (In Russ.)
5. Huizinga J. *Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya*. [*Homo Ludens. In the shadow of tomorrow.*] Moscow: Progress; Progress-Academy; 1992, 458 p. (In Russ.)

7. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности. М.: Play@Play; Канон-плюс, 2015. 376 с.
8. Goode C. *The Forest and the Field: Changing Theatre in a Changing World*. UK: Oberon Books; 2015. 348 p.
9. Джурова Т. Тело возвращенное и утраченное. Несколько концепций тела в театре XX века // Петербургский театральный журнал. 2014. № 3. С. 21 — 26.
10. Арто А. *Театр и его двойник*. М.: Мартис, 1993. 191 с.
11. Рыжакова С., Сироткина И. Перформанс как новая парадигма в гуманитарных и социальных науках // Архив Anthropological Research Center. М., 2017. Режим доступа: <https://antropya.com/articles/main/100/>
12. Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 2000. № 28/29. С. 32 — 38.
13. Grant S. *Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience* // *About Performance*. 2010; 10: 67 — 79.
14. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. 272 с.
15. Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ADCdesign, 2013. 311 с.
6. Karas A. *Missiya vpolnima: "Skazki Pushkina" Uilsona kak prazdnichnyj ceremonial uslovnogo teatra* In *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [The mission is feasible: "Pushkin's Tales" by Wilson as a festive ceremony conditional theater] In *St. Petersburg Theater Magazine*. 2015; 3: 60 — 63 (In Russ.)
7. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [The transformative Power of Performance]. Moscow: Play@Play; Kanon-plus; 2015, 376 p. (In Russ.)
8. Goode C. *The Forest and the Field: Changing Theatre in a Changing World*. UK: Oberon Books; 2015, 348 p.
9. Dzhurova T. *Telo vozvrashchennoye i utrachennnoye. Neskol'ko kontseptsiy tela v teatre XX veka* In *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [The body returned and lost. Several concepts of the body in the theater of the XX century] In *St. Petersburg Theater Magazine*. 2014; 3: 21 — 26 (In Russ.)
10. Artaud A. *Teatr i yego dvoynik* [The Theater and Its Double]. М.: Martis; 1993, 191 p. (In Russ.)
11. Ryzhakova S., Sirotkina I. *Performans kak novaya paradigma v gumanitarnykh i sotsial'nykh naukakh* In *Arkhiv Anthropological Research Center* [Performance as a new paradigm in the humanities and social sciences] In *Archive of the Anthropological Research Center*. М.; 2017. URL: <https://antropya.com/articles/main/100/> (In Russ.)
12. Bourriaud N. *Estetika vzaimodeystviya* In *Khudozhestvennyy zhurnal* [Relational Aesthetics] In *Art magazine*. 2000; 28/29: 32 — 38 (In Russ.)
13. Grant S. *Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience* In *About Performance*. 2010; 10: 67 — 79.
14. Goebbels H. *Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre* [Aesthetics of Absence: Texts on Theatre]. Moscow: Theater and his diary; 2015, 272 p. (In Russ.)
15. Lehmann H.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow: ADCdesign; 2013, 311 p. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Спасская Маргарита Андреевна — аспирант театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).  
E-mail: [margarita.spasskaia@gmail.com](mailto:margarita.spasskaia@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-6948-2330

#### ABOUT THE AUTHOR:

Margarita Spasskaia — postgraduate student of the Russian State Institute of Performing Arts, faculty of theatre studies.  
E-mail: [margarita.spasskaia@gmail.com](mailto:margarita.spasskaia@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-6948-2330

## ФУНКЦИИ ЭКРАННОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ

### АННОТАЦИЯ:

В статье рассмотрены основные функции экранного текста на современной российской сцене. Трансляцию текста в своих постановках последовательно используют такие режиссеры, как Константин Богомолов, Дмитрий Волкострелов, Тимофей Кулябин, Борис Юхананов, Талгат Баталов. На примере спектаклей этих режиссеров в статье определяется кинематографическая природа феномена экранного текста в театре в контексте развития современной цифровой коммуникации. В работе делаются выводы о том, что экранный текст в современном российском театре используется режиссерами как способ трансляции документального материала, как часть сценографического целого, как афишная ремарка и ремарка хромотопа пьесы, как прямой ремарочный режиссерский комментарий, как способ смыслопорождающего столкновения текстового и сценического нарративов. Большая часть приемов с использованием экранного текста имеет кинематографическую природу и наследует экспериментам с текстом в фильмах разных кинематографических стилей и направлений – от немого кино и «новой волны» до актуального киноавангарда. Гибридизация современного театра приводит не только к трансформациям отдельных элементов внутри театрального представления, но и меняет оптику самого зрителя, который по-новому воспринимает спектакли, где экранный текст может быть самостоятельным элементом представления наравне с музыкой, актерской игрой и декорацией.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** экранный текст, кино, театр, монтаж, концептуализм, титры.

## FUNCTIONS OF SCREEN TEXT IN MODERN RUSSIAN THEATRE

### ABSTRACT:

The article describes the main functions of screen text on the modern Russian scene. Such directors as Konstantin Bogomolov, Dmitry Volkostrellov, Timofey Kulyabin, Boris Yukhananov, Talgat Batalov consistently use the screening of the text in their productions. On the example of the performances of these directors, the article defines the cinematic nature of the phenomenon of screen text in the theater in the context of modern digital communication's development. Screen technologies which were rapidly developing throughout the twentieth century have changed the text's life on stage, but these processes turned out to be less studied by theater science. The purpose of this study is to determine the semantic and structural compositional role of the text broadcast on the stage in the performances of contemporary Russian directors. The work concludes that the screen text in modern Russian theater is used by directors as a way of translating documentary material, as part of a set design, as a poster remarks and notes of the play's chronotope, as a straight director's commentary, as a way of creating textual and stage narratives collusion. Most of the receptions of using on-screen text have the cinematic nature and inherit experiments with text in films of various cinematic styles and directions, from silent cinema and "new wave" to the current avant-garde cinema. The hybridization of the modern theater leads not only to the transformations of individual elements within the theatrical performance, but also changes the optics of the viewer himself, who perceives performances in a new way, where the on-screen text can be an independent element of the performance along with music, acting and scenery.

**KEY WORDS:** screen text, cinema, theatre, montage, conceptualism, titles.



Явление кинофикации в театре возникло еще в 1920-е годы XX века, когда авангардные театральные режиссеры во главе с Вс. Мейерхольдом увлеклись изучением природы кинематографа и стали активно использовать кинематографические приемы в своих театральных постановках, ломая традиционный сценический язык и образность, переосмысляя их в соответствии с духом и запросом нового времени. Сам термин «кинофикация» ввел и обосновал теоретик и критик А. И. Пиотровский в работе «Кинофикация искусств» (1929). Об этом пишет театровед Кристина Матвиенко, которая защитила диссертацию на тему «Кинофикация театра: история и современность» в 2010 году [1]. На протяжении всего XX и начала XXI века театральные режиссеры то на время уходили от кинофикации спектаклей, то возвращались на сцену с новой энергией и идеями, почерпнутыми из кино.

В условиях трансформации сценического пространства под влиянием экранной реальности и развивающихся с огромной скоростью экранных технологий менялись роль и в буквальном смысле место текста в театре. Появление такой формы существования текста на экране обусловлено еще и самой логикой развития театра в XX веке, когда появляется постдрама. Ханс-Тис Леман пишет, что «в постдраматических театральных формах текст, который ставится на сцене (если он на ней вообще ставится), является всего лишь равноправным элементом жестуального, музыкального, визуального и т. д. взаимосвязанного целого. Разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно неприкрытому расхождению и даже полному прекращению отношений между ними» [2, с. 75]. Закономерным оказывается тот факт, что текст, изменивший в XX веке свои позиции, ищет новые способы бытования.

Гибридизация современного театра, восходящая к теории *gesamtkunstwerk* Рихарда Вагнера, приводит не только к трансформациям отдельных элементов внутри театрального представления, но и меняет оптику самого зрителя, который по-новому воспринимает спектакли. Медиатеоретик Лев Манович сравнивает экран в спектакле с компьютерным экраном, где много окон [3]. Задача зрителя — собрать из этого многосложного действия свою историю. Подобная инверсивность делает спектакль еще более уникальным процессом, но одновременно оставляет зрителя в растерянности. Зритель не всегда уверенно делает выбор в пользу того или иного экрана или действия на сцене, но при этом невольно эмансипируется. Сами новые мультимедийные технологии провоцируют театральных режиссеров на рефлексию по поводу бесконечно обновляющейся реальности. Однако режиссеры в театре не только размышляют о роли технологий в жизни современного человека, но и активно внедряют эти технологии в свои спектакли, делая их все более сложноустроенными и рассчитанными на фрагментарное восприятие современного зрителя. Одна из форм бытования текста в современном театре — экранная.

В данной статье мы рассмотрим функции экранного текста в современном российском театре и причины возникновения этого явления в театре XX и XXI веков. В театре текст выводят на экран такие современные российские режиссеры, как Константин Богомолов, Дмитрий Волкострелов, Семен Александровский, Тимофей Кулябин, Кирилл Серебренников, Талгат Баталов, Александр Сазонов и многие другие. Эти режиссеры работают и с современными пьесами, и с классическими про-

изведениями (от древнегреческих трагедий и пьес Корнелия до повестей и романов Достоевского и современного классика Уэльбека), но в своих постановках зачастую деконструируют традиционные тексты, тем самым дав им новую жизнь.

В спектаклях режиссера Константина Богомолова тексты часто транслируются на плазменные экраны, и это, вероятно, позволяет Богомолову выступить в роли не только режиссера, но и драматурга (по первому образованию Богомолов филолог). Режиссер в своей постановке «Карамазовы» (МХТ им. А. П. Чехова, Москва; художник Лариса Ломакина; премьера состоялась 26 ноября 2013 года) выводит на экраны текст, который, с одной стороны, может служить хорошей иллюстрацией, фоном, даже пейзажем к разыгрывающимся на сцене диалогам, но, с другой стороны, этот текст написан постмодернистским языком в стиле Владимира Сорокина и считывается опытным зрителем как многоступенчатая саркастическая конструкция с целым рядом подтекстов. В «Карамазовых» мы можем видеть на экранах следующие ремарки: «В Скотоприго-ньевске никогда не светит солнце» или «Говорит и показывает скотское ТВ». Этим текстом режиссер коротко и едко дает контекст происходящего; это не иллюстративный текст, которому можно было бы найти визуальный эквивалент, а полноценная часть сложного гибридного театра, основанного на постмодернистской идее «нового синкретизма». Еще один пример из «Карамазовых»: пока на сцене звучит «Калинка-малинка», вперед выезжает экран со следующим текстом: «Пока Алеша в поисках божественного шляется по... Митя в поисках денег приходит в скотский банк». В этом вольном пересказе романа Ф. М. Достоевского происходит снижение образа Алеши Карамазова. Текст в этом спектакле часто пересматривает действия героев, высмеивает их и соотносит их с новыми реалиями. В этом ироничном комментарии заключен еще и шифр времени.

Важно то, что Богомолов использует в своих постановках именно плазменные экраны — это явный знак современности, нулевых и десятых годов XXI века, символ обезличенности и пугающей унифицированной обстановки, в которой проводят большую часть жизни современные люди.

В некоторых случаях текст, выведенный Константином Богомоловым на экран, в корне меняет смысл происходящего на сцене. В интервью в журнале «Colta» театральный критик Мария Шимадина задает Богомолову вопрос, можно ли считать его прием с трансляцией текста на экраны «эффектом Кулешова», на что режиссер отвечает: «Да, ведь достаточно написать “сад” — и будет сад, и не нужны никакие декорации. Или напиши “герой думает о смерти” — и все, мыслительный процесс запущен. И это очень любопытный эффект восприятия. Работа с восприятием — одна из самых интересных вещей в нынешнем театре. Поэтому я часто использую титры и выверяю их длительность до секунды» [4].

Действительно, советская монтажная школа кино совершила одно из важнейших открытий в области не только кинематографа, но и театра. Лев Кулешов при помощи монтажа доказал, что, к примеру, одно и то же выражение лица актера понимается зрителем по-разному в зависимости от того, какой кадр следует за ним. На основе «эффекта Кулешова» возникла теория «киночества» Дзиги Вертова, который при помощи монтажных склеек смог управлять временем и пространством, создавая уникальную экранную реальность. Однако несмотря на то, что генеало-

гически приемы Богомолова действительно восходят к советскому киноавангарду и, в частности, к «эффекту Кулешова», нужно отметить, что в истории кино в 1960-е годы многие режиссеры начинают переосмысливать наследие советской монтажной школы, и именно во второй половине XX века кинорежиссеры размышляют о роли текста в фильме, о роли комментария к визуальному ряду. Режиссер Крис Маркер в «Письме из Сибири» (этот фильм открывает жанр эссе в кино) в первую очередь соотносит изображение с текстом, а не со следующим изображением [5]. То есть смысл представленного визуально порождается словом.

Вопрос соотношения кадра и текста становится ключевым и для Маргерит Дюрас. «Дюрас соединяет несоединимые текст и кадр, чтобы создать то, что французский писатель Доминик Ногез назвал симпатическим письмом, в котором “не существует больше литературной синхронизации, а есть лишь переход от звука к звуку, от движения к движению, от одного экстремума к другому”» [6].

Именно так часто работает с текстом в спектаклях Константин Богомолов. Вот, к примеру, он описывает начало своего спектакля «Мой папа — Агамемнон» (Малый театр Вильнюса; художник Лариса Ломакина): «Мужчина сидит в кресле, женщина дышит воздухом на балконе, мальчик делает уроки — а титры сообщают, что это умирающий Агамемнон и его семья» [7].

В спектакле «Юбилей ювелира» (МХТ им. А. П. Чехова, Москва; художник Лариса Ломакина; премьера состоялась 4 марта 2015 года) в прологе появляются надписи: «Начало. Начало конца. Начало конца начинается». Это прием, знакомый зрителю по вышеупомянутым «Карамазовым». Однако текст, затем транслируемый на экран, будет фиксировать чувства персонажей, находящихся на сцене, в то время как артисты на сцене будут говорить нейтральными, лишенными акцентирующих интонаций голосами. Одна из самых характерных сцен в спектакле — та, во время которой сиделка делает укол пожилому герою. Во время этой сцены актеры просто сидят напротив друг друга, никаких предметов, указывающих на то, что старику делают инъекцию, нет, однако на экранах появляется текст: «Морфий попадает в кровь. Морфий обнимается с кровью. Кровь разносит морфий по дряхлому телу, словно талый снег». Текст доминирует над действием на сцене, становится самим действием. Интересно, что на сцене присутствуют целых четыре экрана, поэтому новая реальность и новые смыслы рождаются не только при столкновении происходящего на сцене и на экране, но и при столкновении происходящего на четырех разных экранах. Так, на экранах появляется текст: «Память — это клетки мозга. Рак умножает клетки. Рак умножает память. Память — это опухоль». Эти титры на экране сменяются кадрами, на которых радостная девушка снимает корону и вручает ее молодому человеку, после чего они танцуют, и девушка обещает прийти к парню через 60 лет. Ее улыбающееся лицо — лейтмотив спектакля, оно появляется на экранах в момент, когда герой вспоминает молодость. При этом иногда кадр возникает в негативе, превращая милый ностальгический образ девушки в рентгеновский оскал, на экранах транслируются комментарии: «Смеется память — смеется опухоль». Таким образом, при помощи монтажа возникает возможность разъять время, выявить внутреннюю сущность происходящего и раскрыть тему памяти наиболее полно.

В спектакле «Электра» Тимофея Кулябина (сценография и костюмы Олег Головки; премьера состоялась 14 января 2013 года, примечательно,

что именно этой постановкой была открыта в 2014 году Новая сцена-трансформер Театра Наций) текст, плавно переплывающий с одного экрана на другой, является одним из дополнительных аргументов режиссера в пользу того, что Бога нет. Слова, которые выводятся на экран и прерывают классическое (хоть и перенесенное в XXI век) действие «Электры» Еврипида, — это цитаты великих ученых, лауреатов Нобелевской премии, о том, что Бога не существует. Текст, выводимый на экраны, имеет подчеркнуто современное визуальное воплощение. Бегущая строка с фамилиями ученых по стилистике сходна с табло в аэропорту, которое появляется в начале и в конце спектакля. Так передаются скорости современной жизни, характерное для нашего времени стирание границ высокого и низкого: форма, в которой режиссер преподносит нам цитаты, в которых говорится, что Бога нет, как нельзя лучше доказывает невозможность разговора на том языке, на котором когда-то говорила Электра. Фразы, выведенные режиссером на экран, агрессивно манипулируют структурой классического текста трагедии, как бы насильственным способом перестраивая ее в ту тональность, которая манифестирует «молчание Бога». Текст на экранах может не только дополнять сценическое действие, но и управлять этим действием, создавая новые возможности для интерпретаций. Классический текст, звучащий на сцене в привычной форме, получает современное визуальное обрамление, и тем самым у режиссера появляется возможность переосмыслить текст, не совершая непосредственного вмешательства в его структуру.

Один из самых ярких примеров того, как может работать экранный текст в театре, — спектакль «1968. Новый мир» (Московский театр на Таганке; художник Ксения Перетрухина; премьера состоялась 20 мая 2014 года) Дмитрия Волкострелова. Монтаж текстов в этом спектакле происходит на нескольких уровнях, так как «1968. Новый мир» можно считать исследованием языков публицистических и художественных текстов 1960-х. Для того чтобы столкнуть марксистско-ленинский пафос и отгороженный железным занавесом мир свободных песен и свободной прессы, номенклатурные директивы и внутренний, «кухонный», подлинный мир главных героев спектакля, Дмитрий Волкострелов создает видеопроекцию текстов на всю плоскость задника сцены. Например, перед зрителями произносит текст героиня, которая не бывала в других странах, а на заднике появляются титры с ее речью на других языках. Другой пример: актеры читают пафосные советские стихи, а в это время позади них проецируются слова песен культовых групп The Rolling Stones, The Beatles, The Doors. Зритель читает текст на заднике: «Сейчас звучит песня. Но она звучит так тихо, что мы ее не слышим». Благодаря такой монтажной склейке проецируемого текста и происходящего на сцене зритель оказывается в неустойчивом положении: с одной стороны, он вместе с героями спектакля не слышит песни, то есть может соотнести себя с персонажами, с другой стороны, зритель видит титры о том, что песня звучит, то есть все-таки возникает некая дистанция между спектаклем и зрителем. В большинстве случаев текст на экране в современном театре используется как способ создать «эффект очуждения», который лежит в основе теории неаристотелевского театра Бертольта Брехта. Но важно отметить, что сама форма создания эффекта — кинофицированная, созданная уже после того, как кинематограф освоил теорию Брехта и начал использовать ее кинематографическими сред-

ствами. Главным последователем Брехта в кино является Жан-Люк Годар, который рассказывал, что многое заимствовал от театрального новатора: «плагиаты», деление на небольшие истории, использование вставок-зонгов, разрушение «четвертой стены». В своем кино конца 1960-х Годар часто прерывает действие комментарием, как голосовым, так и текстовым, вводя в фильм концептуальные титры, тем самым разрушая иллюзию непрерывного развития события и выступая против миметического в кино. Во многих фильмах режиссер, как в свое время Брехт, применяет принцип членения действия на короткие эпизоды (часто не связанные друг с другом), которым он дает афористические названия. Киновед Владимир Виноградов в книге «Антикинематограф Жан-Люка Годара, или “Мертвецы в отпуске”» пишет: «Основа аналитического метода Годара — в подобном рода остановах и размышлениях, дающих возможность анализировать действие. Создается особый сплав традиционного повествовательного ряда, опирающегося на понятие конфликта, характера, фабульного движения, с особым авторским, часто отвлеченным рефлектирующим началом» [8, с. 70].

Дмитрий Волкострелов в «1968. Новый мир» оказывается последователем Брехта и Годара. При помощи трансляции текста он и совершает аналитические остановки, в которых много авторского.

В одной из частей спектакля Волкострелов доводит прием с проецированием текста до предела, очищает театр от всякого действия, радикально оставляя только текст. Это так называемая восьмая часть, в которой нет театра, есть только хроника текущих событий (нумерация частей спектакля не соответствует их реальной последовательности). Постепенно большой задник сцены начинают заполнять узкие столбцы текста показаний на суде диссидентов, вышедших на Красную площадь выразить свой протест против ввода советских войск в Чехословакию. Вначале столбцы появляются в правом верхнем углу, затем в середине плоскости, потом слева, в конце концов начинают задевать друг друга, превращаясь в своеобразный балет слов. Несмотря на эту диффузию текста, слова диссидентов кажутся отчетливыми и внятными, в отличие от номенклатурных текстов, которые звучат из радиоприемников, но воспринимаются как бессмысленный сумбур. В этой части оказывается важным не только транслируемый текст, но и рисунок этого текста. Внимание к фактуре слова, работа с масштабированием комментария тоже имеет кинематографические корни и отсылает нас все к тем же киноавангардистам, которые размышляли о том, как титры влияют на восприятие зрителя.

Интересно, что московский концептуалист, художник и поэт Дмитрий Пригов размышлял о титрах в кино. Как отмечает Михаил Ямпольский, «Пригов признавался, что в кино любит титры, которые выявляют двойственную онтологию экрана — окна и листа бумаги одновременно» [9]. Художник анализировал компьютерные тексты на экране и писал, что ему интересны тексты, «взятые не в их собственном значении, в отрыве от семантики, когда важна пластика текста, его материальность, форма». Пригов размышлял о взаимодействии виртуальной пластики экранного текста и реальной пластики киноизображения: «Будто бы текст нанесен на некое переднее стекло, и ты понимаешь, что вот эта материальность текста ближе и реальнее, чем углубленное пространство “за стеклом”, где разыгрывается действие. Ты понимаешь, что пространство, где действуют персонажи, конечно же, — выдуманное.

А титры, текст, ими образованный, — абсолютно материален и реален, он ничего не имитирует. А в глубине — имитационное, нереальное пространство» [9]. Этот момент использования текста как пластического элемента важен и для современного театра. При этом необходимо отметить, что в случае представления текста на экране в сценическом пространстве материальность текста подчеркивается театральностью мизансцен. Текст на экране в театре — это всегда часть декораций и общей пластики спектакля, какими бы смыслами он ни был наделен в конкретном случае.

Однако подобного рода осмысление монтажных и пластических возможностей текста в театре — скорее исключение. Чаще текст на экране в театре используется режиссерами для того, чтобы упорядочить отдельные части спектакля и обозначить место и время действия. Этот простой прием отсылает нас к раннему кинематографу, когда титры были необходимой склейкой для динамичного и многосложного действия, которое просто рассыпалось бы без текстового комментария. В спектакле «Пустота» (Театр юного зрителя, Тверь; художник Ольга Никитина; премьера состоялась 11 апреля 2016 года) Талгата Баталова место действия сменяется очень часто, и уже самой структурой постановка напоминает фильм с интенсивным монтажом. Из титров, выводящихся над сценой, мы узнаем, где происходит действие: в кафе на трассе Москва — Тверь, на модном курорте, в Мухосранске, в офисе управляющей компании, в квартире в центре Москвы, в квартире на окраине Москвы. Интересно, что титрование здесь — не просто географический, но и социальный ориентир. В том же спектакле «Пустота» отдельные слова и предложения проецируются на боковые части декораций. Транслируемые слова — родом из офисного мира — резюмируют обстановку, в которой вынуждены существовать герои спектакля. Они концептуализируют офисную речь, выводя опорные слова на стены. В спектакле «Камень» (Театр Наций, Москва; премьера состоялась 21 сентября 2013 года) Филиппа Григорьяна время действия скачет между пятью разными эпохами немецкой истории, и это дезориентирует русскую публику, которая знает историю Германии не очень подробно. Поэтому режиссер сделал декорацию из пяти одинаковых кухонных сервантов разного цвета, над каждым из которых расположена дата, и когда действие переходит в соответствующую эпоху, над сервантом загораются цифры.

Одно из важнейших явлений, повлиявших на то, каким образом театральные режиссеры текст используют на экране, — оформившийся в конце 60-х годов концептуализм, направление современного искусства, которое радикально изменило самые разные современные художественные практики, в том числе и театральные. Художники-концептуалисты настаивали на том, что их произведения являются в большей степени идеями, в меньшей степени вещами, они призывали оценивать произведения искусства не с эстетической точки зрения, а в зависимости от того, насколько точно они донесли идею и что это за идея. Для концептуалистов главным смысловым посредником между автором и зрителем становится текст. Джозеф Кошут и Лоуренс Вайнер в Нью-Йорке и группа «Искусство и язык» в Великобритании акцентируют лингвистический аспект в своих произведениях, слово для них — основной носитель идеи в художественном контексте. Для современных же российских режиссеров концептуальное использование слова — один из базовых приемов, существующих в синергии с множеством других.

Использование текста в современном театре обусловлено еще и контекстом самого времени, когда человек постоянно взаимодействует с различными гаджетами и имеет одновременный доступ к разным медиа. Текст в жизни современного человека — это не константа, а некая непрерывная, текучая информация и средство, с которой легко расстаться и обрести ее вновь. В спектакле «Shoot / Get Treasure / Repeat» театра Post (режиссеры Дмитрий Волкострелов и Семен Александровский; премьера состоялась 25 августа 2012 года) текст создается прямо во время спектакля. В последней пьесе многосложного спектакля действие происходит в фейсбуке: герои переписываются онлайн в ноутбуках, а их переписка транслируется на экран. Важно, что зрители тоже могут участвовать в переписке, — границ в мире виртуальной реальности не существует. Для автора цикла из 16 пьес «Shoot / Get Treasure / Repeat» Марка Ревенхилла противостояние человека и медиа — один из ключевых и болезненных вопросов. На Эдинбургском фестивале цикл был представлен как театрализованная газета: каждую неделю показывали одну пьесу, которую зритель «проглатывал» как статью из политического еженедельника или новость из фейсбука. В пьесе «Страх и трепет» герои, муж и жена, молча ужинают, однако на двух экранах показан их диалог в виде текста. И в этом спектакле это не только способ показать внутренний диалог, как в спектаклях Константина Богомолова, но и пародия на форму современных коммуникаций, когда даже самым близким людям проще переписываться в мессенджере, чем говорить.

Еще один способ существования экранного текста в театре — проекция документального, фактического материала. В кинематографе существование писем, документов в диететическом пространстве предшествует даже появлению титров. Документы удобно демонстрировать путем проекции. Олег Зинцов вспоминает как пример моноспектакль Войчеха Земильского «Небольшой рассказ» (2010) из польской спецпрограммы фестиваля «Золотая маска»: «Бесстрастным тоном лектора автор-исполнитель рассказывал о самом личном, о себе и своей семье, о деду-аристократе, которого под конец жизни обвинили в сотрудничестве со службой госбезопасности. Во-первых, сам текст рассказа частично проецировался на экран. Во-вторых, рассказчик показывал документы и фотографии. Все, что относится к такого рода иллюстративным материалам, в расширительном смысле можно считать текстом» [10]. Режиссер Семен Серзин в документальном спектакле «Свидетели» (художник Ксения Шачнева) в казанском театре «Угол» в финале выводит список репрессированных религиозных деятелей Казани, а зрители стоят и читают огромный список, ища там фамилии своих родных.

В спектакле «Чук и Гек» (Новая сцена Александринского театра, Санкт-Петербург; видеохудожники Михаил Иванов и Алина Тихонова; премьера состоялась 11 марта 2017 года) Михаила Патласова на экранах дублируется текст исторических документов, писем, которые озвучивают актеры.

Часть с хроникой текущих событий в спектакле «1968. Новый мир», о котором шла речь выше, тоже можно считать документальной, так как на задник транслировались реальные расшифровки речи диссидентов на суде.

Самая привычная, но не менее важная форма существования текста на экране в современном театре — субтитрование. Субтитры используют

в оперных постановках и в фестивальных спектаклях, идущих на языке оригинала. Эти субтитры в современном театре зачастую становятся дополнительным смысловым полем. Например, в спектакле Франка Касторфа «В Москву! В Москву!» на российских гастролях было решено вывести на сцену экраны, на которых и выводились субтитры, и эти экраны стали одним из сценографических приемов.

В спектакле «Слоненок Бабар» Франсиса Пуленка в постановке Алексея Размахова (художник Дмитрий Горбас) вся декорация была построена на проекции: художник рисовал, клеил, ломал на столе под камерой, а в то время как «Бестиарий» Гийома Аполлинера пели в оригинале на французском, перевод на русский давали в проекции.

В опере «Medeamaterial» (Пермский театр оперы и балета) Паскаля Дюсапена по пьесе Хайнера Мюллера режиссера Филиппа Григорьяна титры были расположены не наверху в строке, а там же, где актеры. Там был и перевод, и текст оригинала. Подобное расположение титров в пространстве упрощает процесс восприятия текстов.

Борис Юхананов в оперном сериале в пяти частях «Сверлийцы» (Электротheater Станиславский, Москва; художник-постановщик Степан Лукьянов; премьера состоялась 8 и 9 июня 2015 года) выводит на экраны текст, который поют актеры на сцене. С одной стороны, Юхананов делает смелый шаг в обращении с оперой, где не принято расшифровывать текст, звучащий на сцене, с другой стороны, этот текст оказывается так же сложен для чтения и интерпретации, как звучащая ария в классической опере. В некоторых эпизодах Юхананов вводит два параллельно бегущих текста, один из которых — комментарий, другой — расшифровка того, что происходит на сцене. Таким образом, текст в постановках Юхананова уже не способен выполнять структурообразующую роль, он деконструируется, уничтожается, и на этих руинах возникает система с новой иерархией, которая по своей сущности горизонтальна.

В другом своем спектакле «Повесть о прямостоящем человеке» (Школа драматического искусства, Москва; премьера состоялась в октябре 2004 года), более раннем, Борис Юхананов концептуализирует субтитры: одним из соавторов режиссера была парализованная девушка, которая не могла говорить, но, сидя в инвалидном кресле, печатала текст на компьютере, и тот транслировался на экран. Эта девушка создает манифест «О театре радости», который предстает перед зрителем на экране. Марина Давыдова пишет об этих текстах следующее: «Ее наивные признания в любви к создателю спектакля, рассказ о болезни отца и собственных духовных поисках, трактат о грезящемся ей идеальном театре радости написаны корявым языком юношеского дневника и порой граничат с графоманией, но это то единственное, что привносит в сухой, рационалистический мир постановки дыхание жизни» [11].

Интересно, что Борис Юхананов, один из главных экспериментаторов современного театра, который в 2015 году возглавил масштабную авангардную театральную площадку Электротheater Станиславский, до сих пор в большинстве своих постановок использует экранный текст. Так, в спектакле «Синяя птица» по пьесе Метерлинка Юхананов рассказывает историю жизни двух старейших актеров «театра Станиславского», Алефтины Константиновой и Владимира Коренева, но обрамляет ее классическим текстом «Синей птицы», который иногда даже выводится на экран в виде электронной самоперелистывающейся



книги. К тому же Юхананов использует слова, выводющиеся на экран, для расширения смыслового поля, с которым он работает. Так происходит в его десятичасовом спектакле «Стойкий принцип» (Электротheater Станиславский, Москва; художник-постановщик Юрий Хариков; премьера состоялась 3, 4 ноября 2015 года), где режиссер подвергает полному разрушению, буквально расщеплению текст пьесы Корнеля «Стойкий принц». Делает он это не без помощи всего пантеона великих театральных и киноавангардистов XX века (от Пазолини до Гротовского), чьи фамилии он выводит на огромные экраны, обрамляющие сцену Электротheaterа.

Таким образом, экранный текст в современном российском театре используется режиссерами и как способ трансляции документального материала, и как часть декорации, и как инструмент для обозначения места и времени действия, и как способ столкнуть сценическое и текстовое пространство, которое проявляет новые важные смыслы. Большая часть приемов с использованием экранного текста имеет кинематографическую природу и наследует экспериментам с текстом в фильмах разных периодов (от раннего немого кино до авангарда второй половины XX века).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: Дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Санкт-Петербург, 2010.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
3. Манович Л. Археология компьютерного экрана // Экранная культура. Теоретические проблемы: Сб. ст. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 55 – 76.
4. Шимадина М. Константин Богомолов: «Театр — это не кафедра, это игра, здесь нет норм» // Colta. 2014. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/2999> (дата обращения: 01.09.2017).
5. Артамонов Ал. Крис Маркер: 21 — 12 // Сеанс. 2015. URL: <http://seance.ru/blog/kris-marker: 21 — 12/> (дата обращения: 10.11.2017).
6. Воинов Ал. Симпатическое письмо: короткометражные фильмы Маргерит Дюрас // Cineticle. URL: <http://cineticle.com/magazine/1245-simpaticheskoe-pismo> (дата обращения: 12.12.2017).
7. Шендерова А. Королевская старость // Colta. 2015. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/6543> (дата обращения: 15.12.2017).
8. Виноградов В. В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: «Канон+»; РООИ «Реабилитация», 2013. 280 с.

