

ГИТИС

2/2020

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА-
ГИТИС

2/2020

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

ГИТИС

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.

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».

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

© Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2020

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ Александры Ашихиной

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин,
профессор, доктор
филологических наук

Г. Ч. Гусейнов, профессор
(НИУ ВШЭ), доктор
филологических наук
В. Н. Дмитриевский,
профессор, доктор
искусствоведения
С. В. Женовач, профессор,
заслуженный деятель
искусств России

Т. В. Портнова, профессор
(РГУ им. А. Н. Косыгина),
доктор искусствоведения
К. Э. Разлогов, профессор
(ВГИК им. С. А. Герасимова),
доктор искусствоведения
Елена Ранди, профессор, PhD
(Падуанский университет,
Италия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, ректор,
кандидат филологических
наук

В. В. Иванов, доктор
искусствоведения (ГИИ)
О. В. Калугина,
ведущий науч. сотр.
(НИИ теории и истории
изобразительных
искусств РАХ), доктор
искусствоведения
Р. Г. Косачева, профессор,
доктор искусствоведения
Н. И. Кузнецов, профессор
(Московская государственная
консерватория
им. П. И. Чайковского),
доктор искусствоведения
Е. М. Левашёв,
профессор (ГИИ), доктор
искусствоведения
Л. И. Лифшиц, доктор
искусствоведения (ГИИ)
М. Г. Литаврина,
профессор, доктор
искусствоведения
Ю. М. Орлов, профессор,
доктор искусствоведения

Е. В. Сальникова, доктор
культурологии (ГИИ)
В. Ю. Силюнас, профессор,
доктор искусствоведения
В. Н. Ткачёв, профессор
(Московский государственный
академический
художественный институт
им. В. И. Сурикова при РАХ),
доктор архитектуры
Д. В. Трубочкин, профессор,
доктор искусствоведения
Е. Г. Хайченко, профессор,
доктор искусствоведения
Н. М. Цискаридзе, профессор
(Академия русского балета
им. А. Я. Вагановой),
народный артист России
Н. А. Шалимова, профессор,
доктор искусствоведения
А. Л. Ястребов, профессор,
доктор филологических наук

К. Л. Мелик-Пашаева,
профессор, кандидат
искусствоведения
Ю. Л. Альшиц, профессор,
PhD (Германия), кандидат
искусствоведения
А. В. Бартошевич, профессор,
доктор искусствоведения
С. М. Бархин, академик
(НИИ теории и истории
изобразительных
искусств РАХ)
Д. А. Бертман, профессор,
народный артист России
Т. Н. Ветрова,
доктор искусствоведения
(ВГИК им. С. А. Герасимова)
И. Н. Гращенкова, доктор
искусствоведения

EDITOR-IN-CHIEF

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

Hasan Huseynov, *Professor
(Higher School of Economics),
Dr. habil. in Philology*
Vitaly Dmitrievsky, *Professor,
Dr. habil. in Arts*
Sergey Zhenovach, *Professor,
Honored Artist of the Russian
Federation*

Tatiana Portnova,
*Professor (The Kosygin
State University of Russia),
Dr. habil. in Arts*
Kirill Razlogov, *Professor
(Russian State University
of Cinematography named
after S. Gerasimov),
Dr. habil. in Arts*

EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Grigoriy Zaslavskiy, *Rektor,
PhD (Philology)*

Karina Melik-Pashayeva,
Professor, PhD in Arts
Yury Alshits, *Professor,
PhD in Arts (Germany)*

Alexey Bartoshevich, *Professor,
Dr. habil. in Arts*
Sergey Barkhin,
*Academician (Research
Institute of Fine
Arts' Theory and History)*

Dmitry Bertman, *Professor,
People's Artist of Russia*
Tatyana Vetrova,
*Dr. habil. in Arts
(Russian State University
of Cinematography named after
S. Gerasimov)*

Irina Grashchenkova,
Dr. habil. in Arts

Vladislav Ivanov, *Dr. habil.
in Arts (State Institute for Art
Studies)*

Olga Kalugina,
*Leading Researcher
(Research Institute of Theory
and History of Fine Arts),
Dr. habil. in Arts*

Rimma Kosacheva, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Nikolai Kuznetsov, *Professor
(Moscow P. I. Tchaikovsky
Conservatory),
Dr. habil. in Arts*

Evgeny Levashev,
*Professor (State Institute
for Art Studies), Dr. habil.
in Arts*

Lev Lifshits, *Dr. habil. in Arts
(State Institute for Art
Studies)*

Marina Litavrina, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Yuri Orlov, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Elena Randi, *Professor
(University of Padua, Italy),
PhD*

Ekaterina Salnikova, *Dr. habil.
in Cultural Studies
(State Institute for Art Studies)*

Vidmantas Silyunas, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Valentin Tkachev, *Professor
(Moscow State Academic Art
Institute n.a. V. I. Surikov),
Dr. habil. in Architecture*

Dmitry Trubochkin, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Elena Khaichenko, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Nikolai Tsiskaridze,
*Professor (Vaganova Ballet
Academy),
People's Artist of Russia*

Nina Shalimova, *Professor,
Dr. habil. in Arts*

Andrey Yastrebov, *Professor,
Dr. habil. in Philology*

ВОКРУГ ЧЕХОВА. К 160-ЛЕТИЮ ДРАМАТУРГА

8 *М. Г. Литаврина*

**РОЛЬ ЕЛЕНА АНДРЕЕВНЫ В «ДЯДЕ ВАНЕ»:
ДИАЛОГ АКТРИСЫ С АВТОРОМ**

20 *Р. Винекен*

**СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО
«ЧАЙКИ» А. П. ЧЕХОВА.
ИСТИНА – МИМЕСИС –
ИМИТАЦИЯ – КОПИЯ**

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

33 *А. П. Иванова*

**О ПЕРВОМ СПЕКТАКЛЕ
«КОМЕДИ ФРАНСЕЗ»**

53 *В. В. Брейтбург*

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
БРОДВЕЙСКИХ МЮЗИКЛОВ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ**

65 *Ю. Б. Абдоков*

**БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ: ПАРТИТА
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И КАМЕРНОГО
АНСАМБЛЯ. ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА**

БОЛЬШОЙ БАЛЕТ

83 *А. Г. Дронова*

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ
ШКОЛА В 1854–1889 гг.:
СОЗДАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО
БАЛЕТНОГО УЧИЛИЩА**

97 *В. И. Смирнова*

**РАЗВИТИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ВЕТВИ
КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ
И БАЛЕТ «АРЛЕКИНАДА» М. ПЕТИПА**

107 *А. Е. Меловатская*

**ГЕННАДИЙ МАЛХАСЯНЦ
ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА:
«ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА
В СОВРЕМЕННОМ БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ»**

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ

125 *В. Н. Дмитриевский, Г. А. Заславский,
А. И. Фокин*

**СОЦИОЛОГИЯ ТЕАТРА –
НАУКА ПОЗИТИВНАЯ**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

141 *К. А. Учитель*

**ГЕНИЙ МЕСТА:
ОПЫТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.
ТЕЗИСЫ И НАБЛЮДЕНИЯ**

156 *Т. И. Гончарова*

**ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ
В РУКАХ РЕЖИССЕРА**

ШКОЛА СЦЕНЫ

181 *В. П. Морозов*

**ОТ ГИПОТЕЗЫ И. ГРУЗИНОВА –
К ИСКУССТВУ РЕЗОНАНСНОГО ПЕНИЯ
И МЕТОДИКАМ МАСТЕРОВ**

197 *Нацагдоо Ренчин*

**ВКЛАД УРТНАСАН РЭНДОО В РАЗВИТИЕ
ШКОЛЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ
В МОНГОЛИИ**

75 ЛЕТ ПОБЕДЫ

208 *Р. В. Захаров*

**ИСКУССТВО – ФРОНТУ
(ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ)**

**ABOUT CHEKHOV.
ON THE 160th ANNIVERSARY OF BIRTH**8 *Marina Litavrina***THE PART OF YELENA ANDREYEVNA
IN "UNCLE VANYA":
ACTRESS TALKS TO THE AUTHOR**20 *Ruth Wyneken***THE SEMANTIC SPACE
OF "THE SEAGULL" BY A. P. CHEKHOV.
TRUTH – MIMESIS – IMITATION – COPY****ART. MOTION IN TIME**33 *Anastasia Ivanova***ABOUT THE FIRST PERFORMANCE
OF COMÉDIE-FRANÇAISE**53 *Valeriya Breytburg***ARTISTIC EMBODIMENT BROADWAY
MUSICALS OF THE FIRST THIRD
OF THE XX CENTURY**65 *Yuri Abdokov***BORIS TCHAIKOVSKY: PARTITA FOR CELLO
AND CHAMBER ENSEMBLE.
TIMBRE POETICS****GRANDE BALLE**83 *Angelina Dronova***ST. PETERSBURG THE THEATRE SCHOOL
IN 1854–1889:
CREATION OF AN INDEPENDENT
BALLE SCHOOL**97 *Veronica Smirnova***THE DEVELOPMENT OF FRENCH
BRANCH OF THE COMMEDIA DELL'ARTE
AND THE BALLE "HARLEQUINADE"
BY M. PETIPA**

107 *Anna Melovatskaya*

**GENNADY MALKHASYANTS ABOUT
THE ART OF DANCE: "EXPRESSIVE MEANS
IN A MODERN BALLET PERFORMANCE"**

GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

125 *Vitaliy Dmitrievskiy, Grigoriy Zaslavskiy,
Alexander Fokin*

**SOCIOLOGY OF THE THEATRE –
A POSITIVE SCIENCE**

OPEN SPACE

141 *Konstantin Uchitel*

**GENIUS LOCI:
INTERACTION EXPERIENCES.
THESES AND OBSERVATIONS**

156 *Tatiana Goncharova*

**PSYCHOANALYTIC INSTRUMENT
IN THE DIRECTOR'S HANDS**

THE STAGE SCHOOL

181 *Vladimir Morozov*

**FROM THE HYPOTHESIS
OF ILYA GRUZINOV – TO THE ART
OF RESONANT SINGING
AND TECHNIQUES OF MASTERS**

197 *Natsagdoo Ryenchin*

**URTNASAN RENDOO'S CONTRIBUTION
TO THE DEVELOPMENT OF STAGE SPEECH
SCHOOLS IN MONGOLIA**

75th ANNIVERSARY OF VICTORY

208 *Rostislav Zakharov*

**THE ART FOR THE FRONT
(FROM MEMORIES)**

ВОКРУГ ЧЕХОВА. К 160-ЛЕТИЮ ДРАМАТУРГА ABOUT CHEKHOV. ON THE 160th ANNIVERSARY OF BIRTH

М. Г. ЛИТАВРИНА

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

MARINA LITAVRINA

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

РОЛЬ ЕЛЕНА АНДРЕЕВНЫ В «ДЯДЕ ВАНЕ»: ДИАЛОГ АКТРИСЫ С АВТОРОМ

АННОТАЦИЯ

В статье, основанной на найденной автором архивной рукописи (Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, Москва), описывается работа бывшей актрисы МХТ Екатерины Корнаковой-Бринер (1895 – 1956) над ролью Елены Андреевны в «Дяде Ване» А. П. Чехова. Актриса, бывшая студийка Художественного, профессионализм которой отмечал Станиславский, запомнилась критикам по ролям в спектаклях Первой студии – МХАТа Второго «Балладина» Ю. Словацкого, «Любовь – книга золотая» А. Толстого, «Закат» И. Бабеля. Неординарная и яркая личность, Корнакова вдохновила художника Ю. Анненкова, писателя К. Чуковского на создание ряда произведений. Она покинула Советскую Россию в конце 1920-х гг. Ее артистическая карьера в зарубежье не сложилась. Она пыталась при участии мужа, влиятельного бизнесмена Бориса Бринера, создать собственную драматическую студию в Харбине в 1930-е гг., поставила несколько спектаклей, но это предприятие было недолговечным. Между тем, благодаря мхатовской школе, она, как и многие бывшие художественники,

THE PART OF YELENA ANDREYEVNA IN “UNCLE VANYA”: ACTRESS TALKS TO THE AUTHOR

ABSTRACT

The paper is based on an archive manuscript, found by the author in the holdings of Alexander Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow, and is mainly devoted to the interpretation of Yelena Andreyevna part in Chekhov’s “Uncle Vanya”. The text, containing keen acting remarks, belonged to the actress Ekaterina Kornakova-Brynnner (1895 – 1956), former member of Moscow Art theatre team. Mentioned by Stanislavsky as one of the most professional MAT studio disciples, the actress was marked by many contemporaries for her acclaimed performances in “Balladyna” by Slovazky, “Love is a golden book” by A. Tolstoy, “The Sunset” by I. Babel and other productions of the First MAT studio (later Moscow Art Theatre Second). Her unforgettable artistic profile inspired artist Yu. Annenkov and writer K. Chukovsky who praised the actress in their works. She left Soviet Russia for good in the late 20-s. Kornakova failed to maintain artistic career abroad, though managed, due to the financial support of her husband Boris Brynnner, to organize an amateur studio in Harbin in late 1930-s, having staged several productions based on Russian classics. Being a bright

в зарубежье обнаружила талант режиссера-педагога. Убедительным доказательством того и является найденный текст. Разработка роли, вероятно, так и не сыгранной Екатериной Корнаковой, представляет сегодня неподдельный интерес в связи с оригинальной, идущей вразрез с традицией, трактовкой образа, самостоятельным аналитическим актерским подходом и добавляет новые оттенки к пониманию чеховской героини.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. П. Чехов, Екатерина Корнакова-Бриннер, драматургия, «Дядя Ваня», МХТ, русское зарубежье, Вера Греч.

Stanislavskian disciple, she developed other talents – as many other MAT actors abroad, she proved to be a gifted teacher and director. The interpretation given by Kornakova is, undoubtedly, a documental proven to this statement, as her untraditional and bold vision of the role is nowadays a subject of interest for drama students and pedagogues. It provides Chekov's character with new approach, thus bringing fresh colors to the interpretation of the part.

KEYWORDS: A. P. Chekhov, Katherine Kornakova-Brynnner, drama, "Uncle Vanya", Moscow Art Theatre, Russia Abroad, Vera Gretch.

*Даже покидая сцену,
актер продолжает играть...*

М. Чехов

Елена Андреевна Серебрякова традиционно считается образом второплановым, водянистым, недописанным и не самым интересным в общей касте «Дяди Вани». Даже на обсуждении рукописи пьесы в Театрально-литературном комитете еще в 1899 г. отмечалось, что характер Елены «нуждался бы в несколько большем выяснении...» [1, с. 95]. Утешительным призом для исполнительницы обычно является фактор красоты героини и возможность выигрышно продемонстрировать свои внешние данные. Ведь в пьесе неоднократно говорится о привлекательности Елены-колдуньи, обречшей себя на жизнь со старым мужем-подагриком. Красоваться, стелиться, изнывать от скуки, вздыхать – вот что по большей части считают нужным демонстрировать исполнительницы роли. Как правило, по-мхатовски высокие, стройные, изящные, принимающие красивые позы на диванах модерна, в платьях пастельных оттенков и шляпах-аэродромах. Перед нами всякий раз на театре – эмблема женщины Серебряного века, как выразился бы А. Р. Кугель, «склонной к сомнамбулизму». В ней подозревается «русалочья кровь», о чем подробнее ниже. Однако обещанное было возвращение Елены по-чеховски деконструируется. Елена Андреевна отказала Астрову. Победило хорошее воспитание, моральные заповеди и верность супружескому долгу. Или иначе: неспособность к спонтанному поступку, отдаче себя во власть нахлынувшего искушения. (Как говорит о себе героиня, «я труслива, застенчива...» [2, с. 93].)

Так кто же она – женщина-загадка или банальность, неудача драматурга? На вопрос: что есть Елена Андреевна у Чехова в пьесе – имея в виду некоторую неясность образа и сложившиеся тенденции интерпретации, – можно ответить грубо, почти по-пушкински (вспомним отклик на «Горе от ума»): «не то – <...>, не то московская (здесь: петербургская. – М. Л.)

кузина» [3, с. 96]. Впрочем, подобное нехорошее предположение самой Еленой горячо отрицается и на словах, и на деле. Она, мужняя жена, все время в обороне, яростно оберегает свою честь и требует уважения к себе. Между тем неслучайно само имя, данное автором героине. Тут она явно вождельная Елена Прекрасная, по-женски победительно выступающая в паре с некрасивой Соней. Такие пары конкуренток: красавица – дурнушка, молодая – увядающая, удачница – неудачница у Чехова обнаруживаются в каждой пьесе великого «квартета». При этом Соне-труженице, несчастной дурнушке, отдается, как правило, все сочувствие зрителя, а Елене, несмотря на ее моральные инвективы и преданность мужу, постановщиком, опять же как правило, посылается некий моральный упрек.

Случаи пересмотра вышеописанного сложившегося сценического шаблона редки. Речь пойдет как раз о таком. То есть не об исполнении, а о прочтении. Вернее, о толковании образа актрисой, старающейся дать самостоятельную, во многом отличную от большинства исполнительниц, интерпретацию образа. Актрисой, вступающей в заочный диалог-спор с автором. Сразу скажем, что мы основываемся в данном случае не на своем впечатлении от игры, ее описаний и иконографии, что обычно для театроведа, а на документальном свидетельстве, актерском автотексте, зафиксировавшем незаурядный подход. Забегая вперед, отметим: сам этот случай можно определить как попытку реабилитации Елены Андреевны Серебряковой, выдвижение ее образа в «первостепенные» у Чехова.

Указанный анализ роли принадлежит бывшей актрисе МХТ Екатерине (Катерине) Корнаковой. Текст с обширными комментариями актрисы (машинописная рукопись) к роли Елены Андреевны обнаружен автором в фонде бывших артистов МХТ и Пражской группы Веры Греч и Поликарпа Павлова в Архиве Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына [4]. В разборе материалов этого фонда довелось участвовать. Характерно, что на титульном листе рукописи крупно напечатано «НЕУВЯЗКИ», а выше от руки написано: «трактовка роли Корнаковой-Бринер» [4, с. 1]. Печатный текст подвергнут рукописной правке, снабжен дополнениями-дописками (почерк актрисы был сопоставлен с ее прочими эпистолярными, хранящимися в РГАЛИ [5]).

Далее обозначим коротко не только, кто такая Корнакова, но и поясним, каким образом уже в зарубежье пересеклись вновь пути актрис-эмигранток мхатовского корня – Веры Греч и Катерины Корнаковой. И при чем здесь Елена Андреевна. Особое очарование (вспомним афоризм Пушкина о женщине и грамматике) и аутентичность данному документу, добавим, придает большое количество грамматических ошибок и опечаток.

Автор данной рукописи, Екатерина Ивановна Корнакова (настоящая фамилия Елина, 1895 – 1956), принадлежала к небольшому числу самобытных молодых актрис, на которых возлагались большие мхатовские надежды. Ее выделял Станиславский из общего числа учеников, называя Корнакову вместе с Мих. Чеховым самыми перспективными – он писал, что «школа

и студии существовали для того, чтобы выработать одного Чехова и одну Тарасову и Корнакову» [6, с. 105]. И еще: «...это из молодежи, это наиболее талантливые лица: Чехов, Тарасова, Корнакова» [6, с. 86]. Она училась в студии Н. О. Массалитинова, затем преобразованной во Вторую, вместе с Аллой Тарасовой. Потом участвовала в спектаклях Первой студии и МХТ, выходя в толпе с другими юными сотрудниками. Это для Корнаковой было некоей повинностью, «выходами» она часто манкировала, судя по дневниковым рапортам помощника режиссера Юрия Понса, режиссеров Вахтанга Мчеделова, Валерия Бебутова («Корнакова отпущена по болезни», «Е. И. Корнакова – больна», «Корнакова не явилась», «причина отсутствия неизвестна» [6, с. 277, 283, 285 и др.]). Во всяком случае сначала в театре она часто скучала. Правда, потом ей выпал шанс, и роли побольше для нее нашлись. В частности, играла юную княгиню Серпуховскую в пьесе Алексея Толстого «Любовь – книга золотая» (1924) – ставила спектакль в Первой студии Серафима Бирман, но в целом постановка была критически оценена советской прессой [7, с. 761], хотя, добавим, Корнакову выделяли [8, с. 397 и др.]. А еще – сыграла Алину в романтической «Балладине» Ю. Словацкого в постановке Р. Болеславского, вскоре покинувшего Советскую Россию.

Ее неординарная внешность, как и пронзительная молодость, в свое время очень привлекли художника Юрия Анненкова, графически воспевавшего главным образом ее великолепные ноги. Художник принес в многочисленную мемуарную литературу о Корнаковой образ дикой кобылицы, вырвавшейся на «мировые сквозняки». Впрочем, этот троп был позаимствован им из раннего стихотворения Корнея Чуковского: тот утверждал, что на самом деле Катерина – «молоденькая монголка», в жилах которой бродит «безумная кровь» (обратим внимание, что Чуковский пишет «Карнакова») [9, с. 59]. И то правда: она родилась среди степей, в Кяхте, у монгольской границы. (Публикации анненковеда И. Обуховой-Зелинской [10], основывавшиеся именно на этом видении, закрепляют данный образ¹.) Однако то, что будет изложено дальше, свидетельствует не только о примечательной антропологии артистки, но и о ее незаурядном уме, творческой смелости и редкой пытливости. Из биографии: после разрыва с первым мужем Алексеем Диким Корнакова круто изменила свою жизнь, выйдя замуж за швейцарского бизнесмена русского происхождения Бориса Бринера, уехав на Дальний Восток и впоследствии прожив значительный отрезок жизни в Шанхае и Харбине. С конца 1920-х она уже не значится в труппе МХАТа. Корнакова, выйдя замуж за Бориса, стала мачехой знаменитого впоследствии американского актера Юла Бринера² и знакомой писательницы Натальи Ильиной, ставшей ученицей

1 Статья содержит ссылку на биографическое исследование о Корнаковой дальневосточного краеведа А. И. Брюханова, но в своей большей части воспроизводит факты публикации последнего. См.: <http://bryners.ru/gallery/php?album=8>.

2 Давы правильно отобразить на письме латиницей звучание фамилии актера (по правилам английского произношения), в нее вставили вторую букву «н» – Yul Brynner. Таково принятое в США написание фамилии актера – сына Корнаковой.

актрисы по харбинской драматической студии (также оставившей воспоминания о Корнаковой [11, с. 126–163], в основном как о просто яркой личности, жене преуспевающего бизнесмена, эпизодически работавшей режиссером любительской сцены в зарубежье). Ее материнство не состоялось: Катерина потеряла новорожденного ребенка. Пережив горе, стремилась заполнить пустоту жизни: выяснилось, что театр для нее главное, а потому она страдала без сцены, без профессиональной работы и жадно интересовалась театральной жизнью Москвы. (В конце 1940-х она даже побывает в Москве, но тут не останется.) Муж, используя свои связи, может организовать драматическую студию в Харбине. Между тем судьба вскоре преподнесет ей роковой поворот: Борис Бринер арестован, депортирован в СССР, но благодаря связям, деньгам и усилиям родственников далее обменен на нескольких советских граждан, находившихся в швейцарских тюрьмах. Все перечисленное, да еще и тяжелая болезнь удочеренной Корнаковой девочки, вероятно, сказались на его состоянии.

После скоропостижной смерти мужа Екатерина Корнакова оказалась в очень сложном материальном положении в Лондоне, последние годы работая на молочной кухне, где мыла бутылки. Как многие русские эмигранты-неудачники, пила. Тяжело заболевшую Корнакову, умершую впоследствии в дешевом муниципальном госпитале, навещала в начале 1950-х гг. Вера Греч, бывшая мхатовка, организовавшая чеховские спектакли в Кембридже, которая, вероятно, и получила рукопись с трактовкой чеховской роли. Об этих фактах автору сообщила в интервью Ирина Сергеевна фон Шлиппе, эмигрантка, также девочкой навещавшая Корнакову. На эту тему также удалось расспросить и мемуаристку Ольгу Ильину-Лаиль [12]. Очевидно, рукопись пригодилась: Греч вскоре поставила «Дядю Ваню» для английских учеников-славистов в их с Поликарпом Павловым театральной студии в Кембридже, о чем говорят сохранившиеся программки чеховских постановок, находящиеся в том же фонде [4]. Далее, по возвращении актерской пары на континент, постановка была повторена в Париже, в зале Иена, но в силу возраста Греч играла роль няньки Марины. Довелось ли самой Корнаковой в зарубежье сыграть до этого Елену Андреевну, с достоверностью пока установить не удалось.

Корнакова, как выше указано, ставила своей задачей некую реабилитацию Елены Андреевны, с ее точки зрения, отнюдь не «нудного эпизодического лица», как аттестует себя сама героиня. Она считала, что предшественники – постановщики, да и исполнительницы, выражаясь по Чехову, не прочли как следует его пьесы. Мало того, она полагала эту роль самой интересной в «Дяде Ване». Почему о Елене Андреевне, возмущается актриса, принято судить со слов Войницкого? Ведь его необъективность, ревнивая пристрастность очевидна, а несовпадение слова и поступка героя, декларации и реального положения вещей, добавим от себя, – знаковая особенность поэтики чеховской драмы. Ассимилируя образ, по-мхатовски идя «от жизни», Корнакова рассуждает о Серебряковой как о существующем независимо от автора человеческом создании, судит о ней как о реальном лице, хорошо ей знакомом. И конечно,

знакомом Чехову. Она (опять пушкинское!) могла бы сказать: эку штуку выкинула моя знакомая, красавица Елена – отказала Астрову! А потому Корнакова считает себя вправе судить, насколько верное отображение оригинала дал Чехов-портретист. Перед нами не просто отрывочные записки на манжетах, не комментарии на полях, а хорошо структурированный, продуманный и логически выстроенный текст (15 машинописных страниц), начинающийся разделом «Вопросы к роли» [4, с. 2]. По-мхатовски выстраивая биографию образа, исполнительница обнаруживает у автора «неувязки», то есть противоречия в самом тексте чеховской пьесы.

Во-первых, ею отмечаются некие лакуны, недосказанность и несуразности в самом портрете героини. Так, исполнительнице роли не ясно, «из какой она (Е. А. – М. Л.) семьи» [4, с. 2]. Известно, где училась – в Петербургской консерватории и сколько ей лет – 27. Однако, если верить тому, что сказано – а именно, что вышла замуж за профессора в 17 лет, – то непонятны обстоятельства, при которых оказалась в его доме столь юной. Еще была ученицей? Близкой знакомой умершей первой жены? [4, с. 2]. Корнакова недоумевает, почему Войницкий, которому тогда было 37, не пылал чувствами к юной Елене, а полюбил уже «профессоршу»? Не ясно. «Неувязки» обнаруживает актриса в возрасте героев и хронологии событий.

Так, няня говорит Соне, что профессор уже болел, когда она, т. е. Соня, была маленькой, и, значит, еще при жизни ее матери. Вопрос актрисы к Чехову: сколько лет тогда было Соне? И сколько лет Соне сейчас? (Текст роли Е. А.: «Ты на меня сердилась за то, что я будто вышла за твоего отца по расчету»... Сетует Елена и на то, что Соня не переставала ее казнить «своими умными подозрительными глазами» и т. д.). Актриса спрашивает: «Сколько же лет она начала работать?..» [4, с. 3] на Серебряковых?! Известный текст Войницкого про то, что профессор 25 лет пережевывает одно и то же и др., комментируется не самым лестным для автора пьесы образом: «Этот идиот прозрел только год назад...? Почему же?» [4, с. 2]. Войницкий в другом месте называется ею «бессердечным идиотом чеховским» – причем напечатано сначала было «Чеховым», исправлено на «чеховским» [4, с. 7].

Другой важный аспект – почему, прослужив в престижном столичном высшем учебном заведении 25 лет, профессор настолько «беден», что Соня и Ваня должны, во всем себе отказывая, недоедая, работать без продыху



Е. Корнакова в роли Дарьи Серпуховской в спектакле «Любовь – книга золотая». 1924 г.

и все посылать ему? Ведь сам Войницкий у Чехова говорит, что долг за имение уже полностью выплачен – тем не менее он продолжает существовать на 500 рублей, да и Соня по-прежнему не покладает рук. Это, добавим от себя, противоречит и представлениям о материальном положении профессуры в царской России. И во сколько лет, спрашивается актрисой вторично, начала работать Соня в поте лица? Наконец, отчего няня «давно, грешница, лапши не ела»? Не готовили, потому что дорого? А ргггг, заметим, что все эти дотошные актерские поиски житейской логики отчасти напоминают знаменитые раздраженные вопросы критика А. Р. Кугеля к пьесе «Чайка»: «Почему актриса скупая? <...> Зачем старик в параличе?» [13].

А главное, по Корнаковой, дядя Ваня абсолютно безосновательно винит профессора и его супругу в общей праздности, дескать, с их приездом «жизнь выбилась из колеи»... «Сплю, ем, пью вина...», – говорит он. Очевидно, красота Елены отвлекает и его, и Астрова от настоящей работы. Но это совсем не интриги Елены. При этом оба мужчины много пьют. Соня просит Астрова не пить. Елена в ответ на приставание Войницкого утверждает, что тот пьян: «Раньше вы никогда не пили и никогда так много не говорили...» «Когда он не пил? И так много не говорил?» [4, с. 3] – не верит реплике Чехова-драматурга Корнакова, как будто лично знакомая с дядей Ваней, и замечает за последним: «Он говорит без остановки о своих чувствах к ней» [4, с. 3]. Пьянство персонажей, считает актриса, – как раз от тупости и монотонности деревенской жизни. Недаром Елена говорит Соне об Астрове: «Он пьет, бывает грубоват», словом, «талантливый человек в России не может быть чистеньким». Да, Астров таков – да и без всякого влияния «пришельцев», как подчеркивает Корнакова. Во всяком случае, заключает артистка, вино вводят в каждодневный ритуал и рацион отнюдь не Елена с супругом – профессор подагрик, этакий Беликов, в пальто и галошах при ясном солнце, «боится смерти, бережет себя» [4, с. 3]. Это его, профессора, не устраивает весь «строй деревенской жизни», он здесь, по собственному признанию, чувствует себя «на чужой планете». Вино в буфете стоит привычно, а не привезено профессором с супругой. Елена Андреевна вообще не хозяйка тут, она не отдает ни одного распоряжения о еде, о вине, как пронизательно замечается в рукописи. «Кто запрещал лапшу? Кто ставил на стол вино?» [4, с. 4], – дотошно вопрошает Чехова Корнакова, считающая, что воцарившийся сумбур жизни очень несправедливо относится «симпатичными» чеховскими персонажами на счет Елены.

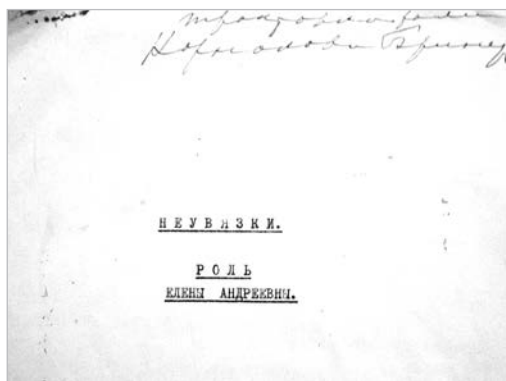
Далее рукопись отражает перевод актрисой стрелок в оценке действующих лиц чеховской пьесы на 180 градусов относительно привычного. В ее понимании и Соня, и Ваня – отнюдь не олицетворение доброты. Соню она называет «эгоисткой», уперто, начетнически твердящей про «учить-лечить», «торговать мукой» (сиречь «бить камни», «ехать на кирпичный завод» и др. в прочих пьесах Чехова) и тем самым заполняющей зияющую прореху своей женской жизни. Почему Соня и Ваня, задается вопросом Корнакова, еще когда Елена только была «принята в семью», совсем

юной, 17-летней, не проявили к ней внимания? Почему они не помогли ей, что называется, найти себя в новой жизни, не научили этому «учить-лечить»: «Никто не хотел приобщить ее к своей деловой, трудовой жизни, в которой может быть другой интерес, кроме интересов профессора?» «Ее закрыли, замуровали в одну комнату. Другой жизни ей не дал никто из них, не думали о ней...» [4, с.13], – выносит приговор действующим лицам актриса.

Следующий раздел толкования роли – «Елена Андреевна как человек». Резюмировать весь подход к этой роли у Корнаковой можно словами самой чеховской героини: «Я лучше и выше, чем вы думаете». Предполагаемая исполнительница стремится определить основные черты характера и «сквозное действие роли», как того требует мхатовская система. «В чем ее (Е. А. – М. Л.) сущность?» – спрашивает она. И тут же отвечает: «В уме. Доброте, искренности, самопожертвовании, уступчивости, застенчивости...» [4, с. 4]. Каждое из этих качеств рассматривается подробно. Однако доминирующая черта Елены, по Корнаковой, – «одинокость и незнание жизни» [4, с. 12], поэтому все исполнение образа – в тонких «движениях и в внутренних и внешних передачах». Елена Андреевна, с точки зрения актрисы, внутри себя «вырастила непроходимую тайгу» и закрылась в ней от людей, не верящих в ее правду, в искренность поступков и чувств.

Где же мы видим ум Елены Андреевны? По Корнаковой, в знаменитой сцене с Соней, при характеристике Астрова в монологе Елены («Не в лесе и не в медицине дело... Смелость, свободная голова, широкий размах... Такие люди редки...» и т. д.). В разговоре с Астровым о лесах Елена хоть и говорит, что ее голова занята не этим, на самом деле демонстрирует понимание главной жизненной заботы Астрова. «И доктор говорит ей, ее умным глазам, в которых он находил для себя и понимание, и ответ» [4, с. 5], – пишет Корнакова, отмечая, что, казалось бы, гораздо ближе стоящий к Астрову Войницкий доктор как раз вовсе не понимает, считая его экологические занятия чудачеством.

Елена глубоко увлечена Астровым именно как человеком, считает актриса, она вообще очень проникательна и изначально видит в поведении аборигенов именина в отношении себя некую провокацию. Интересно, что именно Елена связывает разрушительное отношение к природе с разрушением межчеловеческих отношений. И те же, кто «безрассудно губит леса», безрассудно губят и человека. В результате этой позиции, как говорит умная Елена, «скоро... на земле не останется ни верности, ни чистоты,



Фрагмент титульного листа рукописи
Е. Корнаковой-Бринер.
Из фондов Дома русского зарубежья имени
Александра Солженицына

ни способности жертвовать собою...» (эти разговоры о «мелких дрязгах между хорошими людьми», как мы знаем, перетекли сюда из «Лешего») [14]. А далее Елена логично и, добавив, храбро, переходит к обсуждению собственного положения в данном кругу: «Почему вы не можете равнодушно видеть женщину, если она не ваша?». Словом, в самих якобы милых чеховских обитателях имения, как указывает умная героиня, «сидит бес разрушения»: «Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга». За эту пронизательность адресаты приведенной критики уж никак не могут любить Елену – считает Корнакова. И те, не прощая героине этого «суда», только и ждут ее падения – этого «бултых с головой в омут». Интересно, что и Астров, к которому Елена явно равнодушна, тоже обвиняет ее в носительстве «гена разрушения». (Она, по его словам, и «хорек», и «хищница милая», и ленивица, и праздная...) Проигрывается как бы будущий отказ Елены от близости с Астровым – и его ответная мужская обида.

Самое главное в ключевой сцене Астрова и Елены, как когда-то разъяснял Чехов в ответ Станиславскому, писавшему о «взрыве страсти», это то, что Астров «не уважает Елену» [2, с. 400]. В искренность ее чувств к мужу не верит. Ничего, кроме секса, современным языком говоря, доктор не хочет. А она потребность в мужском теле, тоску молодой плоти в себе давно и жестоко подавила, а потому вторжение именно Астрова в ее личное пространство для Елены особенно непереносимо и больно. В этом смысле Астров со своим спонтанным влечением к Елене и приглашением к отношениям «на ты» в лесничестве – невольный участник, даже «инструмент» общей провокации: саму сцену совращения Елены Корнакова считает демонстрацией насилия, «лужей мерзости» и вовсе не хочет обсуждать (дописки от руки [4, с. 15 и след.]). Тут, заметим, возможно развитие сравнительно-типологического анализа образов Елены и пушкинской Татьяны – с ее темой верности собственному выбору и отповедью Онегину. В течение пьесы Елена тщательно и упрямо оберегает свой выбор, свой внутренний мир.

Елена на самом деле, как пишет Корнакова, никому не сделала «никакого зла» и не разыграла ту вульгарную роль, что ей навязывается окружающими: пошлой, но понятной всем молодой изменщицы старому мужу. Она чувствует общее недоверие к своей позиции, постоянно ощущая себя в ловушке, осознает свое полное одиночество и страх – как результат жизни «в семье». Впрочем, этот страх живет в ней с первого дня «неравного брака», считает актриса.

В эпизоде с Соней, особо выделяемом артисткой в связи с добротой и способностью героини к самопожертвованию, акцентируется реплика «Мне хочется играть...». (Напомним: Елене хочется играть на пианино, а Соня приносит известие, что больной Серебряков запрещает.) Это – архетипический для Чехова, ключевой эпизод в роли, наиболее полно раскрывающий образ Елены, а потому Е. Корнакова в своей разработке называет его дословно по реплике – «Нельзя» [4, с. 9]. То есть в данной трактовке резко обнажается чеховская тема «запертого рояля», которая сообщается автором только

считанным своим героиням. Таким образом в общем кругу чеховских персонажей Елена как бы становится «четвертой сестрой», вернее, является отчасти образом-предсказанием, имея в виду будущее появление Ирины и Маши. Этот «запертый рояль», т. е. привычка и готовность к подавлению чувств, желаний, реакций, когда естественное в очередной раз становится для чеховских героинь несбыточным, предсказывает и дальнейшее поведение Елены в отношениях с Астровым. В отличие от приведенных «неувязок», это место – притяжения героиней несправедливости жизни, смирения с ней, с точки зрения актрисы, «очень интересно обыгрывать в роли – движением, паузами и лицом» [4, с. 8].

Далее обратимся к парафразу русалки у Чехова. Точнее, выражаясь современным языком, к его деконструкции. Елена ведь – русалка несостоявшаяся, она не роковая женщина из символистской драмы рубежа веков, а русалка чеховская, значит, не «настоящая», т. е. ее русалочья кровь, как оказалось, – на проверку холодная, «рыбья». (См. чеховский маленький рассказ «Рыбья любовь».) Типично-чеховское отталкивание от стереотипа. Роль, навязываемая Елене Войницким («ну будьте же русалкой...»), ею отвергнута.

При всей пристрастности оценок и отдельных суждений Екатерины Корнаковой, «адвоката своей героини» (в полемике с устоявшимся подходом ее явно приподнимающей), актриса затрагивает мало разработанную тему не просто женских типов у Чехова, но отражения в его драме ангажированных современной культурой поведенческих стереотипов и сложившихся устойчивых для российского социума ролевых моделей, как то: эмансипированной, но порядочной жены, старой девы – подвижницы на ниве малых дел, «диванного философа», обвиняющего в неурядицах своей жизни кого угодно, кроме себя; никого никогда не лечащего русского доктора – просто оттого, что «положение безнадежно»... Все эти «общие места» носят у Чехова иногда завуалированно-референтный и даже скрыто-пародийный характер. Они являются неким эхом внесценической общественной дискуссии, рефлексировав упомянутые поведенческие стратегии и циклически повторяемые культурные коды. Сегодня при исполнении пьесы отнюдь не всегда удается распознавать и считывать эти источники драматургического текста, написанного в конце XIX в., но в редких случаях мы улавливаем, как слышанные театром чеховские подтексты и наконец-то разгаданные мишени его своеобразного юмора вступают в настоящий резонанс с современностью. Словом, показать все, что скрыто, без насилия над Чеховым, при условии глубокого вчитывания в текст, всегда возможно.

В рассмотренном документе интересный модус получает и чеховская тема человеческой невоплощенности. Таким образом рассуждения одной актрисы, скорее всего, несостоявшейся исполнительницы роли Елены (или даже режиссера «Дяди Вани»?), привлекая своей оригинальностью, порой полемичностью прочтения и неудобными вопросами, вновь обращают нас к проблеме контекста чеховской драматургии, а именно: многочисленных нитей, связывающих ее с «жизнью за пьесой». Иные планы, иные из этих тонких связей со временем утратили для нас актуальность, но они, обнаруживаемые

при постановке и объясняющие логику авторской ремарки или реплики, делают все происходящее живым и понятным, а значит, близким для современного зрителя. А потому прояснения «темных мест» и недосказанностей исполнителям следует каждый раз непременно искать «от себя»: «задавать вопросы», «спрашивать» и «активно ждать» от роли ответов, как говорил коллега Катерины Корнаковой по театру Михаил Чехов [15, с. 181].

Ее рукопись – отражение такой актерской работы. Даже если результат этой работы не попал на сцену – он для нас ценен, ведь «рукописи не горят». Одновременно доказывая, что постижение чеховского персонажа всякий раз требует от актера собственного интеллектуального труда, напряженного вчитывания в текст роли и обращения к интертексту русской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1965. 483 с.
2. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. Т. 13. 526 с.
3. Пушкин А. С. Письмо Бестужеву А. А., конец января 1825 г. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 томах. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 10. Письма. 1979. С. 96–97.
4. Дом русского зарубежья им. А. И. Солженицына (Москва). Архив-Музей. Ф. 11 (Греч В. М., Павлов П. А.). Оп. 1, ед. хр. 56 [Тексты пьес. Отдельные роли. Работа над ролями].
5. Письма Корнаковой Е. И. к Гальпериной О. Б. [1923–1930]. РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 2, ед. хр. 52.
6. Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы. [1916–1919]. М.: Московский художественный театр, 2006. 634 с.
7. Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. Пьесы. 792 с.
8. Соловьева И. Н. Первая студия / Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX в. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 656 с.
9. Чуковский К. И. Дневники: в 3 томах. М.: ПРОЗАИК, 2011. Т. 2. (1922–1935). 656 с.
10. Обухова-Зелинская И. Катерина Корнакова – дома и «в мировых безумных сквозняках» // Люди и судьбы русского зарубежья. Вып. 2. М.: ИВИ РАН, 2014. С. 53–65.

REFERENCES

1. Telyakovskiy V. A. *Vospominaniya* [Memoirs]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1965. 483 p.
2. Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 t.* 1895–1904 [Complete works and letters in 30 vol. Vol. 13. Plays. 1895–1904]. Moscow: Nauka, 1978. T. 13. P'yesy. 526 p.
3. Pushkin A. S. *Pis'mo Bestuzhev A. A., konets yanvarya 1825 g. Iz Mikhaylovskogo v Peterburg* [Pushkin A. S. Letter to A. Bestuzhev, end of January 1825 From Mikhailovsky to Saint Petersburg]. In: Pushkin A. S. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 tomah.* [Complete Works: In 10 vols.]. Leningrad: Nauka. Leningr. otd-niye, 1977–1979. T. 10. *Pis'ma* [Vol. 10. Letters]. 1979, Pp. 96–97.
4. *Dom russkogo zarubezh'ya im. A. I. Solzhenitsyna (Moskva).* Arkhiv-Muzey. F. 11 (Grech V. M., Pavlov P. A.). Op. 1, yed. khr. 56 [Teksty p'yey. Otdel'nyye roli. Rabota nad rolyami.] [House of Russian Abroad named after A. I. Solzhenitsyn (Moscow). Archive Museum. F. 11 (Grech V. M., Pavlova P. A.). Inv. 1, unit 56 [Texts of plays. Separate roles. Work on roles.]]
5. *Pis'ma Kornakovoy Ye. I. k Gal'perinoy O. B.* [1923–1930]. RGALI. F. 2618. Op. 2, yed. khr. 52 [Letters from Kornakova E. I. to Halperina O. B. (1923–1930). Russian State Archive of Literature and Art. F. 2618. Inv. 2, unit 52.]
6. *Khudozhestvennyy teatr. Tvorcheskiye ponedel'niki i drugie dokumenty* [1916–1919] [Art Theatre. Creative Mondays and other documents [1916–1919]]. Moscow: Moskovskiy khudozhestvennyy teatr, 2006. 634 p.
7. Tolstoy A. N. *Sobraniye sochineniy. v 10 t.* T. 9. P'yesy [Collected Works in 10 vol. Vol. 9. Plays]. Moscow: GIHL, 1960. 792 p.

11. Ильина Н. Дороги и судьбы. М.: Советский писатель, 1985. 304 с.
12. Личный аудиоархив автора.
13. Кугель А. Р. Чайка // Петербургская газета. 1896. 19 октября. № 289.
14. От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сборник научных работ: в 2 частях. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019. Ч. 1. 312 с.
15. Чехов М. А. О технике актера // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 томах. М.: Искусство, 1986. Т. 2. Об искусстве актера. 559 с.
8. Solovyeva I. *Pervaya studiya / Vtoroy MХАТ. Iz praktiki teatral'nykh idey XX v.* [First Studio / Second Moscow Art Theatre. From the practice of theatrical ideas of the twentieth century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 656 p.
9. Chukovskiy K. I. *Dnevniky*. V 3 tomah. T.2 (1922-1935) [Diaries. In 3 vol. Vol. 2. (1922–1935)]. Moscow: PROZAIK, 2011. 656 p.
10. Obukhova-Zelin'skaya I. *Katerina Kornakova – doma i “v mirovykh bezumnykh skvoznyakakh”* [Katerina Kornakova – at home and “in the world of crazy drafts”]. In: *Lyudi i sud'by russkogo zarubezh'ya*. Vyp. 2 [People and the Fates of the Russian Abroad. Issue 2]. Moscow: IVI RAN, 2014. pp. 53–65.
11. Il'ina N. *Dorogi i sud'by* [Roads and Fates]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1985. 304 p.
12. *Lichnyy audioarkhiv avtora* [Personal audio archive of the author].
13. Kugel A. R. *Chayka* [Seagull]. In: *Peterburgskaya gazeta*. 1896. 19 oktyabrya. № 289 [Petersburg newspaper. 1896. October 19. No. 289].
14. *От “Lesbego” к “Dyade Vane”. Sbornik nauchnykh rabot*. V 2 chast'ah. Chast 1 [From “The Wood Demon” to “Uncle Vanya”. Collection of scientific papers. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: GTSTM im. A. A. Bakhrushina, 2019. 312 p.
15. Chekhov M. A. *O tekhnike aktera* [On the technique of the actor]. In: Chekhov M. A. *Literaturnoye naslediyе v 2 tomah*. T. 2. *Ob iskusstve aktera* [Literary heritage in 2 vols. Vol. 2. About the art of the actor]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 559 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна – доктор искусствоведения, профессор Исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и Российского института театрального искусства – ГИТИС (кафедра истории театра России).

E-mail: litvmarina55@gmail.com;
culture@hist.msu.ru
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Литаврина М. Г. Роль Елены Андреевны в «Дяде Ване»: диалог актрисы с автором // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 8–19.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-8-19

ABOUT THE AUTHOR

Marina Litavrina – Dr. habil. in Arts, Professor at Lomonosov Moscow State University, Faculty of History, and Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litvmarina55@gmail.com;
culture@hist.msu.ru
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Litavrina M. G. The part of Yelena Andreyevna in “Uncle Vanya”: actress talks to the author. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 8–19.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-8-19

Р. ВИНЕКЕН

*независимый исследователь,
Берлин, Германия*

RUTH WYNEKEN

*Drama Researcher,
Berlin, Germany*

СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО «ЧАЙКИ» А. П. ЧЕХОВА. ИСТИНА – МИМЕСИС – ИМИТАЦИЯ – КОПИЯ

АННОТАЦИЯ

В статье, созданной по мотивам впечатлений от творческих мастерских с опытом разнообразного художественного воплощения образов чеховской «Чайки», рассматриваются варианты трактовок монолога Нины Заречной в образе Мировой души. Анализ этой начальной сцены пьесы Чехова требует особого внимания к выбранному автором принципу театра в театре, который усиливает многослойность заложенных в тексте ассоциаций с миром философских идей. Философская подоплека образа Мировой души в пьесе Константина Треплева восходит к Платону, Джордано Бруно, трактовкам Гёте и немецких романтиков, к русской религиозной мысли и поэтике символизма. Отдельного внимания заслуживает библейская символика животных, упоминаемых в монологе Мировой души. Такая многослойность делает крайне сложным воплощение этих смыслов в театральных актерских трактовках, не противоречащее целостной поэтике пьесы. Артист должен обладать особым интеллектуальным и психофизическим настроем для решения этой роли. Отражение истинных установок этого монолога связано с особой формой мимесиса, с настроем артиста на широкий спектр эмоциональных, вплоть до медитативных, психологических опор. Важнейшей составляющей текста монолога Мировой души становятся элементы менипповой сатиры. Проступающие принципы мениппеи позволяют сохранять ироническую дистанцию между отдельными аллегорическими

THE SEMANTIC SPACE OF "THE SEAGULL" BY A. P. CHEKHOV. TRUTH – MIMESIS – IMITATION – COPY

ABSTRACT

The article based on the impressions of theatrical workshops with the experience of various artistic manifestations of Chekhov's "The Seagull". Variants of interpretations of Nina Zarechnaya's monologue in the image of World Soul are considered. The analysis of this initial scene of Chekhov's play requires special attention to the author's chosen principle of theatre in the theatre, which enhances the multilayered associations embedded in the text with the world of philosophical ideas. The philosophical background of the image of the World Soul in the play of Konstantin Treplev goes back to Plato, Giordano Bruno, Goethe's and German romantics interpretations, to Russian religious philosophy and poetics of symbolism. The biblical symbolism of animals mentioned in the monologue of the World soul deserves special attention. Such multilayering makes it extremely difficult to embody these meanings in theatrical acting interpretations that do not contradict the holistic poetics of the play. The artist must have a special intellectual and psychophysical attitude to solve this role. The reflection of the true attitudes of this monologue is associated with a special form of mimesis, with the artist's attitude to a wide range of emotional, up to meditative, psychological supports. The most important components of the text of the monologue of the World Soul are elements of menippic satire. The emerging principles of the menippea allow us to maintain an ironic distance between the individual allegorical elements of the text and reality,

элементами текста и реальностью, не давая возможности тексту превратиться в символистскую проповедь.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. П. Чехов, Платон, В. С. Соловьев, «Чайка», Нина Заречная, мимесис, Мировая душа, драматургия, мениппея, театр.

preventing the text from turning into a symbolist preaching.

KEYWORDS: A. P. Chekhov, Plato, Vl. Soloviev, "The Seagull", Nina Zarechnaya, mimesis, world soul, drama, menippeae, theatre.

Театр между принципами космоса и принципами формы. Истина как «откровенность бытия» – что это может означать для актера? Можно ли адаптировать для сцены истину космоса, самого естества с его ритмами и законами, или это становится просто имитацией? В каких случаях имитация превращается в копию?

Данная статья написана на основе театрального опыта. Как приглашенный доцент Свободного университета Берлина в работе со студентами-театроведами я не раз сталкивалась со сложностями глубокого текстового анализа «Чайки». На фестивале «VIII Методика» в конце 2018 г. в Берлине представила доклад на данную тему, соотнеся мое видение проблемы с педагогическими опытами профессора Юрия Альшица. Пятнадцать лет назад мне довелось принимать участие в его международной лаборатории «Что такое мой театр? («Чайка»/А. П. Чехов)», которая прошла на площадке АКТ-ZENT в ноябре 2004 г. Каждый из участников тогда должен был представить свой образ и понятие о театре в виде череды картин и музыки. Потом все карточки перемешивались и каждый получал одну новую. С благодарностью вспоминаю я профессиональные советы Юрия, которые потихоньку подвели меня к трансформации во время исполнения монолога Нины за 20 минут в клоунский образ.

Импульс размышлений того времени позволил мне систематизировать итоговый опыт не только в общих и важных вопросах актерского и режиссерского искусства, но и в целостном понимании чеховской «Чайки», в частности, монолога Нины в конце первого действия.

Что такое истина? Этот, нам хорошо известный, вопрос звучит из уст Пилата в адрес Иешуа в булгаковском романе «Мастер и Маргарита». Немецкий философ Мартин Хайдеггер ответил: истина – это «откровенность бытия» (*Offenheit des Seins*) [1, с. 633–634]. Это означает, что истина является постоянной составляющей космоса. Когда идет дождь, снег, светит солнце или луна, когда мы взираем на «этот необъятный шатер с *непрístupно вознесшейся твердью*, этот, видите ли, царственный свод, выложенный золотою искрой», мы же не осмеливаемся усомниться в его существовании? Нет! Когда мы наблюдаем движение облаков на небе, слушаем и видим дыхание океана, возможно, мы понимаем многое о принципах и законах, о том, почему эти элементы природы двигаются именно таким образом. Но можем ли мы быть уверенными, что знаем об этом всё. Ученые признают, что, чем глубже они копают и исследуют явления природы, тем чаще им приходится допускать,

что они многого не знают. . . Тем не менее они обнаружили огромное количество космических законов и законов природы. Среди них есть некоторые фундаментальные принципы, которые мы можем наблюдать среди всех явлений природы. Например, мы можем заявить: океан дышит.

Нам еще предстоит обнаружить, что ни одна волна не походит на другую, но: в каждой из них есть определенный ритм, существуют определенные основные циклы, основополагающие принципы, которые мы можем наблюдать и идентифицировать как: Приближение – отпрянуть на расстояние, приход – уход, сочетание – разъединение. Падение – подъем, отлив – прилив. И, кстати говоря, существует интересное явление: когда вода ударяется о препятствие, камни или скалы, мы видим в этом драму в агрегации, в зачаточном состоянии.

Дыхание океана – это вечный, никогда не заканчивающийся процесс. Когда мы взираем на него, то даже можем сказать: эти принципы приближения и отхождения на расстояние, прихода и ухода похожи на некий танец. Мы встречаем их повсюду, хотя ритмы различны в движении воды, ветра, планет нашей галактики. И во всех живых существах: в дикой природе, во флоре (смена сезонов) и фауне и внутри человека. Принципы ритмичного биения пульса, вдоха и выдоха, приближения и отдаления, напряжения и расслабления работают во всем теле: в наших легких, в сердце, в крови, в мышцах, в мозгах и т. д. У каждого органа есть собственный ритм. И вот тут неожиданно открывается такая картина, будто каждая составляющая нашего организма «дышит», с одной стороны, по общему принципу целого организма, и с другой – самостоятельно, как частица общего целого. И если посмотреть на все проявления пульсации, то можно сказать: это своего рода совместный танец или игра. Принципы космоса работают не только вне, но и внутри человека. В этой области не может быть ни фальши, ни подделки. Мы находимся в сфере истины, в откровенности бытия. И в сфере настоящего искусства.

И вот тут призывается артист: в идеальном случае артист должен быть в своей «откровенности бытия», в принципах биения собственного пульса, приближения и отдаления, своего «танца» и «игры». В своей тождественности он соединяется с истиной принципов космоса, он существует в «вертикальном дыхании». Такова по крайней мере позиция Константина Треплева в чеховской «Чайке» (действие первое), его понимание театра «новых форм», театра, который соединяется с явлениями природы, а значит, космоса:

Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна [2, с. 7].

Треплев противопоставит свою концепцию театра современному ему театру, где актер существует в горизонтальном, а не в вертикальном поведении, в быту нашей обыденной жизни или ее имитации, театру, протагонистом которого он считает свою мать Аркадину:

. . . Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят,

пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль – маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же... [2, с. 8]

Требования Треплева, кажется, очень похожи на те, которые в конце XIX в. российский философ Владимир Соловьев сформулировал как некоторые основные задачи искусства: через «одухотворение природной красоты» «превращение физической жизни в духовную» [3, с. 99], которая раскрывает самого человека в откровенности бытия, а также ведет к одухотворению материи, свободной от власти физических процессов, а значит, продолжающейся вечно.

Но перед тем, как мы в пух и прах будем отрицать, вместе с Треплевим, каждое явление так называемой имитации, давайте посмотрим еще глубже. Ибо не все так просто, как кажется: мы можем, например, найти явление имитации в природе. Все мы слышали о *мимикрии*, не правда ли? Речь идет о своего рода ассимиляции, имитации, с неосознанной целью выживания. Но можем ли мы утверждать, что мимикрия – явление ложное? Нет!

Когда мы думаем о чуде, о том, как маленький ребенок учится разговаривать, учит язык (что представляет собой результат колоссального развития мозговой деятельности и физического движения: мелкой моторики и грубой моторики), мы понимаем, что это в значительной степени связано со способностью воспринимать и имитировать. Ребенок повторяет за родителями, за окружающими. Прототипами для ребенка служат те люди, которые учат его. А он, в свою очередь, имитирует образ жизни своих прототипов, их речь, жестикуляцию, мимику и т. д. Что мы даем ребенку в качестве прототипа существа человеческого? Внешнюю форму или внутреннюю истину? В этом вопросе заключена огромная ответственность.

Простой пример: имитация. Она является обязательной задачей в образовании актеров. В ГИТИСе, на занятиях по режиссерскому/актерскому мастерству профессора Олега Львовича Кудряшова во 2-м и 3-м семестрах студенты обязательно должны имитировать великих артистов, особенно певцов. Почему? Это внешняя имитация? Конечно, нет! Студентам следует искать то, что школа называет сущностью, зерном личности. А внешняя форма, жесты и поведение соответствуют внутреннему содержанию личности. Это совсем не легкая задача! Конечно, существует опасность опуститься до пародии. Но опытный и строгий педагог такого никогда не допускает.

«Имитация» может быть разной.

Мимесис – особая форма имитации: это имитация природы в артистическом понимании, «поэтически трансформированная реальность». Имитация природного явления должна превратиться в *метаморфозу* оригинала, а ни в коем случае не во внешнюю имитацию. Послушайте, как поет перуанская певица Има Сумак. Ее голос сливается со звуками джунглей. Ее манера пения – имитация или мы можем говорить о мимесисе? По моему впечатлению, она отталкивается от имитации пения птиц, и уже на этой основе создает принципиально новый вокальный рисунок, одновременно похожий

на звуки в джунглях, но при этом уникальный по звукоряду – внезапно появляется новый, ранее неведомый вид птиц. Это – мимесис.

Понятие *копии* подталкивает к выводу: копия – это точная имитация внешней формы, не соотносящаяся с «душой» оригинала, без внутреннего смысла. Таковы представления европейской цивилизации. В иной культуре, например у китайцев, копия обладает той же ценностью, что и оригинал. Китайцев никогда не заботило, что является оригиналом, а что – копией.

Нам хорошо известно, что студенты художественных училищ и академий (я сталкивалась с этим в Санкт-Петербургском институте имени И. Е. Репина при Российской академии художеств) должны копировать великих художников, картины, экспонаты в «Эрмитаже» или в «Русском музее» и в других музеях. Но они должны уловить «душу» оригинала, и это похоже на актерскую «имитацию», описанную выше. Вспоминается история грандиозного немецкого «арт-мошенника» и при этом настоящего художника Вольфганга Бельтракки, который умел копировать и заново писать картины великих мастеров искусств таким образом, что даже эксперты считали их оригиналами. В одном из интервью Бельтракки даже назвал свой метод «живописью по системе Станиславского» [4].

Далее вернемся к принципам космоса, природы. Большинство из нас согласится, что существует по меньшей мере высшая инстанция, которая управляет основными принципами нашего мира – принципами создания и разрушения, приближения и отступления, смерти и нового рождения, большого круга жизни. Мы именуем ее Высшим Разумом, или Богом. В чеховской пьесе «Чайка», вернее, в пьесе Треплева, написанной специально для своей возлюбленной Нины¹ как провокация против «театра быта и имитации», появляется некий загадочный персонаж – Мировая душа. Кто это?

Современный Чехову «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона» в ответе на этот вопрос отсылает напрямую к Платону [5]. Платон в диалоге «Тимей» [6, с. 434–437] и в «Законах» [7, с. 349–350], структурируя свою космологию, определил духовные принципы всей жизни понятием *Мировая душа*. Она движет миром, осознает все и включает в себя все физи-

ческие и психические элементы бытия. Мировая душа означает вездесущую, живую творческую энергию.

Позднее, в период Ренессанса, Джордано Бруно подтвердил тезисы Платона [8, с. 147–167]. Его убеждения стоили ему жизни. В эпоху романтизма немецкий философ Ф. В. Й. Шеллинг, подхватив мысли Джордано Бруно, написал целую книгу «О мировой душе» [9]. Она – предмет вдохновения Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене», «Гимнах к ночи» и более обстоятельно и возвышенно – в его «Монологе» [10, р. 157]. О ней писал Гёте в стихотворении «Одно и все», обращаясь к ней напрямую («*Weltseele, komm, uns zu durchdringen! / Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen*» – «Мировая душа, приду

1 Этот факт и есть «ведущее предлагаемое обстоятельство» пьесы. Костя написал свою пьесу еще до начала самой пьесы Чехова «Чайка». Ведущие предлагаемые обстоятельства толкают сюжет к исходному событию», а это – премьера пьесы К. Треплева со скандалом в первом действии «Чайки».

и пронизай нас! / Чтобы с мировым духом начать борьбу» [11, р. 532]), или другом – *Weltseele* / «Мировая душа»:

*Verteilet euch nach allen Regionen
Von diesem heiligen Schmaus!
Begeistert reißt euch durch die nächsten
Zonen
Ins All und füllt es aus»* [11, s. 529].

Рассейтесь вы везде под небосклоном,
Святой покинув пир,
Несите жизнь, прорвавшись к дальним
зонам,
И наполняйте мир!

Пер. Владимира Соловьёва [12, с. 115].

Как и многих других, немецких поэтов привлекает понятие высшего принципа *мировой души*², которая управляет не только космосом, но и большими циклами человеческой жизни – от рождения до смерти, от возрождения до нового умирания и т. д.

Пьеса Треплева представляет собой исключительно монолог Нины. Антон Чехов написал пьесу «Чайка», он же сам написал и придумал этот монолог, автором которого он сделал персонажа по имени Костя Треплев, и, таким образом, он поставил как бы три «ширмы» между своим авторским текстом, текстом его фиктивного автора – Костей и Ниной, которая читает монолог в пьесе. Вернее, он даже поставил *четыре* ширмы, если принимать во внимание тот факт, что актрисе приходится читать за Нину, которая говорит за персонаж Мировая душа. На самом деле здесь наблюдается сильнейшая форма отчуждения, своего рода хитрая и мощная интрига автора. Можно сказать, что автор надевает на героев несколько масок.

Чехов написал свою «Чайку» в 1895 г., спустя пять лет после манифеста искусств Владимира Соловьёва. Знал ли о нем Чехов? Наверняка. Он встречался с Соловьёвым, они лично были знакомы. Об этом есть сведения в переписке классика [13, с. 526].

Он определенно знал и про Мировую душу Платона [14, с. 331–332]. Чехов мог воспринять этот опыт и опосредованно – изучая Марка Аврелия [15, с. 382–384], интересующегося Платоном и в том числе его идеями о Мировой душе. Но возможно ли, что он «имитировал» манифест Соловьёва? Или же он трансформировал некоторые мысли древнегреческой философии? «Текст, написанный Константином Треплевым, напоминает о некоторых эсхатологических мечтательных умонастроениях, характерных для философских сочинений Владимира Соловьёва 90-х годов и для первого поколения русских символистов» [16, с. 314] (имеется в виду роман Мережковского «Смерть богов», монолог Ямвлика). Или он сделал пародию? А может, и то, и другое?

Итак, *исходное событие* в пьесе «Чайка» – это публичная постановка пьесы Кости Треплева, которая заканчивается большим скандалом, а для молодого драматурга – провалом. Эта история рифмуется со скандалом премьеры самой «Чайки» в Александринском театре

² В изданиях Платона советского времени переводчицы пишут лишь о «душе», пропуская дополнительные определения.

в Санкт-Петербурге 20 ноября 1896 г. Чехов написал тогда: «Да, моя “Чайка” имела в Петербурге, в первом представлении, громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я – по законам физики – вылетел из Петербурга, как бомба...» [17, с. 231]. Чехов словно бы сам предчувствовал такой огромный скандал, который соответствует вымышленному скандалу в его пьесе.

И как же актрисе читать этот монолог Нины? Крайне редко мне доводилось слышать или видеть на сцене результат глубокого анализа. Чаще всего в театре режиссеры и актеры подходят к нему или как к непрофессиональному, любительскому тексту, или с большой долей иронии. Студенты – по моему опыту – беспомощны или просто не хотят воспринимать его всерьез, не знают, как его «открывать», или даже отказываются с ним работать. Конечно, вы можете понимать и ставить этот монолог в виде описания нашей земли после атомного взрыва или, что на сегодняшний день еще более актуально, – в виде нашего мира после экологической катастрофы. Но что-то не вписывается в рамки текста Чехова – Кости – Нины – Мировой души. Такая точка зрения хороша для линейного понимания смысла. Но она раскрывает далеко не все измерения текста.

В дни фестиваля «VIII Методика» мы много говорили и слышали об игровом расстоянии, о роли, ориентирующейся на вертикальное направление, о так называемой «вертикали роли» [18]. О том, как играть в связке с космическим принципом или как отражать его, в отличие от горизонтального, бытового решения роли. Но я настаиваю не только на так называемом «игровом театре» в том понимании, которое вкладывал в него Анатолий Васильев в своей Лаборатории. В монологе Нины я обнаружила своего рода литературный жанр, который одновременно и серьезен, и юмористичен, жанр, который принадлежит к так называемой «карнавальной литературе». Михаил Бахтин определил и исследовал явления этого особого жанра литературы и карнавала в период европейского Возрождения, а потом разработал их подробно при анализе произведений Достоевского [19, с. 127–137]. Бахтин выделил так называемую «мениппову сатиру» как литературный жанр с особыми ощущением и картиной мира: «Мениппова сатира стала одним из главных носителей и проводников карнавального мироощущения в литературе вплоть до наших дней» [19, с. 127]. (Далее мы называем ее вслед за Бахтиным просто «мениппея».) Признаком мениппеи является мощная сила трансформаций: круговой переход от смерти к новой жизни, от разрушения к восстанию, а также от соединения больших космических циклов с маленькими циклами жизни человека, животных или даже бацилл. «Для мениппеи характерна синкриза (то есть сопоставление) именно таких обнаженных “последних позиций в мире” <...> действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю» [19, с. 131].