#### REFERENCES

1. Matvienko K. Kinofikaciya teatra: istoriya i sovremennost. Dis ... kand. Iskusstvovedeniya. Sankt-peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatralnogo iskusstva. [Cinefication: history and modernity: PhD dissertation]. St. Petersburg: St. Petersburg State Theatre Arts Academy; 2010. (In Russ)
2. Lehmann H. — T. Postdramaticheskii teatr [Postdramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign; 2013. 312 p. (In Russ)
3. Manovich L. Arheologiya kompyuternogo ekrana [An Archaeology of a Computer Screen] In: Screen culture. Festschrift. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin; 2012, pp. 55 — 76. (In Russ)
4. Shimadina M. Konstantin Bogomolov: “Teatr — eto ne kafedra, eto igra, zdes net Norm” [Konstantin Bogomolov: “There are not any standards in the theatre”] In: Colta; 2014. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/2999> (Accessed 01 September 2017) (In Russ)
5. Artamonov A. Kris Marker: 21 — 12 In: Seans. 2015. URL: <http://seance.ru/blog/krismarker-21 — 12/> (Accessed 10 November 2017) (In Russ)
6. Voinov A. Simpaticheskoe pismo korotkometrajnie filmi Margerit Dyuras [Sympathetic writing: short films of Marguerite Duras] In: Cineticle. URL: <http://cineticle.com/magazine/1245-simpaticheskoe-pismo> (Accessed 12 December 2017) (In Russ)

9. Ямпольский М. Модус транзитности // Новое литературное обозрение: сайт изд. 2012. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2902> (дата обращения: 06.09.2017).
10. Зинцов О. Видео в театре: инструмент и метафора // Искусство кино. 2013. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13> (дата обращения: 05.08.2017).
11. Давыдова М. Укрепили вертикаль театра // Известия. 2004. URL <https://iz.ru/news/295852> (дата обращения: 05.08.2017).
7. Shenderova A. Korolevskaya starost [A royal age] In: Colta. 2015. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/6543> (Accessed 15 December 2017) (In Russ)
8. Vinogradov V. V. Antikinematograf J. L. Godara ili "Mertveci v otpuske" [Anticinema of J.-L. Godard, or "Dead on vacation"]. Moscow: Kanon+"; ROOI Rehabilitation; 2013, 280 p.
9. Yampolsky M. Modus tranzitnosti In: Novoe literaturnoe obozrenie [Modus of transitory In: New literary observer]. 2012. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2902> (Accessed 06 September 2017) (In Russ)
10. Zincov O. Video v teatre instrument i metafora In: Iskusstvo kino [Video in the theater as an instrument and a metaphor In: The Art of Cinema]. 2013. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13> (Accessed 05 August 2017) (In Russ)
11. Davidova M. Ukrepli vertikal teatra [Fortified theater vertical] In: Izvestia. URL <https://iz.ru/news/295852> (Accessed 05 August 2017) (In Russ)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Краснослободцева Анна Владимировна — аспирант кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС, преподаватель Школы дизайна факультета медиа, коммуникаций и дизайна Национального исследовательского университета Высшая школа экономики.  
E-mail: [krasnolobodzevaa@gmail.com](mailto:krasnolobodzevaa@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-2276-2191

#### ABOUT THE AUTHOR:

Anna Krasnoslobodtseva — postgraduate student of Russian Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), lecturer in HSE Art@Design school, Faculty of Communications, Media, and Design, National Research University Higher School of Economics.  
E-mail: [krasnolobodzevaa@gmail.com](mailto:krasnolobodzevaa@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-2276-2191

**А. П. ЗВЯГИНЦЕВ**

*Москва, Россия*

**А. Н. ЗОРИН**

*НИУ Саратовский государственный  
университет им. Н. Г. Чернышевского,  
Саратов, Россия*

**A. P. ZVYAGINTSEV**

*Moscow, Russia*

**A. N. ZORIN**

*Saratov State University n. a.  
N. G. Chernyshevsky,  
Saratov, Russia*

## «ГРУППА КРОВИ»

### АННОТАЦИЯ:

В преддверии юбилея редакция альманаха пообщалась с Андреем Звягинцевым, известным отечественным кинорежиссером, выпускником актерского факультета ГИТИСа 1990 года. В беседе Андрей Петрович поделился воспоминаниями о годах учебы в институте и опыте постижения профессии артиста и режиссера, рассказал об этапах своего творческого пути, начавшегося на сцене Новосибирского ТЮЗа, об учебе на курсе Евгения Лазарева и Владимира Левертова, общении с педагогами института, студенческих работах и опыте знакомства с выдающимися кинолентами, повлиявшими на формирование эстетики кинорежиссера. В ходе диалога были затронуты важные темы, касающиеся особенностей существования артиста на театральной сцене и в кино, театральной педагогики, нюансов трактовки системы Станиславского в российской и зарубежной театральной традиции.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *Андрей Звягинцев, ГИТИС, театральная педагогика, режиссура, кинематограф, В. Н. Леверттов, К. С. Станиславский, Ли Страсберг.*

## “BLOODTYPE”

### ABSTRACT:

On the eve of the anniversary, the editors spoke with Andrei Zvyagintsev, a famous Russian film director, a graduate of the acting faculty of the Institute (1991). Andrei Petrovich shared in the conversation his memories about years of study at GITIS and the experience of comprehending the profession of actor and director, spoke about the stages of his career, which began on the stage of the Novosibirsk Youth Theater, about the years of studying at the Yevgeny Lazarev's course, communication with teachers of the institute, student work and knowing outstanding films that influenced the formation of the aesthetics of the filmmaker. In the course of the dialogue, important topics were touched on the peculiarities of the artist's existence on the theatrical stage and in the cinema, theatrical pedagogy, the interpretation of the Stanislavsky system in the Russian and foreign theatrical traditions.

**KEY WORDS:** *Andrey Zvyagintsev, GITIS, theater pedagogy, direction, cinema, V. N. Levertov, K. S. Stanislavsky, Lee Strasberg.*

— Андрей Петрович, расскажите о ваших учителях.

— У меня было три учителя. В ГИТИСе мастерскую вел Евгений Николаевич Лазарев. Однако настоящим мастером курса был Владимир Наумович Левертов. Он работал с нами каждый божий день. ГИТИС, или, точнее будет сказать, его ученики, были главным делом его жизни. Любовь и безмерное внимание к каждому студенту были отличительной чертой Левертова. Я поступил в 1986 году, закончил учиться в 1990-м. И вот только когда наш курс уже выпустился, Левертов впервые за долгие годы набрал собственный курс в ГИТИСе. До того времени он всегда был только педагогом при мастерах. Так вот, в нашем случае Левертова с полным правом можно было бы назвать мастером курса. Точнее, просто Мастером.

Второй мой учитель, но не по значению или иерархическому порядку, а в самом простом порядке перечисления — это Евгений Николаевич Лазарев. В том далеком 1986-м, когда наш курс был собран под его крылом, Лазарев был назначен главным режиссером Театра на Малой Бронной. Когда он нас набирал, его задачей было создать новый костяк труппы этого театра. К сожалению, не успели мы даже перейти на второй курс, как Лазарева выжили, выдавили из Театра на Малой Бронной. Ему пришлось вернуться к актерскому ремеслу, но уже в Театре Моссовета, а мы стали таким же, как многие другие, курсом актеров с неопределенным будущим: самостоятельной студии или нового молодого вина для старых мехов из нашего курса так и не сложилось.

До ГИТИСа у меня был еще один учитель, можно даже сказать, мой первый учитель. Лев Серапионович Белов. Я жил в Новосибирске и уже в 15 лет — притом осознанно — пошел в детскую театральную студию при ТЮЗе. Она служила своего рода подготовительным или тестовым этапом к поступлению в театральное училище. Ясное дело, что мы, студийцы, этого не сознавали, да и знать не могли, что было в планах Белова. Студию он тоже рассматривал не только как будущий костяк курса, но и как новую кровь для своего театра. Однако из всего этого костяка только я один в училище и поступил.

Лев Белов в моей жизни и в творческой биографии — значительная фигура, если не сказать больше. Я рос без отца, и потому, наверное, моя мама называла Белова не иначе как отцом. Когда тебя в 15 лет подхватывает в жизни старший наставник — подсказывает тебе, что читать, что смотреть, как отличать в искусстве настоящее от паллиатива, воспитывает в тебе человеческие качества, — никак иначе, как отцом, такого наставника и не назовешь.

Белов в то время не только преподавал в училище, но был еще и главным режиссером Новосибирского ТЮЗа. И вот, в конце первого курса училища, Лев Серапионович вдруг говорит, что хочет дать мне роль в театре. То есть не в студенческом или в дипломном спектакле, а в настоящей труппе театра, да еще и главную роль. Это 1981 год, мне 16 лет. В сентябре, с начала учебного года, мы стали репетировать. Весной следующего года мы выпустили «Не помню». Так назывался спектакль по повести Камила Икрамова «Семёнов». Очень важный для меня спектакль, важная драматическая роль. Мальчик-пионер времен Великой Отечественной войны. Оккупация, южные территории, бесчинства в городе, на глазах моего героя убиты сестра и мать. И вот пацан расстреливает из автомата, оставленного без присмотра кем-то из полицаев, нескольких человек, работающих на фашистов. Его бросают в застенки гестапо, где пытаются, полагая, что мальчик как-то связан с партизанами.

Он принимает решение на все вопросы отвечать «не знаю» и «не помню», а после всех издевательств и побоев теряет память, у него случается амнезия. Спектакль раскручивался в обратной перспективе, то есть начиналось все с того, как красноармейцы спасают неизвестного мальчика в освобожденном городе, а потом, когда тот начинает понемногу вспоминать, что случилось, в этой ретроспективе мы, зрители, и видим всю его судьбу. Вот такая совсем недетская роль в детском театре у молодого, неоперившегося артиста.

Премьера прошла хорошо. Спектакль стал заметным событием в театральной жизни города. Я играл эту роль все три года, пока учился в театральном. Лев Серапионович Белов, без преувеличения, действительно впустил меня в мир актерской профессии. К окончанию учебы у меня в театре накопилось уже несколько главных ролей, я был заметной фигурой в театре. Так что вот они, мои учителя — Лев Белов, Евгений Лазарев и Владимир Леверов.

**— Зачем же вы, будучи заметной фигурой, уехали из Новосибирска?**

— Я действительно много играл в театре. Бывали такие периоды — к концу обучения особенно, — когда в моем расписании было до 25 спектаклей в месяц! «Это уже похоже на киносеансы», — как-то в шутку я сказал об этом Белову.

Отчетливо помню момент, когда однажды я сидел перед примерным столиком, наносил грим, смотрел на себя в зеркале и вдруг осознал: что вот здесь, именно перед этим столиком (и даже, может быть, эти самые лампочки еще будут вкручены по зеркалу вокруг), с этим вот выдвигным ящиком, где лежит моя коробка грима, я просижу еще 20, может быть, 30 лет... Мне стало так страшно, я понял: надо бежать. После окончания училища ушел в армию, хотя Белов пытался меня «отмазать». Я отказался от этих планов, потому что понял, что если «откошу» от армии, то навечно останусь в этой труппе, перед этим самым примерным зеркалом. Через два года и на третий день после демобилизации я уехал в Москву и поступил в ГИТИС. Это одна сторона дела. А другая — на третьем курсе новосибирского театрального я увидел в кино Аль Пачино. В прокат вышел фильм, причем, по-моему, «ворованная копия», потому что она была черно-белая, а в оригинале оказалась цветной. Фильм «Жизнь взаимы» по роману Ремарка. Я увидел это — и Аль Пачино мгновенно стал моим кумиром. Представьте, мне лет 18, я вижу его игру и не понимаю, как он это делает. А между тем уже всю работу в театре, учусь актерскому ремеслу, то есть будто бы в контексте, но не понимаю, как он это делает. Это позже я узнал, что Аль Пачино — ученик Ли Страсберга, наследника Станиславского. А тут я просто был поражен. Вскоре вышел еще один фильм с ним, «Правосудие по-американски». И, конечно, я ходил на все сеансы. Выучил реплики наизусть. Хотя они дублированные, естественно. Но дублировали тогда неплохо, кстати. Одним словом, я понял, что мне надо в Москву. Ничего дурного не хочу сказать в адрес новосибирской школы или своего мастера. Ничего. Просто во мне появился еще один дополнительный жесткий диск, который копил информацию подспудно.

**— В ТЮЗе не было режиссеров, которые могли бы предложить альтернативу?**

— Тут ведь даже не в этом дело. Хотя могу сказать, что и альтернативы, иного взгляда на актерскую игру, как и вообще другого взгляда

на сценическое пространство или способ существования театра, конечно, ждать было трудно. Новосибирск, как ни крути, по меркам того времени — это провинциальный достаточно взгляд на театр, не забывайте, я говорю о середине 80-х. А это излет всего советского — и уклада, и мышления. 1980—1984 годы. Вспомните, только в ноябре 1982-го умер Брежнев. Это времена того самого «застоя», хоть и на его излете. В столицах театральная жизнь и мысль были более передовыми, без сомнения. До нас докатывались волны новых идей, но только каким-то глухим эхом. Не было такой децентрализации, как сейчас, мы жили в изоляции по отношению ко всему остальному миру, к его идеям и экспериментам. Наконец, интернета не было. Ты мог только по слухам, доносящимся из столиц, попробовать достроить в уме, используя свою фантазию, какой-нибудь спектакль мифический. Однажды приехал на практику выпускник ГИТИСа, поставил со мной спектакль, но никаких особенных чудес я не услышал ни в его словах, ни в его способе работы. Никаких революционных или авангардных идей не появлялось вплоть до моей учебы в Москве, даже, скажем так, до середины обучения в ГИТИСе. Когда я увидел несколько московских спектаклей, а потом и фильмы Антониони — «Приключение», «Затмение», фильмы других великих режиссеров: вот тогда что-то повернулось.

**— А Тарковского? Вы увидели его еще в Новосибирске?**

— 1982 год. Март. Я так хорошо это запомнил, потому что, спустя время, листал книгу — и вдруг увидел фотографию, черно-белую, на которой мне все показалось очень знакомым, почти родным: лесенка, ведущая к колоннам Дома культуры, балясины под широкими перилами и афиша тех самых лет. От руки нацарапано: «Ретроспектива Тарковского 2—8 марта». Я смотрю на нее и думаю: ба, да это же «Кобра»! Так мы называли между собой клуб Октябрьской революции. Та самая афиша, у которой лет 30 назад стоял и я. Привезли тогда все его полнометражные фильмы. На тот момент последним был «Сталкер». Их показывали последовательно каждый вечер. И мы каждый вечер с понедельника по пятницу ходили, смотрели эти фильмы. У нас на курсе был парень старше нас всех. Ему — 25, а мне — 18. Юра Цехановский, к своим 25 годам он знал, что читать, что смотреть и вообще что есть что; то есть он как бы курировал весь наш курс и особенно какой-то небольшой кружок этого курса. Помню, Кайдановский приезжал к концу ретроспективы и приходил к нам в театральное училище на разговор.

**— А вы видели Кайдановского в других фильмах? Он же снимался во всяких «Золотых речках», хотя шикарно работал в приключенческих лентах, в мелодраме.**

— Да, конечно. Видел и какую-то космическую историю, где он антропоморфного робота играл. Это же судьба любого актера — он ждет своего режиссера, как невеста своего жениха. Не он выбирает, выбирают его. Актер ищет воплощения того своего замысла, к которому, как ему кажется, он призван. Так драматический актер ищет трагедию, драму, а сниматься приходится в роли какого-нибудь робота на космической станции. Ничего не поделаешь, такая профессия. Кайдановский приехал в Новосибирск, выступил перед студентами театрального. После встречи некоторые пошли провожать его в отель. Я тоже увязался, мы — человек пять — шли по ночному городу; разговаривал с ним кто-то

из самых продвинутых студентов, про какие-то библейские тексты они говорили. А мы шли и слушали старших. Сильное впечатление было от этих фильмов, конечно. Притом что я какие-то вещи еще не понимал тогда естественным образом — в силу возраста. «Зеркало» было для меня чем-то загадочным. Однако я понимал, что передо мной какая-то большая гипнотическая сила. «Андрей Рублев» совершенно покорила меня своей мощью. В тот период — я говорю о Новосибирске — были и еще какие-то встречи с прекрасным, вроде Бергмана. Снова Цехановский меня туда затащил. Черт-те где, в Кировском районе города, это вообще на другом берегу Оби, такой обшарпанный советский кинотеатр. Почти пустой зал. Человек десять вместе с нами. Кстати, ничего и не поменялось на самом-то деле. Как сидели эти десять зрителей, так они и сидят по сей день.

**— Первый фильм Бергмана, который я увидел, который на меня произвел впечатление — «Молчание».**

— А у меня «Осенняя соната». Я проплакал весь фильм, со мной ничего подобного не случалось прежде. Такая смычка произошла с тем, что я видел на экране. Мы выходим из кинозала, и мой однокурсник говорит: «Смотри, что у тебя!» — и указывает на рубашку. Я опускаю глаза, а у меня на груди два огромных мокрых пятна. Ей-богу, я выплакал весь запас слез. Притом важно сказать, история, рассказанная в фильме, когда дочь в ночь исповеди упрекает свою мать в недостатке внимания и любви, никак не пересекается с моей собственной историей. В моей жизни как раз наоборот, материнская любовь была абсолютной. Моя мама поставила крест на карьере, на личной жизни — все силы своей любви она посвятила мне. Рассказ Бергмана не разбередил какие-то знакомые, близкие мне страхи или обиды, просто он настолько глубоко, подлинно промыслен, и сыграно актерами все было настолько совершенно, что попало в самое сердце. Игра Лив Ульман — фантастическая. По сути, весь фильм две женщины за кухонным столом сидят и разговаривают. Невероятно искренний и потрясающе глубокий фильм. С тех самых пор для меня и Лив Ульман, и Ингмар Бергман стали важнейшими фигурами в кинематографе.

**— Итак, вы окончили учебу, отслужили два года в армии. Дальше был ГИТИС?**

— Вы же знаете, как поступает молодежь в театральный? Думаю, так действуют и по сей день. Все подают документы повсюду. Вышло так, что первым местом, куда я пришел, был ГИТИС. До начала моих прослушиваний у меня не было приоритетов, я поступал и в ГИТИС, и в Школу-студию МХАТ, и в Щуку. Не знаю, как сегодня, тогда, в середине 80-х, в среде абитуриентов всем было известно, что престижных вузов только три — ГИТИС, Щука и МХАТ. Я слышал в кулуарах среди абитуриентов, что есть такой педагог, к которому надо обязательно поступать — Левертов. У него действительно была очень высокая репутация педагога, наследника школы и идей Станиславского, другими словами, школы психологического театра. «Левертов» для театральной школы Москвы — это было значительное имя.

И вот меня совершенно поразило, что на первое же прослушивание, где самый массовый отсев абитуриентов и куда часто ставят вторых-третьих педагогов, бывших выпускников или даже студентов, он пришел

сам. Его участливое внимание к тому, кого он берется учить, было требовательным и высоким, но еще, можно сказать, он боялся пропустить кого-то талантливого, то есть доверить этот выбор третьим лицам. На первом же прослушивании я что-то отчитал. Я видел по глазам, что он все понял. Понял, что я уже актер. Он спросил, откуда я. Я говорю, что вот, в техникум не поступил, после чего пошел в армию, после армии еще год слонялся без дела, теперь вот пришел к вам. Я ведь мог подтасовать датировки, потому что у меня была значительная фора — я поступил в театральное после девятого класса. Но он, конечно, все понял. Однако после прослушивания нашел меня и сказал: «Андрей, не ходите больше никуда. Я знаю, сейчас вы все пойдете во МХАТ, в Щукинское. Не ходите. Поступайте к нам. Завтра же сдавайте все документы. Я вас сразу двигаю на третий тур, где будет кафедра и ваш мастер — Лазарев. А он сейчас главный режиссер Театра на Малой Бронной. Он собирается набрать курс, который станет костяком молодой части труппы. У нас большие планы». И еще забросил такой аванс или комплимент: «Нам надо набрать курс из 22 студентов. Мы уже месяц смотрим абитуриентов, и на сегодняшний день вы идете номером вторым. Третьего у нас пока нет». Кто там был под номером один, только ему известно, но, возможно, Левертов хотел сыграть на моем самолюбии. Июнь 1986 года. Случилось так, что первое место, куда я пришел, был ГИТИС, набор на курс Лазарева.

**— А что вы исполняли на экзамене? Какой выбор был? Помните?**

— В программе был Маяковский, «Облако в штанах». Лирическая часть: «Мария! Мария!» Сильный, страстный фрагмент. Монолог Хлестакова, из первого акта, сцена в гостинице, «так есть хочется». Сцена вранья прекрасна, но она огромная, могли не дать сыграть до конца. Поскольку я был уже стреляный воробей, с опытом игры в театре и с опытом обучения, я, естественно, и взял две крайние позиции. Одна — любовная лирика, мощная, эмоциональная. А другая — комедийный фрагмент. Что там было на месте басни и прозы, я попросту уже не помню.

Евгений Николаевич Лазарев, кстати, всегда был моим защитником, поддерживал меня, говорил: «У Андрея своя внутренняя лаборатория, он там что-то свое затевает». Действительно, я уже на втором курсе ГИТИСа увлекся кино, увлекся другой формой актерского существования — «бесконфликтной», что ли, ровной. Актеров воспитывают в идеях о том, что любая сцена, каждый эпизод должен менять твоего героя, он должен войти в сцену одним, а выйти из нее другим. «С твоим персонажем непременно должна случиться перемена». Меня такая позиция стала смущать. Я полагал, что не по таким законам строится существование актера в кадре, в эпизоде, в сцене спектакля, что есть и другой способ; что актер — это такой же элемент ландшафта, с которым ничего не происходит, пока ветер не подует или солнце не взойдет. И что же в таком случае должно «произойти» с персонажем к финалу, если в сценарии обычно до сотни эпизодов? Или мы так и будем пучить глаза артистов, чтобы подтвердить, что заслуживаем внимания зрителя и что не зря едим хлеб кинематографиста? Это мы таким-то товаром собираемся удивлять нашего зрителя? А где же зоны для сомнений, рефлексий, созерцаний? Где нам явится человек таким, каким и является? Разве недостаточно зрителю того, что он просто может созерцать непосредствен-



но на экране человеческий поступок? Это когда ту самую пресловутую «перемену» зритель, возможно, обнаружит в самом себе. А с актером, между тем, ничего видимого может не случиться, ничего «выразительного», «артистического», «яркого». То есть зримого, явленного актером перехода из одного состояния в другое может и не произойти. Ровно так, как в жизни.

— **Как человек он тождествен себе.**

— Да, но только и увлекаться этими умозрениями тоже опасно, можно сделать игру анемичной, бескровной и — снова, только с другого конца — неживой. Тут, как во всем, стоит потерять чувство меры и любое — даже самое прекрасное — может обернуться полной своей противоположностью.



На съемках фильма «Нелюбовь»

— **Я вчера бросил реплику по поводу документального фильма «Андрей Звягинцев. Режиссер», где центральная сцена работы с артистом всех просто поразила. Сцена, в которой одна актриса не может выполнить ваше задание. Простой психологический жест, когда она кладет в сумку тетрадки, ручки, футляр для очков и должна просто сказать: «Да-да, идем». И вот она каждый раз наполняет текст чем-то, чем-то...**

— Да, ей надо было отказаться быть выразительной в каждый момент времени. Стать травой, как я это называю. Вот есть луг, на котором растут прекрасные цветы — с тычинками и лепестками. Они ярко-красные или желтые, оранжевые. Как известно, им необходимо привлечь к себе бабочку или пчелу, чтобы те помогли свершиться неизбежному вечному кругу перерождений. А рядом с этими цветами на лугу — трава. Она растет вокруг в бесчисленном количестве, и это — поток жизни, люди. Простые люди проживают свои жизни. И ведь с ними происходит все то же самое, что с разноцветными тычинками и пестиками. Только они не кричат о себе. Трава, как и цветы, так же наполняется соком, она так же тянется к солнцу и точно так же отдает свое семя земле. Стать травой, отказаться себе в выразительности, стать таким, как все, — непростая задача для артиста, можно сказать, противоречащая его природе.

— **Мне кажется, что это еще и беда хороших артистов.**

— Это худо переданная и давно позабытая ее адептами школа. В этом смысле беспечно забытого у нас Станиславского успешно и с восторженной благодарностью подхватил Ли Страсберг на своих берегах, в Нью-Йорке, когда учил таких артистов, как Брандо, Аль Пачино или Роберт Де Ниро. Эти актеры наполнены внутри и никогда не тянут игру наружу, если только в этом нет необходимости, они исполнены внутреннего огня, не кривляются и не пучат глаза, а проживают, используя Метод Страсберга, прямого наследника Системы Станиславского с ее «школой

переживания», школой уподобления живым, человеческим реакциям в выражении эмоций, глубоким погружением в жизнь персонажа, когда на протяжении всего съемочного периода не выходят из берегов созданного образа, оставаясь и вне кадра тем, кого играют на этот раз. Когда лет 15 назад в Москве, в театре в Камергерском, побывала великая Мэрил Стрип, она, выйдя на сцену, преклонила колени и поцеловала подмостки, на которых играл и учил Станиславский. Для американской школы кино эти два имени, эти две ветви одного дерева — Система и Метод — чрезвычайно важны. Филип Сеймур Хоффман, Джеймс Дин, Джек Николсон, Харви Кейтель, Дастин Хоффман. Все эти люди — ученики Страсберга, а он сам — прямой ученик Станиславского.

**— Мы, думаю, еще вернемся к теме Страсберга. Скажите, что было открытием на первом курсе в ГИТИСе? Какая разница между тем, что было в новосибирском училище, и тем, что вы увидели в московском институте?**

— Первое впечатление — очень рано заканчивают занятия. В первые недели я не мог привыкнуть к этому. В девять утра начинаются общеобразовательные дисциплины, а где-то после полудня — мастерство актера. Во всех театральных вузах или училищах львиная доля времени, конечно, отдается главной дисциплине, это известно. Но в Новосибирске, мне казалось, мы учились до десяти, двенадцати часов ночи. Я думал, так оно и должно быть. И тут вдруг, в шесть вечера — все, занятия закончены, и все идут — кто в общежитие, кто по домам, кто куда-то еще. Второе — и это уже не имеет отношения к делу — когда пришла зима, я воскликнул: «Какие сибирские морозы?!» Из-за высокой влажности в зимней Москве холод пробирал до костей. В Новосибирске умеренно-континентальный климат, там снег скрипит под ногами; а температура — 30, по субъективному ощущению — это ровно так, как в Москве — 20. Сейчас я уже привык, как-никак больше 30 лет в Москве, да и что говорить, сибирские морозы, как ни крути, они все-таки морозы. Если говорить о школе, это был, конечно, новый этап — подход Левертова, последовательного адепта Системы Станиславского, был таким вдумчивым, бескомпромиссным и по-человечески сердечным, что учеба превращалась в радость и постоянное приобретение. А о смысле самой школы и способе ее доставки трудно говорить, если только не в самых общих чертах — «школа переживания», память физических действий, эмоциональная память, предлагаемые обстоятельства, подробный анализ текста, он же разбор. Левертов предлагал студентам писать дневники персонажа. Скажем, если ты работаешь над небольшим отрывком, то должен написать страниц 30 дневника о том, что с твоим персонажем происходило непосредственно перед этим. Все предлагаемые обстоятельства описать, и не только сами события или факты, но описать свои чувства по отношению к этим событиям. Своего рода интимный дневник твоего персонажа, психологический портрет твоих чувств в отношении тех или иных людей и событий. Кто таков твой персонаж? Какой он человек? Каковы мотивы и нюансы его поступков, ну и так далее. Притом это работа внутренняя, не напоказ, никто тебе отметок за эту работу не поставит, никто даже не проверит такой дневник. Вот такой подход. Собственно, он и был классическим. Воспитание актера психологического театра, театра переживания. Никаких революций. Революции совершали все-таки на режиссерских факультетах. А тут простая ковка, шлифовка, огранка актеров психологического театра.

— **Что выбирали для самостоятельных отрывков?**

— Самостоятельно с моим однокурсником Сережей Бадичкиным мы сделали «Моцарта и Сальери». Он был Моцартом, соответственно, я Сальери. Это было на третьем или четвертом курсе. Мы сделали эксперимент: стих Пушкина превратили в прозу, не отказываясь ни от единого слова, просто меняя ритм. Зачем мы это делали, убей не вспомню, нам хотелось выйти из плена традиционного подхода к стихотворному театру. Заговорить как бы на бытовом языке, однако используя поэтическую форму.

— **Одновременно были написаны «Повести Белкина», так что эксперименты оправданы с точки зрения истории литературы.**

— Не придавайте этому большего значения, чем это того заслуживает. Мы просто проводили какой-то свой внутренний эксперимент. Не думаю, чтобы кто-нибудь в театре нас поддержал. Вот тогда Лазарев и сказал: «У Андрея своя внутренняя лаборатория». Ну, так или иначе, эта попытка была интересна нам самим. Еще мы взялись делать «Гамлета». Я даже решился позвать Лазарева, чтобы тот сыграл у нас Клавдия. Мы были намерены поставить спектакль целиком и даже надеялись найти площадку для этого спектакля.

— **Лазарев мечтал о своем театре.**

— Лазарев — театральная звезда, мечтает о своей труппе, а я ему предлагаю сыграть в самостоятельной студенческой работе. Смешно, конечно. Он вежливо поблагодарил за предложение. Ясно было, что он скорее откажется, но мы попробовали. Шекспира мы тоже делали в прозе. Общеизвестно, что пьеса написана в стихах. Переводов пьесы на русский язык множество. Однако лучшим считается перевод Пастернака. Лозинский или Щепкина-Куперник, ставшие классикой шекспировского перевода, при известном к ним уважении, уступают Пастернаку. Это практически общее мнение, возможно, и предвзято сформированное театральной средой. Мы взяли за основу подстрочник шекспировского текста, сделанный еще в 50-е годы Михаилом Морозовым; почти научный труд, претендующий в большей степени на точность шекспировского слова, чем поэтический художественный перенос на русский язык. В тексте Морозова есть даже варианты — через запятую значения тех или иных слов или целых оборотов, которые он предлагает как версии прочтения ставших классическими и, кажется, неотъемлемыми от Шекспира строк. Нашли мы эту редкую книгу только в Ленинской библиотеке, сделали ксерокопию и штудировали ее. Искали новизну, неожиданные решения сцен, в том числе через новизну текста, не только через какие-то оригинальные мизансценические решения. На сцене, как заявку на спектакль, мы сделали значительный фрагмент, наверное, на час с небольшим. Гамлет, Полоний, Офелия, Лаэрт, Горацио и Розенкранц с Гильденстерном. Дальше мы не продвинулись. То есть самое начало взяли. Ну вот такие были работы.

— **Какой была реакция?**

— Мы сделали показ в стенах ГИТИСа и пригласили каких-то людей со стороны, в том числе режиссера, преподавателя Школы-студии МХАТ Михаила Makeева. Это 1988 — 1989 год, тот период, когда он еще не сделал, кажется, своих «Эмигрантов» во МХАТе. И вот он пришел на по-

каз. Спустя год мне один товарищ рассказывает: «Ой, слушай, а мне Макеев недавно говорил, что был как-то в ГИТИСе и видел там у вас заявку на спектакль какой-то необыкновенный — “Гамлет”. Ощущение, говорит, будто артисты оторвались от сцены и парят, плывут над ней, что-то чудесное происходило на сцене. Говорит, не знает такой пьесы в прозе, но это “Гамлет”, это точно». Вот так, например, Макеев высказывался. Он посмотрел на нас, пришел во МХАТ, и там своим студентам сказал: идите, посмотрите. Наверное, кто-то еще что-нибудь говорил, я этого не помню. Была у нас и еще одна самостоятельная работа, которую я очень ценил и любил. Большой фрагмент, часа на полтора, «Записки из подполья» Достоевского, которые мы сшили с его же «Двойником».

— **Да, там все повести Достоевского интересные очень. Метатексты.**

— Это была любимая мною вещь, которую мы самостоятельно отрепетировали и даже сыграли. Пригласили Левертова и многих других. Спектакль мы сыграли только два раза на сцене Учебного театра ГИТИСа. Жаль, потому что проделали очень большую работу. Это была заявка, развернутая заявка на спектакль. И все это тоже в направлении чего-то, скажем так, кинематографического. Не театральная эмоциональность, когда на галерке слышно и «глаза из орбит», а напротив — интровертное существование. Так это можно назвать. Левертов, который верил в меня и, как мне казалось, высоко ценил, ближе к концу обучения сказал: «У нас с вами разная группа крови». Ну, Владимир Наумович, дорогой, что делаешь, вот таким я вырос, таким родился.

— **Педагоги, сценическая речь, движение... Разница новосибирской и гити-совской школ ощущалась?**

— Особенной перемены я не заметил. Все-таки Система Станиславского — это общая традиция театрального образования в России. Акценты укладываются только в отличие одной ветви от другой: я имею в виду школу Вахтангова, скажем, или Мейерхольда, оба они, кстати, ученики Станиславского. Можно даже сказать, Система — это ствол большого дерева, все остальные — его ветви. Тут и Михаил Чехов, и Таиров, и другие, менее заметные фигуры. Кстати, примерно так сложилось и в Америке — прежние соратники Страсберга тоже вскоре откололись от его магистральной линии. Самый известный пример — школа Стеллы Адлер. И тут, конечно, дело не в личных амбициях, а в силе убеждений. Это как в религии ересь. С той лишь разницей, что еретиков анафематствовали или сжигали на кострах. В искусстве, слава богу, адепты не столь кровожадны, в искусстве каждый может выбрать свою дорогу.

Возвращаясь к вопросу о разнице, добавлю, что в деле актерского образования многое зависит от личных качеств педагога. Насколько талантлив оказался адепт той или иной ветви актерской школы — это очень важно. Но, как сказал сам изобретатель Системы, «ничему нельзя научить, всему можно только научиться». В конечном счете, только ты в ответе за то, кем ты стал. В творчестве, как ни крути, все упирается в талант, в призвание, в собственную волю к совершенствованию. В любом театральном институте актерским мастерством занимаются по несколько педагогов, чтобы можно было подхватить, перехватить

или попросту отдохнуть от занятий; к тому же мастера курсов, как правило, — действующие режиссеры или актеры театров, основной род их занятий — собственная карьера. Для нас Левертов был абсолютно незаменим. Он всегда приходил на мастерство. Никогда не пропускал этих занятий. Для него это было священо. Он был бесподобен как человек — само сердце. Он, кажется, верил в каждого и ждал, когда раскроется каждый цветок. Всегда знал, кому какой дать материал для работы над собой. Иногда поступал как настоящий строгий отец или воспитатель. Однажды в семестре я получил «тройку» по мастерству актера. Никогда «троек» не получал и тут вдруг — на тебе. Одна из наших педагогов, Тамара Дьяченко, отозвала меня в сторонку, мы с нею уединились в скверике перед ГИТИСом — и она мне говорит: «Левертов настоял, что так будет правильно». Он решил, будто я расслабился и почиваю на лаврах собственной гордости. Он сделал так чисто из педагогических целей, чтобы я немного собрался и призадумался. Он поступил верно, а вот Дьяченко, думаю, ошиблась, раскрыв мне истинную подоплеку этого жеста. Чисто женский, даже материнский поступок. Левертов знал, как работать с каждым. И каждого он воздвигал, окультуривал нарождающуюся актерскую личность. Я помню эту его постоянную мизансцену, она всегда меня умиляла и восторгала: он клал вот так руки локтями на стол и с таким вот наслаждением, внутренней светящей радостью смотрел на наши жалкие попытки сделать этюд или отрывок. Закончили — и он разбирает каждый шаг в деталях. Разбирает простые физические действия, их обоснование, предлагаемые обстоятельства твоего персонажа — все это просто был его конек. Ровным счетом то, что и было мне нужно. Поскольку я уже заразился кино и уже разместился и сердцем, и умом, и всеми своими устремлениями в пространстве «школы переживания» или безусловного существования, а это входило в противоречие с условным существованием на сцене — моя душа искала кино.

**— Я видел капустник, где студенты шутят: у нас в дипломе написано «Артист театра и кино». И на экране такой титр: «и кино... и кино... и кино...», и все начинают смеяться, потому что к этому, конечно, никто не готовит.**

— Так это известная тема. У выпускников Новосибирского театрального училища в дипломе написано «Артист театра и кино». Притом что в городе нет киностудий, как, разумеется, и дисциплины такой отдельной в училище тоже нет. Впрочем, как и на заре кинематографа: первые артисты, снимавшиеся в кино, пришли из обычных театров и даже из пантомимы. Гений кино Чарли Чаплин не оканчивал киношколу.

**— Вы играли Гамлета, и одна из выдающихся работ была у того же Лавроненко. Вы видели этот спектакль Мастерской Клима? Для вас это совпадение по группе крови?**

— Мне понравился в Мастерской Клима спектакль «Пространство божественной комедии Гоголя “Ревизор”». Вот что я видел. Между прочим, именно там я Лавроненко и заметил. Я запомнил его так хорошо, что через десять лет, когда стал искать актера на роль в «Возвращении», вспомнил о нем. А вот с «Гамлета» я ушел, не досмотрев. Такое решение, которое предложил Клим, было не по мне.



С Еленой Лядовой на съемках фильма  
«Левиафан»

— Это уникальный тандем в кино,  
ваш с Лавроненко. Большое внимание  
во всех школах отдается паузам. То, что

**вы говорили про Моцарта и Сальери. Одно дело — интонация, другое дело — что вы совершенно иначе работаете с паузой. Для вас молчание в кино и театральная пауза — что это за соотношение?**

— В чем состоит главное отличие литературы от кино? Мы сейчас не рассматриваем с вами слышанные не раз слова, что именно литература более великое искусство, чем кинематограф. Это предмет дискуссии, главным аргументом в которой могло бы быть сомнение в том, что эти два рода искусства в принципе нуждаются в сличении. Однако для примера, ничуть не умаляя ни литературу, ни кинематограф, я все же прибегну к фигуре сравнения. Так вот. Литература описывает, живописует, рассказывает нам о происходящих событиях, о том, как выглядит ландшафт, как обставлен интерьер, какое в нем освещение, во что одета героиня, и так далее. Кино никакой такой работы не проделывает вовсе, оно — мгновенно — помещает нас туда — во дворец, в поле, в душную комнату. И может представить нам в этих пространствах молчащего человека. Но и его — без единого слова, без каких бы то ни было описаний — тоже являет нам сразу и во всей полноте его чувства. Кино умеет избежать описательности, кино созерцательно по своей сути. А природа созерцания — в молчании, в тишине.

У меня нет соображений по части соотношений «молчания в кино» или «паузы на театре». Возможно, потому, что только интуиция решает вопрос необходимости или отказа в паузе. Никакой технической методологии: здесь пауза должна быть такой длины, а здесь покороче. Ты просто чувствуешь, что здесь может быть или «должна быть» пауза, и договариваешься об этом с актером. Всё. И вся разница только в том, что в театре паузу держит актер, он чувствует ее силу и снимает ее, когда нужно, он чувствует зал, токи ритма этого зала и этого мгновения, в театре — в этом смысле — все живое; а в кино ты опираешься только на свою интуицию и свой произвол; ты можешь в процессе монтажа сократить или, наоборот, увеличить длину паузы. В некотором смысле произвол твой здесь не только в отношении актеров,

но и в отношении зрителей. Монтируя эпизод, ты слышишь только себя, услышать зал ты сможешь только на премьере. Одним словом, рождение или интуитивный поиск паузы «на театре» или «в кино» одной и той же природы, разница заключается только в том, что я сказал выше. Помню, Михаил Чехов описывал свои субъективные чувства, как по-разному в смысле ритма и даже темпа шел один и тот же спектакль в разных аудиториях. Он говорил, кажется, о «Гамлете», о том, как в театре были несколько специальных показов, а это период, когда МХАТ уже после революции, будучи театром общедоступным, устраивал показы для разных социальных групп. Например, в зале могли сидеть одни солдаты, или гимназисты, или работницы ткацкой фабрики. И вот Чехов рассказывает, как он невольно чувствовал, что сегодня, например, он не может долго «рассусоливать» монолог «Быть или не быть», потому что атмосфера зала просто «не позволяет» ему это сделать. А в другой день зал замирает на каждой его паузе, и ведомая им публика дышит вровень с его собственным дыханием. Только представьте себе кинозал, где дыханию зрительного зала никак уже не повлиять на актера.

В кино также нет, как это есть в театре, последовательного — от эпизода к эпизоду — накопления эмоциональной энергии актера на пути к кульминации или к трагическому финалу. Время в театре едино со временем зала. Полтора-два часа кино может сниматься по 40 дней, притом с перерывами во времени и — всегда — не последовательно: сегодня вы сняли финальный 98-й эпизод, а завтра — 35-й или 12-й. От актера в кино требуется только одно — быть совершенно правдивым «здесь и сейчас», именно в этом кадре. Сегодня съемочный день, у тебя 35-й эпизод. В 35-м эпизоде — полторы минуты экранного действия. За 12—14 часов мы можем подробно отрепетировать эту сцену и, наконец, снять ее. То есть совершить полный театральный цикл за один день. Твоя задача в том, чтобы не передержать артиста, чтобы он не заточил этот карандаш до совершенства, до штампа, до оскомины, до скуки. Чтобы оставался в игре зазор, некоторая шероховатость и даже случайность, которая рождает правду. Правду момента. Все, что требуется от актера, — это быть абсолютно достоверным «здесь и сейчас», именно в эту секунду времени, «быть, а не казаться», перестав пользоваться так называемой выразительностью. Вот и все.

#### — А вот уже и метод.

— Ну, тут до метода еще далеко. Любой метод — это большая аналитическая работа. Анализ и проверка приема на практике, в лабораторных условиях, то есть когда школа формулирует себя, а не выдает на-гора репертуарный план на текущий месяц. Редкий зритель готов смотреть на такую работу. Зритель — потребитель, ему нужен результат. Да и тебе хочется дело делать, а не опыты ставить. Что касается «паузы» — театральной или другой какой, — тут нет никакого рецепта, только мера таланта артиста может определить ее необходимость или силу. Естественное чувство меры или чувство прекрасного. Такой дисциплины не существует по определению. Таких задач, вопреки мнению дилетантов, не существует в актерской школе. Как, помните, у Достоевского: «Деликатности само сердце учит, а не танцмейстер». Так же и с чувством меры — это глубоко индивидуальная черта всякого артиста, и зиждется она на интуиции. И хватит об этом.

— Сейчас все сходят с ума по американской книжке, в которой нам предлагают метод Ли Страсберга...

— Лола Коэн? Я ходил на несколько ее занятий. Услышал, что ученица Страсберга будет в Москве, и попросил организаторов дать мне возможность побывать на занятиях на основе Метода. Мы подружился с Лолой, она замечательная. У меня есть эта книжка, но пока я ее не открывал. Метод, который предлагает Страсберг, работает, и он, безусловно, прямой наследник Системы Станиславского.

— Активизация с учетом той традиции, она неизбежна? Наша корректировка, с учетом той лаборатории, которая в США?

— Мы же смотрим на экран. Видим, как работают Марлон Брандо, Аль Пачино, Де Ниро, Ник Нолти или Харви Кейтель. Все это его ученики; как адептом Метода является и потрясающий Дэниел Дей-Льюис. Рядом с этими актерами у наших — на сегодняшний день — очень, знаете, такой большой парашют, с которым наши парашютисты никак не могут выйти из леса. Все это ложно понятая Система Станиславского, потому что были утрачены звенья в передаче эстафеты. Может быть, это звучит как-то конфликтно, но мне кажется, нам осталось только кичиться тем, что Станиславский и его Система родились здесь, в Москве. На деле мы уже давно не его наследники. Мы просто — плохой театр. Сегодня хвастаться тем, что мы существуем на сцене, как заповедал Станиславский, на том лишь основании, что он наш, родимый, — согласитесь, пустая затея. А вот на чужих берегах подхватил и с успехом нес это знамя Страсберг, по-своему его осознав и переосмыслив. Вообще говоря, все дело не в книжке и — шире — не в букве. Дело в личности. И только она формирует верный взгляд. Вот сейчас уже нет Ли Страсберга. И я не знаю, кто может его заменить, если только не фанатики Метода или самостоятельно мыслящие, одаренные последователи, а не банальные эпигоны, болтуны и книжные черви. Повторю, Метод или Система — это живое дело, практика и огонь, горящий в душе таланта. Много лет назад я видел документальный фильм о Ли Страсберге, где он сам рассказывал, как МХАТ приехал в Нью-Йорк в начале 20-х годов, и он, будучи юношей лет 20, еще не знал толком, чем будет заниматься в жизни, немного только подвизался на театральных подмостках. И вот он заглянул почти случайно на гастрольный спектакль МХАТ — и больше не вышел из этого театра. Он, как зачарованный, ходил на все спектакли все время, пока МХАТ был на гастролях. Он заболел театром. Станиславский для него стал богом. А Страсберг стал его истинным наследником.

— Стремление каждого педагога более или менее серьезного, если его грубо сформулировать, — это личность артиста свести до нуля. Он должен быть все время в задаче, которую ставит режиссер. Как вам удалось преодолеть это в себе? Это вообще профессии противоположные — артист и режиссер. Как удалось из артиста превратиться в режиссера?

— Момент превращения труднее всего сформулировать. После ГИТИСа я принципиально не пошел в театр. Показываться пришлось — я помогал своему товарищу Сергею Бадичкину, и был в нескольких театрах замечен. Даже случилась такая минута слабости — согласился, было, рассмотреть предложение театра Камы Гинкаса и Генриетты Яновской.



Взял тайм-аут: дескать, да-да-да, сейчас соберу документы и отнесу в отдел кадров. Ушел, недельку походил, подумал, и... остался в своих идеях. Я был сильно разочарован в театре. Я уже знал, что такое театральная труппа, что такое жизнь театра, у меня был этот опыт. О причинах разочарования долго говорить. Можно только сказать, что состояние театра в момент социального и политического перелома в стране было настолько далеко от того театра, которым я грезил, что легче было расстаться с мыслями о нем, чем служить тому, что нарождалось и уже вошло в свои права. К тому же я уже заразился этим вирусом — любовью к кино. Но расстаться с театром, совсем отрезать как-то не получалось. Поэтому, как только я узнал — а это уже спустя два года после получения диплома, в 1992-м, — что какой-то молодой человек, выпускник Васильева, собирается поставить «Игру в классики», я воскликнул: «Как? Без меня?!» Я обожал Кортасара и очень высоко ценил Васильева. Молодого человека звали Володя Агеев. Мы встретились, я сказал, что готов сыграть Орасио Оливейру, начал учить текст. Однако у Агеева были другие планы: Оливейру сыграл он сам, а я играл автора, персонажа, которого даже нет в тексте романа. Потом мы сыграли почти тем же составом тургеневский «Месяц в деревне». И тоже с Агеевым. Мы долго продолжали играть, хоть и крайне редко, два-три спектакля в месяц. Так оно и тянулось вплоть до 2002 года. То есть более десяти лет. Это как раз тот период, в котором и происходило постепенное, порой неприметное для меня самого превращение, о котором вы у меня спросили. Последний раз мы сыграли спектакль — я даже не помню, какой из двух — за неделю до моего отъезда на съемки «Возвращения». Я уехал в экспедицию и больше уже не выходил на сцену никогда. Окончательно, можно сказать, перекочевал на поле кинематографа. Случались даже большие паузы между фильмами, и я мог бы еще играть, но я почувствовал, что уже не хочу. Это просто любовь к кино по другую сторону камеры. Тихонько, почти для себя самого незаметно я вплыл в другую профессию.

**— А чем вы заполняли собственное пространство все это время? После окончания ГИТИСа и до начала работы в кино все же прошло более десяти лет.**

— Ничем. Бездельничал. Зарабатывал на жизнь рекламой. И когда ближе к концу 1990-х реклама стала превращаться в профессию, появились агентства, в своем штате они уже содержали людей, писавших сценарии и снимавших как штатные режиссеры, я все-таки по-прежнему оставался вольным стрелком, фрилансером. Я не хотел идти в офис, становиться творческим служащим и там сценарии штамповать по заказу. Перепадало что-то немного диковатое, вне рекламных агентств и производственных компаний. Снимал в год или в полтора один, может быть, два ролика. Этого хватало, чтобы выживать.

**— Сейчас, по новой системе обучения, артисты не только играют выпускные спектакли, но пишут дипломы — такие же, как и в любых других вузах. Мастера уверены, что все это пустая трата времени... Нужно артисту уметь формулировать?**

— Мне кажется, хорошая идея. Подобные задачи собирают, формуют личность. Мне кажется, только на пользу такие усилия для выпускника.

— Должен быть артист умным? Многие говорят, что не должен.

— Ну, если не получается у него быть умным, что тут поделаешь? Помню, как Левертов, «отмазывая» абитуриента, который получил два с минусом за диктант, сказал: «С ума сошли, мы берем его не затем, чтобы он корректором в издательстве работал, он талантливый артист». И это, кстати, норма. Общая практика. Актерское мастерство — главная дисциплина. Вообще говоря, я только позже осознал, что театральный вуз не может предложить тебе фундаментальное образование. Этого просто нет в задаче формирования будущего профессионала. Для меня это было в свое время досадным открытием, которое приходится исправлять по сей день, догонять, когда уже поезд ушел. Опять Достоевского вспомню: «Все мы — полунанука», недоученные, узкие специалисты. Впрочем, это и понятно: львиная доля времени на обучение отдана мастерству актера, мы уже говорили об этом. Остальные дисциплины: сценическая речь, сценическое движение, танец, фехтование, ну, и гуманитарные дисциплины: история театра, история литературы (и зарубежной, и русской) и что-то там еще, уже и не вспомню. Серьезно, подробно и акцентированно нет уже времени на изучение истории философии, например, или истории религии, экономической теории, истории или социологии. По объективным причинам базового образования театральный вуз предложить не может. И поскольку самообразования никто не отменял, каждый желающий может этим заняться в свободное время.

— Помните ли вы какие-нибудь интересные, любопытные моменты в процессе обучения? Это было давно, в середине 80-х, в период «перестройки». Было ли что-то отличное от сегодняшнего дня в самом ГИТИСе или в отношениях с педагогами?

— Ничего особенного я сейчас, пожалуй, не вспомню. Хотя, нет, почему же, был один любопытный эпизод и, кстати, именно благодаря изменению политического климата, зарождению новых свобод. У нас случился бунт на первом курсе, в сентябре 1986 года. Не знаю, с чего это я даже заделался одним из лидеров движения. Во всяком случае, каким-то образом вычислили и пригласили именно меня в ректорат на разговор. А суть бунта была в том, что, дескать, «с чего это мы вместо учебного процесса едем на картошку?» Целый месяц учебы! Позже бунтарский дух нашего курса вылился в то, что в начале второго учебного года мы бойкотировали научный коммунизм как дисциплину и даже добились своего — нам отменили этот предмет. Мы заявили о нежелании изучать эту «науку», и ректорат принял решение об отмене дисциплины. Мы, конечно, были горды собой.

— Так из-за вас Советский Союз распался?

— Нет, ну не так, конечно. Весь курс был един во мнении, потому что еще и педагог был скучнейший человек. Просто до невозможности апатичный. Я думаю, ему и самому уже было смертельно скучно. 1987 год. Советская идеология дышала на ладан. Но тогда, и правда, в воздухе запахло свободой. Думаю, конец 80-х чем-то неуловимым напоминал «оттепель» 60-х. Наверное. Я не был свидетелем тех далеких событий и той атмосферы.

— Андрей Петрович, вы начинали с Хлестакова. А ведь у Гоголя был момент важнейший: когда его пьесу не приняли, он написал «Развязку “Ревизора”». Дал мистическое истолкование. Все были уверены, что это комедия.

**Да нет, это внутренний город. Вот я так же отношусь к «Левиафану». Это Мефистофель. Церковь в таком противостоянии, как сейчас, между светским и духовным.**

— Многие из зрителей думают, будто «Левиафан» о северном забытом богом поселке, о «перегибах на местах», о том, что «царь хороший, бояре плохие». Да нет, Териберка начинается в Москве, как рыба, которая гниет с головы. Но я вам вот еще что скажу: в фильме есть и очевидный привет Николаю Васильевичу. «Иван Александрович — это у нас кто?» — спрашивает мэра у адвоката. Если помните, Хлестакова зовут именно Иваном Александровичем. Дмитрий в некотором смысле претендует на эту роль заезжего столичного ревизора. Ведь все, что делает адвокат Дмитрий, — чистой воды блеф. У него просто нет другого инструмента воздействия на мэра с его судебным решением не в пользу Николая. Есть там даже прямая аллюзия в эпизоде, когда на вопрос мэра: «А вы что же, с Иваном Александровичем близко знакомы?», Дмитрий отвечает: «А как же, мы с ним на дружеской ноге», — это практически цитата из завирального монолога о дружеских отношениях с Пушкиным, если помните. Дмитрий наш даже бежит из города почти так же, как мнимый ревизор. Только теперь чиновный люд пошел другой, «безграничного доверия», которое, как вирус, зацепило всех жителей гоголевского города, больше нет, и не потому что появился интернет, можно «загуглить» любую информацию, а потому что у нас трагический сюжет, а совсем не комедийный...

**— Я не согласен с Набоковым, который ругал Гоголя. Не будь «Развязки “Ревизора”», не было бы великого «Ревизора» Мейерхольда, который перевернул театр, перевернул отношение к классике. Художник настолько во всех его отношениях к тексту богаче любых мнений Белинского, Щепкина. Нет авторитетов по отношению к художнику.**

— А мне нравится письмо Белинского, адресованное Гоголю после его «Выбранных мест из переписки с друзьями». Вообще говоря, я только недавно открыл для себя некоторые тексты Белинского и просто наслаждаюсь, читая их. Далее. Мне как раз кажется, что Набоков обожал Гоголя, и потому не знаю, на какой именно набоковский текст вы ссылаетесь. Набоков в своих лекциях по литературе попросту признавался в абсолютной любви к Гоголю. И, кстати, там же, на страницах этих лекций, он замечательно говорит о вопросах цензуры и давления на автора сразу с двух сторон: со стороны властей — а речь идет о николаевской цензуре и, разумеется, о ее еще злейшей преемнице, цензуре советской, — а с другой стороны — о давлении на автора авторитета просвещенной критики, о том же Белинском, Добролюбове

На съемках фильма «Левиафан»



и прочих прогрессивных авторах, которые своими статьями указывали автору, о чем нужно писать, каких персонажей выводить на сцену и прочее. Да, Набоков утверждает, что над художником нет никого, только он сам решает, как распорядиться своим писательским даром. Тут нет заказа и даже, используя слова самого Набокова, нет цели, кроме одной — наслаждения языковой игрой, стилем. «Искусство бесценно, потому что оно бесцельно». Да и Пушкин об этой автономности много говорил, призывая художника не дорожить не только мнением толпы критиков: «Поэт! не дорожи любовью народной./Восторженных похвал пройдет минутный шум;/Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,/Но ты останься тверд, спокоен и угрюм./Ты царь: живи один. Дорогою свободной/Иди, куда влечет тебя свободный ум,/Усовершенствуя плоды любимых дум/Не требуя наград за подвиг благородный./Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;/Всех строже оценить умеешь ты свой труд./Ты им доволен ли, взыскательный художник?/Доволен? Так пускай толпа его бранит/И плюет на алтарь, где твой огонь горит,/И в детской резвости колеблет твой треножник».

Мне всегда нравилось, что Пушкин заканчивает свое наставление художникам именно этим словом. Оно так напоминает штатив для киноаппарата.

#### **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:**

Андрей Петрович Звягинцев — *кинорежиссер, лауреат Венецианского и Каннского фестивалей.*

Артём Николаевич Зорин — *доктор филологических наук, профессор НИУ Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.*  
E-mail: art-zorin@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-9937-5547

#### **ABOUT AUTHORS:**

Andrei Zvyagintsev — *filmmaker, winner of the Venice and Cannes festivals.*

Artem Zorin — *Dr. habil.in Philology, Professor of Saratov State University n. a. N. G. Chernyshevsky.*  
E-mail: art-zorin@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-9937-5547

Н. Г. КРИВУЛЯ

*Высшая школа (факультет) телевидения  
Московского государственного университета  
имени М. В. Ломоносова  
(ВШТ МГУ имени М. В. Ломоносова),  
Москва, Россия*

N. G. KRIVULYA

*Higher school of television studies  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

## У ИСТОКОВ АБСТРАКТНОЙ АНИМАЦИИ: СИНЕСТЕТИ- ЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ТВОРЧЕСТВЕ БРАТЬЕВ ДЖИНАННИ-КОРРАДИНИ

### АННОТАЦИЯ:

Статья посвящена художественным экспериментам в области хроматической музыки и кинематографической синестезии, проводившимся в Италии в начале XX века художниками-футуристами братьями Джинанни-Коррадини. Поиски синтеза искусств, выстраивание аналогий между цветом и звуком привели к созданию новаторских экранных произведений, представляющих собой первые опыты в области экспериментальной абстрактной анимации. Свои фильмы братья Джинанни-Коррадини называли «хроматическими симфониями». Их эксперименты по созданию новой визуальности привели к съемкам первого футуристического фильма совместно с идеологом итальянского футуризма Маринетти и написанию манифеста «Футуристического кино», а также предвосхитили появление кинодадаизма и таких направлений в современном искусстве, как видеоперформансы и видеомаппинг.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *братья Джинанни-Коррадини, синестезия, хроматическая музыка, европейский авангард, футуристическое кино, абстрактная анимация.*

## AT THE ROOTS OF ABSTRACT ANIMATION: SYNESTHETIC SEARCHES IN THE WORKS OF THE GINANNI- CORRADINI BROTHERS

### ABSTRACT:

The article describes artistic experiments of the chromatic music and cinema synesthesia ongoing in Italy in the beginning of the XX century by Futurist artists — Ginanni-Corradini brothers. The search for synthesis of arts, building analogies between color and sound led to the creation of innovative screen works, representing first experiments in the field of experimental abstract animation. Ginanni-Corradini called their films as “chromatic symphonies”. Their experiments in the field of the new visuals led to the shooting together with the ideologist of Italian futurism Marinetti first futuristic film and writing the Manifesto “Futurist cinema”.

**KEYWORDS:** *Ginanni-Corradini brothers, synesthesia, chromatic music, avant-garde art, Futurist cinema, abstract animation.*

Первые опыты синестезии, реализуемые средствами кинематографа, относятся к 1909—1916 годам. Они предшествовали европейскому анимационному авангарду, в рамках которого стала развиваться абстрактная анимация, или «чистое кино». У истоков анимационного авангарда стояли художники, стремившиеся расширить границы искусства и искавшие формы новой визуальности. В своих экспериментах они использовали новый инструментарий и внедряли в художественные практики новые материалы и технологии, многие из которых рождались на стыке искусства и науки, искусства и техники.

К числу экспериментаторов, занимавшихся образами новой визуальности и стоявших у истоков анимационного авангарда, принадлежали итальянские художники-футуристы братья Арнальдо Джинна (Арнальдо Джиннани-Коррадини) и Бруно Корра (Бруно Джиннани-Коррадини).

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ХРОМАТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

В 1909 году братья Джиннани-Коррадини заинтересовались возможностями соотнесения цвета с музыкой. В поисках новой визуальности они прошли путь от создания статических живописных картин, создаваемых на основе цветовых ассоциаций, к оптическим динамическим композициям в цвете, представляющим собой произведения динамической синестезии. Их практические опыты основывались на научных и теоретических изысканиях и приобретали форму не только художественных произведений, но и находили отражение в статьях, художественных эссе, футуристических манифестах и публичных лекциях.

Размышляя о природе цвета, они полагали, что единственный способ его визуализации есть живопись. Ее результатом является картина, декомпонирующая смесь цветов, размещенных на плоскости в определенной последовательности и вступающих друг с другом во взаимосвязи. Они полагали, что идея и смысл живописного произведения рождается не из того, что изображено, а только из взаимодействия цветов. Красота есть следствие гармоничного расположения цветов, которое становится наслаждением для глаза, даже не представляя собой никакого конкретного изображения.

Исходя из обозначения гармонии как единого качества, присущего и живописи, и музыке, братья Джиннани-Коррадини утверждали единство природы этих искусств. В дальнейших своих размышлениях они пришли к выводу, что у искусства одна сущность, одна цель, но существуют различные средства ее выражения. Между всеми искусствами есть параллелизм и соответствие абсолютных форм. Восприятие этих абсолютных форм порождает чувство гармонии. Развивая этот постулат, они полагали, что законы гармонии едины не только для музыки и живописи, но для всех искусств, вне зависимости от того, какими органами чувств человек воспринимает произведение. Исходя из тождественности искусств, они считали возможным экстраполировать законы одного искусства на другое.

Идея, высказанная братьями Джиннани-Коррадини о соотношении искусств и общности их принципов, была не нова. Ранее ее высказывали романтики и символисты. Подобные размышления можно встретить у Гофмана, выдвигавшего идею соответствия между цветами, звуками

и запахами. Концепция соответствий в поэтической форме была воплощения в знаменитом программном сонете Ш. Бодлера «Соответствия», а теоретическую аргументацию Бодлер представил в текстах о Р. Вагнере, Э. Делакруа и Т. Готье. В своих размышлениях поэт выдвигал тезис о том, что мир пронизан соответствиями. Соответствия есть и между видами искусств. На рубеже веков, когда обострился интерес к проблеме «воссоединения искусств», идея соотношения между звуками и цветами будоражила художников и исследователей, пытавшихся найти взаимодействие между этими выразительными средствами.

Соотнесение визуального и музыкального становилось основой для возникновения звукозрительной синестезии. Если символисты называли подобное соотнесение «цветовым слухом», то братья Джинанни-Коррадини, развивая идеи синестезии, видели в живописи хроматическую гармонию. Однако живопись является искусством пространственным, тогда как музыка искусство временное. Гармония, по их мнению, существует в ней не в константных формах, а в некой последовательности. Она возникает в каждый последующий момент, который неразрывно связан с предыдущими.

Свои теоретические размышления о соотношении звука и цвета, о выражении чувств, настроений, эмоций через синтез этих начал братья Джинанни-Коррадини изложили в книге «Живопись и Новая жизнь» (1910). По их мнению, картина не обязательно должна строиться на принципах изоморфизма и изображении форм визуально воспринимаемой действительности, она должна ориентироваться на выразительные ассоциации и быть направленной на представление душевных переживаний, на отражение сознания, образов, порождаемых разумом в формах четко определенных изображений. На страницах книги братья рассуждали о взаимосвязи абстрактной живописи с музыкой, дающей возможность перевода чувственного начала на язык пластических форм, организуемых по законам музыкальной гармонии.

Идеи братьев Джинанни-Коррадини были созвучны размышлениям художников начала XX века, которые вдохновлялись музыкой, пытались найти соответствия между ней и живописью. Среди сторонников такой точки зрения были П. Клее и В. Кандинский, которые полагали, что прообразом для новой визуальности должна стать музыка. Романтическая интерпретация и значение, придаваемое музыке, превращают взгляды Кандинского в музыкальную теорию живописи. Кандинский был очарован силой музыки, он видел родство между музыкой и живописью. В своих исканиях, как практических, так и теоретических, художник пытается определить объективные закономерности сочетания цветов и форм. Он не только соотносит цвета с теми или иными звуками, с формами, но и с движением, с эмоциями, которые в сочетании цвета, формы и движения порождают пространство смыслов.

Будучи представителями итальянского футуризма, братья Джинанни-Коррадини были сторонниками идей, которые наполняли манифесты их собратьев. Достаточно вспомнить синестетические идеи манифеста футуристов «Живопись звуков, шумов и запахов», опубликованного во флорентийском журнале *Lacerba*. Его автор К. Карра, говоря о расширении границ живописной синестезии и соотнесении живописи и музыки, живописи и тактильных ощущений, запахов и вкусов, писал: «Наши холсты будут выражать пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов в театрах, в музыкальных залах, в кинотеатрах, в борделях, на вокзалах,

в портах, гаражах, больницах, в мастерских и т. д.» [1] Свой манифест он завершает провозглашением «тотальной живописи», которая требует активного сотрудничества всех чувств.

В рамках авангардного искусства активно развивались теории, призывающие стереть границы между искусствами. Согласно им, искусства отличаются только лишь материалом реализации произведений, тогда как законы оперирования материалом, в сущности, едины.

Находясь в центре творческих исканий художников европейского авангарда, братья Джинанни-Коррадини, сформулировав свою теорию параллелизма искусств, задумались о возможностях создания хроматической музыки. Для воплощения своих идей в реальность они начали искать подходящий для этого инструментарий. Как писал Бруно Корра, «взявшись за создание музыки цвета, мы осознали, что, возможно, у нас нет подходящего инструмента, способного воплотить наши идеи в реальность» [2]. Братьям нужно было то, чего не существовало. По словам Бр. Корра, они начали поиски, доверившись интуиции, но, чтобы не уйти от намеченной цели, они занялись изучением физики света и звука, в первую очередь — трудов физика Дж. Тиндаля<sup>1</sup>. Каждый из них самостоятельно занимался изысканиями, при этом братья договорились не обмениваться своими размышлениями и результатами поисков. Спустя два месяца они встретились и рассказали друг другу о достигнутых результатах и о том, что могло бы способствовать созданию красочной музыки.

В ходе обмена мнениями братья пришли к выводу о возможности соотнесения темперированной музыкальной шкалы с цветовым спектром. Они сопоставили хроматический масштаб с одной октавой, но, в отличие от уха, различающего силу звука, глаз не обладает способностью подобного рода различий. В созданной ими шкале каждый цвет они разделили на четыре оттенка или четыре градации. Таким образом, весь цветовой спектр, состоящий из семи цветов, у них стал соотноситься с четырьмя октавами. В результате после фиолетового оттенка из первой октавы проявлялся красный тон из линейки второй октавы и т. д.

## ОТ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОБОСНОВАНИЙ К ПРАКТИКЕ

Теоретические разработки нуждались в практическом воплощении. Для этого братья Джинанни-Коррадини сконструировали музыкальный инструмент, способный воспроизводить цветовые проекции, соотносимые со звуком. За основу они взяли модели цветового клавира или *Clavecin de couleurs* Луи-Бертрана Кастеля. Клавиатура их инструмента была такой же, как у пианино, но меньше и состояла из частей, в каждой из которых было 28 клавиш, каждая из которых соединялась с 28 цветными лампочками. При игре на инструменте и нажатии на клавиши зажигались те или иные лампочки из определенной октавы. Это был своего рода цветовой клавесин или, как его называли братья, хроматическое пианино. По мнению Бр. Корры, полученный результат первоначально их вдохновил [3]. Они даже сочинили для хроматического пианино несколько цветowych сонат, среди которых были «Утро в зеленом цвете» и «Бесцветное фиолетовое», они

<sup>1</sup> Джон Тиндаль — британский физик. Упомянув его имя, Бруно Корра, по всей видимости, имел в виду его труд «Свет. Шесть лекций», переведенный на многие языки, а также работы в области акустики и звука.