Подобные мощные трансформации Бахтин определяет типичными для восприятия мироощущения карнавала. Жизнь или обстоятельства в жизни могут поменяться в один миг от серьезного к смешному, подобно правилам игры. Король может превратиться в нищего, а нищий – в короля, прямо

как на рубашках игральных карт. То, что венчало, в один миг оказывается на дне или вверх ногами и т. д. Карнавализация мира в литературе включает в себя великую силу жизни, перемен и трансформаций, многочисленных стилей и голосов, а еще и авторов, которые носят несколько масок [19, с. 82]. Текст в ситуации «карнавального мироощущения» может превратиться в мистику с предельными вопросами или в эсхатологическое высказывание. Действие может происходить во всем мире, даже в вечности или на другой планете, за пределами земли. Секунда может продлиться сотни или даже тысячи лет. Пространство и время переходят в другие измерения, они принадлежат космическому пространству и времени!

В итоге и вкратце это означает: карнавальность требует совершенно другого понятия пространства и времени. Наши земные измерения открываются с другой, необычной точки зрения. Также речь идет об особом юморе и о «карнавальном смехе» или «ритуальном смехе»:

НИНА. Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угадли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно.

Пауза [2, с. 13].

Кажется, что Чехов/Костя/Нина начинает текст якобы с упоминания иконографии евангелистов, изображения которых мы можем увидеть в старинных церквях и храмах: Ангел (Матфей)³, Лев (Марк), Орел (Иоанн), Вол (Лука)⁴ [20], а вместо возвышенного Ангела мы находим в монологе его профанацию – человека. А с четвертого образа, евангелиста Луки, возникает отход в сторону сниженной образности: вместо Вола в монологе куропатки и олени с рогами, относящиеся к животным-жертвам и не ассоциируемые прямо с образом евангелиста. Итак, Чехов сочиняет свой особый мир животных, от больших до маленьких, вплоть до самого малюсенького представителя животного мира, включая невидимых существ. Вообще Чехов/Костя/Нина не начинают этот монолог с картины полного опустошения, напротив, рисуется картина богатой земли, полной жизни. И сразу после этого сообщается о преобразовании, о пустоте, о смерти мира. Стремительное путешествие из богатой земли в самую преисподнюю, где боги мертвы (уже минула и гибель богов!), и нет больше сада Эдемского. Автор расширяет образ земного пространства и времени до космического пространства и космического времени.

3 В христианской традиции образ Ангела считается тоже прообразом духовно чистого человека.

4 Традиция изображения символов евангелистов – ангела (Матфей), льва (Марк), вола (Лука) и орла (Иоанн) – основана на ветхозаветном тексте видения пророка Иезекииля. Бог явился пророку на колеснице, несомой четырьмя херувимами, которые были подобны человеку, льву, быку и орлу. Новозаветная традиция связывала эти увиденные образы с четырьмя Евангелиями, и они обрели символик четырех новозаветных апостолов.

В этом монологе существуют несколько пауз, которые разделяют текст на шесть частей. Во 2-й части он переключается на голос *Мировой души*, который вещает (маска № 4):

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивавки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь [2, с. 13].

Мировая душа представляется неким закрытым огромным пространством, которое удерживает трансформации любой материи и любых скрытых воспоминаний. Это – прямая аллюзия на диалог «Менон» Платона. Сократ убеждает своего собеседника Менона на примере эксперимента с необразованным рабом в том, что всякое знание человека есть только припоминание его всезнающей души:

... А раз душа бессмертна, часто рождается и видела все и здесь, и в Аиде, то нет ничего такого, чего бы она не познала; поэтому ничего удивительного нет в том, что и насчет добродетели, и насчет всего прочего она способна вспомнить то, что прежде ей было известно. И раз все в природе друг другу родственно, а душа все познала, ничто не мешает тому, кто вспомнил что-нибудь одно, – люди называют это познанием – самому найти и все остальное <...>. Вот сейчас ты спрашиваешь, могу ли я тебя убедить, хотя я утверждаю, что существует не убеждение, а припоминание; видно, ты желаешь уличить меня в том, что я сам себе противоречу» [21, с. 589].

В своем монологе Мировая душа размышляет о том, что она таит в себе целиком сознание людей и инстинкты животных и обрабатывает огромную космическую трансформацию. И после этого есть переход из мира идей в реальный план: автор включает еще немного «космического юмора»: «Показываются болотные огни».

В 3-й части Мировая душа говорит о своем одиночестве и уникальности, амбициозно заявляет обо всех проявлениях материи – даже таких, как болотные огни, и зависимости всей материи от дьявола и от непрерывных изменений. Но Мировая душа принадлежит другим измерениям, как и сам Дух, который постоянно проживает во Вселенной... Как известно, А. П. Чехов был не только писателем, но и врачом. Так где же, в каких закоулках живого человеческого организма мы сможем обнаружить процесс постоянных изменений материи? Конечно, в пищеварительной системе человека и животных. Всем известно, что пищеварительная система млекопитающих работает без перерыва: преобразование еды в тонкой и толстой кишке, смесь желчи, сока и серы (признак дьявола!) – все это непрерывный процесс изменений в приеме пищи и испражнении (все тот же принцип входа и выхода, прихода – ухода). Наше «внутреннее болото» наполнено пузырьками, испарениями, газами и ветрами...

Размышляя обо всем этом, мы приступаем к чтению 3-й части монолога Нины, выверенного научно, но смешного с точки зрения медика, здорового

профессионала, который разбирается в процессе метаболизма. Здесь, очевидно, проступает маска № 1 – сам Чехов:

НИНА. Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит. . . И вы, бледные огни, не слышите меня. . . Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни. Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной матери, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух.

Пауза [2, с. 13–14].

Кроме вышеупомянутых масок мы видим в тексте двойной уровень. Мировая душа говорит о «метаболизме» космоса, но Чехов поместил его в наши тела, в физиологические процессы пищеварения.

(Внимание: я не рекомендую ставить данную часть как реалистическую имитацию, даже если это обещает быть очень смешным.)

В 4-й части Мировая душа утверждает, что она знает только о своей великой миссии, но не о том, как ее исполнить. Ее миссия – выиграть сражение, преодолеть бездну: пропасть между духом и материей, пока они оба не соединятся в едином царстве гармонии и красоты, а также в империи Мирового духа. И снова ожидаемое время, о котором говорит Мировая душа, – космическое измерение времени, а уже упомянутая планета Сириус представляет собой одну из далеких звезд в созвездии Большого Пса, который не только на миллиард световых лет отделен от нашей Земли, но и в два раза больше Земли и в 35 раз ярче солнца! Читаем:

НИНА. Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь, когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль. . . А до тех пор ужас, ужас. . .

Пауза [2, с. 14].

А в 5-й короткой части мы находим снова переход на настоящий космический смех: Мировая душа говорит о дьяволе, который выйдет из озера. И вызывает к борьбе:

Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза. . .

АРКАДИНА. Серой пахнет. Это так нужно?

КОСТЯ. Да.

АРКАДИНА (смеется). Да, это эффект.

КОСТЯ. Мама!

НИНА. Он [дьявол] скушает без человека [2, с. 14] – это коротенькая 6-я часть, финал.

Монолог Нины и есть не что иное, как мениппея, в которой предельные вопросы нашего бытия подвергаются карнавализации и, я сказала бы,

«космическому смеху». Треплев у Чехова – не дилетант, а незаурядный молодой драматург, он делает вызов театру этого времени. Как и сам Чехов.

Как играть монолог Нины? Есть много возможностей, но «танец и игра» на нескольких уровнях и позициях, «космический смех» и «маски» обязательно должны быть разработаны. Сыграть текст в маске «мудрого, всезнающего клоуна», который меняет свои маски (внутренние позиции), было бы вполне интересно. Например, в духе Феллини...

А еще этот уровень ассоциаций открывает неожиданную схожесть в прологе с самой важной драмой немецкой классики – схожесть по структуре, жанру и смысловым акцентам – с «Прологом на небесах» из «Фауста» Гёте [22, s. 165 – 168]. Гёте ставил перед самым началом трагедии два пролога. Место действия первой прелюдии – пространство театра. Присутствуют директор, драматург и некий «веселый персонаж». Значит, мы находимся в «пекле» театра, в мастерской искусства. Действия второго пролога – космическое пространство, мы следим за тем, что творится на Олимпе, «на небесах». Какой скачок в расстоянии! Три архангела – Рафаил, Гавриил и Михаил восхваляют и воспевают с Олимпа прекрасное создание мира и самого присутствующего Господа Бога. И кто появляется вдруг у них? Дьявол – Мефистофель. Так сказать, из преисподней на Олимп! Видимо, он должен докладывать Господу. А Господь предлагает ему конкретную задачу на нашей земле: Мефистофель как представитель силы Зла должен ввести Фауста в заблуждение. Будет соревнование, настоящая борьба. Кто сильнее: божественное творение (Добро) или дьявольская сила Зла?

Я добавила эти соображения, поскольку в «Прологе на небесах» отчетливо проступают феноменологические параллели с монологом Нины / Мировой души: взгляд с земли на космос и наоборот, соединение «Олимпа с преисподней», борьба Добра с дьяволом и другие элементы площадной карнавализации сакрального. В наши дни точно нельзя читать текст «Пролога на небесах» без мироощущения карнавала, без «космического смеха». И мне кажется, что Гёте именно это и имел в виду.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965.
2. Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. Пьесы. М.: Наука, 1978. С. 3–60.
3. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства // Соловьёв В. С. Красота как преобразующая сила. М.: Рипол Классик, 2017. С. 85–109.
4. Форадини Ф. Вольфганг Бельтраки: «Я называю свой метод живописью по системе Станиславского» //

REFERENCES

1. Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965.
2. Chekhov A. P. *Chaika* [The Seagull]. In: Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 13. Pjesy* [Complete Works and Letters: In 30 vol. Works: In 18 vol., vol. 13. Plays]. Moscow: Nauka, 1978, pp. 3–60.
3. Soloviev V. S. *Obshchij smysl iskusstva* [The general meaning of art]. In: Soloviev V. S. *Krasota kak preobrazhayushchaya sila* [Beauty as a transforming force]. Moscow: Ripol Classic, 2017, pp. 85–109.

- Art newspaper Russia. № 69. Декабрь 2018 – январь 2019.
5. С. [Соловьёв] Вл. *Мировая душа // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*: В 41 т. М., 1896. Т. 19 а. С. 518–519.
 6. Платон. Тимей // Платон. *Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. – С. 421–500.
 7. Платон. *Законы* // Платон. *Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1994. С. 71–437.
 8. Цибизова И. М. Дзаффино В. Джордано Бруно и «Тимей» Платона // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 3, Философия: Реферативный журнал*. 2018. № 4. С. 178–183. Реферат статьи: Zaffino V. Giordano Bruno e il «Timeo» // *Rivista di filosofia neo-scolastica*. Milano, 2017. А. 59. № 1. P. 147–164.
 9. Schelling F. W. J. *Von der Weltseele* // Schellings Sämtliche Werke. Stuttgart: Cotta, 1856–1861.
 10. Novalis. *Monolog* // Novalis. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987. P. 157.
 11. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. В. 5. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1949. 1378 p.
 12. Гёте И. В. *Лирика*. М.: Художественная литература, 1966. 184 с.
 13. Чехов А. П. *Письма* // Чехов А. П. *Собрание сочинений*. Т. 4, 1892–1896. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.
 14. Бочаров С. Г. *Чехов и философия* // Бочаров С. Г. *Филологические сюжеты*. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 328–346.
 15. Скафтымов А. П. *О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»* // *Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках*. М.: Художественная литература, 1972. С. 381–403.
 16. Зингерман Б. *Театр Чехова и его мировое значение*. М.: Наука, 1988. 384 с.
 17. Чехов А. П. *Письмо Немировичу-Данченко Вл. И., 20 ноября 1896 г. Мелихово* // Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 6. Письма, Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. С. 231.
 4. Foradini F. *Wolfgang Beltrakki: “Ya nazvyayu svoi metod zhivopisyu po sisteme Stanislavskogo”* [“I call my method painting according to the Stanislavsky system”]. In: Art newspaper Russia, no. 69, December 2018 – January 2019.
 5. S. [Soloviev] Vl. *The world-soul, Mirovaya dusha*. In: *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona: v 41 t. T. 19 a.* [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron: in 41 vol., vol. 19 a.]. Moscow, 1896. pp. 518–519.
 6. Plato. *Timaeus*. In: Plato. *Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 3* [Collected Works: in 4 vols., vol. 3]. Moscow: Mysl, 1994, pp. 421–500.
 7. Plato. *Laws*. In: Plato. *Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 4* [Collected Works: in 4 vols., vol. 4]. Moscow: Mysl, 1994, pp. 71–437.
 8. Tsibizova I. M. Dzaffino V. *Dzhordano Bruno i “Timej” Platona* [Giordano Bruno and Timaeus Plato]. In: *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 3, Filosofiya: Referativnyj zhurnal* [Social and Human Sciences. Domestic and foreign literature. Ser. 3, Philosophy: Review journal]. 2018. No. 4. P. 178–183. Abstract of the article: Zaffino V. Giordano Bruno e il “Timeo”. In: *Rivista di filosofia neo-scolastica*. Milano, 2017. А. 59. № 1, pp. 147–164.
 9. Schelling F. W. J. *Von der Weltseele*. In: Schellings Sämtliche Werke. Stuttgart: Cotta, 1856–1861.
 10. Novalis. *Monolog*. In: Novalis. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987, s. 157.
 11. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. В. 1. [Goethe's poetic works in 10 volumes. Vol. 1] Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1949. 1378 p.
 12. Goethe J. W. *Lirika* [Lyrics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1966. 184 p.
 13. Chekhov A. P. *Pisma* [Letters]. In: Chekhov A. P. *Sobranie sochinenij. Tom 4, 1892–1896* [Collected works. Vol. 4, 1892–1896]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisatelej v Moskve, 1914.
 14. Bocharov S. G. *Chekhov i filosofiya* [Chekhov and philosophy]. In: Bocharov S. G. *Filologicheskie syuzhety* [Philological subjects]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 2007, pp. 328–346.
 15. Skaftymov A. P. *O povestyah Chekhova “Palata № 6” i “Moya zhizn”* [About Chekhov's novels “Ward No. 6” and “My Life”]. In: *Nrav-*

18. Alschitz J. *Die Vertikale der Rolle*. Berlin: Arsincognita, 2003.
19. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: Русское слово, 2002. С. 3–300.
20. Шумков В. Иконография Евангелистов // Шумков В. Андрей Рублёв. URL: <http://andrey-rublev.ru/shumkoff21.php>.
21. Платон. Менон // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 575–612.
22. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. B. 5. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1951. Bd. 5, pp. 165-168.

stvennye iskaniya russkikh pisatelej: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikah [Moral Searches of Russian Writers: Articles and Studies on Russian Classics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1972, pp. 381–403.

16. Zingerman B. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov Theatre and its global significance]. Moscow: Nauka, 1988, 384 p.
17. Chekhov A. P. *Pis'mo Nemirovichu-Danchenko Vl. I., 20 noyabrya 1896 g. Melikho* [Letter to Nemirovich-Danchenko V. I., November 20, 1896, Melikhovo]. In: Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 6. Pis'ma, Yanvar' 1895 – maj 1897* [Complete works and letters: In 30 vols. Letters: 12 vols., vol. 6. Letters, January 1895 – May 1897]. Moscow: Nauka, 1978, p. 231.
18. Alschitz J. *Die Vertikale der Rolle*. Berlin: Arsincognita, 2003.
19. Bakhtin M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. In: Bakhtin M. *Sobranie sochinenij v 7 t. T. 6* [Collected works in 7 vol., Vol. 6]. Moscow: Russkoe slovo, 2002, pp. 3–300.
20. Shumkov V. *Ikonografiya Yevangelistov* [Iconography of the Evangelists]. In: Shumkov V. *Andrey Rublev*. Available from: <http://andrey-rublev.ru/shumkoff21.php>.
21. Plato. *Menon*. In: Plato. *Sobranie sochineniy: V 4 tomah. T. 1.* [Collected Works: In 4 vols., vol. 1]. Moscow: Mysl, 1990, pp. 575–612.
22. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. B. 1. [Goethe's poetic works in 10 volumes. Vol. 5] Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1951, pp. 165-168.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ruth Wyneken – театральный педагог, магистр искусств (Мюнхенский университет имени Людвиг и Максимилиана).

E-mail: ruth@wyneken.de

ORCID: 0000-0001-9383-823X

ABOUT THE AUTHOR

Ruth Wyneken – teacher of dramaturgy and writer, Master of Arts (Ludwig Maximilian University of Munich).

E-mail: ruth@wyneken.de

ORCID: 0000-0001-9383-823X

Wyneken R. *Смысловое пространство «Чайки» А. П. Чехова. Истина – мимесис – имитация – копия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 20 – 32.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-20-32

Wyneken R. *The semantic space of "The Seagull" by A. P. Chekhov. Truth – Mimesis – Imitation – Copy. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 20 – 32.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-20-32

А. П. ИВАНОВА

Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

ANASTASIA IVANOVA

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

О ПЕРВОМ СПЕКТАКЛЕ «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ»

АННОТАЦИЯ

В этом году исполняется 340 лет старейшему французскому театру – «Комеди Франсез». Однако точный день, когда этот юбилей стоит отмечать, вызывает некоторые вопросы. Можно назвать как минимум три даты, претендующие на то, чтобы быть названными днем рождения «Комеди Франсез». В статье кратко рассматриваются предпосылки образования французского театра и разбираются мотивы, по которым та или иная дата может быть названа главной для истории этого театра. Основная же часть статьи отведена самому первому спектаклю нового театра. Тому, что был сыгран спустя несколько дней после подписания Людовиком XIV распоряжения об объединении двух театральных трупп Парижа – «Отеля Генего» (бывшей труппы Мольера) и «Бургундского отеля». Также в статье сделана попытка познакомить русскоязычного читателя с пьесой «Орлеанские экипажи» драматурга Жана де Ла Шапеля Шан – пьесой, с которой (наравне с расиновской «Федрой») началась история «Комеди Франсез».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: французский театр, «Комеди Франсез», драматургия, Мольер, Расин, Лагранж, Ла Шапель, Шанмеле, Герен, Барон, актерское искусство, актерское товарищество, «Отель Генего», «Бургундский отель».

ABOUT THE FIRST PERFORMANCE OF COMÉDIE-FRANÇAISE

ABSTRACT

This year marks the 340th anniversary of the oldest French theatre – Comedy Frances. Though the exact day of celebrating is under question. At least three dates claim to be called the birthday of Comedy Frances. The article briefly discusses the prerequisites for the French Theatre establishing and examines the motives for each date to be called the main one for the history of this theatre. The main part of the article is assigned to the very first performance of the new theatre. The fact that it was played a few days after Louis XIV signed the decree on the merger of the two Paris based theatrical companies – the Hotel Genego (former Moliere troupe) and the Burgundy hotel. The article also attempts to introduce the play “The Coaches of the Orlean” by the playwright La Chapelle to the Russian-speaking reader. It was among the two plays (along with Racine’s “Phedre”) that the story of Comedy Frances began with.

KEYWORDS: French Theatre, Comédie-Française, dramaturgy, Moliere, Racine, Valerie La Grange, La Chapelle, Chanmele, Guerin, Baron, acting, theatre company, Genego Hotel, Burgundy Hotel.

Всем известно, что годом основания «Комеди Франсез» является 1680 г. О дате, впрочем, можно спорить. Как и в случае с днем рождения МХТ, каковых обычно насчитывают целых четыре. Однако чтобы подойти к 1680-му, стоит хотя бы оглянуться на предшествующие годы, которые и подготовили создание «Комеди Франсез» (к слову, само название «Комеди Франсез» появилось лишь в 1689 г. [1, р. 2]).

Отправной точкой на этом пути станет, пожалуй, смерть Мольера, когда впервые зашел разговор о возможном объединении парижских театральных трупп. Первое документальное свидетельство этому находится (как и большинство театральных свидетельств эпохи) в «Реестре» Шарля Варле де Лагранжа (1639–1692). В той же знаменитой февральской записи с черным ромбом на полях (рис. 1), где Лагранж пишет о смерти Мольера, он говорит и о последующих проблемах труппы: «При том расстройстве и беспорядке, в котором оказалась труппа после этой невосполнимой утраты, у короля появился замысел присоединить ее актеров к актерам “Бургундского отеля”». Между тем, не сыграв – в ожидании распоряжений короля – спектакли 19-го в понедельник и 21-го в среду, мы возобновили работу 24 февраля в пятницу “Мизантропом”. Барон играл заглавную роль» [2, pp. 140–141].

То есть в то время, когда еще не закончились все трудности, связанные с похоронами Мольера, король, видя растерянность его труппы, намеревался присоединить ее к труппе «Бургундского отеля» [3, pp. 127–128].

Если бы так произошло, то событие это знаменовало бы конец мольеровского театра. И, по словам Лагранжа, актерам обеих трупп, которые пока не видели предпосылок для успешной совместной работы, удалось умолить короля отказаться от этого проекта [4, р. 112]. К слову, Боннаси приводит в своем исследовании еще одну версию [5, р. 21], предложенную братьями Парфе (Les frères Parfait) в их «Истории французского театра» («Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent»). Согласно этой версии, мольеровские актеры сами предложили труппе «Бургундского отеля» присоединиться к ним, на что последние ответили категорическим отказом. Правда, как отмечает Боннаси, никаких документов или других источников, подтверждающих эту версию, нет.



Рис. 1. Страница из «Реестра» Лагранжа с записью о смерти Мольера

Как бы то ни было, сезон следовало закончить достойно и выйти на необходимый для выживания труппы уровень доходов (и это удалось – размер пая оказался одним из самых высоких за время парижской жизни мольеровских актеров) [2, р. 143].

Тут следует сказать несколько слов о парижском театральном сезоне [6], чтобы не было недопонимания. Сезон, или как писали в реестрах «год», начинался в Париже XVII в. в первый рабочий день после Пасхальной недели – в понедельник или во вторник, и заканчивался за две недели до Пасхи. Первая половина сезона считалась летней, вторая (начиная с 11 ноября, Мартынова дня) – зимней. Кроме того, все театры не давали представления во время главных религиозных праздников, каковых насчитывалось больше десяти. В обычное время спектакли игрались три дня в неделю – по вторникам, пятницам и воскресеньям. При этом вторник и пятница считались «малыми днями».

Но вернемся к хронологии событий. До конца сезона (да и в последующие семь лет) никаких указов короля о слиянии труппы Мольера и «Бургундского отеля» не последовало, что, впрочем, не мешало этим труппам потихоньку перемешиваться. Так, в межсезонье в «Бургундский отель» перешли Барон, Ла Торильер и супруги Боваль. Последний удар наносит Люлли, который переносит в Пале-Рояль свою Королевскую музыкальную академию. Тогда, по словам Лагранжа, они оказались не только без труппы, но и без театра – «Труппа Мольера была сломана» [2, р.145].

И вот это едва не стало последней каплей. К счастью, в труппе Пале-Рояля был Лагранж (рис. 2) – активный, сведущий в делах, а кроме того, весьма порядочный человек. Лагранж, за которым контракт 1681 г. юридически закрепил должность, фактически давно им занимаемую, – заведующего хозяйством (l'économe) и штатного директора (ledirecteurattitré) «Комеди Франсез» [7]; Лагранж, которому Мольер еще 14 ноября 1664 г. делегировал свои обязанности оратора [2, р. 68], а значит, и большую долю своего авторитета.

Только благодаря стараниям Лагранжа и Арманды Бежар (Мольер) удалось спасти театр: сначала у них получилось переманить к себе первого актера театра «Маре» – Розимон, которому были обещаны мольеровские роли. А вскоре нашлось и помещение (рис. 3) – отель «Генего» (так и стала



Рис. 2. Шарль Варле де Лагранж

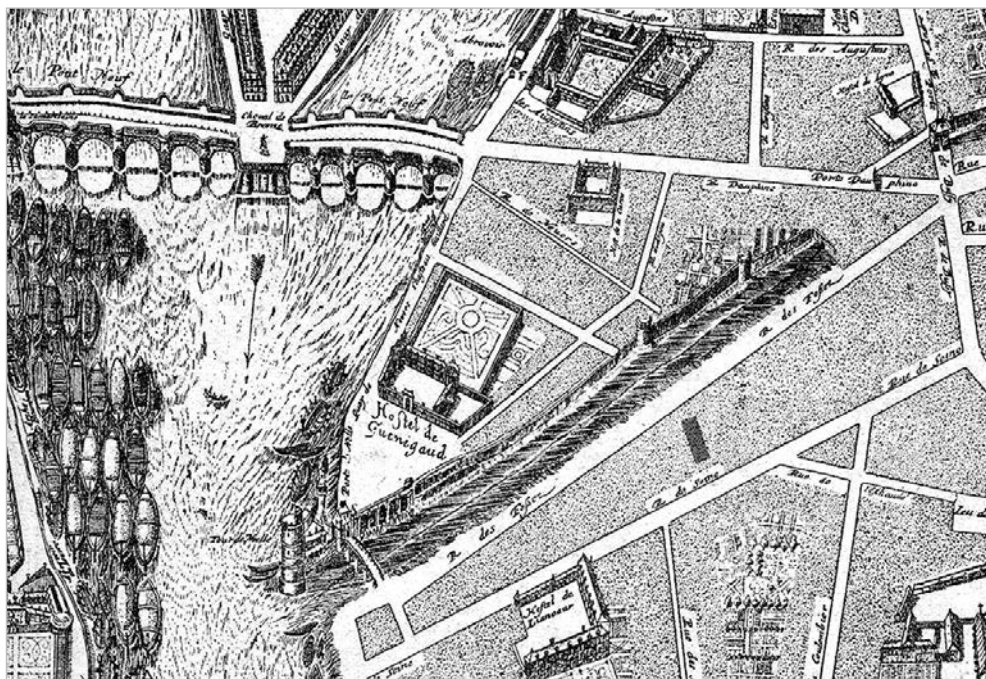


Рис. 3. Отель «Генего» на карте Парижа 1652 г.

отныне называться труппа Мольера). Еще спустя некоторое время королевским указом театр «Маре» был распущен, а почти все его актеры присоединялись к труппе «Отеля Генего». Правда, судя по всему, расширившись количественно, театр не слишком выигрывал качественно. Вновь нанятые актеры театра «Маре», который в последние годы в отсутствие зрителя влачил довольно жалкое существование, или успели подрастерять мастерство, или (молодая часть труппы) никогда им и не обладали в должной мере, кроме разве что Герена – будущего второго мужа Арманды Бежар. И это при том, что, согласно Шаппюзо, Кольбер, по приказу короля, поручил бывшей труппе Пале-Рояля самой отобрать актеров (из своих и актеров «Маре») для будущей объединенной компании, чтобы создать «прекрасную труппу» [3, р. 128]. О том же пишет и Лагранж: «В результате труппа короля объединилась с теми актерами “Маре”, которых она выбрала, чтобы, наконец, начать со всеми преимуществами работу в новом театре» [2, р. 146].

Впрочем, тот же Шаппюзо дальше несколько противоречит сам себе, рассказывая о том, сколько сил и времени потратил министр Кольбер на «актерские дела»: «Этот великий министр, обремененный первейшими государственными делами, освободил часть своего времени, чтобы урегулировать актерские дела. Он называл актеров, которые должны были составить новую труппу; решал, кому достанется пай, кому полпая, кому четверть или треть пая; запрещал, от имени короля, актерам “Маре” (труппе в целом)

появляться на театральной сцене и в то же время выбирал из них лучших и присоединял к актерам Пале-Рояля» [3, р. 128]. В частности, очень редко, но он шел наперекор мнению Лагранжа и его актеров, например, когда дело коснулось м-ль Озиллон, которую бывшая труппа Пале-Рояля не хотела принимать. В результате настойчивости Кольбера она была им практически навязана. Так что первые сезоны труппа «Отеля Генего» (у которой помимо творческих хватало и финансовых проблем, связанных с многочисленными судебными процессами по поводу нового помещения) неоспоримо проигрывала «Бургундскому отелю». Хотя теперь с отличным багажом комедий и навыком в исполнении феерий, требующих дорогой машинерии (она перешла от труппы «Маре»), «Отель Генего» мог более уверенно противостоять своему последнему сопернику, специализирующемуся на трагедии.

Ситуация несколько переломилась лишь в 1675 г., когда была поставлена «Цирцея» – роскошная и зрелищная трагедия Тома Корнеля (он стал драматургом труппы), которая принесла театру неслыханные сборы. Правда, артистические силы по-прежнему были сосредоточены в «Бургундском отеле». Но тем не менее управление Лагранжа сделало его театр куда более зрительно успешным. Все-таки самый репертуарный драматург времени Тома Корнель, пристально следящий за переменчивой модой и прекрасно улавливающий зрительские потребности (к примеру, пьесу об отравительнице Ла Вуазен он написал и представил публике, когда судебный процесс был едва завершен), был с труппой именно благодаря стараниям Лагранжа.

В итоге, обладая, возможно, лучшей техникой и сценой во всем Париже и попытавшись объединить под одной крышей три театральных жанра, по которым театры прежде были разделены (комедия, феерия, трагедия), труппа «Отеля Генего» при умелом администрировании получила весьма неплохие доходы.

Наконец, Лагранжу удалось переманить к себе супругов Шанмеле. Театру ради этого пришлось пойти на значительные траты – не только по полному паю каждому, но и дополнительные 1000 франков в год. Но дело того стоило. Теперь, с приходом лучшей трагической актрисы того времени, которая к тому же принесла с собой помимо собственного огромного таланта и славы, все пьесы Расина, у «Отеля Генего» появился мощный козырь в игре против «Бургундского отеля», ведь у последнего оставался, по сути, только Барон. Без сомнения, величайший актер, но, увы, оставшийся без достойных партнеров. Этого удара «Бургундский отель» уже не должен был пережить. Не случайно Делуа говорит (цитируя книгу «Театр Монфлери») о том, что переход Шанмеле в труппу «Отеля Генего» стал решающим фактором для последующего объединения двух театров: «Причина объединения соперничающих трупп заключается в супругах Шанмеле, которые, перейдя в «Отель Генего», оставили за собой актеров «Бургундского отеля» в полной неспособности давать трагедии» [8, р. 50].

В итоге, когда 27 июля 1680 г. скончался глава «Бургундского отеля» Ла Торильер, конец самостоятельной жизни этой театральной труппы

был очевиден (Лагранж рядом с этой датой в своем «Реестре» написал: «...Ла Торильер умер <...>, что привело к слиянию двух трупп в августе» [2, р. 235]). Поэтому вновь стал актуален (как после смерти Мольера) разговор о возможном слиянии двух трупп.

Возвращаясь к датам рождения «Комеди Франсез». Первой из этих дат будет, пожалуй, 18 августа 1680 г. – день, когда Людовик XIV подписал распоряжение об объединении двух трупп: «Его Величество, желая соединить обе труппы, находящиеся в Париже, приказал мне известить их, что его намерение – сохранить у себя на службе тех, чьи имена написаны мной в этом списке, причем Его Величество желает, чтобы это намерение было исполнено совершенно точно; те же, которые ему не подчинятся, лишаются впредь права играть комедию в Париже.

Шарлевилль, 18 августа 1680 г. Подпись: герцог де Кроки» [Перевод по: 9, с. 167].

Эту дату как дату официального основания «Комеди Франсез» называет, в частности, исследователь Люсьен Дюбек в своем труде «Комеди Франсез сегодня», отмечая, что именно в этот день в Париже остался лишь один привилегированный театр, вобравший в себя три театра и три репертуара классической эпохи: театр «Маре» с корнелевским репертуаром, «Бургундский отель» с расиновским и Пале-Рояль («Отель Генего») с мольеровским [10, р. 14]. Да и Лагранж, приведя в своем «Реестре» все документы, связанные с объединением двух трупп (включая более поздние – от октября 1680-го и даже от августа 1682 г.), переходит к первому совместному представлению следующей – вынесенной в заголовок и крупно выделенной – фразой: «ПОСЛЕ СОСТОЯВШЕГОСЯ СОЕДИНЕНИЯ Компания начала работу в воскресенье 25 августа». То есть для него основной датой новой Компании тоже стало 18 августа – день подписания первого указа короля.

Поскольку на момент подписания указа Людовик находился в Шарлевилле, актеры обеих трупп смогли ознакомиться с ним лишь спустя несколько дней – 22 августа, когда Буало-Пюиморен – контролер королевского казначейства и брат знаменитого поэта и критика – доставил им копию распоряжения короля [2, р. 239].

Если взглянуть на итоговый список труппы «Комеди Франсез», который приводит Лагранж [2, р. 238], то можно заметить интересный факт: из 27 актеров 12 пришли из «Бургундского отеля» (их имена находим среди общего списка артистов, когда-либо игравших на этой сцене [11, pp. XXII–XL]). Но что за актеры пришли? Трое из них – те самые, что после смерти Мольера покинули труппу Пале-Рояля, то есть по сути свои. Еще четверо – новички, лишь год назад дебютировавшие в «Бургундском отеле», когда театру пришлось восполнять потерю супругов Шанмеле. То есть по крупному счету «варягов» было всего пятеро, что придавало объединению двух трупп дополнительный оттенок. Оттенок не объединения, но присоединения. Речь об этом еще пойдет ниже при разговоре о выборе пьес для первого совместного представления.

Вот этот список актеров (согласно Боннаси [5, pp. 54–55], поскольку Лагранж приводит лишь имена вошедших в труппу артистов [2, p. 238–239]), который прилагался к августовскому распоряжению короля:

Шанмеле – пай.

Г-жа Шанмеле – пай.

Барон – пай.

Г-жа Барон – четверть пая.

Пуассон – пай.

Лагранж – пай.

Г-жа Лагранж – четверть пая.

Г-жа Боваль – пай.

Боваль – четверть пая.

Довилье – пай.

Г-жа Довилье – 1000 ливров пенсии и больше не будет играть.

Ла Тюильри – пай.

Г-жа Тюильри – 1000 ливров пенсии и больше не будет играть.

Г-жа Мольер – пай.

Герен, ее муж – половина пая (Лагранж пишет еще о пенсии в 1000 ливров [2, p. 238]).

Г-жа Белонд – пай.

Г-жа Де Бри – пай и будет выплачивать пенсию в 1000 ливров.

Г-жа д'Эннебо – пай и будет выплачивать пенсию в 1000 ливров.

Г-жа Дюпен – пай и будет выплачивать пенсию в 1000 ливров.

Розимон – пай и будет выплачивать пенсию в 1000 ливров.

Юбер – пай и будет выплачивать пенсию в 1000 ливров.

Дюпен – 500 ливров пенсии и больше не будет играть.

Г-жа Гийо – половина пая.

Анжелика дю Круази – половина пая.

Резен – половина пая.

Г-жа Резен – половина пая.

Де Вилье – половина пая.

Верней – половина пая.

Дю Круази – 1000 ливров пенсии и больше не будет играть (Лагранж пишет о том, что Дю Круази выделяется целый пай [2, pp. 238-239]).

Отрош – пай и будет выплачивать пенсию в 1000 ливров.

Впервые труппа была столь велика. Впрочем, пай все равно принес значительно более высокий доход, чем раньше, ведь, во-первых, теперь спектакли игрались не три раза в неделю, а ежедневно («полезное новшество для удовольствий этого великолепного города» [4, p. 115]), а во-вторых, труппа без особого ущерба могла отныне давать параллельные представления в театральном помещении и при дворе (причем «ни двор, ни город не замечали этого разделения» [4, p. 115]), что еще больше увеличивало общие доходы.

Стоит отметить и то, что король пожелал «удержать половину пая, чтобы распоряжаться ею по своему усмотрению» [2, р. 239] – это та половина пая, которая в XX в. стала «паем министра» [12, р. 43].

Итак, с первой датой определились – это 18 августа. А вот вторая дата – день первого совместного представления почему-то порой вызывает вопросы. Называют как 25 августа (официальный сайт «Комеди Франсез», библиотекарь-архивист театра Сильвия Шевалли [13, р. 3], в конце концов, сам Лагранж в предисловии [4, р. 113] к изданию пьес Мольера спустя два года после основания «Комеди Франсез»), так и 26 августа (Дюссан [12, р. 44] и обычно педантично точный во всех утверждениях Боннаси [5, р. 57]). И это при том, что если обратиться к документам, то места для разночтений не остается.

В «Реестре» Лагранжа приведена вполне четкая (уже цитировавшаяся) запись: «ПОСЛЕ СОСТОЯВШЕГОСЯ СОЕДИНЕНИЯ Компания начала работу в воскресенье 25 августа». А следом, про 26 августа, весьма лаконично: «То же самое и то же самое» [2, р. 242] (имеется в виду, что повторяются обе пьесы).

О том же свидетельствует и «Реестр для труппы короля» [14]. Сам «Реестр» представляет собой печатный ежедневник. Левая страница всегда пустая (для заметок, если понадобится), а на правой – стандартная печатная заготовка, в которую остается вписать дату, день недели, названия играемых пьес, доходы от продажи всех типов билетов (от партера до лож), общий доход, расходы обычные и чрезвычайные, пенсии. В обычное время левая страница почти всегда остается пустой. После объединения на нее за-

носятся данные о становящихся все более частыми выездных спектаклях, играемых в тот же день, что и спектакль в театре. А вот в дни объединения – когда игрались несколько первых совместных спектаклей – левые странички буквально исписаны, правой текст забегает даже на правую. Что же на них написано?

Страничка 25 августа (рис. 4).

Правая страница, над печатным текстом: «Сегодня, в воскресенье 25 августа 1680 года, соединение двух трупп свершилось, и господа из “Бургундского отеля” играли с нами» [14, р. 78-правая]. Левая страница внизу: «Объединение королем актеров “Бургундского отеля” и актеров из “Тенега”. Намерение его величества заключается в том, чтобы отныне существовала лишь эта

Aujourd'hui, jonction des deux troupes, c'est-à-dire et des de l'Hotel de Bourgogne ont represente avec nous.		78
Aujourd'hui dimanche 25 jour d'août 1680.		
A l'Heure, et les carrosses d'ortians.		
Theatre cent cinquante billets a 3 ^{es}	450 ^{es}	
Premieres Loges cinquante cinq billets	165 ^{es}	
Amphitheatre		
Secondes Loges deux cens quinze billets	322 ^{es} 10 ^{es}	
Troisiemes Loges dixante et douze billets	72 ^{es}	
Parterre cinq cens cinquante trois billets	414 ^{es} 15 ^{es}	
Receu en tout	1424 ^{es} 5 ^{es}	
Frais ordinaires	70 ^{es} 2 ^{es}	
Pensions	13 ^{es} 10 ^{es}	
Frais extraordinaires de la petite piece	6 ^{es} 15 ^{es}	
Menus Frais	1 ^{es} 11 ^{es}	
Lequel	3 ^{es} 11 ^{es}	
Reche, et mis en main de M. de la Grange		
Donne deux quatre vingt dix huit livres sixe denz	1298 ^{es} 16 ^{es}	
PART. Avant en Aquitaine		
Relie es mains de Monsieur de la Grange Trevis,		
Livre pour les termes cy	30 ^{es}	
Despence	1424 ^{es} 5 ^{es}	

Рис. 4. Страница из «Реестра для труппы короля» за 25 августа 1680 г.

единственная театральная компания, как для того, чтобы служить при его особе и при дворе, так и для развлечения публики» [14, р. 78-левая].

Страничка 26 августа. Левая страница: «Вышеупомянутое объединение двух актерских компаний короля осуществилось 25 августа 1680 года» [14, р. 79-левая], а ниже приводятся все документальные «ссылки»: на распоряжение от 18 августа, переданное актерам 22 августа; на октябрьский королевский указ, подтверждающий и регламентирующий августовское распоряжение, и на новый актерский договор, составленный исходя из новых обстоятельств. И здесь же, в самом низу страницы – важное для жизни труппы уточнение: «Также отныне наша компания будет давать спектакли ежедневно без выходных».

Стоит еще сравнить доходы от спектаклей за 25 и 26 августа – первое представление в новом качестве, безусловно, должно было быть более прибыльным. Можно даже добавить к сравнению и 23 августа – отнесенное Лагранжем к периоду «до объединения», хотя уже 22-го была объявлена королевская воля. Три представления подряд [14, pp. 77–79]: пятница, воскресенье, понедельник (рис. 5 [27]). Перерыв между первыми двумя оправдан тем, что играли еще по «старым дням», а с воскресенья как раз и начались ежедневные показы. Три представления с идентичной программой – совпадают и первая, и вторая пьеса. Но 23-го сборы составляют 680,5 ливра, 25-го – 1424,5 ливра, 26-го – 774 ливра. Пятничная (23 августа) сумма – это плюс-минус нормальная выручка для пятницы, учитывая, что вторая из пьес – это недавняя премьера. 774 ливра для понедельника – очень много, особенно с учетом того, что обе пьесы представления даются уже не первый раз. А вот 1424,5 ливра – это нечто неслыханное для «премьеры». Если пролистать финансовую отчетность назад, то подобную сумму последний раз можно найти лишь в мае [2, р. 233] (тогда впервые играли

Fiche 77 / 42931		1 / 3		Fiche 78 / 42932		2 / 3		Fiche 79 / 42933		3 / 3	
Date	: Vendredi 23 Août 1680	Date	: Dimanche 25 Août 1680	Date	: Lundi 26 Août 1680						
Salle	: Non disponible	Salle	: Non disponible	Salle	: Non disponible						
Pièce 1	: Phèdre et Hippolyte ou Phèdre	Pièce 1	: Phèdre et Hippolyte ou Phèdre	Pièce 1	: Phèdre et Hippolyte ou Phèdre						
Auteur	: Racine (Jean)	Auteur	: Racine (Jean)	Auteur	: Racine (Jean)						
Genre	: Tragédie, 5 actes	Genre	: Tragédie, 5 actes	Genre	: Tragédie, 5 actes						
Pièce 2	: Carrosses d'Orléans (Les)	Pièce 2	: Carrosses d'Orléans (Les)	Pièce 2	: Carrosses d'Orléans (Les)						
Auteur	: La Chapelle (Jean de)	Auteur	: La Chapelle (Jean de)	Auteur	: La Chapelle (Jean de)						
Genre	: Comédie, 1 acte	Genre	: Comédie, 1 acte	Genre	: Comédie, 1 acte						
Rece...	: 680,5 Livres	Rece...	: 1424,5 Livres	Rece...	: 774,0 Livres						
Salle	: 74 spectat... X L 3,0 = L 222,0	Salle	: 150 spectat... X L 3,0 = L 450,0	Salle	: 60 spectat... X L 3,0 = L 180,0						
1ère loges	: x spectateurs X L 3,0 = L 120,0	1ère loges	: x spectateurs X L 3,0 = L 165,0	1ère loges	: x spectateurs X L 3,0 = L 102,0						
2ième lo...	: x spectateurs X L 1,10 = L 99,0	2ième lo...	: x spectateurs X L 1,10 = L 322,10	2ième lo...	: x spectateurs X L 1,10 = L 163,10						
3ième lo...	: x spectateurs X L 1,0 = L 9,0	3ième lo...	: x spectateurs X L 1,0 = L 72,0	3ième lo...	: x spectateurs X L 1,0 = L 21,0						
Parterre	: 307 spectat... X L 0,15 = L 230,5	Parterre	: 553 spectat... X L 0,15 = L 414,15	Parterre	: 410 spectat... X L 0,15 = L 307,10						

Рис. 5. Отчеты о доходах за три дня (23, 25, 26 августа 1680 г.), в которые игрались одновременно «Федра» и «Орлеанские экипажи»

новую пьесу Шанмеле-мужа), а перед этим в марте – премьерные показы «Агамемнона» [2, р. 229] и т. д. Так что ничем иным, как желанием публики приобщиться к началу чего-то нового, такой неожиданный аншлаги необъясним. И это на спектакле, одна из пьес которого играет восьмой раз подряд, а другая сохраняется в репертуаре уже больше года. А то, что был именно аншлаги, а не взвинчивание цен, можно увидеть все из того же сравнения страниц реестра. Стоимость билетов остается неизменной (как, впрочем, и всегда), но видно, что значительно увеличилось количество проданных мест во всех ценовых категориях, а малопроданные в обычные дни вторые и третьи ложи были выкуплены едва ли не подчистую (см. рис. 5).

Итак, зритель хотел попасть в театр и попал именно в этот день – 25 августа, очевидно, чтобы увидеть начало нового предприятия. Но как публика узнала об этом дне? Журналисты, конечно, были уже и тогда, но их новости появлялись постфактум, как сообщение о свершившемся. Например, де Визе аж три месяца подряд (начиная с августа – объединения театров) публиковал в своем «*Mercure galant*» театральные новости, что было редкостью, ведь обычно театральная жизнь освещалась далеко не в каждом номере, но в данном случае событие, очевидно, было значимое:

«[Объединение двух трупп французских актеров]

Вы будете удивлены, когда я вам скажу, что две труппы французских актеров получили приказ короля соединиться. Актеры “Бургундского отеля” оставили свое помещение итальянцам и играют отныне каждый день в театре в Сен-Жерменском предместье вместе с актерами “Отеля Генего”. И толпы зрителей, которые устремляются в театр, свидетельствуют о том, насколько подобное было необходимо» [15, pp. 332–333].

Но это написано уже по итогам события. Для текущих же театральных анонсов существовало два основных пути к зрителю – через афишу и через объявление оратора. Афиши обычно создавались на один день – предполагалось, что печатник получает оригинал афиши от оратора в вечер объявления спектакля и уже на следующий день, когда состоится представление, утром, выдает отпечатанные на хорошей бумаге афиши; расклейщик афиш оперативно размещает их на всех перекрестках города и в других названных ему местах [3, р. 150]. К сожалению, до наших дней афиша ни 25, ни 26 августа до нас не дошла. Да и была ли она? Ведь при печати афиши возник бы серьезный (если не сказать неразрешимый) для щепетильных актеров вопрос: какого цвета ей быть? У «Бургундского отеля» афиши были красными, у «Отеля Генего» – зелеными. Так каким цветом печатать афишу первого представления объединенной труппы, чтобы не обидеть никого?..

Остается последнее (и оно же основное) средство сообщить публике о грядущем событии – дать слово оратору. Собственно, в анонсировании событий следующего дня и заключалась одна из основных обязанностей оратора: «Речь, которую он произносит после комедии, имеет целью снизить благосклонность собравшихся. Он благодарит их за доброе внимание, сообщает название пьесы, которая последует за только что сыгранной,

и приглашает прийти ее посмотреть, расточая ей похвалы; сие суть три части, из которых строится его обращение. <...> Он поступает так же, когда надо возвестить о новой пьесе, которую нужно расхвалить, в прощании от имени труппы, в пятницу перед первым воскресеньем Страстной недели и на открытии театра после Пасхальных праздников, чтобы вернуть публике вкус к театру. <...> Говоря о достоинствах анонсируемой пьесы, он напоминает о необходимости вовремя задуматься о приобретении билетов в ложи, особенно когда речь идет о премьере, на которую предсказуемо соберется весь двор...» [3, pp. 140–141].

В «Отеле Генего» обязанности оратора лежали на Лагранже, так что можно не сомневаться, что именно он рассказывал публике в пятницу, 23 августа, о готовящемся воскресном событии. Кстати, возможно, именно в необходимости объявить публике о запуске нового театра кроется объяснение того, что не 23, а 25 августа стало стартовой точкой для объединенной труппы. Ведь 20 августа (дата предыдущего спектакля «Отеля Генего») актеры еще не знали о королевском распоряжении – его привезли лишь 22 августа. Поэтому 23-го как раз можно было сделать полноценное объявление, а заодно провести условную генеральную репетицию того, что будет сыграно спустя два дня – обе пьесы в афише останутся теми же.

Реклама Лагранжа имела несомненный успех – подскочившие ровно в два раза доходы от того же самого представления это неоспоримо доказывают. Существует, правда, еще одна возможная (увы, документально не подтвержденная) причина такого скачка зрительского интереса, но о ней далее. А пока о том, что же происходило в этот первый для нового театра вечер.

Зрители, как обычно, начали собираться после обеда, и очень быстро театр был переполнен – публика застыла в ожидании. То есть, конечно, вряд ли застыла – с дисциплиной в зрительном зале всегда были проблемы, но нетерпеливое ожидание точно «висело» в воздухе. И вдруг – первая неожиданность (опять же нет документального подтверждения, что это произошло именно 25 августа, но вероятность весьма велика): отзвучали три традиционных удара о планшет сцены, но спектакль не начался – за первыми тремя последовали еще три. Так было положено начало новой традиции «Комеди Франсез» – шесть ударов перед началом спектакля в память о двух труппах, из которых родился театр: три – за «Бургундский отель» и три – за «Отель Генего».

Да, вскользь (в заметке де Визе) это уже упоминалось, но хотелось бы сделать акцент: объединенная труппа отныне играла в «Отеле Генего» (вплоть до 1689 г.), тогда как здание «Бургундского отеля» полностью отошло «Комеди Итальян». Что же представлял собой зал, в котором игрался первый спектакль?

На самом деле театр «Генего» – наименее известная и изученная из всех площадок, на которых за свою длинную историю давал спектакли «Комеди Франсез». Единственное аутентичное изображение, которое дошло до нашего времени, демонстрирует вид на сцену и четыре ложи, расположенные

на двух уровнях (рис. 6). Существует еще и схема реконструкции зрительного зала театра «Генего», созданная Жаном Кларком, в том виде, в котором этот зал существовал в 1670-е гг., накануне создания «Комеди Франсез». Внизу схемы – сцена (рис. 7). Наверху – амфитеатр, окруженный несколькими уровнями лож, расположенных над партером. Существовало по меньшей мере шесть зрительских ценовых категорий: сидячие места на сцене, три яруса лож, сидячий амфитеатр и стоячий партер [16].

Напомню, что 25 августа, судя по всему, был аншлаги. По крайней мере, с учетом того, что цены на билеты не менялись в период жизни «Комеди Франсез» в театре «Генего», можно с уверенностью сказать, что доход за первый спектакль был одним из самых высоких за этот период. Из чего же состоял этот первый аншлаговый спектакль?

Давали «Федру» и «Орлеанские экипажи». Трагедию и одноактную комедию. И сразу очевидно, что о «совместном» представлении речь не шла: и «Федра», и «Орлеанские экипажи» – это текущий репертуар «Отеля Генего». Первая играется здесь уже год, премьера второй прошла двумя неделями раньше. Лолье в своей книге «Комеди Франсез: история Дома



Рис. 6. Зал «Отеля Генего»

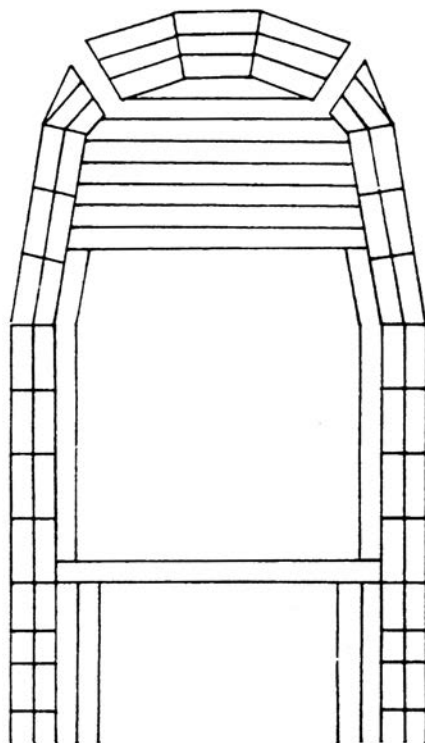


Рис. 7. Реконструкция зала «Отеля Генего» на уровне первого яруса

Мольера...» и вовсе обозначает эти постановки весьма пренебрежительно – «из запасов» [17, р. 35].

«Федра» – конечно, расиновская (уточнение необходимо, поскольку «Отель Генего» имел прежде в своем репертуаре и «Федру» Прадона, поставленную в пик расиновской премьеры в «Бургундском отеле»). Причем правильнее было бы сказать: «Федра и Ипполит», так как название «Федра» закрепилось за пьесой лишь в 1687 г. во время второго ее издания. «Федра» Расина пополнила репертуар «Отеля Генего» летом 1679 г. с приходом в труппу актрисы Мари Шанмеле (1642 – 1698), которая «стих за стихом» разучивала эту роль (как, впрочем, и другие) с автором.

Если вторая пьеса – одноактная комедия – была, кажется, обязательной частью программы на правах премьеры, да и приносила неплохой доход, то первую пьесу выбирали намеренно. Последний раз «Федру» играли тремя месяцами ранее, 25 мая. И вот решили именно ею запустить новый театр. С одной стороны, выбор этот более чем понятен – лучшая пьеса лучшего трагического автора. С другой стороны, театр – бывший и являющийся Домом Мольера – умудрился в первый свой день рождения оказаться без пьесы своего едва ли не святого покровителя.

Думаем, тому было две основные причины. Прежде всего, речь все-таки шла о совместном спектакле с «Бургундским отелем». А значит, хотя бы в выборе названий должно было быть равноправие. Комедия как основа мольеровской труппы и трагедия как самая сильная сторона «Бургундского отеля» подходили в этом смысле как нельзя лучше. А вот если бы первой была избрана пьеса Мольера, это окончательно разрушило бы хотя и прозрачное, но равновесие (Мольера в итоге сыграют на третий день). Об этом хорошо написал Эдуард Тьерри: «В подобном выборе спектакля можно было бы увидеть акт любезности Лагранжа по отношению к вновь прибывшим: “Начинайте, господа из “Бургундского отеля”!» [18, р. XXVI]. Кроме того – вот и вторая причина, – «Федра» все-таки была написана специально для «Бургундского отеля», шла в его репертуаре, и восемь из двенадцати «бургундцев» (т. е. все, кроме новичков, набранных после ухода Шанмеле) ее хорошо знали, а кто-то и играл в ней. К сожалению, нет практически никаких сведений о том, как распределялись роли в спектакле 25 августа 1680 г., но можно попробовать с осторожностью предположить, что на часть ролей в «Федру» все-таки ввели «бургундцев». Ведь неслучайно реестры довольно конкретно пишут о том, что «актеры “Бургундского отеля” **сыграли с нами**» [14, р. 78-правая]. И тогда, кстати, понятно, чем можно объяснить всплеск зрительского интереса 25 августа, принесший вдвое большие сборы. Если бы оратор 23-го объявил о спектакле, в котором на сцену выйдут еще и лучшие актеры «Бургундского отеля»... Эта новость стала бы сенсацией. Да даже одного имени хватило! Мишель Барон – в роли Ипполита!

Ну, а Федру играла, конечно, Шанмеле (рис. 8), признанная величайшей трагической актрисой своего времени, муза и вдохновительница Расина.



Рис. 8. Мари Шанмеле

О прочих ролях в премьерной «Федре» (в «Бургундском отеле») можно было только догадываться. Лионе, автор книги «Премьеры Жана Расина» [20, р. 155] делится следующими предположениями: роль Тезея, вероятнее всего, исполнял Шанмеле, который в принципе специализировался на ролях королей (об этом пишет и Манциус [9, с. 165]). Ипполита, как уже было сказано, мог играть Мишель Барон, а Энону – м-ль Боваль. То есть возвращение как минимум трех актеров из первого состава «Федры» могло быть объявлено зрителям. Терамена же, согласно Тьерри [18, р. XXVI], играл Герен. По отзывам современников, в этой роли у актера был успех, почти сопоставимый с успехом самой Шанмеле [19] (при том, что он был, напомним, не первым исполнителем роли).

Итак, как с основного автора начали с Расина. 26 августа повторили «Федру», а уже дальше был и Мольер, и Корнель, и снова Расин, но вторая пьеса все эти августовские дни вплоть до 1 сентября оставалась неизменной – одноактная комедия Жана де Ла Шапеля (рис. 9) «Орлеанские экипажи». Пьеса сегодня неизвестная и во Франции, не говоря уже о России, поэтому подробнее остановимся на том, что она собой представляла. Все-таки пьеса, ставшая одной из двух пьес, давших начало старейшему театру Европы, заслуживает доли внимания.

Многие современники оставили восторженные воспоминания (увы, почти всегда лишь на уровне потрясенных восклицаний) о том эффекте, который производила на них игра Шанмеле.

Кто еще из «бургундцев» мог быть занят в обновленной «Федре»? На премьерных спектаклях роль Арикии исполняла, судя по всему, д'Эннебо. По крайней мере, к такому выводу приходит Поль Менар, цитируя строчку из сонета, направленного против спектакля, – слишком уж точный словесный портрет д'Эннебо давался в стихе, описывающем Арикию [19]. Учитывая, что эта актриса вошла в объединенный состав театра, роль могла к ней и вернуться. Хотя... возможно, все-таки маленькая и весьма толстенная Арикиа была не нужна этому спектаклю, в котором уже год блистала одна из красавиц труппы «Генего».

Интересно, что уже в XIX в. исследователи, считавшие «Орлеанские экипажи» драматургической безделушкой, удивлялись [21, р. 361], что в момент своего написания пьеса (дебют молодого драматурга) вызывала шквал критики не меньший, чем «Мнимый больной» или «Мещанин во дворянстве». Сам автор в предисловии к первому изданию писал: «Одни презирают мою пьесу, поскольку она написана прозой, другие – потому что она одноактная, но, не желая брать на себя защиту маленьких пьес, признаю, что я не планировал черпать из своей пьески великую славу, что я задумывал ее всего лишь как безделушку, помогающую мне снять усталость после долгого путешествия, во время которого я перетерпел все неудобства, связанные с передвижением в экипажах» [22, pp. i – ii].

Собственно, едва ли не единственный интересный факт, связанный с «Орлеанскими экипажами», – это как раз то, что во время блока премьерных представлений этой пьесы случилось объединение двух трупп. Тогда пьеса прошла 13 раз (на 25 августа пришелся восьмой показ), практически ежедневно. 13 раз подряд – неплохо для безделицы! Да и сборы были сравнительно с премьерными показами других одноактных комедий весьма неплохими. Стоит отметить, что «Орлеанские экипажи» не попали и в ряд популярных однодневок. Пьеса больше века продержалась в репертуаре «Комеди Франсез», а позднее еще долго игралась в провинции, была переведена на английский язык и с успехом шла в Лондоне под названием «Столкновение экипажей» [21, pp. 362 – 363].

Изложим сюжет пьесы, чтобы картина того, что видели и слышали зрители в день первого представления «Комеди Франсез», оказалась более полной. Оригинального, конечно, в сюжете немного (по крайней мере, на взгляд из сегодняшнего дня). Ее персонажи – заезжие путники. Действие происходит в дорожной гостинице. Оно начинается с прибытием и завершается с отъездом общественного экипажа. Впрочем, публике всегда нравились подобные сюжеты, построенные на случайных встречах и знакомствах, когда одни герои лгут, другие резонерствуют, третьи влюбляются. Итак, есть молодой офицер Клеант, который едет из Буржа в Париж со слугой Криспеном, чтобы помешать свадьбе своей возлюбленной Анжелики.

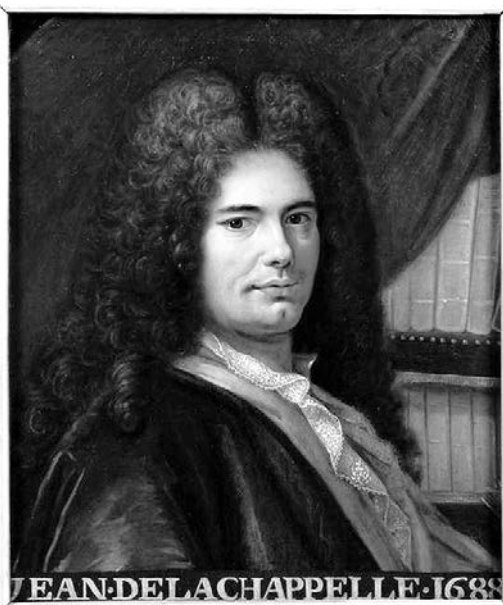


Рис. 9. Жан де Ла Шапель

Мать девушки хотела обручить молодых людей, но она умерла, и Анжелика попала под опеку своего дяди господина Каскара, который хочет выдать ее замуж за некоего Додине. Последний – болван в чистом виде, но происходит из семьи буржских друзей господина Каскара. Естественно, Анжелика от всего сердца ненавидит Додине. Потрясенный Клеант мчится со своим слугой во весь опор, но вынужден сделать остановку между Орлеаном и Парижем, чтобы пересесть в общественный экипаж, который следует тем же маршрутом. Остановившись в гостинице, он встречает господина Каскара, которого не узнает и которому сам он неизвестен, а с ним Анжелику. Здесь же и направляющийся в Бурж (тем же общественным экипажем) Додине, который собирается заключить ненавистный молодым людям брачный контракт. Анжелика, всеми силами желающая этого избежать, дает понять Клеанту, что согласна, чтобы тот ее увез. И вот ночью, когда все спят, она выскальзывает из комнаты своего дяди, чтобы найти Клеанта. Тот, в свою очередь, отправляет Криспена на поиски частного экипажа. Всем троим удается сбежать, тогда как господин Каскар и Додине, которых разбудил шум их отъезда, поднимают на ноги всю гостиницу, но, увы, слишком поздно. Помимо основной сюжетной линии в пьесе есть несколько эпизодических сцен с другими приезжими обоего пола, ночное квипрокво слуг, которое добавляет пьесе веселья. Заканчивается же пьеса отъездом господина Каскара и Додине, которые намереваются все-таки догнать в Париже Анжелику и Клеанта.

Дорожная пьеса, многократно «перепетая» впоследствии и качественно превзойденная, но тем не менее остающаяся первой в этом сюжетном ряду [23, р. 365]. Комическое в ней представлено шаржем и буффонадой, но до откровенных грубостей доходит редко и начисто исключены непристойности – этот едва ли не повсеместный недостаток современных Ла Шапелю комедиографов. В этой комедии больше от фарсов Мольера (впрочем, без уровня таланта последнего), чем от скарроновских бурлесков [23, р. 365]. Дебютная пьеса молодого автора обещала ему хорошее будущее на комическом поприще, но, по мнению исследователей, он совершенно зря свернул на трагическую дорогу. Вот краткое резюме, которое комментаторы «Драматической библиотеки» дают «Орлеанским экипажам»: «Одним словом, в этом небольшом произведении Ла Шапеля есть все элементы, необходимые для хорошей характерной комедии. Здесь и прописанные ситуации, и изобретательные решения, и характеры, и остроты в диалогах, лишенных излишней аффектации и написанных хорошим языком. Квипрокво кучера позаимствовано из сцены на постоялом дворе у Сервантеса, но от этого оно не становится менее занятным квипрокво Криспена, который принимает поваров за убийц, еще более комично. Единственное, хотелось бы, чтобы эта сцена подготавливалась автором более последовательно, чтобы и сам зритель имел возможность хоть на мгновение, но обмануться. В том виде, в каком она существует, эта пьеса не более чем эскиз, набросок. Но в ней есть те изобретательность и выдумка, которые столь ценимы в литературе» [23, pp. 366–367].

И можно было бы на этом закончить разбор «Орлеанских экипажей», если бы не одно «но»: с ними связан любопытный авторский казус. Дело в том, что в «Реестре» Лагранжа на полях рядом с 9 августа (премьера «Орлеанских экипажей») есть пометка: «Новая маленькая пьеса господина Шанмеле» [2, р. 236]. То есть автором премьерного текста Лагранж называет Шанмеле. А в записи после 1 сентября, когда закончился премьерный блок и нужно подвести его итоги, Лагранж, говоря об авторских выплатах, пишет просто – «автор “Орлеанских экипажей”» [2, р. 242]. В «Реестре труппы короля» автор «Орлеанских экипажей» и вовсе не называется. Притом что спустя несколько лет пьеса будет опубликована за авторством Ла Шапеля, и все последующие источники и исследователи будут считать автором (без малейших вопросов) именно его.

Еще один факт. В «Каталоге пьес Ла Шапеля», изданном в 1810 г., его первой пьесой значится «Басет», поставленная в «Отеле Генего» 31 мая (в «Каталоге» ошибочно – 21 мая [24, р. 7]) 1680 г. и так и не напечатанная. В комментарии отмечается, что эту пьесу многие долгое время приписывали Тома Корнелю и де Визе, хотя она, несомненно, принадлежит Ла Шапелю, который просто скрыл свое авторство [24, р. 7]. Возможно, об этом факте не стоило бы здесь упоминать, если бы в «Реестре» Лагранжа [2, р. 233] и она (как спустя два месяца «Орлеанские экипажи») не была записана как комедия г-на Шанмеле.

Так в чем же было дело? Вероятно, в проблеме, которая в русскоязычной истории французского театра почти не поднималась и которая во Франции едва ли не ежегодно порождает все новые и новые исследования. Конечно, авторов этих все новых и новых текстов волнует прежде всего фигура Мольера, но тема значительно шире. Собственно, вопрос заключается в том, как часто драматурги-актеры XVII в. действительно были авторами приписываемых им пьес. Здесь не время и не место вдаваться в подробности, но вот что, к примеру, пишет Бошам (автор «Изысканий в области французских театров»): «Я сделаю здесь отступление, которое должен был бы сделать раньше. Некоторые авторы из страха или из скромности, совсем не желая, чтобы их пьесы выходили под их фамилиями, выпускали их под именем одного из актеров – Шанмеле, Ла Тюильри, Барон, Данкур, – можно назвать и некоторых других. Это стало причиной путаницы, в которой крайне сложно разобраться. Я, насколько это возможно, размещаю пьесы под именем их подлинного автора, однако я не осмелюсь поклясться, что нигде не допустил ошибки» [25, р. 256].

Таким образом, вопрос авторства пьес в XVII в. все-таки долгое время был и остается весьма спорным. Что до возможных имен, которые могли бы скрываться за именем Шанмеле, то один из крупнейших современных исследователей текстов французского театра XVII в., профессор Сорбонны Жорж Форестье пишет: «Как же дело обстояло в реальности? В том, что касается Шанмеле, то подобное (замещение имени подлинного автора. – Прим. А.И.) случалось не “часто”, но один-единственный раз. “Реестр” Лагранжа

указывает рядом с датой 9 августа 1680 года на выпуск “Орлеанских экипажей” – “маленькой новой пьесы господина Шанмеле”. Поскольку эта пьеса была опубликована годом позже у Жана Рибу под именем “господина Д. Л. Ш.”, что надо понимать как “де Ла Шапель”, а затем переиздана в собрании сочинений последнего» [26].

Остается признать, что, поскольку «Орлеанские экипажи» были дебютом Ла Шапеля (ведь в Системе реестров «Комеди Франсез» [27] – огромного проекта, включающего в себя разнообразные оцифрованные и проработанные реестры театра, а также дающего доступ к разнообразным базам данных, созданных на основе этих регистров, – «Басет» все-таки атрибутирован как пьеса Шанмеле), молодой драматург в духе времени просто спрятался за громким актерским именем, желая понять, ждет его успех или же провал. Его ждал успех (впрочем, и сегодня еще в некоторых исследованиях можно встретить Шанмеле как автора «Орлеанских экипажей» [28, р. 196]), поэтому уже следующая его пьеса «Заида», поставленная спустя полгода, фигурирует у Лагранжа под подлинным именем автора [2, р. 253]. А еще одним годом позже Ла Шапель и Шанмеле, согласно все тому же Лагранжу [2, р. 282], становятся соавторами новой комедии.

Наше исследование о самом первом спектакле «Комеди Франсез» завершается. Однако стоит отметить еще один факт. Поскольку слияние трупп было практически мгновенным и правовая база под него была подведена не сразу, естественно, возникли вопросы по распределению выручки. В связи с этим на основную часть доходов с первых совместных представлений был наложен временный запрет – секвестировано около 90% дохода за каждый спектакль, сыгранный в августе 1680 г. Лагранж пишет: «Поскольку нам было необходимо урегулировать некоторые проценты, доход мы пока не делили. Деньги были секвестированы» [2, р. 242]. А в конце месяца, когда «король подтвердил все свои распоряжения, накопленные средства были разделены на 21 пай с четвертью. Оставшаяся сумма (177 ливров) была вручена автору “Орлеанских экипажей”» [2, р. 242].

Наконец, «постскриптум». Существует и третья дата рождения «Комеди Франсез». Юридически, пожалуй, самая точная – это 21 октября все того же 1680 г. Ведь основной королевский указ (*lettre de cachet*) датирован именно этим числом, а об объединении трупп в августе говорится, к примеру, так: «Это слияние подготовило окончательное образование французского театра» [21, р. 362], подразумевая под окончательностью 21 октября (а 5 января 1681 г. на основании этого указа был подписан и акт товарищества). Итак, именно в этот день королевский указ, подписанный в Версале, закрепил образование единственной труппы, состоящей из 27 актеров и актрис. Труппа получала монополию на франкоязычные спектакли в Париже и окрестностях:

«Именем короля. Его величество распорядилось объединить две труппы актеров – “Бургундского отеля” и “Отеля Генего” в Париже, так что в будущем в Париже будет одна эта труппа. Чтобы сделать представления ее более

совершенными, силами тех актеров и актрис, которых его величество включило в эту труппу, оно приказало и приказывает, чтобы труппа, составившаяся из этих двух трупп французских актеров, была единственной труппой и состояла из актеров и актрис, список которых, прилагаемый здесь, утвержден его величеством. И чтобы дать этим актерам средство все больше и больше совершенствоваться, его величество желает, чтобы в Париже играла одна эта труппа, и запрещает всем другим французским актерам играть в городе и предместьях Парижа без особого приказа его величества. Озаботиться исполнением настоящего приказа его величество поручает г-ну де Ла Рейни, главному начальнику полиции. Дано в Версале, октября 21-го дня 1680 года. Людовик. Кольбер» [Перевод по: 9, с. 168].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris. Comédie-Française. Tome I. Paris, 1874. 84 p.
2. Registre de La Grange (1658–1685). Paris, 1876. 358 p.
3. Chappuzeau S. Le Théâtre François. Paris, 1875. 184 p.
4. Vie de Moliere. En abrege (Mise comme preface en tete de l'edition des Oeuvres a la date de 1682, donnee par Vinot et La Grange). In: Moliere juge par ses contemporains avec Notice par A. Poulet-Malassis. Paris, 1877. 152 p.
5. Bonnassies J. La Comédie-Française. Histoire administrative. Paris, 1874. 384 p.
6. Velde F. R. An Analysis of Revenues at the Comédie Française, 1680–1793 (2017-11-10). FRB of Chicago Working Paper No. WP-2017–24. Available from: <https://ssrn.com/abstract=3069496>.
7. Convention entre les comediens de l'Hotel de Guenegault et de l'hostel de Bourgogne. In: Bonnassies J. La Comédie-Française. Histoire administrative. Paris, 1874. 384 p., pp. 67–70.
8. Despois E. Théâtre français sous Louis XIV. Paris, 1874. 420 p.
9. Манциус К. Мольер. Театры, публика, актеры его времени. М., 1922. 172 с. / Mancius K. *Moljer. Teatry, publika, akteryegovremeni* [Moliere. Theatres, public, actors of his time]. Moscow, 1922. 172 p.
10. Dubech L. La Comedie-Francaise d'aujourd'hui. Paris, 1926. 108 p.
11. Fournel V. Les contemporains de Molière: recueil de comédies, rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680 avec l'histoire de chaque théâtre, des notes et notices biographiques, bibliographiques et critiques. Vol. 1. Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Geneve, Slatkine Reprints, 1967. 552 p.
12. Dussane B. La Comédie-Française. Paris, 1960. 188 p.
13. Chevalley S. La Comédie-Française. Paris, Comédie-Française, 1961. 52 p.
14. Registre pour la Troupe du Roi. Commence apres la Paques le mardi 30 avril, et fini le samedi 29 mars 1681. Paris, 1680. Available from: <https://flipbooks.cfregisters.org/R12/index.html>.
15. Mercure galant, aout 1680 [tome 10].
16. Ravel J/S. Hôtel Guénégaud, 1680–1689. In: Le Projet des registres de la Comédie-Française. Available from: <https://www.cfregisters.org/fr/espace-encyclopedie/hotel-guene-gaud>.
17. Loliée F. La Comédie-française: histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907. Paris, 1907. 520 p.
18. Thierry E. Charles Varlet de La Grange et son Registre. In: Registre de La Grange. Paris, 1876. 360 p., pp. I–XLIX.
19. Mesnard P. Notice sur Phedre de Racine. Available from: <https://xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/notice-sur-ph-a8dre-de-racine-paul-mesnard>.
20. Lyonnet H. Les premieres de Jean Racine. Paris, 1924. 232 p.

21. Détails historiques sur “Les Carrosses d’Orleans”. In: Bibliothèque dramatique, ou Répertoire universel du Theatre Francais avec des remarques, des notices, et l’examen de chaque piece. Tome V. Vise, La Fontaine, Lachapelle, Desmarres. Paris, 1826, pp. 361–363.
22. La Chapelle. Le Carrosses d’Orleans. Paris, 1788. 44 p.
23. Examen des Carrosses d’Orleans. In: Bibliothèque dramatique, ou Répertoire universel du Theatre Francais avec des remarques, des notices, et l’examen de chaque piece. Tome V. Vise, La Fontaine, Lachapelle, Desmarres. Paris, 1826, pp. 364–367.
24. Catalogue des pieces de La Chapelle / Bibliothèque des theatres, contenant les

chefs-d’oeuvre dramatique de nos meilleurs auteurs tragiques, comiques, lyriques et bouffons. Baron et La Chapelle. Paris, 1810, pp. 7–20.

25. Beauchamps. Recherches sur les theatres de France. Vol. II. Paris, 1735. 328 p.

26. Forestier G. Louÿs (et ses disciples) sur Molière. Available from: <http://moliere-corneille.huma-num.fr/linvention-de-pierre-louys-ses-arguments-et-ceux-de-ses-disciples/louys-et-ses-disciples-sur-moliere/>

27. Le Projet des registres de la Comédie-Française. Available from: <https://www.cfregisters.org/fr/>.

28. Scott V. Women on the Stage in Early Modern France. 1540–1750. Cambridge, 2010. 328 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванова Анастасия Павловна – преподаватель Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nikastasy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0730-8978

ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Ivanova – Lecturer of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Email: nikastasy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0730-8978

Иванова А. П. О первом спектакле «Комеди Франсез» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 33–52.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-33-52

Ivanova A. P. About the first performances of Comédie-Française. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 33–52.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-33-52

В. В. БРЕЙТБУРГ

*Российская академия музыки
имени Гнесиных,
Москва, Россия*

VALERIYA BREYTBURG

*Russian Gnesins'
Academy of Music,
Moscow, Russia*

53

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ БРОДВЕЙСКИХ МЮЗИКЛОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ

АННОТАЦИЯ

Мюзикл – один из самых востребованных массовых музыкально-театральных жанров. Изучение музыкальной комедии Бродвея этапа становления имеет особое значение, так как именно в тот период закладывается фундамент дальнейшего развития жанра. В спектаклях ассимилируются черты ревю, варьете, европейской и американской оперетты. Все это органично преломляется в произведениях Джорджа М. Коэна, Джерома Керна, Джорджа Гершвина, Коула Портера и др. Музыкальная комедия Бродвея ориентируется на массового зрителя, что обуславливает отношение к спектаклям. Это доступность и простота сюжетных линий сценического шоу, включение танцевальных и акробатических номеров, музыкальных контрастов. В вокале доминирует яркая подача звука – бродвейский белт. Предъявляются высокие требования к дикции и фразировке. Мелодика речи и определенный стиль произношения ярко характеризуют героя. Пластический рисунок актерской роли имеет значение для раскрытия образа, отличающегося открытой эмоциональностью. Главные герои – преимущественно молодые мужчины и девушки. Их сценическое одеяние достаточно свободное, не сковывающее движения. Новый ряд пластических движений является отражением более свободных отношений между героями музыкальной комедии. Исполнительский стиль бродвейского артиста больше похож на стиль «пения всем телом» (Дж. Рэби). Артисты мюзикла должны

ARTISTIC EMBODIMENT BROADWAY MUSICALS OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

ABSTRACT

The musical is one of the most popular mass musical and theatrical genres. Of particular importance is the study of musical Comedy Broadway stage of formation, since it is during this period that the Foundation on which the further development of the genre will be based is laid. The performances assimilate the features of revues, variety shows, European and American operettas. All of the above is organically refracted in the works of George M. Cohen, Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter, and others.

Broadway musical Comedy focuses on a representative of the simple working class, which determines the attitude to performances. This is the availability and simplicity of the plot twists and turns of the stage show, the inclusion of dance and acrobatic numbers, the use of musical contrasts. Vocally, a bright sound delivery – Broadway belt-is welcome. There are high requirements for diction and phrasing. Words in musical Comedy should be legible. Melodic speech and a certain style of pronunciation clearly characterize the hero. Plastic drawing of an actor's role is important for revealing the image of the hero, it is characterized by open emotionality. The main characters are mostly young men and girls. Their stage attire is quite loose, not restricting movement. The new series of plastic movements is a reflection of the freer relationship between the characters of musical Comedy. The performance style of a Broadway artist is more similar to the style of "singing with your whole

обладать не только специфическими вокальными способностями для исполнения музыкальных номеров, но и значительными актерскими и хореографическими навыками.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мюзикл, оперетта, исполнительский стиль, вокал, Бродвей, массовое искусство, музыкальный театр.

body” (J. Raby). Musical artists must have not only specific vocal abilities to perform musical numbers, but also significant acting and choreographic skills.

KEYWORDS: musical, operetta, performing style, vocal, Broadway, mass art, musical theatre.

Музыкальная комедия Бродвея – название, которое применялось к американскому развлекательному музыкальному театру чуть ли не с самых первых дней его существования. Она активно развивалась в Соединенных Штатах Америки в начале 1900-х и продолжает жить в том или ином виде и по сей день. Этот тип музыкальной комедии на удивление жизнеспособен, легко адаптируется к новым ценностям и музыкальным идиомам и выдерживает любое количество вариаций, по-прежнему обладая набором четко определяемых стилистических особенностей как композиторского, так и исполнительского плана. Неизменен интерес и к теоретическому освоению жанра.

Исследованию творчества американских композиторов посвящен ряд работ отечественных и зарубежных искусствоведов. Выделим главные источники, которые легли в основу методологии статьи. В определении условий, которые оказывали влияние на становление и развитие жанра мюзикла, стали полезны труды Э. Кампуса [1], В. Конен [2, 3], И. Мордден [4], П. Х. Ридл [5]. Уникальная информация о музыке, режиссуре, сценографии американских и британских мюзиклов разных времен и различных жанров была получена из книги автора и режиссера многих успешных мюзиклов Дж. Вулфорда [6]. Об особенностях сценариев мюзиклов, структуры повествования и характеристик персонажей автор узнала из книги К. Воглера и Д. Маккенны [7]. Особенности вокализации артиста мюзикла, нюансы белтового пения освещали в своих статьях Т. Борн, Д. Кенни [8], А. Лебовиц, Р. Дж. Бэкен [9]. Особый интерес для разработки заявленной темы представляет диссертация А. В. Сысоевой, в которой исследуются знаковые мюзиклы начала XX столетия [10].

Вместе с тем остаются по-прежнему открытыми вопросы художественного воплощения бродвейских мюзиклов. Безусловно, каждый спектакль уникален и требует определенного подхода к постановке. Однако существует ряд универсальных требований к артисту мюзикла, которые представляют отдельный интерес для отечественной науки и практики, так как в России мюзикл находится на этапе активного развития.

Свое лицо музыкальная комедия Бродвея обрела не сразу. Большое влияние на развитие музыкального театра в США оказали гастроли Савой-оперы, впервые осуществленные в 1879 г. Для показа был избран сатирический музыкальный спектакль Савой-оперы «Пинафор» У. Ш. Гилберта и А. Салливана, который в Америке имел невероятный успех. Ввиду этого

следующая опера «Пираты Пензаса» писалась специально для США. После триумфов обеих постановок организовывалось турне в Америку каждой премьерной постановки. Ритмическое, мелодическое и гармоническое разнообразие, звуковая энергия и театральная яркость постановок Гилберта затмили все предыдущие впечатления, полученные от оперетт Ш. Лекока и Ф. Зуппе. Также в этот период большой популярностью в Америке пользуются следующие спектакли: «Веселые гусары» (1909) И. Кальмана; «Шоколадный солдат» (1909) О. Штрауса и «Граф Люксембург» (1912) Ф. Легара. Главными героями этих спектаклей являются мужчины. Большое количество востребованных оперетт было посвящено сюжетам, в центре которых были прекрасные дамы: «Веселая вдова» (1905) и «Фраскита» (1922) Ф. Легара, «Принцесса цирка» (1926) и «Фиалка Монмартра» (1930) И. Кальмана. Все эти герои и героини имели разный социальный статус, но все они были из «мира оперетты, говорили ее языком, пели ее голосами, носили опереточные одеяния, и, что самое главное, конфликты их были тоже чисто опереточные» [10, с. 74]. То есть в отношениях героев доминировали авантюризм и легкомыслие. От их поступков веяло беспечностью и поверхностностью. На первый план выходили комичность и ирония, непосредственно притягивающие, завлекающие и очаровывающие зрителей. В оперетте воплощалось также «чувство сентиментальности, глубоко укоренившееся в романтической невинности, которое было одновременно высшим благословением и главным проклятием» [11, с. 72].

Оперетта давала Бродвею новые возможности для развития лирической линии музыкального театра, который ранее был больше настроен на бравурную волну. Все это в большей мере аккумулировалось в американском ревю: «В эпоху смешения стилей, взглядов, национальностей, ценностей; эпоху первичной стандартизации производства и доступности одежды и обуви, автомобилей Форда и мотелей; эпоху джаза, небоскребов и метрополитена, радио и телеграфа <...> ревю стало абсолютно адекватным выражением жизни. Ревю предложило публике собрание красавиц и клоунов, молодого джаза и моды, политики и шоу-бизнеса, роскоши и нерва улицы» [10, с. 151]. В предвоенный расцвет бродвейского шоу-бизнеса за сезон выходило в прокат более 50 премьер и больше половины из них были театрализованными ревю. Именно в это время Бродвей стал центром развлекательного театрального искусства Нью-Йорка.

Так, американская музыкальная комедия вобрала в себя многие черты полихудожественного пространства страны того времени: «Легкожанровый опереточный театр нашел широкую аудиторию в США. <...> Слившись с чертами французской и венской оперетт, английской “comic opera”, опирающейся на традицию “балладной оперетты”, он дал жизнь новому виду легкого жанра, ставшему одним из важнейших культурных феноменов нашего времени, – “музыкальной комедии Бродвея” (“Broadway Musical Comedy”)», – писала В. Д. Конен [3, с. 64]. Это был «синтез очаровательных мелодий, эксцентричной комедии и сенсационных танцевальных

номеров» [4, с. 4]. Что отделяет музыкальную комедию от основных ее предшественниц – форм музыкального театра, так это фокус внимания на представителе простого трудящегося класса, его ценностях и интересах в плане развлечений. В ее рамки укладывались сентиментальные истории, политическая сатира, фантазия, шоу и пародия. Внося в свои произведения элементы водевиля, минстрел-шоу и бурлеска и смешивая их со скороговоркой и остроумием комедии рубежа XIX–XX вв., такие авторы, как Джордж М. Коэн, а позднее Джером Керн и его коллеги, создали новый вид популярного театрального развлечения. Характерно, что многие из ранних примеров музыкальной комедии отличались очень простой драматургией. Английский исследователь жанра мюзикла Джулиан Вулфорд пишет по этому поводу: «Смесь песен, танцев, скетчей и самого минимума сюжета. <...> Эти спектакли были сшиты на живую нитку затасканными историями, которые служили лишь предлогом для танцевальных номеров. Музыкальные комедии этого типа были особенно популярны в 1920–1930-х гг. Реальным драматическим сюжетам в них места не было» [6, с. 18].

Одними их самых ярких представлений того периода были: «Малыш Джонни Джонс» (1904) Джорджа М. Коэна, «Салли» (1920) Джерома Керна, «Леди, будьте добры!» (1924) Джорджа Гершвина, «Плавучий театр» (1927) Джерома Керна, «Сумасшедшая девчонка» (1930) и «О'кей!» (1926) Джорджа Гершвина, «Ночь и день» (1932) Коула Портера и др.

Музыкальная комедия – в высшей степени демократичная развлекательная форма, вбирающая в себя и ассимилирующая все, что предлагает массовая культура, но одновременно сохраняющая элементы традиции. Сцену варьете от музыкальной комедии как стиля практически невозможно отличить, поскольку ее авторы и исполнители начинали в водевиле, бурлеске, минстрел-шоу и ревю. В те годы, когда все эти развлекательные формы существовали, происходил постоянный обмен между бродвейскими мюзиклами и варьете. Со временем варьете-сцена отмерла, но ее влияние на музыкальную комедию остается заметным и по сей день. Об американском водевиле исследователи пишут: «Считалось, что лучше всего сочетать непохожие друг на друга номера, когда есть резкий контраст и пестрота. <...> Серьезные и смешные, медленные и быстрые, большие и маленькие, музыкальные номера и короткие пьески, грубые гэги и тонкий словесный юмор – все эти качества и стили оттеняли друг друга в шоу» [7, с. 253].

Для музыкальной комедии становятся типичными истории, которые центрируются на персонажах и ситуациях, характерных для трудящихся людей, что находит отражение в популярных песенных и танцевальных формах. Цель музыкальной комедии – рассказывать простые истории с обилием юмора и сексапильности, добавляя ровно столько романтики, чтобы сюжет не распадался. Поначалу музыкальная комедия обходила чуть ли не все элитарные условности европейской оперетты.

Центральной исполнительской чертой музкомедии, унаследованной от варьете-сцены, было установление четких и прямых отношений

со зрителем. В отличие, например, от современной драмы, где мы делаем вид, что аудитории не существует, используя воображаемую четвертую стену, исполнители варьете обращались с речами и пели непосредственно зрителям и судили о каждом аспекте своего исполнения по их реакции. Во многих отношениях личность, индивидуальность потеснила чисто техническое мастерство, заняв место главного требования, предъявляемого к исполнителям музыкальной комедии. Раскрытие индивидуальности относилось скорее к актерскому воплощению, нежели к показу развития сценического образа главного героя, который как раз наоборот обладал более обобщенными характеристиками и не имел сквозного развития. Поэтому поворот анфас, пение громким и отчетливым голосом, постановка шуток, четкое донесение ключевых фраз и специальные паузы для зрителей, чтобы они успели отреагировать, были главными исполнительскими приемами, мерилем которых служили аплодисменты и смех.

Не случайно эта новая форма набрала популярность в то же самое время, когда Нью-Йорк заявил о себе как центр массовой культуры западного мира – в первые десятилетия XX в. «Содержимое плавильного тигля», в котором «варились» восточноевропейские и ирландские иммигранты, афроамериканцы из сельской глубинки и другие меньшинства, валом хлынувшие в Нью-Йорк в это время, «выплеснулось» на сцену варьете. Естественным продолжением стало создание театральной формы, которая отличалась энергичными и запоминающимися мелодиями, дерзкими комическими репликами, частым использованием этнических стереотипов и лежавшим в основе всего этого патриотизмом.

Музыкальная комедия возникла как театральная форма как раз тогда, когда американское общество претерпевало один из своих величайших тектонических сдвигов. И эти социальные перемены особенно отразились на отношениях между мужчиной и женщиной. В обществе до 1920-х существовал идеал, который предписывал молодой женщине оставаться послушной и сдержанной, создавать образ скромности и девственности. Но отказ от этих ценностей принес новый способ поведения. Свобода отношений внезапно сделалась частью культурного диалога – к смятению и потрясению старшего поколения.

Новый социальный идеал для мужчин и женщин помолодел. Центральные персонажи в возрасте чуть за 20 начали появляться на сцене все чаще. Поскольку романтика продолжала оставаться основой сюжетов музыкальных комедий, их главными героями были молодые мужчины и женщины брачного возраста.

Временами дерзкий, более грубый, более привычный и даже комически бунтарский, новый герой был адаптивным, сообразительным и веселым. Его партнерша – молодая особа, которая стала известна как флэппер или эмансипе. Она не была такой недотрогой, как рафинированные героини оперетт, любила повеселиться, и в ее манерах читался намек на шаловливость и флирт.

В то время как строго романтические персонажи по-прежнему тяготели к системе ценностей более раннего стиля, второстепенные персонажи часто были носителями более беспринципных сюжетных линий. Эмансипе стала очаровательным и бунтарским символом мюзиклов. Персонаж Сюзи Тревор в мюзикле «Леди, будьте добры!» – музыка, как уже упоминалось, Джорджа Гершвина, тексты музыкальных номеров Айры Гершвина – сильная, независимая женщина, манипулирующая людьми такими способами, которые даже представить себе невозможно, например, в классической венской оперетте.

Музыкальная комедия развивалась, и такие авторы, как Коул Портер, Лоренц Харт и Айра Гершвин, с удовольствием писали слегка скандальные, прогрессивные и дразнящие тексты песен для своих мюзиклов.

Общество изменяло не только музыкальные формы и социальные нравы XIX в., но и сковывающую движения одежду, которая была неотъемлемой частью жизни человека. В то время как викторианским идеалом были ограничения: затянутые в корсеты женские фигуры, платья до пола – общество, породившее музыкальную комедию, склонялось к более прямым, коротким и свободным фасонам для женщин. Платья-колонны 1910-х вскоре сменились на много более короткими моделями эмансипе 1920-х. Снятие акцента с крайне женственных форм и предпочтение мальчишеского образа включали укороченные прически и даже одобрителное отношение к женской одежде в мужском стиле. Этот идеал новой женственности был скорее похож на девочку-подростка, чем на взрослую женщину. Поведение девушек могло опускаться до асоциального уровня. Так, например, благодаря Хелен Морган «образ пьющей из фляги» стал революционным и превратился в театральную легенду Америки 1920-х (Дж. Керн «Плавучий театр», 1927).

Но в отдельных спектаклях сохраняются и по-настоящему женственные образы: «Платье у Зигфельда... не только красиво – оно таинственно и загадочно. Порой скромное на первый взгляд оно может превратить девушку в чудесный цветок или диковинную птицу. Костюм... исполняет свое соло», – пишет исследователь А. В. Сысоева [10, с. 31].

Мужчинам тоже была дозволена большая непринужденность в одежде, хотя всегда практичные пиджаки, брюки, сорочки и галстуки продолжали доминировать. Атмосфера повседневности вторглась в модные идеалы. Более демократичный смокинг сменил прежние фрак и цилиндр (за исключением официальных случаев). Спортивные куртки и пиджаки, клетчатые и с узорами, парные к ним брюки, соломенные шляпы, шляпы с узкими полями и кепи помогли сделать более непринужденным застывший силуэт конца XIX в., превратив его в более «прогулочный», раскрепощенный образ. Этот мужской идеал был ухоженным, юным, без внушительной мускулатуры. Опять же – такой идеальный образ скорее напоминал молодого студента университета, чем зрелого мужчину. Он был зримым доказательством обладания молодежной культуры. Зачастую это герой-любовник, находящийся в плену собственной страсти и способный только на красивую внешнюю позу, нежели на реальное действие.

Музыкальная комедия, как правило, избирает два разных подхода к показу моментов, связанных с властью. Первый расценивает властные фигуры, например, полицейских и политиков, как равных обычному человеку. Поэтому почтение и уважение к ним, характерное для более ранних аристократических театральных форм, смягчалось демократическим ощущением типа «все люди братья». Второй, более частый подход к властным фигурам, превращает их в объекты насмешки. Глупые полицейские, безответственные ворюги крупного бизнеса и косноязычные политики – стандартные персонажи многих музыкальных комедий.

Ко всему вышесказанному следует добавить, что и «американская оперетта стала питательной средой для развития музыкальной комедии, наложив свой отпечаток и на будущие разновидности мюзикла» [12, с. 296]. Песни стали короче, чем в оперетте (длительностью примерно по три минуты каждая), легко запоминались с одного прослушивания, отличались четким ритмом и требовали от исполнителей существенно менее широкого вокального диапазона. К тому же они создавались композиторами и поэтами нью-йоркской «улицы жестяных сковородок», этой виртуальной фабрики американской популярной музыки начала XX в. Такие авторы, как Ирвинг Берлин, Джордж Гершвин и Джером Керн, начинали в музыкальных корпорациях американской поп-индустрии.

Песни и оркестровки музыкальных комедий создавались для относительно небольшого ансамблевого состава – скромного оркестра для танцев. Новые инструментовки вели свое происхождение от военных оркестров XIX в., отражали влияние регтайма и джазовой музыки; они стали «фирменным» звуком музыкальной комедии. Ритм-секция, состоящая из фортепиано, баса и ударных и поддержанная трубой, тромбоном, саксофоном и кларнетом, являлась основой музыкально-ритмической организации нового стиля. Фокстрот и простой размер 4/4 стали доминирующей песенной формой более чем на столетия вперед. Синкопированные ритмы в джазовом стиле быстро проложили себе дорогу в популярные песни.

Вместе с этим новым инструментальным звуком пришел и новый способ пения. Музыкальная комедия требовала, чтобы исполнители «перепевали» оркестр, поэтому яркая, чистая подача звука таких исполнителей, как Эл Джолсон и Этель Мерман стала знаменем новой эстетики. Сочетание этих «трубных голосов» и энергичной природы персонажей с незамысловатым сюжетом было идеально сбалансированным.

Новая музыкально-театральная форма требовала также и иных танцевальных движений, так что чечетка чернокожих американцев и ирландский степ, эксцентрик-танец и популярные американские групповые и парные танцевальные формы сменили аристократические танцы европейской оперетты. Многие этнические персонажи получили статус плутов.

Для вокального воплощения ролей характерно использование техники белт (*belt*). При ней звучание совмещает использование грудного регистра и звукообразование, при котором звук больше направлен в голову

и задействует резонаторы в маске (нос, пазухи, лоб). Для описания данного звука подходят слова *звонящий, кричащий, резкий, мощный, нахальный*. Такой стиль пения намного ближе к речи. Именно в этот период белтовое пение впервые стало отточенным приемом и сегодня остается главным женским певческим стилем для этого музыкального материала. Современные вкусы модифицировали бродвейский белт, облагородив его более классическим подходом, и теперь певцы часто применяют сочетание обоих стилей. С течением времени «стало очевидным, что только дополнительное овладение техникой пения в речевой позиции и различными вокальными стилями (*belcanto, legit, belting, rock*) может позволить вокалисту участвовать в постановках мюзиклов» [13, с. 4].

Быстрое, классически ориентированное использование вибрато в опереточных стилях в музыкальной комедии расширяется. Для мюзикомедии характерно раннее употребление вибрато, хотя некоторые певцы более позднего периода переняли манеру «крунеров» и добавляли усиливающее вибрато после некоторого периода звучания ноты без вибрации. Но более старая традиция – это раннее начало чуть менее быстрого вибрато. Поскольку использование более ярких вокальных красок и более переднего резонанса может существенно изменить качество звука, вибрато становится более очевидным.

Требования к *дикции* были довольно высокими. Слова в музыкальной комедии должны быть разборчивыми. Мелодика речи и определенный стиль произношения ярко характеризуют героя. «Дикция говорит об образовательном уровне, принадлежности к социальной касте, о месте рождения и персональном вкусе» [13, с. 152]. Такие поэты, как Айра Гершвин, Коул Портер и Лоренц Харт, создавали настолько остроумные и трогательные стихи для песен, что из них нельзя упускать ни слова. «Барабанный» диалект Нью-Йорка, характерный для столь многих спектаклей, допускает четко очерченное и ударное использование языка, помогающее отчетливо донести слова до слушателя. Звуковысотный диапазон большинства песен в мюзикомедии уже, чем в более ранних формах, поэтому модификации гласных, порой необходимые в классическом пении, в данном стиле встречаются реже.

Особое отношение в бродвейском театре было к *фразировке*. Пение в музыкальных комедиях часто предпочитает ритмический рисунок естественной речи более длинной музыкальной фразе. Фразировка в большинстве случаев исполнения вокальных партий была «квадратной», следовала строгому метру. Но для своего времени она довольно раскрепощенная. Адаптируя это качество к постановкам нашего времени, следует понять, какую степень свободы необходимо позволить в движении фразы. Если фразировка будет слишком жесткой, смысл слов утратится. Но если она будет относительно вольной, получится нечто похожее на ресторанное пение. Между этими двумя крайностями определенно скрывается территория для поиска, дающая возможность хорошему вдумчивому исполнителю найти меру,

позволяющую «услужить» как музыке, так и слову. Четырехчетвертной ритм фокстрота, в котором написана значительная часть песен в музыкальной комедии Бродвея, дает возможность синкопирования и фразировки с запаздыванием, что добавляет музыке оригинальности.

Пластический рисунок актерской роли приобрел еще большее значение для раскрытия образа героя, он отличался открытой эмоциональностью. Постановочные условности многих песен в музыкальной комедии – преувеличенно исполнительские; это означает, что они направлены непосредственно на аудиторию. Демонстративность данного стиля должна быть уравновешена естественностью и реалистичностью: «Силуэт расслабленный, в нем бытовая естественность. Подчеркнуто свободные позы (руки в карманах, нога на ногу и т. п.). <...> Неформальное поведение проявляется в жестах, которые отдают претенциозностью, иллюстрированностью (для мужчин – встать на одно колено, присесть на бедро на край стула, согнув ноги в коленях, для женщин – прикладывание ладоней рук к вискам, области сердца и т. п.)», – подчеркивает О.-Л. Монд [14, с. 53]. Чтобы добиться данной цели, полезно попробовать найти нужные жесты сначала естественным путем, а потом изолировать и усилить амплитуду каждого из них, чтобы соответствовать традиционным для данного стиля масштабу и степени экспрессивности жестикуляции. Этот же прием широко используется и сегодня в репетиционном процессе при постановке эстрадных мюзиклов К. Брейтбурга [см. подробнее: 15].

Новый ряд пластических движений является отражением более свободных отношений между героями музыкальной комедии. Чувство выверенной непринужденности пронизывает этот стиль – как для мужчин, так и для женщин. Беспечно-развязные наклоны головы, руки в карманах, скрещенные ноги для мужчин. Юношеская энергия поп-культуры поощряла большую «телесность». Укороченная длина платьев позволяла женщинам принимать необычные позы с интересными положениями ног (одна или обе ноги слегка развернуты внутрь или скрещены).

Чуть более соблазнительное ощущение телесности давало женщинам возможность вырваться за пределы жестко официальных и подчеркнуто вертикальных поз оперетты. Хотя мужчины и женщины не допускали в музыкальной комедии открытого показа сексуальных отношений, флирт и ухаживание составляют заметную часть большинства сюжетов в этом жанре. Кроме того, поскольку персонажи обычно являются простыми трудящимися, строгие кодексы аристократического социального поведения здесь легко отвергаются. Реалистичное ощущение юношеского энтузиазма наполняет большую часть движения и физического поведения в данном стиле.

Пластические движения делятся на две категории. Первая – откровенное зрелище, когда персонажи свободно поют и танцуют «на публику». Вторая – когда песни являются продолжением сцен, так же, как это часто бывает в современных мюзиклах. Жесты в первом случае намного более демонстративные и постановочные. Некоторые характерные приметы этого

стиля – симметричное использование кистей и предплечий рук, предлагающие и умоляющие жесты, создание сбалансированных мизансцен, инициирующие жесты с некоторой претенциозностью (как у волшебника или фокусника), изолирование и усиление одного жеста рукой или головой при сохранении неподвижности остального тела. Во всех случаях присутствует ощущение сдерживаемой физической энергии (даже в неподвижности), привлекающей внимание зрителей. Исполнительский стиль бродвейского артиста больше похож на стиль «пения всем телом» (Дж. Рэби).

Музыкальная комедия Бродвея постоянно эволюционировала, в какие-то периоды более интенсивно, в другие – медленнее. Бродвей неустанно расширял свою аудиторию. Большое количество оригинальных постановок было осуществлено, например, в Китае в 20–30-е годы XX столетия [16]. Свое развитие продолжает мюзикл в разных странах и в настоящее время.

Таким образом, социокультурная ситуация и востребованные музыкальные направления наложили особый отпечаток на формирование и развитие музыкально-театральных представлений в США. Социальная среда повлияла буквально на все составляющие спектаклей: выбор сюжета, отбор музыкальных мелодий, поведение актеров на сцене, вокальное и сценическое воплощение.

В России мюзикл только начинает набирать силу, за границей этот жанр прочно вошел в музыкальную индустрию. Чтобы современным исполнителям приблизиться к воплощению подлинного образа музыкальной комедии Бродвея начала XX в., необходимо понять, какие идеалы господствовали в период создаваемых мюзиклов и какие требования предъявлялись к артистам соответствующего времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
2. Конен В. Д. Пути американской музыки. М.: Музыка, 1965. – 523 с.
3. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. – 160 с.
4. Mordden E. Beautiful morning'. The Broadway musical in the 1940s. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999. – 278 p.
5. Riddle P. H. The American Musical: History & Development. Ontario: Oakville, 2003. – 338 p.
6. Woolford J. How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. – 376 p.
7. Vogler K., Маккена Д. Мемо / Christopher Vogler and David Mc Kenna. Memo /

REFERENCES

1. Kampus E. Y. O myuzikle [About the musical]. Leningrad: Muzyka, 1983. 128 p.
2. Konen V. D. Puti amerikanskoy muzyki [Ways of American music]. Moscow: Muzyka, 1965. 523 p.
3. Konen V. D. Tretiy plast. Novyye massovyye zhanry v muzyke XX veka [The third layer. New mass genres in the music of the twentieth century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
4. Mordden E. Beautiful morning'. The Broadway musical in the 1940s. NY, Oxford: Oxford University Press, 1999. 278 p.
5. Riddle P. H. The American Musical: History & Development. Ontario: Oakville, 2003. 338 p.
6. Woolford J. How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. 376 p.

- Пер. с англ. Н. Мезин. М.: Альпина-нон-фикшн, 2018. – 296 с.
8. Bourne T., Kenny D. *Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues*. In: *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2016. Vol. 30. No. 1.
 9. Lebowitz A., Baken R. J. *Correlates of the Belt Voice: A Broader Examination*. In: 36th Annual Symposium on Care of the Professional Voice (Philadelphia). *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2007. Vol. 25. No. 2. P. 159–165.
 10. Сысоева А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е – 20-е годы XX века: дисс. . . . канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2005. 181 с.
 11. Everett W. A. *American and British operetta in the 1920-s: romance, nostalgia and adventure*. In: *Musical*, ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. New York, 2008. P. 72–89.
 12. Монд О.-Л. Основоположники американской оперетты – Рудольф Фримль и Зигмунд Ромберг: вклад в развитие американского музыкального театра // *European Social Science Journal*. 2012. № 2 (18). С. 296–302.
 13. Монд О.-Л. Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста: дис. . . . канд. пед. наук: 13.00.02. М., 2010. 192 с.
 14. Монд О.-Л. Вокальные и физические маркеры стилей музыкального театра // *Проблемы современной науки*. 2011. № 2. С. 51–57.
 15. Брейтбург В. В. Жанр эстрадного мюзикла в творчестве Кима Брейтбурга: монография. М.: Композитор, 2019. – 240 с.
 16. Лю Ф. Влияние иностранного искусства на становление жанра мюзикла в Китае // *Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник статей по материалам XIX Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов (3–5 декабря 2019 г.)*. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. С. 299–306.
 7. Vogler K., Makkena D. *Memo [Memo] / Christopher Vogler and David Mc Kenna. Memo / Per. s angl. N. Mezin. Moscow: Alpina-non-fikshn, 2018. 296 p.*
 8. Bourne T., Kenny D. *Vocal Qualities in Music Theater Voice: Perceptions of Expert Pedagogues*. In: *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2016. Vol. 30, no. 1.
 9. Lebowitz A., Baken R. J. *Correlates of the Belt Voice: A Broader Examination*. In: *36th Annual Symposium on Care of the Professional Voice (Philadelphia)*. *Journal of voice*. Mosby-Elsevier, 2007, vol. 25, no. 2, pp. 159–165.
 10. Sysoyeva A. V. *Brodveyskiy myuzikl. Protsess formirovaniya zhanra v 10-e – 20-e gody XX veka [Broadway musical. The process of forming the genre in the 10s – 20s of the XX century]: diss. . . . kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01. Moscow, 2005. 181 p.*
 11. Everett W. A. *American and British operetta in the 1920-s: romance, nostalgia and adventure*. In: *Musical*, ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. New York, 2008, pp. 72–89.
 12. Mond O.-L. *Osnovopolozhniki amerikanskoj operetty – Rudolf'f Friml' i Zigmund Romberg: vklad v razvitiye amerikanskogo muzykal'nogo teatra [The founders of the American operetta – Rudolf Freeml and Sigmund Romberg: contribution to the development of American musical theater]*. *European Social Science Journal*. 2012, no. 2 (18), pp. 296–302.
 13. Mond O.-L. L. *Teoretiko-metodologicheskiye aspekty podgotovki vokalista [Theoretical and methodological aspects of vocalist training]: dis. . . . kand. ped. nauk: 13.00.02 / Mond Ol'ga-Liza Leonidovna. Moscow, 2010. 192 p.*
 14. Mond O.-L. *Vokal'nyye i fizicheskiye markery stiley muzykal'nogo teatra [Vocal and physical markers of musical theatre styles]*. In: *Problemy sovremennoy nauki [Problems of modern science]*. 2011, no. 2, pp. 51–57.
 15. Breytburg V. V. *Zhanr estradnogo myuzikla v tvorchestve Kima Breytburga: monografiya [The genre of variety musical in the work of Kim Breitburg: monograph]*. Moscow: Kompozitor, 2019. 240 p.
 16. Lyu F. *Vliyaniye inostrannogo iskusstva na stanovleniye zhanra myuzikla v Kitaye [The influence of foreign art on the formation of*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Брейтбург Валерия Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового пения Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: 5291685@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5220-0918

Брейтбург В. В. Художественное воплощение бродвейских мюзиклов первой трети XX столетия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 53 – 64.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-53-64

the musical genre in China]. In: *Slovo molodykh uchenykh: aktual'nyye voprosy iskusstvovoznaniya: sbornik statey po materialam XIX Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii aspirantov i studentov (3 – 5 dekabrya 2019 goda)* [Word of young scientists: topical issues of art studies: a collection of articles based on the materials of the XIX all-Russian scientific and practical conference of postgraduates and students (December 3 – 5, 2019)]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020, pp. 299 – 306.

ABOUT THE AUTHOR

Valeriya Breytburg – *PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Popular and Jazz Singing of the Russian Gnesins' Academy of Music.*

E-mail: 5291685@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5220-0918

Breytburg V. V. Artistic embodiment Broadway musicals of the first third of the XX century. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 53 – 64.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-53-64

Ю. Б. АБДОКОВ

Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
Москва, Россия

YURI ABDOKOV

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia

65

БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ: ПАРТИТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ. ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

АННОТАЦИЯ

Список выдающихся произведений, созданных благодаря инициативе М. Ростроповича, не знает аналогов в современной музыкальной истории. Достаточно вспомнить опусы С. Прокофьева, Д. Шостаковича, М. Вайнберга, Б. Бриттена, В. Лютославского, А. Дютийё. Партита для виолончели и камерного ансамбля Бориса Александровича Чайковского (1925 – 1996) по праву входит в общемировую виолончельный канон. Сочинение, написанное по заказу М. Ростроповича, достаточно быстро обрело всемирную известность и наряду с Виолончельным концертом, Третьим Струнным квартетом, Камерной и Второй симфониями Б. Чайковского, появившимися на свет в 60-х гг. прошлого столетия, принадлежит к наиболее значимым явлениям русского музыкального искусства эпохи, пришедшей на смену «оттепели». Отсутствие сколько-нибудь серьезных аналитических работ, посвященных Партите, можно попытаться объяснить тем, что Б. Чайковский категорически отказался снять посвящение М. Ростроповичу после его вынужденного отъезда из СССР в 1974 г. Впрочем, таких работ не было и позже. Впервые осуществляемый феноменологический анализ произведения позволяет прояснить важнейшие свойства лексики композитора. Исследование тембровой поэтики помогает выявить и осмыслить морфологические принципы инструментального письма Б. Чайковского,

BORIS TCHAIKOVSKY: PARTITA FOR CELLO AND CHAMBER ENSEMBLE. TIMBRE POETICS

ABSTRACT

The list of outstanding works was created thanks to the initiative of one of the best cellists of the twentieth century – M. L. Rostropovich (1927–2007). It has no analogues in modern music history. It is enough to recall the opuses of S. Prokofiev, D. Shostakovich, M. Weinberg, B. Britten, V. Lyutoslavsky, A. Dutilleux. The Partita for cello and chamber ensemble by Boris Alexandrovich Tchaikovsky (1925 – 1996) is rightfully included in the worldwide cello canon. The work, commissioned by Rostropovich, has quickly become the world-famous one. It belongs to the most significant phenomena of Russian musical art of the after “the thaw” era along with the Cello Concerto, the Third String Quartet, and the Chamber and Second symphonies of Tchaikovsky, composed in the 60s of the last century. Any serious theoretical works are written about the Partita. It can be explained by the fact that B. Tchaikovsky flatly refused to remove the dedication to M. Rostropovich after his forced departure from the USSR in 1974. However, there were no such works even later. For the first time, the phenomenological analysis of the work makes it possible to clarify the most important properties of the composer’s vocabulary. A study of the timbre’s poetics helps to identify and understand the morphological principles of Tchaikovsky’s instrumental composition. It includes the spatial-perspective thinking; a kind of “optical” tools in his timbral palette; pictorial and plastic features

а именно: специфику пространственно-перспективного мышления; своеобразно «оптический» инструментарий тембровой палитры; живописно-пластические особенности инструментальной текстуры; семиологическую многомерность типологии тембрового дления (движения). В статье впервые публикуются афористические ремарки автора Партиды, способствующие более точной атрибуции его стиля и этоса, а также мемуарные замечания М. Л. Ростроповича, касающиеся истории создания партитуры, ее восприятия и интерпретации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Борис Чайковский, Мстислав Ростропович, тембровая поэтика, партида, инструментальный стиль, камерный ансамбль, интерпретация, этос.*

of instrumental textures; semiological multidimensionality of timbre deployment (motion) typology. For the first time, the article publishes aphoristic remarks the Partita's author aphoristic remarks, which contribute to a more accurate attribution of his style and ethos. And also the memoirs of M. L. Rostropovich dealing with the history of the score, its perception and interpretation.

KEYWORDS: *Boris Tchaikovsky, Mstislav Rostropovich, timbre poetics, partita, instrumental style, chamber ensemble, interpretation, ethos.*

Человек может гармонировать с силами времени, а может стоять к ним в контрасте. Это вторично. Он может на любом месте показать, чего он стоит...

Эрнст Юнгер [1, с. 239]

Четверть века, прошедшая после кончины автора «Севастопольской симфонии», «Ветра Сибири», «Музыки для оркестра» и других – знаковых для русского искусства – сочинений Бориса Чайковского, стала временем переосмысления многих факторов, связанных с атрибуцией новаторства и традиционализма, художественных открытий и виртуозных лексических симулякров в музыке XX столетия. Б. Чайковский принадлежит к категории художников, для которых стезя *свободы и одиночества*, избранная с ранних лет, определяет характер рефлексии на происходящее вокруг. В музыкознании сложилась практика уподобления самого понятия «современность» всякого рода «контекстам», «обстоятельствам», «привходящим условностям» – нередко чрезвычайно далеким от того, что со времен К. Монтеверди и Г. Шютца воплощает не манифестарную, а *поэтическую* подлинность искусства. Не секрет, что Б. Чайковского, обладавшего репутацией «живого классика», не раз пытались привлечь на свою сторону представители самых разных (иногда противоборствующих) эстетических направлений. Впрочем, невозможность манипулирования им понимали и те, и другие. Дело, конечно, не в мизантропическом высокомерии музыканта, строго оберегавшего свой мир от богемной суеты. «Настоящая поэзия, – по мысли Г. Адамовича, – возникает *над* жизнью, все в себя вобрав, а не в стороне от жизни, всего избегнув, всего испугавшись...» [2, с. 98]. До конца своих дней Б. Чайковский был равнодушен к «механическому» охранительству. *Живые* традиции и так называемые канонические формы и жанры не были

для него оселком, напротив, позволяли генерировать язык, далекий от «направленческой заштампованности» [3, с. 107]. Еще меньше его привлекало новаторство на уровне сугубо технологических средств, отражающее не *личный поэтический выбор*, а разного рода конъюнктуру – от модных веяний до условностей политеса.

Партита для виолончели и камерного ансамбля, сочиненная в 1966 г., – и это настоящий парадокс отечественного искусствознания – никогда не исследовалась с позиций композиторской феноменологии, не говоря уже об анализе ее неординарной тембровой поэтики. При этом в большинстве микроскопических рецензий, аннотаций и отзывов публицистического характера, далеких от серьезного анализа, камерно-ансамблевый опус ничтоже сумняшеся называется едва ли не самым «экспериментальным» в наследии автора. Нет ни малейших сомнений, что Партита (в содержательном, архитектурном, темброво-колористическом, текстурно-пластическом измерении) обладает всеми свойствами поэтического открытия. Коннотация «экспериментальность» представляется при этом слишком упрощенной относительно стиля и этоса композитора, который не раз говорил своим ученикам: «Эксперимент в музыке – это *следы рабочего пота*, продемонстрировать которые неприлично... Открытие и эксперимент – неравнозначны даже в науке. В искусстве между ними пропасть...»¹. Собственно экспериментальным чаще всего именуют *сверхакадемический* инструментальный состав, в котором помимо солирующей виолончели, а также фортепиано, клавирина и ударных (колокольчики, ксилофон, вибрафон, литавры и тарелки, распределенные между двумя исполнителями), наличествует электрогитара. При этом никому не приходит в голову назвать этот «ненормативный» инструмент *инородным телом* в тембровой палитре Партиты, как и гусли в метасимфоническом космосе Поэмы для оркестра «Подросток».

Еще одним критерием экспериментальности (но уже более робко) называют применение додекафонной техники, и это притом, что используется она отнюдь не по лекалам адептов строгой серийности. В Партите додекафонный принцип интерпретируется не как «тотальное» звуковое сегментирование (расщепление) интонационной палитры, а как ее очевидное *собрание*



Борис Чайковский. 1960-е гг.

¹ Здесь и далее (без специальных ссылок) цитируются слова Б. Чайковского, высказанные им на уроках в 1992–1994 гг. и зафиксированные автором статьи.

из четырех своеобразно «рифмующихся», мелодически ясных и чистых ритмоинтонаций. Впрочем, серийно-додекафонные элементы, одухотворенные ярким мелодическим мышлением Б. Чайковского, встречаются и в других его опусах 1960–1970-х гг., что свидетельствует не о «лабораторных опытах», а о богатстве выразительных ресурсов композитора. Автор Партиты с юных лет понимал, что любые «техники» и «системы» (включая принципы темперации, различные жанровые клише и методы формования, воспринятые как общеупотребительные схемы), не будучи преодоленными, дают лишь мастеровитый тираж. Являясь поборником подлинной новизны, в беседах с учениками Б. Чайковский иногда сравнивал однотипность и обезличенность некоторых артефактов современного искусства с поэтическим богатством обманчиво «вариантного» искусства Ренессанса и барокко, замечая, что мадонны Мурильо и Рафаэля, при всем, что их роднит жанрово и сюжетно, уникально самоценны, не только неповторяемы, но и *неповторимы*: «Не потому ли, что авторы не подменяли *поэтическую подлинность* иллюзорной оригинальностью на уровне общедоступных средств?..». Композитор, значительная часть сочинений которого воплощает расширение границ звукообразного языка (как минимум в том, что касается тембровой поэтики, оркестровой живописи и драматургии), с известной долей иронии относился к некоторым искусствоведческим экспликациям. Так, изрядно скомпрометированным в музыке он считал полувоенный термин «авангард», находя для него более естественное и оправданное применение в изобразительном искусстве и литературе, а также в театре и кинематографе определенного периода, да и то, с известными оговорками: «Живописец Анатолий Зверев – гений. Чистый гений, без примесей. *И он одинок*. Причем здесь легион борзописцев, копирующих одни и те же схемы и гордо именующих себя первопроходцами там, где все давным-давно вытоптано и тысячу раз перепродано...» Схоже о том же говорит поэт и переводчик Г. Кружков: «Современный авангард цикличен; он похож на цветы, которые воруют с могил, чтобы снова продать. К счастью, многие покупающие того не ведают...» [4, с. 95]. Цикличен, по мысли Б. Чайковского, и «фальшивый традиционализм», оперирующий слепыми копиями чужих идей. Критерием высшего качества искусства, в том числе и современного, по Б. Чайковскому, является *поэтическая подлинность*, для выражения которой необходимы *свой язык, своя интонация, свое лицо* – со всеми признаками «необщего выраженья».

Премьера Партиты для виолончели и камерного ансамбля состоялась 10 января 1967 г. в Малом зале Московской консерватории в исполнении М. Ростроповича (виолончель), А. Дедюхина (фортепиано), Б. Чайковского (клавесин), И. Ховова (электрогитара), Ю. Година и А. Мамыко (ударные). Трансляционная запись первого исполнения издавалась несколько раз: дважды (в 1997 и 2008 г.) на компакт-дисках британской фирмы «EMI Classics»; в 2004 г. – на фирме «Мелодия»; в 2017 г. – на лондонском лейбле «Warner Classics». Значительный успех имела американская премьера

сочинения в нью-йоркском Карнеги-Холле, прошедшая 9 марта 1967 г. М. Ростропович играл в ансамбле с солистами Лондонского симфонического оркестра, которым руководил Г. Рождественский. Запись исполнения в Карнеги-Холле публиковалась дважды: в 1993 г. – компанией «Intaglio» и в 2009 г. фирмой «Doremi Records». В 1973 году на чехословацком лейбле «Panton» вышла пластинка с первой студийной записью Партиты, в которой участвовали Ярослав Хованек (виолончель) и солисты камерного оркестра под управлением Эдуарда Фишера. В 2018 году эта запись была впервые опубликована в цифровом формате на сайте фирмы «Supraphon».

М. Л. Ростропович, по инициативе которого была сочинена Партита, рассказывал, что после знакомства с «Квartetом на конец времени» О. Мессиаана он в разные годы просил крупнейших, по его мнению, композиторов мира (в том числе – Анри Дютыйё, Витольда Лютославского и Бориса Чайковского) «сочинить для него что-нибудь в духе бесконечно-медитативных эпизодов Квартета Мессиаана». Речь шла о V части («Хвала предвечности Иисуса»), основанной на непрерывно *льющейся* мелодии виолончели и мерной аккордовой пульсации фортепиано с тончайшими гармоническими метаморфозами, и финале Квартета («Хвала бессмертию Иисуса») – молитвенной медитации с солирующей скрипкой в сопровождении фортепиано. На вопрос: кто лучше справился с этой задачей – музыкант ответил: «Каждый по-своему замечателен! Очень разные, прекрасные получились сочинения. Борис во всем остался верен себе. Восхитительный, такой русский, космический по духу финал и три токкаты – это роскошество, а бетховенский юмор в представлении двенадцатитоновой системы – просто чудо!»². В этой краткой и восторженной реакции выражена не только «история создания» сочинения, но отчасти и его точная содержательная оценка.

Б. Чайковский хорошо знал музыку О. Мессиаана, главным образом по партитурам и аудиозаписям. «У него есть свое лицо», – это как будто бы сдержанное, а на самом деле очень «чайковское», то есть лаконичное и исчерпывающее суждение прозвучало в ответ на вопрос о французском художнике от одного из учеников. Ни слова больше. Вряд ли лексика автора «Турангалилы» была родственной композитору, склонному к едва ли не *стихотворному* аскетизму на уровне языковых средств, сознательно избегавшему «ономопозетических излишеств» и многословия. Но он умел ценить самоценность индивидуального, «не взятого напрокат» языка. Возможно, просьба Ростроповича, с которым автор Партиты был дружен с детских лет, показалась ему экстравагантной, но отнюдь не уничижительной. К слову, М. Л. Ростроповичу посвящены не только Партита для виолончели и камерного ансамбля, но и сочиненные ранее Сюита для виолончели соло (1960), Виолончельный концерт (1964). Ростропович – первый и лучший

² *Разговор автора статьи с М. Л. Ростроповичем состоялся в доме К. С. Хачатуряна в 2002 г. и касался главным образом его творческого взаимодействия с Б. А. Чайковским. Далее все цитируемые высказывания Ростроповича даются без дополнительных ссылок.*

исполнитель Сонаты для виолончели и фортепиано (1957) Б. Чайковского, посвященной М. Вайнбергу. Никакие «литературные прообразы» не могли исказить самобытный замысел Партиты и *единственно возможные* способы его воплощения.

Именно *тембровая поэтика* определяет характерность симфонической тектоники циклического сочинения, в котором каждая из шести частей воплощает свой – *иконографический* – образ движения. В сопряжении темброво-колористического и движенческого измерений открывается мир, в котором контрапунктически сплетены гротеск и лирика, живопись и поэзия, интимное и космогоническое.

Резонируя многовековой образ жанра, Б. Чайковский использует на первый взгляд вполне узнаваемый – барочный прототип партиты, то есть разновидность *концертной сюиты*, скомпонованной из разнохарактерных пьес различной образной и движенческой этимологии. Весьма условно можно уподобить первую часть («Двенадцать нот») прелюдийному «эпиграфу», а «Канон» – «вставному» эпизоду, сопряженному с «основными» разделами – «Токкатами». И все же подобная морфология слишком умозрительна. Собственно сюитный тип циклического формирования композитор использовал очень редко. Даже там, где это подразумевается (Виолончельная сюита, сюиты из музыки к кинокартинам, фортепианные миниатюры и вокальные циклы), действует принцип *единого* – «цепного дыхания» – в сопряжении замкнутых «на себе» частей. В отличие от многих современников Б. Чайковский трактовал художественное формообразование как *звукообразную архитектуру*, в которой соотношение частей к целому воплощает абсолютное – *симфоническое* – единство. Одночастные Скрипичный концерт или «Севастопольская симфония», поэмы «Подросток» и «Ветер Сибири», циклические Фортепианный концерт или «Музыка для оркестра», «Знаки Зодиака» или Секстет для арфы и духовых, и даже камерно-вокальные «Лирика Пушкина» и «Последняя весна», – все это, по своей субстанциальной сути, – *симфонии*, в которых сложносоставное единство достигается благодаря превозданному преобразению сонатно-вариационных типов *звукообразного строительства*. «Не строит, а разбирает по кирпичику», – можно было услышать от Б. Чайковского-педагога, когда он, анализируя музыку, сталкивался с искусственно-схематическим конструированием. При этом автор Партиты, как немногие в музыке XX столетия, знал цену одухотворяющей «незавершенности», стихотворной *недоговоренности* во всем, что касается неординарного формирования, довольно часто вспоминая в этом контексте незаконченные скульптурные работы Микеланджело.

Каждая из шести композиций Партиты по-своему воплощает идею *поэтической недосказанности*, но в своем единстве они образуют некий архитектурный абсолют: ни одного лишнего звука, движения, пунктуационного знака... Очень по-разному трактовали этот феномен крупнейшие художники XX в. Соглашаясь с печальным вердиктом Сэмюэла Беккета

о неисправимой «неадекватности» человека, Б. Чайковский никогда не соглашался с выводом, который, исходя из этого, делал замечательный ирландский писатель³: дескать, форма художественного произведения онтологически выражает *адекватность*, а потому должна быть *обязательно разрушена*, чтобы соответствовать «неадекватной» природе человека. Беккет подкреплял свой приговор размышлениями о том, что именно незавершенные скульптурные работы Микеланджело намного значительнее, нежели законченные, подобные знаменитому «Давиду». Отсюда парадоксальный вывод о *незавершенности* как об идеальном выражении упомянутой «неадекватности». Только такая форма, по мысли писателя, отражает объективную картину жизни, а точнее – «ущербную» сущность человека [5, с. 126]. Автор Партиты трактовал человеческую природу в совершенно иных метафизических измерениях, сравнивая «поврежденное подобие» с его совершенным первообразом, а потому и художественное формование представляло для него возможность не сегментации (разрушения) чего-то неподвижного и мертвого, а *собираания воедино* – «раздробленного» и живого. Незавершенные работы Микеланджело воплощали для него не стилевой или архитектурный абсолют (феноменально выраженный в том же «Давиде»), а апологию «недоговоренности» *поэтической*, когда не возникает даже мысли о содержательной (собственно, ремесленной) незаконченности, архитектурной «ущербности» или условной эскизности.

В первой части цикла («Двенадцать нот»), несмотря на ее микроскопический хронометраж, проецируются практически все темброво-движенческие образы Партиты. Это не экспозиция материала, который будет «механически» перенесен в другие части для вариантной разработки, а своеобразные семиологические знаки, которые как бы расшифровываются в последующих разделах. Первая часть – единственный эпизод цикла, в котором едва ли не каждая темброво-тектоническая строфа обладает собственным движенческим характером. Все другие разделы Партиты основываются на достаточно «стабильных» (единых внутри замкнутой композиции) типах развертывания. О том, как преодолеваются границы додекафонной техники на интонационно-мелодическом уровне, упомянуто выше. Гораздо важнее осмыслить *тембровую дифференциацию* палитры, воплощающей отнюдь не камерный, а по-настоящему оркестровый колористический континуум. Тембровым стержнем бесспорно является постоянно трансформирующийся (колористически, текстурно-пластически, «оптически») голос виолончели. При этом в сопряжении с другими инструментами виолончель не столько доминирует, сколько продуцирует *рождение* всех инструментальных красок. Палитра первой части *пуантилистична*. О специфическом *темброво-живописном дивизионизме* Б. Чайковского можно было бы написать отдельное исследование. Практически во всех оркестровых (и не только) партитурах композитора, начиная с Первой симфонии (1947), используется тембровый

3 Б. Чайковский высоко ценил творчество С. Беккета и Э. Ионеско. В начале 1970-х гг. он обдумывал даже замысел оперы по «Носорогу» Ионеско.

пуантилизм, значительно расширяющий пространственно-акустические возможности инструментального письма. У Б. Чайковского пуантилистическая палитра выражает не атомарное дробление как таковое, а апологию не-престанного *тембрового модулирования*.

В первой части Партиты это проявляется не только в неожиданных тембровых «разрешениях» виолончельных «серий» в звучании фортепиано и клавесина, но и в туттийных «всплесках», а главное – в постоянных звукообразных преобразованиях самой виолончельной линии. Элементарные, казалось бы, смены способов звукоизвлечения (игра смычком и *pizzicato*) и агогические трансформации используются с невиданной живописно-пластической эффективностью, как если бы они отражали характерность уникального (для каждого художника) способа «нанесения красок», свойства индивидуальной живописной лессировки. Не потому ли четыре «серии» четвертными в 7–10 тактах ц. 5 (I – *detashe* смычком вниз; II – *detashe* смычком вверх; III – *pizzicato*; IV – *col legno*) воспринимаются как «оптическое преобразование»⁴ виолончельного голоса, его зримое темброво-перспективное отдаление? Для живописно-пластического облика «Двенадцати нот», как и для Партиты в целом, характерна своеобразная графичность, *контурная четкость* инструментального рисунка. Даже в «густых» туттийных конгломератах отдельные инструментальные линии как бы *обнажены*. В Партите, пожалуй, даже раньше, чем в масштабных оркестровых партитурах Б. Чайковского, сочиненных позже, в качестве важнейшего стилеобразующего элемента используется «пространственная игра» на *тембровых расстояниях* между всеми голосами. Это очевидно не только в пуантилистически «расщепленных» микроэпизодах, как, например, в начальных шести тактах ц. 5, когда неизменная перспективная позиция виолончели подчеркивает грандиозность пространственного разрыва между тесситурно близкими клавесином и фортепиано, но и в «унисонных» микстах клавишных инструментов (ц. 4). И это не случайно. К живописно-колористическим достоинствам Партиты можно отнести тип неординарного соотношения отдельных инструментов, составляющих своеобразные тембровые, а точнее было бы сказать – *светотеневые пары*: фортепиано и клавесин; виолончель и электрогитара и т. д.

Уже в первой части становится очевидной отнюдь не декоративная функция электрогитары. В использовании столь необычного инструмента нет и намека на полистилистическую экзотику. Электрогитара трактуется как звукообразное и в то же время люминесцентное (как уже говорилось – светотеневое) и акустическое *преобразование* тембрового облика солирующей виолончели (ее щипковых звучностей), а потому и не воспринимается как «пришелец» из далекого стилевого измерения. Это тембр,

не противопоставленный виолончели, не контрастирующий ей, но очевидным образом продолжающий, *расширяющий* ее резонансно-акустический континуум. Гитарист, который предпочитает ординарное

4 Определение Б. Чайковского.

«эстрадное» концертное, будет разочарован, если не осмыслит функциональное значение электрического инструмента именно как *живое предложение и модификацию тембровых образов виолончели*. Примечательно, что в 2013 г. Партитой для виолончели и камерного ансамбля заинтересовался Джонатан Ричард Гай Гринвуд – ведущий гитарист культовой британской рок-группы «Radiohead». Музыкант входит в список «100 величайших гитаристов всех времен» по версии журнала «Rolling Stone». С опусом Бориса Чайковского он познакомился по записи из Карнеги-Холла. Предполагалось, что Гринвуд исполнит сочинение с солистами «Copenhagen Philharmonic», но по каким-то причинам этого не случилось.

Весьма яркое по своей *трехмерной рельефности* «токатный» микроэпизод ц. 8–9. Тембровое дление виолончели, клавесина и фортепиано обусловлено здесь не только усилившейся дробностью текстуры и нарастающей моторикой: каждая из трех линий движется по собственной *перспективной орбите*. Тектурная и *темброво-оптическая* обособленность всех инструментальных партий (максимально *приближенная*, как бы выходящая за пределы «тембровой авансцены» виолончель; значительно *отдаленный* клавесин; своеобразно «*пиццикатное*» фортепиано, звучание которого заполняет все низкочастотное пространство) и, конечно же, огромные перспективные расстояния между этими «тембровыми полюсами», собственно, и сообщают палитре свойства трехмерной рельефности.

Тотальная тектурная симметрия (движение четвертными) в последнем экспонировании *двенадцати нот* – тембровая кульминация композиции. Аналогов подобных – *сверхкамерных* – звучностей при использовании весьма скромных «технических» средств в ансамблевой музыке XX в. немного. Без визуального контакта с партитурой почти невозможно определить колористический образ трех тактов, в которых абсолютная метрическая и ритмопластическая симметрия дается в амбивалентном соотношении с огромными тембровыми расстояниями между всеми *мелодическими* линиями. На несколько мгновений образуется «фантастическое», по выражению Р. Б. Баршя, «высоковольтное напряжение»⁵, разрешающееся в заключительном туттийном взрыве. В двух последних тактах рождается еще одна живописно-пластическая, светотеневая «пара»: *тарелки*, сопряженные с аккордовым «микстом-взрывом» фортепиано и клавесина, и *ксилофон*, значительно усиливающий *резкость фокусировки* высокочастотного микста виолончели, электрогитары и фортепиано. Именно ксилофон сдерживает сильное реверберационное «излучение» тарелок и фортепиано, трансформируя (на расстоянии) их звучность в яркий, *ослепительный свет*. Идея звуковой ретрансляции света – ключевая для стиля и этоса композитора. В каждом новом сочинении Б. Чайковский стремился найти особые способы ее воплощения. «Не без причины, – пишет священник Павел Флоренский, – глубокие поэты *прослышивали в свете звук*

5 Выражение Баршя, характеризующее музыку Б. Чайковского. Из письма дирижера «Обществу Бориса Чайковского», которое было впервые опубликовано на английском языке Полом Ингремом в американском журнале «Фанфары» в 2009 г. [6].



Мстислав Ростропович. 1964 г.
Фото из архива Бориса Чайковского

(курсив мой. – Ю. А.)» [7, с. 82]. Добавим, что и в музыке во все времена находились художники, *проникшие* в звуке свет. Не стоит, однако, забывать о предостережении Ф. Жакоте: «Свет может быть не составляющей гармонии, а разрывом...» [8, с. 101]. «Тембровый свет» Б. Чайковского, *обжигая, высветляя*, не разрушает.