также адаптировали «Венецианскую баркаролу» Ф. Мендельсона, рондо Ф. Шопена и сонату Моцарта. Занимаясь экспериментами в области цветомузыки на протяжении трех месяцев, братья пришли к выводу, что сконструированное ими хроматическое пианино недостаточно совершенно для воплощения их творческих исканий. Использование только 28 цветов вело к ограничениям, не позволяло создавать полноценные живописные оптические произведения. Кроме того, цветной свет от ламп оставался локальным, точечным и не смешивался. Имелись и другие проблемы. Источники света в инструменте были слабыми. Применять более мощные лампы было невозможно, так как от нагрева цвет на них терял насыщенность и через каждые несколько дней братья вынуждены были менять лампы. Это было трудоемко и отнимало много времени. Для того чтобы представить эксперименты публике, нужно было совершенствовать инструмент. В первую очередь это касалось интенсивности и характера света.

### **ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ СИНЕСТЕЗИИ И ОТКРЫТИЕ ТЕХНОЛОГИЙ БЕСКАМЕРНОЙ АНИМАЦИИ**

Развивая свои теоретические рассуждения, братья Джинанни-Коррадини продолжали поиски инструментария, способного их реализовать. Внимание Джина и Корра привлек кинематограф. Интерес к нему был вызван в первую очередь не как к технике, фиксирующей предкамерную реальность, запечатлевающей жизнь в формах самой жизни, а как к инструменту, способному создать новое искусство, вбирающее в себя практики иных искусств. Синтетическая природа кинематографа основывалась на соединении пространственного с временным, что в понимании братьев означало возможность соединения живописи и музыки. Фотографический кинематограф в тех формах, в которых он был знаком братьям Джинанни-Коррадини как фиксирующее средство, был неэффективен для репрезентации чувственного, духовного мира, так как этот мир, по их мнению, не мог бытовать в константной, завершенной форме. Обращаясь к кинематографу, они рассматривали его как инструментарий для выражения мультисенсорности, мультисенсорного воздействия.

Художников авангарда привлекает эксгибиционистская природа нового искусства — ведь это искусство было способно показывать то, чего нет на самом деле, что необъективно, но существует, проявление чего ощущается и осознается, а именно мир чувственного. Его демонстрация возможна не в объективных формах, не через конкретные образы реальности, а через то, что также обладает не объективностью, но эмоциональным воздействием. Такой необъективностью является цвет, он — чистое ощущение, данное человеку, он есть полная демонстрация субъективного. По мнению В. Беньямина, «цвет избавляет творца от необходимости установления форм в природе» [4, с. 219], при этом цвет понимается философом как чистое мировоззрение (*Weltanschauung*), «преодолевающее того, кто видит» [4, с. 221], «в цвете глаз оборачивается к чистому духовному» [4, с. 219].

Именно как средство для репрезентации субъективного или духовного воспринимали кинематограф художники авангарда.

Но если из кинематографа удалить его онтологическую составляющую — фиксацию реальности, — то на ее место приходят различные способы репрезентации на основе создания и метафоры, и появляется совсем иное искусство. Место миметических образов объективного мира в нем занимают перцептивные образы, порожденные ощущением и порождающие эмоции. Эти образы создают иммерсивное пространство художественного текста, обволакивают зрителя и погружают его в мир чувственного созерцания, пребывающего за гранью объективности.

Братья Джинанни-Коррадини были одними из первых, кто отказался от объективной составляющей кинематографа, переведя создание динамических оптических изображений в пространство чистой образности.

Кинематограф интересовал их и с технической точки зрения, как аппарат, обладающий мощным световым лучом, позволяющим репрезентировать, визуализировать запечатленное большой аудитории. Кроме того, обращаясь к кинематографу, к лежащей в его основе оптической иллюзии, они увидели возможность преодолеть цветовую ограниченность хроматического пианино. Братья Джинанни-Коррадини не стремились разрабатывать принципы фиксации цвета на пленке. Их интересовала не магия химии, а магия оптики, а именно законы инерции зрительных впечатлений. В соответствии с ними при восприятии кинематографического образа происходит удержание, фиксация сознанием на сотые доли секунды получаемых извне световых импульсов и соединение их, накладывание друг на друга в ментальном пространстве, в задних отделах головного мозга, в результате чего создается иллюзия движения видимого. Этот же принцип действует при создании эффекта анимационного движения — оптической иллюзии: фазы движения — отдельные рисунки — при последовательной фиксации и воспроизведении накладываются друг на друга, создавая иллюзию оживающего изображения. Братья Джинанни-Коррадини решили использовать инерцию зрительных впечатлений, заменив фазы рисунков и световых образов на цветовые пятна, полагая, что один цвет будет смешиваться с другим не на экране, а в сознании воспринимающего. По их мнению, при проекции цвета должны были не просто совмещаться, давая бесконечную вариацию оттенков, но и изменяться во времени, тем самым создавая бесконечное число цветовых эффектов, способных воплотиться в цветовые симфонии. Однако пока это было чисто теоретическое рассуждение. Для его реализации братьям Джинанни-Коррадини пришлось купить камеру и сотни метров пленки. Смывая эмульсию, они начали рисовать по пленке. Их практические эксперименты положили начало киноживописи.

## **ПРИЕМЫ ВКЛЮЧЕНИЯ ЦВЕТА В ФИЛЬМЫ РАННЕГО КИНЕМАТОГРАФА**

Обращение братьев Джинанни-Коррадини к кино для создания хроматической музыки было не случайным. Дело в том, что практика раскрашивания черно-белых образов, запечатленных на пленке, в раннем кинематографе существовала на итальянских и французских студиях [5, с. 45]. Более 80% фильмов, снятых в первые годы кино, уже содержали цвет [1; 5; 6].

Существовало три способа добавления цвета в черно-белое изображение — механических и ручных.

Один из них, самый распространенный, был полностью механическим. Это было вирирование или тонирование, при котором эпизоды целиком окрашивались в те или иные цвета. Выбор цвета определялся эмоциональным настроением эпизода или драматургией действия. Например, любовные сцены, в зависимости от темперамента чувств, могли окрашиваться в гамму красных от нежно-розовых оттенков, соответствующих нежным, романтическим настроениям, до багрово-красных цветов, передающих страсть или ревность. Тоска выражалась в холодных оттенках от светло-сине-зеленых цветов до глубоких синих. Сцены таинственного, колдовского окрашивались либо в насыщенные изумрудно-зеленые, либо в лавандово-фиолетовые цвета. Дневным или радостным эпизодам придавались желтоватые оттенки. Иногда тонирование обуславливалось прямой коннотацией: если в кадре был огонь, то сцена окрашивалась в оранжево-красные цвета, если освещение шло от свечей, использовались золотистые оттенки. Цвет вносил в экранное повествование иконические коннотации: синий ассоциировался с холодом, водной стихией или временным промежутком (ночь, зима), желтый означал тепло, уют, утро или день, зеленый был маркером природного начала, но в то же время в холодные зеленые окрашивались вечерние или ночные сцены. Кроме того, через тот или иной цвет придавал эмоциональное звучание сцене или эпизоду: синий означал уныние, меланхолию, тоску или духовные метания; оттенки холодного зеленого были связаны со зловещими, мистическими смыслами, оранжевые или красные — со страстью. В данном случае выбор цвета имел чисто суггестивную основу. Цвет помогал зрителю лучше понять замысел автора. Выбор того или иного цвета мог обуславливаться драматургией, в этом случае он становился ключом к пониманию происходящего и нес оценочную характеристику эпизода. Но вне зависимости от того, чем руководствовались при окрашивании эпизодов авторы фильма, цвет появлялся в нем как результат «художественного видения».

Второй способ внесения цвета представлял собой трафаретную окраску элементов сцены. На основе копии пленки оператор с помощью тупого стилуса продавливал контуры областей, которые должны были быть окрашены, а затем эти области вырезались пантографом с острым лезвием — в результате получался трафарет для окрашивания. Таких трафаретов на одну сцену могло быть сделано несколько, в зависимости от количества цветных элементов. Трафарет запускался через машину, которая наносила соответствующие красители на пленку. Эта операция повторялась столько раз, сколько было трафаретов.

Третий способ представлял собой покадровую раскраску элементов сцены. В этом случае также использовались локальные цвета. В кадре раскрашивались динамические элементы, тогда как фон оставался преимущественно нетронутым<sup>2</sup>. Прозрачные анилиновые краски вручную наносили на позитив, то есть это было рисование по пленке. Так как цвет был условным, по существующим в заданных контурах изображениям, то раскрашенные сцены напоминали ожившую витражную живопись. Но и в этом случае цвет не был реалистичным, его имитационная функция появилась позже.

<sup>2</sup> В раннем кинематографе существовал способ сочетания окраски фона в локальный цвет и раскрашивание цветом персонажа. Данный эффект достигался благодаря использованию технологии трафаретной окраски.

В примерах раннего кинематографа предмет, его цветовое значение были разъединены и существовали отдельно. Цвет мог обретать самостоятельность и независимость от предметного ряда [7, с. 242 — 262]. Это впоследствии поменяло точку зрения на цвет и дало художникам возможность использовать его не как детерминированный реальностью, а подчиненный не только общей драматургии, но и драматургии внутрикадровой, как средство, способное наделять объект новыми смыслами.

В раннем кино черно-белый экран окрашивался в неестественные, яркие оттенки, которые создавали эффект визуальной феерии. Фильмы воспринимались как трансцендентные сновидения, футуристическими фантазиями. Присутствие цвета на экране было скорее визуальным аттракционом. Сочетание в кадре цветовых оттенков работало на достижение художественного эффекта, еще больше воздействующего на восприятие зрителя. В этом случае можно говорить не только об эффекте «ожившего» изображения, но «ожившего», меняющего оттенки цвета. Как говорил Ю. М. Лотман, цвет мог вносить в сцену дополнительные смыслы и придавать «предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения — символические, метафорические, метонимические и пр.» [8, с. 313]. Проецируемый, оптический цвет открывал для художников новый путь для экспериментов.

Нужно отметить, что фильмы шли в музыкальном сопровождении — для каждого эпизода подбиралась музыка, соответствующая либо его эмоциональному настрою, либо характеру действия. Уже при их создании авторы хотели найти более тесное взаимодействие выразительных возможностей цвета и музыки. Таким образом, даже ленты раннего кинематографа представляли собой примеры синестезии и могут рассматриваться как произведения, в основе которых лежал эстетический эффект симультанного восприятия цвета и звука.

## ОТ ОКУЛЯРНОГО ОРГАНА К ХРОМАТИЧЕСКИМ СИМФОНИЯМ

Братья Джинанни-Коррадини, вдохновившись возможностями нового технического средства, способного создавать динамические изображения, использовали его в целях репрезентации идей синтеза искусства. Да и сам кинематограф в силу своей синтетичности воспринимался ими как наиболее совершенное средство для реализации творческих поисков и создания нового искусства. Их представление о кинематографе как об идеальном итоговом синтезе искусств и практик, соединяющем разнобразный человеческий опыт, совпадало с размышлениями представителей авангарда. Р. Канудо утверждал: «Мы подвели итог практической жизни и жизни чувств. Мы соединили Науку с Искусством... с Идеалом Искусства, прикладывая первую ко второму, чтобы уловить и запечатлеть ритмы света» [9, с. 24].

Вооружившись пленкой и камерой, которую братья Джинанни-Коррадини переделали, удалив обтюратор и ручку вращения, перемещающую пленку в аппарате, они приступают к экспериментам. Первые результаты их разочаровали: вместо гармонии на экране возникла безумная какофония мелькающих цветовых пятен. В последующих экспериментах

они разделяли пленку с учетом кадрового деления, где каждый отрезок был равен четырем отверстиям перфорации, что соответствовало одному кадру и полному повороту ручки на камере фирмы «Пате». При этом они учли законы восприятия динамических оптических образов, фактически открыв для себя законы анимации и инерции зрительных впечатлений, требующих создания не одного, а серии изображений.

Применение способа покадровой окраски пленки и рисования с учетом кадровых делений позволило добиться удовлетворивших их результатов. Не останавливаясь на достигнутом, братья начали эксперименты с проекционной поверхностью. В своих визуальных экспериментах они вместо обычного экрана использовали белое полотно, пропитанное глицерином, экран из фольги, создающий отражение и свечение вовне, загрунтованный специальным составом холст, который во время проекции создавал эффект флуоресцентного или фосфорического свечения, кубическое пространство, обтянутое тонкой марлей, внутрь которого на клубы дыма из нескольких проекторов пересекающимися цветными лучами проецировались изображения.

Братьев Джинанни-Коррадини можно считать и основоположниками современного видеомэппинга. Во время своих экспериментов с цветовыми проекциями они решили уйти от классического представления экрана как некой ограниченной проекционной плоскости. Они разрушили привычные границы экрана, превратив в экран все пространство своей комнаты. Как вспоминал Бруно Корра, он с братом, удалив из комнаты всю мебель, выкрасил стены, пол и потолок в белый цвет, превратив ее в экран [10]. Кроме того, они сами стремились стать частью экранного произведения. Свои тела они превращали в экраны, одеваясь в специально смоделированные белые бумажные костюмы. В актах киноперформансов реализовывалась иммерсивность нового искусства.

Будучи художниками-футуристами, братья Джинанни-Коррадини мечтали, что как только они создадут хроматическую музыку, то для ее представления потребуется не только новое художественное пространство, но и новый зритель, новая мода, делающая зрителя частью тотального художественного мира. Они мечтали о погружении зрителя в цветовую среду пластических образов, которую они мыслили через создание панорамного экрана, заполняющего собой все пространство зрительного зала, то, что можно было бы назвать, используя современное определение, как кинематограф 360 градусов. Причем, согласно их идеям, зрители должны были стать частью этого грандиозного представления, то есть быть вовлеченными в арт-пространство. Для этого они должны облачаться в специально сшитые белые костюмы, чтобы их тела становились проекционными плоскостями. Изображение должно было проецироваться не только на экран, но и на зрителей, таким образом, зрители будущего не будут отстранены от действия, а окажутся внутри художественного образа, создаваемого произведениями хроматической музыкой. Фактически, это было интуитивное движение к погружению зрителя в виртуальное пространство, некое возвращение к синкретической форме бытия искусства. Братья Джинанни-Коррадини искали способы разрушить грань между зрителем и художественным произведением, для того чтобы максимально воздействовать на его сенсорное восприятие. К сожалению, дальше экспериментальных проекций в своей мастерской, куда они приглашали друзей, художники не пошли.

В 1909 году, после сотни метров экспериментов, они создают четыре абстрактных короткометражных фильма: «Цветовой аккорд» («Цветовая гармония»), «Изучение эффектов между четырьмя цветами», «Песня песней» и «Цветы»<sup>3</sup>. Основой, определяющей движение цветовых пятен, для первых трех лент становилась музыка Ф. Мендельсона и Ф. Шопена, а для последнего — поэзия С. Малларме. Как полагали братья Джинанни-Коррадини, видимый образ мира — лишь пелена, истинный образ открывается через духовное его постижение, он проистекает из грез, является в неопределенных, зыбких видениях, через движение, текучесть цветовых пятен. В этом понимании искусства они были созвучны идеям Кандинского, который определял главную цель живописи в выражении звучания «Духовного», «внутренних звуков» предмета. Для Кандинского композиционные законы нового искусства являлись результатом «внутренней необходимости художника». Они, по его убеждению, должны были заменить устаревшие каноны, определяемые «внешней» природой. Говоря о сценической композиции, Кандинский к ее основным средствам относит музыку, движение и свет, считая их выразительные возможности равноправными. Но именно эти компоненты становятся равноправными элементами тотального синтетического художественного действия в лентах братьев Джинанни-Коррадини, их взаимодействия связаны определенными ассоциациями, воздействующими на чувства.

В эссе «Абстрактное кино — хроматическая музыка», написанном Бр. Коррой в период работы над фильмами, описаны этапы киноэкспериментов, которые проводили братья, стремясь создать уникальное и всеобъемлющее искусство. На его страницах он дает подробное описание трех цветных фильмов, нарисованных на целлулоидной пленке и представляющих первые образцы абстрактной анимации:

«Первый сюжет — самый простой, который можно было бы себе представить. В нем есть только два дополнительных цвета: красный и зеленый. Вначале весь экран окрашен в зеленый цвет, затем в центре появляется маленькая шестиконечная красная звезда. Она вращается сама по себе, ее лучи вибрируют и удлиняются, она увеличивается, пока не заполняет собой весь экран. Теперь весь экран красный. Затем неожиданно вспыхивает мерцающая россыпь зеленых пятен. Они увеличиваются до тех пор, пока не поглощают весь красный цвет и весь экран снова становится зеленым. Это действие длится минуту. Вторая тема имеет три цвета: голубой, белый и желтый. В синем поле две линии,

одна желтая и одна белая, они движутся, одновременно изгибаются, разделяются и закручиваются. Затем они волнообразно движутся навстречу друг другу и переплетаются. Это пример линейной, а также хроматической темы. Третья тема состоит из семи цветов. Семь цветов солнечного спектра представлены в виде маленьких кубов, расположенных изначально на горизонтальной линии в нижней части экрана, на черном фоне. Они двигаются небольшими рывками, группируются, сталкиваются друг с другом, разрушаются и воссоединяются, уменьшаются и увеличиваются, формируют столбцы и линии, взаимопроникают, деформируются и т. д.» [2].

<sup>3</sup> Дж. П. Брунета в книге «История итальянского кино: Путеводитель по итальянскому кино от истоков и до XXI века», говорит, что братья сняли четыре фильма, при этом упоминает только три из них. В работе они датированы 1911 годом [10, с. 55].

Вспоминая о своих поисках в области динамической живописи, А. Джинна в 1968 году говорил, что первый фильм был посвящен разработке цветового аккорда, вторая лента была связана с изучением эффектов среди дополнительных цветов (красный-зеленый, синий-желтый), а две последние представляли опыт хроматического изображения музыки и поэзии.

Эксперименты братьев Джинанни-Коррадини предшествовали созданию рефлекторных световых пьес театра Баухауз, постановку которых осуществляли К. Швертфегер и Л. Хиршвельд-Макс. Используя прозрачный экран, Швертфегер и Хиршвельд-Макс проецировали на него цветные геометрические фигуры, решетки и абстракции. Проекция создавала плоскостное решение среды, а разная интенсивность света выстраивала композицию с пространственной иллюзией. Единственное, чего не было в этих представлениях, так это движущихся оптических образов.

Создавая фильмы, братья использовали различные технологии и приемы. В одних случаях они сначала фотографировали разнообразные черные фигуры на белом фоне. После проявки пленки запечатленные образы оставались прозрачными; они тонировали или окрашивали их вручную анилиновыми красками или красками на желатиновой основе, способными пропускать световой луч во время проекции. Способ создания произведений был аналогичен тому, что применялся в ранний период немого кино. В других случаях, они использовали пленку как изобразительную поверхность. Смывали с нее эмульсионный слой, оставляя прозрачную ленту, поверх которой рисовали чистым цветом. Во многом эта технология представляла вид бескамерной анимации, а их эксперименты с рисованием по пленке предшествовали опытам Лен Лая и Нормана Макларена.

Художникам была важна не только драматургия формы, но и драматургия цвета. Цвет нес на себе эмоционально-чувственное начало, его движение, подчиненное музыкальным ритмам, формировало смыслы. Движение цвета, соотносимого со звуком в свободно расположенных графических элементах, свидетельствовало о полной свободе внутреннего духовного жеста.

В работах братьев Джинанни-Коррадини динамика пластических форм еще не была полностью подчинена музыкальному ритму, еще не было искомой синхронии движения изображения и звука. Они лишь искали способы оркестровки цвета. Образы изобразительной музыки будут реализованы позже, в картинах Оскара Фишнгера, где пластическое изображение будет создаваться и существовать по законам музыки. Его фильмы станут зрительными мелодиями, построенными в соответствии с наставлениями консерваторских трактатов по композиции, где движение изображения развивается в определенном ритме, где рассчитаны и тонко сбалансированы противопоставления, где образы могут либо незаметно, либо неожиданно переходить в соседнюю тональность, где происходит развитие темы и лейтмотивов через динамику оптических форм, через контрапункт изображения и звука.

Оживание, вибрации и динамика цвета на экране в работах братьев Джинанни-Коррадини ошеломляли зрителей, превращая репрезентацию в некое магическое действие. Оно становилось визуальным мистическим аттракционом, порождающим эмоции. Не будучи обремененными повествовательными кодами, художники выходили за преде-

лы логического понимания, обращаясь лишь к чувственному переживанию.

В 1912 году они создают еще пять лент, три из которых в своих тетрадах упоминает А. Джинна, — «Пастух», «Стадо» и «Симфония» («Il Pastore», «Il gregge», «La zampogna»), а две другие работы «Радуга» и «Танец» в качестве примера приводит Бр. Корра в статье «Абстрактное кино — хроматическая музыка», изданной в том же 1912 году.

Говоря о ленте «Радуга» («L'arcobaleno»), Бр. Корра отмечает, что основными цветами фильма стали цвета светового спектра. Они проявлялись на дышащем сером экране, словно донимались из его глубин к поверхности; достигнув ее, цветовые пятна расширялись и взрывались, заполняя собой все экранное пространство. Все визуальное действие было основано на контрасте, противостоянии серого анемичного экрана и пульсирующей цветовой массы, словно пытающейся вырваться за пределы экрана, заполнить собой все пространство. С каждым кадром борьба между ними становилась все интенсивнее, все более активным и напористым было движение цветových пятен, пока это противостояние не достигло пика и серый экран не рассыпался мелкими брызгами, уступив место вырвавшемуся не свободу цвету.

В ленте «Танец» («La danza») были использованы карминовые, фиолетовые и желтые цвета, которые перетекали друг в друга, соединялись и распадались, перемещались вверх и вниз, образуя подвижные узоры.

Созданные работы представляли собой примеры хроматической музыки. Их длина составляла всего около 200 метров, но техника их создания была иной. Художники рисовали образы непосредственно на пленке, наполняя внутрикадровое пространство динамическими деталями и цветными пятнами. Маринетти, вспоминая эти фильмы, написал в журнале L'Impegno от 1 декабря 1926 года, что «абстрактное кино — это чисто итальянское изобретение».

Оптические эксперименты и экранные работы братьев Джинанни-Коррадини представляли искусство, произведения которого развивались во времени и в пространстве и объединяли в себе музыку, живопись, театр, танец, архитектуру и т. д. Их они называли «хроматическими симфониями».

Корра прекрасно понимал историческую важность и инновационный характер проведенных экспериментов. Они во многом опередили опыты анимационного авангарда. Относительно снятых работ он писал: «Плоды этого периода экспериментов ... четыре рулона пленки, из которых только одна превышает двести метров в длину, находятся здесь, внутри моего ящика, они закрыты в своих коробках, маркированы, готовы для музея будущего (извините, это не высокомерие, это просто отцовская любовь к этим маленьким детям, которые мне так нравятся с их радужными мордашками и с их маленькими ариями таинства)» [2]. К сожалению, фильмы и тексты Бр. Корры были уничтожены при бомбардировке Милана во время Второй мировой войны в 1944 году<sup>4</sup>.

В основе «хроматических симфоний» братьев Джинанни-Коррадини лежал принцип цветовой фиксации звуков на пленке, которые не могут измениться с течением времени, где звуко-цветовое соотношение создает хроматическое согласие, находящее выражение в пространстве, а не во времени. Поэтому свои произведения они рассматривали как форму музыкальной живописи.

<sup>4</sup> Согласно воспоминанием Бр. Корры, они с братом создали девять фильмов.



Кинематографические эксперименты братьев Джинанни-Коррадини привлекают внимание Ф. Т. Маринетти, основоположника и идеолога итальянского футуризма. В 1916 году братья и Маринетти вместе с Л. Венна начинают работать над лентой «Футуристическая жизнь»<sup>5</sup>, которая считается первым в истории кино футуристическим фильмом. Съёмки фильма проходили летом во Флоренции. По своей структуре он должен был состоять из отдельных эпизодов, каждый из которых посвящался той или иной футуристической проблеме. Съёмки происходили как на улицах города (Cascine, Rive dell'Arno, Piazzale Michelangelo), так и в помещении театра «Фоли-Бержер». Театр имел большие стеклянные залы и был расположен на верхнем этаже дома на улице Виа Спонтини, на углу Виа делле Порт-Нуове. Первый эпизод, снятый Джинной ручной камерой «Пате», содержал достаточно много брака из-за пыли, попавшей на объектив во время съёмки и запечатленной на пленке в виде белых пятен. Этот технический брак Джинна превратил в художественный прием, решив вручную окрасить в цвет мигающие точки на пленке с двигающимися фигурами людей. Для этой работы А. Джинна пригласил Л. Венну. Вместе они скрупулезно окрашивали вручную все точки, мелькающие на экране, добившись удивительного визуального эффекта, передающего особое настроение.

Во время съёмок фильма А. Джинна несколько раз пытался бросить работу, так как она не только требовала от него большого терпения, но и была сопряжена со всевозможными трудностями и лишениями. Первое, с чем столкнулся Джинна, — это с отсутствием жесткого сценария фильма и рабочего плана. Новые эпизоды придумывали прямо во время съёмок, в них постоянно вносили изменения, так как Маринетти полагал, что и кинематограф, как и футуристический театр, должен обладать симультанностью. Возникали и проблемы технического характера, сопряженные с тем, что весь снятый материал необходимо было отвозить в Рим, где имелись лаборатории для проявки пленки и печати позитива. В итоге общая длина фильма составила 1200 метров.

Премьера прошла во Флоренции, в кинотеатре Маркони, в январе 1917 года на одном из футуристических вечеров. Фильм состоял из отдельных сцен-эпизодов: «Сцена ресторана Piazzale Michelangelo», «Сентиментальный футурист» (в данном эпизоде использовалось колорирование пленки, изменение цвета отражало смену настроений и чувств героя), «Как спит футурист», «Карикатура dell'Amleto — символ пессимистического пассатизма»<sup>6</sup>, «Танец геометрического великолепия», «Ритмическая поэзия Ремо Чити», «Интроспективное исследование настроений». В композицию входили и другие сцены, но они не имели названий. Сцены были не нарративны и тем более не объединялись сквозной историей, скорее это были пластические образы-метафоры, некая последовательность визуальных ассоциаций, демонстрирующих новую образность, создаваемую оптическими средствами.

Фильм послужил поводом для написания манифеста «Футуристического кино», в работе над которым, помимо Ф. Т. Маринетти и братьев Джинанни-Корра-

<sup>5</sup> Снятая во Флоренции лента не сохранилась, от нее остались лишь отдельные кадры. Она состояла из отдельных эпизодов: *Scena al ristorante di Piazzale Michelangelo, Il futurista sentimentale, Come dorme il futurista* и др.

<sup>6</sup> Пассатизм — устремление в прошлое, термин, введенный футуристами.

дини, приняли участие входившие в группу футуристов Э. Сеттимелли, Дж. Балла и Р. Чити. Манифест стал теоретическим обоснованием нового кино, обозначив его художественные и выразительные средства. Авторы манифеста определяли новое кино как «освобожденное кино», как средство выражения, более подходящее для мультичувствительности художника-футуриста [11]. Это кино должно, по их мнению, стать «идеальным инструментом нового искусства, значительно большего и более гибкого, чем все существующие». В манифесте они определили кино как самостоятельное, «автономное искусство», которое, заняв место «литературного образа (всегда педантичного) и драмы (всегда предсказуемой)», не должно копировать сценические постановки. За кинематографом они видели будущее искусства, при этом кино они определяли как визуальное искусство, которое должно «заострять, развивать чувствительность, ускорять творческое воображение, придавать интеллекту потрясающее чувство одновременности и вездесущности». Поместив кино в сферу визуальности, они полагали, что в его формах будет эволюционировать живопись. Кино должно «отрываться от реальности, от фотографии, от изящного и торжественного. Оно должно стать антиагрессивным, деформирующим, импрессионистическим, синтетическим, динамичным, свободной формой выражения» [11]. Как писали авторы манифеста, кино, став свободным, должно предстать идеальным инструментом, средством нового искусства. Основным принципом освобожденного кино они называли полиэкспрессивность: она рождается из того, что кино может «придать движение словам на свободе и тем самым дать им выйти за границу литературы, сблизившись с музыкой, живописью, искусством шумов и, таким образом, перекинуть чудесный мост между словом и реальным предметом». Задачами нового кино должно стать создание полиэкспрессивных симфоний.

Достижение полиэкспрессивности возможно через синтез самых разнообразных элементов, превращая их в выразительные средствами кино. Как и для футуристического театра, главное отличие футуристического кино — это синтетичность. Опора на синтез есть наикратчайший и действенный путь искусства: «вместить в несколько минут, в несколько слов и жестов бесконечное множество ситуаций, чувств, идей, ощущений, фактов и символов» [12, 379]. По сути, тот емкий синтетичный кинематограф, о котором мечтали футуристы, реализовался в искусстве анимации, в искусстве оживающего изображения, где сублимированность художественного жеста, становясь метафорической образностью, активизирует чувственное восприятие, апеллирует к интуитивному.

В основе провозглашаемой футуристами полиэкспрессивности как отличительной черты нового кинематографа лежал принцип синестезии. В манифесте подчеркивался музыкальный аспект все еще являвшегося немым кинематографа. Достижение звучания немом образе представители итальянского футуризма видели в движении абстрактного образа, организующего зрительные ритмы и порождающего эффект звучания.

\*\*\*

Опередив время, но столкнувшись с техническими проблемами, братья Джинанни-Коррадини нашли новые пути развития европейского искусства. Их опыты были созвучны исканиям художников начала XX века и предшествовали появлению абсолютного кино и ожившей живописи в европейском киноавангарде, видеоперформансам и видеомаппингу, получившим развитие благодаря современным цифровым технологиям.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Cameron J. R. *Motio Picture Projection*. New York: Technical Book Company; 1922.
2. Collarile L. *I primi esperimenti di teatro e cinema d'avanguardia* // URL: [http://www.ginnacorra.it/inna/cinema\\_teatro.fotografia.html](http://www.ginnacorra.it/inna/cinema_teatro.fotografia.html) (дата обращения 10.09.2018).
3. Corra Br. *Cine abstracto — música cromática* // URL: <https://www.unknown.nu/futurism/abstract.html> (дата обращения 7.09.2018).
4. Benjamin W. *Rainbow: the Conversation about Imagination* // Benjamin W. *Early Writings*. 1910—1917. Cambridge; London; 2011, pp. 214—227.
5. Yumibe J. *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press; 2012, 230 p.
6. Gunning T., Fossati G., Yumibe J., Rosen J. *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam University Press; 2015, 288 p.
7. Эйзенштейн С. М. *Неравнодушная природа*. Т. 1. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2006. С. 242—262.
8. Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб: Искусство, 2005. 699 с.
9. Ямпольский М. *Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911—1933*. М.: Искусство, 1988. 317 с.
10. Brunetta G. P. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press; 2009, 385 p.
11. *The Futurist Cinema* // URL: <https://www.unknown.nu/futurism/cinema> (дата обращения 15.09.2018).
12. Сапрыкина Е. Ю. *Футуризм и авангардная культура Италии. Футуризм, война и отношения с фашизмом* // *Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика: В 2 кн.* / Под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 360—412.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Кривуля Наталья Геннадьевна — доктор искусствоведения, профессор, руководитель Научного отдела Высшей школы (факультета) телевидения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.  
E-mail: [vgik-anima@yandex.ru](mailto:vgik-anima@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-4580-1357

## REFERENCES

1. Cameron J. R. *Motion Picture Projection*. New York: Technical Book Company; 1922.
2. Collarile L. *I primi esperimenti di teatro e cinema d'avanguardia* // URL: [http://www.ginnacorra.it/ginna/cinema\\_teatro.fotografia.html](http://www.ginnacorra.it/ginna/cinema_teatro.fotografia.html) (Accessed 10 September 2018) (In Russ)
3. Corra Br. *Cine abstracto — música cromática* // URL: <https://www.unknown.nu/futurism/abstract.html> (Accessed 07 September 2018) (In Russ)
4. Benjamin W. *Rainbow: the Conversation about Imagination* In Benjamin W. *Early Writings*. 1910—1917. Cambridge; London; 2011. pp. 214—227.
5. Yumibe J. *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press; 2012, 230 p.
6. Gunning T., Fossati G., Yumibe J., Rosen J. *Fantasia of Color in Early Cinema*. Amsterdam University Press; 2015, 288 p.
7. Eisenstein, S. M. *Non-Indifferent nature* Vol. 1. Moscow: Museum of cinema, Eisenstein-centre; 2006. pp. 242—262. (In Russ)
8. Lotman Y. [*Ob iskusstve*] *About the art*. St. Petersburg: Iskusstvo; 2005, 699 p. (In Russ).
9. *Iz istorii francuzskoj kinomyсли nemoie kino 1911—1933* [From the history of French cinema: Silent films. 1911—1933]. Moscow: Iskusstvo; 1988, 317 p. (In Russ)
10. Brunetta G. P. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press; 2009, 385 p.
11. *The Futurist Cinema* // URL: <https://www.unknown.nu/futurism/cinema> (Accessed 15 September 2018)
12. Saprykina E. Y. *Futurism and avant-garde culture of Italian. Futurism, War and relations with fascism* // *Avant-garde in the culture of the XX century. Theory. History. Poetics*. In 2 books. / Ed. by Yu. N. Girina. Moscow: IMLI RAS Publ.; 2010. (In Russ)

## ABOUT THE AUTHOR:

Natalya Krivulya — Dr. habil in Arts, Associate Professor, Higher School (Faculty) of Television Lomonosov Moscow State University.  
E-mail: [vgik-anima@yandex.ru](mailto:vgik-anima@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-4580-1357

Н. Ю. СПУТНИЦКАЯ

Научно-исследовательский институт  
киноискусства Всероссийского государственного  
института кинематографии (НИИК ВГИК),  
Москва, Россия

N. Y. SPUTNITSKAYA

Russian State University  
of Cinematography n.a. S. Gerasimov  
(PIMPA, VGIK),  
Moscow, Russia

## ТЕЛЕСЕРИАЛЫ США О ШКОЛЕ 2000—2010-Х ГОДОВ: ИНТЕГРАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНО- МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПОНЕНТЫ

### АННОТАЦИЯ:

В статье исследуются ключевые стратегии обновления эстетической модели сериала о подростках посредством включения фольклорных и мифологических элементов. Автор выявляет механизмы организации нарративных компонентов, новые паттерны, определяет наиболее актуальные мотивы и коды, посредством которых сегодня на экране США представлена молодежная субкультура. Выявляется специфика школы как ключевой локации в анализируемом типе фильмов. Популярность у зрителя школьных драм свидетельствует о том, что сюжет инициации подростка-школьника включен в матрицу современной культуры. Выполняя функции волшебной сказки, он сохраняет, формирует и порождает новые мотивы в кинематографической, телевизионной и аудиовизуальной культурах (в том числе в паратекстовом пространстве). Он также отражает социальные фобии, служит индикатором культурных и политических изменений в современном обществе.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** сериал, школа на экране, контркультура, фольклор в кино.