М. Л. Ростропович вспоминал, что более раскованная, нежели в Москве, публика Карнеги-Холла с гораздо большей непосредственностью реагировала на образную палитру первой части (что отчасти заметно даже по трансляционной записи). Разгадав «бетховенский юмор» начальной тембровой строфы и ответив добродушным оживлением в зале, она, по слову Ростроповича, уже к концу экспозиционного раздела Партиты пришла в какое-то восторженное оцепенение. Слушатели поняли, что «юмор» здесь, как и у Бетховена, совсем не бытовой. «От такого юмора и страшно бывает...» – вспоминал музыкант. У Б. Чайковского улыбка и испуг приводят не к замешательству и не к инсталляции «апокалипсических состояний», при которых, по словам композитора, чаще всего бывает «громко, но не страшно», а после череды тревожно-взволнованных, философически отстраненных и взвинченно-драматических эпизодов – к созерцательно-молитвенной свободе заключительной части цикла, символизирующей итог живой судьбы.

Вторая часть («Токката I») воплощает идею движения *на одном дыхании*. Неожиданная тектоническая преграда за несколько мгновений до окончания

пьесы (ц. 28), когда при неизменной скорости кардинально меняется текстурно-метрический образ движения, лишь подчеркивает это. Типология движения продуцируется отнюдь не механической инерцией токкатной моторики, а в гораздо большей степени необычным жанровым подтекстом пьесы. По сути, «Токката I» представляет собой *фантасмагорический* – едва ли не сновидческий в своем мимолетном и ирреальном разворачивании – *вальс*. В отличие от восхитительного «быстрого вальса» из ранней Симфонии (1953), в Партите дан сюрреалистический образ «дансатного» движения. Здесь действует принцип, схожий с «замедленной видеосъемкой» в кинематографе, благодаря чему значительно *ускоряется* движение снимаемых объектов на экране. Эффект ирреальности подчеркивается, безусловно, и неизменным в продолжении всей пьесы, *сознательно «суженным»* в своем акустическом ареале и лишенным осязаемой «массы» звука составом: солирующая виолончель; весьма слитный колористический конгломерат фортепиано и клавесина; колокольчики, звучание которых напоминает *световые блики*, усиливающие *высокочастотную «безопорность»* палитры. В *теснейшем тембровом сопряжении* всех инструментальных линий и текстурных измерений Токкаты проявляется особое качество, которое относительно тембровой палитры И. Стравинского глава «Парижской ноты» Г. Адамович весьма точно называет «безошибочно-ладным сцеплением» [2, с. 405] *звучков и красок*.

Третья часть («Канон») – строгая *линейная* композиция, обладающая (при весьма гибкой *кантиленно-линейной* ритмопластике) явными чертами мерного «баховского шага» *andante*. Полифоническая форма у Б. Чайковского, как и всякая форма неординарного *эстетического содержания*, «развеществляется» и, как замечает М. Бахтин, «выносится за пределы произведения как организованного материала» [9, с. 323].

Характерность движения определяется темброво-акустическим обликом палитры. Линейное пятиголосие (виолончель + *двухголосные* клавесин и фортепиано) доминирует в текстурном сложении большей части пьесы, где каждая мелодическая линия колористически и пространственно *обнажена*. По-настоящему завораживающим тембровое дление становится благодаря неожиданному тесситурно-акустическому соотношению фортепиано и клавесина. Басовый регистр отдан клавесину, звучание которого обладает минимальным реверберационным «излучением». Темброво-оптическая отдаленность басового континуума делает палитру *безопорной* или, как говорил Б. Чайковский, «подвешенной в воздухе». Фортепианные линии, напротив, сконцентрированы в предельно высокой, сопрановой тесситуре, что кратно уменьшает их резонансное пространство. Виолончель занимает условно серединную позицию, если иметь в виду не только тесситуру, но и обозначенную выше – чрезвычайно важную для этого раздела – резонансно-акустическую компоновку материала. Возникающий таким образом *реверберационный дисбаланс* способствует тому, что «гравитационным» центром становится звучность виолончели, которая и при максимально слабой интенсивности динамики (*ppp*) воплощает особый тип *экспрессии*, который

можно назвать тембровым олицетворением *звнящей тишины*. Сопряжение трех инструментов напоминает взаимные «зеркальные» преломления (отражения). Идея звука и отзвука, света и тени преобразует функциональную предсказуемость полифонической формы. Пьеса буквально истаивает в «атмосферном» удалении фортепианных линий, окруженных грандиозным пространством тишины. По сути, вся композиция (с точки зрения тембровой поэтики) являет собой пример *инструментованного безмолвия*.

Четвертая часть Партиты («Токката II») по своей семиологической многомерности обладает свойствами темброво-движенческого иероглифа. «Мы не можем проникнуть в действительность, – пишет М. Мамардашвили, – не внеся в нее основанную на символе упорядоченность, предваряющую то, что мы нечто отразили и поняли из этой действительности» [10, с. 139]. Чтобы диагностировать жанровую эмблематику токкаты, необходимо, как любил говорить своим ученикам Б. Чайковский, «отказаться от лобового взгляда, забыть про всякого рода контексты и сравнения и отойти на некоторое расстояние, как это делают в процессе работы скульпторы и живописцы. . .» Из чего, собственно, складывается токкатный образ движения и в целом – музыкального развертывания, в котором градации тембрового напряжения (при использовании минимума «сильных» средств) сродни экспрессии большого симфонического оркестра? «*Исступленный шаг*», трансформирующийся в «*тревожный бег*», – так можно определить сущность движенческой драматургии композиции. Эмоциональная взвинченность пронизывает всю пьесу. Однажды Б. А. Чайковский, реагируя на заинтересовавшую его типологию движения в сочинении ученика, заметил: «Должно быть, в этом движении зашифрован *шаг на грани бега*, свойственный многим героям Достоевского. Вы замечали, с какой *музыкальной стремительностью* осуществляются различные передвижения в «Подростке», «Братьях Карамазовых», «Идиоте», в каком *экстатическом* состоянии двигаются князь Мышкин или Аркадий Макарович Долгорукий? . . .» Есть что-то, бесспорно, «достоевское» в тревожно-взволнованном «шествии-беге» «Токкаты II». Здесь, как и в других эпизодах, темпоскоростной образ движения является *следствием* темброво-текстурного образа палитры. «Тембровый интерьер» (выражение Б. Чайковского) и акустический ареал «Токкаты II» значительно шире и в перспективно-пространственном смысле – *глубже*, нежели предельно замкнутый континуум «Токкаты I». При этом границы тембрового пространства не безбрежны. Они четко обозначены своеобразными *темброво-резонансными рубежами*, а именно – литаврами и виброфоном. Светотеневые aberrации отдельных «тембровых пар» как бы множатся в своеобразно зеркальных отражениях. Литавры (на расстоянии) темброво «рифмуются» с виолончелью, электрогитары – с виброфоном и т. д.

Как и в предыдущих частях, огромное значение имеют «атмосферные зазоры» между всеми тембровыми линиями. И в плотном, теснейшем сопряжении голосов палитра остается максимально прозрачной, графически

ясной. Вспоминая определения самого Б. Чайковского, которые звучали на его уроках, «*тектонический сдвиг*», осуществляемый на стыках ц. 54–55, можно назвать «*стенокардическим*». При неизменном темпекратно усиливается текстурная пульсация: здесь, собственно, подвижный шаг трансформируется в полетное, невероятно взволнованное движение. Фактурно-пластическая симметрия фортепиано и клавесина в ц. 72 словно сжимает «тембровый круг» и возвращает движенческий поток в «маршевое» измерение. Примечательна виртуозность, с которой используются ударные и электрогитара в «Токкате II». Здесь они на равных с солирующей виолончелью и являются, по сути, ее *колористическими отражениями*. Это касается как литавр, резко фокусирующих на себе все низкочастотное пространство, так и электрогитары, а также вибратона, которые реверберационно насыщают, резонансно расширяют резко сфокусированную графическую палитру. При всей композиционной замкнутости пьеса становится образным, тонально-колористическим, движенческим предыктом к следующей части, в которой (при том что это тоже токката) серьезно трансформируется не только типология движения, но – и это гораздо важнее – само течение композиционного хроноса.

Время как содержательный концепт становится «главным героем» пятой части («Токкаты III»), предваряющей финал Партиты: линейное восприятие композиционного хроноса осязательно преодолевается. И. Ф. Стравинский был убежден, что «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего *отношения между человеком и временем...*» [11, с. 46]. Борис Чайковский считал, что нормированность этих «отношений» – иллюзия, а время, обретенное в подлинном искусстве, – один из символов вечности. Что же особенного в хронометрическом облике заключительной токкаты? Прежде всего, обращает на себя внимание пространственно-временная *нетождественность* «высоко-скоростного» развертывания максимально дробных, репетиционных элементов инструментальной текстуры (виолончель, клавесин, фортепиано) и *широкореzonансных* реверберационных «отражений» электрогитары и вибратона. По семантическому богатству эта композиция предвосхищает космогоническую токкату, открывающую Фортепианный концерт Б. Чайковского (1971). В Концерте импульсом также является репетиционная, обманчиво «нейтральная» в мелодическом отношении фигурация, разработка которой приводит к грандиозному тембровому накалу и взрыву. Эмоциональный тонус завершающей токкаты Партиты, конечно, более сдержанный, и все же в каждой строфе (а характер формирования именно строфический) экспрессия возрастаеткратно. Дихотомическое соотношение репетиционной виолончели и «колокольно-световых» импульсов вибратона (в самом начале) – образно-содержательная «тема» для последующих темброво-движенческих «вариаций». Вибрафон не солирует, а как бы *высветляет* (не столько даже озвучивает) тембровый континуум палитры. Объем и глубина пространства значительно трансформируются, когда в палитру включаются звуковые

импульсы электрогитары, которые по своему символическому смыслу можно вполне назвать «болевыми». Притом что электрогитара занимает схожее с вибратоном тесситурное положение, ее звучность находится на огромном тембровом расстоянии.

На первый взгляд, ударный инструмент и электрогитара используются как «рифмующиеся» элементы палитры, на самом же деле – это «персонажи» – антиподы. Движение невероятно взвинчивается в ц. 88, когда на репетиционную пульсацию клавиатура словно *налагается* «одноголосно-лентообразное» движение фортепиано. При неизменном темпе благодаря *мелодико-текстурному преодолению* репетиционной «статики» возникает ощущение гигантского ускорения (*конденсации времени*). Именно как *инструмент жатия* композиционного хроноса действуют все последующие текстурно-тембровые метаморфозы, в которых фактурно-пластическая симметрия приводит к кульминации – своеобразному *горению* палитры (ц. 92–93). Своего рода «атмосферная» разрядка (но не спад экспрессии) наступает в ц. 95–101. Все тембровые линии окружены здесь «воздушным пространством», как любил говорить Б. Чайковский. Неординарны по живописно-пластическим свойствам *резонансные миксты* вибратона и виолончели в ц. 100. Электрогитара действует здесь как колористический персонаж, выходящий за пределы «тембровой авансцены», – как голос, *не вмещающийся* в стабильный инструментальный континуум. «Туттийная» кода (ц. 102) – апогей движенческой экспрессии всей токкаты. Сам композитор схожие типы движения называл «сердечными конвульсиями». Они неожиданно и жестко *обрываются* на пределе экстатического *crescendo* виолончели. Оставшиеся за пределом «звукового обрыва» три с небольшим доли такта – это не техническая цезура, а *звуковой и движенческий образ* грандиозного, таинственного пространства, которое *оживает* в следующей – завершающей части цикла. Очень важно не делать большого временного перерыва между всеми частями Партиты, и в особенности – перед финалом, хотя автор и не дает специальных указаний на этот счет. Это подразумевается самой логикой темброво-движенческой драматургии.

«...Религиозный опыт неотделим от жизненного опыта, от судьбы – от личной судьбы каждого из нас в отдельности и от судьбы поколения или эпохи – во всем ее трагизме и несовершенстве, во всей ее фрагментарности и смутности. Бог узнается только в трагическом борении и в муках человеческого существования...» [12, с. 17–18]. Об этом трудно не думать, размышляя о «Заклучении» – шестой части Партиты. Есть все основания полагать, что в скромном названии финала скрыт не только тектонический, но и весьма широкий – онтологический смысл. Это не просто завершение, а прежде всего – *итог*. Не раз приходилось слышать от Б. А. Чайковского, что «из сочинения надо уходить, как из жизни...» В этом смысле не только Партита для виолончели и камерного ансамбля, но и большинство крупных оркестровых и камерных произведений композитора точно отражают эту максиму. М. Ростропович одним

из первых понял, что «Заключение» посвященного ему опуса воплощает *молитвенное созерцание* красоты. Некоторым своим ученикам он говорил: «Хочешь научиться молиться, слушай и играй «Заключение» из Партиты Б. Чайковского...» Как пишет Н. Лосский, «бывают эстеты, которые живут не созерцанием красоты, а смакованием своего чувства наслаждения красотой...» [13, с. 28–29]. Борис Чайковский далек от подобного (нарциссического) гедонизма.

Некоторые дефиниции *красоты*, а точнее, «красивости» – как институциональные эстетические категории – он считал изрядно дискредитированными в современном искусстве. И все же есть явления, осмысление которых требует вновь и вновь обращаться к этому, как думается многим, «устаревшему» понятию. Своеобразным эпиграфом к анализу завершающей части Партиты могли бы стать слова известной бельгийской исследовательницы-библеистки Бенедикте Леммелейн: «Подлинная красота скрывается в простоте. Чем больше и больше деталей добавляется к красоте, тем меньше и меньше она увеличивается. Благое не имеет нужды в «завитушках». *Подлинная красота трогает. Она прорастает в тишине и открывает себя неожиданно* (курсив мой. – Ю. А.). И поэтому красота остается неуловимой, ее не получится формально «сконструировать», ее суть ускользает куда-то ввысь...» [14, с. 105–106].

В финале Партиты нет и намек на образно-поэтическую подчиненность французскому «прототипу». У Мессиана – в упомянутых ранее кантиленных частях «Квартета на конец времени» – типология движения воплощает *медитативную центрированность*. Совершенно иной, если не сказать противоположный тип разворачивания использует Б. Чайковский. Поразительно, как у него ритмопластические и темпометрические «фигуры речи», воплощающие обычно статическую неподвижность, ретранслируют непрерывный движенческий поток. Хронометрические грани преодолеваются не только постоянными метрическими трансформациями внутритактового пространства, но и неуклонной инерционной устремленностью мелодического движения – *вперед и ввысь*. Этому, бесспорно, способствуют и невероятно «текущий» (выражение Б. Чайковского) тональный план композиции, и в частности, тонально-гармонические метаморфозы в пульсирующем сопровождении фортепиано. Необычными свойствами обладают все цезуры заключительной части Партиты. В линии солирующей виолончели паузы не только не прерывают неуклонного движения вперед, но, напротив, сообщают ему свойства *живого дыхания*. Цезуры в фортепианном сопровождении



Г. Вишневецкая, М. Ростропович
и Ю. Абдоков в кабинете Б. Чайковского.
2005 г.

опять же не становятся преградами. Они как бы *раздвигают* темброво-акустическое пространство палитры: после каждого «резонансно-атмосферного» расширения – *при неизменном темпе* – хронос композиции словно сгущается, и вновь возрастает сила непреодолимого инерционного движения вперед и ввысь. Как уже отмечалось, менее всего типология движения финала воплощает медитативную стабильность. Как будто бы медленное развертывание содержит в себе инерцию космических вихрей. Лексический аскетизм, с которым решаются сложнейшие образно-поэтические задачи, говорит о высшей степени творческого самостояния, ведь, как писал Р. Музиль, именно «неуверенность делает многословным» [15, с. 305].

Достигнув предельной точки своеобразного *тектонического обозрения* (последние такты ц. 114 и первые такты ц. 115), с высоты которой открывается огромное *пространство вокруг*, движенческий поток, а вместе с ним и ток позиционного хроноса трансформируются. Это происходит благодаря своеобразной ретроспекции эмблематических образов из предыдущих частей. В «холодно-мерцающем» звучании клавесина (ц. 118) *проступают* как символические знаки – отзвуки «Канона», а в *пространственно гулком*, акцентированном «соло» электрогитары (ц. 120) и пуантилистическом эпизоде (ц. 121) узнаются не только иероглифические мелодико-интонационные, но и пространственные образы предыдущих частей. Туттийный «взрыв» всего инструментального состава (исключая литавры и вибрафон), *световым отражением* которого становится звучание виолончели на предельной тесситурной высоте (ц. 124) – *тектоническая вершина* всего цикла. Борис Чайковский привычному понятию «архитектоника» предпочитал именно этот – «усеченный для ординарного музыковедческого уха»⁶ термин – *тектоника*. Нет нужды объяснять, что не интересом к геологии, а глубоким семантическим подтекстом объясняется это пристрастие. «Заоблачная» перспективно-регистровая позиция виолончели – искомая цель неуклонного движения ввысь. Исключение (всего на несколько тактов) пульсирующего сопровождения фортепиано зримо расширяет пространственный объем палитры. Время, вмещающееся в границы линейного исчисления, вновь преодолевается. В условной коде финала (ц. 127–128) как будто бы восстанавливается начальный тембровый и движенческий континуум. Между тем включающиеся в палитру *литавры* сообщают репетиционной пульсации фортепиано новый – одновременно пугающий и завораживающий – смысл. Литавры здесь, бесспорно, микшируются с роялем, но тотального колористического смешивания, несмотря на абсолютную текстурно-метрическую симметрию, не происходит. Действует принцип «тембровых расстояний». Ударный инструмент не декорирует палитру, как может показаться на первый взгляд, но становится ее центром, словно олицетворяя в своем темброво-движенческом облике учащенное биение сердца. Тихий туттийный аккорд во втором такте ц. 128 – последний эмблематический знак Партиты – незабываемый по своим живописно-пластическим достоинствам и элементарный

⁶ Слова Б. Чайковского.

по арсеналу используемых средств, а главное – чрезвычайно важный в пунктуационном смысле. Настороженная «сердечная» пульсация фортепиано и литавр постепенно утасует в реверберационных волнах этого *тембрового вопрошания*. «Поставьте знак вопроса там, где все ожидают восклицания...» – подобные советы были обычным делом в педагогической практике композитора и, как видно, отражали свойства его поэтики.

Стесняясь, по слову А. Блока, «суконности... языка» [16] даже для осторожно-субъективного определения сюжетной программы «Заключения», заметим, что сущностно эта музыка шире всякого (даже идеально выраженного) картинно-живописного или литературного *изображения*. Композитор ничего не изображает – будь то пейзаж или портрет. Скорее, речь должна идти о неординарном состоянии, выраженном в звуках. Идти дальше того, что уже было сказано (и в первую очередь, М. Л. Ростроповичем) в определении образных коннотаций и их расшифровок, довольно опасно, тем более что *изобразить* созерцание, молитву и красоту – не то же самое, что *перезить* эти состояния и выразить их в словах, красках, звуках... Автору Партиты для виолончели и камерного ансамбля это удалось, как и тем, для кого, по мысли Р. М. Рильке, «красота – это невольный жест, присущий личности (курсив мой. – Ю. А.). Она тем совершеннее, чем дальше от торопливости и страха, чем уверенней шагает мастер по пути, ведущему его к внутренним вершинам...» [17, с. 26].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Юнгер Э. На мраморных утесах. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 256 с.
2. Адамович Г. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2016. – 624 с.
3. Степун Ф. Встречи. М.: Аграф, 1998. – 256 с.
4. Кружков Г. Луна и дискобол: О поэзии и поэтическом переводе. М.: РГГУ, 2012. – 516 с.
5. Беккет С., Ноулсон Дж. Беккет вспоминает. Беккет вспоминается. СПб.: Галерея Борей, 2019. – 284 с.
6. Ingram P. Getting to know Boris Tchaikovsky. Tenaflly, NJ: Fanfare. May/June 2009. Vol. 32. No. 5. P. 42–51.
7. Флоренский П., свящ. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. – 623 с.
8. Жакоме Ф. Прогулка под деревьями. М.: Текст, 2007. – 429 с.

REFERENCES

1. Yunger E. *Na mramornyh utesah* [On the marble cliffs]. Moscow: Ad Marginem Press, 2009. 256 p.
2. Adamovich G. *Sobranie sochinenij: V 18 t. T. 14: Kommentarii* (1967). *Esseistika 1923–1971* [Collected works in 18 vol. T. 14. Comments (1967). Essays (1923–1971)]. Moscow: Dmitry Sechin Publ., 2016. 624 p.
3. Stepun F. *Vstrechi* [Meetings]. Moscow: Agraf, 1998. 256 p.
4. Kruzhkov G. *Luna i diskobol: O poezii i poeticheskom perevode* [The moon and the discus thrower: on poetry and poetic translation]. Moscow: RGGU, 2012. 516 p.
5. Bekket S., Noulson Dzh. *Bekket vspominaet. Bekket vspominaetsya* [Beckett remembers. Beckett is remembered]. Saint Petersburg: Galereya Borey, 2019. 284 p.
6. Ingram P. *Getting to know Boris Tchaikovsky*. Tenaflly, New York: Fanfare. May/June 2009. Vol. 32, no. 5, pp. 42–51.
7. Florensky P. *Istoriya i filosofiya iskusstva* [History and philosophy of arts]. Moscow: Akademicheskij projekt, 2017. 623 p.

9. Бахтин М. Избранное. Т. I: Автор и герой в эстетическом событии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 544 с.
10. Мамардашвили М. Беседы о мышлении. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2018. – 432 с.
11. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с.
12. Франк С. Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии. М.: Изд-во «Факториал», 1998. – 256 с.
13. Лосский Н. Условия абсолютного добра. М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
14. Леммелейн Б. Во что я верю, будучи ученым-библеистом. Мой искренний уязвимый ответ. М.: Дар, 2020. – 128 с.
15. Музиль Р. Жизнь без свойств: новеллы, эссе, дневники. СПб.: Пальмира, 2017. – 479 с.
16. Блок А. Записная книжка Александра Блока. Дневник поэта. М.: Т8 Rugram, 2018. – 474 с.
17. Рильке Р. Флорентийский дневник. М.: Текст, 2001. – 222 с.
8. Zhakote F. *Progulka pod derev'yami* [Promenade under the trees]. Moscow: Text, 2007. 429 p.
9. Bahtin M. *Izbrannoe. T. I: Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Selected works. Vol. 1. The author and hero in the aesthetical event]. Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2017. 544 p.
10. Mamardashvili M. *Besedy o myshlenii* [Conversations on thinking]. Moscow: Fond Meraba Mamardashvili, 2018. 432 p.
11. Stravinsky I. *Hronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow: ROSSPAN, 2004. 368 p.
12. Frank S. *Svet vo t'me. Opyt bristianskoj etiki i social'noj filosofii* [The light in the darkness. An experience of the Christian ethics and social philosophy]. Moscow: Faktorial Publ., 1998. 256 p.
13. Losskij N. *Usloviya absolyutnogo dobra* [The conditions of the absolute good]. Moscow: Politizdat Publ., 1991. 368 p.
14. Lemmelej B. *Vo chto ya veruy, buduchi uchenym-bibleistom. Moj iskrennij uyazvimyj otvet* [What I believe in as a biblical scholar. My sincere and vulnerable response]. Moscow: Dar, 2020. 128 p.
15. Muzil R. *Zhizn bez svojstv: novelly, esse, dnevniki* [Life without properties: novels, essays, diaries]. Saint Petersburg: Palmira, 2017. 479 p.
16. Blok A. *Zapishnaya knizhka Aleksandra Bloka. Dnevnik poeta* [Alexander Blok's notebook. The poet's diary]. Moscow: T8 Rugram, 2018. 474 p.
17. Rilke R. *Florentijskij dnevnik* [The Florentine diary]. Moscow: Text, 2001. 222 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор композиторского факультета МГК им. П. И. Чайковского; председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Абдоков Ю. Б. *Борис Чайковский: партита для виолончели и камерного ансамбля. Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 65–82.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-65-82

ABOUT THE AUTHOR

Yuri Abdokov – PhD in Arts, Professor at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Abdokov Y. B. *Boris Tchaikovsky: partita for cello and chamber ensemble. Timbre poetics. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 65–82.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-65-82

А. Г. ДРОНОВА

*МГУ имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия*

ANGELINA DRONOVA

*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА В 1854–1889 гг.: СОЗДАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО БАЛЕТНОГО УЧИЛИЩА

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истории Санкт-Петербургского Театрального училища, теперь известного как Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. В середине XIX столетия это учебное заведение, пребывающее в кризисном состоянии, оказалось на пороге изменений. Система Дидло и устав 1829 г. безнадежно устарели, школа оказалась неспособной выпускать хорошо подготовленных мастеров танца и драмы в том количестве, которого требовала сцена. Вновь и вновь на подмостках российского театра появлялись зарубежные исполнители, конкурировать с которыми русские артисты не могли. Необходим был толчок, должны были появиться новые личности, готовые возглавить процесс реформирования Театрального училища. 1854–1889 годы – это время, когда школа начинает приобретать специализацию, преобразовываться из театральной в хореографическую. Происходит обособление и выход на первый план балетного отделения и упразднение драматического и оперного. Сравнение уставов 1829, 1865 и 1889 гг., а также дополнительных делопроизводственных документов позволило тщательно проанализировать реформы, реализованные

ST. PETERSBURG THE THEATRE SCHOOL IN 1854–1889: CREATION OF AN INDEPENDENT BALLET SCHOOL

ABSTRACT

The article is devoted to the history of St. Petersburg Theatre School, nowadays well known as Vaganova Academy of Russian Ballet. In the middle of the XIX century, this educational institution, being in a state of crisis, found itself on the threshold of changes. The Didelot system and the Statute of 1829 were hopelessly outdated, and the School was unable to produce well-trained masters of dance and drama in the number required by the stage. Again and again, foreign performers appeared on the stage of the Russian theatre, and Russian artists could not compete with them. There was a need for a push, which could allow the Theatre School to return on the path of self-development. Personalities were required who could lead the reformation process. That is why the chosen epoch of 1854–1889 is so important for the researcher. That was the time when the school began to acquire its specialization, to transform from theatrical to choreographic. The advancement of the Ballet Department and the abolition of the Dramatic and Opera ones happened. A comparison of the Statutes of 1829, 1865 and 1889, as well as additional official documents, made it possible to make a thorough analysis of the reforms implemented within

в стенах учебного заведения в этот период. Они в равной степени коснулись образовательного процесса и быта. Была усовершенствована программа обучения, добавлены новые дисциплины, разработаны более совершенные критерии оценки ученика. Изменился привычный распорядок дня воспитанника, были созданы правила поведения в классе и за его пределами и др. В статье показано, что эти и другие нововведения, инициированные педагогами, балетмейстерами и некоторыми чиновниками, оказались успешными и принесли свои плоды. Так начинался процесс становления самостоятельного балетного училища.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: балет, хореографическое образование, театральное училище, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Н. Г. Легат, устав, традиции, Х. Иогансон, Е. Вазем, М. Петипа.

the walls of the educational institution during that period. They equally affected both the educational process and everyday life. For example, training program was improved, new disciplines were added and more advanced student evaluation criteria were developed. In addition, the usual daily routine of the Ballet School student was changed; rules of behavior in the classroom and outside it were developed, etc. The article shows that these and certain other innovations initiated by teachers, choreographers and some officials were successful and fruitful. Thus began the process of formation of an independent ballet school.

KEYWORDS: ballet, choreographic education, theatre school, Vaganova Ballet Academy, N. Legat, charter, traditions, Ch. Johansson, E. Vazem, M. Petipa.

Театральная жизнь во все времена была загадочна и иллюзорна, связана с драматизмом и в то же время с ироничностью. Каждый раз, входя в «храм искусства» – театр, зритель становится невольным участником особой истории, казалось бы, выдуманной, но на деле до мелочей повторяющей настоящую жизнь. Артисты на сцене любят и ненавидят, страдают и радуются, завидуют и предают, прощают. Это ли не жизнь? Это ли не заботы самого заурядного человека, ищущего свой жизненный путь? И было бы крайне удивительно, если бы зрителю не хотелось хоть раз тайком, а может, и открыто взглянуть на то, что происходит за тяжелым пыльным занавесом, скрывающим артистов по окончании спектакля.

Интерес исследователей к истории русского театра поистине огромен. Можно долго перечислять работы именитых историков, посвященные как отдельным выдающимся театральным деятелям, так и развитию театрального действия в России в целом. Исследование автора, которое, как надеемся, окажется полезным читателю, обращено к истории Санкт-Петербургского Театрального училища, сегодня называемого Академией Русского балета им. А. Я. Вагановой. Созданная в 1738 г. при императорском дворе школа непрерывно существует вот уже на протяжении почти 300 лет, являясь связующим звеном с далеким прошлым. Здесь в разное время обучались А. Истомина и Е. Телешева, Т. Карсавина и М. Кшесинская, братья Легат, В. Нижинский и М. Фокин, А. Павлова, Г. Уланова и многие другие выдающиеся артисты, получившие мировую известность. Претерпев многочисленные изменения, сегодня Академия способствует восприятию всего лучшего, что досталось нам в наследство от многочисленных деятелей русского театра.

В последние десятилетия XIX в. балетный танец развивался стремительно и бескомпромиссно, стараясь отвечать запросам публики, которые становились все более изощренными, и доказывая свою уникальность и независимость от драматического театра и оперного искусства. Требования к балетмейстеру-постановщику, танцовщику, композитору, даже к художнику-костюмеру выдвигались все более суровые. Любое разительное отступление от привычного воспринималось либо как шаг к художественному или философскому освобождению с позиции сторонников происходящего, либо как падение в пропасть, осужденное пылкими критиками. Но ничто не было встречено равнодушно. При складывающихся таким образом обстоятельствах Театральное училище и Балетная школа не могли оставаться в стороне, пропитываясь духом времени так же, как и сцена.

Впрочем, так было не всегда. В 1850 – начале 1860-х гг. Училище пребывало в кризисном состоянии. Существовало оно по уставу 1829 г., а преподавание основывалось на подходе Шарля Луи Дидло¹, который большое значение придавал изучению характерных, национальных танцев. К примеру, ученики исполняли элементы русской пляски, па-де-шаль, венгерки, краковяка, алеманд, па-де-козак. Долгое время их обучали менуэту à la reine. Этот придворный, ушедший из профессионального театра танец почитался как крайне полезный для молодого танцора. По мнению педагогов, он выправлял фигуру, приучал ловко кланяться и прямо ходить, грациозно протягивать руку [1, с. 405 – 407]. Таким образом стремились укрепить мышцы корпуса, формировали осанку. Постепенно к экзерсису добавлялись новые обязательные элементы: разного рода батманы – па à terre, прыжки, нарочито «грациозные» позировки, чтобы научить танцовщика мастерству элевации, сделать его руки более пластичными.

В начале 60-х гг. XIX в. преподаватели впервые подняли вопрос о методах – в первую очередь, о необходимости разделить характерный и классический танцы, так как смешение этих двух направлений, требующих совершенно разного обучения, негативно сказывалось на развитии на уровне технического мастерства в каждом из танцевальных направлений. Впоследствии к ним присоединились учителя драматического отделения, обеспокоенные дисциплиной в их классах. Консенсуса достигнуто не было, каждый педагог по-своему представлял методику преподавания танца, драмы, ход урока. Очевидным было одно – действующий устав безнадежно устарел.

Обстоятельства для проведения реформы, по утверждению М. В. Борисоглебского, складывались весьма удачно: в высшем эшелоне театральной власти произошли перестановки [2]. Министром императорского двора был назначен граф В. Ф. Адлерберг², театрал, благосклонно относившийся к инициативным людям. Министерство теперь стремилось лично курировать дела

¹ Шарль-Луи (Фредерик) Дидло (1767–1837) – артист балета и балетмейстер, с 1801 г. проживавший и работавший в России.

² Граф Владимир Федорович Адлерберг 1-й (1791–1884) – приближенный Николая I, генерал от инфантерии, генерал-адъютант, в 1852–1870 гг. – министр императорского двора и уделов.

Школы. Действующий директор императорских театров равнодушный А. М. Гедеонов³, о недостатках которого как управленца говорили многие, попал в немилость и был уволен. С этого момента директор театров стал связующим звеном между министром и управляющим Училищем. По мнению В. Ф. Адлерберга, последний играл едва ли не самую значимую роль для школы в этой связке и должен был быть опытным и знающим человеком.

Управляющий П. С. Фёдоров⁴ являлся таковым. Именно он сделал М. Петипа инспектором балетного отделения, а затем пригласил вести старший балетный класс Х. Иогансона⁵, аккумулировав, таким образом, ведущие силы русского балетного мира в стенах Училища. На имя управляющего поступало немало докладных записок от преподавателей танца, драмы и других предметов.

Авторы справедливо считали, что не всякий артист, как бы велик он ни был, может быть преподавателем. «Они не в состоянии развивать самостоятельный взгляд воспитанника на искусство. Делают из воспитанников обезьяну. Гос-жа Мичурина объявила, что будет учить девочек “женским манерам”. Но манерам учиться нельзя. Надо развивать в учащих чувство прекрасного, а говоря “делай так и так”, требуя рабского подражания каким бы то ни было образом, все-таки сделаешь обезьяну или автомат, а уж никак не художника. Уча манерам, можно научить только манерности» [3, с. 5] – так начинается одна из записок на имя П. Фёдорова, поданная в 1863 г. И это далеко не единственный документ, в котором поднимается вопрос о профессиональной пригодности педагогов.

В конце концов П. С. Фёдоров с разрешения министра занялся подбором педагогического состава для балетного отделения, а также для драматических и оперных классов, и приступил к разработке поправок к действующему уставу.

3 Александр Михайлович Гедеонов (1791 – 1867) – русский театральный деятель, с 1833 по 1858 г. возглавлял императорские театры обеих столиц. Обер-гофмейстер, действительный тайный советник (1846).

4 Павел Степанович Фёдоров (1803 – 1879) – российский драматург, известный автор водевилей эпохи Николая I.

5 Христиан Петрович Иогансон (1817 – 1903) – артист Санкт-Петербургского балета, педагог, представитель французской школы, так называемой *belledanse*.

РЕФОРМА 1860-х И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ

В 1865 году появился новый документ, который провозгласил главной целью Училища приготовление прежде всего балетных танцовщиков, танцовщиц и вообще артистов мимического искусства и лишь затем драматических актеров, оперных певцов и певиц [4].

Музыкальные классы в Училище упразднились, воспитанников, еще не закончивших обучение, определили стипендиатами дирекции императорских театров в Консерваторию. Для драматического и оперного искусств открыли специальные классы. Это были дополнительные бесплатные курсы (учащиеся должны были только приобрести все классные принадлежности) для тех, кто уже имел образование и хотел лишь усовершенствовать свои навыки или переквалифицироваться.

Об этом свидетельствуют возраст принимаемых – 16–17 лет, их количество – всего 20 и 10 человек соответственно и краткосрочность обучения – всего 2 года. Для поступления нужно было выдержать экзамены по русской словесности, географии, истории, экзамен по вокалу и сольфеджио, элементарному курсу теории музыкальных сочинений, то есть продемонстрировать весьма хорошее образование.

Правила поступления и обучения изменились и для будущих танцовщиков. В балет стали принимать с 10 лет (ранее с 12 лет), ведь более молодой организм лучше приспособлен к обучению, обладает гибкостью, подвижными суставами. Абсолютно все дети поначалу зачислялись в школу как своекоштные или вольноприходящие, то есть должны были платить за обучение. Это было в новинку. Чтобы перевестись на казенное обеспечение, по крайней мере в течение одного года ученик должен был показывать отличные успехи в танцах. В противном случае ученик признавался неспособным и отчислялся. Если раньше он мог рассчитывать на обучение ремеслу костюмера или декоратора, то теперь такой возможности не было.

В балетном отделении выделили три класса, в которых учились суммарно около 7 лет и не более. Раньше срок обучения мог достигать и 10 лет, потому что не каждый воспитанник сдавал экзамен с первого раза. Появилась учебная программа, включающая общие и специальные предметы. Так, курс общего учения составляют дисциплины: Закон Божий, русская словесность, французский язык, арифметика, география, всеобщая и русская история, мифология, рисование и чистописание, музыка, элементарное учение на скрипке и фортепиано. Курс специальных наук был сформулирован впервые и включал в себя [4, с. 21–22]:

1. Общие основные правила для танцев.
2. Танцы балетные, характерные, бальные.
3. Мимику.
4. Фехтование.

5. Постановку и представление на театре Училища небольших балетов и дивертисментов для развития в учащихся надлежащего понятия о хореографическом искусстве вообще.

Успехи воспитанников должны были оцениваться по 5-балльной шкале и заноситься в специальные журналы. Однако оценочные листы свидетельствуют, что на деле преподаватели использовали 12-балльную шкалу, видимо, чтобы более точно оценить старания ученика. В танцевальных классах за один урок воспитанник получал сразу три отметки: за способности, за прилежание и за успехи [5]. Так становилось понятно, кто, даже не обладая большими задатками, трудится изо всех сил и желает совершенствоваться мастерство, а кто, будучи, безусловно, талантливым, ленится и относится к обучению поверхностно.

В драматическом и оперном отделении курс общих наук отсутствовал. Устав 1865 г. предусматривает лишь специальные предметы для драмы [4, с. 23]:

1. Историю и теорию драматического искусства, историю русского театра, критическое изучение произведений драматической литературы.

2. Изучение ролей из лучших драм произведений и объяснение их преподавателем.

3. Постановку спектакля на сцене Училища.

Для оперы:

1. Лирическую декламацию и мимику.

2. Изучение отдельных партий.

3. Упражнения в исполнении дуэтов, трио, квартетов и вообще совокупных отрывков.

4. Исполнение партий на сцене театра Училища.

5. Итальянский язык.

В 1867 году обучение в драматическом классе усовершенствовалось в соответствии с проектом, предложенным режиссером русской драматической труппы Е. И. Вороновым⁶. Учитывая длительность курса занятий (2 года), Е. И. Воронов предложил выделить на первом «приготовительном» году обучения два класса – теоретический и практический.

Предметом занятий теоретического класса стало «определение и выражение душевных способностей, состояний, страстей и нравственных свойств на основании данных, заимствованных из жизни»; предметом практического класса – «выработка орудий сценического выражения голоса, языка, жеста, что достигается упражнениями в декламации чтении» [6, с. 5–6].

Во второй год обучения артисты начинали заниматься постановкой пьес и отработкой ролей, основываясь уже на понимании классических психологических и физиологических законов. Таким образом, старая система, базирующаяся на произволе и личном мнении учителя, в драме перестала существовать.

Экзамены в Училище проводились ежегодно. Среди них выделяли частные, переводные и выпускные, каждый из которых делился на две части – общую и специальную (разумеется, только для балетного отделения). Ученики, посещавшие драматические и оперные классы, сдавали только выпускной экзамен, юные танцовщики проходили через все три вида испытаний. Воспитанник должен был показать как минимум удовлетворительные успехи во всех творческих направлениях, чтобы считаться выпущенным.

Оценка по общеобразовательному предмету была менее важна: даже если выпускник не сдавал экзамен по общему курсу, он все равно выпускался из Училища, но со специальной справкой. Это не позволяло ему быть принятым на службу в императорский театр, но заниматься артистической деятельностью не запрещалось. Важным отличием от предыдущих лет была отмена обязательной службы при императорских театрах после выпуска. Теперь дирекция заключала контракт сроком на 5 лет лишь с теми новоиспеченными артистами, которых считала

⁶ Евгений Иванович Воронов – театральный деятель, воспитанник Санкт-Петербургского Императорского театрального училища, ученик П. А. Каратыгина (умер в 1868 г.).

полезными. Этой мерой, по мнению театрального руководства, «можно удалить из Училища тех воспитанников и воспитанниц, которые определены их родителями или попечителями не потому, что их дети обнаружили способности к сценическому искусству, а с целью обеспечить их будущность в материальном отношении, так как было широко известно, что при прошлой организации Училища все выпускаемые воспитанники и воспитанницы определялись на службу к Императорским Театрам с большими или меньшими окладами, жалованиями» [4, с. 4]. Кроме того, это позволяло повысить уровень артистов, выступающих на императорской сцене, потому что очевидно, что дирекция приглашала на службу только лучших.

В 1865 году произошла передача части полномочий Правления новому органу, который именовался Конференцией Училища. Он должен был решать задачи, связанные с приемом, экзаменами, выпуском, отчислением и поведением воспитанников. Иными словами, Конференция курировала образовательную часть. Созывалась она раз в месяц для того, чтобы педагоги могли рассказать о методиках преподавания, о наиболее успешных воспитанниках и, напротив, о тех, чьи достижения были весьма скромными, разработать инструкции для надзирателей. В ведении Правления остались хозяйственные вопросы.

«КУРС НА УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ», ИЛИ НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

Помимо изменений в структурах власти, которые обусловили первые реформы в Училище, во второй половине XIX в. в театральном мире в целом скопилось множество противоречий, касающихся восприятия балетного искусства. Изменились вкусы публики. «Г-жи Вергина, Вазем и Евг. Соколова вместо усовершенствования хореографического искусства отодвинули его скорее назад, являясь только подражательницами своих предшественниц, тогда как публика пошла далее, требуя от балерин, кроме того, и выражения мысли. Вот почему она отшатнулась от балетов. Любители каскадных зрелищ обратились в театры Буфф и Берга, а люди с более развитым эстетическим вкусом не могли уже удовлетвориться танцами, только танцами – без игры и выражения» [7, с. 195–196] – таков взгляд прогрессивного зрителя. «В этот момент петербургский балетный репертуар поневоле всецело становится на службу наиболее консервативных кругов господствующих классов и, утратив свои демократические тенденции, делается нужным лишь очень небольшому числу зрителей» [8, с. 112] – так оценивает происходящее на балетной сцене в начале второй половины XIX в. Ю. А. Бахрушин. Содержательная часть в большинстве спектаклей отсутствовала, а упор делался на зрелищность (дивертисмент). Зрителю же хотелось историй, отражающих переменчивое, нестабильное состояние в государстве и мире, хотелось раздумывать над событиями, искать ответы.

Следующим весьма важным фактором, повлиявшим на положение вещей, была музыка. Среди балетных деятелей и театральной критики устоялось мнение, лишь закрепившееся в период «застоя», о том, что мелодия, написанная для балетного спектакля, не может быть сравнима с музыкой отдельных композиторов, а также музыкальным сопровождением для оперных арий. Создание музыки для балета считалось низшим проявлением таланта композитора, обыденным ремеслом, делом несерьезным.

Все изменилось с появлением в балетной жизни Петра Ильича Чайковского, назвавшего предвзятое отношение к балетной музыке несправедливым. Создавая «Лебединое озеро», а затем и другие свои балеты, композитор направлял балетмейстеров на путь создания симфонизированного танца и музыкально-хореографических образов. Музыка в спектакле становилась формообразующим компонентом, заставляющим постановщика тщательно подбирать движения, а танцора расширять запас выразительных средств.

Постепенно русский балетный спектакль приобретал черты реалистичности – балетмейстер работал над стройным развитием драматургии, композитор создавал музыку, которая рождала в умах публики красочные образы. Далее представим танцора как третьего важного участника действия, разворачивающегося на сцене. В 1880-е годы Россию посетило много блестящих танцовщиков из Италии, среди них Вирджиния Цукки, Пьерина Леньяни,

Энрико Чеккетти (рис. 1), которые демонстрировали поистине первоклассную техническую подготовку, о которой не могли и помыслить русские танцовщики. «Единственным танцором мужчиной в итальянской группе был Энрико Чеккетти. <...> Впервые я увидел его танцующим в мюзик-холле Аркадии, в саду удовольствий. Мне тогда было шестнадцать. Сказать, что я был ошеломлен поразительной виртуозностью маленького итальянца – это ничего не сказать. Я вышел буквально потрясенный. Восемь пируэтов! И на сцене Императорского Мариинского театра и в театральной школе наши танцовщики довольствовались четырьмя» [9, р. 17], – пишет Н. Легат. В прессе Энрико упоминался как «танцор без костей, обладающий запредельной ловкостью» [9, р. 17]. Танцем итальянских балерин была



Рис. 1. Э. Чеккетти, литография братьев Легат. Из книги «Русский балет в карикатурах», СПб., 1903

восхищена и М. Кшесинская. Она назвала движения В. Цукки «подлинным искусством» и долгое время хранила в банке со спиртом цветов, подаренный ей итальянкой [10, с. 26].

Их туры, их пируэты, их фуэте – все превосходило наше. Несмотря на то что многим манеры итальянцев казались недостаточно изящными, а мастерство «слишком акробатическим», русские танцоры признавали их техническое превосходство. Безусловно, наша школа уступала итальянской в виртуозности и зрелищности.

Н. Легат: «С этого момента мы поставили перед собой цель научиться итальянским трюкам. В свободное время мы часами совершали пируэты и двойные туры, иногда чуть не падая в обморок. В то же время не упускали случая понаблюдать за работой итальянцев, особенно Чеккетти и Леньяни, за тем, как они держат свое тело и какие мышцы контролируют» [9, р. 18] (рис. 2). Таким образом, «школа эстетики» соединялась со «школой силы».

Перечисленные тенденции в театральной действительности сделали неизбежными дальнейшие реформы. Петербургская школа должна была выпустить технически хорошо подготовленного артиста. Руководству учебного заведения вновь необходимо было продумать образовательный процесс таким образом, чтобы получить на выходе лучший результат. На изменения в театральном мире также откликнулись многие артисты балета, ставшие затем педагогами. Они предлагали собственные подходы к преподаванию танца. Конечно, в том, что каждый видел развитие этого вида искусства по-своему, кроется большая проблема, не позволявшая долгое время

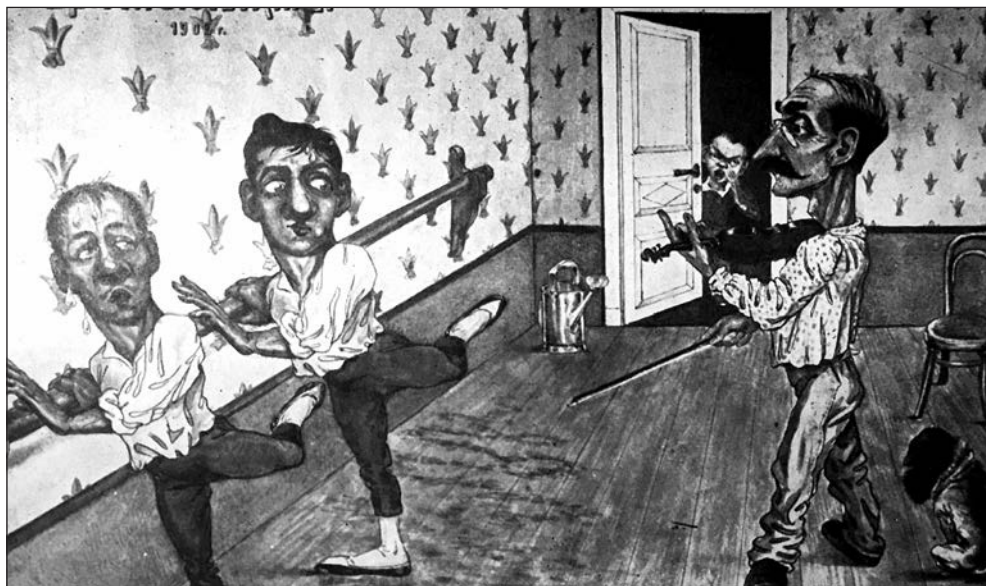


Рис. 2. Густав Легат учит своих двоих сыновей — Николая и Сергея.
Из книги Н. Легат «Рассказ о русской школе» [9]

выработать единую систему подготовки артиста. Но тем не менее новый подход к преподаванию Х. Иогансона, сочетавшего элементы шведской гимнастики, эквилибристики и принципы исчезающей французской школы [11], авторская методика, развиваемая затем Е. Вазем, поддержанная и используемая Н. Легатом, стали первыми шагами на пути создания такой системы. Основой педагогических установок стало осознанное отношение воспитанника к танцу, к своему телу. В методику преподавания со временем включаются упражнения, развивающие выносливость. Большое внимание уделялось рукам, потому что теперь их движения должны быть не только изящными, но и понятными зрителю, а также тщательно отрабатывались положения стопы, мышцы этой части тела стремились укрепить, чтобы танцор мог с легкостью исполнять самые сложные па на пуантах [12, с. 208–210]. Картины, карикатуры и, наконец, малочисленные фотографии, изучаемые исследователями, к примеру Л. Д. Блок, свидетельствуют о том, что изобразительные компоненты танца – жесты, положения ног, мимика – действительно изменились [13]. Но главное, что рождалось из нового подхода к танцу, описывается как «беспощадная и безжалостная дисциплина была секретом успеха и любовь к той дисциплине, которая торжествовала над болью» [9, р. 42]. Именно дисциплины так не хватало в Училище ранее.

ВТОРОЙ ЭТАП ШКОЛЬНОЙ РЕФОРМЫ. ПРАВИЛА 1889 г.

В феврале 1882 г. начался следующий этап реформирования Училища, связанный с установлением дисциплинарных порядков. Вновь инициатором стал управляющий – А. П. Фролов, руководивший знаменитой балетной школой с 1879 по 1887 г. Он задавался вопросом, нужно ли вообще сохранять драматические, оперные классы или же сделать Училище исключительно балетным. Управляющий был недоволен тем, что дети, чья жизнь должна быть подчинена жесткой дисциплине, и взрослые, посещающие курсы дополнительного образования и порой не имеющие сильной мотивации, обучались бок о бок. Старшие попросту негативно влияли на младших. Для драматического и оперного классов необходимо было разработать новые правила, но это требовало времени. В балетном отделении все уже работало, как часы, нужны были лишь небольшие дополнения к существующим правилам.

29 апреля 1882 г. Фролов создал новый проект устава Училища как заведения для образования артистов только балетной труппы [14]. Фролов предлагал реформировать штат, значительно увеличить жалование должностным лицам, чтоб привлечь на работу в Училище профессионалов, к которым можно было предъявлять строгие требования при отборе и приеме на работу. Запрашиваемый бюджет возрос с 52 000 до 73 600 руб., т. е. на 21 600 руб. в год. Театральная дирекция не решилась поддержать столь кардинальные изменения и отказалась реализовать предложение управляющего.

Тем не менее после долгих и довольно жарких споров в 1889 г. появились «Утвержденные правила для учащихся в Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище» [15, с. 3–16], которые окончательно возвели балетное отделение в ранг главенствующего, упразднили оперные классы, хотя и сохранили драматические.

Дисциплинарные правила были в новинку для театральной школы: предусматривалось всё – от поведения на уроках до общения между учениками. Например, одна из принятых норм гласит, что места в классе каждому учащемуся назначаются инспектором в соответствии с ростом, зрением, слухом и другими физическими данными. Пересаживаться было запрещено. Пересадить мог только учитель по своему усмотрению, если того требовал урок. Нельзя было во время урока разговаривать, смотреть друг другу в тетради, заниматься посторонними делами. Замеченные лишние предметы изымались учителем и передавались инспектору или классной даме. Ученический стол должен быть пуст – учебник и тетрадь доставались только по распоряжению учителя. Выйти из класса можно было лишь в особых случаях по разрешению учителя или классной дамы.

Проступки воспитанников заносились в дежурный лист, куда воспитатель ежедневно выставлял оценки за неделю, в субботу лист передавался инспектору классов, а тот выводил средний балл за поведение. Категорически запрещено было играть в карты и другие азартные игры, заниматься куплей-продажей, курить. Меры воздействия на нарушителя – выговор со стороны воспитателя, инспектора, управляющего, оставление на уроке без места, обязательное выполнение дополнительной работы, вызов родителей, лишение интерната на время или совсем, отчисление и др.

Первый раздел документа посвящен балетному отделению и включал также правила приема, выпуска и санитарные. Приемная кампания во многом осталась прежней. Единственное изменение коснулось приема иностранцев и нехристиан. Их зачисление происходило в исключительном случае по личному распоряжению императора. Это свидетельствует о стремлении школы стать более закрытой: делиться методиками преподавания балетного танца с иностранцами более не желали. Курс обучения стал еще более продуманным, теперь он был поделен на 5 классов: в первых двух учились по 2 года, в последних трех – по году. Однако в течение дня на уроки по общеобразовательным предметам выделялось всего 2,5 часа. Остальное время тратилось на репетиции. Реальная техническая подготовка воспитанника оказалась важнее идеи всесторонне образованного артиста балета.

Второй раздел новых правил посвящен драматическим курсам. Они стали платными. После прохождения всех обязательных для поступления этапов кандидаты становились приходящими учениками и обязаны были платить по 100 руб. в год. Кроме того, каждый должен был приобрести форму и учебники на свои средства. Не имеющие материального обеспечения, но показавшие особенные способности в науках и искусстве могли быть зачислены без платы. Помимо общеизвестных документов, требующихся

при поступлении, несовершеннолетние кандидаты обязательно прилагали согласие родителей, а замужние женщины – мужей.

Программа обучения была расширена и рассчитана уже на три курса. Учащиеся были обязаны посещать все уроки курсов. Уважительной причиной считался пропуск по болезни, подтвержденной справкой от врача. Пропустившие более 100 разных уроков и 15 уроков по одному предмету отчислялись по решению Конференции. Категорически запрещалось участие в каких-либо спектаклях или концертах на сценах частных театров или клубов. К нарушителям действующего порядка применялись те же санкции, что и к воспитанникам балета: выговоры, отчисление, денежные взыскания.

Завершая изыскания о реформах в Театральном училище Санкт-Петербурга, подведем некоторые итоги. К концу XIX столетия здесь одновременно продолжали существовать только два вида искусства: балет и драма. Причем первый окончательно и бесповоротно утвердился в привилегированном положении. Этот исход был неизбежен, так как изначально к балетному классу относились с большим вниманием, а реформы проводили люди, неравнодушные к танцу. Увеличилось финансирование, улучшались условия для профессионального обучения. Ежегодные экзамены, повторяющиеся медицинские осмотры, оценки за каждое движение, контроль и дисциплина способствовали развитию конкуренции и пониманию воспитанниками необходимости серьезной работы. Твердо вставшая на ноги, школа превратилась в учебный организм, способный постоянно пополнять балетную сцену талантливыми артистами. Ранее российская общественность рукоплескала итальянским мастерам, теперь же Европа заговорила о русских виртуозах.

Так, Санкт-Петербургское училище сделало очередной шаг на пути к становлению Академии Русского балета, которая и сейчас является одним из главных образовательных учреждений в России. Танец прошел длительный путь от «диковинки», «ярмарочного развлечения» до особого вида искусства, требующего дара и усиленных, длительных, подчас изматывающих тренировок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд. СПб.: Планета Музыки, 2010. – 616 с.
2. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: Изд-во Ленинградского государственного хореографического училища, 1938.
3. Проект Положений и Устава Училища 1863 г. // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 2300.

REFERENCES

1. Glushkovskij A. P. *Vospominaniya baletmeistera* [Memories of a ballet master]. Ed. 2. Saint Petersburg: Planet of Music Publ., 2010. 616 p.
2. Borisoglebskij M. V. *Materialy po istorii russkogo baleta* [Materials on the history of Russian ballet. Vol. 1]. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo Gosudarstvennogo Choreographicheskogo Uchilishcha, 1938.
3. *Proekt Polozhenij i Ustava Uchilishcha 1863 g.* [Draft Regulations and Charter of the School 1863]. In: *RGIA. Fond Petro-*

4. О Высочайше утвержденных главных основаниях предположенного преобразования училища // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 2469.
5. То же (экзаменационные списки), ч. 2. (О Конференции Училища и ее постановлений) // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 3954.
6. Проект драматических классов при Т. У. // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 2470.
7. Санкт-Петербургские ведомости № 15 от 15 января 1875 г. // Мариус Петипа. Мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нем. СПб.: Союз художников, 2003. С. 194–198.
8. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Просвещение, 1977. – 288 с.
9. Legat N. *The story of the Russian School translated with a foreword by Sir Paul Dukes*. London: British Continental Press, 1932. – 87 p.
10. Кшесинская М. Ф. Воспоминания / Предисл. В. Гаевского. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 420 с.
11. Силкин П. А. К проблеме педагогического мастерства в хореографическом образовании: Христиан Петрович Иогансон – создатель русской балерины // Вестник Тамбовского университета. 2012. № 11 (115). С. 151–154.
12. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884 / Под ред. и с предисл. Н. А. Шувалова. Л.; М.: Искусство, 1937. – 244 с.
13. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. – 560 с.
14. По представлениям Управления Училищем Действительного статского советника А. П. Фролова относительно преобразования Училища // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 3461.
15. Об утвержденных правилах для учащихся в Императорском СПб Театральном училище // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 4044.
- gradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 2300.
4. O vysochajshe utverzhdennyh glavnyh osnovaniyah predpolozhennogo preobrazovaniya uchilishcha [About the Highly approved main grounds for the proposed transformation of the school]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 2469.
5. To zhe (exzamenazionnie spiski) ch. 2 (O Konferencii Uchilishcha i Eya postanovleniyah) [Too (exam lists) Part 2 (about The Conference of the School and its resolutions)]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 3954.
6. Proekt dramaticheskich klassov pri T. U. [Project of drama classes at T. S.]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 2470.
7. Sankt-Peterburgskie Vedomosti, no. 15, 15 yanvarya 1875 [Saint Petersburg's Vedomosti, no. 15, January 15, 1875]. In: *Marius Petipa. Memuary baletmeystera, stat'i i publikacii o nem* [Marius Petipa. Memories of a ballet master, articles and publications about him]. Saint Petersburg: Soyuz hudozhnikov Publ., 2003, pp. 194–198.
8. Bakhrushin Y. A. *Istoriya russkogo baleta* [History of Russian ballet]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1977. 288 p.
9. Legat N. *The story of the Russian School translated with a foreword by Sir Paul Dukes*. London: British Continental Press, 1932. 87 p.
10. Kshesinskaya M. F. *Vospominaniya / Predisl. V. Gaevskogo* [Memories / Preface By V. Gaevsky]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1992. 420 p.
11. Silkin P. A. *K probleme pedagogicheskogo masterstva v horeographicheskom obrazovanii: Hristian Petrovich Ioganson – sozdatel' russkoj balleriny* [On the problem of pedagogical skill in choreographic education: Christian Petrovich Ioganson – the Creator of the Russian ballerina]. In: *Vestnik Tambovskogo Universiteta* [Bulletin of Tambov University]. 2012, no. 11 (115), pp. 151–154.

12. Vazem E. O. *Zapiski ballerina Sankt-Peterburgskogo Bolshogo teatra. 1867–1884. Pod red. i s predisl. N. A. Shuvalova* [Notes of a ballerina of the St. Petersburg Bolshoi theatre. 1867–1884 / Ed. and preface by N. A. Shuvalov]. Leningrad; Moscow: Iskustvo Publ., 1937. 244 p.

13. Blok L. D. *Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost'* [Classic dance. History and modernity]. Moscow: Iskustvo Publ., 1987. 560 p.

14. *Po predstavleniyam Upravleniya Uchilishchem Dejstvitel'nogo statskogo sovetnika A. P. Frolova otnositel'no preobrazovaniya Uchilishcha* [According to the representations of the Management of the School of the Actual state adviser A. P. Frolov regarding the transformation of the School]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 3461.

15. *Ob utverzhdenii pravil dlya uchilishsya v Imperatorskom SPb Teatral'nom Uchilishche* [About the approved rules for students in the Imperial Saint Petersburg Theatre school]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* RGIA. [Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 4044.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дронова Ангелина Геннадьевна – соискатель кафедры истории России XIX – нач. XX в. исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

E-mail: 6217390@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4820-5542

Дронова А. Г. Санкт-Петербургская Театральная школа в 1854–1889 гг.: создание самостоятельного балетного училища // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 83–96. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-83-96

ABOUT THE AUTHOR

Angelina Dronova – PhD doctoral candidate of the Department of Russian history of the XIX – early XX centuries of Lomonosov Moscow State University.

E-mail: 6217390@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4820-5542

Dronova A. G. St. Petersburg the Theatre School in 1854–1889: creation of an independent ballet school. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 83–96. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-83-96

В. И. СМЕРНОВА
*Академия Русского балета
им. А. Я. Вагановой,
Санкт-Петербург, Россия*

VERONICA SMIRNOVA
*Vaganova Ballet Academy,
Saint Petersburg, Russia*

РАЗВИТИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ВЕТВИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ И БАЛЕТ «АРЛЕКИНАДА» М. ПЕТИПА

АННОТАЦИЯ

В статье прослеживается связь балетного спектакля М. Петипа «Арлекинада» с эстетикой рококо и с французской ветвью комедии дель арте, включающей в себя элементы французской пантомимы. Исследуется взаимосвязь между образами (масками) комедии дель арте и персонажами балета М. Петипа «Арлекинада» 1900 г. через трансформацию стиля мариводаж и традиции французской пантомимы. Автор осознает степень важности рассмотрения балета «Арлекинада» не только как шедевра хореографии Петипа, но и как изумительного образца, внесшего свой вклад в эволюцию образов комедии дель арте, ее французской ветви. При следовании к конечной цели сохранения классического художественного балетного наследия важно глубокое изучение стилистических особенностей спектакля, включающее анализ хореографии, музыки и театрально-декорационного искусства. Статья дополнена архивными материалами, в частности иллюстрациями, – эскизами костюмов к спектаклю директора императорских театров И. Всеволожского, соавтора эстетической концепции балета, франкофила, почитателя эпохи Людовика XIV, любезно предоставленными Эскизным фондом Отдела рукописей, редких книг, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

THE DEVELOPMENT OF FRENCH BRANCH OF THE COMMEDIA DELL'ARTE AND THE BALLET "HARLEQUINADE" BY M. PETIPA

ABSTRACT

The article traces the connection of the ballet of M. Petipa "Harlequinade" with the aesthetics of the Rococo and the French branch of the commedia dell'arte, which includes elements of the French pantomime. The performance of Petipa became a significant milestone in the development of the comédie italienne in the ballet theatre.

The connection between the images (masks) of the commedia dell'arte and the characters of the ballet of M. Petipa "Harlequinade" (1900) through the transformation of the marivaudage style and the tradition of French pantomime is investigated in the article. For the author, it seems significant to gasp the importance of considering the ballet "Harlequinade" not only as a masterpiece of Petipa's choreography, but also as an amazing example that has made its contribution to the evolution of the images of commedia dell'arte, its French branch. Following the ultimate goal of preserving the classical artistic ballet heritage, it seems important to deeply study the stylistic features of the performance, including an analysis of choreography, music and theatrical and decorative art. The article is supplemented with archival materials, illustrations in particular – sketches for costumes for the performance of I. Vsevolozhsky, director of the imperial theatres, a co-author of the aesthetic concept of ballet, a Francophile, an admirer of the era of Louis XIV, kindly provided

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: комедия дель арте, комеди итальян, мариводаж, балет, «Арлекинада», М. Петипа, рококо, Франция, И. А. Всеволожский.

by the Sketch Fund of the Department of Manuscripts, Rare Books, Archival and Fine Materials of the St. Petersburg Theatre Library.

KEYWORDS: *commedia dell'arte, comédie italienne, marivaudage, ballet, "Harlequinade", Marius Petipa, rococo, France, I. A. Vsevolozhsky.*

Балетный театр Европы формировался как вид аристократического придворного искусства, но его корни уходят в народное творчество. В зрелищах итальянского треченто обозначились предпосылки будущего балетного театра. В Италии XV–XVII вв. началась профессиональная систематизация хореографических форм. Начиная с XIV в. во Франции на почве разнообразных празднеств намечается возникновение хореографического искусства, а в конце XVI в. там под именем «балет» появился вид театрального спектакля, объединившего драму, музыку, живопись и хореографию. Англия на рубеже XVI–XVII вв. применила в навыках собственного национального жанра маски. Условия для этого процесса подготовили итальянские комедианты – носители традиций комедии дель арте. Подвижные живые пляски европейского фольклора, в том числе испанского, могут быть описаны термином «аллегро», который означает «веселый», «радостный», «бурный». «В XVI–XVII веках формы аллегрó оттачивались профессиональными актерами итальянской комедии дель арте и испанского общедоступного театра. Многие из этих приемов проникли в медлительно чинные придворные празднества и вошли затем, переработанные, в обиход профессионального балетного искусства» [1, с. 26].

Комедия дель арте – театральный жанр, использующий маски, пантомиму, буффонаду, сформировался в Италии к середине XVI в. Комедия дель арте закрепляла за актерами маски определенных персонажей и требовала синтетической манеры игры. Совершенствовалась техника – речевая и пластическая. Диалоги персонажей сопровождала и дополняла пантомима, в которой изобиловали лацци. «Лаццо означает буффонный трюк, не связанный непременно с сюжетом и исполняемый чаще всего одним или двумя дзанни» [2, с. 174]. По словам отечественного исследователя истории масок А. Дживелегова, дзанни были «душой комедии дель арте». Из множества мужских дзанни наиболее популярным персонажем в театре пантомимы и в балете разных европейских стран, начиная с реформы Доминика, становится Арлекин. Из женских масок разноименных служанок – Коломбина, подружка Арлекина. Изначально итальянский Арлекин всегда играл роль второго дзанни, изображая неповоротливого, грубоватого простака. Переломным моментом в эволюции маски Арлекина стала интерпретация этой роли актером Доменико Бьянколелли, известного в Париже под именем Доминик, выступавшим в труппе «Комеди Итальян» во второй

половине XVII в. «Этот впоследствии совсем офранцузившийся итальянец, играя в Париже роли Арлекина, почувствовал, что парижанину нравится Арлекин более утонченный, умный, со злым языком и изящными манерами» [3, с. 103]. Меняется и костюм Арлекина: «...Превратившись из грубой бесформенной пары (сшитых из мешковины рубахи и штанов) в облегачий костюм, сотканный из многочисленных разноцветных ромбиков и треугольников, стилизованных под родовые заплатки» [4, с.145]. Реформа Доминика имела большой успех, французская пантомима создала сегодняшний образ Арлекина.

Обширную практику балетного театра конца XVII – начала XVIII в. отразила книга «Новая и искусная школа театрального танца» Г. Ламбранци, изданная в 1716 г. в Нюрнберге. «... Балетмейстер явно предпочитал искусство народного театра его исконной смеховой традиции» [1, с. 50]. В 1910 году выходит первая статья, посвященная труду Ламбранци, – «Новая и потешная школа феатрального танцевания» исследователя балетного театра А. Левинсона [5]. Историк классического танца Л. Блок в своем труде пишет, что профессиональный танец проделал большую эволюцию за сто лет, с конца XVI до конца XVII в. «На основу традиционной техники виртуозного танцовщика, жонглера – матассина – морескьера – баладена, легли многие наслоения. <...> Говоря о Люлли и его танцовщиках, А. Левинсон склоняется к подобным же выводам, высказывает намерение изучить танцы в комедии dell' arte... Интересно извлеченное им из современного журнала определение Люлли – “фарсер, еще запыхавшийся от проделанных им прыжков”» [6, с. 158].

Балетный театр и дальше сохранял на своей сцене персонажей комедии дель арте. Один из воплощений балетной традиции танцовщик Луи Дюпре с успехом исполнял на английской сцене, где процветала итальянская буффонада, «Чакону Арлекина», похожую на чакону, записанную у Ламбранци. В предисловии Ламбранци указывает, что все персонажи комедии дель арте имели «свое потешное и особое па». Для танца арлекина – центрального виртуоза итальянской комедии – Ламбранци всегда дает чакону. Английский исследователь С. Бомонт воспроизводит в «Истории Арлекина» целиком запись «Чаконы для арлекина», сочиненную танцевальным мастером Ф. Ле-Руссо, датированную 1730 г. [7]. «Чаконной Руссо мы не колеблясь воспользуемся для характеристики танца арлекина XVII века. Следует обратить внимание на то, что арлекину дается чакона, танец, составлявший прерогативу “премьера” в *danse noble*, т. е. он танцует то, что мы назвали бы “классикой”, конечно, в окраске своего типа» [6, с. 162].

В XVII – XVIII веках в Париже существовал «Комеди Итальян» (*La Comédie-Italienne*) – общее название выступавших в то время трупп итальянских актеров. В результате взаимодействия двух национальных сцен история комедии дель арте XVII – XVIII вв. оказалась франко-итальянской. К концу 1690-х годов итальянская труппа пользуется неизменной

популярностью у парижан. Несмотря на это, 14 мая 1697 г. указом Людовика XIV театр был закрыт, а актеры уволены с королевской службы. Труппа итальянских актеров вернулась в Париж в 1716 г. (под руководством Луиджи Риккобони). В 1762 году труппа была объединена с труппой «Опера-Комик». В 1779 году театр отказывается от названия «La Comédie-Italienne» и теперь называется «Le Théâtre-Italien» (с фр. «Итальянский театр»). Пьер Карле де Шамблен де Мариво (1688–1763) наиболее полно выразил новый эстетический смысл искусства возрожденной «Комеди Итальян». Именно его драматургия отразила ассимиляцию, происходившую в компании Луиджи Риккобони. «Поскольку Комеди Итальян уже не была автономным островком итальянского искусства, но стала частью французской культуры, ее эволюция подчинялась логике развития французской сцены. Для французских подмостков задачей дня стал стиль рококо и его сценическое воплощение – мариводаж» [8, с. 84]. Проза, а затем театр Мариво, так же, как и живопись А. Ватто, – художественные явления одной эпохи. В них с наибольшим совершенством воплотились принципы и стилистические особенности рококо. Благодаря Мариво образы комедии дель арте оттеняются изысканными тонами рококо. «Театральность рококо – маскарадная, защитная, хотя кажется откровенной и легкомысленной. Даже фривольный костюм скрывает больше, чем обнаруживает. Персонаж наряжен пастушком или наядой, а кто он на самом деле – спрятан. Театральность рококо – это прятки под маску, а маска оберегает интимный мир» [8, с. 87].

Сценическое воплощение стиля рококо на французской сцене – мариводаж. Основные черты стиля Мариво обозначены в исследовании по комедии дель арте М. Молодцовой: «Изыщество, сдержанность, изысканность, замкнутость, уединенность. Отсюда – камерный тон “мариводажа”, малое число действующих лиц, интимизм диалогов, беглых прикосновений к сокровенному, много реплик “в сторону”, “про себя” – “прообраз подтекста”...» [8, с. 87]. Сложные процессы взаимодействия буффонного и рокайльного происходили в сценической интерпретации Арлекина в театре «Комеди Итальян». Томазо Антонио Висентини (Томазен) выступал в этом амплуа в труппе с 1716 г. В некоторых постановках Томазен стал имитировать по-итальянски французскую манеру декламации, сопровождая ее пародийной мимикой. Во французском литературном журнале «Mercure de France» была опубликована статья с отзывом: «Как бы ни говорил Арлекин, он будет нравиться, ему будут хлопать и все будут довольны» [8, с. 89]. На примере эволюции спектаклей «Женатый итальянец в Париже» (державшийся в репертуаре 20 лет, превратившийся в 1737 г. в комеди-балет), «Арлекин, воспитанный Любовью» (1720) проследим отдельно изменение образа Арлекина. В пьесе 1720 года Арлекин «преображается под влиянием страсти, он уже не только забавно-трогателен, но и элегически печален. Мы не можем со всей уверенностью утверждать, что эта эволюция происходит именно с образом, созданным Висентини, но она совершенно очевидна

у Арлекина XVIII в., выступавшего на французской сцене в репертуаре стиля «мариводаж» [8, с. 90–91].

Этапным в развитии французской пантомимы стало творчество Ж.-Б. Дебюро в парижском театре «Фюнамбюль» (1819), когда он вывел на подмостки Пьеро, и Пьеро стал классическим персонажем пантомимы, а Дебюро положил начало лирической поэтической пантомиме. Пантомимы Дебюро собраны в издании «Pantomimes de Gaspardet Ch. Deburau» [9]. «В пору, когда казалось, что все варианты итальянской комедии уже исчерпаны, приходит он с ее новой версией» [8, с. 124], – так определил новаторскую миссию Дебюро его первый биограф Жюль Жанен.

В историческом контексте в России знакомство с комедией дель арте происходит еще в XVIII в. благодаря выступлениям трупп из Италии. Первые труппы были приглашены в период царствования Анны Иоанновны.

В начале XIX в. в России появляется Христиан Леман – представитель балаганной культуры [10]. Есть сведения о том, что Леман с братом приехали в Россию из Европы в 1818 г. и выступали поначалу в Москве. Через некоторое время Христиан перебрался в Санкт-Петербург, а его брат остался в древней столице, где у него был свой балаган. Возможно, некоторое время до приезда в Россию Леман выступал на подмостках небольших полуфольклорных театриков в предместьях Парижа, где еще в XVII–XVIII вв. сформировался особый тип ярмарочных постановок – французский вариант пантомим-арлекинад в духе классической комедии масок. Эти представления, своеобразно соединившие традицию итальянской комедии дель арте с богатым опытом французских феерий, имели огромный и долгий успех в России.

Петербургский зритель XIX в. был знаком с комедией дель арте через классическую французскую пантомиму. Впечатления от увиденных в детстве наивных театральных чудес вдохновляли деятелей «Мира искусства». Отчасти эти впечатления служили источником вдохновения Петипа как хореографа.

В творчестве балетмейстера Императорского балета Мариуса Петипа, представителя французской балетной школы, приехавшего в Россию в 1847 г., эстетика рококо и французская традиция комедии дель арте занимали особое место. В 1900 году он создает цикл камерных постановок для Эрмитажного театра. Это балеты: «Испытание Дамиса»¹, «Времена года»², «Миллионы Арлекина» («Арлекинада») и «Ученики Дюпре»⁴. Двухактный балет «Миллионы Арлекина», входящий в цикл, использовал эстетику этой традиции.

Впервые Петипа вывел героев комедии дель арте на петербургскую сцену в балете «Парижский

1 «Испытание Дамиса» («Барышня-служанка») – одноактный балет. Композитор А. К. Глазунов, сценарист и балетмейстер М. И. Петипа.

2 «Времена года» – одноактный аллегорический балет в 4 картинах. Композитор А. К. Глазунов, сценарист и балетмейстер М. И. Петипа.

3 «Миллионы Арлекина» («Арлекинада») – балет в 2 актах. Композитор Р. Дриго, сценарист и балетмейстер М. И. Петипа. По-французски балет именовался «Les Millions d'Arlequin».

4 «Ученики Дюпре» – балет в 2 актах на музыку А. Визентини, Лео Делиба и др., сценарист и балетмейстер М. И. Петипа.

рынок»⁵, в котором труппа разыгрывала комическую пантомиму «Великодушный ревнивец» [11, с. 310–313]. Исследователь А. Галкин среди рабочих бумаг Петипа обнаружил документ (хранящийся в архивно-рукописном отделе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина), имеющий отношение к работе над балетом «Миллионы Арлекина», – лист с изложением традиционной пантомимы-арлекинады, показанной братьями Равель в Нью-Йорке осенью 1839 г. [12]. Этот документ позволяет судить о рождении и эволюции замысла балетмейстера. Петипа приспособил мотивы представления Равелей к требованиям балетного спектакля, усилив все типичное для французской пантомимы. Он включил в спектакль обязательный для балаганного представления эпизод смерти и волшебного оживления Арлекина, разработал фон, поместив действие балета во времена карнавала, и выпустил на сцену танцующие маски. Еще один документ, дающий представление о драматургии спектакля Петипа, хранящийся в фонде С. Н. Худекова в РГАЛИ, – вариант либретто балета «Миллионы Арлекина» на французском языке [13]. Линия сюжета, зафиксированная в либретто, разбита на фрагменты, соответствующие будущим танцевальным номерам спектакля, однако не содержит музыкальных указаний хореографа для композитора.

Спектакль просуществовал на сцене Мариинского театра довольно длительное время благодаря полному приключенческих поворотов веселому сюжету, великолепной музыке Р. Дриго, а главное, хореографии, где виртуозный классический танец чередовался с гротеском и мастерски сочиненной пантомимой, выдержанной в традиции комеди итаьлен. Сюжет балета с персонажами комедии дель арте: Арлекином, Коломбиной, Пьеро, Пьереттой, Кассандром, Леандром, а также Доброй феей, покровительствующей Арлекину, – по существу заканчивался в первом акте, второй же посвящался карнавальным радостям и торжествам. Балет изобиловал волшебными перевоплощениями, трюками, необычными и стилистически выдержанными деталями сценического реквизита. Сохранились восторженные отзывы рецензентов премьерных спектаклей: «Эффектно поставлен *Quadrilledes Marveilleuses*, роскошные костюмы, один лучше другого, замечательно идут к красивым г-жам Кшесинской 1, Павловой и Леоновой. Центр второго акта – большое *pas «La chasse aux alouettes»*, в котором есть красивая вариация и *pasdedeux* балерины» [14].

Начало XX в. отмечено ностальгическим возвратом к эстетике барокко и рококо, к образам ушедшей галантной эпохи времен Людовика XIV. Это влияние прослеживается и в постановке «Миллионы Арлекина», в том

числе в стилистике сценических костюмов, созданием которых руководил И. А. Всеволожский. Имя Ивана Александровича Всеволожского хорошо известно в истории русской культуры – он директор Императорских театров. Всеволожскому был присущ пассеизм и как человеку, и как художнику. Он эстет,

5 «Парижский рынок» – одноактный балет. Композитор Ц. Пуни, сценарист и балетмейстер М. И. Петипа.



Рис. 1. Эскиз костюма Арлекина из второго акта



Рис. 2. Эскиз костюма маленького арлекина из первого акта



Рис. 3. Эскиз костюма Пьеро



Рис. 4. Эскиз костюма Коломбины

галломан, коллекционер и художник-любитель. «Золотым веком человечества» для Всеволожского была Франция второй половины XVII в. – времени правления «короля-солнца» Людовика XIV. Для балета «Миллионы Арлекина» Всеволожский исполнил десятки эскизов, которые сегодня хранятся в Эскизном фонде Отдела рукописей, редких книг, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Четыре из них представлены читателю (рис. 1–4). Это эскизы костюма Арлекина из второго акта спектакля, костюма маленького арлекина из первого акта, Пьеро и Коломбины из второго акта с фамилией исполнительницы – примы-балерины Матильды Кшесинской. Либреттист и художник Евгений Пономарев писал о творчестве Всеволожского в Ежегоднике Императорских театров: «К последним работам И. А. Всеволожского принадлежат рисунки для различных балетов, исполненных в течение прошлого сезона на сцене Императорского Эрмитажного театра. Сюда относятся “Миллионы Арлекина”, с костюмами Арлекина, Коломбины, Пьеретты, Пьеро, Кассандра и т. д. и с массой маленьких пьеретт, пьеро, полишинелей, арлекинов и проч.; костюмы толпы на карнавале, друзей Арлекина – дышат ярким весельем. <...> Балет “Испытание Дамиса” воскресил времена Ватто. В нем же обращают на себя внимание костюмы марионеток (турок и турчанок, пьеро и пьеретт и проч.)» [15, с. 30–31].

В «Арлекинаде», как и в «Испытании Дамиса», прослеживается влияние рококо и присутствует классическая французская пантомима как часть французской ветви комедии дель арте. Пантомима, которая в значительной степени ликвидирована в XX в., была особо важной частью эстетики Петипа. Он сам непревзойденный мим и мастер мизансцены, которую сочинял с точностью ювелира. В балете «Арлекинада» есть яркие роли французской пантомимы, главные и второстепенные, мужские и женские, совершенно разные по характеру, рассчитанные на великих артистов. Спектакль «Арлекинада» Петипа стал заметной вехой в развитии классического балета под влиянием комедии итальян и трансформацией стиля мариводеж, с его сочетанием буффонного и рокайльного, на петербургской сцене и в истории балетного театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. – 295 с.
2. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 298 с.
3. Миклашевский К. М. *La commedia dell'arte*, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий. СПб.: Изд-во Н. И. Бутовской, 1917. – 144 с.

REFERENCES

1. Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерki istorii. Ot istokov do srediny XVIII veka* [Western European ballet theatre. Essays on history. From the origins to the middle of the XVIII century]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 295 p.
2. Dzhivelegov A. K. *Ital'yanskaya narodnaya komediya* [Italian folk comedy]. Moscow: AN USSR Publ., 1962. 298 p.
3. Miklashevskij K. M. *La commedia dell'arte ili Teatr Italyanskib komediantov XVI, XVII,*

4. Кумукова Д. Д. От маски комедии дель арте к символу актерской профессии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 2. С. 141–152.
5. Левинсон А. Новая и потешная школа феатрального танцевания // Русский библиофил. 1913. № 8. Декабрь. С. 34–40.
6. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. – 556 с.
7. Beaumont Cyril W. The History of Harlequin. London, 1926. – 155 p.
8. Молодцова М. М. Комедия дель арте: движение во времени / Сост. и предисл. А. Б. Ульяновой. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2019. – 617 с.
9. Debureau Jean Gaspard Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau. Paris: E. Dentu, 1889. – 278 p.
10. Петербургские балаганы / Сост., вступ. ст., коммент. А. М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2000. – 254 с.
11. Ильичева М. А. Неизвестный Петипа. СПб.: Композитор, 2015. – 456 с.
12. Галкин А. С. Чудеса забытой арлекинад. Рабочие материалы М. И. Петипа по балету «Миллионы Арлекина» // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2019. С. 611–626.
13. Петипа М. И. «Миллионы Арлекина». Либретто балета. На французском языке // РГАЛИ Ф. 1657. Оп. 3. Ед. хр. 128 Л. 1–4.
14. Э. [Ю. Энгель]. Театр и музыка // Россия. 1900. 16 февраля. № 292. С. 3.
15. Пономарев Е. И. А. Всеволожский // Ежегодник Императорских театров: Сезон 1899/1900 гг. СПб, 1900. С. 25–32.
- XVIII stoletij [La commedia dell'arte or Theatre of Italian comedians of the XVI, XVII, XVIII centuries]. Saint Petersburg: N. I. Butovskoj Publ., 1917. 144 p.
4. Kumukova D. D. *Ot maski komedii dell'arte k simvolu akterskoj professii* [From the mask of commedia dell'arte to the symbol of the acting profession]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj. 2018, no. 2, pp. 141–152.
5. Levinson A. *Novaya ipotesnaya sbkola featralnogo tancevaniya* [A new and a amusing school of the atrical dance]. In: *Russkij bibliofil* [Russian Bibliophile]. 1913, no. 8, December, pp. 34–40.
6. Blok L. D. *Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost* [Classical dance: history and modernity]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. 556 p.
7. Beaumont Cyril W. The History of Harlequin. London, 1926. 155 p.
8. Molodcova M. M. *Komediya dell'arte: dvizhenie vo vremeni / Sost. ipredisl. A. B. Ulyanovoj* [Commedia dell'arte: motion through the time / Comp. and foreword by A. B. Ulyanova]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2019. 617 p.
9. Debureau Jean Gaspard Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau. Paris: E. Dentu, 1889. 278 p.
10. *Peterburgskie balagany / Sost., vstup. st., komment. A. M. Konechnogo* [Petersburg booths / Comp., entry. article, comments by A. M. Konechny]. Saint Petersburg: Hyperion, 2000. 254 p.
11. Illicheva M. A. *Neizvestnyj Petipa* [Unknown Petipa]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2015. 456 p.
12. Galkin A. S. *Chudesa zabytoj arlekinady. Rabochie materialy M. I. Petipa po baletu "Milliony Arlekina"* [Miracles of a forgotten harlequinade. Working materials M. I. Petipa on the ballet "Millions of Harlequin"]. In: *Mnemozina. Dokumenty I fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vypusk 7 / Redaktor-sostavitel V. V. Ivanov* [Mnemozina. Documents and facts from the history of domestic theatre of the XX century. Issue 7 / Edited by V. V. Ivanov]. Moscow: Indrik, 2019, pp. 611–626.
13. Petipa M. I. "Milliony Arlekina". *Libretto baleta. Na francuzskom yazyke* ["Millions d'Ar-

lequin”. Libretto of the ballet. In French]. In: RGALI F. 1657. Op. 3. Ed. hr. 128 L. 1–4. 14. E. [Y. Engel]. *Teatr i muzyka*. In: Rossiya. 1900. February 16th. no. 292. p. 3.
15. Ponomarev E. I. A. *Vsevolozhskij* [I. A. Vsevolozhsky]. In: *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov: Sezon 1899/1900 gg.* [Year book of the Imperial Theatre: Season 1899/1900]. Saint Petersburg, 1900, pp. 25–32.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Смирнова Вероника Игоревна – *магистрант кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.*

E-mail: veronika2007.08@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7652-1863

Смирнова В. И. Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинада» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 97–106.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-97-106

ABOUT THE AUTHOR

Veronica Smirnova – Master of the department of ballet history of the Vaganova Ballet Academy.

E-mail: veronika2007.08@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7652-1863

Smirnova V. I. The development of French branch of the commedia dell'arte and the ballet “Harlequinade” by M. Petipa. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 97–106.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-97-106

А. Е. МЕЛОВАТСКАЯ

Институт современного искусства,
Москва, Россия

ANNA MELOVATSKAYA

Institute of modern art,
Moscow, Russia

ГЕННАДИЙ МАЛХАСЯНЦ ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА: «ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В СОВРЕМЕННОМ БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ»

АННОТАЦИЯ

В статье впервые представлена важная часть рукописного архива хореографа и педагога Геннадия Гараевича Малхасянца (1937–2008), одного из представителей поколения хореографов-новаторов 1960-х гг. В своем неопубликованном теоретическом наброске Малхасянц формулирует принципиальные положения для развития советского хореографического искусства в условиях воздействия новых видов искусства. Актуальность данного материала заключается в необходимости анализа архивов балетмейстеров-постановщиков, в ознакомлении с теоретическими разработками мастеров предшествующих поколений с целью проследить основные тенденции и наметить возможные пути развития современного хореографического искусства.

Теоретические разработки Геннадия Малхасянца посвящены истокам, зарождению, становлению и развитию искусства балетмейстера и композиции танца. Главный акцент сделан на анализе выразительных средств современного балетного спектакля. В его статье исследуются соотношения таких понятий теории балета, как композиция танца, музыка, танец, пантомима, танцевальный национальный колорит, хореографические формы, художественное оформление спектакля, актер-исполнитель. Малхасянц формулирует принципы, отражающие характер преемственности поколения хореографов-постановщиков 1960-х гг. по отношению к балетному

GENNADY MALKHASYANTS ABOUT THE ART OF DANCE: “EXPRESSIVE MEANS IN A MODERN BALLET PERFORMANCE”

ABSTRACT

The article for the first time presents the manuscript materials of the choreographer and teacher Gennady Garaevich Malkhasyants (1937–2008), one of the representatives of the generation of innovative choreographers of the Soviet 1960s. the relevance of this material is associated with the need to analyze the archives of choreographers, to become familiar with the theoretical developments of masters of previous generations in order to trace the main trends and outline possible ways of development of contemporary choreographic art. In his unpublished theoretical outline, Malkhasyants formulates the fundamental principles for the development of Soviet choreographic art under the influence of new types of art. the relevance of this material lies in the need to analyze the archives of choreographers, to familiarize themselves with the theoretical developments of masters of previous generations in order to trace the main trends and outline possible ways of development of modern choreographic art.

The theoretical development of Gennady Malkhasyants is devoted to the beginnings, origin, formation and development of the art of choreographer and dance composition. the main emphasis is placed on the analysis of the expressive means of the modern ballet performance. In his article, correlation of such concepts of the theory of ballet as dance composition, music, dance, pantomime, national dance color, choreographic forms, stage setting of the performance, and the actor-performer

театру XIX – первой половины XX в., причины необходимости и неизбежности опоры на традиции и достижения хореографов прошлого. Определены пути дальнейшего развития русского балета. Вводимые в научный оборот рукописные материалы Геннадия Малхасянца имеют важное практическое значение в связи с подробным изложением базовых принципов постановочной деятельности, режиссерских приемов, методов и деталей работы над композицией танца хореографа-постановщика.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: советский балет, искусство балетмейстера, композиция танца, хореографическая драматургия, хореографические формы, балетная педагогика.

is explored. Malkhasyants formulates principles reflecting the continuity of the generation of choreographers of the 1960s in relation to the ballet theatre of the 19th – first half of the 20th centuries, the reasons for the necessity and inevitability of reliance on traditions and the achievements of choreographers of the past. Ways of further development of Russian ballet are determined. The manuscript materials of Gennady Malkhasyants introduced into scientific discourse are of great practical importance in connection with a detailed presentation of the basic principles of staging, directorial techniques, methods and details of work of the choreographer on the dance composition.

KEYWORDS: Soviet ballet, choreographer, dance composition, choreographic drama, choreographic forms, ballet pedagogy.

Геннадий Гараевич Малхасянц (1937–2008) – один из ярких и самобытных представителей поколения хореографов-новаторов, чей творческий метод сформировался в 1960-е гг. Как многие шестидесятники, он начинал творческий путь с успешной карьеры характерного танцовщика, затем занялся постановочной и педагогической деятельностью.

Во времена оттепели дух романтического героизма отражался во всех сферах человеческой жизни. И советский балетный театр как искусство высоких обобщений и нравственных идей, способное «говорить» невербально, едва ли не наилучшим образом подошел на роль рупора эпохи. В то время советский балет переживал особый подъем и небывалый расцвет, как и в других областях отечественного искусства, во многом его облик определили именно молодые шестидесятники. В балетный театр пришло поколение молодых хореографов-постановщиков, готовых выразить верность традициям и собственное видение современного балетного театра. Хореографы 1960-х гг. дали мощный импульс развитию советского балетного искусства. Среди них выдающиеся имена Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского, О. М. Виноградова, Н. Н. Боярчикова, Г. Д. Алексидзе, И. А. Чернышёва, Г. А. Майорова, В. Н. Елизарьева, Г. Г. Малхасянца, М.-Э. О. Мурдмаа, Е. Я. Чанги, А. Ф. Шекеры и более молодых Д. А. Брянцева, Б. Я. Эйфмана, Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёва.

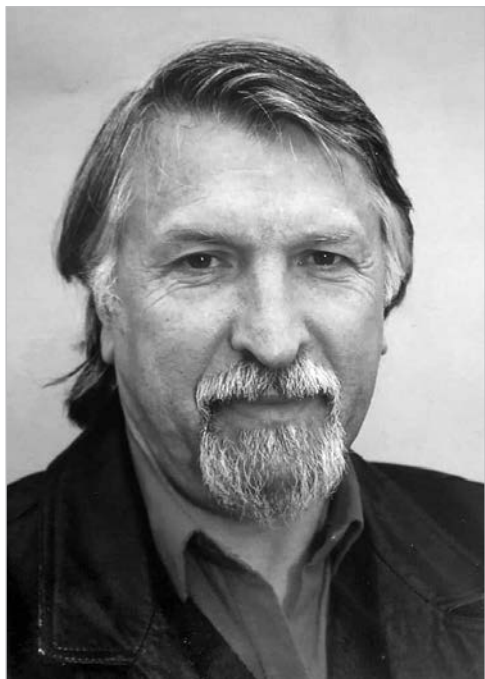
После кризиса эпохи драмбалета 1930–1950-х гг. главное, в чем заключалось новаторство в балетном театре периода 1960-х, – возвращение хореографическому языку его ведущего положения в балетном спектакле, создание новой хореографической образности.

Разнообразие форм и стилей, различные приемы, сюжетные и бессюжетные балеты, увиденные на гастролях советского балета за границей начиная с 1956 г., а также гастроли зарубежных трупп в СССР – все это заставило задуматься над собственными проблемами, в особенности над теми, что касались роли танца и музыки.

В 1960-е годы возник интерес к прошлому балетного театра – к спектаклям эпохи М. И. Петипа. В хореографических картинах его балетов зародился принцип хореографического симфонизма – непрерывного музыкально-хореографического действия. Молодые постановщики 1960-х гг. вернули этот принцип на балетную сцену и развили его, представив сквозную систему лейтмотивов и тематическую разработку. Действенный танец (*pas d'action*) также зародился в балетах XIX в. В нем, в отличие от дивертисментного танца, выражающего состояние, происходит развитие самого действия спектакля. В отличие от пантомимы действенный танец раскрывает действие танцевальными средствами, а не жестами. В 1960-е годы он также был возрожден и обрел новую жизнь в соединении с приемами хореографического симфонизма. Само действие и его развитие были полностью выражены танцем, без вспомогательных пантомимы и жестикуляции.

Особое внимание к музыке, как и тесная работа с композитором в тех случаях, когда для балета создавалось новое музыкальное произведение, – также отличительная черта балетного театра 1960-х гг. Необходимо было преодолеть один из существенных недостатков предыдущего периода – недооценку музыкальной партитуры. Теперь хореографы опирались на музыку, экспериментировали, отталкиваясь от ее внутреннего смысла. Иначе слушали знакомые произведения, открывали в них новые смыслы. В конце 1950-х и в 1960-е гг. появились балеты на музыку выдающихся советских композиторов С. С. Прокофьева («Каменный цветок»), А. И. Хачатуряна («Спартак»), Д. Д. Шостаковича («Ленинградская симфония»), И. Ф. Стравинского («Весна священная»), А. П. Петрова («Сотворение мира») и многие другие.

Геннадий Гараевич Малхасянц поставил ряд авторских балетов, создал собственные версии спектаклей классического наследия и спектаклей советского периода, а также стал автором хореографических сцен и танцев в оперных и драматических постановках во многих городах бывшего Союза и за рубежом. С 1979 по 2008 год Малхасянц преподавал дисциплины «Композиция народно-сценического танца» и «Искусство балетмейстера» на балетмейстерском факультете ГИТИСа, в 1999 г. получил звание профессора, в 2003 г. удостоен звания «Заслуженный деятель искусств России». Г. Малхасянц в разные годы преподавал также характерный танец, актерское мастерство и искусство балетмейстера в Пермском, Воронежском, Московском хореографических училищах. Написал ряд учебно-методических и научно-методических работ по искусству балетмейстера и методике преподавания народно-характерного танца. Был автором либретто к балетным и оперным постановкам.



Г. Г. Малхасянц, 1990-е гг.
Архив семьи Малхасянц

вопросы ставились перед исследователем творчества балетмейстера Г. Малхасянца. Некоторые аспекты творчества мастера были представлены в учебном пособии [4].

Семья Г. Г. Малхасянца¹ предоставила доступ к личному архиву [3], в котором содержится большое количество документов, статей, рецензий, фотографий, афиш и программ к спектаклям, в том числе – неопубликованные рукописные записи Геннадия Гараевича об искусстве класси-

ческого балета. В настоящей работе представлен труд Г. Малхасянца «Выразительные средства в современном балетном спектакле» с комментариями. Как и любая рукопись, текст Малхасянца требует некоторых пояснений. Текст написан от руки, и почерк автора не всегда разборчивый, но за редким исключением все слова распознаны. Некоторые фразы были зачеркнуты самим балетмейстером, поэтому они не вошли в основной текст. В соответствии с указаниями на полях некоторые абзацы перенесены в другие разделы текста. После написания глав автор достаточно часто дописывал мысли и соображения отдельно, не включая их в основной текст главы. Эта структура также сохранена, а отдельные записи

1 Супруга – Нина Ивановна Кондратьева, ведущая балерина Воронежского театра оперы и балета в 1970–1980-е гг., педагог. Дочь – Юлиана Геннадьевна Малхасянц, выпускница балетмейстерского курса ГИТИСа, ведущая характерная солистка Большого театра в 1980–2000-е гг., хореограф, репетитор, педагог.

В настоящее время творчество хореографа Г. Малхасянца практически не изучено. Постановочные приемы и принципы автора 17 балетов, оперы, многочисленных хореографических сцен в драматических спектаклях и концертных номеров могли бы приоткрыть важные неисследованные страницы истории развития советского и российского балетного театра второй половины XX в. Входило ли творчество Г. Малхасянца в общее русло хореографов-новаторов 1960-х гг., и если да, то в какой мере? Что не вписывалось в общие рамки развития советского балета и являлось исключительно индивидуальным проявлением своеобразия творческого почерка Малхасянца? Что в искусстве балетмейстера стало первым импульсом, в дальнейшем получившим развитие в творчестве других хореографов-постановщиков? Такие

помещены в разделы «Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца». В нескольких разделах добавлены знаки пунктуации, что не нарушает логики изложения авторской мысли. Бумага, на которой писал Малхасянц данную рукопись, сегодня редко используется: это небольшие плотные, жесткие листы размером А5.

Текст данной рукописи выглядит как конспект, тезисы. Автор полагает, это объясняется тем, что Малхасянц предполагал в дальнейшем на его основе выпустить учебно-методическое пособие или учебник по искусству балетмейстера. Подтверждением этого предположения стали другие вышеупомянутые многочисленные рукописные материалы из личного архива семьи Малхасянц, в которых он пишет о творчестве различных хореографов, конкурсном танце, исполнительском стиле и т. д. Каждый из пунктов плана рукописи мог бы стать отдельным серьезным научным исследованием.

С одной стороны, по формулировкам, речевым оборотам, по ссылкам на источники, понимаем, что эта работа относится к определенной эпохе советского периода – предположительно к 1980-м гг. Понимание профессии, осмысление опыта и желание суммировать накопленные знания приходят со временем, когда человек становится более зрелой личностью. Г. Г. Малхасянц в 1972 г. окончил ГИТИС, будучи уже действующим балетмейстером. Ему тогда было 35 лет. Период наиболее активного постановочного творчества продлился с 1971 по 1977 г. Затем начался следующий этап. Набрав большой практический постановочный опыт, в 1979 г. Г. Малхасянц начинает педагогическую работу в ГИТИСе. И здесь же начинает теоретическую работу. На тот момент ему было 42 года.

Предшествующий период – период 1970-х гг. – был самым интенсивным и плодотворным в творческой судьбе Г. Г. Малхасянца с точки зрения постановочной работы. В 1966 году, еще до поступления в ГИТИС, он ставит авторскую версию «Жизели» на музыку А. Адана в Воронежском театре оперы и балета. Затем, уже будучи студентом, в 1971 г. Г. Малхасянц осуществляет свою постановку «Корсара» А. Адана в Свердловском театре оперы и балета. После окончания ГИТИСа в 1972 г. Г. Малхасянца приглашают в Воронежский театр оперы и балета главным балетмейстером, где на протяжении четырех лет он ставит балеты «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева и «Раймонду» А. Глазунова. Там же в 1974 г. – сразу четыре спектакля: «Тщетная предосторожность» Л. Герольда, «Память», муз. Р. Щедрина, «Озорные частушки», муз. Р. Щедрина, «Кармен-сюита», муз. Дж. Бизе – Р. Щедрина. В 1975 году – «Лауренсия» А. Крейна, в 1976 г. – «Адам и Ева» А. Петрова. Затем в 1977 г. в Горьковском театре оперы и балета – «Сотворение мира» А. Петрова. Далее практически десятилетие Геннадий Малхасянц не ставил спектакли, и только в 1986 г. создал балет «Альбаярек» на музыку турецкого композитора А. Башира в Багдадской балетной труппе «Аштар балет» и в 1987 г. – балет «Карнавал игрушек» П. Чайковского в Багдадской школе балета.

Стиль письма – официальный, строгий, соответствующий эпохе. Подобный стиль в целом характерен для советского периода. Типичный пример – материалы конференции по вопросам развития советской хореографии, состоявшейся в 1960 г.² [5]. На ней схлестнулось поколение хореографов эпохи драмбалета и молодых хореографов-шестидесятников. Старшее поколение хореографов представляли Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, К. М. Сергеев, а также поддерживающие их хореографы – бывшие студенты Лавровского и Захарова по ГИТИСу. Противостояли им хореографы среднего и младшего поколения: Л. В. Якобсон, Ю. Н. Григорович и И. Д. Бельский. Несмотря на небольшую разницу в возрасте – около 10 лет – Малхасянц также принадлежит поколению шестидесятников. В 1967 году он поступает в ГИТИС. Руководитель курса А. В. Шатин [8] вместе с Р. В. Захаровым в 1946 г. организовали балетмейстерское отделение при режиссерском факультете ГИТИСа, которое позднее преобразовалось в балетмейстерский факультет. На протяжении 25 лет А. В. Шатин был бессменным деканом факультета и как мастер вел балетмейстерские курсы. Думается, существовал определенный стиль письма, этика поведения на балетмейстерском факультете ГИТИСа, которым необходимо было соответствовать. В целом конференция показала, насколько непримиримыми были позиции разных поколений хореографов. Тенденции, постановочные приемы и принципы, возможные пути развития советского балетного театра, представленные на конференции 1960 г. В. М. Красовской, Н. Н. Аловерт, Ю. Н. Григоровичем, И. Д. Бельским и другими деятелями хореографии, нашли прямое продолжение в творчестве многих хореографов-шестидесятников, в том числе Г. Малхасянца.

Язык записей Г. Г. Малхасянца ясен и прост. Форма выражения емкая, внятная, без лишних отступлений. При этом в высказывании есть размеренность, несуетность. Автор последовательно, методично излагает свои мысли, накопленные за годы практики. В рукописных материалах ощущается некая завершенность, подведение итогов определенного творческого пути. Г. Г. Малхасянц говорит не только о принципиальных позициях постановочного процесса хореографа, его «кухни», приемах работы над балетным спектаклем. Прежде всего, он пытается осмыслить историю всего советского балетного театра – от истоков в дореволюционный период до современности. Безусловно, материал имеет не только большую балетоведческую ценность, но также и ценность практическую, так как автор обобщает свой многолетний постановочный опыт. Достаточно редкий и счастливый случай, когда хореограф является одновременно и практиком, и теоретиком, что доказывает исключительную одаренность и мастерство Г. Г. Малхасянца. Последующим поколениям остается только учиться, внимать, впитывать, анализировать то ценное, что оставили после себя выдающиеся мастера российского балетного театра.

² В 1960 году состоялось Всесоюзное совещание деятелей балета и музыкальных театров, в рамках которого была объявлена конференция по вопросам развития советской хореографии.

«Выразительные средства в современном балетном спектакле»

1. Вступление.
2. Музыка – эмоционально-драматургическая и образная основа балетного спектакля.
3. Танец как основное выразительное средство балета.
4. Пантомима в современном балетном спектакле.
5. Национальный колорит – важное средство в определении характера танцевального языка, пластического образа спектакля.
6. Хореографические формы композиции как средство развития драматургии балетного спектакля.
7. Оформление – эмоционально-образное выразительное средство спектакля.
8. Актер-исполнитель – выразитель идеи спектакля и замыслов постановщика.

1. Вступление

Современный театр, не только балетный, владеет обширным комплексом выразительных средств. Балетное искусство, подчиняясь общим эстетическим закономерностям, в то же время обладает своими, только ему присущими специфическими особенностями. Балет – искусство синтетическое, основанное на глубокой драматургии, тесно связанное с музыкой, живописью. Советский балет развивается, опираясь на лучшие традиции русского искусства. Достижения во всех областях искусства являются большим подспорьем в новых открытиях балета. Балет своими открытиями также влияет на развитие других театральных жанров. В современный балет пришли новые темы, новые образы, что требует от балетмейстера-сочинителя и актера поиска новых выразительных средств. Создавать новый балет, пользуясь старыми средствами, нельзя. «Новое содержание в современном хореографическом произведении не может быть воплощено в формах старого балета» [2, с. 98]. Необходимо единство формы и содержания. Советский балет жадно ищет новое, постоянно стремится воплотить идеи и образы действительности, находя современные выразительные средства.

2. Музыка – эмоционально-драматургическая и образная основа балетного спектакля

Подобно танцу, музыка, являясь по своей природе «не изобразительным» искусством, наиболее сильна выражением чувств и настроений, воплощением эмоционального мира человека. Музыка определяет не только ритмический рисунок танцев, но и их эмоциональный характер. Музыка способна подсказать многие психологические нюансы танцевальной характеристики. Во всем этом музыка является незаменимым источником фантазии хореографа. В музыке скрыты сюжетно-логические связи между образами, музыка способна проследить сложные взаимоотношения, «показать» их эволюцию (лейтмотивы, интонационное родство тем, тематическое и тональное

развитие, использование высокоразвитых композиционных форм). Галина Уланова писала: «Характеризуя героев и окружающую среду, выражая эмоциональную атмосферу действия, выявляя внутренний смысл и логику событий в приемах симфонического развития (т. е. через контраст, сопоставление, разработку и трансформацию тем, а также систему лейтмотивов), музыка обретает действенное значение. Музыкальная драматургия – основа балетного спектакля» [6, с. 70].

Усиление роли музыки в балете, наблюдаемое в течение последнего столетия, прежде всего определяется потребностями драматургии: от сюитного построения старинных балетов к созданию целостной музыкальной ткани – к целостному балетному спектаклю, провозглашаемому Новерром.

Реформатором балетной музыки явился П. И. Чайковский. Значение его реформы состояло именно в создании широко развитой музыкальной драматургии. До него к музыке в балете предъявлялись лишь требования «дансантности», т. е. удобства для танцев (четкость ритма, мелодичность и т. д.). «Было время... – пишет Уланова в статье «Выразительные средства балета», – когда музыка Пуни и Минкуса считалась идеальной для балетного театра. В ней, действительно, есть немало хорошего: мелодическая простота, ясность ритмического рисунка, вальсообразность... Однако сегодня эта музыка кажется нам примитивной. В те времена от балета не требовалось такой логичности повествования, напряженности развития действия, органической взаимосвязи танцевальных движений, как нынче» [6, с. 71]. Это высказывание выдающейся балерины современности было сделано в 1955 г.

Итак, ясно, что хореографический образ в балете создается, прежде всего, в результате соединения двух искусств – музыки и хореографии. Их родство состоит в признаке условности выразительных средств. Выразительные средства музыки и балета не имеют прямого подобия в жизни. Их роднит еще очень большая эмоциональная выразительность. Основная суть этих двух искусств в том, что они оба временные, т. е. такие, в которых содержание раскрывается постепенно, развертывается во времени, в отличие, например, от живописи или других изобразительных искусств.

Новизна современной балетной музыки в ее качестве. На основе богатых и разнообразных традиций наша балетная музыка смогла подняться на такую высоту, потому что ее вдохновили новое содержание и новые принципы музыкальной драматургии. Об успехах советского симфонизма нельзя говорить, минуя балеты С. Прокофьева, А. Хачатуряна, К. Караева, Р. Щедрина, А. Петрова.

Музыка своим богатством, тонкостью и разнообразием эмоциональных оттенков способна раскрывать внутренние связи между явлениями, психологизм действия, сложные взаимоотношения образов. Такие средства, как интонация, интонационные связи, тематическое и тональное развитие, полифония, могут быть переданы средствами хореографии и должны ясно подсказать хореографу пластический рисунок танца, его композицию.

А эмоциональное и драматургическое содержание музыки способно подсказать хореографу образную характеристику персонажей и действия, а также дать предпосылки для хореографического раскрытия всей глубины идейного содержания балета.

Опираясь на глубоко прогрессивное явление, небывало обогатившее хореографическое искусство в целом – симфонизацию балетной музыки в творчестве Чайковского, Глазунова, – советские композиторы-сочинители балетной музыки привнесли в балет высшее достижение современной симфонической музыки с ее идейной значительностью, сложным языком, динамическими формами развития (без утраты дансантиности и балетной специфики). При создании музыкальных портретов балетных героев композиторы сплошь и рядом не могут ограничиться сегодня старыми методами, т. е. чисто танцевальной характеристикой, а используют средства симфонии (портрет Джульетты, Золушки, Хозяйки, Северьяна, Визиря, Яго и т. д.). Речь мы ведем, конечно, с точки зрения музыкальных произведений, написанных специально на конкретный сюжет и, конечно же, являющихся удачей на пути сочинения балетной музыки.

Говоря о симфонизации балетной музыки, мы не затрагиваем вопроса о попытках, которые имели место в практике современных хореографов-постановщиков «танцсимфоний», «балетов-симфоний», постановке программных, сюжетных, несюжетных музыкальных произведений. Мы ведем речь о балетных произведениях, имеющих драматургию, определенный сюжет, и ищем связи между двумя главными «действующими лицами» – музыкой и хореографией.

Балет – не только разновидность танцевального искусства, но и жанр театра. Вне драматургии (основы любого театрального зрелища) объединение музыки и танца в балете вообще невозможно. Сценарная драматургия служит предшествующим звеном в синтезе музыки и хореографии. Симфонизация балетной музыки и развитие симфонического танца в хореографии взаимосвязанные, но разные процессы.

Говоря о симфонизации балета, мы не должны превращать танец в зримый «перевод» музыки, не должны (да и не сможем и не нужно) превращать балет в «деланье нот ногами».

Благодаря достижениям советской музыки танцевальное искусство получило для своего развития мощный источник творчества. И цель современных хореографов – со знанием дела подойти к вопросу использования достижений в своем творчестве.

3. Танец как основное выразительное средство балета

«Иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово» [7, с. 214]. Каждое искусство в сравнении с другими имеет свои преимущества и недостатки, сильные и слабые стороны. Возможности балетного искусства, как и возможности каждого искусства, ограничены в *прямом* изображении жизненных явлений, но эти возможности безграничны, если мы отображаем

все существенное и важное для человека через непосредственно свойственную этому искусству сферу. Пластическая выразительность движений человеческого тела – основа создания специфического танцевально-хореографического языка.

Отсутствие слова. Именно это дает нашему балетному искусству возможность поиска танцевально-хореографического языка, с помощью которого балетный спектакль был бы способен «говорить» о событиях и чувствах, о характерах и их взаимоотношениях. Герои мечтают и передают свои мечты не словами, а действующими образами. Однако язык танца основан на не полном повторении, копировании, а на обобщении выразительных движений человека. Танец имеет отдаленное, опосредованное сходство с бытовыми движениями. Правдоподобие не свойственно природе хореографии. Балету чужда натуралистическая достоверность в показе жизненных явлений.

Музыкально-хореографический образ способен действовать на восприятие, способен показать реальную действительность с ее настоящим, обращенным в будущее. Без показа трудовых процессов добычи угля, строительства дома и т. д. балет может красочно передать социальный, национальный, психологический облик героя и народа, может поэтически воспеть человека труда.

Танец – главное выразительное средство балета – средство, способное выявить и рассказать содержание спектакля. Танец – главное, наиболее специфическое средство, без танца балет существовать не может. Но нельзя понимать назначение танца в балетном спектакле лишь в смысле назначения его а-ля «отанцовывания» сюжета или же использования танцевальных форм в тех сценах, где они оправданы событиями (свадьба, бал и т. д.). Функция танца в балетном спектакле – эмоционально-выразительная и образно-характеристическая, а следовательно, танец имеет драматургическое значение.

Музыка обладает возможностями и предпосылками для хореографического раскрытия содержания балета. Балет передает мысль, действие посредством образного музыкально-пластического языка. Образные особенности музыки (ритмические, мелодические, интонационные) отражаются в созданной на данную музыку хореографии, воплощаются в танцевальной пластике. Однако танец – не раб музыки, а союзник.

Танец в балете играет образно-смысловую, действительно-драматургическую роль. В этой связи танец можно поделить:

- на дивертисментный;
- действенный.

История балета напоминает нам, что функции танца в старых балетах – вспомогательные, они сводились лишь к различного рода дивертисментам, «отсутствие которых часто обедняло балетный спектакль, а злоупотребление дивертисментными танцами иногда шло в ущерб содержанию балета» [2, с. 219]. В старых балетах встречались танцы (а то и целые

картины), которые уводили зрителя от содержания, приостанавливали действие. Однако в балете, как в любом искусстве, все должно быть содержательным. Действенный танец по преимуществу выражает развитие характера, его внутреннюю динамику. Действенный танец – это танец-развитие. Органическое взаимодействие танца-состояния и танца-развития позволяет плодотворному поиску выражения в балетном спектакле сложных философских тем. В этом случае танец становится не иллюстрацией событий и не демонстрацией голой технологии, технических возможностей, но – главное в балете – танец становится носителем художественного содержания.

«Он (танец. – Г. М.) должен быть действенным, эмоциональным, одухотворенным» – М. Фокин [7, с. 126]. Симфонизация балетной музыки – основа танцевального симфонизма. Танцевальный симфонизм современного балетного спектакля строится на основе образных контрастов, тематической разработки пластических мотивов, полифонического сочетания различных танцевальных линий (тем). Симфонический танец – средство более глубокого идейно-образного отображения жизни.

Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца: Составные части единого танцевального действия, предложенные музыкой, должны вытекать из эмоционально-образного строя данной музыки и структуры ее симфонического развития.

Симфоничность балета – это вовсе не дублирование симфонической музыки, вовсе не отанцовывание симфонической музыки, а способ выражения действия. И это надо понимать не только с точки зрения построения целого спектакля, но также в совокупности всех составляющих его частей: построения сцен, образов, взаимодействия образов.

Симфонический принцип развития, тематическая разработка, приемы полифонии – основа сочинения симфонического построения танца.

4. Пантомима в современном балетном спектакле

Любое произведение искусства должно быть построено на четкой драматургической основе. Более того, развитие произведения должно строиться с широким использованием различных художественных средств.

Для большей динамики действия эти средства должны быть максимально разнообразны (принцип контрастного построения сцен, резкие повороты в развитии действия, отступление в динамическом развитии (*pp*) для того, чтобы наступила *attaca*, и т. д.). Иначе действие спектакля, его развитие, течение спектакля было бы спокойным, скучным, не выразительным. Необходим контраст приемов, средств.

Одной из составных частей балетного спектакля является пантомима. Пантомима несет в балетном спектакле большую образную нагрузку, хотя танец для балета более специфичен. Танец – условен, пантомима также условна, но она ближе к характеру жизненных движений. Бессмысленно разрывать танец и пантомиму. И то и другое закономерные средства балетного спектакля. Соотношение танца и пантомимы в балетном спектакле,

пропорции – это диктуется конкретным решением данного спектакля. Формы соотношения танца и пантомимы в том или ином спектакле разнообразны.

Пантомима-танец – танец-пантомима – они едины в любом балетном спектакле:

«Ромео и Джульетта» Л. М. Лавровского.

«Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова.

Здесь трудно разграничить пантомиму-танец, так все логично, крепко сцементировано, взаимосвязано, вероятно, поэтому действенно. Советский балет использовал все лучшие достижения и, опираясь на эти достижения, развивает традиции. «Спартак» Григоровича яркий пример тому, как сплав пантомимного и танцевального действия является средством выражения идеи произведения и авторской мысли.

Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца: Каждый из видов балетной пластики обладает преимуществами, которые дают ему известный перевес в конкретной ситуации. Практика современного балета знает множество переходов между танцем и пантомимой, часто трудно бывает определить, что же перед нами – танец или пантомима.

5. Национальный колорит – важное средство в определении характера танцевального языка, пластического образа спектакля

Народность – один из основных принципов советского искусства. Процесс обогащения нашей хореографии «жизненными соками» народного танца нашел прямое отражение в практике балетного театра. Национальная тематика обогащала и обогащает искусство хореографии новыми идеями и образами. Использование элементов народного танца содействовало и содействует формированию стилистических особенностей русской и советской балетной школы. Особенно после ВОСР³ роль национального танца в балетном спектакле значительно возросла, функции его заметно расширились.

Если в дореволюционном театре роль национального танца сводилась к показу его только в дивертисментах, т. е. к демонстрации различных типов движений, то практика советского балета показала, что национальный танец является одним из выразительных средств балетного спектакля, он несет драматические функции как в массовых сценах, так и при создании образов отдельных героев. Народная пляска постепенно трансформировалась в «танец» – форму (определенный строй, принципы и композиция), что и было воспринято балетом. Конечно, сценический танец, в силу стоящих перед ним задач создания целостного осмысленного действия, должен пойти дальше непосредственного цитирования народного танца. «Откуда взялось такое разнообразие танцев? – спрашивал Н. В. Гоголь и отвечал: – Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проведший горделивую и бранную жизнь,

³ ВОСР – Великая Октябрьская социалистическая революция. – Прим. А. М.

выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах. . .» И далее: «Руководствуясь тонкой разборчивостью, творец балета может брать из них сколько хочет для определения пляшущих своих героев» [1, с. 184]. Сценический танец, выйдя из народного и многое у него заимствовав, обрел новые черты.

В наше время советские балетмейстеры, стремясь к расширению выразительных возможностей хореографии, ищут некий синтез классического и национального танцев. Здесь сокрыта возможность использования готовых танцевальных форм и композиционных признаков народного характерного танца, как это ярко продемонстрировали балеты «Сердце гор» В. Чабукиани (для образного построения одной из сцен используется «лезгинка», «хоруми» – исконно грузинские народные танцы), «Пламя Парижа» В. Вайнонена (фарандола, танец басков передают революционный дух, романтику борьбы), «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова (татарская пляска последнего акта передает бурю чувств, наполняющих сердце страдающего Гирея) и т. д. – здесь народный танец, его национальные черты служат средством для выражения эмоционального состояния, атмосферы действия.

Современные балетные спектакли развили эти возможности. Развитие хореографической лексики в современном балете, поиск стиля балетного спектакля имеет два истока: классический танец, национальный народный танец. Народно-национальные элементы восточной хореографии вплетает балетмейстер Ю. Григорович в сольные и массовые сцены балета «Легенда о любви». Здесь нет этнографичности, нет подлинно восточных танцев, нет и «ориентального» штампованного стиля, который часто встречался в старых балетах. Здесь хореограф вносит в хореографию балета элементы подлинных национальных движений Востока, что делает язык балета колоритным, оригинальным.

Ю. Григорович, опираясь на классическую основу, дополняет и развивает ее народно-национальными движениями, сливая их в единое целое. Балетмейстер О. Виноградов в балете «Горянка», изучив фольклор Дагестана, ярко демонстрирует самобытные танцы этого края, а в лексику героев балета вносит народный элемент, использует национальную пластику.

6. Хореографические формы композиции как средство развития драматургии балетного спектакля

О малых формах.

Основной путь нашего балета – в гармонии содержания и формы.

Драматургия – через композицию.

Гран-па, большое адажио, малый ансамбль, сольная вариация – арсенал приемов классического искусства прошлого – способны выражать значительное образное содержание и развивать действие. Небывалое расширение идейно-образного содержания балета привело к обновлению и переосмыслению его форм, таких как адажио, соло, сюиты, массовые сцены.

Изменилось и их соотношение в драматургии произведения. Роль и место в балете тех или иных форм и характер их использования во многом зависит от жанра произведения. Хореографические формы – средство раскрытия драматургии спектакля, взаимоотношений его героев, средство развития действия, его углубления.

Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца: Развитие хореографических форм основано на глубоком соединении с музыкальным развитием, с музыкальной драматургией балетного спектакля. Хореографические формы – средство раскрытия драматургии специфическими средствами балета. Через хореографические формы – показ развития образа, взаимодействия действующих лиц. Хореографические формы – принцип действенного развития балетного спектакля.

Многозначность действия как нельзя ярче можно показать через полифонию танцевальных композиций. Взаимодействие солистов – кордебалета, массовые сцены, соло-монологи, дуэты (адажио), малые ансамбли и т. д. являются формой хореографической драматургии. Многообразные хореографические формы способны раскрыть многозначность действия, сложность (или простоту) взаимодействия героев, развитие образа на протяжении всего спектакля.

7. Оформление – эмоционально-образное выразительное средство спектакля

Специфические особенности, диктуемые условиями жанра, имеет оформление балетного спектакля.

Драматургия, выраженная через музыкально-хореографические образы, создает в балете художественный строй оформления, т. е. действие, музыка, танец (действенность, музыкальность, танцевальное искусство). Художник в работе над изобразительным решением спектакля тесно связан с материалом произведения – с драматургией, с музыкой, с хореографией. Он стремится создать изобразительное решение в едином ключе с замыслом балетмейстера. Художественный образ спектакля и его пластическое решение должны находиться в полном единстве.

Музыка, музыкальная драматургия, тесно связанная с действием как эмоциональная основа этого действия, имеет решающее значение в оформительском решении балетного спектакля (в его приемах, колорите, конструкции сцены и т. д.).

Костюм в балете – сочетание образности, яркой характерности, пластической выразительности, балетности (соединение образности костюма с его утилитарными качествами). Однако желание создать удобный балетный костюм для танца не должно доходить до полного абсурда, когда костюм в балете начинает терять или полностью теряет образность и превращается в «униформу» для тренажных занятий. Костюм – выражение черт времени определенной эпохи. Костюм – выражение индивидуальности, образной характерности. Колорит костюма подчеркивает многокрасочность

(или однотональность), необходимые в каждой конкретной сцене, композиции – дуэте и т. д.

Цветовая гамма спектакля – важное средство, участвующее в развитии динамики сценического действия. Световая ткань спектакля – его световая партия. Свет способен подчеркнуть атмосферу, эмоциональное состояние. Свет помогает говорить о прошлом и будущем, эмоционально воздействует на зрителя. В оформлении всех компонентов все должно быть нацелено на большее углубление, подчеркивающее действие, происходящее на сцене.

Не всегда декорационная «роскошь» – изобилие деталей, станков и т. д. – помогает действию, а часто мешает, уводит внимание зрителя от происходящего. «Голый» лаконизм и скупость оформления (другая крайность в приемах оформления спектакля) не всегда соответствуют содержанию и создают неясности, бедность декораций. Необходима художественная целостность, создающая единый образ спектакля.

В костюме колорит способен подчеркнуть многообразие или однообразие (массовые сцены), выделить героя или подчеркнуть его единство с кордебалетом. Колорит костюма может ярче выявить композицию.

Дополнительные мысли Г. Г. Малхасянца: Соотношение колорита костюмов отдельных действующих лиц и массы. При этом возможно и единство колористического развития декораций и костюмов. И наоборот (если того требует действие), используется контрастный принцип. Декорации и костюм должны находиться в полной гармонии. Колорит – средство эмоционального воздействия. Колорит способствует развитию действия, динамике и эмоциональному состоянию.

Живописное оформление тесно связано с драматургией спектакля (эпоха, место действия, характер событий и т. д.). Существо оформления балетного спектакля в музыкальности (единство оформления и музыкальной драматургии). Специфика балетного костюма. Костюм – изобразительная характеристика героя. Художник – один из авторов балета.

8. Актер-исполнитель – выразитель идеи спектакля и замыслов постановщика

Всякая новая эпоха предъявляет новые требования актерскому искусству. Современный балет требует новой балетмейстерской и актерской техники. Нельзя, используя старые приемы, поставить новый балет. Нельзя также актеру создавать различные образы, не постигая нового стиля, новых постановочных задач, а лишь пользоваться сменой костюма, чем грешил старый балетный театр. Связь балетного искусства с балетной драматургией, музыкой, живописью обязывает артиста балета быть высокообразованным человеком. Постигание психологии роли, стиля спектакля, прочтения его сущности. Актер – интерпретатор замысла создателя спектакля, единомышленник, соучастник творчества.

Основной любой хореографической роли является развернутый танцевально-пластический «текст». Сложные хореографические произведения



Репетиция хореографической миниатюры «Память». Музыка Р. К. Щедрина.
Хореография Г. Г. Малхасянца.
Воронежский театр оперы и балета.
1975 г.

качество профессионального артиста балета для полного глубокого выражения мысли, заложенной в музыке балета. Нельзя всерьез говорить об исполнении, если артист не раскрыл эмоциональной глубины музыки. Воплощая музыку, заключающую в себе действие и характер образа, актер-исполнитель становится истинным участником балетного спектакля. Новое в балетмейстерском искусстве рождает новое в актерском исполнительстве.

Успех спектаклей балетмейстеров неотделим от появления в этих спектаклях ярких актерских удач. Убедительно, ярко воплотившие образы этих спектаклей актеры-исполнители помогают балетмейстеру глубже воплотить свои замыслы и утвердить свои принципы, ярче продемонстрировать выразительность произведения (балетмейстер-актер – актер-балетмейстер). На процесс постановки оказывает воздействие индивидуальность самого актера. Советское искусство дало миру целую галерею прогрессивных танцовщиков и танцовщиц, которые своим творчеством утверждали прогрессивное развитие хореографического жанра балета.

Балет – синтетический жанр искусства, включающий ряд компонентов: сценарий, музыку, танец, пантомиму, изобразительное искусство, исполнительское мастерство. В органическом единстве художественных средств, в высоком уровне выразительности всех этих компонентов секрет успеха хореографического произведения.

создаются на основе использования всех достижений в технике танца. Техническая оснащенность – не самоцель, но профессиональное качество артиста балета, необходимое для воплощения задач постановщика.

Выразительные способности артиста – важный компонент при создании образа в балете. Не техническая виртуозность вне образа и не образ вне танцевальной выразительности, а органическое соединение актерского мастерства, способности перевоплощаться с развитым и виртуозным танцем является критерием в оценке творчества актера.

Вся прогрессивная жизнь артиста балета тесно связана с музыкой. От первого шага в зале до прощального выступления на сцене артист все проделывает вместе с музыкой. Музыка является душой балетного спектакля, ее образной основой. Музыкальность – необходимое

Актер является одним из создателей спектакля. Самым важным выразительным средством в балетном спектакле является актерское мастерство. Влияние творческой индивидуальности артиста на процесс постановки и исполнение роли в балетном спектакле. Актер – интерпретатор замыслов постановщика спектакля и единомышленник балетмейстера.

Подводя итог, отметим несколько моментов. Во-первых, Геннадий Гараевич Малхасянц, будучи практиком с огромным постановочным опытом, считал, что необходимо быть музыкальным хореографом. Уметь слышать заложенную композитором мысль-идею, уметь проникать в философско-смысловые глубины музыки, разбираться в структуре и композиции музыкального произведения; вырабатывать в себе художественный и эстетический вкус и через воссоединение с музыкой создавать новые хореографические композиции. Во-вторых, необходим тщательный кропотливый поиск той единственной совершенной хореографической формы, того уникального пластического языка, который был бы способен убедительно донести до зрителя замысел автора. Также нужно искать тот единственный неповторимый хореографический образ, через который в полной мере проявится характер и внутреннее содержание героя, события, понятия, явления и т. д. В-третьих, нужно выстраивать все, что создает постановщик, начиная от позы и заканчивая большим многоактным спектаклем, по законам композиции и драматургического развития. Только своевременное, полноценное раскрытие перед зрителем образов, характеров, реакций и действий героев, событий и конфликтов даст возможность зрителю воспринять и прочувствовать, понять и внутренне соединиться с хореографическим действием на сцене. И наконец, опора на национальный народный фольклор. Именно фольклор обогащает и придает особый колорит пластике и танцу на балетной сцене. Безусловно, все эти аспекты взаимозависимые и взаимодополняемые, одно влияет на другое, и только в синтезе, в единстве возможно достижение высокого художественного уровня хореографической постановки.

Г. Г. Малхасянц – Мастер с большой буквы. Он рано начал ставить и одновременно преподавать. Его опыт, его видение профессии, его взгляд и осмысление искусства балета раскрывают перед следующими поколениями уникальные возможности перенять все накопленное и осмысленное им самим. В свое время он также взял знания и умения от своих педагогов. При этом в его творчестве нашли выражение тенденции времени и открытия поколения хореографов-шестидесятников, и, несомненно, он всегда испытывал искреннее желание передать все накопленное следующим поколениям.

Настоящая публикация – только начало большого научного труда, посвященного исследованию творчества и наследия хореографа Г. Г. Малхасянца. Надеемся, что опубликованные архивные материалы станут ценным подспорьем для молодого поколения исполнителей, педагогов, хореографов, балетоведов в работе и творчестве и помогут осознать специфику современного процесса развития российского хореографического искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 8: Статьи. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 816 с.
2. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. – 427 с.
3. Личный домашний архив семьи Малхасянц.
4. Меловатская А. Е. Авторский курс Г. Г. Малхасянца по дисциплине «Искусство балетмейстера». М.: ИСИ, 2019. – 48 с.
5. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета: Сб. статей. М.: ВТО, 1962. – 107 с.
6. Уланова Г. С. Выразительные средства балета // Советская музыка. 1955. № 4. С. 70–71.
7. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
8. Шатин Анатолий Васильевич: Сборник. М.: ГИТИС, 2005. – 38 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Меловатская Анна Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусства балетмейстера Института современного искусства, преподаватель Московской государственной академии хореографии.

E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3541-9237

Меловатская А. Е. Геннадий Малхасянц об искусстве танца: «Выразительные средства в современном балетном спектакле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 107–124.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-107-124

REFERENCES

1. Gogol N. V. *Poln. sobr. soch. v 14 t. T. 8: Statyi* [Complete Works in 14 vol. Vol. 8: Articles] Moscow: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1952. 816 p.
2. Zakharov R. V. *Iskusstvo baletmeystera* [The art of choreographer]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 427 p.
3. *Lichnyy domashniy arkhiv sem'i Malkhasyants* [Personal home archive of the Malkhasyants family].
4. Melovatskaya A. Ye. *Avtorskiy kurs G. G. Malkhasyantsa po distsipline "Iskusstvo baletmeystera"* [Author's course G. G. Malhasyants on discipline "The art of choreographer"]. Moscow: ISI, 2019. 48 p.
5. *Muzykal'nyy teatr i sovremennost'. Voprosy razvitiya sovetskogo baleta* [Musical theatre and modernity. Issues of the development of Soviet ballet. Articles]. Sb. statey. Moscow: VTO, 1962. – 107 p.
6. Ulanova G. S. *Vyrazitelnyye sredstva baleta* [Expressive ballet]. In: *Sovetskaya muzyka*, 1955, no. 4, pp. 70–71.
7. Fokin M. M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeystera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'y'u i pis'ma* [Against the current: memories of the choreographer. Scenarios and designs of ballets. Articles, interviews and letters]. Leningrad: Iskusstvo, 1981. – 510 p.
8. *Shatin Anatoliy Vasil'yevich. Sbornik* [Shatin Anatoly Vasilievich. Collection]. Moscow: GITIS, 2005. – 38 p.

ABOUT THE AUTHOR

Anna Melovatskaya – PhD, Head of Department of The Art of Choreographer of The Institute of modern art and lecturer of BOLSHOI Ballet Academy.

E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3541-9237

Melovatskaya A. E. Gennady Malkhasyants about the art of dance: «Expressive means in a modern ballet performance». In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 107–124.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-107-124

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

В. Н. ДМИТРИЕВСКИЙ,
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ,
А. И. ФОКИН

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

VITALIY DMITRIEVSKIY,
GRIGORIY ZASLAVSKIY,
ALEXANDER FOKIN
*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

СОЦИОЛОГИЯ ТЕАТРА – НАУКА ПОЗИТИВНАЯ

АННОТАЦИЯ

В статье в форме беседы рассматриваются вопросы полувекового развития российской театральной социологии на основе опыта исследований и преподавательских практик кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС. Неразрывная взаимосвязь теории и практики позволяет отнести театральную социологию к области точных научных дисциплин искусствоведения. Участники дискуссии анализируют опыт отечественной социологии зрителя как объективной оценки художественного результата, лишённого установок политической конъюнктуры или цеховых интересов той или иной группы критиков. Поиск гармонического сочетания количественных и качественных подходов оценки восприятия спектакля зрительской аудиторией приводит социологов театра к необходимости аналитического сопоставления результатов опросов и статистики с оценками независимой экспертной группы. Таким образом раскрывается стремление театральной социологии найти форму объективной критики (объективной эстетической критики) сценических произведений.