## AMERICAN TV-SERIES ABOUT SCHOOL IN 2000—2010TH: INTEGRATION OF FOLKLORE AND MYTHOLOGICAL ELEMENTS

### ABSTRACT:

The article explores key strategies for updating the aesthetic model of the TV series about teenagers by invading the plot with folk and mythological elements. The author reveals the mechanisms for transforming narrative components into new patterns, identifies the most relevant motifs and codes by which the youth subculture is presented on the US's screens today. The peculiarities of school as a key location in the analyzed type of films is revealed. The popularity of school dramas among the audience suggests that the plot of the initiation of a teenager is included in the matrix of modern culture. Working as a fairy tale, it preserves, forms and generates new motifs in cinema, television and audio-visual cultures (including paratext space). It also reflects social phobias, serves as an indicator of cultural and political changes in modern society.

**KEY WORDS:** TV-series, school, a counterculture, folklore in cinema.

Медиатекст о тинейджерах сегодня, а в большей степени в 1970—1990-е годы, до активного распространения в молодежной субкультуре Интернета, выполняет функции и рукописного альбома, и инструкции по взрослению (термин *comingofage* прижился в киноведческой литературе), являясь неотъемлемой частью социальной памяти поколений. При этом именно фильм/сериал о школе, в котором развлекательная составляющая сбалансирована с дидактической и одобрена доверительной интонацией, служит эффективным инструментом автоматизации социальных привычек и усвоения культурных кодов. Предлагая способы решения трудных жизненных задач, он учит толерантности, затрагивает нравственные, эстетические, религиозные, социально-правовые, экологические и другие аспекты включения ребенка и подростка в мир культуры.

В данной работе предлагается исследование ключевых стратегий обновления эстетической модели посредством включения фольклорных и мифологических элементов. Для этой цели необходимо:

- определить языковые особенности, систему кодов, функции школы в сюжетной структуре и образном строе драматического фильма о школе;
- на основе анализа англоязычных сериалов 2000—2010-х годов выявить механизмы интеграции фольклорно-мифологической компоненты в современный медиатекст.

## 1. ФОРМИРОВАНИЕ БАЗОВОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

Драмеди о школе, с одной стороны, — зеркало социальной жизни, дает возможность выстроить представление об обществе, с другой стороны, школьный телесериал сегодня — это достаточно мощный катализатор обновления языка экранных искусств. Телевизионный сериал, играя на вторичных приемах, экспериментируя с соотношением ингредиентов, составляющих художественный строй истории, представляет собой эффективный коммуникативный продукт [1, с. 96].

Разработка языка телевизионной дидактики с учетом возрастных особенностей детей, в основе которого — классическое деление образовательной системы на ступени, уровни (дошкольники, младшие школьники, среднее звено, старшекласники), связана прежде всего с возрастной педагогической классификацией. Сегодня невозможно терминологически определить жанр школьный сериал и дать его аналитическое описание без уточнения круга проблем подростковой субкультуры, представленной на киноэкране, накладывающего определенные обязательства на любые последующие трактовки явления. В рамках данного исследования осуществлена выборка сериалов, где действуют одноклассники, школа фигурирует в каждой серии, работает определенная базовая система сюжетных единиц и ролевых клише.

Школьная драма — наиболее устойчивая модель сериального повествования, однако история ее сравнительно недолгая.

Северная Америка 1930—1940-х, а вслед за ней и весь мир, наблюдает на экране Джуди Гарланд, Дину Дурбин, Мики Руни: сексапильные, наивные молодые женщины почти всегда ждали пришествия при-

влекательного мужчины, который может вызволить их из-под гнета монструозных родителей или серого будничного окружения и увести в сказку. В 1930—1950-е годы в фильмах, адресованных семейной аудитории, отдельное внимание уделялось «отцовско-дочерним» взаимоотношениям, которые поддерживали андроцентристские культурные стратегии и отличались подчеркнуто снисходительным отношением к девушкам (самые яркие примеры — серии о Нэнси Дрю, Корлис Арчер и Гиджет — популярны по сей день). Это отмечают, в частности, Шерри Иннесс и Илана Нэш [2; 3, с. 250]: даже если девочка-подросток имеет проблемы, она всегда нарочито инфантильна и хотя бы немного глупа. В англоязычной кинолитературе для номинации фильмов, адресованных девичьей субкультуре, закрепился жаргонный термин chick flick (chick — молодая девчонка (американизм); flick — фотографический щелчок). Этот тип фильмов существенно повлиял и на сериалы о школьных буднях.

Описывая гендерную ситуацию в кинематографе середины XX века, американские киноведы и критики оперируют понятием «эксплуатационный фильм» (exploitation film) и описывают возникшую вследствие омоложения аудитории его разновидность, «тинпик» (teenpeek)<sup>1</sup> — апофеоз вышеназванной стратегии, ибо он взывает к базовым инстинктам аудитории и эксплуатирует детские и женские образы. Между тем, в 1955 году на экранах появляется этапный для жанра фильм «Школьные джунгли» Ричарда Брукса<sup>2</sup> о противостоянии ветерана войны и компании трудных подростков, убеждающий ко всему прочему в значимости для молодежной культуры рок-н-ролла (в титрах звучит хит Билли Хейли Rock Around the Clock). Одновременно в жанровом кино разрабатывается сюжетная модель женщины-монстра с лесбийскими наклонностями, которая наиболее ярко проявилась в фильмах, привлекающих готические локации и мотивы кинематографа 1930-х годов: «Дочь доктора Джекила» (1957), «Кровь Дракулы» (1957) и «Дочь Франкенштейна» (1958). Образ нормативной девушки, с ужасом осознающей свою монструозность, стал символическим отражением негативного восприятия гомосексуальности в североамериканском обществе [5, с. 356—389], а школа, являвшаяся сосредоточием злых сил («Кровь Дракулы»), противопоставлялась семье с ее традиционными ценностями.

Молодежные движения 1960-х вывели на авансцену юношу-бунтаря (жанровый диапазон деконструкции героя широк — от «Беспечного ездока» (1969) Денниса Хоппера до «Гарольда и Мод» (1971) Хэла Эшби) и внесли существенные изменения в экранный образ девочки-подростка, в частности, и школьной/университетской субкультуры в целом. Не случайно особенное признание в США получил британский фильм «Расцвет мисс Джин Броди» (1969). Хрестоматийными примерами являются «Выпускник» (1967) Майка Николса, «Лолита» (1962) и «Заводной апельсин» (1971) Стэнли Кубрика, «Вверх по лестнице, ведущей вниз» (1967) Роберта Маллигана, «Последний киносеанс» (1971) и «Бумажная луна» (1973) Питера Богдановича.

Рождение интереса к теме тинейджеров на телевидении происходит на фоне развития феминистской

<sup>1</sup> В частности, в книге Т. Доэрти «Подростки и Тинпики: "Омоложение" американского кино в 1950-х» автор выделяет жанровые градации внутри явления «тинпик»: рок-н-ролл, хоррор, научно-фантастические извращения и чистый тинпик. В центре внимания автора студенческие и любительские фильмы [4].  
<sup>2</sup> Последний фильм в творческой биографии режиссера «В поисках мистера Гудбара» был посвящен школьной учительнице.

критики, которая на рубеже 1970—1980-х годов особенно заинтересовалась детским кино, поскольку обе кинематографии, обе субкультуры — детская/подростковая и девичья/женская — до этого находились в маргинальном положении. Следует заметить, что в это время именно поколение «X» (рожденные в конце 1960-х — начале 1970-х), молодежь, порядком подуставшая от идеологии хиппи, но все еще вдохновляемая рок-н-роллом, открыла феномен «тин ТВ» (подросткового телевидения). Для них телевидение стало поистине культурной интеракцией. Не случайно Барбара Джейн Брикман анализирует образ молодого человека в культурном, социальном, индустриальном контексте 1970-х; именно этот период был, по мнению исследователя, этапным, определившим стратегии показа подростка на экране. И, отвечая на вопрос, что случилось с американскими тинами в 1970-х, Брикман описывает следующий клишированный образ подростка: представитель среднего класса, белокожий, гетеросексуал [6]. На американский сериал существенное влияние оказал комикс, зафиксировав ключевые маркеры подростковой культуры на разных этапах ее развития во второй половине XX века [7, с. 86—94].

Итак, культурные события 1960—1970-х годов за рубежом, характеризующиеся изменениями в условиях учебы и жизни, участием молодежи в массовых студенческих выступлениях, сыграли важную роль в оформлении социальной активности юного поколения и развитии молодежных субкультур. Однако к 1980-м оформляется тенденция к возврату традиционных консервативных ценностей, контркультурный дискурс уступает место конструированию нормативного поведения, воспитанию толерантности, автоматизации поведения, в котором ключевую роль сыграл дидактизм сериалов о школе. Нельзя не упомянуть о кинематографическом контексте; с одной стороны, это колоссальная популярность лирических комедий Джона Хьюза, с другой — востребованность у широкой публики контркультурных фильмов-диагнозов «Стена» (1982) Алана Паркера, «Класс 1984» (показывающего «итоги» лояльного отношения социальных институтов к подростковой агрессии) и «Класс 1999» (о тотальном противостоянии поколений и тотальном контроле, где Департамент обороны разрабатывает специальных киборгов для контроля над школьниками) Марка Л. Лестера, которыми так или иначе определяется прагматика сериалов о новых тинейджерах.

В то время пока мужчины на экране путешествовали и сражались с чудовищами, женщинам и детям оставалось заниматься хозяйством, расти, развиваться, отстаивать свои права, что породило разнообразие жанровых модификаций внутри многосерийных фильмов и телевизионных шоу о семье: романтическая комедия, ситком и драма. В 1980—1990-х годах фильм/сериал о тинейджерах лишь отчасти (точнее, в редких случаях) может рассматриваться как каталог подростковых школьных субкультур. Школа играет в нем роль хронотопа. Беременность, поиски собственной идентичности, детский алкоголизм, наркомания, расовые предрассудки, проблемы детей-инвалидов, подростковый секс, развод или смерть родителей, борьба подростков с лишним весом, первый опыт взаимоотношений, насилие и сексуальные домогательства — широкий круг проблем, затронутых телевизионной школьной драмой, определил ее новизну [8, с. 22—34].

## 2. ШКОЛА И МАГИЧЕСКИЕ ПОРТАЛЫ

Облик современного драматического сериала о школе определили два англоязычных сериала: «Подростки с улицы Деграсси» (Degrassi junior high, Degrassi high), канадский телепроект 80-х годов, и основанный на похожей эстетической модели американский «Беверли Хиллс» (Beverly Hills) [9, с. 4—10]. Однако уже к середине 1990-х в этом сегменте возникают различные жанровые модификации, в частности, привлекающие мифологические и фольклорные атрибутивные компоненты. К фантазийным мотивам иногда прибегали и создатели «Беверли...»: в третьем сезоне школьники перемещались в прошлое, а в рождественскую ночь от гибели в аварии их спасал ангел. Однако магия в этом сериале используется эпизодически и почти всегда находит реалистическое объяснение. Зато движущей сюжет силой она становится в следующем успешном проекте о молодежной субкультуре создателей «Беверли Хиллс...» «Зачарованные» (Charmed, 1998—2006). Важным событием в сегменте медиатекстов о подростках стало и появление в 2001 году кинематографической франшизы о юном волшебнике Гарри Поттере, в которой серийность стала базовой характеристикой: читатели и зрители взрослели вместе с героями. А викторианский антураж, элементы фольклора и мифологии позволили авторам построить увлекательное повествование на тему маргинальности современных подростков, затронуть проблемы ксенофобии.

Решающую роль в оформлении своеобразного стандарта использования мистических мотивов в школьном сериале сыграл проект «Баффи — истребительница вампиров» (Buffythe Vampire Slayer) (1997—2003) Джоса Уидона. Одноименный фильм категории «Б» (по сценарию Уидона) спустя пять лет после выхода на экран развернулся в культовую телесагу, в продолжение которой возникли многочисленные фан-движения, спиноффы (самый успешный, «Ангел» держал внимание зрителя пять сезонов), серия комиксов и так далее.

Готический дискурс «Баффи...» привлек в школьный сериал новые локации (в частности, библиотеку, подвалы, крышу над физкультурным залом школьного здания) и атрибутику (нательный крест на шее и осиновый кол в рюкзаке). В ученических шкафчиках и в душевых кабинках школы Баффи запросто можно встретить трупы подростков, а застигнув героев в классах, зритель слушает отрывки лекций по истории, биологии, и преподаватели акцентируют внимание на теме биооружия, тайнописи и антропологических особенностях главным образом людей. Подростки цитируют тексты на латыни, проводят досуг в «Бронзе» — мрачном готическом клубе, а те из них, кто нарушает запреты взрослых, относятся к готической культуре лишь как к модной игре и готов вступить в интимную связь с незнакомцами, становятся жертвами оборотней. Сделать жизнь подростков безопасной предстояло Баффи Саммерс (Сара Мишель Геллар).

«Послужной список» старшеклассницы впечатляет: в Лос-Анджелесе Баффи сожгла спортзал, истребила десятки вампиров, однако в школе калифорнийского городка Саннидейла ей предстояли еще более сложные испытания. Кроме всего, она нашла друзей, наставника, первую любовь. «Ты стоишь у врат ада, скоро они распахнутся» — такой, безусловно, иронической фразой встречает ее одноклассник. Однако



символическое повествование о девичьей инициации превращается в бытописание, а многосерийность влечет расширение бестиария, о чем наставник — бывший смотритель Британского музея, а ныне школьный библиотекарь Руперт Джайлз — сообщает героине уже в первом сезоне проекта.

Лейтмотиву посвященных в тайную жизнь подростков взрослых («Мир обречен») противопоставлено кредо Баффи: «Лови момент, завтра тебя может не быть в живых». Подростки предотвращают апокалипсис — ключевая идея проекта транслируется как позитивная. Школьники, ощутив себя в эпицентре мистической энергии, регулярно предотвращают открытие врат ада. Кроме темы девичьей инициации, сериал последовательно воспитывает в подростках толерантность в новой для них дидактической форме: косвенно затронуты темы наркотической зависимости, камингаута, темы социальных и гендерных конфликтов.

Вместе с Баффи меняется ее окружение. Скромница Уиллоу благодаря трудолюбию и усердному изучению редких книг становится могущественной колдуньей. Другой путь выбрал ее одноклассник Джесс: неудачник, уставший от презрения популярных девушек, превратившись в вампира, получил шанс на другую жизнь, своеобразную власть над миром, то есть над бывшими одноклассниками.

Школьная субкультура жестко вытесняет в «Баффи...» семью: ни один из подростков не может рассчитывать на помощь родителей. Хотя в самый драматичный момент главная героиня листает семейный альбом, поддержки у матери она не найдет, ибо та — в плену иллюзий, способна лишь настоять на том, чтобы дочь надела белое платье на весенний бал. Но костюм Избранницы поколения, как называют Баффи одноклассники — черная кожаная куртка и прическа, характерная для субкультуры готов.

«Баффи...» обладает всеми обязательными составляющими классической драмы о школе: набор интриг, школьный календарь, ролевые функции. В финальной серии ребята готовятся к школьному балу, однако Руперт успел расшифровать пророчество, согласно которому в праздничный день Баффи должна погибнуть. Заключительная серия первого сезона — самый драматичный эпизод. Девушка пытается выйти из игры, однако пока взрослые и одноклассники мужского пола сидят за книгами и размышляют об обреченности человечества, шестнадцатилетняя Баффи самоотверженно сражается с нечистью.

Таким образом, в «Баффи...» вполне явственно заявлены две магистральные тенденции, которые в модели, разработанной в «Подростках с улицы Деграсси» и «Бeverли Хиллс...», открывают новые возможности для обновления: проблема гендера и проблема телесных трансмутаций решаются в политкорректном ключе. При этом в ряде сериалов тематической выборки использован грубый символизм. Так, для юноши инициация буквально связана с подавлением звериной природы («Волчонок», 6 сезонов) или сверхспособностей («Тайны Смолвиля», 8 сезонов), для девушки поиск Самости вытеснен мотивом открытия в себе ведьмы. Сериалы «Сабрина — маленькая ведьма» (7 сезонов), «Волшебники из Вейверли Плейс» (4 сезона), «Волшебники» (2016 — настоящее время) и другие ответили ожиданиям аудитории. Кроме того, появление в сериале о школе оборотней и монстров диктуется новым

качеством изображения в формате ТВ: трансформации лиц, тел выглядят все более достоверно, и, как следствие, авторы могут сосредоточиться на различных интерпретациях монструозности школьников и их антагонистов.

\*\*\*

«Твин Пикс» (Twin Peaks, 1990—1991) Дэвида Линча, в котором агент ФБР расследовал убийство школьницы, обратил внимание аудитории, что школа — не просто закрытая система, модель общества, а подростки — совсем не те, кем кажутся. Не случайно сегодня этот проект стал мощным подспорьем в реанимации художественной системы школьного сериала: через хаотичное жонглирование культурными кодами («Твин Пикс» отсылает, в частности, к эстетическим приемам кинематографа США 1950-х годов: школьников играют актеры от 20 лет и старше, занимствуя «луки» 1950-х). Повседневное обретает на экране статус магического.

Мужчины «Твин Пикса» проводят досуг в притоне, девушки мечтают выгодно продать себя. Мир пропитан двойничеством, тайнами и аллюзиями. Итак, сюжет сериала крутится вокруг старшекласников, мир населен маргиналами, а школа присутствует эпизодически (кабинет директора, классы, туалетные комнаты). Обращает на себя внимание подчеркнутое отсутствие в фильме детей младшего и среднего школьного возраста, хотя многих персонажей связывают родственные или любовные отношения. Линч использует прием замещения: ребенка — поленом, человека — предприятием (заведения в маленьком городке Твин Пикс носят имена людей) и т. д. Убийство «королевы школы» Лоры Палмер есть символ обреченности нового поколения. Коды «Твин Пикс» — универсалии, а фольклорные мотивы и их вольная авторская интерпретация обрела статус базовой, корневой для системы авторского сериала в жанре триллера.

В третьем сезоне «Твин Пикс» (2017) автор продолжает разрушать представление о школе как о базовом социальном архетипе, при этом к представителям этого института автор относится с иронией и сочувствием: так, одной из жертв женского коварства, цинизма и лицемерия становится директор школы, обвиненный в жестоком убийстве сотрудницы. Директор — один из главных персонажей в развитии ключевой интриги сезона: битве вигвамов. Его мытарства начинаются с символического действия: пристрастного допроса школьным товарищем-полицейским. Таким образом, школа и ее маркеры являются значимой частью сюжетного конструктора. О роли базовой для образной системы сериала локации нам напоминают еще в экспозиции нового сезона: портрет юной Лоры, пустые коридоры школы, пронизанные ужасом, пробег испуганной ученицы. Линч не стал адаптировать «Твин Пикс» к современным школьным реалиям и включать новую атрибутику, оставив их на откуп молодым коллегам по цеху.

В 2016—2017 году обратили на себя внимание два американских рейтинговых мистических сериала, которые используют ключевые элементы поэтики «Твин Пикс», но не деконструируют, а реконструируют мифологемы фильмов о школе. Сериалы «Очень странные дела» и «Ривердейл» прочитываются именно в контексте экранной школьной субкультуры и кинематографа 1980—1990-х годов. Ученическая субкультура в этих

проектах герметична, стихийная сила действует за ее пределами. Пространство разделено на несколько уровней, присутствует магический портал.

«Ривердейл» (Riverdale, 2016—2017, канал CW) построен на цитатах к легендарному сериалу, что очевидно уже на уровне импульсной интриги: в интродукции тело подростка, как тело Лоры Палмер в пилотной серии «Твин Пикса», извлекается из водоема. Все жители сравнительно молодого городка Ривердейл связаны тайнами и странными узлами, все вовлечены в расследование таинственной смерти одного из близнецов (аллюзия на стержневой мотив «Бeverли Хиллс 90210») — наследников могущественной семьи местных предпринимателей Блоссом.

Однако то, что в сериале Линча обозначалось намеками, пунктиром и провоцировало вариативность, здесь дано «пастозно». Персонажи написаны плотными мазками, обладают четкими ролевыми функциями, рождая легко читаемый зрителем символизм. Семнадцатилетние школьники к концу первого сезона получили статус героев Ривердейла и право выступить на семьдесят пятой годовщине города<sup>3</sup>. Сериал основан на комиксах о рыжем подростке Арчибальде. Игра с мифологемами происходит не только через сюжетные паттерны, но и на использовании штампов школьного сериала в характеристиках героев.

В сериале Netflix «Очень странные дела» (Stranger Things, 2016—2017), кроме традиционных для школьного сериала локаций — школьный двор, столовая, коридор у шкафчиков, центральными становятся следующие: школьная радиорубка, лес, который наделяется магическими функциями, шалаш в лесу, семейный гараж.

Выдержанное, стильное и лаконичное линейное повествование разделено на главы и являет собой оммаж детским приключенческим фильмам 1980-х годов. Он полон аллюзий на «Гунни», «Инопланетянина», «Останься со мной», «Исследователей». Вайнона Райдер в роли обезумевшей от горя матери, скупающей фонарики в надежде наладить связь с пропавшим сыном, — не только цитата из ранней фильмографии актрисы, получившей популярность благодаря ролям странных подростков, чувствующих свою связь с потусторонним миром, но наверняка новый этап в ее творческой биографии. Успех сериала заявил о качественно новой тенденции внутри жанра.

Обратим внимание на роль и функции школы, которая, несомненно, играет позитивную роль в жизни героев: в школе организован матч в поддержку без вести пропавшего мальчика и его семьи, сочувствие одноклассников нельзя назвать неискренним. Именно благодаря школьному радиокружку организовывается коллектив подростков, способных противостоять Злу, а учитель физики выступает в качестве советчика и наставника. Школа противостоит лаборатории, в которой проводят опыты над детьми, являющейся собственностью правительства США. Так школьная субкультура противопоставляется в «Очень странных делах» официальному дискурсу, что созвучно идеям упоминаемых выше фильмов Марка Л. Лестера и адресует реципиента к эстетике научно-фантастических фильмов 1980-х годов.

Отдельного внимания заслуживает кульминационный магический акт, вынесенный в интерьер школы,

<sup>3</sup> Выход сериала в телевизионном сезоне 2016/2017 совпал с 75-летием комиксов об Арчи.

а именно в спортивный зал (в «Баффи, истребительнице вампиров» спортивный зал был заявлен в качестве самой подходящей для изгнания злых сил зоной в пространстве учебного заведения). Финальная битва разворачивается в классе химии у школьной доски близ периодической таблицы элементов. Наделенная магическими способностями девочка в схватке с Тварью один на один приносит себя в жертву, минуту ранее пообещав мальчику пойти с ним на Снежный бал. Школа здесь является зоной созидания и спасения.

\*\*\*

Таким образом, стабильные элементы порождают фонд клише, на основе которых строится экранная субкультура подростков. Однако принципиальной особенностью стереотипной модели школьных сериалов является ее функционирование в различных культурных кодах. Именно вариативность, мобильность атрибутивных элементов персонажей при жесткой ролевой и сюжетной структуре обеспечивает эстетической модели долгую жизнь.

Анализ англоязычных сериалов 2000—2010-х годов позволил выявить механизмы интеграции фольклорно-мифологической компоненты в современный медиатекст и определить, что магическая атрибутика в сериалах о школе позволяет авторам облечь в привлекательную для подростка форму идеи терпимости, толерантного отношения к людям с ограниченными возможностями и нетрадиционной сексуальной ориентацией. Телесные и гендерные трансмутации связаны с сюжетом инициации подростка. Сегодня трансформации лиц, тел на телеэкране выглядят все более достоверно, поэтому авторы могут варьировать мотивы монструозности. Малый детский коллектив противостоит большинству и организуется на территории школы. Стереотипные сюжетные модели и персонажные характеристики встречают интерес широкой аудитории благодаря включению вместе с фольклорно-мифологической компонентой цитат на известные кинофильмы о молодежной субкультуре.

Популярность школьных драм свидетельствует о том, что сюжет инициации подростка-школьника включен в матрицу современной культуры. Выполняя функции волшебной сказки, он сохраняет, формирует и порождает новые мотивы в кинематографической, телевизионной и аудиовизуальной культурах (в том числе в паратекстовом пространстве). И, кроме того, отражает социальные фобии, служит индикатором культурных и политических изменений в современном обществе.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Казючич М. Ф. Человек в экранных искусствах: герой и сериал // Вестник ВГИК. 2011. № 9. С. 86—98.
2. Inness Sh. *Delinquents and Z Debutantes*. NY: NYU Press; 1998, 332 p.
3. Nash I. *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*. Indiana University Press; 2005, 280 p.
4. Doherty T. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the*

#### REFERENCES

1. Kazyuchic M. F. *Chelovek v ehkrannyh iskusstvab: geroj i serial*. Vestnik VGIK. [Human Being in Media Arts: Character and TV Series. Bulletin VGIK]. Moscow; 2011; 9: 86—98. (In Russ)
2. Inness Sh. *Delinquents and Z Debutantes*. NY: NYU Press; 1998, 332 p.
3. Nash I. *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*. Indiana University Press; 2005, 280 p.

1950s. Philadelphia: Temple University Press; 2002. 272 p.

5. Brickman B. J. *New American teenagers: the lost generation of youth in 1970s film*. Bloomsbury Academic; 2012. 280 p.

6. Brickman B. J. "A Strange Desire That Never Dies": *Monstrous Lesbian Camp in the Age of Conformity* // *Discourse*. 2016; Vol. 38; Is. 3: 356–389.

7. Цыркун Н. Эстетика кэмп и кинокомикс // *Вестник ВГИК. М.*, 2013.

8. Спутницкая Н. Универшкола. Сериал «Физика или Химия» // *Искусство кино*. 2011. № 11. С. 22–34.

9. Спутницкая Н. Ю. Базовые элементы художественной структуры школьной драмы на телевидении: сериалы «Подростки с улицы Деграсси» и «Бeverли Хиллс 90210» // *Телекинет*. 2018. № 2. С. 4–10.

4. Doherty T. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press; 2002. 272 p.

5. Brickman B. J. *New American teenagers: the lost generation of youth in 1970s film*. Bloomsbury Academic; 2012, 280 p.

6. Brickman B. J. "A Strange Desire That Never Dies": *Monstrous Lesbian Camp in the Age of Conformity*. *Discourse*. 2016; Vol. 38; Is. 3: 356–389.

7. Tsyркun N. *Estetika kempa I kinokomiks*. *Vestnik VGIK [Camp Aesthetics and Movie Mix. Bulletin VGIK]*. 2013; 17: 96–104 (In Russ)

8. Sputnickaya N. *Univershkola. Serial "Fizika ili Himiya"*. *Iskusstvo kino*. [UniverSchool: TV-serial "Physics or chemistry". *Cinema art*]. 2011; 11: 22–34 (In Russ)

9. Sputnickaya N. *Bazovye ehlementy budozhbestvennoj struktury shkol'noj dramy n atelevidenii: serialy "Podrostki s ulicy Degrassi" i "Beverli Hills 90210"*. [Elements of the figurative structure of the TV-series "Degrassi junior high" and "Beverli Hills 90210"]. *Telecinet*. 2018; 2: 4–10 (In Russ.).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Спутницкая Нина Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии (НИИК ВГИК).  
E-mail: nina-arte@rambler.ru  
ORCID: 0000-0003-1989–-182

#### ABOUT THE AUTHOR:

Nina Sputnitskaya — PhD in Arts, senior researcher, Research institute of Motion Picture Russian State University of Cinematography namus aftek S. Gerasimov (PIMPA, VGIK).  
E-mail: nina-arte@rambler.ru  
ORCID: 0000-0003-1989-4182

А. Б. ДРОЗНИН

*Театральный институт  
имени Бориса Щукина,  
Москва, Россия*

A. B. DROZNIN

*The Boris Shchukin  
Theatre Institute,  
Moscow, Russia*

## О ПРИНЦИПЕ СИСТЕМНОСТИ И СИСТЕМАТИЧНОСТИ В СФЕРЕ ТЕЛЕСНОЙ ПОДГОТОВКИ АКТЕРА

### АННОТАЦИЯ:

Телесная подготовка актера — интегральная, неотъемлемая часть формирования мастерства будущего актера. Все реформаторы русского театра, исходя из своего видения театра, создавали собственную систему пластической подготовки актера своего театра. И сегодня нам необходимо понять, какого актера мы готовим, чтобы занятие телесной подготовкой приобрело системный характер.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *телесная подготовка актера, телесный аппарат, система преподавания, театр эмоционально насыщенных форм, биомеханика.*

## ON THE PRINCIPLE OF SYSTEMITY AND SYSTEMATICITY IN THE SPHERE OF PHYSICAL TRAINING OF THE ACTOR

### ABSTRACT:

The bodily preparation of the actor is an integral part of the formation of the actor's skill of the future actor. All the reformers of the Russian theater, based on their vision of the theater, created their own system of plastic preparation for the actor of their theater. And today we need to understand what kind of actor we are preparing, so that the occupation of bodily training will acquire a systematic character.

**KEY WORDS:** *bodily preparation of the actor, the corporal apparatus, the teaching system, the theater of emotionally saturated forms, biomechanics.*

Мы так свыклись с существующей в театральных школах «вспомогательной», «прикладной» дисциплиной «Сценическое движение», с ее размытыми эклектичными функциями, с надерганными с миру по нитке упражнениями, что стоит только заговорить о телесной подготовке актера, о формировании его телесного аппарата, как обнаруживается удивительная ситуация: даже специалисты не могут договориться о том, что это такое.

В результате одни педагоги настойчиво развивают разрозненные психофизические качества (да и то не все), не заботясь о том, как эти качества собираются в продуктивном выразительном действии, другие, не отягощая себя совершенствованием психофизических качеств, сразу же устремляют ученика на выработку как можно большего количества всевозможных

специальных сценических навыков (большая часть которых почему-то заимствуется из боевых искусств). Третьи чуть ли не с первых уроков ориентируют учеников на создание так называемых композиций и этюдов. Воспитание пластической культуры актера, формирование его телесного аппарата выпали из системы подготовки актера в театральной школе.

Когда я говорю о системе обучения, я не имею в виду бытовое понятие этого слова, то есть некоторую упорядоченность занятий, а имею в виду тот сложный комплекс внутренних связей, который позволяет говорить о системе с точки зрения научной. С другой стороны, я понимаю, что воспитание телесной культуры является частью более сложной системы — системы воспитания актера — и, по сути, ею определяется. И это очень усложняет картину.

Самое важное свойство системы заключается в том, что она не суммирует механически качества входящих в нее элементов, а интегрирует их в нечто целостное, придавая ему совершенно новое качество, отсутствовавшее в отдельных элементах. Скажем, соединение двух газов — кислорода и водорода — дает воду. Качества воды не только не определяются свойствами составляющих ее газов, но и во многом противоречат им: кислород и водород — горючие газы, вода — гаситель пламени. И тем не менее, чтобы получить воду, нужно иметь элементы, ее составляющие, и знать условия, при которых эти элементы, объединяясь, приобретут новое качество, новое состояние.