SOCIOLOGY OF THE THEATRE – A POSITIVE SCIENCE

ABSTRACT

The article discusses in the form of a conversation the half-century development of Russian theatre sociology based on the experience of research and teaching practices of the Department of Production and Performing Arts Management of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). The inextricable relationship of theory and practice allows us to attribute theatrical sociology to the field of exact scientific disciplines of art history. The participants in the discussion analyze the experience of the domestic sociology of the viewer as an objective assessment of the artistic result, devoid of the attitudes of the political situation or tastes of one or another group of critics. The search for a harmonious combination of quantitative and qualitative approaches to assessing the perception of the performance by the audience leads the theatre sociologists to the need for an analytical comparison of the results of surveys and statistics with the estimates of an independent expert group. This reveals the desire of theatrical sociology to find a form of objective criticism (objective aesthetic criticism) of stage works. The experience of educating future theatre managers, producers and directors

Опыт воспитания будущих театральных менеджеров, продюсеров и директоров коллективов демонстрирует конвергентный опыт в рамках искусствоведческой образовательной системы, предполагающий сочетание углубленного изучения эстетики и законов создания художественного произведения с постижением широкого круга общественных научных дисциплин. При таком подходе сформировавшиеся методы театральной социологии имеют особое значение в образовательном процессе, демонстрируя широкую взаимосвязь эстетических критериев оценки сценического произведения и его восприятия/резонанса на разных уровнях социальной жизни. Важность сохранения традиций отечественной социологии театра связана с необходимостью сочетания практического опыта и научно-педагогической работы всеми ведущими директорами основных театров России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *театральная педагогика, социология театра, театральный зритель, театральный менеджмент, ГИТИС.*

of teams demonstrates convergent experience within the framework of the art history educational system, which involves a combination of in-depth study of aesthetics and the laws of creating an artwork with comprehension of a wide range of public scientific disciplines. With this approach, the established methods of theatrical sociology are of particular importance in the educational process, demonstrating the wide interconnection of aesthetic criteria for evaluating a stage work and its perception / resonance at different levels of social life. The importance of preserving the traditions of Russian theatre sociology is associated with the need to combine practical experience and scientific and pedagogical work by all the leading directors of the main theatres of Russia.

KEYWORDS: *theatre pedagogy, sociology of theatre, theatre viewer, theatre management, GITIS.*

Григорий Заславский: Смысл нашего цикла диалогов в том, чтобы поговорить о профессии, о том, чему педагоги могут научить и чему научили, что из уроков оказывается в практической деятельности важным и востребованным. Когда мы говорим про театральное обучение, понятно, что связь у нас между учителем и учеником другая. Более прочная. Хотя, я уверен, что и в физике так, и в химии то же, когда это хороший учитель и хороший ученик. У Вас, уважаемый Виталий Николаевич, и у Вас, уважаемый Александр Игоревич, именно такие отношения, поэтому я очень рад, что Вы согласились встретиться и поговорить. И первый вопрос Виталию Николаевичу – чему Вы учили?

Виталий Дмитриевский: Студенты, которые появляются на первом курсе, подчас приблизительно представляют, чем им предстоит заниматься. Их установка и ориентация выпускников на собственную деятельность и на ситуацию в реальной жизни существенно отличаются. Задача педагога, который работает с будущими продюсерами, прояснить, с какой этической, профессиональной и деловой установкой они хотят видеть себя в будущем. Одни хотят быть руководителями театров, другие выбирают менеджерскую сферу, хотят существовать самостоятельно, независимо от конкретного театра. Я сегодня с удовольствием вижу на экране моего собеседника

Александра Игоревича. Так получилось, что мы с ним контактируем, начиная с четвертого курса, когда он был студентом, потом писал дипломную работу, а потом я был руководителем его диссертации, и он приглашал меня на все спектакли в театре СТИ. И мне в какой-то мере удалось понять, как формируется профессионал-организатор театрального дела. Другое дело, что Александр Игоревич находится в исключительном положении, потому что воспитывался в театральной семье. Театр ему был изначально хорошо известен. Студенты приходят на первый курс из самых разных семей, с разным житейским опытом: домашние традиции, художественные впечатления и так далее. На протяжении пяти лет обучения у них вырабатываются новые представления о том, какое место каждый из них займет в театральном процессе. Учеба в сочетании с производственной практикой, контакты с преподавателями, среди которых известные теоретики, руководители театров и театральных фестивалей, создатели серьезных самостоятельных театральных проектов, дают им возможность определиться в своих профессиональных и жизненных ориентирах. Преподавателям чрезвычайно важно психологически и профессионально подготовить студента к серьезной, самостоятельной работе. Хорошо, когда это удается. Общаться с такими выпускниками очень интересно, потому что у них есть свои представления о театральном процессе. Это первый момент. Второй момент, который мне кажется важным, – способность выпускника определить свою самооценку в театральном деле. Здесь масштаб личности, объем полученных знаний, понимание реальных возможностей, конечно, очень важны. Но у молодого специалиста не должно быть заблуждений относительно самого себя, которые иногда оборачиваются завышенным представлением о своих возможностях и в результате – разочарованием от встречи с реальностью. Или, наоборот, заниженная самооценка тоже ведет к негативным результатам. Здесь у преподавателя очень существенная задача – в индивидуальном общении со студентом понять соотношение его запросов и возможностей.

Г. З.: Александр Игоревич, чему учились? Я даже чуть-чуть уточню вопрос: какие из этих уроков имели практический смысл сразу, а какие спустя какое-то время?

Александр Фокин: Я сейчас буду говорить не только как студент, но и как педагог. Я начал преподавать через три года после окончания института, на третьем курсе аспирантуры. Очень маленький разрыв по возрасту был со студентами, и, с одной стороны, надо было достучаться до аудитории сидящих перед тобой практически ровесников, с которыми был знаком еще старшекурсником, разговаривал на «ты» и, возможно, пил на брудершафт. Но, с другой стороны, мне было и просто, потому что я соизмерял с тем, как бы это делал и что говорил мой педагог Виталий Николаевич Дмитриевский. Мне кажется, что моему поколению выпускников 2010 года повезло гораздо больше, чем нынешним студентам. У нас преподавали и Дадамян, и Елизавета Леонидовна Игнатьева, и Александр Достман, Виталий Матросов и многие другие теоретики и практики театрального



Исследовательская группа «Социология и театр» при Ленинградском отделении ВТО.
 Слева направо: Б. З. Докторов, Л. Е. Кесельман, Б. Н. Кудрявцев, В. Л. Владимиров,
 А. Н. Алексеев, О. Б. Божков, В. Н. Дмитриевский. 1976 г.

дела. Когда выхожу к аудитории, я стараюсь дотянуться до того уровня, который был у этих педагогов. Чему учат на продюсерском факультете, и чему стараюсь учить я? Кстати, очень большая разница между очным отделением и заочным. Когда перед тобой дети, которые пришли со школьной скамьи, некоторые просто купились на громкое название «продюсер», некоторые ни бельмеса не понимают в театре, самое главное – научить их пониманию, что такое театр. Чтобы они были счастливыми людьми и получали удовольствие от дела, которым занимаются. Второй момент: обязательно нужно учить каким-то постулатам, законам, аксиомам. Под законами я имею в виду не только математические, статистические выкладки, но и нормативно-правовые акты. Жизнь так быстро меняется. Я выпустился в 2010 году. Прошло полгода, я практически ничем не занимался, кроме как работой в театре. Но того, чему учила недавно та же Елизавета Леонидовна на курсе экономики культуры, уже было недостаточно. Я взял и выписал себе «Справочник руководителя учреждения культуры», чтобы идти в ногу со временем, следить за изменениями даже в нормативно-правовой базе, потому что в нашей работе все это важно. Мне очень нравится пример, как Эйнштейн нигде не мог найти себе работу. Он приходил в какую-то лабораторию или школу, где его на собеседовании спрашивали математические формулы. А он вспомнить не мог, потому что свою голову он этим не забивал. Но он знал, где

посмотреть, в каком справочнике, к какой литературе обратиться. Студентов надо учить, как находить необходимую информацию, как не отстать от времени, которое очень быстро ускоряется. Льюис Кэрролл написал в «Алисе в Зазеркалье»: «Нужно бежать со всех ног, чтобы только оставаться на месте, а чтобы куда-то попасть, надо бежать как минимум вдвое быстрее!»

И еще. Виталий Николаевич учил меня абсолютно академическому подходу к тому, чем занимаешься, причем не важно, научная это работа или прикладная. Поэтому я стараюсь идти от истоков, от фундаментальной теории, от опыта предыдущих поколений. Когда знакомлюсь с некоторыми современными социологическими наработками, иной раз хочется сказать: друзья, зачем вы снова изобретаете велосипед, когда уже сто раз на эти грабли наступали ваши предшественники? Возьмите с полки или в библиотеке Дадамяна, Соколова, Дмитриевского, Алексеева. Почитайте Фохт-Бабушкина. И переложите их подходы на современность, конечно, делая поправки на технологические, политические и социальные изменения.

Цитаты Виталия Николаевича четко зафиксированы в моих конспектах. Они очень емкие, так что сразу возникает ощущение времени, о котором он рассказывал. Вот, например, такая цитата: «Во времена СССР, если спектакль получал отрицательную рецензию в «Правде», то на следующий день в театре был аншлаг». Разве не про современность идет речь? Только вместо газеты «Правда» нужно указывать – Телеграм-каналы или блогеров. Если есть отрицательная рецензия – ждите аншлаг. Есть такая маркетинговая теория мелких скандалчиков.

Еще один аспект взаимоотношений с педагогом. Среди моих одноклассников были хитрецы, которые пытались польстить своим педагогам и цитировали их практически на каждой странице. Виталий Николаевич нас приучил, что цитировать своих педагогов негоже, это бестактность.

В. Д.: И тем не менее Вы начали с цитаты.

А. Ф.: Да, Виталий Николаевич, Вас цитировать не перестану никогда! Еще нас Виталий Николаевич учил на ярких примерах, что нельзя судить о положении театра только по шедеврам. Лидерами репертуара всегда были те драматурги, которые не остались в веках. Действительно это так, репертуар в основном насыщают легковесные сочинения, комедии положений, которые потом исчезнут, как пыль. А то, что останется в веках, – это классика.

Г. З.: С учетом того, что Виталий Николаевич теоретик, а Вы, помимо того, что написали и защитили диссертацию, все-таки больше занимаетесь практикой, скажите, насколько теория соотносится с вашими ощущениями как зрителя и как руководителя театра? Эти вопросы и к Вам тоже, Виталий Николаевич, потому что Вы – один из тех теоретиков, которые в соответствии с российской традицией занимаются и социологией театра, и театроведением. В России академическая наука всегда была неразрывно связана с практикой. Вы часто ходите в театр, бываете на всех премьерах не только в Студии театрального искусства. Насколько то, что было найдено с помощью социологии, соотносится с вашими ощущениями как зрителя?

А. Ф.: У меня, с одной стороны, уникальный опыт работы в театре, причем в одном театре, за что я безумно благодарен судьбе. Но, с другой стороны, у меня нет возможности соотнести это с другим опытом. Студия театрального искусства – это особый театр. Конечно, фразой «особый театр» можно сказать про кого угодно. Про «фоменок», про Ленком, про Большой, про Театр Моссовета. Это правда. И я, кстати, говорю студентам, что каждый театр – это особая планета, особая вселенная со своими внутренними законами притяжения и гравитации. Но Студия театрального искусства – это авторский театр Женовача и Боровского. Театр, в котором идут спектакли только этих двух людей, за очень редким исключением. И у нас, конечно, особая публика. По этому поводу предпринимались попытки проведения социологических исследований. И сами мы пытались этот феномен – зрительскую театральную аудиторию – изучать.

Задолго до внедрения в общественный обиход электронных билетов мы спрашивали у наших зрителей, хотят ли они получать их курьерской доставкой. Помимо этого, мы включили в анкету еще два вопроса. Откуда вы узнали о нашем театре? Какие спектакли еще вы посмотрели? Результаты были любопытные. Естественно, никакой механической обработки этих анкет не было. Все вручную делал ваш покорный слуга. Внизу на анкете еще была строчка: если вы хотите узнавать новости о Студии театрального искусства, оставьте свой имейл. По желанию. Далеко не все оставляли свой имейл. И когда мы обработали порядка трехсот анкет, я понял, что все вместе, весь поток анализировать нельзя. Нужно все равно делить совокупность наших зрителей, которые заполнили анкету, на две группы: тех, кто оставил свой имейл, то есть аудитория, готовая к активному контакту с театром, и тех, кто не захотел этого делать, – так называемая пассивная группа. Конечно, результаты различались. Сейчас я уже не припомню как – это было довольно давно. При этом все выкладки, о которых нам рассказывали наши педагоги Виталий Николаевич и Геннадий Григорьевич Дадамян, что главный движитель театральной рекламы – это сарафанное радио и отзывы друзей, знакомых и родственников, все это подтвердилось. И зрителей абсолютно устраивала система продажи билетов в театре, а не курьерской доставкой. И мы это не ввели. Но у нас очень маленький театр. Поправьте, Виталий Николаевич, если я не прав: наиболее репрезентативным считается опрос не менее пяти тысяч респондентов. Это правда?

В. Д.: На этот счет существуют разные мнения. Социологи не пришли к выводу, какой должен быть оптимальный количественный выход на опрашиваемых, чтобы сделать из этого правильный вывод. Поэтому приближение к истине в большой степени зависит от методической и методологической подготовки исследователей. И часто на более ограниченном количестве опрашиваемых можно получить более содержательные выводы, чем на большой аудитории. Это вопрос сложный. И надо сказать, что Вы неслучайно сослались на Геннадия Григорьевича Дадамяна. Когда начинались эти исследования – в 1966–1968 годах, – я был в Ленинграде, Дадамян был

в Москве. Естественно, в поле деятельности Всероссийского театрального общества мы постоянно пересекались. Что нас тогда и, честно говоря, до последнего времени волновало и волнует: социологические опросы не всегда ставят задачу учесть качественную оценку зрителя и качественную оценку спектакля. Есть много исследователей, которые успешно оценивают количественную сторону. Сколько было представителей зрителя одной социальной группы или другой, как они достают билеты, как посещают театр. А вопрос качественной оценки зрительского массива и афиши театра, к сожалению, часто уходит на второй план. И поэтому когда в Ленинграде мы начинали подобного рода исследования театра, в качестве экспертной группы приглашали критиков, которые анонимно выступали с оценкой репертуарного массива, который был представлен театрами Ленинграда. Аналогично подходил к этому вопросу и Геннадий Григорьевич Дадамян. Для него всегда качественные оценки зрителей и репертуара были чрезвычайно важны. Но до сих пор это противоречие существует, и очень многие социологи, уважаемые, авторитетные, бросаются с большим интересом к анализу количественных оценок. А качественная сторона художественного процесса остается неоцененной. И это в театре, где художник является определяющим, доминирующим, решающим в перспективах развития социально-художественного процесса в самом широком и значимом плане. К этой стороне социологических исследований необходимо и сегодня относиться внимательно. Зомбирование цифрами репертуарными, зрительскими, посещаемостью вне оценок, вне связи с искусством, с художественной стороной дела опасно.

А. Ф.: Виталий Николаевич, хотел бы добавить к тому, что Вы сказали по поводу качества. Тоже вспоминаю встречу с Дадамяном, где он говорил о проблеме оценки качества работы театра. Он этот разговор преломлял, знаете, в какую сторону? Он сказал, что основная цель, которую он ставил, – как оценить эффект от спектакля, который был произведен на зрителя. То есть в каком состоянии зритель пришел на спектакль, посмотрел и с чем он уходит. Тут опять сложность в том, что все равно социология неразрывно связана со статистикой. Я студентам на первой же лекции привожу цитату из Марка Твена о том, что в мире есть три вида лжи: ложь, изысканная ложь и статистика. Действительно, жизнь показывает, что с цифрами не поспоришь.



В. Н. Дмитриевский на конференции «Социально-экономические проблемы культуры и искусства», посвященной Г. Г. Дадамяну. СТД России, 2018 г.

А вот поспоришь. Можно любимым цифрам найти ту или иную трактовку или ошибочно выбрать фокус-группу. Многое зависит от методологии и целеполагания вашего исследования. Чаще всего ошибки социологических опросов возникают на подготовительном этапе и на формальном – когда готовятся исходные документы: паспорт исследования, где указываются цель, задачи, метод, анкетирование этого исследования или интервью.

В. Д.: Очень важный момент – экспертная группа. Если экспертная группа авторитетна для потребителя, для заказчика этой работы, итог приобретает серьезную значимость. Если экспертная группа неавторитетна, то данные, полученные, может быть, достаточно тщательно, могут подвергаться сомнению. А кто у вас эксперт? Что у него за душой, как говорится? И какой опыт работы? Из каких критериев он исходит? Если критерии группы, которая заказала исследование, представляются авторитетными этически, нравственно, художественно, научно, тогда итоги выглядят значительно и приобретают другой смысл.

А. Ф.: «А судьи кто?», как говорится. Мне как руководителю театра несколько раз предлагали провести социологическое исследование в нашем театре. Я ни разу не соглашался. Я задавал вопросы компании, намеревающейся провести эту работу: какое у вас портфолио, с кем вы уже работали, кто ваши клиенты? Одни говорили, что работали с банком, другие – с коммерсантами, в общем, к театру не имели никакого отношения. Я их очень тепло благодарил, но на исследование не соглашался. Вернусь к Дадамяну. Он говорил об эффекте, производимом на зрителя, и о сложности оценки этого эффекта. Понятно, что у него было огромное количество попыток, и он очень критически относился даже к своим изысканиям и методам достижения результата. Как любой нормальный исследователь, очень активно критиковал сам себя. Мне понравился эксперимент, который он поставил в одном из региональных театров, не помню в каком. Он уговорил директора снизить цены на билеты на какой-то отдельно взятый спектакль. Зритель, приходя на этот спектакль, на входе получал конвертик, на котором было написано: «Уважаемый зритель! По окончании спектакля положите в этот конверт ту сумму, какую вы посчитаете нужным, исходя из того эффекта, который произвел на вас этот спектакль». Это не бесспорный подход. Очень меркантильный и подвержен критике с точки зрения экономики и финансов. И психологии экономики и финансов. Но тем не менее... Это так же, как Вы нам рассказывали на лекциях, что самый сложный для анализа и каких-либо выводов вопрос: как вы оцениваете свой достаток? Низкий, ниже среднего, средний, выше среднего и высокий. Тут опять же вопрос критериев. У кого какое понимание среднего и высокого. Возвращаясь к нашему театру, могу сказать: да, мы очень маленькие. Основной зал – двести тридцать четыре места. Когда театру исполнялось десять лет, и я готовил тост как руководитель, то решил, как говорится, ради прикола проверить, сколько зрителей посмотрели наши спектакли за десять лет существования. Триста тысяч в двадцатимиллионной московской агломерации.

В. Д.: Еще нужно учитывать, сколько раз каждый зритель посещал ваши спектакли. Может быть, один приходил два раза, а другой десять раз.

А. Ф.: В том-то и дело. И я-то уж точно знаю, что у нас есть фанаты, которые по десять и по двадцать раз смотрят одни и те же спектакли.

В. Д.: Конечно, это в известной мере фундаментальная опора для понимания театральной жизни, театральной тенденции, взаимоотношений со зрителем и драматургами, с авторами. И вообще для понимания значимости театра на данный момент.

Г. З.: Извините, что не про театр, а совсем про другое. В стоматологии считается очень важным моментом возвращаемость клиента в ту же клинику. Много лет назад очень рекламировалась одна московская клиника. А процент возвращаемости клиентов там был равен нулю. Никто никогда не приходил туда по второму разу. А вот в компании, которой руководил Гордеев (он финансово помогал Студии театрального искусства), было почти что соревнование среди сотрудников, кто сколько раз посмотрел спектакль. Я однажды разговаривал с сотрудниками, один говорит: «У меня восемь билетов спектакля “Мальчики”». Другой: «А у меня двадцать таких билетов». Это уникальное явление, корпоративный интерес к театру, причем настоящий, живой: да, мы помогаем, но и относимся к театру хорошо, серьезно.

А. Ф.: Это у них осталось. Я до сих пор знаю в лицо некоторых его сотрудников, потому что встречаю в фойе, мы прекрасно общаемся, пьем кофе, делимся новостями. В общем, ничего не поменялось в добром отношении друг к другу. Просто несколько сместились финансовые потоки.

Г. З.: Нужно быть благодарным тому, кто первым дал деньги театру. Закрывать театр сложно. А открыть, поддержать на первых порах – это самое дорогое и самое важное.

В. Д.: Пожалуй, аналогия с зубной клиникой несколько рискованна. Может быть, в силу летального исхода клиенты не возвращаются... В театре немножко другая ситуация.

А. Ф.: Я бы вот затронул тему, которую подняли Григорий Анатольевич и Виталий Николаевич. У нас была и частично остается такая проблема (я, конечно, в меру сил ее пытаюсь выровнять): наоборот, выражаясь не парламентски, «варенье в собственном соку». То есть у нас очень медленная обновляемость зрительской аудитории – есть огромное количество наших почитателей, которые ходят к нам по нескольку раз, но новых зрителей не так много. И вот опираясь на исследование, о котором я говорил, оно было у нас много-много лет назад, утверждаю – у нас новых зрителей, которые пришли на спектакль в первый раз, было порядка семи процентов. Мне кажется, что это тоже ненормально. Вот есть ли, Виталий Николаевич, какие-то нормы в социологии? Какая норма прироста новой аудитории для театра?

В. Д.: Ну вы знаете, в общем, таких жестких норм нет. Потому что все зависит от жанра театра, от его установок. От каких-то художественных

тенденций, традиции, всего прочего. Так что, мне кажется, было бы неправомерно требовать каких-то универсальных количественных показателей, равных для всех типов театра. Ну а что касается оптимального соотношения зрителя постоянного и нового, то каждый театр разрабатывает свои нормативы. Стараются угадать какой-то оптимум этих соотношений, который позволяет укреплять важные фундаментальные ценности, заложенные в театре...

Если говорить о качественной оценке спектакля, можно вспомнить советские годы и, например, позицию Патрикеевой (была такая критикесса в «Театральной жизни»), ее резко отрицательное отношение к спектаклям Эфроса. Его спектакли в журнале «Театр» оценивались совершенно по другим критериям. И естественно, зрителю нужно было исходить из собственных представлений о критике и печатных органах, которые она представляет. Поэтому фраза, которая у нас уже прозвучала: если в «Правде» была критическая статья, то все зрители сразу бежали в этот театр, она многое объясняет. Соответственно, если зрители и сторонники Патрикеевой в нашем примере читали статью Свободина или Крымовой, или Гаевского, то реагировали на нее тоже по-своему. Если критики за что-то ругали спектакль, то зрители спешили посмотреть, потому что система собственных эстетических и социальных установок была им в этом смысле дороже, чем выступления критиков.

А. Ф.: Полностью поддерживаю Вас, Виталий Николаевич. С точки зрения театральной практика. Наверное, это избитый постулат, но тем не менее: повторение – мать учения. Хуже нет, если спектакль прошел совсем без отзыва. Лучше пусть будет негативный отзыв. Даже не применительно к «Правде» и советскому времени. Негативный отзыв – это лучше, чем полное молчание. Если молчание – то это катастрофа.

В. Д.: Критики, как мне представляется, все-таки свободны в своих намерениях и возможностях. Если они не хотят выступать, не хотят рецензировать спектакль, значит, у них есть собственное на этот счет мнение. И они вправе не вступать в полемику, если этого желания у них нет и оно внутренне каким-то образом мотивировано. Можно обязать журналиста, работающего в органе печати, давать оценки спектаклю, который он вчера видел. Был такой легендарный Гайк Адонц, в 1920-х годах выпускавший газету «Жизнь искусства» в Петрограде. Он требовал, чтобы вечерний спектакль на утро уже имел свою рецензию. Рассказывали, что у него был довольно специфический взгляд на театральную критику. Вечерами он сидел в ресторане, к нему прибегал метранпаж с рецензией на спектакль, и он, не глядя, вырывал из текста первую страницу и последнюю, а остальное отдавал в печать. В критике существовали и такого рода эксперименты.

А. Ф.: Виталий Николаевич, хочу вам задать вопрос, который должен был задать еще десять лет назад, студентом. Я вчера вновь перелистывал конспекты и историю создания театральной социологии в России, в Советском Союзе. И вот какое у меня появилось соображение. Социология театра была

нужна любым властям, в том числе советским. Скажите, бывали ли случаи давления на вас, на группу социологов театра со стороны властей, чтобы вы давали результат, который им нужен? Или они все-таки смотрели на ваши выкладки объективно?

В. Д.: Что касается социологии театра, то она, как и социология общественного мнения, начала развиваться в 1920-х годах. А в 1930-х была прекращена. И вернулась только в 1960-е годы, в послесталинское время. Это естественно. Скажем, исследовать общественное мнение относительно колхозной жизни после 1929 года было неуместно. И исследовать мнение социологов о театральной жизни 1930-х годов тоже было весьма рискованно. Вспомним цикл зловещих Постановлений ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам рубежа 1940–1950-х годов, под жернова которых попали и многие замечательные театроведы ГИТИСа той поры. Интерес к социологии возродился только в 1960-е годы. Мы организовывали социологические исследования театров, я имею в виду ленинградскую группу, когда находились на «идеологическом» перекрестке, который позволял нам существовать. С одной стороны, был заказ научной и театральной общественности о том, что думают зрители о театре и в каком направлении ему нужно развиваться. С другой стороны, наша группа финансировалась Москвой, ВТО, где был организован отдел экономики, организации и социологии театра. Им руководил очень энергичный человек Семен Давыдович Вульфсон. Принадлежность к Москве позволяла нам быть более самостоятельными. Мы должны были каждые полгода докладывать общественности результаты наших опросов. И после каждого опроса нами интересовался идеологический отдел ленинградского обкома партии, которым руководил Романов – достаточно зловещая фигура. Он говорил: «Как же вы осуждаете спектакли по пьесам Софронова, которые пользуются бешеным успехом, а поддерживаете спектакли по пьесам Арбузова и Володина? Это неправильный подход. В Ленинграде существуют более острые вопросы, которые вы должны отслеживать. Например, в Мариинском театре покончил с собой певец Кривуля. Вот бы вам, социологам, исследовать факт и дать какие-то результаты». Мы вели себя достаточно строптиво. Говорили, что рекомендациям партийных органов мы, к сожалению, не можем соответствовать и прекращаем свою работу. Но так как Москва нашу деятельность поощряла, то ленинградский идеологический отдел обкома партии не хотел вступать в полемику с московскими, пусть и театральными, но одобренными партией и властями инстанциями. Благодаря этому группа просуществовала десять лет и была распущена по другим причинам. Тогда была несколько иная ситуация по сравнению с сегодняшней. Были театральные журналы, театральные отделы в толстых литературно-художественных журналах. Был театральный обозреватель почти в каждой газете, областной и городской, в «Ленинградской правде», в «Вечернем Ленинграде». А в Москве и в «Комсомольской правде», и в «Труде», и в «Известиях» имелись свои театральные обозреватели, которые регулярно оценивали театральные

процесс. Сейчас театральных изданий почти нет. В политических газетах театральные отделы давно не существует. Поэтому мнение театральные критиков, профессионалов – это очень жидкие ручейки, с которыми знаются действительно настоящие любители театра. Конечно, существует телеэкран. В 1970–1980-х годах здесь регулярно выступали со своими персональными программами активно работающие критики – Наталья Крымова, Татьяна Шах-Азизова, Виталий Вульф, Сергей Никулин. Удивительные горизонты открывали, например, диалоги профессора Александра Аникста с артистом Ростиславом Пляттом, принявшим облик Бернарда Шоу, или живой разговор Наталии Крымовой с Фаиной Раневской! Сегодня, как мне кажется, поле обсуждения театральной жизни замыкается кругом профессионалов. Оно как бы отодвинуто от впечатлений широкого зрителя. Резко сократились тиражи театральные изданий. Ежемесячный некогда журнал «Театр» давно уже стал ежеквартальным. С такой же временной периодичностью выходят «Вопросы театра» Государственного института искусствознания, альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка» ГИТИСа. Издания эти, безусловно, авторитетны у преподавателей, ученых, аспирантов, студентов художественных вузов, но в широкий читательский оборот не входят, как и журналы «Сцена» и «Балет». Социология, естественно, фиксирует эту ситуацию как достаточно тревожную.

А. Ф.: Виталий Николаевич, я вчера пробежался вновь по Вашей книге «Театр и зрители». Там в последней главе как раз есть рассказ об этой группе социологов театра. Вы, естественно, впрямую этого не пишете, но между строк видно, что далеко не всегда выкладки ваших исследований устраивали власти. И вы все-такигнули свою линию. Правильно ли я почувствовал интонацию вашей книги?

В. Д.: Вы правильно почувствовали. Особенно остро это чувствовали мы, когда работали.

А. Ф.: Создатель науки социологии Огюст Конт писал, что социология – это наука точная и позитивная. Скажите, пожалуйста, на современном этапе, находясь в 2020 году, Вы согласны с этим изречением? Или есть все-таки некий субъективизм в социологии?

В. Д.: Наверное, есть. Ведь все зависит от индивидуальности ученых и исследователей, а они имеют свои взгляды, художественные позиции, социальные симпатии и антипатии. От этого целиком уйти невозможно. Но стремиться к какому-то объективному анализу, конечно, необходимо. Я думаю, что вне индивидуальности ученого, художника, исследователя не может существовать никакой социальной посыл. Много зависит от личности, которая включена в процесс создания искусства, его трансляцию, тиражирование. Чем больше в этом процессе существует ярких личностей, достаточно сильных, чтобы отстаивать свою позицию, тем лучше для всех. Тем лучше для нравственного и социального здоровья нашего общества.

А. Ф.: Виталий Николаевич, мы на продюсерском факультете учим студентов наблюдать. Наблюдать и чувствовать незримое движение масс,

движение моды, движение ноосферы, о которой писал Вернадский. Понятно, что социология, как и статистика, опирается на сухие цифры. Но в то же время очень важно наблюдать за тем, что вокруг происходит. Вы нам на лекциях рассказывали, что раньше в том или ином городе определить главенство государственной или духовной власти можно было по тому, какое здание занимает самую верхнюю точку. Если это церковь – значит, духовенство в этом регионе превалирует и диктует все. Если театр – то, скорее всего, какая-то светская, мирская власть имеет главенство.

В. Д.: Когда Екатерина разделила Россию на пятьдесят губерний, губернаторы разъехались по всей стране и стали организовывать общественно-культурную жизнь на местах. Им было довольно трудно, потому что в конце XVII века во всех губерниях ситуация была разная. Мы и сегодня наблюдаем различный микроклимат в регионах нашей необъятной страны. Что уж говорить о том времени. С чего начинали строить города новые губернаторы? Во-первых, строили церковь, во-вторых, острог и, в-третьих, дворянское собрание. Вот три точки, на которые опиралась жизнь города. Дворянское собрание потом трансформировалось в театр. Строились и другие здания, но исходная позиция была такова. В известной степени ситуация повторяется и сегодня. Если мы с вами возьмем изучение общественного мнения такими чрезвычайно продуктивными центрами, как ВЦИОМ или Центр Ю. Левады, то в их достаточно продуманных, методически обоснованных результатах мы увидим существенную разницу. Возникает вопрос, кому же верить, кому отдать предпочтение. Я уже не говорю о многих других социологических сообществах. Поэтому на занятиях со студентами я все время настаиваю на приоритете индивидуальности ученого, артиста, художника, менеджера, продюсера. Это определяет ценностные установки как всего сообщества, так и ценностные установки личности. Когда возникает совокупность личностей, близких по своим ориентациям, по ценностному ряду, соответственно, возникает и художественный, исследовательский результат. От этого зависит результативность в социологических исследованиях. Мне повезло. Я работал с очень разными людьми. Социология театра 1960–1970-х годов начиналась в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. Сотрудники научно-исследовательского отдела, проведя исследования, вскоре вошли в общение с молодыми коллегами-социологами из Института социально-экономических проблем Андреем Алексеевым, Борисом Докторовым, Олегом Божковым, Леонидом Кесельманом, аспирантом Даниилом Дондуреем, авторитетным ученым Борисом Фирсовым. Известно, как сложно в поисках единомыслия формируется труппа театра или киногоруппа. Это единомыслие отражает индивидуальные качества, дарования, этические ориентиры, профессиональные способности каждого. В совокупности возникает творческий, научный коллектив, который постепенно приобретает авторитет.

А. Ф.: Виталий Николаевич, я не знаю, как Вы отнесетесь к тому, что я сейчас скажу, но знаете, какое социологическое исследование я провел в театре?

У меня был этап, когда я работал младшим администратором, потом просто администратором, потом старшим администратором. В больших театрах перед спектаклем просьба к зрителям об отключении мобильных телефонов записана голосом артиста и идет как звуковая дорожка между третьим звонком и началом спектакля. А в Студии театрального искусства этим занимается дежурный администратор, он говорит эти слова в зале. Поэтому всех наших зрителей я знаю в лицо. Шесть лет я выходил к ним по сто пятьдесят раз в год. Свет в зрительном зале еще не потушен. Я вижу лица. Да, наших зрителей знаю в лицо. Многие здороваются, передают приветы, это практически личный контакт. Но у нас маленький театр, своя специфика. Но я же не просто смотрю на них. Я же продюсерский факультет окончил. Я оцениваю, во что они одеты, какие телефоны у них в руках, какие прически, какие сумки. То есть я примерно понимаю состав наших зрителей, где они производят покупки, в какие театры они еще не ходят. Что касается других театров, то в тех зданиях, которые были построены еще в советские и досоветские времена, кабинет директора находится не где-то в недрах закулисья, а вход в него существует прямо из фойе. Это очень правильно, потому что директор должен видеть своего зрителя, видеть, кому продают билеты, где нужно развешивать афиши и так далее. Мне кажется, цифры цифрами – состав аудитории, пол, возраст, образование, достаток – но зрителя надо видеть в лицо.

В. Д.: Личный контакт чрезвычайно важен. И важно, что за личность хочет понять суть и смысл движений публики и из этого сделать выводы. Хотя, я думаю, Владимиру Георгиевичу Урину гораздо сложнее исследовать аудиторию, чем вам...

А. Ф.: Безусловно. Я поэтому и сделал пометку, что у нас очень маленький театр. Одним взглядом можно окинуть и галерку, и царскую ложу.

В. Д.: Это преимущество маленьких театров, они могут очень тесно общаться со своей аудиторией.

Г. З.: Читал статьи петербургских коллег в нашем альманахе, и одна из самых увлекательных – Александра Анатольевича Чепурова об опыте преподавания в магистратуре РГИСИ. Туда взрослые люди поступают уже осознанно, хотят получить дополнительное образование. Невероятно интересно читать, какие темы выбирают для себя будущие театроведы и продюсеры. Тема в магистратуре или на четвертом курсе – это встречное движение научного руководителя совсем молодого исследователя. Какие темы Вы даете, Александр Игоревич? Вы предлагаете или Вам предлагают?

А. Ф.: В работе с дипломниками я являюсь ведомым звеном. Объясню. Большую часть моего времени занимает работа по основному mestу – Студия театрального искусства. Но по мере сил я все-таки пытаюсь помогать дипломникам. И в этом смысле, конечно, мне стыдно перед Виталием Николаевичем, который ведет на пятом курсе преддипломной семинар. Сразу скажу, что я на студента не даю никогда. На первой же встрече говорю, что вы должны писать работу на тему, которая вас интересует,

тревожит, затрагивает какие-то поэтапные струны души. Написание диплома – путь не короткий, с сентября по май. Практически полностью театральный сезон вы будете эту тему изучать. Если начнете мучиться на этапе написания первой главы, то можете сразу ее откладывать и будем корректировать. Второй момент. Студенты очень любят писать про современность. А я не люблю, когда пишут про современность. Объясню, почему. Есть такое понятие, как временная научная дистанция. Для того чтобы с точки зрения науки оценить, что происходит сейчас, должно пройти время. И вся шелуха, которая кажется нам важной и на которой мы останавливаем свое внимание, может исчезнуть. Например, тот же коронавирус. Его влияние на театр мы сможем оценить года через три. Чтобы оценить издержки карантина и коронавируса на прокат спектакля, нам надо бы побороть эпидемию и вернуться в нормальную жизнь. А потом анализировать и подсчитывать цыплят по осени. Поэтому я им говорю: друзья, вы не справитесь. Как вы будете анализировать репертуар театра 2019–2020 года, когда вам диплом нужно будет сдавать в мае 2020-го, а сезон еще не закончится. На данном этапе я поставил студентам лимит – 2015 год. У меня сейчас одна дипломница пишет про гастрольную деятельность. И очень интересный подход выбрала – сравнительный анализ. Это два театра – «Старый дом» из Новосибирска и московский Центр драматургии и режиссуры. Обоснование абсолютно логично, потому что там сменились руководители и поменялись прокатная и гастрольная политики. Она анализирует, как эти два небольших театра – один столичный, а второй хоть и из большого города, но регионального – проводят гастроли. Хорошо то, что она в обоих театрах проходила практику. А в одном – в ЦДФ – вообще работает.

Вторая студентка анализирует репертуар театров, где сменились художественные руководители. То есть она берет статистические показатели репертуара. Не анализирует художественную значимость спектаклей, а смотрит на жанровую принадлежность. Опять же, возвращаясь к форме 9-НК. Мы по этой форме разбиваем весь наш репертуар на категории: русская классика, зарубежная классика, русская современная драма, зарубежные современные драматические произведения и так далее. Много критериев. Она анализирует театры, где в последнее время сменились художественные руководители. То есть делает чисто цифровой, сухой анализ. Но зрительскую аудиторию она тоже туда вплетает. Девочка очень толковая, по-хорошему вездельная, мы с ней перерыли массу информации. И третья



Выступление А. И. Фокина на Вахтанговском фестивале театральных менеджеров. 2019 г. Фото – Андрей Сухинин.

студентка (заочница) пишет о сложностях и хитросплетениях создания спектаклей как ко-продукции государственного театра и продюсерской компании. На конкретном примере. Она работает в продюсерской компании, и у нее есть доступ к официальной информации. Естественно, мы с ней не будем выдавать никаких финансовых, коммерческих тайн. Но тем не менее этот опыт очень интересен, потому что Марк Борисович Варшавер последние несколько лет, по-моему, вообще не тратит ни копейки государственных денег на создание премьерных постановок. Но при этом репертуар обновляется. Проанализировать этот феномен интересно с научной точки зрения. Так что я абсолютно завишу от студентов и максимально стараюсь помочь им с поиском материалов, с методологической базой. Ну и что-то из своего опыта подсказываю. Вот сейчас закончится эта запись, и я буду как раз читать третью главу одного из трех исследований.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дмитриевский Виталий Николаевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: vndmitr@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5790-6802

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

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

Фокин Александр Игоревич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС, директор театра «Студия театрального искусства».

E-mail: fokin@sti.ru
ORCID: 0000-0003-3509-9023

Дмитриевский В. Н., Заславский Г. А., Фокин А. И. Социология театра – наука позитивная // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 125 – 140.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-125-140

ABOUT THE AUTHORS

Vitaliy Dmitrievskiy – *Dr. habil in Arts, Professor, Producing and Management Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*
E-mail: vndmitr@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5790-6802

Grigoriy Zaslavskiy – *PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*
E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Alexander Fokin – *PhD in Arts, Assistant Professor, Producing and Management Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), the director of the Theatre STI.*
E-mail: fokin@sti.ru
ORCID: 0000-0003-3509-9023

Dmitrievskiy V. N., Zaslavskiy G. A., Fokin A. I. *Sociology of the theatre – a positive science. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 125 – 140.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-125-140

К. А. УЧИТЕЛЬ

Российский государственный институт
сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия

KONSTANTIN UCHITEL

Russian State Institute
of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia

ГЕНИЙ МЕСТА: ОПЫТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ. ТЕЗИСЫ И НАБЛЮДЕНИЯ¹

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена нескольким опытам поиска контакта с Genius Loci. Спектакли, концерты и перформансы, о которых идет речь, создаются в поисках взаимодействия аутентичной среды и созданных в ней и под ее воздействием текстов (литературных, музыкальных, документальных). Предмет практического освоения и теоретического анализа – взаимодействие и взаимосвязь сайт-специфик театра, архитектуры и шире – городского пространства, концептуального современного искусства, новых форм музицирования и музейных практик. В исследовании рассматривается ряд опытов, осуществленных автором в различных жанрах и видах искусства. Среди них концерт-спектакль «Хармс в филармонии», осуществленный к 100-летию поэта в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. В его основе дневниковые записи Даниила Хармса и музыка, кото-

рую он слушал в филармонии. Другой концерт-спектакль, «Сумбур вместо музыки», был построен как сопоставление сочинений

¹ В основе статьи – выступление на конференции, проведенной в Санкт-Петербурге в рамках фестиваля «Точка доступа» в июле 2017 г.

GENIUS LOCI: INTERACTION EXPERIENCES. THESES AND OBSERVATIONS

ABSTRACT

The article is dedicated to several experiences of finding contact with Genius Loci. the plays, concerts and performances in question are created in search of the interaction of the authentic medium and the texts created in it and under its influence (literary, musical, documentary). the subject of practical development and theoretical analysis is the interaction and interrelation of site-specific theatre, architecture and urban space, conceptual contemporary art, new forms of playing music and museum practices. the text considers a number of experiments carried out by the author in various genres and types of art. Among them is the concert performance “Harms in the Philharmonic”, performed for the 100th anniversary of the poet in the Great Hall of the St. Petersburg Philharmonic. It was based on the diary entries of Daniil Kharmis and the music he listened to at the Philharmonic. Another concert performance, “Confusion instead of music,” was constructed as a comparison of the works of Dmitry Shostakovich and official documents condemning this music. the connection between the opus and the place is analyzed on the example of the project “The Way of *The rite of Spring*” associated

Дмитрия Шостаковича и официальных документов, осуждающих эту музыку. Связь между опусом и местом анализируется на примере проекта «Путь «Весны священной», связанного с балетом Игоря Стравинского и его фольклорными истоками, спектакля-путешествия «Маршрут «Старухи» по повести Даниила Хармса и спектакля «Разговоры беженцев» по Бертольту Брехту. В последнем спектакле, который шел на вокзале, с помощью звуковой аппаратуры зрители помещались одновременно в сегодняшнюю, непрерывно текущую жизнь и в пространство действия, не вырванного из отчетливого социально-исторического контекста. Объектом анализа в тексте становятся элементы случайности в сайт-специфик искусстве, а также городская и природная среда, которая осознается как некая сверхдекорация, новые возможности и особенности средств выразительности актера, функции зрителя, участвующего в сайт-специфик спектакле.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *гений места, сайт-специфик, театр, городская среда, зритель, Хармс, Брехт, Стравинский, «Маршрут «Старухи», «Разговоры беженцев».*

with Igor Stravinsky's ballet and its folklore sources, the play-journey "The route of *The Old woman*" based on the novel by Daniil Kharms and the play "Refugee Conversations" by Bertolt Brecht. In the last performance, which was performed at the railway station, with the help of sound equipment, the audience was simultaneously placed in today's continuously flowing life and in the space of action, which was not torn out of a distinct socio-historical context. the object of analysis in the text is the urban and natural environment, elements of randomness in a site-specific, new opportunities and features of the means of expression of the actor; the functions of the viewer participating in the site-specific performance.

KEYWORDS: *Genius Loci, site-specific, theatre, urban environment, spectator, Kharms, Brecht, Stravinsky, "The route of The Old woman", "Refugee Conversations".*

Меня всегда очень волновал вопрос: какие есть способы вступления в реальные, действенные отношения с гением места? Для этого существуют музеи, экскурсии, мемориальные доски, кладбища, карты, атласы и путеводители, что-то еще. Все это имеет свои недостатки.

«Гений места – художник или творец, чья жизнь (биография), работа и/или произведения связаны с определенным местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и могут служить существенной частью образа места или географического образа» [1, с. 154]. В наше время гений места – уже, как правило, часть массовой культуры, широко эксплуатируемая индустрией туризма и городского маркетинга.

Вот, например, мемориальная доска. Я подошел. На ней написано: здесь жил какой-то великий генерал. Дальше что? Я должен, видимо, посмотреть в энциклопедии, где он воевал и за кого. Еще хуже, если Михаил Иванович Глинка здесь написал «Руслана и Людмилу». Если человек не знает ничего о «Руслане» и вообще про Глинку, но хочет понять, что это такое, он должен что-то услышать. Но если мы просто включим запись или поставим на улице оркестр, как часто и делается, мы нарушим все закономерности жизни среды и, скорее всего, получится жуткое дурновкусие.

Многие, бывая в Варшаве, обращали внимание на шопеновские скамейки. Вы садитесь на скамью, и исполняется запись какой-нибудь мазурки или ноктюрна. «Вы в Варшаве». Есть в этом и какой-то китч, с одной стороны, а с другой – так реализуется идея соприсутствия с кем-то, с человеком, который был раньше.

Эта идея для меня очень важна. Я остро чувствую, что работаю на Моховой, 33/35, в том месте, где учились Манделъштам и Набоков. Пытаюсь это передать студентам – по-моему, чаще не передается. Это просто имена, за ними должно ведь что-то стоять. Человек, который читал, читал внимательно «Другие берега», «Египетскую марку», «Тенишевское училище», на это сообщение совсем иначе реагирует.

Подобные размышления привели меня к нескольким опытам. Один из первых – концерт-спектакль «Хармс в филармонии» (2006). К 100-летию со дня рождения Даниила Хармса фрагменты его сочинений и дневниковых записей прозвучали в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, частым посетителем которого был поэт (актер Александр Галибин читал фрагменты дневников, находясь в зале на ранее занимаемых Хармсом местах). Звучавшие в исполнении оркестра (дирижер – Федор Леднёв) сочинения соответствовали тем программам, слушателем которых был Хармс.

Здесь важно, что это именно тот зал, о котором идет речь в документах, в дневниках и записных книжках Хармса. Это подлинная, аутентичная среда. Хармс пишет: «На концерте мы сидели во второй боковой ложе, вчетвером» [2, с. 206] – и вот где он сидел. Он слушал 23 ноября 1932 г. «Бетховенского Кориолана, органнй концерт Генделя d-moll и Малера 5-ую симфонию» [2, с. 206], а 27 ноября «Реквием» Моцарта [2, с. 207] – и вы слушайте. Вполне естественно, что артисту я предложил работать в основном из зала, из ложи, из партера, но тогда такое освоение пространства филармонии воспринималось как слишком радикальное и реализовалось лишь отчасти. И все же это была попытка совместить спектакль, концерт и реальное, документально обоснованное пространство и ритуальный смысл происходящего – некую «мессу по Хармсу».

В том же году в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии состоялся «Сумбур вместо музыки»², где тексты партийных постановлений и статей из официальных советских изданий в исполнении замечательного актера Александринского театра Виктора Смирнова сочетались с исполнением жестко критикуемых, осуждаемых в них сочинений Дмитрия Шостаковича.

«Сумбур» был в чем-то продолжением «Хармса». Здесь тоже работало и само фантастическое пространство Большого зала филармонии, мраморные колонны, красный бархат стульев и занавесов.

Но было и другое важное обстоятельство. От литературно-музыкального спектакля благодаря мастерству и смелости актера хотелось сделать шаг в сторону перформативного акта – и, может быть, это отчасти удалось. Очень велик здесь был эффект личного

² Название программы воспроизводит заголовки знаменитой статьи, опубликованной в газете «Правда» в 1936 г. [3].

высказывания Смирнова, его непосредственного контакта с текстами и оркестром. Виктор Федорович на репетициях рассказывал мне о тех страшных часах, которые он пережил, будучи студентом театрального училища в конце 1940 – начале 1950-х, когда он присутствовал на обсуждениях постановлений партии, всякий раз связанных с массовым, организованным осуждением его любимых педагогов-«формалистов» и «космополитов» и их покаянными речами. Смирнов произносил эти тексты со страшной, обиденной убежденностью, как на партсобрании (а он, по-моему, какое-то время руководил парторганизацией Александринского театра). Многие фрагменты намеренно репетировались оркестром и артистом отдельно. Поэтому возник эффект неподготовленной реакции оркестра: у молодых музыкантов, которые в массе своей с текстами не знакомы, несколько отвисали челюсти. Помню, что после какой-то особенно агрессивной фразы виолончелистка уронила смычок. Столкновение двух слоев сценария – запланированного и неожиданного – давало новый результат.

Попыткой художественного исследования взаимосвязей между художником, сочинением и средой был и проект «Путь «Весны священной» (2013 – 2017), совмещавший черты спектакля и концерта, в рамках которого коллектив музыкантов посетил города Украины и России, исполняя авторское переложение балета Игоря Стравинского как часть сюиты из русских и украинских народных песен. Переключки между великим сочинением и питавшими его истоками были особенно поразительны в аутентичной среде, где композитор столкнулся с многонациональной фольклорной стихией: этой программой был открыт государственный Дом-музей Стравинского на его малой родине в Устилуге (сегодня приграничье Украины и Польши). В подготовке

программы принимали участие: крупнейший ученый-этномузыковед Михаил Лобанов, ансамбль «Виртуальная деревня»³, в котором поют музыканты из четырех стран (Россия, Украина, Франция, Беларусь), в том числе крупнейший современный исполнитель русского фольклора Сергей Старостин, петербургские пианисты Петр Лаул и Павел Райкерус, менеджеры Мария Слоева, Сергей Величкин, Даниил Храмов и многие другие. В 2017 году программу «Путь «Весны священной»» приняли Парижская филармония и Лионская консерватория, позднее она была исполнена в Женеве и вновь в Лионе.

Устилуг – это именно то место, где Стравинский начал писать «Весну священную» («После парижского сезона я вернулся в Россию, в наше имение Устилуг, чтобы полностью посвятить себя “Весне священной”» [4, с. 83]). Отсюда, с земли своих предков, он уедет в 1913 г. в Швейцарию, где музыка балета была окончена («В течение зимы 1912/13, живя в Кларане, я все время работал над партитурой “Весны священной”» [4, с. 94]),

3 Концерт-спектакль «Путь «Весны священной» осуществлялся в разных версиях – в Санкт-Петербурге, Ораниенбауме, Москве, Великом Новгороде, Лионе, Париже фольклорные блоки исполняла «Виртуальная деревня», в Кировограде – фольклорные ансамбли под управлением Ирины Клименко и Светланы Концедаловой, в Устилуге выступали участники «Виртуальной деревни» Светлана Концедалова и Александр Полячок и музыканты с Волины – лирник Андрей Ляшук и Зоряна Нестерук.

и затем состоялась знаменитая премьера в Париже, определившая во многом пути развития музыки прошлого века. Композитор покидает Россию навсегда, лишь в 1962 г. он приедет в Ленинград и Москву на месяц.

Здесь, в Устилуге, композитор вновь погружается в поразительную звуковую среду. Еврейское местечко, окруженное полями, польскими и украинскими деревнями, является для него местом встречи с многонациональным фольклором. Мы знаем, что он посещал еврейскую свадьбу, существует фотография, на которой Стравинский фиксирует пение украинского лирика. Композитор утверждал, что он не использовал фольклорный материал непосредственно. Однако в 1980-х гг. двое исследователей-этномузыковедов, россиянин Михаил Лобанов и украинец Олекса Ошуркевич, вышли «в поле». Они понимали, что, несмотря на трагические, необратимые изменения населения этой земли, среди жителей Устилуга есть еще люди, кто слышал те же песни, те же наигрыши, которые слышал Стравинский, и обнаружили истоки «Весны» [5].

Музыка «Весны священной» в новом контексте, рядом с народной музыкой, звучит совершенно по-новому, в ней всплывают иные смыслы. Около сотни людей разместились в небольшом концертном зале музея, а сотни стояли на земле вокруг. И в самом этом молчаливом стоянии на сырой осенней земле был какой-то особый смысл.

...Для меня сыграл существенную роль опыт работы в бригаде, которая готовила церемонии открытия и закрытия «Золотой маски» в Санкт-Петербурге в 2003 г.: это были Андрей Могучий, Александр Шишкин и другие замечательные художники (в данном случае я выступал не как постановщик, а исключительно как сценарист). Александр Чепуров высказал тогда интересное предложение. Он как видный историк Александринского театра готов был поделиться своими познаниями о великих зрителях Александринского театра.

Мы решили просто пригласить Александра Анатольевича на сцену и попросить его рассказать о тех местах в зале, на которых сидели выдающиеся представители отечественной культуры. Люди, сидевшие на этих местах, высвечивались прожектором. В кресло, на котором некогда сидел Гоголь, мы решили посадить писателя Владимира Сорокина. А вот место Пушкина в ложе оказалось, к восторгу публики, занято симпатичным молодым человеком с яркой афро-русской внешностью. Я как сценарист мог бы это и придумать, но это была бы подсадка. А тут вдруг обнаружилось, что элемент случайности может быть объектом художественного исследования. Я стал размышлять о предсказуемости, статистическом обосновании случайного художественного явления.

...Другое важное впечатление я испытал в 2013 г. в Германии, в Гиссене при посещении юбилейного спектакля по «Войцеху» Георга Бюхнера.

Зритель перемещался на кораблике по реке, артисты – во вполне традиционной манере – исполняли сцены пьесы на пристанях и пирсах⁴. Это был, в общем, почти любительский, не самый выдающийся спектакль.

⁴ Показ спектакля продолжается ежегодно.

Но в нем, помимо аутентичной среды окрестностей Гиссена – тихие берега Ланна, закатные деревья, луга: все это необыкновенно рифмовалось с полным тайны обликом природы в «Войцек», – был и один поразительный эпизод.

Дело в том, что местные жители из садоводства тоже хотят посмотреть спектакль, но бесплатно, прямо не выходя из сада. Они нарезают огурчики, наливают пиво и сидят на почтительном удалении. Темнеет. Представьте теперь классического немца с животиком, который попивает за летним столиком, а жена нарезает ему мясопродукты. И он сидит в плетеном кресле на своем участке. И на его участок выпала сцена убийства Марии. И зрители видели его реакцию на происходящее. Совершенно естественную реакцию вполне культурного бургера. Это был незабываемый по силе, по простоте, по правдивости художественный акт. Вероятно, я смотрел на этого человека с неприличным вниманием, но он стал для меня главным актером сезона.

Вероятно, тут-то я и понял, что среда вместе с населяющими ее людьми, растениями и насекомыми может работать, может стать источником правды. Ее можно использовать не просто как декорацию, но как живой, действующий компонент. Эти наблюдения очень много дали в процессе становления проекта «Маршрут «Старухи», который придумался примерно в 2005 г., но очень долго я не решался приступить к его воплощению (фото 1–4).

Акция «Маршрут «Старухи» стала устойчивой частью жизни Санкт-Петербурга. Впервые она состоялась в 2013 г. и прошла пять раз. С помощью двух первокурсников продюсерского факультета, Егора Татаренко и Тимура Ивашкевича, а затем огромной, каждый год свыше 60 человек, команды, нам удалось осуществить спектакль-путешествие [6]

Фото 1. «Маршрут «Старухи». 2017. Эпизод. Реж. Петр Чижов. Театр Кукфо.
Фотограф: Никита Смирнов





Фото 2. «Маршрут «Старухи». 2018. Эпизод. Лисий Нос. Реж. Роман Муромцев
Фотограф: Яна Заводовская

(или променад-спектакль [7], или спектакль-экскурсию [8] – жанровое обозначение акции меняется, но и сама акция живет в режиме постоянного обновления).

Обычно он проходит во второе воскресенье июня. В акции участвуют до 80⁵ актеров, художников, музыкантов. Разделенные на творческие группы, они осуществляют постановку эпизодов из повести «Старуха» Д. Хармса [9]. Зритель перемещается в городском пространстве, следуя сюжетной логике произведения. С помощью различных, иногда полярных художественных приемов эпизоды во дворе, электричке, трамвае и магазине исполняются во дворе, электричке, трамвае и магазине. Средой для эпизода в кухне героя стала кухня в мемориальной экспозиции Музея Анны Ахматовой, а диалог героя с Сакердоном Михайловичем происходил в доме его прототипа, Николая Олейникова, в Музее-квартире Михаила Зощенко. В «Маршруте «Старухи» есть черты фестиваля, мемориального Дня Хармса, связан с ним и комплекс просветительских мероприятий. Но прежде всего это лаборатория сайт-специфического и иммерсивного театра и поиск сочетания искусства, взаимодействий со средой и ритуала.

«Маршрут» дает возможность воспринимать город как действующее лицо. Город весьма подвижен, изменчив. Непредсказуемость (конечно, это лишь частичная непредсказуемость, просто здесь мы имеем дело не с высокой и достаточно стабильной устойчивостью текста спектакля, а с его вероятностным, релятивным характером) прежде всего порождает неожиданные пересечения и коннотации – в частности, литературы и сегодняшней житейской, бытовой среды, и этот элемент является смыслообразующим. Прежде чем осуществить «Маршрут», мы многократно проходили его без зрителя, изучая ритм города. Стали понимать, что 12.00 и 12.30 – это не одно и то же,

⁵ Впоследствии,
в 2019 г. – 155.

воскресенье – это не четверг, что в определенный момент в определенном месте появляются монахини в серых одеяниях, где-то до какого-то часа сидит бездомный, в определенный момент он уходит и т. д. Зритель этого не знает, и он обычно не может понять, кто из актеров – статист, а кто используется нами за счет учета естественного ритма городской жизни.

Перед каждым «Маршрутом» происходит еще одна акция: своеобразные мемориальные доски, содержащие лишь цитаты из сочинений Хармса, Введенского и Олейникова, размещаются на фасадах домов, связанных с жизнью и творчеством писателей. «Маршрут «Старухи» проходит раз в год, однако его участники получают не только специально выпущенное к акции издание повести, но и созданную в ее рамках карту «Петербург-Петроград-Ленинград Даниила Хармса», которая содержит огромное количество адресов тех мест, которые связаны с жизнью и творчеством чинарей-обэриутов, в том числе точные координаты квартир друзей и знакомых Хармса. Таким образом зрителю предлагается осуществлять самостоятельные хармсовские путешествия. Отдельный проект группы «Маршрута» – три акции, осуществленные в 2015 и 2017 г., объединенные названием «Хармс-трамвай». В 2017 году этим проектом я занимался как постановщик. Мы с артистом Максимом Фоминым отобрали практически все тексты Хармса, связанные с трамваем, и он читал их в едущем по Петербургу довоенном трамвае.

Не только музейное пространство, но и концертные залы, театры, дворы, сады и улицы, железнодорожные станции, трамваи и электропоезда, полные людей, а главное – сам ритм города, жизнь его жителей становились в этих проектах активным компонентом. Живая, действующая среда осознавалась и как сверхдекорация, и как своего рода герой, участвующий в действии. Ежеминутное присутствие реальной истории, овеянной в жизни пространства, имело целью и активный диалог с текстом, и эффект соприсутствия в настоящем времени с уже ушедшими художниками, и изменение оптики зрителя и слушателя. А это одна из важнейших задач

Фото 3. «Маршрут «Старухи». 2019. Реж. Антон Оконешиников. «Кресты».
Фотограф: Полина Ефременко





Фото 4. «Маршрут «Старухи». 2019. Эпизод в Российской национальной библиотеке.
Реж. Дмитрий Крестьянкин. Фотограф: Полина Назарова

«Маршрута» – изменение оптики, когда после 8-часового участия в акции зритель по-новому воспринимает само пространство города, физически ощущая сопричастность с его *Genius Loci*. И тогда «Место становится поистине борхесовским «садом разбегающихся тропок», в котором уже многие люди, группы, сообщества, субкультуры могут оказаться продолжателями образов гения, формируя свои образы, мифы и идентичности – возможно, и не пересекающиеся друг с другом» [1, с. 164].

Опыт «Маршрута «Старухи» во многом повлиял на следующую попытку взаимодействия художественного текста с реальной средой – спектакль «Разговоры беженцев» по пьесе Бертольта Брехта [10], осуществленный в Санкт-Петербурге и Москве на фестивалях «Точка доступа», «NET» и «Золотая маска» в 2016–2017 гг. (фото 5)⁶. (Хотя идея «Беженцев» родилась значительно раньше, чем идея «Маршрута «Старухи».)

Действие пьесы Брехта, написанной в начале Второй мировой войны в Финляндии, разворачивается в основном на железнодорожном вокзале в Хельсинки. Герои пьесы – двое беженцев из нацистской Германии. С помощью звуковой аппаратуры зрители спектакля, который проходит на Финляндском и Ленинградском вокзалах, помещаются одновременно в сегодняшнюю, непрерывно текущую жизнь и в пространство действия, не вырванного из отчетливого социально-исторического контекста. По словам А. Ананской, брехтовский текст звучит на вокзалах двух столиц, «рифмуясь с современными событиями даже больше, чем когда-то виделось самому Брехту» [11].

О «Разговорах беженцев» довольно много написано, поэтому скажу лишь несколько слов о том, как мы готовили эту работу. Мы с Сергеем Волковым и Максом Фоминым сначала (в основном за городом,

⁶ Был показан в Новосибирске и Челябинске, а затем, в 2019 г. на Днях Брехта в Берлине



Фото 5. «Разговоры беженцев». 2017. Режиссер Владимир Кузнецов.
Фотограф: Вадим Фролов

в Репино) занимались текстом, акцентируя в нем лишь те фрагменты, которые актеры сознательно желали присвоить, с которыми в значительной степени могли согласиться – не художественно, а граждански. Наконец, мы пришли на вокзал. Этому, конечно, предшествовали переговоры продюсерской группы фестиваля «Точка доступа» (прежде всего Филиппа Вулаха и Оксаны Пресняковой) с железной дорогой, встречи с начальником вокзала, с персоналом, который, к некоторому нашему удивлению, был доброжелателен и гостеприимен. Сначала все немного стеснялись и размышляли о том, как наше поведение будет воспринято посторонними. Но мы сели в зале ожидания и начали репетировать – сперва без всякой аппаратуры. И все стало иным. Текст зазвучал совершенно по-новому, обнаружили какие-то новые смыслы.

Вскоре мы освоились. Мы стали понимать, как устроена жизнь Финляндского вокзала. Какая смена охраны когда дежурит. Как работает бариста в зале ожидания. Каковы отношения между нищими и уличными торговцами с полицией и вокзальными службами. Мы стали следить за тем, как в сувенирной лавке появляются бюстики Сталина, Чайковского, Ленина, Брежнева. Брежнев стоял неделю и вдруг исчез, Чайковских куплено два, Сталин, окрашенный серебрянкой и золотянкой, вдруг ушел одновременно в трех размерах...

Все стало другим для нас. На определенной стадии вокзальных репетиций появился столь важный для спектакля Владимир Кузнецов. Наконец, участие в работе звукорежиссера Виталия Швецова еще раз полностью поменяло наше восприятие мира. И наконец, мы полюбили вокзал, и он дал нам совершенно новую интонацию и особое ощущение, что мы и наши зрители – какое-то «братство вокзала»⁷.

7 Калле (Сергей Волков) с долей самоиронии говорит у Брехта: «Мне иногда <...> казалось, что если посмотреть со стороны, <...> то нас можно принять за какую-нибудь особенно фанатическую секту» [10, с. 67].

Все сказанное, видимо, совершенно не ведет ни к каким внятным выводам, но позволяет сформулировать некоторые вопросы и поделиться ощущениями.

Среда. Изучение среды можно сравнить с работой режиссера с макетом или эскизами декораций и костюмов. Среду можно насытить неким новым смыслом, возможно и осуществить в нее перформативное вторжение.

Мне кажется, здесь уместна предельная осторожность. Декорация, стоящая во дворе, очень быстро утрачивает эстетическую свежесть, воспринимается не просто как инородное, но как грубая безвкусица, как китч. В принципе, она может быть либо идеально, без швов вписана, либо абсолютно, вопиюще контрастна по отношению к среде. Но весьма трудно «переиграть» живую жизнь, нередко подбрасывающую нам сюрпризы. И почти невозможно переиграть живого человека. Театровед Юлия Клейман в статье, посвященной «Разговорам беженцев», замечает: «Нельзя сказать, чтобы неожиданно – уж такое место этот Финляндский вокзал, – но каждый раз текст нетривиальным образом проецируется на происходящее вокруг, превращая каждого встречного в персонажа» [12].

Сложно взаимодействовать со средой даже очень талантливому артисту, ведомому очень талантливым постановщиком. В одном из «Маршрутов «Старухи» режиссером Александром Никаноровым была организована следующая мизансцена: актер Евгений Санников (голый или почти совсем раздетый) играл на трубе в окне одного из домов на Литейном (из квартиры, любезно предоставленной «Маршруту» друзьями). Эпизод был инспирирован фрагментами из дневников Хармса. По-моему, это была замечательная находка. Каково же было наше удивление, когда она в одном из показов была совершенно смята двумя сотнями кришнаитов, проходивших по проспекту с мантрами «Харе Кришна»...

Для статиста, не наделенного большим талантом и профессиональным мастерством, все еще сложнее. В «Беженцах» была попытка ввести статиста в полицейской форме. Несмотря на простоту задачи и все старания артиста, он «выпирал» из сценического текста. А в финальной сцене одного из петербургских показов «Разговоров беженцев» мы столкнулись с реальным полицейским, который пытался препроводить актеров в участок за употребление пива в неполюженном месте, у самых дверей буфета. Это была просто накладка – видимо, работник полиции не получил инструктивной информации о проведении спектакля. Во всяком случае мы не провоцировали эту ситуацию и старались строго придерживаться договоренностей с вокзалом. Но сколько здесь было художественной правды – не в тексте полицейского, а в его фактуре, выправке, самом взгляде. Юлия Клейман, ставшая свидетельницей этого момента, поймала случайную реплику «короля эпизода»: «Полицейский, кстати, произносит реплику, которой позавидовал бы сам драматург: “В России можно все, только нельзя попадаться”» [12].

Мы много раз пытались использовать статистов, максимально упрощая их задачи. Но эстетически приемлемых результатов было достигнуто

немного. Да, в Москве мы подсаживали играющего ребенка в пустующий детский зал и т. д. Но по мере показов, как правило, убеждались, что при условии некоторой насыщенности среды обывателем роль статистов может быть существенно уменьшена. Важнейшим элементом спектакля, наряду с актерами и средой, становится навигация. Эту функцию берет на себя актер, экскурсовод, программка, гаджет, а в «Беженцах» – режиссер, ведущий спектакль (человек с флажком, Владимир Кузнецов).

Артист. Нашей целью было такое соединение артиста с реальностью, которое включило бы его в присущую ей систему органических связей. Попросту говоря, в «Разговорах беженцев» мне кажется идеальным, чтобы посторонние люди, обычные пассажиры практически не обращали внимания на актеров и зрителей, воспринимая их как рядовое проявление повседневной жизни. И эта ситуация лишь дважды нарочно взламывается изнутри (стихотворение, которое Максим Фомин читает, стоя на стуле в зале ожидания, и финальные аплодисменты).

Это предполагает высокий уровень включенности актера в темпоритм живой жизни, учет им как на сознательном, так и на подсознательном уровне чрезвычайно значительного набора обстоятельств. Он должен как бы раствориться в жизни и играть с ней, как талантливый солист играет с гигантским оркестром, сохраняя индивидуальную интонацию своей партии. Вместе с тем это отчасти похоже на работу в кино, и он использует приемы из киноарсенала.