Еще сложнее это свойство системы рассматривает квантовая физика. «В квантовой физике центральным понятием служит не частица, а пси-функция, которая принципиально не может быть зафиксирована никаким прибором, то есть является невещественной данностью. Но жизнь вселенной, утверждают ученые, есть именно жизнь пси-функций, а не наблюдаемых. . . Из квантовой теории с несомненностью вытекает, что целое реальнее своих частей. Дело в том, что пси-функция системы всегда адекватней описывает ее свойства, чем совокупность пси-функций, относящихся к ее частям, взятым по отдельности. При объединении частей в систему вступают в силу совершенно новые законы природы, предсказать которые заранее невозможно. . . В общем, чем обширней фрагмент Вселенной, тем истинней его пси-функция, то есть для приближения к познанию. . . надо не разлагать систему на составные элементы, а изучать ее как часть более обширной системы — в пределе всего сущего» [1, с. 259—260].

Каждый из титанов театра, формируя свой театр, реализуя свою концепцию театра, создавая свою систему театра и воспитания своего актера, вынужден был создавать «по дороге» и собственную систему телесного, пластического воспитания актера своего театра, которая являлась интегральной частью создаваемой им театральной системы.

Глобальнее всех к этой проблеме подошел Станиславский, который рассматривал создаваемую им театральную систему «как часть более обширной системы — в пределе всего сущего», каковой считал природу. Станиславский исходит в своем творчестве из идеи, что творит природа. А природа человека предполагает наличие в нем двух начал: психического (внутреннего мира, души), являющегося источником творчества, и физического (тела), воплощающего творения души. И чтобы помочь природе, необходимо, во-первых, довести до совершенства физические телесные качества человека, заложенные в нем от природы,

но утерянные под натиском технической цивилизации, а во-вторых, восстановить психофизическую целостность актера, добиться неразрывности, «слиянности» (К. С. Станиславский) души и тела. Рождается идея формирования «телесного аппарата воплощения», то есть такого телесного аппарата, который позволит актеру воплощать внутреннюю жизнь своего персонажа во внешне видимых ярких выразительных формах.

Таиров, создавая свой театр, исходит из идеи «театра эмоционально насыщенных форм» — убежденности, что форма сценического действия должна быть насыщена «напряженной творческой эмоцией».

Но, столкнувшись с «пластическим косноязычием» актеров, Таиров приходит к необходимости обучения актера множеству умений (то есть форм), пытаясь направить процесс освоения каждого из этих умений на достижение основной цели — эмоциональной выразительности. И в результате получает синтетического актера [2, с. 106, 128].

Мейерхольд исходит из трехступенчатой идеи: «Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве». В свою очередь, «творчество актером пластических форм в пространстве сцены есть проявление силы человеческого организма». А «всякое проявление силы подчиняется единым законам механики».

И делает из этого вывод: чтобы овладеть пластическими формами, составляющими суть его искусства, актер «должен изучить механику своего тела. А, в идеале, в совершенстве ею овладеть» [3, с. 488]. И так рождается биомеханика.

При этом каждая такая система собиралась из разрозненных и вроде бы случайных элементов. Скажем, биомеханика Мейерхольда собиралась из идей создателя науки биомеханики Рудольфа Боде, из идеи отработки элементов техники в форме канонизированных комплексов движений — кат, заимствованной из боевых искусств Востока, из нарабатанных театром штампов («отказ»), из ритмических разработок Далькроза, из элементов акробатики, жонглирования и т. д., но постепенно выростала над их суммой. И в своем завершенном виде биомеханика уже не сводилась ни к одному из ее базисных источников и не являлась их суммой.

Внешне это выглядело, как если бы разрозненные элементы, накопившись, постепенно сами по себе стали усложняться и складываться во что-то более организованное. На самом же деле побудительной причиной и подборки, и «сборки» элементов была некая идея (та самая «пси-функция»), зародившаяся в подсознании творца, инициировавшая и направлявшая поиски.

Во всех системах подготовки актеров, оставленных нам в наследство, есть «нечто», стоящее над элементами, их составляющими, — «нечто», без чего система рассыпается. Но именно этим «нечто» мы абсолютно не интересуемся, удовлетворяясь заимствованием разрозненных элементов заинтересовавшей нас системы.

Ситуация «наследования» осложняется еще и тем, что в искусстве система лучше всего работает в руках ее создателя, автора. Следовательно, в идеале каждый педагог должен быть творцом своей методики или хотя бы своего варианта унаследованной от Учителя методики. «Ищите всё, что сродни вашему таланту, будьте самобытны; создайте для себя собственный стиль, основываясь на том, что вы изучили», — рекомендует Жан-Жорж Новерр [4, с. 163]. Каждый педагог, который владеет



основами профессии (то есть получил от Учителя исходное знание или терпеливо собрал его по крупицам) и обладает открытым сознанием; который одержим любовью к тем, кого он пришел воспитывать и учить, и оснащен пониманием того, что он хочет им дать, может и даже должен нащупать свой путь. Наличие внятной цели, любовь к ученикам и желание их преобразить будут постоянно подсказывать учителю ходы, приемы, упражнения и т. д., создавая собственную внутреннюю логику и связь между всеми элементами занятий.

Каждый из нас волен выбирать, чьи идеи, чей путь ему ближе. Но каждый из нас призван и создавать, искать, предлагать... Можно, конечно, компилировать: скажем, объединять биомеханику с воспитанием «аппарата воплощения» по Станиславскому. И еще добавить к этой смеси какое-нибудь из восточных единоборств, контактную импровизацию или аэробику.

Маленький совет тем, кто идет по этому пути. Бык плохо монтируется с бульдозером, ястреб — с дельтапланом, кит — с подводной лодкой. Живое творение природы плохо монтируется не только с механическими устройствами, но даже с порождением новейших технологий: бабочка плохо монтируется с тиристором, простейшего жука трудно усовершенствовать с помощью чипов. Но, что гораздо важнее, даже объекты живой природы плохо скрещиваются между собой («Медведь корове не брат», — утверждает народная мудрость). Это не означает, что нельзя заимствовать идеи, методики, упражнения. Как я сам только что продемонстрировал на примере биомеханики Мейерхольда, не только можно, но и нужно. Каждый имеет право на поиск. Но, начиная его, следует отвести себе на длинный список вопросов.

Какие идеи заложены в фундамент знания, которое вы получили?

Почему возникла потребность в переменах?

Что изменилось в жизни людей и в жизни театра, жизни театральной школы?

Какой жизненный или театральный опыт позволил вам понять это?

Какие элементы, заимствованные у Учителя, нужно сохранить?

Какие элементы предыдущего опыта надо отвергнуть или заменить?

Чем заменить? Чем дополнить? Какие новые элементы вы хотите ввести?

Из каких систем и методик вы хотите эти элементы позаимствовать?

Как новые элементы смонтируются со старыми?

И множество других, не менее сложных вопросов...

Но самое главное — понять, какая сверхидея (пси-функция) соберет воедино все элементы и обеспечит целостность и жизнеспособность новой структуры, то есть приведет к созданию новой системы или нового варианта унаследованной системы? И лишь после этого можно смело устремляться вперед.

## СИСТЕМНОСТЬ И СИСТЕМАТИЧНОСТЬ

Почему-то два эти принципа, как и сами понятия системности и систематичности, во многих методических пособиях делают чуть ли не однозначными, заменяя одно понятие другим. В то время как системность — базовое требование в любой поисковой работе в науке и искусстве (глобальный подход), а систематичность — вопрос в большей

степени организационный (локальный подход). Хотя в ней тоже есть свои глубины...

В физическом тренинге актера систематичность, регулярность занятий важна не только с физиологической точки зрения. Это она — систематичность занятий (а по сути, регулярность наших встреч с собственным телом) — во многом способствует воссоединению души и тела будущего актера. Кроме того, она заставляет человека включить в действие волевой механизм, а с ним и иные компоненты психики.

Но систематичность систематичности — рознь. Только в воображении чиновников от образования, не предполагающих различия в телесной подготовке будущего инженера (1—2 урока физкультуры в неделю для поддержания «формы») и будущего актера, могла возникнуть идея достаточности двух занятий телом в неделю (!) на протяжении двух лет в качестве профессионального актерского тренинга, цель которого — превращение немощного неуправляемого тела современного молодого человека в «телесный аппарат воплощения» актера.

Во всех восточных дисциплинах, ставящих целью совершенствование человека (в том числе в театральных школах), работа по совершенствованию тела и сращиванию духа с телом — это не просто периодические занятия, а ежедневные. И физический тренинг актера только тогда станет профессиональным тренингом, когда из разряда периодических занятий — один, два, три (!) раза в неделю — перейдет в ежедневные, как это происходит в восточных театральных школах.

На самом деле вопрос еще сложнее и тоньше: вопрос не только в том, как часто заниматься, но и в том, в какой распорядок включен тренинг: если только в распорядок рабочего дня, в расписание уроков — это занятие, полезное для поддержания тонуса, для необременительного развития разрозненных качеств, для освоения каких-то новых умений и навыков — словом, времяпрепровождение, в чем-то полезное, но недостаточное для формирования телесного аппарата актера-творца.

Занятия телом должны быть включены, как в йоге, в биологический распорядок дня, то есть стать неотъемлемой частью жизни. Как жизненно необходимо ежедневно давать телу пищу, воду и воздух, точно так же мы должны ежедневно давать ему определенную целенаправленную физическую нагрузку — количественную и качественную. Хотя бы на период учебы.

Все тот же Станиславский понял это раньше всех: «Упражнения надо ввести в свою повседневную жизнь. Надо все время над собой работать. Два часа в день занятий в Студии слишком мало (!!! — А.Д.). Некоторые мускулы у вас совсем не развиты. Актеру нужен каждый мускул, каждый палец. Упражнениями нужно заниматься всегда и везде и довести их до механичности. В жизни вы должны контролировать все свои движения, пока ваш телесный аппарат не станет гибким, хорошо налаженным» [5, с. 501].

Понимаю всю утопичность таких требований. Во-первых, для их реализации надо ломать всю структуру подготовки актеров, что невозможно в период разгула унифицированных европоустремленных стандартов по высшему образованию. Во-вторых, надо перевоспитывать педагогов по мастерству актера: возвращать им память о том, что в мастерстве актера, кроме внутренней техники, предполагается наличие

техники внешней, детерминированной и ограничиваемой во многом как возможностями самого тела, так и степенью его сговоренности, сращенности с душой. Но и эти перемены нереальны — выросло уже несколько поколений мастеров, относящихся к проблемам телесной подготовки своих учеников... скажем, снисходительно-одобрительно. «Мило. Мило. Даже полезно, — говорят они, посмотрев зачет по движению. — А теперь займемся делом»...

На этапе становления современного российского театра углубленный профессиональный подход к формированию телесной оснащенности актера — его физическому тренингу — был обыденным явлением в отечественной театральной среде: биомеханикой и ученики, и актеры Мейерхольда занимались ежедневно; и ученики, и актеры Таирова упражняли свои тела ежедневно, как ежедневно занимались пластикой ученики и актеры Вахтанговской студии. Но постепенно в ходе «борьбы с формализмом» — а по сути, с яркой театральной формой, — развязанной в 30—40-е годы надзорными органами, воспитание актера, владеющего этой самой формой, стало уходить из отечественного театра, а в театральной школе физический тренинг актера выродился в некие более или менее периодические занятия загадочным «сцендвижением» в первые год-два обучения, о которых забывают, как о страшном сне, лишь только переходят на третий курс.

Прошли годы. Идея яркой театральной формы реабилитирована. Но...

Отечественная театральная школа так и не услышала основоположников. На ней до сих пор лежит вина в подмене тренинговой дисциплины, формирующей «телесный аппарат воплощения», о которой мечтал Станиславский, школьным предметом «Сценическое движение», сориентированным прежде всего на обучение актера набору специфических сценических действий (умений и навыков), которые, по предположениям авторов программ и методических пособий, могут понадобиться актеру в его сценической жизни.

Сам Станиславский подразумевал под «сценическим движением» ряд специфических приемов сценической техники, которые требуют особой тренировки, как, например: драка, борьба, перебежки, падения. В одном из набросков программы театральной школы находится перечень некоторых подобных упражнений: «Иллюзия, что один бьет другого, дает пощечину, падает, спотыкается, теряет платок, письмо, крадет из кармана портсигар» [6, с. 492]. То есть речь шла об освоении какого-то набора имитационных умений, играющих в работе актера прикладную, вспомогательную, второразрядную роль. Освоение этого необременительного набора умений и навыков, дополненное предварительной короткой разминкой («тактично» обозванной в методических пособиях 50—70-х годов «общеразвивающими упражнениями»), и было внедрено в программы театральных школ взамен телесной тренинговой дисциплины, формирующей инструментарий актера, воспитывающей его пластическую культуру — базу внешней техники актера.

«Ведь это лишь “вспомогательная” (!), чисто “прикладная” (!) дисциплина — достаточно и двух уроков», — вот логика организаторов и стандартизаторов театрального образования. И придумавшие эту подмену чиновники были правы: научить будущего актера падать на правый бок и безопасно имитировать прямой удар в лицо «противника» — худо-бедно, но можно и на двухразовых занятиях в неделю. А вот преобразить

обыденное тело едока хлеба, живущего по преимуществу в виртуальном мире, в послушный инструмент актера-творца...

Как там у Константина Сергеевича?

«С завтрашнего дня мы приступим к занятиям, имеющим целью развитие нашего голоса, тела... Эти классы будут происходить ежедневно, так как мышцы человеческого тела требуют для своего развития систематического, упорного и длительного упражнения» [7, с. 103].

«Только *знать* “систему” — мало. Надо *уметь* и *мочь* (курсив К. С. — А. Д.). Для этого необходима ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры», — такими словами заканчивает Станиславский первую часть книги «Работа актера над собой» — «Работа над собой в творческом процессе переживания» [7, с. 376]. Но интересно, что Г. В. Кристи, подготавливавший текст к изданию, так комментирует это высказывание К. С. Станиславского: «Этот важнейший завет Станиславского, к сожалению, еще недостаточно внедряется в театральную практику и в практику работы театральных учебных заведений» [7, с. 418 — 419].

Написано это 60 лет тому назад... Воистину «нет ничего нового под солнцем».

Умение падать на правый бок, переносить вшестером партнера на вытянутых над головой руках или накрывать лежащего на полу партнера плащом, на которых еще недавно зиждилась пластическая подготовка актера, очень редко бывает востребовано в сценической практике. А вот владение своим инструментарием — своей телесностью, откликаемость тела на малейшие изменения внешних «предлагаемых обстоятельств» или внутренних душевных импульсов, готовность и способность легко осваивать новые умения и навыки, умение выходить за пределы бытового поведения и многие другие способности будут востребованы от актера всю его сценическую жизнь.

Но чтобы воспитать в нем эти качества, нам, педагогам, занимающимся телесным воспитанием, необходимо разобраться, какие из них необходимы будущему актеру, как они связаны между собой, как они собираются в нечто целостное, как эта целостность работает на его профессию — актерское мастерство, а для этого мы должны вместе с нашими коллегами — педагогами по мастерству актера — понять, какого актера мы готовим.

Выработка системного подхода к формированию пластической культуры актера, его телесной оснащенности — веление времени. Мы слишком затянули с решением этой проблемы.

Без осознания этой проблемы — отсутствия системного профессионального телесного актерского тренинга, формирующего «телесный аппарат воплощения», — мы не сдвинемся вперед в деле подготовки профессиональных актеров.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тростников В. Н. *Научна ли научная картина мира* // *Новый мир*. 1989. № 12.
2. Таиров А. Я. *Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма*. М.: ВТО, 1970.
3. Мейерхольд В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 2*. М.: Искусство, 1968.
4. Новеpp Ж.-Ж. *Письма о танце*. Л.: Академия, 1927.

#### REFERENCES

1. Trostnikov V. N. *Nauchna li nauchnaya kartina mira* [Is the scientific picture of the world scientific]. In: *Novyj mir* [New World]. 1989; 12: 257 — 263 (In Russ.).
2. Tairov A. I. *Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Notes of the Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: WTO Publ.; 1970. (In Russ.)

5. Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1987.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. М.: Искусство, 1955.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Искусство, 1954.
3. Meyerhold V. E. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: v 2 ch. Ch. 2 [Articles, Letters, Speeches, Talks.: in 2 vol. V. 2]. Moscow, Iskusstvo Publ.; 1968. (In Russ.)
4. Noverre J. J. Pis'ma o tance [Letters on Dance]. Leningrad: Academy Publ.; 1927. (In Russ.)
5. Stanislavskij repetiruet: Zapisi i stenogrammy repeticii [Stanislavsky rehearses. Rehearsal records and transcripts]. Moscow: STD Publ.; 1987. (In Russ.)
6. Stanislavsky K. S. Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 3. Rabota aktera nad soboj. Ch. 2. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voploshcheniya. Dnevnik uchenika [Collected Works: in 8 vol. V. 3. Actor's work on himself. Part 2. Work on yourself in the creative process of realization. Student's diary]. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1955. (In Russ.)
7. Stanislavsky K. S. Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 2. Rabota aktera nad soboj. Ch. 1. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya. Dnevnik uchenika. [Collected Works: in 8 vol. V. 2. Actor's work on himself. Part 1. Work on yourself in the creative process of experiencing. Student's diary]. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1954. (In Russ.)

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Дрознин Андрей Борисович — профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заведующий кафедрой пластической выразительности актера Театрального института имени Бориса Щукина.  
E-mail: drozninsr@yahoo.com.  
ORCID: 0000-0002-2220-8932

**ABOUT THE AUTHOR:**

Andrey Droznin — Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Plastic Expressiveness of the actor of the Boris Shchukin Theater Institute.  
E-mail: drozninsr@yahoo.com.  
ORCID: 0000-0002-2220-8932

## О «БИОМЕХАНИЧЕСКОЙ» ПРИРОДЕ АКТЕРА И БИОМЕХАНИЧЕСКОМ ТРЕНИНГЕ: МАРИЯ БАБАНОВА, ДМИТРИЙ ОРЛОВ, ЗИНАИДА РАЙХ

## ON "BIOMECHANICAL" NATURE OF THE ACTOR AND BIOMECHANICAL TRAINING: MARIA BABANOVA, DMITRY ORLOV, ZINAIDA REICH

### АННОТАЦИЯ:

В статье ставится вопрос о природе актерского дарования в русле биомеханической теории Вс. Мейерхольда. На примере творчества трех мастеров, работавших с Мейерхольдом, — Марии Бабановой, Дмитрия Орлова и Зинаиды Райх — раскрыты значение природной «биомеханичности» искусства актера и роль биомеханического тренинга в процессе работы над сценическими образами.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** актерское искусство, биомеханика, В. Э. Мейерхольд, М. И. Бабанова, Д. Н. Орлов, З. Н. Райх.

### ABSTRACT:

The article raises the question of the nature of acting art in the context of Meyerhold's biomechanical theory. On the example of creative work of three masters worked with Meyerhold — Maria Babanova, Dmitry Orlov and Zinaida Reich — it is revealed the importance of natural "biomechanics" of the actor's art and the role of biomechanical training in the process of working on stage images.

**KEY WORDS:** acting art, biomechanics, Vsevolod Meyerhold, Maria Babanova, Dmitry Orlov, Zinaida Reich

В изучении творческого наследия Вс. Мейерхольда, как, впрочем, и в практической деятельности, связанной с театральной педагогикой, неизбежно и остро встает вопрос о роли и значении «биомеханической теории» в процессе работы актеров и режиссеров над сценическими образами. И здесь первостепенное значение приобретает проблема соотношения природной творческой предрасположенности артиста к биомеханическому способу сценической игры, а также вопрос о месте и роли биомеханического тренинга как педагогического и режиссерского метода работы с артистом.

Чтобы выявить характер соотношения актерской природы и метода, необходимо обратиться к анализу тех творческих явлений и коллизий, которые связаны с работой В. Э. Мейерхольда над его спектаклями 1920-х годов, к анализу творчества его ведущих актеров в свете биомеханической теории.

В спектакле «Доходное место» по пьесе А. Н. Островского, поставленном в Театре Революции в 1923 году, играли двое из образовавших знаменитую формулу А. А. Гвоздева «Иль-ба-зай», сложенную, правда, год спустя [1, с. 36—38]: Полина — Мария Бабанова, Белогубов — Василий Зайчиков. Зайчиков воспринимался «на ура», но речь здесь пойдет не о нем,

а о двух главных героях спектакля «Доходное место» — М. И. Бабановой и Д. Н. Орлове.

«Самыми большими актерскими удачами спектакля, — писал К. Л. Рудницкий, — стали Полинька и Юсов. Конечно, эти две фигуры выдвигались на первый план великолепными актерскими талантами М. Бабановой и Д. Орлова, но, думается, не только в этом дело» [2, с. 290]. И далее речь идет о проблематичной связи этих фигур с современностью (коррупция и цинизм — Юсов, «наивное и чистое духовное здоровье» — Полина). Но со знаменитых гравюр В. А. Фаворского, приведенных в книге Рудницкого, на нас смотрят персонажи XIX века. Дело все-таки было, на наш взгляд, в талантах актеров, и не столько в их «великолепии», сколько в их специфической общности. Ничуть не похожие друг на друга актеры сближались в одном — оба были биомеханичны *от природы*.

Дмитрий Орлов, приглашенный вместе с женой А. В. Богдановой в Москву из Новороссийска, где режиссер успел поставить свою четвертую «Нору» (с Богдановой в заглавной роли и Орловым — Ранком) беззусильно и без специального биомеханического тренажа занял в труппе Мейерхольда ведущие позиции. Блестяще, по общему мнению, сыграл Расплюева в «Смерти Тарелкина». Самуил Марголин даже сравнил его с «площадным гаером», способным спасти замысел режиссера, похороненный партнерами по игре [3, с. 66].

А. В. Богданова в своих воспоминаниях о новороссийской «Норе» рассказывает, как ее муж готовился к роли Ранка. У бедной труппы в разоренном Новороссийске не было ни костюмов, ни реквизита. Ранку, сказал Мейерхольд, «я дам свой пиджак, немного его подправить, и он будет выглядеть сюртуком». Мужа Богданова застала дома закрашивающим заплатанные башмаки черным гримировальным карандашом. «Любуясь ими на расстоянии, [он] восторженно говорит: “Совсем как новые! А сюртук принесет Всеволод Эмильевич. Я готов!”» [4, с. 259]. Зарисовка многозначительна заложенной в ней биомеханической «готовностью», предельной быстротой выполнения задания, полученного извне. «Актер, — сказано в программной работе ГВЫРМ “Амплуа актера”, — должен обладать способностью рефлекторной возбудимости. Рефлекторная возбудимость есть сведение до минимума процесса осознания задания (“время простой реакции”)» [5, с. 4]. «Человек, лишенный этой способности, — категорически заявляли авторы брошюры, — актером быть не может» [5, с. 3]. Дмитрий Орлов мог, еще как мог! Закрепившись в Театре Революции, Орлов стал его ведущим актером. Через два года после Юсова он сыграл Семена Рака в комедии Ромашова «Воздушный пирог» в постановке А. Л. Грипича. Вот как сам режиссер описывает его игру: «Орлов нашел для своего героя бравурный ритм жизни. Речь Рака он построил на живости, ритмической подвижности, с вопросительными интонациями в конце фраз. В разговоре все тело Семена Рака — Орлова приходило в движение. Беседуя, Орлов сажал свой корпус на поясницу, плечи несколько откидывал назад, а руками, прижатými локтями к телу, он жестикулировал. Физиономия Семена Рака — Орлова принимала разнообразнейшие выражения: от умильной улыбки с чуть склоненной головой до торжественной мины с хвастливо вздернутым носом» [6, с. 206]. Не хуже Юсова. Кажется, что Орлов мог играть вообще без режиссера!

Еще интересней феномен Бабановой. И. А. Аксенов в проникновенном портрете актрисы рассказывает, как она поступала в лабораторию Высшей актерской техники при ГВЫРМе, ректором которого он был.

В паре с В. Ф. Зайчиковым разыгрывалась пантомимическая сценка по мотивам комедии дель арте: «Доктор возится со своими инструментами. Смеральдина бродит возле него, мешает ему и утаскивает у него клистир. Доктор догоняет ее и наказывает» [7, с. 367—368]. Перед выступлением Аксенов заметил в глазах Бабановой «неподдельный и самый беспомощный ужас». Но как только был подан сигнал к началу игры, «Смеральдина сразу взяла энергичный темп, скоростью своей переменя манеру игры своего партнера», не оставляя места «для каких-либо колебаний в развитии пантомимы». «О четкости движений Зайчикова, — продолжает рассказ Аксенов, — я уже имел представление (Американец во второй сценической редакции “Мистерии-буфф”. — Г.Т.)». Бабанову же видел впервые, и точность ее жеста показалась ему лежащей «в совсем другой плоскости — остроте сопутствовала грация и полное отсутствие нажима, от чего Зайчиков освободился только через много лет после описываемого события» [7, с. 368]. Тем неожиданнее была реакция Мейерхольда. «В Бабановой, — говорил он на обсуждении, — меня смущает ее готовность. Она уже сейчас может занять видное место на любой сцене, хоть в Малом театре (Малый театр в то время противопоставлялся им Художественному в положительном смысле). Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно, поэтому я пока воздержусь голосовать за ее прием» [7, с. 368—369]. Аксенов с Бебутовым Бабанову отстояли. А Мейерхольд остался при своем мнении о Бабановой навсегда. Он ее не «учил».

В чем же тут было дело? Аксенов, кажется, единственный, кто проливает свет на эту в высшей степени принципиальную проблему. Бабанова вызвала в его памяти маленькую хищницу ласку, смертоносное нападение которой на двух огромных крыс он с замиранием сердца наблюдал в детстве: «Хищности в игре Бабановой никогда не было, как нет ее ни в единой черте ее лица и фигуры... а большего сходства я не знавал» [7, с. 369]. И действительно, грация ласки не в грациозности ее молниеносного движения, а в самом этом движении, в его точности (ровно столько, сколько нужно, ни больше, ни меньше). Это знал еще А. П. Чехов. Знал и Мейерхольд. Этому он учил в классе движения в Студии на Бородинской. Это осталось базовой позицией биомеханики. А Бабанову, как сразу выяснилось, учить было не надо. Она, как ласка, владела функциональным движением *от природы*. Перфекционист Мейерхольд непременно хотел своих питомцев *учить*, как учил того же Зайчикова. Быть Мастером. А от обучения Бабановой уклонялся. «Он много работал над пьесой и исполнителями, — рассказывает Аксенов о “Великодушном рогоносце”. — Всеми, за исключением Бабановой» [7, с. 370]. Бедная Бабанова «считала себя отпетой мастером бездарностью», заливая слезами тетрадку с ролью Стеллы [7, с. 370].

То же было и с Полиной из «Доходного места». «Он мне ничего не показывал, — рассказывает актриса своему биографу Майе Туровской. — Принимал то, что я сама делала. ... Потом даже похвалил. Помню, долго разбирал весь спектакль, кого критиковал, кого как, а обо мне ни слова, сию, дрожу, ни жива, ни мертва, — ну, думаю, все, провал. А он в самом конце говорит: “Хорошо Полину играет Бабанова”. И все. Одна фраза, а счастье какое!» [8, с. 43—44].

Мейерхольд, конечно, видел, *какая* актриса служит в его театре. Может быть, даже видел в феномене Бабановой живую модель биомеханики. «Какая умная», — восхищенно удивлялся он, репетируя с ней роль



китайчонка-боя («Рычи, Китай!», 1926, режиссер Федоров). «...Он ничего не произнес полным голосом, — рассказывает Аксенов об этой репетиции, — следя за игрой исполнительницы, принимавшей его ремарки на лету. Он говорил слова, ни к кому не обращенные, из которых слово “какая умная” было самым слабым выражением его реакции на то, чему он был живым свидетелем». И продолжает: «Если Мейерхольд-лицедей являет собой замечательное зрелище (имеются в виду его знаменитые показы актерам на репетиции. — Г.Т.), то не менее удивительно и более редкое зрелище являет собой Мейерхольд-зритель, и притом зритель, увлеченный зрелищем. Его великолепная артистичность сказывается в такие минуты полностью. Тогда, в такие минуты своего творчества он дает полное и настоящее представление о настоящем содержании всей жизни, издавна зажженной, горящей и многое сжегшей в нем самом во славу искусства, которому отдана с первых дней своей молодости» [7, с. 377]. Вот какие слова нашлись у Аксенова в рассказе о репетиции Мейерхольда с Бабановой!

Но с 1924 года в фокусе мейерхольдовской биомеханики оказалась Зинаида Райх. Дебютировав в «Лесе», она сразу представила зримые результаты биомеханического тренинга. «Биомеханика Мейерхольда, — писал Слонимский, — была только теорией, пока он не показал Аксюшу в “Лесе”. Роль Аксюши (в исполнении Зинаиды Райх) построена на простых, ловких, целесообразных движениях, дающих ощущение народной “ладности” — то есть сильного, ловкого, правильно функционирующего тела. После такой Аксюши — невысказанной становится традиционная слезливая Аксюша, и выдвигается Аксюша на первый план именно благодаря разработке жеста» [9, с. 69—70]. Это означало, что Райх-то Мейерхольд как раз учил неуклонно и обучил превосходно. Потому что, в отличие от Бабановой, биомеханической актрисой она не была. Рассуждения о том, что Райх просто уступала Бабановой в таланте («и как бы хороша собой ни была Зинаида Райх, как бы ни шлифовал Мейерхольд ее несомненное, хотя и скромное дарование» [8, с. 100] — куда ей было до Бабановой, считает Туровская), бьют мимо цели. У Райх было просто другое дарование.

В портрете Бабановой И. А. Аксенов упускает возможность ее сопоставления с Райх. А оно напрашивается с его же подачи. Вот описание Аксенова игры Райх в роли Варвары Гулячкиной («Мандат» Н. Эрдмана): «Варенька в исполнении Зинаиды Райх оказалась настолько живым существом, от косолапой походки до кукольного писка интересничающей барышни, что страшная сцена коллективного жениховства заставляет зрителя совершенно незаметно испытывать глубочайшее сочувствие к жалкому, но разбитому раю этого злополучного существа, впервые сознающего, что возлюбленный (пусть достаточно чучелообразный) потерян, и потерян без возврата» [10, с. 344]. Да ведь все это под стать актрисе из Художественного театра! Характерность, чувствительность, психологический надлом... Райх, вполне очевидно, *природно* был присущ психологический подход к роли, отвергаемый биомеханикой. В 30-е годы он ей очень даже пригодился, помогая и Мейерхольду вписываться в их канон (Елена Гончарова — «Список благодеев», 1931; Маргерит Готье — «Дама с камелиями», 1934).

Но в 20-е обойти Бабанову, которой в ТИМе доставались роли маленькие и второстепенные (кроме Стеллы в «Великодушном рогоносце»), а ей большие и главные, Райх не удалось. Все без исключения — и зри-

тели, и критики — были на стороне Бабановой. Немудрено — ведь, как сказал Аксенову незлобинский режиссер Н. А. Попов, не пропустивший ни одного представления «Рогоносца», ходил он не на Ильинского, а на Бабанову: «Я интересуюсь только Бабановой». — «Теперь вы находите ее талантливой? — спросил Аксенов, знавший, что прежде Попов так не считал. — Больше, — ответил Попов, — она оправдывает свое поколение. Чаще такие актрисы не появляются» [7, с. 374—375].

Уход Бабановой из ТИМа был предрешен. Ведь когда ей — восторженные отзывы и корзины цветов (за Марью Антоновну в «Ревизоре» на гастролях в Тбилиси), а Райх за Анну Андреевну — очередные «пятнадцать порций городничихи» [11, с. 210—212], Мейерхольду надо было на что-то решаться. И он решился. Пожертвовал Бабановой.

И все-таки чрезмерно нагнетать драматизм ухода Бабановой из ТИМа, кажется, не стоит: «И если верно, что человек жив, пока жива память о нем, то Всеволод Эмильевич Мейерхольд жив каждую минуту, пока бьется сердце его единственной великой ученицы (все прочие были ученики), стойкое сердце Муси Бабановой, изгнанной из рая полвека назад» [8, с. 109]. Но ведь, как показано самой Туровской, ТИМ для Бабановой раем никогда не был, а впереди ее ждали Джульетта, Диана, Таня... А вздумай Мейерхольд поставить «Собаку на сене», роль графини Дианы, само собой, досталось бы Райх, а Бабановой — ее ловкой служанки. Бабановой надо было прощаться с ТИМом и Мейерхольдом, как самому Мейерхольду когда-то — с Художественным театром и Станиславским.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гвоздев А.А. «Иль-ба-зай» // Гвоздев А. А. *Театральная критика*. Л.: Искусство, 1987. С. 36—38.
2. Рудницкий К.Л. «Назад к Островскому?» // Рудницкий К. Л. *Режиссер Мейерхольд*. М.: Наука, 1969. С. 287—319.
3. Марголин С. Балаганное представление // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920—1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 62—66.
4. Богданова-Орлова А. В. Мейерхольд репетирует «Нору» // *Творческое наследие Мейерхольда*. М.: ВТО, 1978. С. 252—262.
5. Мейерхольд В.Э., Бебутов В. Н., Аксенов И. А. *Амплуа актера*. М.: ГВЫРМ, 1922. 15 с.
6. Грипич А. Л. *Начало большого пути // Дмитрий Николаевич Орлов*. М.: ВТО, 1962. С. 201—211.
7. Аксенов И. А. *Мария Ивановна Бабанова* // Аксенов И. А. *Из творческого наследия: В 2 т.* М.: РА, 2008. Т. 1. С. 355—390.
8. Туровская М. И. *Бабанова: Легенда и биография*. М.: Искусство, 1981. 351 с.
9. Слонимский А. Л. *Лес (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь*. Вып. 1. Л.; М., 1926. С. 61—72.