Игра (или – работа) с восприятием зрителя, его вниманием – важный аспект сайт-специфик. На изменении самого процесса восприятия строится ряд эпизодов (или, точнее, переходов от одного эпизода к другому) в «Разговорах беженцев». Слыша в наушниках начало диалога, зритель сначала обычно воспринимает его как трансляцию аудиозаписи. Однако наиболее пытливые ищут взглядом актеров, указанных в программке, оглядывают пассажиров: кто из них актер? Поиск актеров становится ключевым процессом – он стимулирует внимательное разглядывание людей в толпе, попытку «примерить» на каждого афористический брехтовский текст.

Финал брехтовского спектакля возвращает ситуацию растворенности актеров в массе людей. В зависимости от особенностей конкретного вокзала мы пытались найти мизансценическое выражение метафоры, заставив зрителя воспринимать философский диалог как случайно услышанные в толпе голоса случайных встречных (фото б).

Зритель. Каждый зритель должен быть творцом своего текста спектакля. Это более индивидуальная работа, чем в процессе соборного восприятия традиционного театра. Каждый должен попытаться как бы снимать свое кино и смотреть свой фильм. Такое восприятие требует не только специфической концентрации (мне кажется, она скорее присуща слушателю крупной формы, классической музыки), но и своеобразного таланта остро видящего зрителя. Нужна, наконец, и некоторая привычка к такому занятию. Еще в начале прошлого столетия М. Рейнхардт писал, что «драматический



Фото 6. «Разговоры беженцев». 2017. Финляндский вокзал. Актеры Максим Фомин, Сергей Волков. Фотограф: Вадим Фролов

«Талант зрителя имеет для театра почти такое же значение, как и талант актера» [13, с. 388].

Особый интерес вызывает присутствие в пространстве спектакля, помимо актера и зрителя, действующего и смотрящего, некоего *третьего*: человека, обывателя, просто *живущего жизнью*. Ольга Федянина в статье о «Разговорах беженцев» описала свое ощущение и видение этой новой ситуации: «Зрители, которых в отличие от актеров как раз очень легко узнать по наушникам, могут наслаждаться самыми разными видами и формами брехтовского «остранения»: вот пассажир с багажом оказывается в кучке зрителей и пытается сообразить, во что здесь все так вслушиваются. Вот кто-то, оказавшись рядом с актером, опасливо наблюдает за человеком, бормочущим в микрофон. Вот между двумя кучками зрителей проходит строй солдат – под слова, которые им не слышны, к счастью или к несчастью. Осознание того, что ты и еще 50 человек в зале ожидания слышат то, чего не слышат остальные, точно так же тебе посторонние, – самая сильная вариация эффекта остранения в спектакле» [14, с. 25].

Худшим зрителем является тот, кто не чувствует природы спектакля и нарушает предлагаемые правила игры. Злейшим врагом становится не мобильный телефон, а неправильно выбравший позицию фотограф или оператор (тогда содержанием спектакля становятся отношения актера и среды с репортером). Бесперспективна и попытка зрителя постоянно держать лицо актера в поле зрения, между тем (как здесь часто бывает) гораздо выразительнее работает затылок и даже отдаленный силуэт.

Впрочем, конвенции со зрителем разных спектаклей могут быть отличны. Это – одна из составляющих интриги. В сайт-специфик спектакле, например, иногда может использоваться арсенал средств уличного театра, – подобно разрыву спектакля, строящегося в пространстве с «четвертой стеной»,

эпизодами «а parte». Тем не менее между ними существует принципиальная разница. В одном из разговоров ее удачно определил Владимир Кузнецов. Он заметил, что уличный театр как бы раскрашивает город, а сайт-специфический театр, в свою очередь, городом раскрашен, то есть воспринимает город как набор эстетических средств (и, добавлю, средств более широкого характера).

Ясно, что нас ожидает бурное развитие сайт-специфического театра. Его станет больше. Он станет привычным. Будущее – это много или очень много плохих или ужасных сайт-специфических спектаклей. Ну что же, чем он хуже традиционного театра в специальном пространстве, который ежесезонно выпускает несколько выдающихся, множество хороших и великое множество плохих спектаклей?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Замятин Д. Н.* Гений и место: ускользающая со-в-местность // *Общественные науки и современность*. 2013. № 5. С. 154–165.
2. *Хармс Д. И.* Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние. Записные книжки. Письма. Дневники / Публикация, вступительное слово и послесловие Владимира Глоцера // *Новый мир*. 1992. № 2. С. 192–224.
3. [б. п.] Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // *Правда*. 1936. 28 января.
4. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. – 464 с.
5. *Лобанов М. А.* Украинский фольклор Устилуга в творчестве Стравинского // *Стравинский та Україна / Сост. А. Терещенко*. К.: Абрис, 1996. С. 48–68.
6. В Петербурге Хармса снова открывается «Маршрут «Старухи»». Петербургский авангард. Интернет-журнал. 2018. Июнь. URL: <http://avangard.rosbalt.ru/2018/06/06/v-peterburge-harmsa-snova-otkryvaetsya-marshrut-staruhi/>.
7. *Дунаева А.* Пространство не даст соврать // *Театр*. 2016. № 6. URL: <http://oteatre.info/prostranstvo-ne-dast-sovrat/>.
8. *Малека Ю.* Третий «Маршрут «Старухи» // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/tretij-marshrut-staruhi/>.
9. *Хармс Д. И.* Старуха. Повесть // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений

REFERENCES

1. Zamyatin D. N. *Geniy i mesto: uskol'zayushchaya so-v-mestnost'* [Genius and place: elusive co-locality]. In: *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and the Present], 2013, no. 5, pp. 154–165.
2. Kharms D. I. *Bozhe, kakaya uzhasnaya zhizn' i kakoye uzhasnoye u menya sostoyaniye*. *Zapisnyye knizhki. Pis'ma. Dnevniky* [God, what a terrible life and what a terrible state I have. Notebooks. Letters. Diaries] / *Publikatsiya, vstupitel'noye slovo i poslesloviye Vladimira Glotsera*. In: *Noviy mir* [New World], 1992, no. 2. pp. 192–224.
3. [n. a.] *Sumbur vmesto muzyki. Ob opere "Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda"* [Muddle instead of music. About the opera Lady Macbeth of Mtsensk County]. In: *Pravda* [Pravda]. 1936. 28 yanvarya [28 January].
4. *Stravinskiy I. F. Khronika moyey zhizni* [Chronicle of my life]. Moscow: Kompozitor, 2005. 464 p.
5. *Lobanov M. A. Ukrainskiy folklor Ustiluga v tvorchestve Stravinskogo* [Ukrainian folklore of Ustilug in the works of Stravinsky]. In: *Stravinskiy ta Ukraina* [Stravinsky and Ukraine] / Sost. A. Tereshchenko. Kiev: Abris, 1996, pp. 48–68.
6. *V Peterburge Kharmsa snova otkryvaetsya "Marshrut "Starukhi"* [In St. Petersburg Harms, the "Old Woman's Route" opens again]. In: *Peterburgskiy avangard. Internet-zhurnal* [Petersburg avant-garde. Internet magazine]. 2018. Iyun'. Available from: <http://avangard.rosbalt.ru/2018/06/06/v-peterburge-harmsa-snova-otkryvaetsya-marshrut-staruhi/>.

- ний в 4 т. Т. 2. Проза и сценки. Драматургия. СПб.: Академический Проект, 1997. С. 161 – 188.
10. Брехт Б. Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 4: Пьесы. М.: Искусство, 1964. С. 5 – 90.
11. Ананская А. Прогулки с Брехтом // Театр. 2017. № 30. URL: <http://oteatre.info/progulki-s-brehtom/>.
12. Клейман Ю. Калле, Циффель и Финбан // Петербургский театральный журнал. 2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/kalle-ciffel-ifinban/>.
13. Хрестоматия по истории зарубежного театра. Под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2007. – 640 с.
14. Федянина О. Вокзал на двоих // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 28. С. 25.
7. Dunayeva A. *Prostranstvo ne dast sovrat'* [Space will not lie]. In: *Zhurnal Teatr* [Theatre Journal], 2016, no. 6. Available from: <http://oteatre.info/prostranstvo-ne-dast-sovrat/>
8. Maleka Yu. *Tretiy "Marsbrut "Starukhi"* [Third "The Old Woman's Route"] In: *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg Theatre Journal]. Available from: <http://ptj.spb.ru/blog/tretij-marshrut-staruxi/>.
9. Kharms D. I. *Starukha. Povest'* [The Old Woman. The Story]. In: Kharms D. I. *Polnoye sobraniye sochineniy v 4 t. T. 2. Proza i stsenski. Dramaturgiya* [Complete Works in 4 vols. Vol. 2. Prose and sketches. Dramaturgy]. Saint Petersburg: Akademicheskii Proyekt, 1997, pp. 161 – 188.
10. Brecht B. *Razgovory bezbentsev* [Refugee Conversations]. In: Brecht B. *Teatr: P'yesy. Stat'i. Vyskazyvaniya. V 5 t. T. 4: P'yesy* [Theatre: Plays. Articles. Statements. In 5 vol. Vol. 4: Plays]. Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 5 – 90.
11. Ananskaya A. *Progulki s Brekhtom* [Walks with Brecht]. In: *Teatr* [Theatre], 2017 no. 30. Available from: <http://oteatre.info/progulki-s-brehtom/>.
12. Kleyman Yu. *Kalle, Tsiffel i Finban* [Kalle, Ziffel and Finban]. In: *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg Theatre Journal], 2016. Available from: <http://ptj.spb.ru/blog/kalle-ciffel-ifinban/>.
13. *Khrestomatiya po istorii zarubeznogo teatra* [A reader on the history of foreign theatre]. Pod red. L. I. Gitelmana. Saint Petersburg: Izd-vo SPGATI, 2007. 640 p.
14. Fedyanina O. *Vokzal na dvoih*. [Station for two]. In: *Kommersant Weekend*. 2016 no. 28. p. 25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Учитель Константин Александрович – доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: ucchitel@bk.ru

ORCID: 0000-0002-9728-2141

Учитель К. А. Гений места: опыты взаимодействия. Тезисы и наблюдения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 141 – 155. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-141-155

ABOUT THE AUTHOR

Konstantin Uchitel – Dr. habil. in Arts, Professor of the Department of Creative Producing for Performing Arts of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: ucchitel@bk.ru

ORCID: 0000-0002-9728-2141

Uchitel K. A. Genius loci: interaction experiences. Theses and observations. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 141 – 155. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-141-155

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ В РУКАХ РЕЖИССЕРА

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются сочетаемость психотипов актеров и режиссеров и эффективность их взаимодействия при подготовке спектакля, а также определение частоты актерско-режиссерских диад, в которых они переживают негативное взаимодействие. Представлены результаты эмпирического исследования по психодиагностике личности актеров и режиссеров с использованием методов психоанализа с целью выявления приемов профессионального управления отношениями.

Функционирование пары как в личной, так и в корпоративной жизни, подразумевает совокупность многих факторов: конфликт развития, мироощущение, способность справляться с фрустрацией, понимание собственной идентичности, способ объектных отношений и пр. Однако бессознательный конфликт в диаде, внешние проявления которого не приветствуются в обычных рабочих отношениях, может сыграть ключевую роль в театре.

Проекция и перенос в отношениях между актером и режиссером иногда становятся ценной частью творческого процесса. *Объект* исследования – актерско-режиссерская диада, *предмет* – структура психики личности актера и режиссера. С помощью дифференциальной диагностики определяется частота формирования актерско-режиссерских диад, в которых актеры и режиссер в плане их психического здоровья переживают взаимодействие как негативное, а также анализируется структура актерско-режиссерской диады, в которой психика каждого будет наиболее сохранна.

PSYCHOANALYTIC INSTRUMENT IN THE DIRECTOR'S HANDS

ABSTRACT

The article discusses compatibility of psychotypes of actors and directors, and the effectiveness of their interaction in preparing of a play, as well as determining the frequency of formation of actor-director dyads, in which they experience negative interaction. The results of an empirical study on the psychodiagnostics of the personality of actors and directors applying the methods of psychoanalysis in order to identify techniques of professional relationship management are presented in the article.

The functioning of a couple in both personal and corporate life implies a combination of many factors – the conflict of development, view of life, ability to cope with frustration, understanding of one's own identity, the way of object relations, etc. However, an unconscious conflict in a dyad, whose outward manifestations are not welcomed in normal working relationships, can play a key role at the theatre.

Projection and transference between the actor and the director sometimes become a valuable part of the creative process. *The object* of research is the actor-director dyad, *the subject* is the structure of the actor and director's personality psyche. Using differential diagnostics to determine the the frequency of formation of actor-director dyads, in which actors and the director – in terms of their mental health – experience interaction as negative, as well as identifying the structure of the actor-director dyad, in which the psyche of each will be most preserved. The paper consists of theoretical and empirical parts.

Tasks of the empirical part: to develop a research scheme that will give an idea

Задачи эмпирической части – разработать схему исследования, которая даст представление о структуре личности каждого респондента и позволит сделать выводы о взаимодействии в паре, выявить, как бессознательные конфликты, в том числе конфликты развития, влияют на создание конструктивной или деструктивной пары, проанализировать влияние внутриличностного конфликта на способы работы диады.

В качестве психодиагностической методики были использованы «Биографическое интервью», авторский опрос, тематический апперцептивный тест (ТАТ) и семантический анализ речи респондентов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *психология творческой личности, театр, режиссер, актер, психоанализ взаимоотношений.*

of the structure of each respondent's personality and allow drawing conclusions about the interaction in a pair, to identify how unconscious conflicts, including developmental conflicts, affect the creation of a constructive or destructive pair, to analyze the impact of intrapersonal conflict on the ways of functioning of the dyad. A "Biographical interview" a survey, a Thematic apperception test (TAT) and a semantic analysis of the respondents' speech were used as a psychodiagnostic technique.

KEYWORDS: *psychology of a creative person, theatre, director, actor, psychoanalysis of relationships.*

Изучив методическую литературу по актерскому мастерству, опубликованную за последнее столетие в России и на Западе, делаем вывод, что основное внимание уделяется технике актерского мастерства, но не технике его преподавания. XX век дал целый ряд примеров великих систем воспитания актера в режиссерском драматическом театре: от системы К. С. Станиславского и его последователей до М. Рейнхардта, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, Э. Декру, А. Арто, Е. Гротовского и совсем современных стратегий перформативности. Сегодня, когда разновидностей техник существования актера внутри режиссерского рисунка спектакля великое множество, гораздо более острой видится проблема взаимодействия режиссера и актера.

Появление режиссерского театра вдохновило Станиславского на разработку актерской техники, которая по сей день лежит в основе российской, голливудской и некоторых европейских актерских школ. Идеи Станиславского связаны с появлением новых подходов к изучению человеческой психики в Европе в конце XIX столетия, в частности, с работами по поведенческой теории Т. Рибо, а также с исследованиями о высшей нервной деятельности И. П. Павлова и И. М. Сеченова. Почти одновременно в российской периодике появились первые работы по психоанализу З. Фрейда, однако они не особенно повлияли на новаторские попытки Станиславского понять психику человеческой личности с целью достижения актерской выразительности.

В 1920–1930 годы американский и европейский театр уже активно применял психоаналитический подход к разбору сценического материала для понимания символики, латентного содержания действия и поведения героев.

В России дела обстояли иначе. Русское психоаналитическое общество, открытое в 1925 г., в 1933 г. было запрещено, и новое увлечение идеями психоанализа возникло лишь в 1990-е гг.

Задача нашей работы – изучить и определить способы функционирования актерско-режиссерской диады (пары), описать, какие условия будут эмоционально комфортными для продуктивной работы без нанесения друг другу психологических травм. Теория психоанализа определяет один из принципов работы психического аппарата как достижение удовольствия и избегание неудовольствия. Последнее связано с возрастанием степени возбуждения, а удовольствие – с его ослаблением. Едва ли удовольствие каждого может ставиться в качестве реально возможной цели, если только через сублимацию, которая доступна, увы, не всем актерам. В статье приводятся данные, полученные в ходе исследования, в котором приняли участие 26 актеров и 5 режиссеров. 80% без сомнений указали, что смыслом работы в театре для них является «удовольствие». Остальные ответы распределились между «потребностью в признании» и «я ничего другого не умею», что при внимательном рассмотрении тоже выводит на удовольствие.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПСИХИКИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ

Мысль К. С. Станиславского об использовании «аффективной памяти» (память на пережитые когда-то эмоции) ложится в основу новой театральной системы, которая получила название «метод физических действий» и активно разрабатывалась в МХТ уже с 1901 г. Опираясь на работы Т. Рибо, режиссер использовал понятие «аффективная память», когда действия и их сочетания рождают чувства, которые нужны актеру для перевоплощения.

В 2016 году профессор Российского государственного института сценических искусств С. Д. Черкасский опубликовал монографию «Мастерство актера. Станиславский – Болеславский – Страсберг», в которой описывает метод Станиславского как «систему профессионального обучения, воспитания актера, построенную на изучении объективных законов природы» [1, с. 51], а также рассматривает американский опыт интеграции учения Станиславского в лабораторном театре. Уже в 1923 году в Америке ученик Станиславского, один из основателей 1-й студии МХТ Ричард Болеславский в школе «Лэб» и его последователь режиссер Ли Страсберг в театре «Групп» использовали идею разбора особенностей психики человека в целях поиска художественной выразительности.

Театрально-педагогическая практика и теоретические исследования Болеславского того времени приводят к пониманию связи чувства и действия, к постижению того, что чувства на самом деле могут вызываться с помощью действия, но создаются чувства только из эмоциональной памяти актера [1, с. 364]. Фрейд объяснял это наличием бессознательных процессов.

Важно понимать, что действия актера продиктованы не только неосознанными желаниями и опытом, в том числе травматическим, но и социальными ограничениями, рождающими в душе внутренний конфликт. Психоанализ фокусируется не только на обусловленном ситуацией поведении личности и социальных нормах, но и на ее особенностях: мироощущении, чувстве собственной идентичности, характере. Способ, при помощи которого актер на сцене психически решает личный конфликт между желаемым и возможным, – то уникальное, что делает наблюдение за ним увлекательным.

Американский режиссер и педагог Л. Страсберг, уже работая в театре «Групп», включает идеи Фрейда в базовый метод «физических действий» Станиславского. Театровед А. В. Бартошевич отмечает: «Возможно, в книге С. Д. Черкасского следовало бы больше места отдать анализу роли учения Фрейда в становлении школы Ли Страсберга, и вообще в истории американской театральной мысли, без усталости ссылающейся на Фрейда и Станиславского как на величайших пророков и едва ли не единомышленников» [3, с. 86].

В 1964 году американский университетский журнал «The Tulane Drama Review» опубликовал статью психолога Джона Салливана «Станиславский и Фрейд», в которой автор пытался объяснить и даже сравнить результаты деятельности обоих, с важнейшей оговоркой, что Фрейд занимался научными, в том числе лабораторными исследованиями в свободном европейском обществе, а Станиславский использовал то, что было доступно осознанию психолога-любителя, пусть и увлеченного, в царской России, а затем при советской власти. «Оба были озабочены внутренней жизнью личности, ее отношением к бытию и драме человеческого взаимодействия. Не имея научных данных, которые помогли бы ему различать внутренние процессы, Станиславский был вынужден говорить о сознании в общих чертах и признавать, что у него нет возможности изучать его». Станиславский, опираясь на актерскую интуицию, сосредоточился на выражении эмоций и использовании памяти для изучения и демонстрации поведения. Эмоции и память также играли большую роль в теории Фрейда, который изучал поведение, чтобы определить внутреннее состояние, в то время как Станиславский копировал поведение лишь для изображения внутренних чувств. Салливан подчеркивает: «Неспособность развить движение Станиславского или попытаться сделать для нашего времени то, что Станиславский сделал для своего времени, – перевести в актерские термины современные концепции психологии – это неудача интеллектуалов современного театра» [4, с. 89].

КАЧЕСТВО ЖИЗНИ. УДОВОЛЬСТВИЕ

Психоанализ предлагает нам теорию, которая включает в себя важнейший для театра аспект – объектные отношения, в них вовлекается субъект в процессе коммуникации. В данном исследовании сфокусируемся на терапевтическом аспекте этого направления. Наряду с изучением личности

и особенностей ее психического развития психоанализ предлагает метод наблюдения за бессознательными психическими процессами и воздействия на их динамику. Нас интересует не то, что должен делать актер, а как дать ему психическую возможность принять способ существования на сцене для достижения художественной выразительности, предложенный режиссером.

Творческая среда всегда считалась эмоционально напряженной и сверхтрудной для адаптации. Страх потери роли, доверия режиссера, признания публики постоянно преследует актеров. Качество жизни творческой личности снижается из-за постоянной тревоги и напряжения, связанных с необходимостью устраивать всех, да еще так, чтобы не возненавидеть себя за бесконечные компромиссы. Обычные люди могут расслабиться, сменив обстановку, среду, сферу деятельности, но актеру разрядка дается гораздо сложнее, ведь у него зачастую нет границ между личной и профессиональной жизнью. Такова специфика данного призвания, а если разбирать глубже – характера человека.

К постоянному напряжению приводит череда травматических событий в жизни человека, начиная с детского конфликта развития и заканчивая ретравматизацией психики при встрече с репрезентациями более ранних нерешенных конфликтов. Если хотя бы в чем-то нам удастся достичь удовлетворения бессознательных желаний, происходит разрядка, в результате которой мы испытываем наслаждение. А ожидание приближающегося удовлетворения приносит удовольствие. «Задача режиссера приложить все усилия, чтобы создать атмосферу, в которой актер смог бы наслаждаться. Его интерес к пьесе никогда не должен быть замечен», – пишет Б. Шоу [5, с. 9].

В основе актерско-режиссерской работы всегда лежат отношения, их качество напрямую влияет на результат – наслаждение, которое оба получают от процесса. Однако цель сознательных усилий как раз заключается в том, чтобы заменить детский по сути принцип удовольствия принципом реальности, примиряющим человека с его ограничениями: невозможностью удовлетворять влечения здесь и сейчас, повелевать объектом и чувствовать себя всемогущим.

МЕТОДИКИ РАБОТЫ С АКТЕРОМ

К. С. Станиславский размышлял о техниках, которые актер может использовать для работы. Психология личности была интересна для разработки этих методик. Однако даже в воспоминаниях он описывает свое общение с учениками как авторитарное, основанное на изнурительных тренингах и муштре, с бесконечными объяснениями, что актер должен делать, чтобы разбудить и активизировать свою «аффективную память». Акцентуация на слове «должен» присутствует во многих работах Станиславского. При этом мастер пытается рационализировать, «просчитать» перформативный процесс, выкладывая перед актером теоретические карты.

Терапевтическая практика психоанализа показывает, что не имеет смысла объяснять пациенту теоретические обоснования его проблемы или указывать ему, что делать. Зная механизмы свободных ассоциаций, используя специальные терапевтические инструменты, психолог помогает пациенту вспомнить давно забытые чувства. Сможет ли пациент вылечиться, если прочтет книгу по теории психоанализа? Скорее всего, нет. Сможет ли актер, услышав инструкции, испытать эмоции? Чувства появятся скорее в ответ на чувства, чем на инструкции и требования.

Размышляя о роли режиссера в театре, Станиславский подчеркивает, что постановщик, будучи истолкователем пьесы, основную задачу решает через актеров, и поэтому он обязан быть еще и педагогом. Но что это значит в рамках работы над спектаклем?

«Показ» актеру редко достигает цели. Важно уметь создавать для него «манки». В этом состоит искусство режиссера-педагога. Есть актеры, обладающие хорошей фантазией, которую надо уметь только направлять в нужную сторону, и есть актеры, фантазию которых надо все время будить, подбрасывать им что-то, что они разовьют, умножат. «Нельзя ничего давать актеру в готовом виде. Пусть он сам придет к тому, что нужно режиссеру, дело которого – помочь актеру расстановкой на его пути дразнящих манков. Нужно только чувствовать, кого, что и при каких обстоятельствах можно дразнить» [6, с. 250].

Интуитивно Станиславский понимает, что имеет дело с разными типами личности, и описывает способ «ретравматизации» психики актера. «По Станиславскому, режиссер служит актерам зеркалом, глядя в которое актеры находят правильное решение того или иного образа» [7, с. 151]. Рекомендации мастера, основанные на личном опыте, и его интуитивные выводы не могут считаться структурированной методологией по работе педагога с актером или студентом. Ведь режиссер – это тоже психическая структура, профессиональное существование которой обусловлено характером.

Однако, ведя исследование в психологическом ракурсе, было бы непрофессионально относиться к актеру как к определенному характеру или типу. Ныне это просто специальность, которой обучают в высших учебных заведениях, и диплом является основанием для принятия актера в театр. А что тогда является основанием для отбора соискателей для обучения? Желание? Внешность? Дар? Все это очень субъективно.

Ясность попытался внести Станиславский, который способными к актерской профессии назвал тех, у кого открыт доступ к «аффективной памяти» и к тому же поддержан волевыми качествами. «Большая часть представлений Станиславского об организации личности – это представления о поведенческих реакциях актеров и персонажей в пьесах» [4, с. 103].

Психоанализ рассматривает личность как сложнейшую, уникальную структуру, где каждый отдельный случай определяет уровень доступа, а точнее, психологическую защиту ее внутреннего мира. В этом смысле

любопытно, может ли являться базовое отсутствие доступа к «аффективной памяти» у человека противопоказанием для актерской работы.

Станиславский записал разговор с артисткой О. С. Соболевской: «Плачет. Нет аффективной памяти. Не может получить прошлого чувства.

- Перечитываю письма мужа, но не могу вернуть того, что чувствовала.
- Вы надеетесь, что по прочтении письма сразу все вернется.

Это было бы очень легко. Нет, распахайте прошлое! Что это значит?

Вспоминайте все малейшие мелочи, точка в точку. Да не один раз вспоминайте, а многократно, изо дня в день!» [8, с. 272].

Слова Станиславского звучат как жесткая команда эксперта человеческой души. Можно ли представить подобный диалог на приеме у терапевта? Эта аналогия иллюстрирует ту степень доверия, которая необходима в паре «режиссер – актер».

Выверяя отношения «режиссер – актер» и как бы выступая от имени артистов, К. С. Станиславский замечал: «Поймите, что режиссерское, постановочное, и наше актерское искусство фатальным образом уничтожают друг друга. Когда вы творите в плоскости искусства, мы должны идти в плоскость ремесла, психологии и духовного углубления и забыть о собственной инициативе. И горе вам, если мы, артисты, захотим сами творить. Тогда от вашей постановки ничего не останется. Мы потребуем другого, что захочет наше чувство, и вы должны будете уступить нам, конечно, кроме того случая, когда вам удастся зажечь нас и повести за собой» [9, с. 190].

Любопытно, как в Станиславском конфликтуют две фигуры – опытного, но ранимого артиста и начинающего авторитарного режиссера. Практических рекомендаций для педагогов и режиссеров Станиславским оставлено несоизмеримо меньше, чем для актеров.

У Михаила Чехова, который продолжил исследование способов работы актера над ролью, кроме воображения и внимания, появляется воссоздание атмосферы. Казалось бы, он предлагает упражнение, в котором актеру нужно представить себе пространство, где живет его герой, и «посуществовать» в нем. Но как это похоже на бессознательную попытку режиссера сблизиться с внутренним миром артиста! Понять его. «В результате подобных упражнений «взаимоотношения» актера с атмосферой станут настолько тесными, что она может явиться плодотворным способом репетиций. Она подобна невидимому, но очень мудрому и талантливому режиссеру... Ни вам, ни вашим партнерам не нужно будет ждать случайно пришедшего настроения. Оно по вашему желанию будет возникать в качестве атмосферы» [10, с. 559].

Атмосфера как режиссер. Психологически обязательно перефразирует: режиссер как атмосфера, располагающая к расслаблению и свободным ассоциациям, тому непосредственному, что мы ждем от артиста. Чехов рассматривает сценическую атмосферу еще и с технологической точки зрения; он видит в ней сильный манок, возбудитель творческого самочувствия. Того самого, в котором появится доступ к «аффективной памяти».

Уже через несколько лет после внедрения своей «системы» Станиславский в России, а его пилигримы в Америке (Р. Болеславский, М. Успенская, Л. Страсберг) столкнулись с неизбежным сопротивлением артистов, которые не хотели терпеть авторитарное отношение.

«Ситуация в театре “Групп” чем-то напоминает мхатовскую историю 1911 года, когда Станиславский вынужден был заняться учебными упражнениями не с актерами своего театра, а с неопытными студентами. Страсберг хотел восстановить свой пошатнувшийся авторитет. Он был полон гнева, того самого знаменитого гнева, вспышки которого порой подпитывали актеров на репетициях» [1, с. 550]. «Нельзя сказать, чтобы он получал удовольствие от того, что кричал на людей во время репетиций, – он сам был обескуражен вспышками собственного неконтролируемого гнева. . . но они давали ему возможность утвердить свою власть над актерами» [1, с. 193].

В период распада театра «Групп» одна из актрис бросилась на режиссера со словами: «Я сейчас убью его». Возможно, в тот момент Страсберг понял, что перешел допустимую грань в своих отношениях с актерами. «Он больше не был для них Богом, и они требовали, чтобы он обращался с ними в соответствии с общепринятыми нормами человеческой вежливости, чтобы он осознал, что они – взрослые люди и художники-творцы, а не непослушные дети, которых ругают до тех пор, пока они не начнут хорошо себя вести» [11, с. 93].

Очевидно, что приведенный эпизод имеет отношение скорее к психологии конфликтов, нежели к методологии актерского творчества. Понятно, что в данном контексте значение взаимоотношений актера и режиссера в творческом процессе преуменьшены. Автор, в свою очередь, будет рассуждать о значимости этого феномена наряду с ценностью театра как искусства и опыта групповой работы.

Актриса Рут Нельсон вспоминала о Р. Болеславском: «Метод, аффективная память и все такое – все эти термины могут ввести в заблуждение. . . он работал со мной, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове» [12, с. 235]. Возможно, что эта фраза наполнена чувствами актрисы по отношению к режиссеру, которые, похоже, в процессе репетиций были для нее приоритетными.

ОТКУДА ШТАМП «АКТЕРЫ ПО СУТИ ДЕТИ»?

Опираясь на работы З. Фрейда, М. Кляйн, Ж. Бержера, Н. Мак-Вильямс, Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса, коснемся лишь главных моментов психоаналитической теории в рамках исследования взаимоотношений режиссера и актера.

Идея состоит в том, что от момента своего рождения и до полного «взросления» личность проходит несколько этапов развития, которые приходятся на пренатальный, младенческий, ранний детский, детский, подростковый и юношеский периоды. У каждого из этих периодов есть особенности

и внутриспсихические задачи, но суть человеческой деятельности заключается в том, чтобы установить равновесие между внешней и внутренней средой. То, как ко взрослому периоду человек научился взаимодействовать со своим внутренним миром, и определяет качество его жизни. Очень часто по независящим от человека причинам на ранних этапах что-то идет не так, это отражается на последующих этапах, и тогда взрослый человек продолжает вести себя как ребенок, которого «недокачала» мать, «недонаказал» отец, недо...

Многочисленные исследования позволили психологам вывести условные понятия «нормы», которые важны для полноценного развития личности, что влияет на характер человека, его мироощущение, способы справляться с опасностями, страхами, тревогой (психоаналитики называют их «защитами»). Очень важно количество этих способов, влияющих на качество коммуникации с окружающим миром в целом и значимым близким в частности, на умение выстраивать и защищать границы своего «я» и признавать границы других. Уровень психической зрелости определяет и качество его внутреннего конфликта, и способность к фрустрации.

Важно понимать: конфликт есть в каждом. Различаются способы его преодоления, и эти способы определяют психические структуры, условно названные в психоанализе *невротическим* – с максимальным, *пограничным* – с ограниченным или *психотическим* – с примитивным и минимальным количеством «защит».

Исследования личности актера показали, что это человек, которого не устраивает качество его психической жизни, но он может его улучшить без участия психотерапевта. В его бессознательных процессах всегда присутствует неразрешенный конфликт развития, который он, с учетом особенностей характера, паттернов поведения и работы психических защит, например сублимации, решает всю профессиональную жизнь. Как только конфликт полностью иссякнет – актерство станет ему не нужно. Именно это имел в виду Фрейд, когда говорил, что никогда не будет «терапевтировать» актера, так как он излечивается на сцене самостоятельно.

Психоанализ назвал невротиком того, кто способен выдерживать фрустрацию, кто всегда сомневается, кто способен в равной степени считать источником жизненных неурядиц как себя, так и «другого». Его основной конфликт находится на этапе прохождения эдипова комплекса, связанного с принятием амбивалентности окружающего мира и отказом от инфантильного чувства всемогущества: «Я влюблена в режиссера, хотя он и трусливый, завистливый человек» или «я никогда не стану великой актрисой, но то, что я делаю, мне приносит удовольствие», или «я поставил неидеальный спектакль, но доволен этим результатом».

Личность с пограничной структурой будет чаще обвинять в своих трудностях и неудачах «другого», окружающий мир для него непонятен и опасен. Такие личности будут всегда тяготеть к однозначному выбору, идеализации или обесцениванию себя и других. Чаще их поведение базируется

на чувстве всемогущества, что примерно соответствует мироощущению трехлетнего ребенка.

Функционирование же психотической личности основано на отсутствии целостного «я» и в тяжелых случаях — на отсутствии внутреннего и внешнего конфликта. Способ коммуникации психотика — «монадные» отношения, когда он чувствует себя рядом со значимым «другим», как младенец в утробе матери, в полном покое, а всех остальных воспринимает как источник ужаса. Психический возраст такой личности — на уровне новорожденного. Он будет невероятно чувствителен и одновременно совершенно не адаптирован к окружающему миру.

Приведем пример из психотерапевтической практики. Сандра, 37-летняя актриса, рассказывает: «Мне обязательно нужно потрогать нашего режиссера, обняться с ним в перерыве между репетициями. Пошутить. Иначе я не понимаю, что происходит между нами, и начинаю фальшивить на сцене, и чувствую себя очень неуверенно». Актриса описывает свой паттерн поведения. Это ее способ коммуникации со «значимым другим».

Чуть позже, рассказывая о детстве, Сандра делится горькими воспоминаниями, связанными со страхом, что мама может в любой момент уйти. Совсем исчезнуть. Засыпая, маленькая Сандра подолгу держала маму за руку. Потребность в тактильном контакте, которую описывает актриса, говорит о нарушении границ своих и «другого» при утраченной способности анализировать, фантазировать, символизировать свои отношения с близким. Скорее всего, причиной этого стало длительное отсутствие или депрессия матери.

На призывы актрисы к тактильному контакту режиссер не ответил взаимностью. Отказ ее обнять — это то, с чем до сих пор не может смириться актриса, которая склоняется к мысли, что она недостаточно хороша для доминирующего объекта, для того, от кого зависит на данный момент ее жизнь. Направляясь к режиссеру за «обнимашками», Сандра из раза в раз бессознательно ждет отказа, чтобы научиться выдерживать одиночество.

На этом примере видно, каким образом актриса решает свой внутренний конфликт развития. Характер, описанный выше, скорее всего, функционирует на пограничном уровне. У актрисы нет способности сублимировать, лишь взгляд и касание режиссера вдохновляют ее. Речь идет о примитивных защитных механизмах. Сандра столкнулась с режиссером, который не просто отказывался ее обнять, а манипулировал растущей неуверенностью актрисы в себе. Ей находили дублершу, подолгу выдерживали без участия в репетициях, как бы вынуждая еще больше «стараться»... любить режиссера. Собственно, последствия таких экзекуций и привели женщину к психотерапевту с тяжелым неврозом.

Теперь уже неголословно можно утверждать, что «актер» это не есть определенная структура психики, а просто профессия, которую может освоить любой человек, если у него есть желание или потребность. И возникает справедливый вопрос, почему бы режиссеру, педагогу при помощи

опытного психолога сразу не выбрать такого актера, с которым проще работать? Актера без детских травм, примитивных защитных механизмов и внутриличностных конфликтов, которые приводят к нарушениям психики? Почему бы просто не отобрать «нормальных, здоровых» актеров? «Эта избирательная, не поголовная наделенность эмоциональной памятью создает внятный критерий отбора лиц, пригодных к обучению «на актера». И именно ее развитость – один из признаков пригодности к актерской профессии. Насколько эмоциональная память может быть тренируема, вот вопрос принципиально важный для театральной педагогики» [1, с. 661].

Отечественная режиссерско-педагогическая школа, выращенная на методе Станиславского, при отборе актеров выделяет тех, у кого доступ к «аффективной памяти» максимально открыт. То есть, если перевести на язык психоанализа, качество психических «защит» личности абитуриента или актера – основа для наделения его правом заниматься актерской профессией. Под психическими «защитами» в данном контексте имеется в виду способность артиста опираться на свой психический опыт и анализировать его без активизации бессознательных процессов, которые порою разрушительны для личности. Например: «Если буду вспоминать, как умерла моя мама, опять попаду в депрессию». Мы, в свою очередь, можем предположить, что неумение «обходить» защитные механизмы личности актера противопоставлено режиссерской и педагогической деятельности.

В конце XX века в поисках способов взаимодействия актера и режиссера в театре наиболее близок к психоаналитическому взгляду оказался польский режиссер Ежи Гротовский. «Что мы ищем в актере? Однозначно его самого. Если мы его не ищем, и он не вызывает у нас интереса, если он не является для нас существенным, мы не сможем ему помочь. Но мы ищем в нем также и самих себя, наше глубинное “я”» [13].

О какой помощи говорит Гротовский? Автору видится, что речь идет о помощи актерам для получения удовольствия от театра как действия, которое включает и активизирует самые разные аспекты их психической деятельности.

Здесь позволим себе, на взгляд автора, уместную попытку сравнить режиссера с психотерапевтом. Интересны не художественные приемы, не техника работы актера над ролью, на что делал упор Станиславский и его последователи, а способ формирования доверия, которое поможет актеру расслабиться и хотя бы начать работать с техникой. Дело в том, что «нормальные, здоровые актеры», говоря психоаналитическим языком, люди невротической структуры, в большинстве своем не пойдут работать в театр по причине высокой способности справляться с фрустрацией, жизненными сложностями и без сцены. Сложно спорить с многолетним, интуитивным опытом педагогов, но возможное уточнение критериев набора студентов на актерский курс избавило бы многих молодых людей от разочарований и психологических травм. «Невротик из-за недовольства собой очень часто ошибочно привлекается к искусству в поисках себя, но не является

гением», – считал психоаналитик О. Ранк [14, с. 54]. Напротив, именно травматика, большинство которых не берутся за глубинные процессы самопознания, будут яркими и неожиданными исполнителями, если режиссер найдет к ним подход.

В 1956 году американский журнал «Имаго» опубликовал статью режиссера, психолога и продюсера, основателя «Института углубленных исследований театральных искусств США» Джона Митчелла, в которой рассматривался опыт педагогической работы трех режиссеров – Б. Шоу, К. С. Станиславского и Ж.-Л. Барро. Автор настаивает, что эти режиссеры не смогли бы так очевидно преуспеть, если бы использовали в работе только «механический подход» (психофизический анализ действия). «Большинство великих художников работают интуитивно. Опыт, который они описывают в статьях, учебниках и интервью, в значительной степени формализован, и пробел в описании способа формирования доверия между режиссером и актером очевиден. Безусловно, режиссер осведомлен о наличии психологических факторов в процессе репетиций, однако ввиду недостатка знаний в этой науке, он предпочитает отказаться от попытки раскрыть суть своих отношений с актером. Очевидно, что профессиональный анализ репетиций дал бы обоснование многим процессам» [15, с. 225].

Митчелл предлагает использовать психоаналитические инструменты в работе с актером. Проанализировав воспоминания Шоу, Станиславского и Барро, он приходит к выводу, что режиссеры бессознательно осуществляли попытки обратиться к принципам *переноса, сопротивления, удовольствия, реальности*, которые описал З. Фрейд. Он называет это лишь скромным началом и считает психоанализ мощнейшим инструментом в области театра. «Режиссер ни в коем случае не должен путать свою задачу с ролью исповедника или психоаналитика, однако понимание фундаментальной психологии человеческого поведения – обязательное условие для работы с актером» [15, р. 229].

ТИПЫ ОТНОШЕНИЙ В АКТЕРСКО-РЕЖИССЕРСКОЙ ПАРЕ

С начала XX века, когда психология как наука только зарождалась, и до сегодняшнего дня динамика отношений в профессиональной паре «режиссер – актер» неоднократно исследовалась и условно распределена на следующие этапы:

1. Радость и доверие (актер счастлив, что его пригласили на роль, и надеется режиссера превосходными фантазиями о нем).
2. Сопротивление (актер боится потерять свое «я» перед всемогущей фигурой режиссера, испытывает страх, агрессию, недоверие, беспомощность, чувство одиночества).
3. Кризис (происходит конфликт, в котором выясняется, что фантазии обоих друг о друге не соответствуют действительности).

4. Принятие (актер в работе отталкивается от реальности, опираясь на свои возможности) [16].

Дальнейшие исследования функционирования актерско-режиссерской, да и любой другой творческой пары показали, что огромное влияние на этот альянс имеет не только уровень психической зрелости каждого, но и характер. Характер – это определенный набор психологических защит и паттернов поведения. По Гиппократу – это сангвиники, холерики, флегматики и меланхолики; у последователей Фрейда – нарциссический, социопатический, истерический, obsессивно-компульсивный, параноидный, шизоидный, садомазохистический, маниакально-депрессивный характеры; у Карла Густава Юнга это архетипы. Здесь и далее в статье при описании диад имеют в виду черты характера здорового человека, которые принято называть психиатрическими терминами, учитывая отдаленное сходство с патологическими расстройствами.

Если паттерны поведения комплементарные, между режиссером и актером вполне может сложиться рабочий альянс, даже если один из двух (чаще актер) является психически незрелой личностью. Комплементарность характеров складывается из выгодных психических альянсов. Например, властный, психопатичный режиссер-манипулятор и нуждающаяся в четких указаниях, истеричная, мазохистичная актриса. Или наоборот, режиссер-шизоид, который робко следует за актером с нарциссическим характером. В свою очередь, уравновешенный, способный к фрустрации режиссер-истерик будет чрезвычайно привлекать и даже компенсировать актера с параноидным, психопатичным характером. Все это рабочие, комплементарные пары, пусть даже с токсичными отношениями, в которых рождается удовольствие.

Приведем пример некомплементарных пар, когда альянс невозможен. Социопат с социопатом, две садистические личности, иногда истерик с истериком. Есть и еще один способ взаимодействия пары – комплементарное разыгрывание бессознательных конфликтов. Один не удовлетворен как родительская, а другой как детская фигура – в работе они будут чувствовать себя комфортно, даже если это садомазохистический симбиоз. Это бессознательные, неуправляемые процессы формирования рабочего альянса. Митчелл, напротив, предлагает режиссеру или педагогу воспользоваться психоаналитическими инструментами для создания управляемых отношений с актером.

Одной из главных техник терапевта является перенос, который все режиссеры испытывают на себе, но редко кто понимает, что с этим делать. «Перенос – это, в сущности, неуместное повторение прошлых отношений, которые не принесли удовлетворения. Повторение может быть также и способом избежать воспоминания, защитой против него» [17, с. 179].

Терапевт анализирует перенос и понимает, кем, проекцией кого он в данный момент является для пациента. Как это можно применить в работе с актером?

Как правило, режиссеры испытывают растущую интенсивность отношений с актером по мере продолжения репетиций. Здесь важно

отметить – отношениями называем любые потоки эмоций и чувств с любой валентностью. Влюбленность – первое, что приходит в голову, но далеко не единственное, что определяет отношения. Может присутствовать и раздражение, и агрессия, и радость, и умиление, и страх, и дружба, и даже жалость, которые кажутся неуместными в работе.

Митчелл предположил, что те паттерны, которые мешают работать в обычной корпоративной ситуации, напротив, помогают в сотворчестве. «Режиссер должен узнавать, понимать и признавать неоценимую пользу переноса в репетиции» [15, р. 230]. Для этого необходима способность режиссера занимать терапевтическую позицию. Митчеллу ключевым представляется умение режиссера принимать свои отношения с актерами как неизбежность профессионального процесса, за которым можно наблюдать и затем управлять им.

Точно так же, как пациент в психоанализе, актер, который зависит от режиссера, неосознанно реагирует на него как на родительскую фигуру. «Пока преобладают позитивные аспекты «переноса», режиссер может влиять на актера в его интересах» [15, р. 232]. Объяснение этому находим в одной из работ Фрейда «Введение в психоанализ» [18], где ученый говорит о возможности влияния на человека благодаря его способности наделять объекты либидо, проще говоря, испытывать чувство необходимости в «значимом другом». Здесь был бы уместен афоризм «Влюбленному проще встретиться лицом к лицу со смертью, чем оказаться не на высоте в глазах возлюбленной».

«Режиссер должен позволить произойти «переносу», а затем направить появившуюся в результате энергию наиболее конструктивным для исполнения пьесы образом» [15, р. 231].

Приведем пример схемы *переноса*:

- режиссер видит, что актер по непонятной причине смотрит на него, как сын на отца, с соответствующими ожиданиями;
- на самом деле никаких отцовских чувств режиссер к актеру не испытывает:

а) режиссер сопротивляется, отстраняет актера, как бы транслируя ему – «я не твой отец, возьми себя в руки, ты на работе»;

б) режиссер не сопротивляется, и актер получает такое послание: «Я, конечно, не твой отец, но я понимаю и сопереживаю твоим чувствам. И я готов побыть твоим отцом временно, если это поможет тебе быть увереннее и точнее в работе над ролью».

Здесь важно отделить перенос от контрпереноса, когда, наоборот, режиссер видит в актере сына, но фиксирует это и не позволяет себе действовать и общаться с актером с позиции отца. Для полноценной работы с переносом режиссеру желательно хоть немного знать историю жизни актера, в первую очередь связанную с детско-родительскими отношениями.

Здесь был бы кстати вопрос, как может сложиться работа, если режиссер не даст развиваться переносу актера. Предполагаем, что это приведет

к усилению защит и неврозам актера, потому что цель его присутствия в театре не будет достигнута. «Задача театрального режиссера – искать способы, которыми он может разыграть и наиболее ярко продемонстрировать искренность, широту и глубину его доверия актерам. Безусловно, это ставит его перед проблемой, которую он должен решать с помощью воображения, но степень воображения и ресурсы, которые он привносит в работу, будут означать разницу между посредственным и способным режиссером» [15, р. 231].

Попадая в театр, в другой коллектив, в зону внимания нового режиссера, актер борется с внутренними защитами, чувством неуверенности в чужой обстановке, его одолевают опасения, что он может не справиться с ролью. Как и родители актера, режиссер использует эмоциональную вовлеченность, которая является переносом, чтобы укрепить уверенность актера в себе.

ГРАНИЦЫ, АМБИВАЛЕНТНОСТЬ, ЗАЩИТНЫЕ МЕХАНИЗМЫ

Нарушение личных границ – еще один фактор, который неизбежно присутствует в репетиционном процессе и влияет на его эффективность. Личные границы – это понимание собственного «я» как отдельного от других. Границы определяют человека, его возможности, желания, ощущения и отношения с другими людьми. Взаимопонимание между терапевтом и пациентом возникает, когда пациент ничего не знает о личной жизни своего аналитика и беспрепятственно может наделять его любимыми ролями, прорабатывая внутренние конфликты. Актерам невероятно трудно смириться с запретом на обладание информацией о личной жизни режиссера, потому что их обуревают чувства к нему. С учетом неосознанного динамизма в переносе важно, чтобы режиссер за пределами репетиционного зала всегда оставался в стороне. Именно нарушение границ в рамках «терапевтического кадра», которым в нашем случае является репетиционный процесс, вызовет эмоцию, столь важную на сцене. Но чтобы разрушать границы, их необходимо построить!

«Сексуализация» – еще один защитный механизм, который может использоваться личностью для ухода от столкновения с травмой. Например, в отношениях с родителями у актрисы сформировалась неуверенность в себе, ощущение неспособности быть интересной другим. Чтобы не допустить подобной ситуации с режиссером, воплощающим для нее образ родителя, она бессознательно переводит характер любви из потребности в нежности на язык страсти, где уже она может влиять на режиссера, делая его зависимым.

Психология знает множество защитных механизмов, таких как интеллектуализация, тотальный контроль, отыгрывание, призванные ограждать психику от непереносимой тревоги и дальнейшей потери рассудка.

Задача режиссера – не разрушать, но обходить защиты. Как? В первую очередь идентифицировать защиту, а затем искать способ завоевания доверия актера.

Режиссеры и актеры могут столкнуться с серьезными рисками и кризисами, связанными с сопротивлением и фрустрацией, вызванной амбивалентными чувствами, которые неизбежно возникают в любых отношениях. В психологии амбивалентность – это способность человека одновременно или по очереди испытывать противоречивые чувства к одному и тому же объекту [19, с. 61]. В контексте актерско-режиссерских отношений под амбивалентностью подразумевается потребность актера в помощи, одобрении и одновременно в независимости. Режиссеру важно быть чутким и деликатным, понимая, что обе потребности говорят о чувствах, которые он вызывает у актера.

Выше перечислены основные факторы, на которых строится коммуникация между людьми. В нашем случае – это доверие, которое так необходимо режиссеру для работы с актером. Метафорически можно представить работу режиссера как гидроэлектростанцию, которая преобразует хаотическую энергию потока воды в контролируемый электрический ток. Какие психологические приемы для этого можно использовать?

ЖЕЛАНИЕ РЕЖИССЕРА – НЕ ЗАКОН

«Режиссеру нельзя принуждать актера что-то выполнять только потому, что так ему захотелось» [15, р. 221]. Очевидно, что речь идет о необходимости поиска формулировки, при помощи которой режиссер может помочь актеру «присвоить» его идеи и задумки. Создание атмосферы, в которой актер сможет лучше понять роль, убедит его, что «так будет лучше» для постановки в целом или для контакта с аудиторией – одна из первых задач режиссера. Словом и делом режиссер настойчиво и последовательно может убедить актеров в своей подлинной заботе о каждом из них, группе в целом и зрителе.

Через призму психологии план работы педагога или режиссера с актером может выглядеть следующим образом: сначала режиссер беседует с артистом, пытаясь как можно глубже понять его историю, тревоги, надежды, желания и больные точки. Затем начинается работа, в которой режиссер дает возможность актеру развить перенос. Чувство, возникшее у актера по отношению к режиссеру, скорее всего, не будет адекватным ситуации, и тогда высвободившаяся в результате отношений с режиссером энергия должна быть тактично переадресована на героя, партнера, любовь к общему делу и зрителю. По сути, режиссер должен помочь артисту сублимировать высвободившуюся энергию. Когда процесс сублимации запущен, режиссер начинает постепенно преуменьшать свой авторитет как лидер и родительская фигура.

Митчелл писал о своих, казалось бы, простых приемах: однажды перед поднятием занавеса на премьере «Антигоны» он вместе с актерами рассыпал на сцене горстку земли, привезенную из театра Диониса или дал главной героине поносить шпильку, которая принадлежала великой актрисе. Смысл этих действий – переадресовать чувства актера и дать ему возможность проецировать их на другой объект, например на общее дело или самого себя.

ПАРА – ЕДИНЫЙ ОРГАНИЗМ ИЛИ ДИАЛОГ ДВУХ ЛИЧНОСТЕЙ?

Способ функционирования пары, как в личной, так и в профессиональной жизни человека, будет зависеть от уровня развития личностной организации каждого. Если обобщить, как это делает Э. Берн в теории транзактного анализа [20], вариантов немного: «ребенок – ребенок», «ребенок – взрослый», «взрослый – взрослый».

Пара «взрослый – взрослый» может составить рабочие отношения и эффективно функционировать без травматического сегмента. Исследование, проведенное с использованием ряда методов, показало, что актерско-режиссерская пара «ребенок (актер) – взрослый (режиссер)» наиболее плодотворна с точки зрения качества спектакля и довольно тревожна с точки зрения душевной гармонии обоих.

Для полноценного общения предпочтительна пара «взрослый – взрослый». Но этот формат не всегда подходит для театра, так как в ней реже развиваются спонтанные эмоции и отношения, которые нужны для исполнительства. Актерско-режиссерская пара «взрослый – взрослый» предпочтительна для личности, но не плодотворна для спектакля. Пара «взрослый – ребенок» плодотворна для спектакля, но травматична для психики каждого. И самое любопытное, что психически зрелая личность или актер на невротическом уровне функционирования психики менее вероятно придет в театр, чем остальные. Он хорошо адаптирован и умеет решать свои внутренние конфликты и без театра.

ЧАСТОТА НЕКОМПЛЕМЕНТАРНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПАРЕ

В течение нескольких лет частной практики довелось работать с актерами и режиссерами, которые обращались с жалобами на явления психосоматического характера, страхи, неудачные отношения в паре, конфликты с родителями. Работая в психоаналитическом ключе, коснулась и профессиональных проблем, где в большинстве случаев возникали вопросы поиска собственного «я» (страх потери идентичности). Эти вопросы волнуют не только актеров, однако удалось обнаружить, что именно у актеров есть уникальная возможность самостоятельно или при помощи режиссера найти путь к равновесию и гармонии.

Психоанализ всегда считался субъективным и потому не вполне научным способом изучения психики. Когнитивно-поведенческий подход в этом смысле, конечно, более убедителен, так как поведение можно анализировать с высокой точностью, в отличие от бессознательных процессов. Будучи практикующим психотерапевтом, полагаю возможным использовать теорию Фрейда не столько как научную базу, но как психотерапевтический инструмент, который может помочь актеру и режиссеру чувствовать себя лучше и получать удовольствие от работы; инструмент, который подходит людям этой профессии больше, чем другие методы, потому что психоанализ – это в первую очередь поиск и творчество. Поиск, который возможен только в паре.

Выше описаны некоторые принципы психоанализа и стадии психосексуального развития личности, тем самым определен понятийный аппарат, который лег в основу эмпирического исследования, его цель – проведение психодиагностики групп и определение частоты актерско-режиссерских диад, в которых актер и режиссер переживают негативное взаимодействие. Для этого предпринята попытка определить уровень функционирования психики каждого из респондентов. Для исследования использовались три методики, каждая из которых направлена на подтверждение результатов двух других.

Методика «Биографическое интервью» включает исследование семьи, ценностей и творческого становления личности, которое позволяет сделать предположение о состоянии психики респондента.

«Тематический апперцептивный тест (ТАТ)» [21] – это проективная методика, направленная на исследование движущих сил личности, внутренних конфликтов, влечений, интересов и мотивов, нарушений в эмоциональной сфере, способов защит, паттернов поведения и мироощущения. Тест позволяет сделать субъективные выводы, которые подтверждают или опровергают предположения, сделанные в результате «Биографического интервью». Суть теста заключается в описании 20 рисунков, на которых изображены какие-то люди и сюжеты. Задания для тестируемого – обосновать историю, описать прошлое, настоящее, будущее, мысли и чувства всех изображенных героев. Терапевт наблюдает, как испытуемый обращается с проективным материалом, какое из заданий представляет сложность для описания, с кем из героев участник исследования идентифицирует себя. Всего – около 100 параметров для анализа.

«Семантический контент-анализ» – объективный тест, проведенный при помощи специальной компьютерной программы без влияния человеческого фактора. Анализ речи позволяет с высокой точностью верифицировать выводы, сделанные в первых двух тестах.

В качестве примера того, как проходило исследование, приведем, казалось бы, ничем не примечательный случай 32-летнего актера Петра. В биографическом интервью он рассказал, что родители развелись, когда ему было 3 года. В 5–6 лет он хотел видиться с отцом, однако мать была против.

Отец женился на другой женщине, имеет второго сына, с которым Петр изредка общается. В настоящий момент живет с матерью. Об отце рассказывает в превосходных тонах. «Я на папу похож. И говорю даже теми же выражениями, хотя никогда их не слышал. Но еще время было тяжелое. После развала Союза. Надо было все время выживать, что-то доставать. Отцу было трудно. Он ушел к другой женщине. Я тоже, был период, когда очень хотел свою семью. А сейчас у меня обратное совсем. И отношений серьезных не хочется. Они, кстати, и не получаются. Я сразу что-то должен. У меня много обязанностей тут. В театре. Я шел к театру с 6 лет. Я один раз вышел на большую сцену. И мне очень понравилось. Такие софиты. Люди хлопают, слушают. Свет в никуда. Огромное пространство».

О взаимоотношениях с матерью в интервью Петр сказал: «Я ей ничего не рассказывал. Мама работает в больнице. Я прихожу – ее всегда нет. Делаю уроки. А потом, даже если она спросит, чего рассказывать, если уже три дня не рассказывал. Она не поймет. А день-то на самом деле был очень насыщенный. И как-то это копилось, копилось. Она спрашивала – я говорил: «Да ты не знаешь...» А потом это уже вроде как стало моим личным пространством. Я в какой-то момент отгородил его. Я все ждал, когда у меня появится дверь с замком. И я радуюсь. Это моя комната. Там закрыта дверь».

Говоря о работе над спектаклем и взаимодействии с режиссером-женщиной, Петр сказал: «Я вообще ее не принимаю. У нее всё гвоздями. Она всё закрепляет. Интонацию, повороты. Я люблю живое. Там могут меня поменять, и спектакль не изменится».

Здесь явно присутствует нарциссическая травма, страх, что его могут поменять на другого ребенка, как поменял отец, поменять на другого мужчину, если говорить о материнской любви.

«Я не знаю, сколько шагов надо сделать на сцене. А она знает. А так не должно быть. Важна ситуация и то, что происходит между людьми».

Возможно, Петру невыносима потеря интереса матери к нему, потеря, сформировавшая защитный механизм, проективная идентификация. Жизнь с мамой – рамки, в которых нет желаемых чувств.

«В театре, если мне что-то не нравится, я просто не делаю. И в какой-то момент я присел плотно на стульчик».

Здесь очевидна амбивалентность чувств к материнскому объекту – и хочу вместе и не буду. Кроме того, мы отчетливо видим, как актер переносит семейную детскую историю в театр. Ему невыносим старший материнский объект, но он вынужден ему подчиняться и находить себе место рядом с ним, но «за закрытой дверью».

И далее: «Другого театра нет. Другие проекты, антрепризы – это всё пожалуйста. Но в дополнение к труппе. Театр – дом. Не уходит время на адаптацию, на привыкание друг к другу».

Страх новых отношений. Риск потерять материнский объект и сиблингов, многие из которых испытывают схожую тревогу, «братьев и сестер» – актеров, с которыми можно разделить чувства. Другие отношения возможны только на фоне наличия семьи.

«Тревоги нет на репетициях. Но есть тревога перед показом на зрителя. Потому что ты не понимаешь, что ты сделал. Хорошо это, плохо? Нужно это кому-то или нет. Это все делается легко вроде. И нет ощущения преодоления».

На этапе премьеры, когда производилось исследование, актер оценивал работу как неудачную. Маленькая роль (*нарциссическая травма*), режиссер требует выполнения схемы (*его мысли не интересны женщине-режиссеру, он испытывает чувство, что им манипулируют*).

«Нет чувства преодоления себя и творческого удовлетворения».

В ситуации с женщиной-режиссером не удалось разыграть обычный паттерн поведения.

Режиссер, которая тоже принимала участие в исследовании, в свою очередь, оценила работу над спектаклем как тяжелую и неудачную и признала конфликт интересов с Петром.

В этой паре оба – «подростки», бессознательно стремящиеся через решение конфликта развития прийти к зрелости.

На вопрос, какое воздействие оказывает на настроение работа на сцене, Петр ответил: «По-разному. У меня сейчас сложный жизненный период. В принципе я в кризисе. Все бесит, все не те, ты не тот. И хочется исчезнуть».

С опорой на данное интервью удалось точнее проанализировать описания рисунков ТАТ, где испытуемый очевидно выделяет материнскую фигуру, которая вызывает чувство вины и является одновременно объектом агрессии и обесценивания. Например, вот как Петр описал рисунок, где изображена пожилая женщина, смотрящая в окно, и мужчина с опущенной головой (рис. 1): «Эта пожилая женщина – служанка. Она сообщила молодому человеку о смерти отца».

Или описание рисунка, где, обнявшись, стоят мужчина и женщина: «Это мать прощается с сыном, каждый день как навсегда».

В данном случае видим инцестуозный аспект в отношениях с материнским объектом, потребность испытуемого в любви и заботе, которая проявляется по нарциссическому типу.

В целом, Петр описал рисунки ТАТ с учетом всех заданий терапевта. Прошлое, настоящее и будущее героев представлены четко и полноценно. Мысли и чувства персонажей описаны актером в соответствии с психологическими защитами высокого порядка, кроме рисунков, где в сознании Петра разыгрывается



Рис. 1. Генри Мюррей. Тематический апперцептивный тест. Карта 6ВМ

родительско-детский конфликт. В последнем случае функционирование психики регрессирует на предыдущий уровень.

Семантический анализ интервью испытуемого показал наличие полного спектра частей речи, что тоже говорит о высоком уровне психической зрелости.

На основе представленных данных делаем вывод о пограничной структуре психики Петра, ближе к невротической. Нерешенным остается эдипальный конфликт, который на сегодняшний день вселяет в Петра постоянное чувство неуверенности в выстраивании отношений с девушкой. В данном случае мы видим драму мальчика, потерявшего не только отца, но и мать, метафорическая замена которой начала происходить уже с трех лет и продолжается до сих пор. Потребность в восхищении сопровождается для него пустотой внутри. Объектные отношения формируются как созависимые. В центре – поглощающая материнская фигура, на которую проецируется много агрессии и, следовательно, чувство вины. Агрессия, возможно, связана с бессознательным представлением, будто мать виновата в том, что не смогла удержать отца и была недостаточно хороша для мужа. Паттерн поведения во взрослом возрасте: «Я останусь с матерью. Но буду наказывать ее демонстративным отсутствием. Я воссоздам себе семью в виде репертуарного театра, чтобы иметь возможность наказывать мать».

Описанная личная ситуация актера встречается очень часто, но каждый случай имеет особые внутриспихические сценарии. Не стоит закурсивленные комментарии считать окончательными и неоспоримыми, однако все сказанное дает представление о ходе работы с каждым участником исследования.

В исследовании приняли участие 5 актерско-режиссерских групп, в каждой из которых есть режиссер (3 мужчины и 2 женщины) и 4–6 актеров, всего 31 человек. Каждая из групп объединена общим театральным проектом и развивается в рамках примерно одинаковых условий.

Из 5 режиссеров один был отнесен ближе к пограничному, на грани с психотическим и 4 – ближе к невротическому уровню функционирования. Из 26 актеров 7 определены как невротики, т. е. «максимально взрослые» люди, 14 актеров находятся на пограничном уровне (возраст 3–5 лет) и 5 актеров одной и той же группы функционируют ближе к психотическому спектру, что само по себе неожиданно и требует отдельного изучения.

Проведенное исследование паттернов поведения и способов защит показало, что среди актеров чаще встречаются истерические, нарциссические и обсессивно-компульсивные личности. Среди режиссеров – люди с депрессивно-маниакальной, шизоидной, социопатической организацией.

Важно отметить, что способы восприятия, описания, интерпретаций сюжетов ТАГ довольно схожи у актеров с общей психической структурой. Участникам исследования показывали серию картинок, по каждой из которых необходимо было составить рассказ с описанием сюжета, прошлого, настоящего, будущего, мыслей и чувств героев, изображенных на рисунке.

Пример 1. На картинке изображен мальчик и перед ним скрипка, лежащая на столе (рис. 2).

Актеры из группы, где 5 из 6 участников – психотические личности, описали историю мальчика-гения, который не может жить без музыки и водит скрипку на прогулку. Вполне очевидно присутствие бредовой части.

Актеры из группы, где большинство функционируют ближе к пограничной структуре, описали историю мальчика, который занимается, потому что боится расстроить родителей. Здесь явно присутствует конфликт развития, обусловленный проблемой с «значимым близким».

Актеры из группы невротиков описали историю мальчика, который не хочет заниматься, но через преодоление будет это делать, потому что ему нравится музыка. Очевидна способность испытуемого справляться с фрустрацией, что характерно для зрелой личности.

Пример 2. На картинке изображены фигуры обнаженной женщины на кровати и мужчины, стоящего рядом и закрывающего лицо рукой (рис. 3).

Актеры из первой группы описали историю убийства женщины этим мужчиной. В трактовках присутствует первертное решение конфликта, характерное для психотической личности.

Актеры из второй группы описали историю болезни женщины и переживания любящего ее мужчины. Очевидные перцептивные ошибки в сочинении истории говорят о неспособности испытуемых связывать свои мысли и чувства.



Рис. 2. Генри Мюррей. Тематический апперцептивный тест. Карта 1

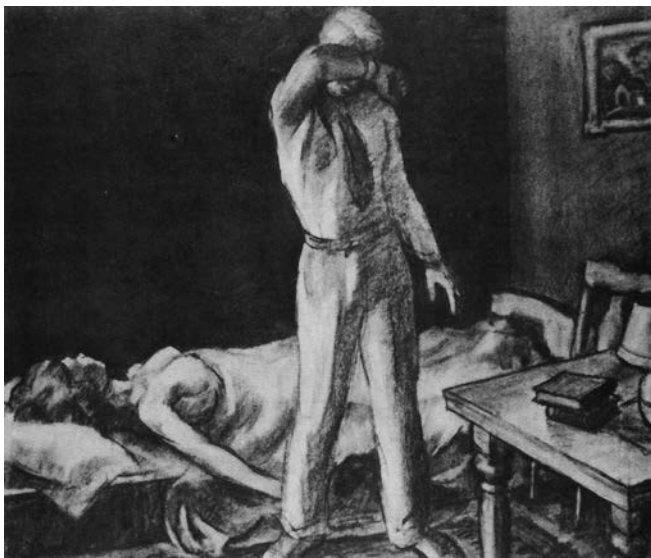


Рис. 3. Генри Мюррей. Тематический апперцептивный тест. Карта 13MF



Рис. 4. Контент-анализ речи участников тестирования, семантическое облако, процентное соотношение «Я» к остальным словам

более частотные слова. Имея относительно небольшую выборку участников исследования, мы все же рискнули сравнить результаты и получили весьма любопытный результат. Оказалось, что семантическое ядро речи каждого уровня имеет сходные показатели (рис. 4). У актеров психотического уровня ядро в основном составляют наречия, местоимения и предлоги. Наличие одушевленных существительных и глаголов ограничено, что говорит о недостаточном количестве близких людей и доверительных отношений с ними. Местоимение «я» используется в 8% текста, что говорит о высоком уровне эгоцентричности испытуемых. Напротив, у пограничных личностей основу семантического ядра составляют одушевленные существительные. Глаголов представлено меньше. «Я» составляет лишь 4%. Такая картина представляет трудности, связанные с выстраиванием отношений. Речь респондентов невротического спектра содержит большое разнообразие частей речи, среди местоимений на первом месте стоит «она» и составляет 4% общего контента, что говорит об осознании не всемогущества собственного «я».