#### REFERENCES

1. Gvozdev A.A. "Il'-ba-zaj" [Il'-ba-zai]. In: Gvozdev A. A. *Teatral'naya kritika* [Theatre criticism]. Leningrad: Iskusstvo Publ.; 1987, pp. 36—38 (In Russ.).
2. Rudnitskij K.L. "Nazad k Ostrovskomu?" [Back to Ostrovsky?]. In: Rudnitskij K. L. *Rezhisser Mejerkhol'd* [Directed By Meyerhold]. Moscow: Nauka Publ.; 1969, pp. 287—319 (In Russ.).
3. Margolin S. *Balaganoe predstavlenie* [Farcical performance]. In: *Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1920—1938* [Meyerhold in Russian theatre criticism: 1920—1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ.; 2000, pp. 62—66 (In Russ.).
4. Bogdanova-Orlova A. V. *Mejerkhol'd repetiruet "Nora"* [Meyerhold rehearsing "Nora"]. In: *Tvorcheskoe nasledie Majerkhol'da* [Meyerhold's creative heritage]. Moscow, VTO Publ., 1978, pp. 252—262 (In Russ.).
5. *Mejerkhol'd V.E., Bebutov V. N., Aksenov I. A. Amplua aktera* [The role of an actor]. Moscow: GVYRM Publ.; 1922, 15 p. (In Russ.)
6. Gripitch A. L. *Nachalo bol'shogo puti* [The beginning of a long journey]. In: *Dmitrij Nikolaevich Orlov* [Dmitry Nikolaevich Orlov].

10. Аксенов И.А. «Мандат» // Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. М.: РА, 2008. Т. 1. С. 342 — 345.
11. Шкловский В. Б. Пятнадцать порций горючих // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920—1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 210—212.
7. Aksenov I. A. Mariya Ivanovna Babanova [Maria Ivanovna Babanova]. In: Aksenov I. A. Iz tvorcheskogo naslediya: v 2 t. [From the creative heritage: in two volumes]. Moscow, RA Publ., 2008. T. 1 [Vol. 1], pp. 355—390 (In Russ.).
8. Turovskaya M. I. Babanova: Legenda i biografiya [Babanova: Legend and biography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, 351 p. (In Russ.)
9. Slonimskij A. L. Les (Opyt analiza spektaklya) [The Forest (The experience of performance analysis)]. In: Teatral'nyj Oktyabr'. Vyp. 1 [Theatrical October. Issue 1]. Leningrad, Moscow, 1926, pp. 61—72 (In Russ.).
10. Aksenov I.A. "Mandat" [Mandate]. In: Aksenov I. A. Iz tvorcheskogo naslediya: v 2 t. [From the creative heritage: in two volumes]. Moscow, RA Publ., 2008. T. 1 [Vol. 1], pp. 342—345 (In Russ.).
11. Shklovskij V. B. Pyatnadsat' portsij gorodnichikhi [Fifteen servings of Gorodnichy]. In: Mejerhol'd v russoj teatral'noj kritike: 1920—1938 [Meyerhold in Russian theatre criticism: 1920—1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ.; 2000, pp. 210—212 (In Russ.).

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Титова Галина Владимировна — заслуженный деятель искусств России, доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).  
E-mail: titova-37@bk.ru  
ORCID: 0000-0002-3321-430X

**ABOUT THE AUTHOR:**

Galina Titova — honored artist of Russia, Dr. habil, professor of the Department of Russian theater of the Russian State Institute of Performing Arts.  
E-mail: titova-37@bk.ru  
ORCID: 0000-0002-3321-430X

## ТРЕНИНГ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ АРТИСТА. МЕТОД ТЕОДОРОСА ТЕРЗОПУЛОСА

### АННОТАЦИЯ:

Статья посвящена одному из важнейших элементов в воспитании артиста: систематическому самопознанию телесной природы для достижения максимальной сценической выразительности. Этой цели служат специальные тренировки, которые целесообразно вводить в обучение актеров уже на начальном этапе. В статье дается анализ тренинга по Методу Теодороса Терзопулоса, который направлен на развитие концентрации артиста, снятие зажимов, тренирует умение слушать и слышать свой организм, понимать свое «я», приводит актера к состоянию внутренней свободы и телесной активности.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театр, тренинг, Теодорос Терзопулос, концентрация, снятие зажимов, К. С. Станиславский, Ежи Гротовский.

## TRAINING AT THE STARTING LEVEL OF THE EDUCATION OF AN ACTOR. THE METHOD OF THEODOROS TERZOPOULOS

### ABSTRACT:

The article is dedicated to one of the most important elements in the education of an actor: it is a research of one's own body aimed at the training of the ability to manage the body as a professional instrument. There are special systems of trainings which should be used, in the author's opinion, at the very starting levels of the education of an actor. The author gives analysis to the system of training known as the method of Theodoros Terzopoulos. The scope of this method is to increase concentration, get rid of "hang-ups", develop the ability to listen and understand one's own organism and get the actor to the state of inner freedom as combined with the activity of his/her body.

**KEY WORDS:** theatre, training, method, Theodoros Terzopoulos, concentration, release from "hang-ups", body, Stanislavsky, Grotovsky.

Человеческому организму свойственно защищаться, закрываться от эмоциональных потрясений. Иначе говоря, «ставить блок» на выход негативных эмоций, слез. Психический блок, как правило, взаимосвязан с каким-либо телесным зажимом. В профессиональном воспитании актера акцент часто делается на так называемом выявлении эмоций без внимания к работе тела в целом. Под «вниманием к работе тела», или просто «вниманием к телу», здесь подразумевается умение слушать, слышать и понимать сложные процессы, происходящие внутри каждого из нас.

Одним из важнейших занятий актера, вероятно, должно стать исследование своего организма, а профессиональной целью — овладение навыком управления своей психоэмоциональной природой как инструментом. Лишь научившись смотреть внутрь себя, понимать себя, можно достичь определенной степени внутренней и внешней свободы. Поэтому важным начальным этапом в процессе обучения будущих актеров является тренинг, направленный на снятие зажимов.

Выдающийся ученый Иван Михайлович Сеченов писал: «Все бесконечное разнообразие мозговой и психической нашей деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению. Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его изгоняют за любовь к Родине, смущается ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон свой закон и пишет его на бумаге — везде окончательным актом является мышечное движение» [1, с. 37]. Константин Сергеевич Станиславский в театральной педагогике был первым, кто обозначил проблему негативного влияния «зажимов»: у каждого «зажатого» актера есть определенная точка в организме (в каждом конкретном случае разная), в которой концентрируется ощущение физической скованности, повышенного напряжения. Напряжение может распространиться по всему телу, и тогда актер становится неспособным не только к физическому действию, но и к внутреннему. В «Работе актера над собой» (ч. I, гл. VI) вымышленный персонаж Торцов говорит о том, что на первый взгляд место вопроса о высвобождении мышц находится в том разделе обучения и работы артиста, где уделяется внимание работе над телом и внешним выразителем; но настоящее место этого вопроса в начале программы обучения — в той ее части, где занимаются внутренней техникой, психотехникой. «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит точно паралитик; когда зажим в руках — руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются точно шлагбаумы. Такие же зажимы, со всеми их последствиями, бывают в спинном хребте, в шее, в плечах. Они в каждом случае по-своему уродуют артиста и мешают ему играть. Но хуже всего, когда зажим утверждается в лице и искривляет его, парализует или заставляет каменеть мимику. Тогда глаза выпучиваются, судорога мышц придает неприятное выражение лицу, не соответствующее тому чувству, какое переживает артист. Зажим может появиться в диафрагме и в других мышцах, участвующих в процессе дыхания, нарушить правильность этого процесса и вызвать одышку. Все эти условия не могут не отзываться вредно на переживании, на внешнем воплощении этого переживания и на общем самочувствии артиста. ...Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия» [2, с. 185]. Далее Станиславский вводит понятие «мышечный контролер» и говорит о его первостепенной роли в работе артиста. При этом вопрос, какими методами достичь свободы и включить свой мышечный контролер, в «Работе актера над собой» остается открытым.

Русская театральная педагогика накопила значительный опыт создания упражнений на развитие внимания, фантазии, веры, применение этюдного метода и иных элементов актерского мастерства, составляющих основу русской театральной школы. И все же в этом огромном арсенале учебных практик тренинги на телесную чуткость и связь мышления с мышечной активностью занимают сравнительно скромное место.

Сегодня среди многообразия актерских школ, режиссерских подходов и творческих лабораторий выделяется Метод греческого режиссера Теодороса Терзопулоса. Его Метод направлен на развитие тела, голоса,

концентрацию артиста, внимание к внутренним процессам и, как следствие, снятие зажимов. В основе лежит разработанный Терзопулосом «телесный тренинг». Ниже описаны некоторые упражнения из системы греческого режиссера, составленные главным образом на основании личного опыта освоения Метода во время занятий с Терзопулосом и его учениками, а также в ходе многочисленных интервью.

Теодорос Терзопулос ведет исследования человеческой природы, опираясь на греческие традиции и опыт телесных практик народов мира. Сам он рассказывает, что во время его работы в театре «Берлинер ансамбль» китайский мастер из Шанхая подсказал режиссеру путь, по которому необходимо пройти, чтобы «найти свое тело». Терзопулос продолжал поиски, и когда образовал свою труппу — Театр «Аттис». Терзопулос изучал традиции Африки, Азии, Латинской Америки; исследовал древнегреческие ритуалы, принадлежащие к культам Асклепия, Диониса, к элевсинским мистериям.

В 1986 году в Дельфах состоялась премьера спектакля Теодороса Терзопулоса «Вакханки». Работа над этим бессмертным произведением Еврипида сподвигла режиссера на поиски понимания трансцендентальной природы человека, ведь на протяжении всей пьесы Дионис, явившийся мстить, трансформируется и предстает в разных обликах. По мнению самого Терзопулоса, именно способность к трансформации, смене образов является основной функцией артиста, а для античной трагедии особенно необходим актер, умеющий смотреть внутрь себя, управляющий своей природой, потому что трагедия — это трудное путешествие современного человека в подсознание, к древнейшим истокам человечества.

За год до премьеры греческий режиссер вместе с группой актеров-единомышленников совершал эксперименты, исследуя тело и способы высвобождения энергии. Именно так родилась основная часть Метода, которую сам режиссер называет телесной «деконструкцией». Путем определенной последовательности вдохов и выдохов тело актера наполняется вибрациями, а сам он становится невероятно «законцентрированным» и далее переводит внимание в отдельные телесные точки, которые начинает освобождать. Теодорос Терзопулос, работая над своими постановками по всему миру, применяет свой Метод и метод телесной «деконструкции». И тут стоит отметить, что самые яркие и глубокие результаты, безусловно, можно увидеть в самом «Аттисе». Именно «деконструкция», по мнению Теодороса Терзопулоса, является тем самым источником природной силы и энергии. Однако перед тем, как перейти к деконструкции тела, необходимо это самое тело «выстроить и укрепить». И если для актера, привыкшего существовать в координатах русского психологического театра, «деконструкция» может показаться чем-то далеким и схожим с шаманскими практиками, то базовая часть Метода, связанная с телесным и голосовым развитием, наоборот, окажется невероятно результативной, понятной и действенной.

Первая часть тренинга направлена на телесное развитие, а также концентрацию внимания. В первую очередь необходимо обратить внимание на состояние коленей и позвоночника. Мягкие, без излишнего напряжения колени и в то же время достаточно активные ноги словно корнями врастают в землю. Ровный, выстроенный позвоночник, где копчик смотрит четко вниз, без прогиба в пояснице или грудном отделе, лопатки будто стремятся коснуться передней стенки грудной клетки, плечи спокойны и опущены. Когда позвоночник недостаточно выровнен, его

способность поддерживать тело уменьшается. В таком случае мышцы, предназначенные для других целей, вынуждены тратить энергию на эту поддержку. К примеру, если нижняя часть мышечной группы позвоночника слабая и недостаточно выполняет свои функции, то для поддержки тела напрягаются и используются мышцы живота, что в дальнейшем не позволяет им расслабиться и препятствует свободному вдоху. Если верхняя часть позвоночника неуверенно поддерживает грудную клетку и плечевой пояс, в работу включаются грудные мышцы, из-за этого артист так же не в состоянии целиком заполнить легкие воздухом. Если же шейные позвонки не выровнены, то человеку в принципе тяжело полноценно вдохнуть. В результате из-за подобных мышечных напряжений тело становится менее выносливым и быстрее устает, а ведь накопление и сбережение энергии невероятно важно для артиста. Моше Фелденкрайз в книге «Сознание через движение» так объясняет этот процесс: «Некоторые позы приемлемы до тех пор, пока они не начинают конфликтовать с природными законами гравитации. Скелет должен уметь нейтрализовать этот закон, оставляя мышцы свободными для движения. Нервная система и скелет развиваются вместе под влиянием гравитации таким путем, что скелет поддерживает тело без затраты энергии, несмотря на тягу гравитации. Когда же мышцы должны выполнять работу скелета, они не только поддерживают тело, они используют дополнительную энергию. От доведения до конца этой чуждой им работы они защищены своей главной функцией — менять позиции тела, т. е. способностью к движению» [3, с. 54]. Таким образом, огромное внимание уделяется верной телесной позиции и положению позвоночника. Только в такое ровно выстроенное тело мы сможем свободно и глубоко впустить воздух.

Специфический глубокий шумный вдох через рот является основой тренинга Терзопулоса. При таком вдохе нижняя часть живота как будто надувается. Важно обратить внимание на то, что живот увеличивается не за счет мышц пресса, а благодаря воздуху, который проникает глубоко в легкие, проходит через диафрагму и наполняет низ живота. При правильном глубоком вдохе также слегка раздвигаются почки. При этом грудь должна оставаться спокойной и неподвижной. Подобный тип вдоха встречается, например, в практиках йоги и имеет название «глубокое диафрагмальное дыхание». Во время вдоха происходит сильное напряжение мышц диафрагмы, живот при этом расслабляется: он становится объемным и круглым. В процессе выдоха диафрагма переходит в полностью расслабленное состояние, ее «купол» поднимается вверх и сжимает легкие, выталкивая из них воздух. Благодаря подобным специфическим шумным глубоким вдохам и выдохам не только снимаются внутренние спазмы и происходит освобождение от мышечных зажимов, но и в дальнейшем, во второй части тренинга, когда упражнения становятся не только физическими, но и голосовыми, артист имеет возможность активизировать как можно больше резонаторов для максимально свободного и объемного звучания. Именно система особых вдохов и выдохов является основой телесного тренинга как первой части Метода. На протяжении всего тренинга предстоит дышать без остановки, чередуя разнообразные типы вдохов и выдохов. Итак, первым этапом является статичный глубокий вдох и фиксированный выдох. Далее постепенно активизируется все тело, медленно приводятся в движение сначала мышцы шеи, плеч и рук, постепенно мышечное усилие направляется вниз, и, в конечном итоге, в движение приводится все тело. Благодаря особой

последовательности действий воздух наполняет легкие все ниже, и в конце тренинга актер приобретает полноценное глубокое диафрагмальное дыхание. В первую часть Метода входит около 40 физических упражнений, как статичных, так и динамичных. Каждый год Теодорос Терзопулос добавляет новые позиции в базовый тренинг, от каких-то отказывается, какие-то трансформирует и модернизирует. За все время актерами и учениками Терзопулоса было опробовано около 300 различных упражнений.

Во время тренинга невероятно важно развивать в себе ощущение внутреннего расслабления, ни один из этапов не должен проходить через мышечное или эмоциональное напряжение. По словам Теодороса Терзопулоса, даже в моменты наиболее сложной физической нагрузки мы стремимся все сделать через еще более расслабленный выдох, подобному принципу расслабления следуют в практике йоги. Мы воспитываем в себе внутреннюю свободу и спокойствие, но в то же время мы физически активны и действенны. Именно ощущение внутренней свободы и телесной активности является точкой готовности артиста. Причем готовности не только физической, но и внутренней. Происходит не только укрепление мышц, но и их высвобождение, а ведь именно мышечная свобода является невероятно важным фактором в формировании художественного аппарата артиста.

Станиславский на занятиях часто приводил в пример кошку: она мягкая и расслабленная и в то же время мышечно мобилизована — но именно в той степени, в которой это необходимо в данный момент. Так же и актеру необходимо быть достаточно свободным и расслабленным, но всегда активным и готовым к действию. Кроме того, Станиславский утверждал, что можно добиться расслабления точки зажима через приливы и отливы мышечного напряжения [2]. Мышечная свобода должна создавать резервуары, каналы, по которым течет энергия. По подобному же принципу приливов и отливов построена последовательность упражнений в Тренинге Терзопулоса. В процессе развивается невероятная чуткость к собственному организму и его внутренним процессам, а также чуткость и внимание к своим партнерам.

Исследования греческого режиссера привели к пониманию сущности Метода как ключа к гармонии между душой, телом и голосом — и, как следствие, к познанию творческой природы человека.

Конечно, Теодорос Терзопулос, как отмечалось ранее, не является новатором в своем стремлении исследовать актерскую природу через энергетические потенциалы тела и человеческого организма в целом. В «Работе актера...» К. С. Станиславского в главе «Сценическое внимание» Торцов приводит в пример «Индусскую сказку», в которой описан случай публичного одиночества в кругу внимания, достигнутого путем максимальной степени концентрации и погруженности в себя [2]. С. Д. Черкасский в своей книге «Станиславский и йога» проводит исследование той части творческого пути Константина Сергеевича, когда тот всерьез интересовался восточными практиками, и рассматривает использование элементов йоги в системе Станиславского [4].

Ежи Гротовский пытался применить йогу в театральном творчестве. Изучив древнеиндийские тексты, он пришел к выводу, что йога необходима актеру, но при условии, что «потоки энергии будут перенаправлены» с интровертной погруженности в себя на общение с партнером. Гротовский много ссылается на восточные театральные системы, неоднократно приводит в пример практики не только Древней Индии,



но и театра Но и Кабуки. Неудивительно, что и другие современные режиссеры обращались к восточным практикам: в восточной философии самопознание занимает центральное место.

Возвращаясь к Методу Терзопулоса, необходимо отметить, что в основе его лежит мировоззрение, развивающее у актера уважительное отношение к телу. Выполнять цепочку упражнений необходимо спокойно, осознанно, настолько, насколько хватает ресурсов именно сегодня, не давя, не пережимая. Важно стремиться каждый тренинг делать не лучше, чем твой партнер, а чуть лучше, чем ты сам вчерашний. Каждый тренинг — это маленькая победа над собой и маленький шаг на ступень выше. И здесь важно не стремиться к результату, а очень аккуратно и осознанно открывать ресурсы своего тела. Во время тренинга Теодорос Терзопулос делает акцент на том, что мы концентрируемся, очищаем разум от так называемого внешнего мусора, подчиняем и умирняем свое тело, а в конечном счете получаем готовый чистый эмоциональный аппарат и энергетически заряженное тело.

Метод, связанный с трагическим мировоззрением, имеет для актера не только техническое значение, но и формирует особую философию актерской профессии. Суть этой философии в том, что в актерском искусстве наиболее ясно воплощается идея самопознания человека творческого, стремящегося к гармонии с миром. В центре идеи самопознания — тело артиста, понятое как неисчерпаемый источник энергии и творческих ресурсов. Тело — это воплощенное могущество природы, данное человеку. Его ресурсы непросто обнаружить в повседневной жизни, но можно выявить в театре. Театр, таким образом, становится местом узнавания своего «я» — местом, где перед современным человеком заново открываются древнейшие образы человечности, утраченные в стремительном потоке развития цивилизаций.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сеченов И. М. *Рефлексы головного мозга: (Попытка ввести физиологические основы в психические процессы)* / Ред. и вступ. статья Х. С. Коштоянца. М.: Изд-во Акад. мед. наук СССР, 1952. 232 с.
2. Станиславский К. С. *Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.*
3. Фельденкрайз М. *Осознание через движение. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2001. 143 с.*
4. Черкасский С. *Станиславский и йога. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2013. 84 с.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Теплякова Василиса Валентиновна — аспирант кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства — ГИТИС.  
E-mail: vasilisa.vasilisa.t@bk.ru  
ORCID: 0000-0002-3243-3287

#### REFERENCES

1. Sechenov I. M. *Refleksy golovnogo mozga [Reflexes of the brain]*. Moscow: USSR Academy of medical Sciences Publishing; 1952, 232 p. (In Russ.)
2. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochineniy v 9 t. T. 2. [Collected Works in 9 vol. Vol. 2]*. Moscow: Iskusstvo; 1989, 511 p. (In Russ.)
3. Feldenkrais M. *Osoznavanie cherez dvizhenie [Awareness through movement]*. Moscow: Institute of General humanitarian studies; 2001, 143 p. (In Russ.)
4. Cherkassky S. *Stanislavsky i yoga [Stanislavsky and Yoga]*. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Theatre Arts; 2013, 84 p. (In Russ.)

#### ABOUT THE AUTHOR:

Vasilisa Teplyakova — post-graduate student of the actor's skill Department Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).  
E-mail: vasilisa.vasilisa.t@bk.ru  
ORCID: 0000-0002-3243-3287

## ВОСПРИЯТИЕ — ОСНОВ- НОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ

## ATTENTION AND PERCEPTION — AS THE BASIC PEDAGOGICAL PRINCIPLES IN THE PROCESS OF ACTORS' EDUCATION

### АННОТАЦИЯ:

Понятие «восприятие» рассматривается в статье не только как психологический термин, но и как важнейший элемент театральной педагогики. Целью статьи является исследование специфики процесса сценического восприятия. В работе представлены различные теории восприятия, а также приводятся примеры из личной практики автора работы.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *мастерство актера, театральная педагогика, восприятие, воображение, психология.*

### ABSTRACT:

The concept of “perception” is considered in the article not only as a psychological term, but also as an essential element of theatrical pedagogy. The purpose of the article is to study the specifics of the stage perception process. The work presents various theories of perception, as well as examples from the author’s personal practice.

**KEY WORDS:** *actor skills, theater pedagogy, perception, imagination, psychology.*

«Активность бывает двух видов: *акция*, то есть *спонтанное* (независимое, свободное) воздействие субъекта на объективную действительность, и *реакция*, то есть активность, возникающая в результате воздействия на субъекта объективной действительности. Объективная действительность, как видим, должна существовать в обоих случаях — без нее невозможно никакая активность. Однако ее только лишь объективного существования недостаточно, необходимо, чтобы и субъект в каком-то виде переживал ее. Такое переживание объективно существующего называют *восприятием*. Я воспринимаю вот эту книгу, вот эту тетрадь — это означает, что теперь данные предметы существуют и для меня, что сейчас и я их замечая, переживаю» [1, с. 413].

Таким образом, по Д. Н. Узнадзе, процесс восприятия и ответных реакций на воспринятое непрерывен и составляет суть жизни человека, ее проживания или «переживания».

Восприятие — процесс глубоко индивидуальный, зависящий от особенностей личности каждого человека и артиста особенно. Не случайно два великих русских исследователя актерского творчества, К. С. Станиславский и М. А. Чехов, совпадая в основных взглядах на процесс восприятия, рассматривают его каждый со своих позиций.

Современная энциклопедия дает следующее определение восприятия:

«ВОСПРИЯТИЕ — целостное отражение объективной реальности в результате непосредственного воздействия объектов реального мира на органы чувств человека. Включает обнаружение объекта как целого, различение отдельных признаков в объекте, выделение

в нем информативного содержания, адекватного цели действия, формирование чувственного образа. Восприятие связано с мышлением, памятью, вниманием и включено в процессы практической деятельности и общения» [2].

Таким образом, восприятие — это нечто большее, чем просто познание мира зрением и слухом. Восприятие захватывает непрерывный массив ощущений через различные органы чувств и структурирует его в значимую для жизни человека информацию.

Когда мы что-либо читаем или слушаем, мы ощущаем нечто, гораздо большее, чем непосредственное сенсорное раздражение. Каждый из сенсорных фактов обрабатывается в контексте наших знаний о мире; наш предыдущий опыт дает смысл простым сенсорным переживаниям — это *восприятие*. Восприятие невозможно без внимания. Внимание — важнейший процесс, предшествующий восприятию.

Процессы внимания служат функции выборочной фильтрации информации для дальнейшей обработки, что в конечном итоге приводит к восприятию. Информация собирается органами чувств, которые ответственны за семь внешних (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус, ощущение температуры, восприятие боли) и два внутренних чувства (изменения положения тела и движения, за который отвечают вестибулярный и кинетический аппараты).

Однако современные ученые Гарвардского университета считают, что есть еще одно чувство, которое можно считать важнее всех остальных, — чувство равновесия. Так, Доминик Фукс из Университета прикладных наук Кемптен Исследовательского центра Альгой (FZA) в одной из своих недавних статей «Танцы с гравитацией — почему смысл баланса является фундаментальным» утверждает, что «чувство равновесия охватывает весь телесный опыт. Мы не только действуем телом, мы можем также думать и чувствовать через него и с ним. Физические состояния — это не просто эффекты познания, они также являются его причиной. Равновесие — важное чувство, и оно связано с широким спектром других областей, включая познание, восприятие, воплощение, вегетативную нервную систему, эстетику, искусство и образование» [3]. Это важнейшее открытие, вероятно, пока еще не совсем освоено и понято актерами.

В связи с этим интересно обратиться к любопытному замечанию Д. Н. Узнадзе: «Органы чувства четко отделены друг от друга, особенно это касается четырех органов чувств — зрения, слуха, обоняния и вкуса... Особое место в этом смысле занимает так называемый “пятый” орган чувств — поверхность нашего тела, кожа, или, как его называют, орган осязания. Как выяснилось, он вовсе не представляет собой орган только лишь одного чувства» [1, с. 176].

Исследование восприятия всегда связано с личностью человека. В психофизиологическом аспекте восприятие может быть определено как некий психический механизм, с помощью которого происходит рецепция, интерпретация и, соответственно, реакция на получаемую сенсорную информацию, необходимую для последующего взаимодействия с окружающей средой.

Экстраполируя вышесказанное на сферу человеческих взаимоотношений, можно заметить, что восприятие поведения людей требует интерпретации исходящих от них сигналов (как в словесной, так и в невербальной форме), содержащих информацию об их взаимоотношениях с окружающим миром.

Перцепция социальных целей и контекстных раздражителей внешней среды производит сигналы (слуховые, зрительные и т. п.), преобразуемые аппаратом восприятия в психологически значимые представления, в дальнейшем определяющие для него внутренний опыт восприятия мира. Все это, в свою очередь, служит основой для более конкретных познаний о целях и возможностях взаимодействия с непосредственно окружающей его средой.

Наблюдения психологов подтверждают: желая воспринять тот или иной предмет максимально однозначно, человек сознательно фокусирует на нем свое *внимание*. Можно сказать, что всякий процесс подробного восприятия некоего явления начинается с элементарного внимания к одной из его составляющих.

Тем более значима роль процесса восприятия в творчестве, особенно актерском, а внимание максимально развивается в начале обучения актера. Например, в Германии, где обучалась автор настоящей статьи, в начале каждого урока используют простые упражнения, помогающие актерам активизировать отдельные механизмы внимания. В частности, актеры используют разнообразные упражнения для развития механизма телесного внимания, помогающие полному расслаблению тела. Известно, что расслабленное тело без зажимов становится важнейшим органом ощущений в процессе восприятия. Подобные упражнения помогают актерам активизировать отдельные механизмы их телесного внимания, а следовательно, и механизм телесного восприятия.

Ниже приведены упражнения, с которыми автор познакомилась в центре психологических и философских наук СуСТ (Германия) на различных семинарах, в которых принимали участие известные немецкие режиссеры, находящиеся в поиске новых методов преподавания актерского мастерства. Позднее полученные знания были использованы в практической работе на занятиях в Российском институте театрального искусства — ГИТИС. Упражнения взяты из психологических тренингов и адаптированы для актеров<sup>1</sup>. Техника этих упражнений называется: «Биообратная техника для регенерации внимания-фокусирования».

Приведем лишь одно из них.

## УПРАЖНЕНИЕ «ИЗМЕНЕНИЕ СЕРДЕЧНОГО РИТМА»

Организм человека способен изменять частоту сердечного ритма. Здоровый организм постоянно адаптирует частоту сердечных сокращений к текущим требованиям. Физическое или психологическое напряжение обычно приводит к увеличению частоты сердечных сокращений, которая уменьшается с облегчением и расслаблением.

Дыхание 6 раз в минуту приводит к сердечной когерентности.

Сердечная когерентность, длящаяся 5 минут, имеет следующие эффекты:

- 1) сердечный ритм и скорость дыхания адаптируются друг к другу в течение нескольких минут, в результате происходит физическая релаксация;
- 2) происходят и гормональные изменения: уменьшается концентрация кортизола в крови.

<sup>1</sup> Упражнения взяты с семинаров института «SySt®-Insitut», Мюнхен, 2013 г.

Практическая часть упражнения.

Вдох – выдох 6 раз в минуту. Вдох – выдох 5 минут в сердечной когерентности. Повторять каждый день в начале урока.

После 7–10 дней ежедневных упражнений (дыхание не менее 5 минут в сердечной когерентности) организм находит свой «архетипичный (то есть изначальный) ритм».

После 10–14 дней ежедневных упражнений развивается интуиция, улучшается концентрация, повышается креативность.

Всем известно, что в обучении актера дыхание — это один из основных инструментов. В настоящее время в театральных вузах актеры все больше и больше занимаются упражнениями на дыхание. Стремительность жизни в городах (мегаполисах) конфликтует с природой человека, которой для органичного существования необходим собственный ритм. Поэтому сейчас в большей степени, чем раньше, любому человеку, а тем более для актера необходимо развивать и укреплять навыки телесного восприятия. Это одна из причин, по которой сегодня люди активнее занимаются йогой, уже становящейся предметом обучения актеров во многих театральных вузах — ведь известно, что йога работает с дыханием.

Работа с дыханием показывает актеру простой путь от внимания к окружающей действительности к его внутреннему миру, поэтому каждое упражнение для тренировки внимания может начинаться с наблюдения за дыханием.

Простой пример: закройте глаза и следите за своим дыханием; с каждым вдохом и выдохом вы будете ощущать ритм, отмечать телесные изменения. Таким образом, тело актера концентрируется на ощущениях.

Разумеется, четко определить, когда внимание превращается в восприятие, практически невозможно, так как ощущение различных телесных изменений уже есть процесс восприятия.

Приведем далее одно из упражнений на дыхание, с которым мы познакомились на одном из семинаров в Санкт-Петербурге. Упражнение можно назвать «Дыхание в разных обстоятельствах (под дождем, на жаре, в мороз, при подъеме в гору и т. д.)». Это упражнение подключает внимание и восприятие, а по смыслу противоположно упражнениям на память физических действий и ощущений. Актер должен вспомнить различные обстоятельства своей жизни и свое дыхание в эти моменты и попробовать дышать таким образом. Тело сразу включается в процесс. Переключаем обстоятельства с дождя, например, на мороз или сильную жару. «Кроме тренировки переключения внимания, упражнение дает студентам возможность перейти к физическому действию в этих обстоятельствах без специального умозрительного придумывания. Остановились на “дышать под проливным дождем”. Если студентов не останавливать и не переключать дальше, то через некоторое время у всех возникнет и место действия, и другие обстоятельства, в том числе “что я делаю здесь, под дождем”» [4, с. 59–60].

В дыхательных упражнениях, используемых в немецких институтах, не только активизируются телесные ощущения — при повторении упражнения приходит навык контроля дыхания, то есть развивается «непрерывность» дыхания: постепенный переход от вдоха и выдоха к «дыхательному потоку».

Вообще, немецкий тренинг во многом построен на развитии возможностей тела актера. Строгая дисциплина — еще одна важная черта немецких университетов. Студенты повторяют одни и те же упражнения каждое утро в определенное время в течение всего срока обучения. Способности восприятия они основывают на возможностях своего тела.

Автор настоящей статьи окончила институт театрального искусства «Архи» (Афины, Греция), где обучалась не только у греческих педагогов, но и мастеров из Германии, Франции, США, России, каждый из которых имел собственный подход к вопросу восприятия.

Важно отметить, что «Архи» — это один из немногих институтов в Греции, где на первом курсе студенты не работают с текстом, тогда как в остальных институтах работа сразу ведется с авторскими произведениями.

Итак, на первом курсе мастерство актера вела педагог из США, которая ставила перед студентами задачу «познать себя на сцене», что, безусловно, является важнейшим этапом обучения, так как работа над ролью требует от актера самосознания, актеру необходимо понять особенности своей творческой индивидуальности и развить ее.

Она строила свои занятия на специальном тренинге актерского восприятия, воздействующем на подсознание студента разными способами (через живопись, скульптуру, танец, пение).

Тренировка восприятия велась через различные природные объекты. Так, например, мы выбрали в качестве объекта исследования морскую раковину. При этом студенты изначально должны были понять, что обязаны изучать выбранный объект в течение целого года.

Сам процесс работы с объектом был довольно долгим и постепенным. В течение месяца за объектом велось пристальное наблюдение: необходимо было тщательно рассмотреть каждую, даже самую маленькую деталь и описать ее словами, выделяя то, что произвело наибольшее впечатление. Затем следовало нарисовать весь объект целиком, а после — особенно впечатлившую нас деталь. Предмет рисовался на большой стене аудитории.

Из субъективного восприятия объекта рождался личный танец, песня и, в конце концов, монолог. Таким образом, к концу года студенты постепенно создавали собственные актерские монологи, и последний показ первого курса полностью состоял из них.

Это упражнение направлено на телесное восприятие: студенты должны были воспринять предмет целиком и сделать его «своим». Например, в упражнении был этап, когда студенты должны были описать предмет письменно: сначала коротко и простыми словами, но постепенно стало возможным описывать предмет целыми страницами. Затем студенты изменяли название объекта на собственное имя, что трансформировало смысл текста — он становился автобиографией. Для студентов первого курса это оказалось большим открытием в области психологии. Таким образом, воспринимая объект, студенты изучали себя, что позволило им создать монологи о себе, в которых они были авторами текста, актерами и режиссерами.

Подобная работа, результатом которой стали актерские монологи, показанные в конце первого курса, позволила студентам понять и познать себя, свои возможности и недостатки и одновременно ощутить трудности восприятия предлагаемой информации о персонаже

не только умом, но и телом, и душой, а затем действовать и говорить на сцене.

Таким образом, одним из неоспоримых плюсов этого упражнения является глубокое погружение в исследуемый предмет, студент «присваивает» его, что, несомненно, дает хорошие результаты в будущей работе над образами. Кроме того, студент исследует самого себя, изучает свое «я»: возможности своих органов чувств, своего внимания и воображения. С точки зрения педагога, это упражнение помогает выявить возможности каждого студента, которые педагог может направлять в течение всей работы по наблюдению за предметом. Например, пока идет работа над танцем, вдохновленным наблюдением за предметом, педагог может акцентировать внимание студента на освобождении разных частей тела, с которыми могут быть связаны барьеры в восприятии и взаимодействии. Однако при этом работа с одним и тем же образом в течение года, открывающая большие возможности восприятия, в то же время оказывается для некоторых студентов слишком долгой: они вынуждены наблюдать за своими однокурсниками, не двигаясь вперед, что развивает у них пассивность. Но даже за год не все студенты успевают пройти каждый этап упражнения, так как восприятие — это глубоко индивидуальный процесс, который требует для каждого разного времени.

На втором курсе обучения в «Архи» мастерство актера стал преподавать русский педагог, через которого мы впервые познакомились с русской театральной школой и такими важными понятиями, как конфликт и действие. Большое впечатление на нас произвели упражнения на конфликтную ситуацию, выполняемые на каждом занятии. Задача этих упражнений заключалась в том, что каждый студент должен был развить предлагаемую педагогом простую конфликтную ситуацию (например, студент разговаривает с партнером о том, как прекрасно провел лето с подружкой, но одновременно он думает, что два дня назад его бросила девушка и он до сих пор ждет звонка от нее) до сильного внутреннего, почти «гамлетовского» конфликта, выражающегося в соответствующем поведении.

Итак, восприятие — это многоаспектное явление, относящееся к различным областям человеческой деятельности. Что касается восприятия творческого, например, восприятия актера, то это особый феномен, который можно изучать бесконечно, учитывая и психолого-физиологические сложности субъекта, и чрезвычайное разнообразие воспринимаемых объектов и ситуаций.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Узнадзе Д. Н. *Общая психология*. М.: Смысл, 2004. URL: <http://yanko.lib.ru/books/psycho/uznadze=ob.psc.pdf=ann=frr.pdf> (дата обращения: 10.03.2019).
2. *Современная энциклопедия*. URL: [http://www.endic.ru/enc\\_modern/Vosprijatie-2306.html](http://www.endic.ru/enc_modern/Vosprijatie-2306.html) (дата обращения: 10.03.2019).
3. Fuchs D. *Dancing with Gravity-Why the Sense of Balance Is (the) Fundament // Behavioral Science*. 2018; Jan 5;8 (1). Basel,

#### REFERENCES

1. Uznadze D. N. *Obshchaya psihologiya [General psychology]*. Moscow : Smysl; 2004. Available from: <http://yanko.lib.ru/books/psycho/uznadze=ob.psc.pdf=ann=frr.pdf> (Accessed 10th February 2019). (In Russ.)
2. *Sovremennaya ehnciklopediya [Modern Encyclopedia]*. Available from: [http://www.endic.ru/enc\\_modern/Vosprijatie-2306.html](http://www.endic.ru/enc_modern/Vosprijatie-2306.html) (Accessed 10th February 10.02.2019). (In Russ.)
3. Fuchs D. *Dancing with Gravity-Why the Sense of Balance Is (the) Fundament // Behavioral*

Switzerland. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29303967> (дата обращения: 10.03.2019).

4. Грачева Л. В. Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: Теория и практика: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2005. 494 с.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Василики Велтсиса — соискатель кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: [vasiavel@yahoo.com](mailto:vasiavel@yahoo.com)

ORCID: 0000-0002-5576-7546

Science. 2018; Jan 5; 8 (1). Basel, Switzerland. Available from: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29303967> (Accessed 10th February 10.02.2019).

4. Gracheva L.V. Psychotechnics of actor in educational process in theatre school. Theory and practice. Diss. for Dr. habil. in History of Art. St. Petersburg, 2005, 494 с. (In Russ.)

**ABOUT THE AUTHOR:**

Vasiliki Veltsista – Postgraduate student in the Directing Department of the Russian Institute of Theater Arts (GITIS).

E-mail: [vasiavel@yahoo.com](mailto:vasiavel@yahoo.com)

ORCID: 0000-0002-5576-7546



Е. С. ЛОСЕВА-ДЕМИДОВА

*Российский институт театрального  
искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия*

E. S. LOSEVA-DEMIDOVA

*Vice-Rector for Russian  
Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia*

## СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СИСТЕМЫ ЗАОЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ТВОРЧЕСКИХ ВУЗАХ

### АННОТАЦИЯ:

22 ноября 2018 года в Российском институте театрального искусства — ГИТИС состоялась межвузовская конференция «Проблемы заочного образования в творческих вузах», в ходе которой обсуждались вопросы уникальности, важности и необходимости сохранения формы заочного образования в творческих вузах.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *высшее образование, заочное образование, творческие вузы, творческое образование.*

## PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF THE EXTRAMURAL EDUCATION SYSTEM AT ART UNIVERSITIES

### ABSTRACT:

On November 22nd, 2018 in the Russian Institute of Theater Arts (GITIS) was held an interuniversity conference “Problems of extramural education in creative universities”. There were discussed the issues of uniqueness, importance and the need to preserve forms of extramural education in creative universities.

**KEY WORDS:** *higher education, extramural education, creative universities, creative education.*

«Проблемы заочного образования в творческих вузах» — так называлась межвузовская конференция, организованная и проведенная 22 ноября 2018 года Российским институтом театрального искусства — ГИТИС. В конференции приняли участие представители ведущих творческих вузов России, успешно реализующих заочное образование: Российского института театрального искусства — ГИТИС, Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ), Театрального института имени Бориса Щукина, Высшего театрального училища (институт) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России. Министерство науки и высшего образования РФ на конференции представляла заместитель директора Департамента государственной политики в сфере высшего образования и молодежной политики Мария Раджевна Бечвая.

В ходе конференции обсуждались актуальные вопросы состояния заочного образования в творческих вузах, его важности, востребованности и перспективности в образовательном пространстве страны.

Многолетняя практика заочной подготовки творческих специалистов подтвердила ее эффективность и право на полноценное существование наряду с другими формами обучения, разумеется, со своей спецификой. Долгие годы заочное обучение играло огромную роль в развитии советского и российского образования. Оно во многом способствовало ликвидации дефицита специалистов высокой квалификации в разных регионах нашей страны.

Это справедливо и для обучения в творческих вузах. Многие выдающиеся деятели театра и культуры получили заочное образование, уже имея за плечами профессиональный опыт, или сменили сферу деятельности, следуя своему призванию.

В ходе конференции были подняты вопросы необходимости заочного образования в такой большой стране, как Россия. Народные артисты Российской Федерации, заслуженные деятели искусств, ведущие педагоги и мастера, представители факультетов и кафедр ведущих творческих вузов, имеющие большой опыт педагогической деятельности по заочной форме обучения, едины во мнении: российское заочное образование в сфере искусства представляет собой уникальное явление. На заочных отделениях осваивали творческие профессии многие сегодняшние художественные руководители российских театров, в частности, Александр Галибин, Борис Юхананов, Владимир Клименко. В ГИТИСе наставниками заочников были Анатолий Эфрос и Анатолий Васильев, сегодня на разных факультетах таких студентов учат Иосиф Райхельгауз, Александр Галибин, Михаил Левитин, Григорий Заславский, Ольга Галахова.

Заочная форма образования сокращает разрыв между теорией и практикой, так как дает возможность синхронно использовать полученные знания на практике. Кроме того, заочное образование в современных условиях несет в себе ценный опыт организации самообразования и самостоятельной работы студентов с привлечением к процессу их воспитания всех современных технологий. И. о. ректора Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой истории театра России ГИТИСа, профессор Борис Николаевич Любимов обратил внимание на то, что заочное образование помогает сохранить региональные театры, повысить квалификацию представителей творческих профессий, сформировать достойные профессиональные творческие коллективы, уменьшая текучесть профессиональных кадров на местах. Для многих талантливых актеров, режиссеров, сценографов, операторов, театроведов, киноведел, художников-технологов сцены, продюсеров из разных уголков нашей страны — это единственная возможность получить профильное высшее образование, не прерывая профессиональную деятельность в своих коллективах. Государственная программа поддержки театров малых городов России предполагает активную помощь российской провинциальной сцене, находящейся за пределами федеративных центров. Заочное образование способно выполнить и эту важнейшую функцию в развитии национальной культуры, консолидирующей людей далеко за пределами федерального центра.

Сейчас в мировой театральной практике все большее внимание уделяется развитию народных театров (их число в странах Западной Европы измеряется тысячами), их уникальному культурному потенциалу, позволяющему преодолевать разрыв в восприятии живой культуры и цифровой продукции. Воспитание творческого состава наиболее талантливых представителей этого направления — одна из перспективнейших областей современного образования в сфере культуры и искусства.

Преимущество заочного обучения особенно очевидно при целевом наборе. На это в ходе обсуждения обратил внимание заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры мастерства актера ГИТИСа Михаил Вартанович Скандаров: театры, понимая свою потребность в актерах и режиссерах, могут точно планировать их количество, что минимизирует перепроизводство кадров. И, конечно, заочное образование является незаменимым для воспитания и образования национальных кадров.

Благодаря заочному обучению театры формируют профессиональные и стабильные труппы, дают актерам и режиссерам возможность приобрести высшее образование, не прекращая активного творчества, решают вопрос с жильем и кадрами за счет обучения профессионалов, верных своему региону, которые и после обучения в столичных вузах продолжают работать в своих коллективах. Пока же, как заметил ректор ГИТИСа Григорий Анатольевич Заславский, вспоминая беседу с представителем Министерства культуры Чеченской республики, «даже Рамзан Кадыров не может уговорить тех, кто поступил в Москве или Петербурге на очное отделение, вернуться обратно».

Профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ) Николай Викторович Песочинский и доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИКа имени С. А. Герасимова Галина Семеновна Прожико отметили, что потенциальное сокращение заочного образования усугубит кризис профессиональной критики в провинции: еще острее встанет проблема адекватной оценки театральных и киноявлений, критики региональных фестивалей, серьезной телекритики, а также воспитания завлитов театров и редакторов местных киностудий. В информационном вакууме может оказаться набирающее обороты региональное кинопроизводство. Театральные институты, факультеты и училища областных и республиканских центров не только не имеют своих искусствоведческих отделений, но испытывают большой дефицит профильных преподавательских кадров по теоретическим дисциплинам основных специальностей, а журналистские факультеты даже ведущих нестоличных вузов России не могут восполнить этот пробел. Студенты в провинции практически лишаются возможности учиться у профессиональных искусствоведов, получивших образование в крупнейших образовательно-исследовательских центрах России и способных воспитать мыслящего, готового к постоянному самообразованию артиста, режиссера, критика, завлита и киноредактора.

Участники конференции в один голос заявили: сокращение бюджетных заочных мест приведет к сворачиванию заочного образовательного процесса в стране в целом, что скажется на общем уровне культуры тех, кто пожелает изменить профессию или повысить образовательный статус; нарушит естественный обмен опытом и знаниями между более развитыми и менее подготовленными к широкой культурной деятельности регионами страны; отразится на эффективности образовательно-вос-

питательных мер в деле продвижения культурных, морально-нравственных ценностей; ограничит граждан в правах на получение образования, данное Конституцией Российской Федерации.

Со временем заочная форма обучения изменялась в соответствии с новыми общественными условиями. Участники конференции пришли к выводу, что систему заочного образования в творческих вузах следует не только сохранять, но эффективнее совершенствовать, повышать уровень профессиональной и методической подготовки творческих специалистов с учетом современных реалий.

В соответствии с п. 2 ст. 17 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» обучение должно вестись в соответствии с учетом потребностей и возможностей личности и может осуществляться в очной, очно-заочной и заочной формах. В результате сокращения программы заочного образования огромная часть творческих работников провинциальных театров страны лишится возможности получить высшее образование.

Сохранение и совершенствование форм заочного образования — необходимое условие развития российской культуры!

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Лосева-Демидова Екатерина Сергеевна — кандидат социологических наук, проректор по научной работе Российского института театрального искусства — ГИТИС.  
E-mail: [science-programm@gitis.net](mailto:science-programm@gitis.net)  
ORCID: 0000-0002-0158-7208

**ABOUT THE AUTHOR:**

Ekaterina Loseva-Demidova — *PhD in Sociology, Vice-Rector for Research, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*  
E-mail: [science-programm@gitis.net](mailto:science-programm@gitis.net)  
ORCID: 0000-0002-0158-7208

**А. А. ЧЕПУРОВ**

*Российский государственный  
институт сценических искусств (РГИСИ),  
Санкт-Петербург, Россия*

**A.A. CHEPUROV**

*Russian State Institute  
of Performing Arts,  
Saint-Petersburg, Russia*

## ЧЕЛОВЕК КУЛЬТУРЫ. О ВИКТОРЕ ВЛАДИМИРО- ВИЧЕ ГУЛЬЧЕНКО

### АННОТАЦИЯ:

Статья посвящена памяти театрального критика, искусствоведа и режиссера, члена Чеховской комиссии РАН и руководителя «Международной чеховской лаборатории» Виктора Владимировича Гульченко (1944 – 2018).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *В.В. Гульченко, театроведение, Chekhov Studies, «Международная чеховская лаборатория».*

## A MAN OF CULTURE. ABOUT VICTOR VLADIMI- ROVICH GULCHENKO

### ABSTRACT:

The article is dedicated to the memory of theatrical critic, art historian and director, member of the Chekhov commission of the Russian Academy of Sciences and head of the “International Chekhov Workshop” Viktor Vladimirovich Gulchenko (1944 – 2018).

**KEY WORDS:** *V.V. Gulchenko, theater studies, Chekhov studies, “International Chekhov Workshop”.*

Очень трудно сказать, кем же на самом деле был Виктор Владимирович Гульченко. Режиссером, актером, журналистом, литературоведом, театроведом, сценаристом?.. Каждым в отдельности и всем одновременно. А еще он был «чеховским» человеком, в котором легкость и ирония парадоксально сочетались с серьезностью, упорством, а иногда даже с дотошной «занудливостью», что, между прочим, помогало ему реализовывать порой самые сумасшедшие проекты, неизменно доводя их до своего воплощения. Ученость и художественное озорство уживались в нем совершенно органично, так же, как плотская полнокровность скрывала в себе тонкость и элегантность духовного строя и мысли, а под видимостью эпиходовского недотепства чувствовалась трезвая прагматичность. В нем жила амбивалентность чеховской «генухы», где абсурд оборачивался научным термином, а обыкновенная проза жизни — значащим символом.

Сначала я познакомился с театральным критиком Виктором Гульченко заочно. Работая в 1980-е годы над кандидатской диссертацией, посвященной проблеме инсценирования современной прозы, я очень часто обращался к его рецензиям и обзорам, опубликованным в журнале «Театр» и в других центральных изданиях. А в них меня всегда привле-

кала не просто точная и емкая фиксация образов спектакля, но прежде всего некий общий идейно-эстетический контекст, пространство мысли и чувств, наполненных жизненными и художественными ассоциациями, некое четвертое — духовное — измерение, которое всегда присутствовало в его текстах.

Мы познакомились с ним в тот год, когда по инициативе Т. К. Шах-Азизовой в Александринском театре задумывались фестиваль и конференция «Полет “Чайки”», посвященные столетию знаменитого «провала» чеховской комедии. Курьезность и оригинальность этой затеи Гульченко оценил со свойственным ему внутренним юмором, усмехнувшись, но тут же деловито включился в обсуждение «последствий» грядущего события.

Выступив на конференции с сообщением, он стал затем редактором тома знаменитой «Чеховианы», посвященной конференции, где были опубликованы ее материалы<sup>1</sup>. Я помню, как с озорным огоньком в глазах он смотрел фестивальные спектакли (все 14 «Чаек», собранных со всего света на Александринской сцене и показанных театром как бы себе в назидание). В отборе этих постановок Виктор Владимирович наряду с Татьяной Константиновной тоже принимал активное участие, советуя включить в программу многое из им самим просмотренного.

Он остро реагировал на те идеи, которые высказывались в сообщениях и докладах российскими и зарубежными коллегами, словно уже в уме составлял будущий сборник, komponуя людей и располагая привносимый ими материал. При том что многие из выступавших, отговорив, манкировали дальнейшими заседаниями, Гульченко упорно и заинтересованно посещал их даже тогда, когда аудитория, мягко говоря, буквально иссякала. И в этом виделась основательность и серьезность его подхода к делу. А затем с завидной настойчивостью он в течение года буквально выжимал из авторов письменные версии их докладов, возился с переводами зарубежных текстов, мучая и докладчиков, и меня как его посредника и «виновника» той конференции. Вот тогда-то и начались наши регулярные встречи, разговоры по телефону, переписка по электронной почте, которая только-только входила в обиход, вытесняя собой факсовые сообщения.

Гульченко зачастил и в Александринский театр, где в то время мы с тогдашним директором Г. А. Сащенко стали устраивать различные культурные акции и научные конференции. Виктор Владимирович проникся атмосферой этого театра и, возможно, почувствовал перспективу своего творческого сотрудничества с этим художественным пространством, в котором культурная традиция и креатив позволяли затеять творческую игру. Он стал неременным участником многих наших проектов, связанных с именами Гоголя и Островского, Стриндберга и Ибсена, с творческими читками современных российских и немецких пьес. Его выступления имели не только сугубо теоретический, театроведческий характер (при безусловном научном знании и широте эрудиции), они были всегда проникнуты живым чувством и восприятием театра, были по сути театрально-интерпретационными, творческими. В его речах (как, впрочем, и в печатных текстах) меня всегда привлекала его органическая способность к образному ассоциативному сопоставлению художественных образов, фигур

<sup>1</sup> См.: Чеховиана: Полет «Чайки»/ Сост. В. В. Гульченко. М.: Наука, 2001.

и сюжетов, способность остро чувствовать контекст, по-художнически оперировать творческой фактурой произведений.

В своих статьях он выступал своеобразным сценаристом культурной драмы, которую мастерски считывал, компоновал в своем сознании и которую как режиссер и актер готов был воплотить перед своими слушателями, читателями или зрителями. Театр в его творчестве был инструментом своеобразного художественного исследования, где наука и искусство, казалось, преодолевали разделяющий их барьер. Чехов, Стриндберг, Беккет и Ингмар Бергман были его любимцами. Он обнаруживал органическую связь между ними, а главное, эта связь была основана на самих свойствах жизни, которую Виктор Владимирович воспринимал как нерасторжимое единство смысла и абсурда, обыденности и сюрреализма, юмора и трагедии. Словом, опять генихуа!

Я отчетливо помню наши длинные задушевные разговоры с Виктором Владимировичем в литературной части Александринского театра, в ходе которых мы оба погружались в мир театрально-культурных ассоциаций, размышляя о Чехове и Стриндберге, о судьбах Новой драмы, нашедшей продолжение в театрально-драматургических поисках XX века. Эта ассоциативная игра безумно увлекала, и я видел, как разгорались глаза у Гульченко, каким вдохновенным он казался в эти минуты, и перед нашими взорами, казалось, воочию вставали образы сочиняемых им сценических положений и целых спектаклей.

Директор Александринского театра Георгий Александрович Сащенко при всей симпатии к Гульченко, основанной на их взаимной любви к Чехову, вместе с тем побаивался давать ему постановку. «Это скорее студийные опыты! — говорил он. — Может быть, на малой сцене...» А Виктор Владимирович, детально изучив труппу Александринки, буквально фонтанировал идеями. «Распределять роли» Сащенко любил, и они с Гульченко часами сидели в кабинете директора, занимаясь этим увлекательным делом.

Потом Виктор Владимирович приглашал нас с Сащенко на свой спектакль «Счастливые дни» в театр «Модерн» в Москву. Сащенко дремал, явно не принимая абсурдистов, а я еще раз убедился в том, что эти постановки были ценны прежде всего той культурной, общечеловеческой драмой, которая в подтексте проявлялась режиссером в этих сценических опытах. Постановки в Александринке Гульченко так и не осуществил, однако один из его спектаклей здесь все же был показан в рамках одного из театральных фестивалей.

Дальнейшее наше общение с Виктором Владимировичем развивалось сугубо на научной почве, связанной с проведением конференций и подготовкой изданий. И хотя в сборниках, редактируемых Виктором Владимировичем, я в итоге так и не опубликовал ни одной статьи, мы сохраняли добрые профессиональные отношения, и я оказывал ему содействие, откликаясь на его просьбы.

Последний раз мы виделись с ним на конференции в Санкт-Петербурге, которая была устроена в ноябре 2017 года в Петербургской театральной библиотеке. Она называлась «А.П. Чехов и литературно-театральная жизнь Петербурга», инициатором этой конференции была А. П. Кузичева, а участвовали в ней чеховеды из Москвы, Питера и Екатеринбурга. Виктор Владимирович в эти же дни проводил в Москве Скафтымовские чтения, но горячо отозвался на приглашение и нашел возможность буквально на один день приехать к нам, чтобы выступить

с сообщением о «Вишневом саде»<sup>2</sup>. В своем письме он писал: «Дорогой Александр Анатольевич, благодарю Вас за приглашение и теплые слова. Я тоже дорожу нашими прошлыми встречами и беседами. Прошлое — если оно настоящее — не выветривается и не исчезает, а остается с нами. Буду из всех сил стараться вырваться хоть на краткое время. Доклад у меня есть, и тема мне очень интересна. Очень хочется повидаться с Вами и хотя бы кратко пообщаться, кроме того, подарить Вам несколько наших книг, вышедших в последнее время... Ваш В. Г.».

Его сообщение на нашей конференции было посвящено реплике Лопахина: «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно». Гульченко, исследуя «подпочву» лопахинской фразы, находил в ней ассоциации как с одним из репертуарнейших водевилей петербургской сцены «Ворона в павлиньих перьях» (соч. Н. И. Куликова), так и с крыловской басней «Ворона». Автор сообщения открывал за репликой героя глубокую ассоциативную ретроспективу, погружая горькую иронию Лопахина в культурный контекст, где обнаруживались отзвуки творений Федра, Эзопа, Лафонтена. Этот культурный контекст, словно бы походя, образовывал объем человеческих чувств чеховских героев. И в этом открывалась пронзительная глубина нашей обыденной жизни, которую такой «человек культуры», как Виктор Владимирович Гульченко, ощущал особенно остро...

2 Гульченко В. В. «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» // Театрон. 2018. № 4. С. 81 — 88.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой театрального искусства, руководитель научно-исследовательских программ Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

E-mail: chepurov57@mail.ru  
OCRID: 0000-0003-3470-0294

#### ABOUT THE AUTHOR:

Alexander Chepurov — Dr. habil. of in Arts, professor, Head of Department of Theater Arts, head of research programs Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: chepurov57@mail.ru  
OCRID: 0000-0003-3470-0294



## ИННА ЛЮЦИАНОВНА. ПАМЯТИ ВЫПУСКНИЦЫ И ПРОФЕССОРА ГИТИСА И. Л. ВИШНЕВСКОЙ

### АННОТАЦИЯ:

Статья посвящена памяти выдающегося исследователя театра второй половины XX века, доктора искусствоведения, профессора ГИТИСа и Литературного института И. Л. Вишневской (1925 — 2018). В статье представлен образ знаменитого педагога и театроведа, оставшийся в памяти ее учеников — вдохновенной рассказчицы, мудрого собеседника, знатока человеческих характеров — в жизни и в драме. Ее путь начинался на фоне драматических событий идеологической борьбы в советском искусствоведении, что наложило отпечаток на ее отношение и к письменному, и к устному слову в кругу учеников и единомышленников. Материал обнаруживает подлинную цельность образа легендарного театроведа, в котором внутренняя свобода и витальность позволяют сохранять искренность в пределах ограниченных возможностей идеологически ориентированного советского искусствоведения.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театр, театроведение, И. Л. Вишневская, ГИТИС.

## INNA LUTSIANOVNA. IN MEMORIAM INNA VISHNEVSKAYA, GRADUATE AND PROFESSOR OF GITIS

### ABSTRACT:

The article is dedicated to the memory of an outstanding theater of the second half of the XX century scholar, Doctor in Art History, Professor of GITIS and the Literature Institute I. L. Vishnevskaya (1925 — 2018). The article presents the image of a famous teacher and theater expert who remained in the memories of her students as an inspired storyteller, a wise interlocutor, an expert on human characters both in life and drama. Her path began against the backdrop of the dramatic events of the ideological struggle in Soviet art criticism, which left an imprint on her attitude to the written and spoken word among students and soul mates. The material reveals true integrity of the legendary theater critic portrait, in which inner freedom and vitality allow to maintain sincerity within the limited possibilities of ideologically oriented Soviet art criticism.

**KEYWORDS:** Theater, theater studies, I. L. Vishnevskaya, GITIS.

Говорят, о мертвых — хорошо или ничего. Слова эти давно очень сказаны, часто используются и потому уже редко подвергаются сомнению. Об Инне Люциановне Вишневской невозможно говорить плохо, поскольку, как часто бывает, ее недостатки — продолжение ее достоинств. Но еще важнее и очевиднее для любого, кто ее знал и любил, — об Инне Люциановне невозможно говорить без смеха, без пересказа ее феерических и гомерически смешных историй и анекдотов, без слов про ее редкий талант из любой истории сотворить анекдот, которых за свою долгую жизнь она сочинила немало. Хотя... На ее лекциях не раз я вынужден был, сползая от смеха со стула, выходить из аудитории, чтобы успокоиться, а когда нам на смену пришел следующий курс, мы поспешили

анонсировать им встречи с Вишневской, но едва начинали пересказывать истории, выяснялось, что эту она им уже рассказала, а за ней. . . За ней была следующая, за второй — третья. . . В том же порядке, в каком она рассказывала их нам. На следующую лекцию мы пришли с претензией, на что Инна Люциановна невозмутимо ответила: «Запомните главное правило эстрадного артиста: надо менять аудиторию, а не репертуар!» Я запомнил. Пользуюсь.

Можно, конечно, сказать, что ее истории — как камешки, вынутые из морской воды, — те, высыхая, тускнеют, а истории Вишневской в пересказе не кажутся такими смешными. Отчасти это так, поскольку существовало еще и невероятное обаяние рассказчика. Вишневская умела рассказывать. Когда присаживалась, то и в зрелые годы любила закинуть ногу на ногу, элегантно отбросив юбку до колена. Встав же, любила закурить и элегантно отводила в сторону руку с сигаретой, которую потом с той же элегантностью могла запросто загасить о парту. Хулиганство в ее манерах было таким же естественным, как и в ее рассказах, где она была всегда жертвой-победительницей. Если рассказывала об увиденном спектакле, то «по роли» она очень часто становилась жертвой очередного радикального режиссерского эксперимента, если о прочитанной статье — то и тут она умела пересказать прочитанное так смешно, что даже если эта статья была написана мною, я не в силах был обижаться, поскольку в ее рассказе статья была только поводом к уморительно смешному сюжету. По сюжету она была жертвой, по производимому своими рассказами эффекту, конечно, победительницей. В полном соответствии с заветами Гоголя, положительным героем ее рассказов был смех.

Не сразу мы узнали, что встречи с нею официально назывались курсом истории русской драматургии XIX века, — Инна Люциановна, конечно, нам рассказывала и о Гоголе, и даже немного об Островском, но — в череде других анекдотических сюжетов. С годами я понял, что любви к драматургии и интереса к драматургии она тем не менее не перебила, что подчас важнее, чем скучный разговор о том или другом. Со временем я (тоже далеко не сразу) узнал, что Инна Люциановна — доктор искусствоведения, автор многих книг, статей. Статьи ее, к сожалению, не были такими же захватывающими, как рассказы. В Доме актера на вечерах она царила, выходила на аплодисментах, а в зал спускалась под овации. В статьях всегда были видны компромиссы, желание сказать приятное, найти хорошее даже тогда, когда она имела полное право не оставить камня на камне — все же знали, как она умеет быть ироничной, порой безжалостной, но остроумие искупало жестокость ее невероятно смешных оценок, а главное — описаний происходящего на сцене. Но разве я имею право судить ее, вышедшую из стен ГИТИСа в 1947 году, после чего через два года грянула кампания по борьбе с антипартийной группой театральных критиков, то есть с ее вчерашними учителями, профессорами ГИТИСа, вдруг оказавшимися космополитами? И волею не слишком благоприятствовавшей, но и не особо жестокой к ней судьбы она оказалась в Среднеазиатском институте советского театра — ее рассказ про СРАТИС, как она сама элегантно аббревиатуизировала этот самый институт, был всегда в боекомплекте ее коронных номеров, а в гитисовском лекционном курсе стоял в репертуаре первой лекции. Она, а не мы, знала цену компромиссам вообще и своим в частности.

Впрочем, книги ее, на мой взгляд, сохраняют свою научную ценность, — тут очень часто ее острый взгляд, неординарное движение

мысли в сочетании с глубоким знанием русской драматургии приводили к интересным, даже парадоксальным, но уж точно не безосновательным гипотезам и выводам. Таковы ее книги о трагедиях Сумарокова, о комедиях Гоголя, об А. Н. Островском.

Она любила и умела красиво жить. На два дома — на работе, умело сочетая лекции в ГИТИСе с драматургической мастерской в Литературном институте, которую она вела вместе с великим Виктором Сергеевичем Розовым, о котором тоже рассказывала — весело, любя. И в обычной жизни она талантливо сочетала любовь к двум домам, любя и поддерживая авторитет своего мужа, профессора Щукинского училища Владимира Эуфера, хотя «вся Москва» знала, что одновременно на протяжении полувека на выходные она уезжала в Переделкино к не менее любимому Владимиру Пименову, в первой половине 60-х — главному редактору журнала «Театр», потом на протяжении 20 лет ректору Литературного института имени М. Горького.

Когда она заболела или в какой-то момент почти перестала выходить на улицу, кажется, не понимая, что это — первые признаки начавшейся болезни, взяв телефонную трубку, Инна Люциановна старалась быстро перейти от «здрасьте, как дела» к неизменному: «Давай, рассказывай!» Она питалась чужими сюжетами, когда не хватало своих, довольно быстро «перекладывая» их на свой лад, и чужие сюжеты превращались в ее истории, возможно, не такие смешные, как ее настоящие — от начала и до конца, но все равно это снова были ее истории. Сказав в начале, что эти устные рассказы в печатном изложении (а публиковали их не раз и не два), конечно, теряли, я в заключение не побоюсь высказать надежду на то, что найдутся те, кто соберет их и издаст, поскольку без рассказов Инны Люциановны Вишневской история русского театра последней четверти XX века будет неполной.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

Заславский Григорий Анатольевич — кандидат филологических наук, ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС.  
E-mail: [info@gitis.net](mailto:info@gitis.net)  
ORCID: 0000-0003-0131-0791

**ABOUT THE AUTHOR:**

Grigorij Zaslavskij — *PhD in Philology, Rector of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).*  
E-mail: [info@gitis.net](mailto:info@gitis.net)  
ORCID: 0000-0003-0131-0791

*Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией*

Редактор В. Огуцова  
Художник Е. Бородина  
Корректор Н. Медведева

Адрес редакции и издателя

125009 Москва, Малый Кисловский пер., д. 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](http://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 23.03.2019 Формат 70x100/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 9,5.

Отпечатано с предоставленных готовых файлов  
в полиграфическом центре ФГУП Издательство «Известия»  
127254 Москва, ул. Добролюбова, д. 6  
Тел.: (495) 650-38-80  
[izv-udprf.ru](http://izv-udprf.ru)