Проведя психодиагностику, мы сложили актерско-режиссерские пары и попытались изучить способ функционирования каждого режиссера с каждым из актеров в его группе. Получилось 26 пар, на примере которых мы попробовали определить психическую причину возможности существования диад, а также частоту и принцип повторения этих причин. Выяснилось, что 12 диад находятся в «нерабочих» отношениях («взрослый – ребенок»), из которых 8 разыгрывают между собой некомплементарные паттерны поведения, то есть создают максимально токсичный альянс, постоянно воспроизводящий детскую травму. Именно эти 8 актеров в биографическом интервью подтверждают наличие неврозов, ухудшающих качество их жизни: фобии, депрессии, заболевания психосоматического характера.

На фоне в целом похожей картины в 4 коллективах особняком стоит группа, в которой 5 из 6 актеров определены как личности, функционирующие на грани пограничного и психотического спектров. Режиссер в этой

Актеры из третьей группы описали историю, где мужчина и женщина устали после близости. Здесь мы видим более-менее зрелую картину описания сюжета, соответствующую психике взрослого человека.

Для проведения контент-анализа стенограмму интервью каждого респондента пропустили через специальную программу, которая составила семантическое ядро его речи, определив наибо-

группе диагностирован как психически зрелый взрослый, который сумел построить с каждым из актеров конструктивные отношения, приносящие удовольствие, удовлетворение, а также улучшение качества жизни. Актеры в данной группе хорошо компенсируются режиссером, который создал обстановку, напоминающую «внутриутробное состояние». Психозы проходят реже, тревожное состояние уходит в надежную ремиссию, и актеры прекрасно контактируют с режиссером, доверяя ему во всем.

У режиссера не так много проверенных на практике методов профессионального управления своими отношениями с актером, по крайней мере, мировая практика не слишком щедро описывает эти способы. В статье предлагается взгляд на психику актера, который помог бы в разработках более современных методик преподавания, рассчитанных на поколение с эволюционировавшей психикой. Результаты представленного исследования многие педагоги понимали и использовали интуитивно, однако именно научные знания могут помочь режиссеру действовать с большей уверенностью, что он получит от своей работы удовольствие сам, а вслед за ним актер и зритель.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Черкасский С. Д. Мастерство актера. Станиславский, Болеславский, Страсберг. СПб.: СПбГАТИ, 2016. – 816 с.
2. Рибо Т. А. Психология чувств. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. – 480 с.
3. Бартошевич А. О книге Сергея Черкасского // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4.
4. Sullivan J. Stanislavski and Freud // Tulein Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 88 – 111.
5. Show G. B. Shaw's Bules for Directors. Paris: World Theatre, 1948.
6. Топорков В. О. Станиславский на репетиции: Воспоминания. М.: Вагриус, 2002. 272 с.
7. Строганов А. Е. Психотерапия на базе театральных систем // Наука и техника, 2008. С. 145 – 162.
8. Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. М.: ВТО, 1986. – 448 с.
9. Станиславский К. С. История одной постановки (педагогический роман) // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью. М.: Искусство, 1991. С. 174 – 261.
10. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1995. – 588 с.

REFERENCES

1. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktyora. Stanislavsky, Boleslavsky, Strasberg* [The Actor skill. Stanislavsky, Boleslavsky, Strasberg]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2016. 816 p.
2. Ribo T. A. *Psihologiya chuvstv* [Psychology feelings]. Saint Petersburg: F. Pavlenkov Publ., 1989. 480 p.
3. Bartoshevich A. *O knige Sergeya Cherkasskogo* [About the book of Sergey Cherkasskiy]. In: *Peterburgskij teatralnyj zhurnal*, 2016, no. 4.
4. Sullivan J. *Stanislavski and Freud*. In: *Tulein Drama Review*, 1964, vol. 9, no. 1, pp. 88 – 111.
5. Show G. B. *Shaw's Bules for Directors*. Paris: World Theatre, 1948.
6. Toporkov V. O. *Stanislavskij na repeticii: Vospominaniya* [Stanislavskij in rehearsal: Memories]. Moscow: Vagrius, 2002. 272 p.
7. Stroganov A. E. *Psihoterapiya na baze teatralnyh system* [Theatre-based psychotherapy]. In: *Nauka i tekhnika*, 2008, pp. 145 – 162.
8. Stanislavsky K. S. *Iz zapisnyh knizhek. V 2 t. T. 2* [From notebooks: In 2 v. Vol. 2]. Moscow: VTO, 1986. 448 p.
9. Stanislavsky K. S. *Istoriya odnoj postanovki (pedagogicheskij roman)* [The history of one production (pedagogical novel)]. In: Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij v 9 t. T. 4. Rabota aktyora nad rol'yu* [Collected works in 9 v. Vol. 4.: The actors work on the role]. Moscow: Iskustvo, 1991, pp. 174 – 261.

11. Smith W. Real Life Drama. The Group Theatre and America. 1931–1940. New York: Grove Press, 1994. – 482 p.
12. Nelson R. Interview, 2 jan., 1976, quote J. W. Roberts, Richard Boleslavsky.
13. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., сост., вст. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
14. Rank O. Art and Artist. New York: Tudor Publishing Co., 1932. – 431 p.
15. Mitchell J. D. Applied Psycho-Analysis in the Director-Actor Relationship // Journal American Imago. 1956. Vol. 13. No. 3. P. 223–239.
16. Смаджа Э. Пары: мультидисциплинарный подход. М.: Когито-Центр, 2017. – 174 с.
17. Гринсон Р. Р. Техника и практика психоанализа. М.: Когито-центр, 2010. – 478 с.
18. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М.: Наука, 1989. – 456 с.
19. Лапланиш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 751 с.
20. Берн Э. Игры, в которые играют люди, люди, которые играют в игры. М., Бомбора, 2008. – 576 с.
21. Мюррей Г. Тематический апперцептивный тест. 1973.
10. Chekhov M. A. *Literaturnoe nasledie v 2 t. T. 2. Ob iskusstve aktyora* [About the art of the actor]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 588 p.
11. Smith W. Real Life Drama. The Group Theatre and America. 1931–1940. Grove Press, 1994. 482 p.
12. Nelson R. Interview, 2 jan., 1976, quote J. W. Roberts, Richard Boleslavsky.
13. Grotowski E. *От Бедного театра к Искусству-проводнику* [From poor theatre to art conductor]. Per. s pol'sk., sost., vst. st. i primech. N. Z. Bashindzhagyan. Moscow: Artist. Rezhissyor. Teatr, 2003. 351 p.
14. Rank O. Art and Artist. New York: Tudor Publishing Co., 1932. 431 p.
15. Mitchell J. D. Applied Psycho-Analysis in the Director-Actor Relationship. In: Journal American Imago, 1956, vol. 13, no. 3, pp. 223–239.
16. Smadja E. *Pary: mul'tidisciplinarnyj podhod* [The couple: a pluridisciplinary story]. Moscow: Kogito-Centr, 2017. 174 p.
17. Grinson R. R. *Tekhnika i praktika psihoanaliza* [The technique and practice of psychoanalysis]. Moscow: Kogito-Centr, 2010. 478 p.
18. Freud S. *Vvedenie v psihoanaliz. Lekcii* [Introduction to Psychoanalysis or Introductory. Lectures]. Moscow: Nauka, 1989. 456 p.
19. Laplanche J., Pontalis J.-B. *Slovar po psihoanalizu* [The Language of Psycho-Analysis]. Saint Petersburg: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2017. 751 p.
20. Berne E. *Igry, v kotorye igrayut lyudi, lyudi, kotorye igrayut v igry* [Games People Play: the Psychology of Human Relations]. Moscow: Bombora, 2008. 576 p.
21. Murray H. *Tematicheskij apperceptivnyj test* [Thematic Apperception Test]. 1973.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гончарова Татьяна Игоревна – психотерапевт-практик, магистр психологии (Высшая школа экономики).

E-mail: tmaschan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7265-6787

Гончарова Т. И. Психоаналитический инструмент в руках режиссера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 156–180.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-156-180

ABOUT THE AUTHOR

Goncharova Tatiana – psychotherapist, master of psychology (Higher School of Economics).

E-mail: tmaschan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7265-6787

Goncharova T. I. Psychoanalytic instrument in the director's hands. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 156–180.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-156-180

В. П. МОРОЗОВ

*Институт психологии РАН,
Россия, Москва*

VLADIMIR MOROZOV

*Institute of Psychology,
Russian Academy of Sciences,
Russia, Moscow*

ОТ ГИПОТЕЗЫ И. ГРУЗИНОВА – К ИСКУССТВУ РЕЗОНАНСНОГО ПЕНИЯ И МЕТОДИКАМ МАСТЕРОВ

АННОТАЦИЯ

Как известно, источником образования голоса у человека и высших животных является гортань. Вместе с тем в настоящее время появляются работы вокальных педагогов, утверждающих, что источником голоса у певца является трахея, как это якобы доказал 200 лет тому назад врач и анатом И. Е. Грузинов.

Прояснить данный вопрос может разработанная автором резонансная теория и техника пения. То, что с позиции акустики и физиологии является фантазией, вполне объясняет психология пения выдающихся мастеров. «Гортани нет! Поют резонаторы! – утверждает народная артистка СССР, профессор И. П. Богачёва, но при этом добавляет: – Такое должно быть ощущение» (т. е. «как будто», что аналогично «магическому» словосочетанию «если бы» по К. С. Станиславскому).

В статье приводятся аналогичные высказывания ряда других выдающихся певцов – М. О. Рейзена, И. И. Петрова-Краузе, Е. Е. Нестеренко, Д. А. Хворостовского, с которыми автор проводил беседы о вокальной технике. Статья раскрывает исторические предпосылки ряда положений теории вокального

FROM THE HYPOTHESIS OF ILYA GRUZINOV – TO THE ART OF RESONANT SINGING AND TECHNIQUES OF MASTERS

ABSTRACT

It is known that the larynx is the source of voice formation in humans and other animals. At the same time, there are now works by vocal teachers claiming that the source of the singer's voice is the trachea, as was allegedly proved 200 years ago by the doctor and anatomist I. E. Gruzinov.

The resonant theory and technique of singing developed by the author can help to clarify this issue. The fact that it is a fantasy from the point of view of acoustics and physiology is fully explained by the psychology of singing by outstanding masters. "There is no larynx! Resonators sing!", – says People's Artist of the USSR, professor I. P. Bogacheva, adding "...this should be a feeling" (i.e., as if, which is equal to the magic "what if" by K. S. Stanislavsky).

The article contains similar statements of other prominent singers, with whom the author has discussed the vocal technique (M. O. Reizen, I. I. Petrov-Krauze, E. E. Nesterenko, D. A. Khvorostovsky). The article concerns not only historical, but also scientific and practical (psycho-physiological) basis of the vocal art.

искусства и обозначает их связь с научно-практическими (психофизиологическими) основами искусства пения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: певческий голос, роль трахеи, гипотеза Грузинова, вокальная педагогика, психология пения, метод «как будто».

KEYWORDS: singing voice, role of trachea, Gruzinov hypothesis, vocal pedagogy, psychology of singing, method “what if”.

В ноябре 2019 года я получил письмо из Белорусской академии искусств, которое касается не только истории, но и актуальных проблем в искусстве пения сегодняшнего дня:

«Здравствуйте, Владимир Петрович. Я вокалистка и преподаватель, пытаюсь написать статью о псевдонауке в вокальных методиках и очень нуждаюсь в совете, который не могу получить в силу разных причин у коллег по цеху.

Есть в анналах российской науки работа Ильи Грузинова «Слово о новооткрытом месте происхождения голоса в человеке и других животных», в которой автор из своих опытов делает вывод, что мембранозная ткань трахеи и бронхов является генератором звука человеческого голоса. В обзорных статьях по запросу «И. Е. Грузинов» на бескрайних просторах интернета упоминают, что Грузинов был не прав <...>. Как человек далекий от научной методологии в области физиологии я не могу, к сожалению <...> оценить, в чем же ошибся Грузинов, если он действительно ошибался <...>.

Буду очень благодарна за любую подсказку, фамилию или название, связанные с исследованиями этой темы.

*С глубочайшим уважением и признательностью за Ваш многолетний труд,
Петрусенко Ольга, Белорусская академия искусств, Минск.»*

ГИПОТЕЗА И. Е. ГРУЗИНОВА О ПРОИСХОЖДЕНИИ ГОЛОСА В ТРАХЕЕ

Гипотезу о том, что голос образуется у человека не в гортани, а в трахее, высказал 200 лет тому назад молодой врач, анатом и физиолог Илья Егорович Грузинов. 2 июня 1812 г. он выступил с докладом под названием «Слово о новооткрытом месте происхождения голоса в человеке и других животных» на торжественном выпускном собрании Императорского Московского университета [1, с. 256–257]. Конкретным местом образования голоса Грузинов считал нижнюю часть трахеи, где она разветвляется на два бронха (бифуркация трахеи), а источником звука называл заднюю стенку трахеи, представляющую собой мышечно-соединительнотканную *перепонку*, соединяющую концы хрящевых (подковообразных) полуколец трахеи, которая якобы начинает дрожать и издает звук в результате тока воздуха из легких.

Гортань человека, по его словам, звука не издает и служит только лишь для предохранения трахеи и бронхов от попадания в них пищи и других инородных предметов.

Что же побудило Грузинова прийти к таким невероятным выводам? В доказательство своего «новооткрытия» Грузинов приводил в пример *птиц*, у которых место звукообразования действительно находится в нижней части трахеи, в то время как слабо развитая гортань звука не производит.

Но во времена Грузинова, очевидно, не было известно, что у *птиц звучит не указанная им перепонка трахеи, а расположенная в нижней части трахеи, как раз в месте разделения ее на два бронха, вторая, так называемая нижняя певчая птичья гортань (sirings)* – орган чрезвычайно сложно устроенный и содержащий ряд складок, выполняющих роль, аналогичную голосовым складкам в гортани человека. Трахея же птиц превратилась в причудливо увеличенный *резонатор*, служащий для усиления звука, возникающего в нижней гортани.

Согласно эволюционной теории, птицы – особая ветвь эволюции животного. Эволюционно-историческими предками птиц были рептилии (пресмыкающиеся). Дожившие до наших дней их современные представители – черепахи, крокодилы, ящерицы, змеи – практически не имеют голоса ввиду очень слабо развитой гортани. Но некоторые из «рожденных ползать» получили по милости Создателя не только крылья, но и чудесный голос, рождающийся в нижней гортани.

Почему эволюция у птиц пошла по линии создания второй нижней гортани, а не путем усовершенствования верхней, способной у рептилий производить лишь примитивные шипящие звуки? Скорее всего, по причине непригодности ротоглоточных полостей у птиц служить резонатором = усилителем звука (очень малые размеры, сравнительно большой клюв, не способствующий резонированию, и др.). Но природе понадобились миллионы лет, чтобы сконструировать в нижней части трахеи сложнейшую птичью гортань, а то и две гортани в каждом из главных бронхов, как у некоторых видов птиц, а трахею превратить в эффективный *резонатор* [2].

Но ничего подобного не было даже у далеких эволюционных предков человека. Он шел другим путем и прежде всего – усовершенствованием нервно-физиологических и психологических механизмов управления *резонансными* полостями (и гортанью, конечно), что и привело его к уникальной способности к речи и искусству пения. Нельзя, конечно, упускать из виду, что эволюция человека шла и по пути общего развития мозга и его функциональных возможностей, в том числе – формирования специфических речевых центров, ответственных за моторику органов артикуляции (центр Брока) и перцепции речи (центр Вернике).

У человека в нижней части трахеи второй гортани, разумеется, нет. Внутренний диаметр трахеи в этой ее части достаточно широк (до 2 см). Воздух из легких при пении и речи свободно движется здесь с весьма малой скоростью (по сравнению с большой скоростью движения его через узкую голосовую щель в гортани при издавании звуков), что явно недостаточно, чтобы поколебать массивную многослойную перепонку трахеи и заставить ее звучать. Да в этом и нет никакой необходимости, поскольку звуки

производят весьма чувствительные к потоку воздуха эластичные края голосовых складок в гортани человека, способные образовывать узкую голосовую щель, вибрирующую с частотой звука, что хорошо видно с помощью стробоскопа. При обычном дыхании голосовые складки расходятся, давая воздуху свободно и беззвучно проходить через гортань.

Таким образом, птичья аналогия не подтверждает гипотезу Грузинова.

Кстати, опыты по извлечению звука из изолированной гортани человека и животных путем поддувания в нее воздуха и натягивания голосовых складок производил еще предшественник Грузинова А. Феррейн в 1741 и 1745 гг. в присутствии членов Французской академии наук. Об этом также пишет сам Грузинов, однако не соглашается с Феррейном, утверждая, что в гортани человека нет естественного механизма натяжения голосовых складок. То, что в гортани у нас имеются по крайней мере два такого рода независимых друг от друга механизма, Грузинову также, к сожалению, не было известно.

Все эти рассуждения сегодня, казалось бы, совершенно излишни, поскольку один только клинический опыт хирургического удаления гортани (по случаю онкологии, травматизма и т. п.) приводит человека, как известно, к абсолютному безголосию при полной сохранности трахеи и ее перепонки, т. е. при сохранности всего механизма, который, по Грузинову, якобы служит источником образования голоса. Почему бы этому «источнику» не зазвучать при отсутствии гортани? Но, увы, этого не происходит, и ларинготомированным больным приходится обходиться *пищеводным голосом* или искусственной механической гортанью (разновидностей ее много)¹.

Можно было бы привести множество фактов, противоречащих гипотезе Грузинова, но это представляется как будто излишним. За прошедшие 200 лет на фоне огромного числа работ о роли гортани как источника голоса и всемирно известных экспериментально обоснованных теорий голосообразования ни один из известных мне сколько-нибудь серьезных исследователей экспериментально не подтвердил гипотезу И. Е. Грузинова.

ЛЮБОПЫТНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ ИДЕИ ГРУЗИНОВА И РЕЗОНАНСНАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ПЕНИЯ

¹ *Пищеводный голос – это звук, возникающий при заглатывании больным воздуха в пищевод и выталкивании его через суженный выход из пищевода. В результате образуется некое подобие гортани и «голос», естественно, не лучшего качества. Но главное – больной может общаться с окружающими людьми с помощью речевых звуков.*

На этом можно было бы и закончить историю гипотезы И. Е. Грузинова или даже вообще о ней не вспоминать, если бы история эта не имела весьма любопытного продолжения. Идеи Грузинова, будучи отвергнутыми объективной наукой, не исчезли бесследно, но как бы обрели вторую жизнь в настоящее время... в вокальной методике! Точнее говоря, вокальные методики, основанные на представлении о том, что голос певца образуется не в гортани, а в трахее, оказались

эффективными [3, 4 и др.]. Это, однако, не означает правоты Грузинова, поскольку данный феномен эффективности имеет иное, и уже вполне научное, объяснение.

Эффективность методик, основанных на представлениях о том, что голос певца образуется не в гортани, а в груди, вполне объяснима с позиций *резонансной теории искусства пения* (РТИП) [5]. В данной теории певческий процесс рассматривается не только с акустико-физиологической, но и с психологической точки зрения. И то, что не всегда может объяснить акустика или физиология, то вполне может быть объяснено с учетом психологии пения. Именно такой комплексный системный подход и позволяет объяснять в рамках резонансной теории пения, казалось бы, нередко существующие противоречия между объективно происходящими явлениями в голосовом аппарате певца и их субъективным истолкованием самим поющим или слушателем.

Мастера вокального искусства, певцы и педагоги часто используют – свойственные им как людям художественного склада ума – образные, метафорические описания певческого процесса, и именно – резонансной техники в форме своеобразных ощущений и советов типа «как будто».

И. Богачёва: «Голосовые связки? Надо забыть о них. Гортани нет! У меня поют резонаторы. Такое должно быть ощущение. Именно *резонаторы поют!*» [5, с. 453].

Е. Образцова: «А дыхание берешь, как цветок нюхаешь» [6, с. 235].

И. Архипова: «У певца в груди – собор», что характеризует резонансные представления [7, с. 41].

Эта образная терминология, нередко подвергающаяся критике как «ненаучная», впервые мною научно обоснована как эффективное *психологическое* средство активизации *резонансных* процессов в голосовом аппарате, а также защиты гортани от пагубных мышечных зажимов и т. п. Это обоснование было начато мною в более ранних книгах: «Биофизические основы вокальной речи» [8] и др., но наиболее разносторонне представлено в книге «Искусство резонансного пения» [5]. На этом основании я счел возможным выделить **феномен образно-метафорических представлений вокалистов о резонансной технике** в качестве одного из пяти основных принципов резонансного пения [5].

Такого рода образное представление отлично стимулирует активность трахеи как грудного резонатора, поскольку певец произвольно мобилизует все внутренние механизмы наилучшей его настройки (а такое вполне возможно) и сонастройки с ротоглоточным резонатором. Кстати, идею сонастройки грудного и верхних резонаторов, опять же в яркой образной форме, выражает давно ставший популярным афоризм выдающегося вокального педагога К. Эверарди: «Ставь голова на грудь, а грудь – на голова!» [9, с. 29].

Вполне очевидно, что образные представления могут существенно различаться у разных певцов в зависимости от того, на что певец обращает

внимание (дыхание, гортань, резонаторы), какими ощущениями руководствуется (мышечными или вибрационными), какую вокальную технику использует и т. п. Но поскольку источником голоса у нас остается гортань, то вибрация трахейной перепонки – это все-таки *следствие, а не причина* акустической активности грудного резонатора. Трахейная перепонка вибрирует (дрожит) не «по собственной инициативе», а под воздействием звуковых волн, резонирующих в трахее. Но трахея звучит и, как любой резонатор, согласно резонансной теории и технике пения, является согенератором, т. е. как бы источником звука. Звучат и верхние резонаторы, но выражение «*головной звук*» никого не побудит искать в голове какой-либо автономный источник голоса.

ГДЕ БЕССИЛЬНА ЛОГИКА, ТАМ ВСЕСИЛЬНО ВООБРАЖЕНИЕ

Но «протокольная правда» (как сказал бы Шаляпин) в отношении гортани не очень полезна певцу для развития резонансной техники, и он в своем субъективном представлении заменяет ее на другой образ – «*гортани нет!*», а источник голоса перемещает в грудной и головной резонаторы – «*резонаторы поют*» (Рейзен, Образцова, Богачёва, Ардер и др.). Поэтому, как это ни парадоксально (вокальная педагогика полна парадоксов), идеи Грузинова сегодня как бы снова возрождаются, но уже не в форме объективных фактов, а в форме субъективных образно-метафорических представлений типа «*как будто*», несомненно полезных в развитии резонансной техники пения. Вот снова несколько примеров (с комментариями, поясняющими, на что они направлены):

«Станьте полым, как труба, и начните петь со лба» (Е. Г. Крестинский – вокальный педагог, см. «Поэтические трактаты» о пении) – образ объединения грудного и головного резонанса и высокой позиции звука [цит. по: 10, с. 123].

Или: «И со лба до живота лишь провал и пустота» (он же) – все резонирует, внутри «собор».

И конечно же – «Гортани нет!» (И. П. Богачёва и др.) – освобождение гортани от зажимов.

Как показывает опыт, далеко не каждый способен понять и согласиться с такого рода утверждениями. И по поводу них немало отпущено язвительных шуток, поскольку с точки зрения «протокольной правды» и даже элементарной логики все это

«не только изобразить, но и вообразить невозможно». Попробуйте-ка «*поставить грудь на голова*» (как советовал К. Эверарди) или «*приготовить в голове большое пустое место и петь в это место*» (М. А. Егорычева – вокальный педагог)². Но ведь «свершается чудо» – голос ученика начинает звучать намного лучше, и мощнее, и красивее, и «на опоре», и «в резонаторах».

2 Это было на моем мастер-классе на кафедре сольного пения в Киевской консерватории, где я читал лекцию по резонансной теории и технике пения по приглашению зав. кафедрой.

Несомненно, логика певцу (и не только певцу) нужна. Но кроме того нужно, чтобы он хотя бы краешком мозга принадлежал и к художественному типу личности, а не целиком – к логическому («мыслительному», по классификации академика И. П. Павлова).

Иными словами, чтобы эти, на первый взгляд как бы противоречащие здравому смыслу образы-метафоры сработали, нужно, чтобы у обучаемого было достаточно... воображения. И тогда ему не потребуется никаких «вещественных» анатомических доказательств их реальности. Ибо «sapienti sat», как говорили древние («умному достаточно» – лат. афоризм). Потому, добавим и мы, – *где бессильна логика, там всесильно воображение.*

В этой связи воображение – поистине волшебное свойство нашей психики, способное примирить реальность и фантазию (но, естественно, не поставить между ними знак равенства!).

Именно воображение лежало в основе фантастического перевоплощения легендарного Шаляпина в образы Бориса, Фарлафа, Филиппа, Ерёмки и многих других созданных им сценических героев, более реальных, чем сама жизнь.

Именно воображение лежит в основе эффективных методов воспитания и обучения актерскому мастерству по системе Станиславского (магическое «если бы»).

Наконец, именно воображение певца (волшебное «как будто») призывает ему на помощь самого могущественного союзника певческого голоса, имя которому – РЕЗОНАНС! И является важнейшей *психологической* основой обучения резонансной технике пения. «Воображение, – писал Шаляпин, – одно из самых главных орудий художественного творчества» [11, с. 291].

Итак, роль воображения как свойства нашей психики в искусстве пения огромна. Я бы только не стал противопоставлять психику физиологии, поскольку психика существует в нашем живом теле не сама по себе, а во взаимодействии с физиологией, т. е. согласно резонансной теории и технике пения, регулирует физиологические (а также – биохимические) и (конечно же) акустические процессы голосообразования. Это так называемая *регулятивная функция психики* по Б. Ф. Ломову [12].

Но при этом весьма важно иметь в виду, что воображение может быть не только нашим другом и помощником в пении, но и... противником. Так, например, представления о том, что звук «*родится в гортани, на голосовых складках*», относятся уже к нежелательным образам, поскольку провоцируют горлопение (кстати, по тому же самому психологическому механизму – «представление рождает событие»). Недаром поэтому все распространенные сегодня методы аутогенной тренировки построены на формировании у человека позитивных, а не негативных представлений о своем теле и своих возможностях. «Наша жизнь – это то, что мы думаем о ней», – писал Дейл Карнеги [13, с. 593]. Аналогично этому мы можем сказать: «Ваш голос – это то, что вы о нем думаете, как его представляете». Поэтому выбирайте образы, активизирующие резонансную технику, и избегайте провоцирующих горлопение.

Надеюсь, я ответил вокальному педагогу из Минска. Заодно мы затронули важнейшую тему о вокальных методиках и психологических средствах защиты гортани и голосовых складок с помощью резонансной техники.

Надеюсь также, что я ответил и другим интересующимся данным вопросом, в том числе и уважаемым педагогам из числа сторонников И. Е. Грузинова, которые добиваются успехов в своей работе, чему есть основания верить, а при необходимости найти объяснение. К сожалению, им не хватает магического «как будто», превращающего фантазию в реальность. Идеи Грузинова хотя объективно и не подтвердились, тем не менее сыграли определенную положительную роль в том смысле, что стимулировали поиск истины и развитие науки о голосе, равно как и практики, на их тернистом пути многочисленных проб и ошибок.

Далее приведем краткие высказывания известных мастеров вокального искусства о роли трахеи и других резонаторов в искусстве пения.

МАСТЕРА ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА О РОЛИ ТРАХЕИ И ДРУГИХ РЕЗОНАТОРОВ

За многие годы работы по изучению резонансной природы искусства пения мне довелось общаться с певцами разного профессионального уровня, в том числе посчастливилось беседовать о резонансной технике пения с выдающимися мастерами вокального искусства – всемирно известными ведущими солистами Большого театра М. О. Рейзенем, И. И. Петровым-Краузе, Е. Е. Нестеренко, с ведущей солисткой Мариинского театра И. П. Богачёвой, с замечательным певцом народным артистом России Д. А. Хворостовским.

Интервью с ними опубликованы в моих книгах «Искусство резонансного пения» 2008 г. [5] (частично в издании 2002 г. [14]), а также «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров» [15].

Важно отметить, что мои беседы с мастерами вокального искусства касались не только роли трахеи, т. е. нижнего, или грудного, резонатора, как называют певцы трахею, но и верхних резонаторов, т. е. ротоглоточной и носовой полостей. Мы касались также роли певческого дыхания и других элементов певческой техники.

Проведенные нами акустические исследования показали, что грудной резонатор (трахея) усиливает низкие обертоны 400–600 Гц, известные под термином *низкая певческая форманта* (НПФ), придающие голосу силу, мягкость, массивность.

Верхние же резонаторы усиливают в голосе высокие обертоны, получившие название *высокая певческая форманта* (ВПФ) с частотой около 2500 Гц в мужском и около 3000 Гц в женском голосе, что придает голосу яркость, звонкость и, главное, *полётность*, т. е. свойство хорошо звучать в большом концертном зале на фоне оркестра («резать оркестр» – по выражению дирижеров). В этой связи степень выраженности в голосе высокой певческой

форманты и ее частотное расположение в спектре голоса считается важнейшим показателем профессионализма певца [5].

Но обратимся к высказываниям мастеров. В данной статье приводятся их краткие ответы на три вопроса, касающиеся роли в пении резонанса, дыхания и гортани с голосовыми связками.

М. О. Рейзен

Изумительный по красоте и выразительности голос М. О. Рейзена часто звучал по радио в предвоенные годы. Я как сейчас слышу величественные звуки песни «Широка страна моя родная» И. О. Дунаевского или «Пловец» К. П. Вильбоа в дуэте с И. С. Козловским и др. Почетное звание народного артиста СССР М. О. Рейзену было присвоено, минуя предварительное звание народного артиста РСФСР.

В 1988 году, когда Марку Осиповичу было 92 года, я позвонил ему с просьбой дать интервью о технике пения. Он охотно согласился и назначил день. Вместе со мной пришел мой коллега – профессор Софийской консерватории Константин Карапетров, находившийся в командировке в Москве.

На вопрос, где Вы чувствуете резонанс своего голоса, Марк Осипович показал на область между носом и ртом. Очевидно, он имел в виду купол небного свода. Известно, что у хороших певцов купол небного свода высокий, а у неуспешных певцов – плоский.

Высокий купол небного свода был у С. Я. Лемешева, по свидетельству его супруги В. Н. Кудрявцевой-Лемешевой [15, с. 104].

Отвечая на вопрос о дыхании, Марк Осипович привел необычное сравнение: «Это ноги для певца», подошел к роялю, взял аккорд и поет. Но мы не заметили, как он дышит – настолько экономными были его дыхательные движения расхода воздуха.

На наш вопрос об ощущении гортани его ответ был категорический – «гортань должна быть свободной, и никаких фокусов».

Дата звукозаписи беседы – 21 апреля 1988 г. Краткие выдержки нашей беседы с М. О. Рейзенем опубликованы в моей книге [5, с. 390–391].

И. И. Петров-Краузе

Голос И. И. Петрова (Краузе) 30 лет звучал со сцены Большого театра в басовых партиях, неизменно радуя слушателей высоким исполнительским мастерством (певца). А в военное время Иван Иванович пел на передовых линиях фронта патриотические песни, поднимая боевой дух наших солдат.

Пел Иван Иванович и в престижных зарубежных театрах. Дочь Ф. И. Шаляпина Марина, послушав И. И. Петрова в театре «Ла Скала», подарила ему перстень своего отца. Полюбовавшись дорогим подарком некоторое время, Иван Иванович передал его в музей Шаляпина.

На мой вопрос о роли резонанса Иван Иванович убежденно ответил, что это самое главное в пении и что он, когда поет, чувствует резонанс во всем своем теле, вплоть до кончиков пальцев.

Иван Иванович высказал очень важную мысль о роли дыхания, связав дыхание с резонансом. При пении ноты певец должен ощущать не поток дыхания, т. е. воздуха, а *резонирующий поток звука*. Такое ощущение возникает, как уточнил он, при легком, не перегруженном, не зажатом, опертом на диафрагму певческом дыхании, когда все тело певца резонирует, все звучит.

Важно отметить, что такого рода ощущение «резонирующего дыхания» характерно для многих всемирно известных мастеров вокального искусства (В. М.).

Иван Иванович ответил также, что на ощущения голосовых связок при пении он не ориентируется.

Наша беседа с И. И. Петровым о технике пения состоялась 6 декабря 1998 г. Впервые опубликовано в [14, с. 391 – 393].

Е. Е. Нестеренко

С именем народного артиста СССР Е. Е. Нестеренко связано развитие науки о певческом голосе в нашей стране. При его активной поддержке и непосредственном участии в 1989 г. был организован межведомственный Центр «Искусство и наука» как творческое объединение ученых и вокалистов с экспериментальными базами в Институте психологии АН СССР (ныне ИП РАН) и в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. На базе Центра «Искусство и наука» проведено и опубликовано немало экспериментальных исследований, посвященных творчеству выдающихся певцов, в том числе и Евгения Нестеренко [16, 17, 18, 14, 5 и др.]. В этой связи роль народного артиста СССР, профессора Е. Е. Нестеренко в организации и развитии науки в нашей стране не менее значительна, чем его исполнительские успехи на мировой оперной сцене, отмеченные многочисленными наградами.



Беседа В. П. Морозова с Е. Е. Нестеренко о технике пения. Начало 1980-х гг.

Отвечая на мои вопросы, Евгений Евгеньевич наиболее подробно говорил о важной роли резонаторов – как грудного, так и головных: «Резонаторы усиливают голос, обогащают его обертонами, дают высокую певческую форманту, которая

способствует полётности голоса». Чтобы почувствовать активность резонаторов, он просит ученика положить руку на грудь и ощущать вибрацию.

Дыхание – второй важнейший вопрос, который Евгений Евгеньевич связывает с активностью резонаторов. А вот о голосовых связках Нестеренко практически не говорит.

Дата звукозаписи беседы с Е. Е. Нестеренко – 18 и 25 апреля 1990 г. Опубликовано в [14, с. 398–400].

И. П. Богачёва

Ирина Петровна Богачёва – народная артистка СССР, ведущая солистка Мариинского театра, профессор, заведующая кафедрой сольного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова – более 40 лет пела на сцене Мариинского театра, а также во многих престижных зарубежных театрах.

Важнейшими основами искусства пения Ирина Петровна называет правильно организованное певческое дыхание и резонанс.

На вопрос о роли голосовых связок Богачёва ответила категорически: «Голосовые связки?! Надо забыть о них. Гортани нет! У меня поют резонаторы. Да! Именно *резонаторы поют!* Такое должно быть ощущение. Фиксировать внимание певца на голосовых связках вредно, особенно – начинающего, так как это обязательно приведет к зажатому горловому звуку».

Дата звукозаписи беседы – 14 апреля 2006 г. Впервые опубликовано в [5, С. 452–455].

Д. А. Хворостовский

Мы встретились с Дмитрием Александровичем в пору его триумфального шествия по музыкальным театрам и концертным залам всего мира. Его имя не сходило с афиш самых престижных музыкальных театров, пресса

называла его лучшим баритоном мира, сообщала много подробностей его личной жизни, о творческих успехах, планах, но ни слова о вокальной технике. А я в это время готовил второе издание моей книги «Искусство резонансного пения»



Беседа В. П. Морозова с Д. А. Хворостовским о технике пения. 7 января 2004 г.

и планировал поместить туда его высказывания о вокальной технике. Несмотря на сильную занятость, Дмитрий Александрович нашел время, и в один из его приездов в Москву наша беседа состоялась в гостинице «Балчуг».

Резонансные ощущения как грудного, так и головного резонатора были хорошо выражены у Дмитрия Александровича – как столб резонирующий с головы проходит в грудь, по его словам. Дыхание классическое, экономичное, вдох – «как цветок нюхаешь». Гортань должна быть свободной, ненапряженной, а вот обращать внимание на голосовые связки Дмитрий Александрович не считал нужным.

Дата звукозаписи беседы – 7 января 2004 г. Опубликовано в [5, с. 459–462].

Таким образом, все пятеро опрошенных мною мастеров вокального искусства с интересом говорят о резонаторах и дыхании, а работу гортани, и в особенности – голосовых связок держат как бы в тени сознания. Причем это касается не только опрошенных певцов, но и других мастеров вокального искусства, о которых говорится в книге «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров» (2013) [15].

В заключение подведем краткие итоги нашего «путешествия» от гипотезы И. Е. Грузинова к искусству резонансного пения и методикам мастеров, а также коснемся исторических основ возникновения в России резонансного пения.

Гипотеза И. Е. Грузинова 1812 г. о том, что голос человека образуется не в гортани, а в трахее, неожиданно получила поддержку ряда вокальных педагогов, утверждающих, что Грузинов был прав, поскольку формирование у певца представления о том, что голос его образуется не в гортани, а в трахее, дает положительные результаты [3, 4 и др.].

В этой связи мною были проведены обследования методом интервью ряда выдающихся мастеров вокального искусства (Рейзен, Петров-Краузе, Нестеренко, Богачёва, Хворостовский), которые показали, что мастера также руководствуются представлением, что их голос образуется не в гортани, а в трахее, которую они называют грудным резонатором.

Важное отличие методик мастеров от гипотезы И. Грузинова состоит в том, что они сопровождают свои утверждения словами «как будто», что аналогично магическому «если бы» К. С. Станиславского.

Беседы с мастерами показали, что они признают также важную роль резонанса ротовой и носовой полостей, называемых ими «верхние резонаторы».

В свете резонансной теории и техники пения [5] такого рода воззрения – эффективное психофизиологическое средство защиты гортани и голосовых связок певца от перенапряжения и переутомления.

Исторической основой резонансного пения в России явилась педагогическая деятельность выдающегося мастера резонансной техники пения Камилло Эверарди (1825 – 1899).

Он был родом из Бельгии. Окончил с отличием Парижскую консерваторию по классу М. Гарсиа. Совершенствовался в Италии у знаменитого вокального педагога Фр. Ламперти. После блестящих выступлений в лучших европейских театрах (1851 – 1857) Эверарди приехал в Санкт-Петербург и вскоре стал любимцем петербургской публики и талантливым вокальным педагогом. Он воспитал огромную армию выдающихся певцов-солистов: Д. Усатова – учителя Ф. Шаляпина, М. Тартакова, С. Габеля, М. Дейшу-Сионицкую, В. Лосского, Е. Ряднова, В. Майбороду, ведущую солистку Мариинского театра М. А. Славину и многих других. Метафорический совет Эверарди «Ставь голову на грудь, а грудь на голову!», т. е. соедини головной и грудной резонаторы, давно стал крылатым афоризмом вокальных педагогов – приверженцев резонансной техники пения.

Эверарди учил также и технике певческого дыхания, «опоры звука на дыхание» (на диафрагму), и другим основам резонансной техники.

«Быть учеником Эверарди – значит постичь все лучшие стороны итальянского *bel canto*», – писала об Эверарди А. В. Нежданова [цит. по: 19, с. 241].

Но возникает вопрос, откуда Эверарди знал о резонансной технике пения? В России до Эверарди, как известно, вокальные педагоги (М. И. Глинка, А. Е. Варламов и др.) в своей работе не использовали понятия резонанса.

Ответом на этот вопрос явилась книга выдающегося немецкого ученого Германа фон Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа музыки» (1-е изд. – 1862 г.) [20]. В этой книге Гельмгольц впервые показал, что образование звуков речи имеет в основе резонансные процессы в ротовой полости. Он даже изобрел «говорящую машину» из набора резонаторов, которая могла «произносить» отдельные гласные.

Книга Гельмгольца разошлась по разным странам и заинтересовала вокалистов. Первыми откликнулись соотечественники Гельмгольца – Л. Леман уже использовала в своей книге о певческом голосе понятие резонанса [21, с. 123–126.].

Г. Гельмгольц не раз ездил с докладами о своей работе в Англию. В результате английский вокальный педагог Джеймс Бэтс уже говорит о важной роли резонанса для детского голоса [22]³.

В настоящее время идея резонансного пения, судя по публикациям в вокально-педагогической литературе, получила широкое распространение. Вместе с тем известно, что далеко не каждый из рядовых певцов руководствуется резонансными ощущениями и тем самым лишает себя важнейшего индикатора эффективности техники голосообразования.

³ Краткие выдержки из этой книги см.: [15, с. 393–409].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грузинов И. Е. Слово о новооткрытом месте происхождения голоса в человеке и других животных / В торжественном собрании Императорского Московского университета, июля 2 дня 1812 года, произнесенное медицины доктором, анатомии, физиологии и судебной медицины профессором публ. ординар., обществ Императорского Испытателей природы и Медико-физического действительным членом, Ильею Грузиновым. М.: В Университетской типографии, 1812. – 27 с.
2. Ильичев В. Д. и др. Биоакустика: Учебное пособие для студентов биологических специальностей. М.: Изд-во «Высшая школа», 1975. – 256 с.
3. Багрунов В. П. Аз, Буки, Веди, Глаголь, Добро. Азбука владения голосом: самоучитель. 2-е изд. Санкт-Петербург: ТЕС-СА, 2006. – 320 с.
4. Бучель В. Н. Технология мембранно-резонансного пения. М.: [б./и], 2007. – 54 с.
5. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Изд-во «МГК им. П. И. Чайковского», «Институт психологии РАН», 2008, 592 с. (2-е изд.).
6. Шейко Р. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М.: Изд-во «Искусство», 1986. – 351 с.
7. Архипова И. К. Музы мои. М.: Изд-во «Молодая гвардия», 1992. – 224 с.
8. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. М.; Л.: Наука, 1977. – 232 с.
9. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: Воспоминания ученика. Киев: [б.и.], 1924. – 47 с.
10. Яковенко С. Б. Зара Долуханова в искусстве и жизни. М.: Изд-во «Реалити Пресс», 2003. – 204 с.
11. Шаляпин Ф. И. Маска и душа // Федор Иванович Шаляпин. Т. 1: Литературное наследство. М.: Искусство. 1957. – 866 с.
12. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М.: Наука, 1984. – 444 с.

REFERENCES

1. Gruzinov I. E. *Slovo o novootkrytom meste proiskhozhdeniya golosa v cheloveke i drugih zhyvotnyh* [A word about the newly discovered place of origin of the voice in man and other animals]. In: *V torzhestvennom sobranii Imperatorskago Moskovskago universiteta, iyulya 2 dnya 1812 goda, proiznesennoe mediciny doktorom, anatomii, fiziologii i sudebnoj mediciny professorom publ. ordinar., obshchestvu Imperatorskago Ispytatelej prirody i Medikofizicheskago dejstvitel'nym chlenom, Il'eyu Gruzinovym*. Moscow: V Universitetskoy tipografii, 1812. 27 p.
2. Il'ichev V. D. i dr. *Bioakustika. Uchebnoe posobie dlya studentov biologicheskikh special'nostej* [Bioacoustics. Textbook for students of biological specialties]. Moscow: Izd-vo "Vysshaya shkola", 1975. – 256 p.
3. Bagrunov V. P. *Az, Buki, Vedi, Glagol', Dobro. Azbuka vladeniya golosom: samouchitel'* [The ABCs of owning a voice]. Saint Petersburg: TESSA, 2006. 320 p.
4. Buchel' V. N. *Tekhnologiya membranno-rezonansnogo peniya* [Membrane-resonance singing technology]. Moscow, 2007. 54 p.
5. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki* [Art of resonance singing. Basis of resonance theory and technique]. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo; "Institut psihologii RAN", 2008. 592 p.
6. Shejko R. *Elena Obrazцова. Zapiski v puti. Dialogi* [Elena Obraztsova. Notes are on the way. Dialogues]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 351 p.
7. Arhipova I. K. *Muzy moi* [My muses]. Moscow: Molodaya gvardiya. 1992. 224 p.
8. Morozov V. P. *Biofizicheskie osnovy vokal'noj rechi* [Biophysical foundations of vocal speech]. Moscow: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1977. 232 p.
9. Vajnshtejn L. *Kamillo Everardi i ego vzglyady na vokal'noe iskusstvo: Vospominaniya uchenika* [Camillo Everardi and his views on vocal art]. Kiev: [b.i.], 1924. 47 p.
10. Yakovenko S. B. *Zara Dolukhanova v iskusstve i zhizni* [Zara Dolukhanova in art and life]. Moscow: Izd-vo "Realiti Press", 2003. 204 p.

13. Карнеги Д. Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей / Перевод с англ. / Сост. М. И. Хасхачих; Общ. ред. и предисл. В. П. Зинченко, Ю. М. Жукова. Ленинград: Лениздат, 1991. – 707 с.
14. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Изд-во «МГК им. П. И. Чайковского», «Институт психологии РАН», 2002. – 496 с.
15. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное и хоровое пение / Автор-составитель: В. П. Морозов. М.: Когито-центр, 2013. – 440 с.
16. Нестеренко Е. Е., Морозов В. П. Вокальное искусство и наука: актуальность творческого союза // Психологический журнал. 1984. Т. 5. № 4. С. 105–115.
17. Морозов В. П., Нестеренко Е. Е. Составляющие таланта (об эмоциональном слухе музыкантов) // Советская музыка. 1989. № 1. С. 78–79.
18. Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 1998. – 164 с.
19. Назаренко И. К. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во «Музгиз», 1963. – 512 с.
20. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 6-te Ausgabe. Braunschweig, 1913.
21. Леман Л. Мое искусство петь / Рус. перевод. М.: Изд-во «К. Ф. Дараган», 1912, 93 с. Цит. по: Назаренко, 1963, с. 123–126.
22. Бэтс Дж. Постановка голоса у детей / Пер. с англ. СПб.: ред. журн. «Нар. образование», 1909. – 40 с.
11. Shalyapin F. I. *Maska i dusha. Glavy iz knigi: Fedor Ivanovich Shalyapin* [Mask and show-er. Chapters from the book: Fyodor Ivanovich Chaliapin. Vol. 1]. Moscow: Izd-vo “Iskusstvo”, 1957. 866 p.
12. Lomov B. F. *Metodologicheskie i teoreticheskie problemy psilogii* [Methodological and theoretical problems of psychology]. Moscow: Izd-vo “Nauka” 1984. 444 p.
13. Carnegie D. *Kak zavoevat’ druzej i okazyvat’ vliyanie na lyudej* [How to win friends and influence people]. Part 4, Chapt. 12. Pervod. s angl. / Sost. Haskhachih M. I.; Obshch. red. i predisl. Zinchenko V. P., Zhukova Y. M. Leningrad: Lenizdat, 1991. 707 p.
14. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki* [Art of resonance singing. Basis of resonance theory and technique]. Moscow: Izd-vo “MGK im. P. I. Chajkovskogo”, “Institut psilogii RAN”, 2002. 496 p.
15. *Rezonansnaya tekhnika peniya i rechi. Metodiki masterov. Sol’noe i borovoe penie* [Resonant technique of singing and speech. Techniques of masters. Solo and choral singing]. Avtor-sostavitel’: V. P. Morozov. M.: Izd-vo “Kogito-centr”, 2013. 440 p.
16. Nesterenko E. E., Morozov V. P. *Vokal’noe iskusstvo i nauka: aktual’nost’ tvorcheskogo soyuza*. In: *Psichol. Zhurn* [Vocal art and science: relevance of the creative Union]. In: Psychological journal. 1984, vol. 5, no. 4, pp. 105–115.
17. Morozov V. P., Nesterenko E. E. *Sostavlyayushchie talanta* [Components of talent]. In: *Sovetskaya muzyka*. 1989, no. 1, pp. 78–79.
18. Morozov V. P. *Iskusstvo i nauka obshcheniya: neverbal’naya kommunikaciya* [The art and science of communication: nonverbal communication]. Moscow: Izd-vo “Institut psilogii RAN”, 1998. 164 p.
19. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya: Ocherki i materialy po istorii, teorii i praktike hudozhestvennogo peniya: Hrestomatiya* [The art of singing. Chrestomathy]. 2-e izd., pererab. i dop. Moscow: Izd-vo “Muzgiz”, 1963. 512 p.
20. Helmholtz H. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 6-te Ausgabe. Braunschweig, 1913.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Морозов Владимир Петрович – доктор биологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института психологии РАН.

E-mail: mail@vmorozov.ru

ORCID: 0000-0002-1041-9089

Морозов В. П. От гипотезы И. Грузинова – к искусству резонансного пения и методикам мастеров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 181 – 196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-181-196

21. Leman L. *Moe iskusstvo pet'* / Russ. perev. [My art of singing / Russian translate]. Moscow: Izd-vo "K. F. Daragan", 1912. 93 p. Cit. po: Nazarenko, 1963, pp. 123–126.
22. Bets Dzh. *Postanovka golosa u detej* [Voices culture for children]. Per. s angl. Saint Petersburg: Nar. obrazovanie, 1909. 40 p.

ABOUT THE AUTHOR

Vladimir Morozov – Dr. habil. in biology, Professor, chief-scientist of the Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences.

E-mail: mail@vmorozov.ru

ORCID: 0000-0002-1041-9089

Morozov V. P. From the hypothesis of Ilya Gruzinov – to the art of resonant singing and techniques of masters. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 181 – 196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-181-196

НАЦАГДОО РЕНЧИН

Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия, Монголия

NATSAGDOO RYENCHIN

Russian State Institute of Performing Arts, Saint Petersburg, Russia, Mongolia

197

ВКЛАД УРТНАСАН РЭНДОО В РАЗВИТИЕ ШКОЛЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В МОНГОЛИИ

АННОТАЦИЯ

В истории театральной педагогики разных стран не так часто встречается понятие «школа». Рождение школы связано с созданием методологии, с разработкой оригинальных приемов обучения, с особыми эстетическими взглядами на театральное искусство родоначальника школы и его последователей. Возникновение школ в разных науках (в лингвистике, химии, физике или в психологии и многих других) – явление закономерное, рождение новых школ в живописи, архитектуре, скульптуре, в исполнительских искусствах не менее привычно. Для таких областей театральной педагогики, как сценическое движение и сценическая речь, появление школы – нечастое событие. В России вполне заслуженно можно говорить о школе сценической речи Е. Ф. Саричевой, о школе А. Н. Куницына, о специфике преподавания сценической речи в Высшем театральном училище им. М. С. Щепкина. В монгольской театральной педагогике за последнюю четверть века сформировалась национальная школа преподавания сценической речи. В настоящей статье представлены пути становления кафедры сценической речи Монгольского государственного университета культуры и искусства (МонГУКИ), опыт, накопленный монгольскими речевыми педагогами, современные принципы голосо-речевого обучения монгольских актеров, деятельность основателя кафедры, ее многолетнего руководителя профессора Уртнасан Рэндоо. В статье

URTNASAN RENDOO'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF STAGE SPEECH SCHOOLS IN MONGOLIA

ABSTRACT

In the history of theatrical pedagogy in different countries the concept of “School” may not be so often mentioned. The birth of the “School” is associated with the creation of a methodology, with the development of original teaching methods, with special aesthetic views on the theatrical art of the School’s founder and his followers. “The schools” in various branches of science (in linguistics, chemistry, physics, or in psychology, etc.) are quite usual, the birth of new schools in painting, architecture, sculpture, and performing arts is no less familiar – this is a trend of the time. For the theatrical pedagogy, including the stage movement and stage speech, such schools are not typical. In Russia we can name the school of stage speech of E. F. Saricheva, the school of A. N. Kunitsyn, and also mention the stage speech teaching specifics at the Higher Theatre School named after M. S. Shchepkin. In the Mongolian theatre pedagogy over the past quarter of the century there was formed a national school of teaching the stage speech. This article discusses the history of the stage speech department of the Mongolian State University of Culture and Art (MSUAC), the experience gained by Mongolian speech teachers, the modern principles of voice-speech education of Mongolian actors and the activities of the founder of the department, its long-term leader Professor Urtnasan Rendoo. The article highlights her unique techniques of working with students,

освещаются уникальные приемы работы У. Рэндоо со студентами, грани ее особого педагогического дара, ее души и таланта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральная педагогика, речевое искусство драматического актера, Уртнасан Рэндоо, методологические основы монгольской школы сценической речи.

the sides of her special pedagogical mastery, her soul and talent.

KEYWORDS: theatre pedagogy, speech art of a dramatic actor, Urtnasan Rendoo, methodological foundations of the Mongolian school of stage speech.

В современной монгольской театральной педагогике возникла и развивается прогрессивная «Школа монгольской сценической речи». Основное кредо этой оригинальной «Школы» – свобода и вариативность. Методологические направления «Школы» создавались и вводились в педагогическую практику профессором Уртнасан Рэндоо и ее учениками и последователями. Не подлежит сомнению то, что профессор Уртнасан Рэндоо создала подлинную школу монгольской педагогики сценической речи. Свидетельством тому стал 25-летний путь, пройденный кафедрой сценической речи МонГУКИ (1994 – 2019), документы и материалы деятельности педагогов кафедры, многочисленные публикации (книги, статьи, методические пособия, посеместровые программы обучения) и качество речевой подготовки молодых монгольских актеров театра и экранных искусств.

Создание новой школы в театральной педагогике – в данном случае в речевой педагогике – не такое частое явление. Школа речевой педагогики – это и основательно разработанные теоретические положения, и оригинальные методические приемы, и ученики, последователи Мастера, развивающие идеи родоначальника школы. Автору представляются пять принципиальных аспектов, определяющих реальность возникновения и жизнедеятельность школы. Для «Школы сценической речи», обеспечивающей преемственность научного и практического знания и создающей оптимальные условия для его развития, необходима совокупность пяти чрезвычайно значимых условий:

- 1) теоретическая база, учитывающая как исторические корни возникновения и развития учебной дисциплины, так и влияние на нее смежных наук и искусств;
- 2) лабораторность поисков и экспериментов;
- 3) наличие педагогических умений, практических навыков и способов овладения ими;
- 4) педагогическое творчество последователей и их продуктивная деятельность;
- 5) связь с практикой – с реальной жизнью драматического искусства.

В истории русской педагогики сценической речи прошлого столетия такая школа была создана в конце 1920-х – 1930-е гг. профессором ГИТИСа, а с 1950-х гг. – профессором Школы-студии МХАТ Е. Ф. Саричевой. Теория учебной дисциплины в понимании Е. Ф. Саричевой была изложена в ряде учебников и учебных пособий [1, 2], она применяла свои методы

в подготовке плеяды ярких специалистов – педагогов сценической речи, среди которых необходимо назвать профессора И. П. Козлянинову, в течение 30 лет возглавлявшую кафедру сценической речи ГИТИСа, и профессора А. Н. Петрову, первого в Советском Союзе речевого педагога – доктора искусствоведения, автора важнейшей методологической работы в области голоса и речи «Сценическая речь», изданной в 1981 г. [3]. Один из известных методистов сценической речи писал: «Важное значение для советской школы дыхания и голоса имела педагогическая деятельность Е. Ф. Саричевой. В ее учебнике “Техника сценической речи” ощущается влияние теории Станиславского на методику речевого воспитания» [4, с. 20].

В 1970–1980-е годы сформировалась ленинградская Школа сценической речи, основателем которой явился профессор А. Н. Куницын. Под его непосредственным руководством были успешно защищены 12 диссертационных исследований, его ученики и поныне трудятся на кафедре сценической речи РГИСИ, среди них профессора В. Н. Галендеев, Ю. А. Васильев, Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева, Л. Д. Алфёрова. В этой Школе зародились и были разработаны такие известные ныне принципы речевой педагогики, как «комплексный метод» обучения сценической речи, «опосредованное воздействие» на голосо-речевые функции актера, «игровой метод», «напевно-речевая методика» и «речь в движении». С годами эти принципы совершенствовались, приемы работы учеников и последователей Школы Куницына получили дальнейшее развитие, возникли новые направления в практике речевой подготовки актеров. История и научно-педагогические принципы школы А. Н. Куницына подробно изучены и проанализированы в исследованиях Н. Л. Прокоповой [5] и Ю. А. Васильева [6, 7].

Не так часто деятельность яркого, интересного речевого педагога становится основанием серьезного, самобытного направления в методике и практике сценической речи. Школы не появляются часто и не сменяют друг друга. Так, например, для европейской театральной педагогики значимо имя американского, английского профессора сценической речи К. Линклейтер. Ее последователей в Европе и России немало, школа Линклейтер находится в Шотландии, в ней ежегодно проходят обучение или повышают квалификацию десятки специалистов из разных стран.

Следует признать, что в монгольской педагогике инициатором большинства прогрессивных направлений в области сценической речи, многих теоретических и практических тенденций современного педагогического мастерства речевого педагога является Уртнасан Рэндоо. Она наметила пути развития методики сценической речи по всем разделам учебной дисциплины, заложила основы методологии монгольской сценической речи. Уртнасан – Учитель всех учителей сценической речи в Монголии.

Любые идеи о воспитании актера исходят из требований времени. Кроме того, на них влияет отношение учителя и учеников к актерской природе. Актерская природа не может развиваться вне контекста истории. Обогащение актерского разума и внутренней природы актера, его внешних

данных согласуется со временем и развивается по тем же законам, по которым формируется ребенок с момента рождения и до его индивидуального выхода в мир, в самостоятельную жизнь.

Таким образом, отметим, что речевая педагогика в монгольской театральной школе проделала тот же самый путь, который проделывает любой ребенок: это путь подражания – познания – самонаучения – открытий.

Начиная с 1950-х годов преподавание сценической речи будущим монгольским драматическим актерам было ничем не прикрытым подражанием классическим методам обучения сценической речи в театральных школах Советского Союза. Литература и опыт советских педагогов, проникавшая в педагогическую среду монгольской театральной школы, наглядное изучение методов работы речевых педагогов Москвы или Ленинграда направляли мышление и умения монгольских речевых педагогов в сторону методов и приемов работы, апробированных в советских театральных вузах. Никаких своих оригинальных взглядов на речевую подготовку актеров речевые педагоги Монголии не применяли, своего мнения не высказывали.

Новые методы и приемы работы, которые зарождались в классах сценической речи Ленинградской театральной школы (такие как: комплексный метод воздействия на голосо-речевые функции человека, опосредованное, косвенное влияние на формирование речевой и голосовой выразительности актера, игровой метод в обучении сценической речи), их методологические основы, по мнению профессора Н. Л. Прокоповой, с большими трудностями прививались в других российских театральных школах [5, с. 32–36]. Что уж говорить о речевых педагогах Монголии! К ним нововведения добивались в последнюю очередь. Речевая подготовка монгольских актеров четыре десятилетия катилась по чужим рельсам, без учета истории и специфики монгольского театра, без ориентиров на особенности голосового механизма и специфических особенностей монгольской речи. И даже следовало бы отметить, что речевое обучение напоминало скорее процессы обучения иностранному языку и не было связано с воспитанием техники и выразительности речи актерской.

Такое использование чужого опыта длилось до начала 80-х гг. прошлого века. С организацией в 1990 г. профессиональной подготовки актеров, то есть с открытием академии театрального искусства в Улан-Баторе, наступил период познания собственных возможностей, своих творческих особенностей и монгольского менталитета. Не то чтобы речевые педагоги отвернулись от российского опыта, моментально его забыли и взялись развивать свое оригинальное. Нет. Российский опыт не растерялся, не исчез. Но, по крайней мере, речевые педагоги взглянули на свое природное, национальное, монгольское с вниманием, интересом. В середине 1990-х гг. речевая педагогика в театральной школе Монголии обрела самостоятельность, задышала полной грудью, развернулась в познании своего «я».

С деятельностью первой заведующей кафедрой сценической речи, заслуженного преподавателя Монголии, профессора Уртнасан Рэндоо связаны

зарождение методологии обучения монгольской сценической речи и голосоведения на монгольском языке; научно-исследовательские и опытно-практические работы, а также повышение уровня квалификации преподавательского состава в краткосрочной перспективе и совершенствование прогрессивных методик обучения в будущем. Она возглавляла кафедру сценической речи в 1994–1998 и в 2004–2012 гг.; с 1998 по 2004 г. Уртнасан Рэндоо была деканом факультета театрального искусства. Уважение педагогов всего института и студентов к профессору Рэндоо столь велико, что ее стали величать только по имени – Уртнасан. Это, откровенно говоря, самая высокая оценка ее выдающейся деятельности.

Заслуженная артистка Монголии, старший преподаватель кафедры сценической речи Мягмар Надмид в беседе с автором настоящего исследования в 2018 г. засвидетельствовала следующее: «На нашей кафедре изначально было три преподавателя: Уртнасан, Байгалмаа и я. В то время наш институт только что покинул стены педагогического института и зажил самостоятельной жизнью. В тот год Уртнасан начала преподавание на кафедре. Однажды мы с интересом подглядывали за ее уроком через дверной замок 104-го класса. Насмотревшись, мы разговаривали, улыбаясь: «Это похоже на что-то вроде физкультурного урока. Очень смешного урока». Вскоре после экзаменов первого семестра мы были потрясены тем, как сдавали экзамен студенты Уртнасан. Потому что, действительно, ее студенты сильно изменились за полгода и показали кафедре хорошие тренинги. А потом мы попросили Уртнасан: «Вы должны учить нас один раз в неделю, чтобы научить нас вашему волшебству». Вот так мы впервые узнали о систематическом, продуманном, выстроенном обучении сценической речи. Я думаю, что Уртнасан заслуженно стала заведующей кафедрой и постепенно привела монгольскую речевую педагогику к научно-обоснованной системе» [8].

Как заведующая кафедрой Уртнасан начала разработку учебного плана и стандартов обучения. Она объединила классическую методику преподавания сценической речи с монгольским фольклором. Это стало началом национальной методологии преподавания важнейшей учебной дисциплины. Ее заботило, что студенты недооценивают фольклорное наследие, да и не только студенты, но и многие представители монгольской интеллигенции. Усилия Уртнасан по обращению к историческим литературным корням монгольского народа были не одиноки: исследователь монгольской литературы пишет о процессах, происходивших в монгольском обществе в 1980-е гг.: «Передовая часть интеллигенции обеспокоена опасностью утраты национальных традиций» [9, с. 147]. И Уртнасан находит наиболее плодотворный путь возвращения к истокам национальной культуры. Уроки сценической речи – это уроки во многом доверительные, уроки воздействия на умы и чувства молодежи посредством погружения в образы литературы, в мир фантазий и воображения, в поэтическое и романтическое, религиозно-историческое и духовное прошлое монгольского народа.

Она не просто говорит со студентами о литературе, она создает с ними начатки сценического действия, использует элементы пластики, жестикуляции, связанные с народными пластическими традициями, и элементы музыкальные, таящиеся в песенном творчестве монголов. Уртнасан словно угадала положительные тенденции в области культуры, возникшие в обществе в те годы.

В 1987 году на пленуме Союза писателей Монголии «прозвучал призыв к писателям обратиться к духовному и культурному наследию монгольского народа, искать образцы для подражания в своей национальной литературе прошлого» [9, с. 140]. Уртнасан разработала две программы: «Музыкально-речевой тренинг» и «Поэзия в движении». Последняя программа была направлена на то, чтобы обеспечить темпоритм стихотворного литературного произведения. До настоящего времени эта методика работы над поэзией применяется и развивается педагогами кафедры. Б. Даваа в работе «Некоторые аспекты работы над поэтическими произведениями. Поэма» писала: «Еще в 1990 году методический прием «поэзия в движении» был опробован на первом этапе речевого обучения студентов с целью объединения физического, словесного и психического действия актера. Эта инициатива исходила из идеи Уртнасан» [10, с. 54]. То, о чем пишет Б. Даваа, свидетельствует о стремлении монгольских речевых педагогов сблизить в едином деле воспитания актера усилия двух важнейших учебных дисциплин: «актерское мастерство» и «сценическая речь».

С 2000 года кафедра сценической речи по инициативе Уртнасан активно изучает методы преподавания сценической речевой подготовки из разных стран и успешно применяет их в работе с разными курсами. Чтобы продвинуть новую методологию обучения сценической речи, основанную на опыте различных театральных школ России, Европы, США и монгольской речевой педагогики, в 2004 г. была организована конференция «Искусство речи экранной и сценической», положившая начало теоретической и практической ежегодной конференции «Тренинг по комплексному обучению». Это позволило речевым педагогам и педагогам актерского мастерства наладить разработку научно-методических основ обеих дисциплин. Очень эффективная работа продолжается и ныне. Мы могли бы считать ее не только уровнем познания нового в речевой педагогике других стран, но и своеобразным этапом самонаучения: педагоги кафедры сценической речи с увлечением развивают собственные методики, ищут приемы работы и индивидуальные пути работы со студентами, педагоги почувствовали вкус к теоретическим исследованиям. Личный педагогический опыт стал для каждого преподавателя кафедры одной из возможностей самосовершенствования.

В 2012 году, развивая инициативу «Речевого искусствознания», кафедра по инициативе Уртнасан создала программу обучения в магистратуре, которая не была опубликована, но по ней до сей поры ведется подготовка аспирантов. И при кафедре такая магистратура начала самостоятельную жизнь.

На заседании кафедры сценической речи 18 февраля 2011 г. Уртнасан говорила: «Я думаю, что следует быть осторожными в выборе тематики магистерских исследований. Сценическая речь и ее развитие в Монголии имеют много проблем, и мы все должны учиться. Учиться не только практическому преподаванию, но изучать другие отрасли науки (литературоведение, фольклор, психологию, медицину, лингвистику и т. д.). Это стратегическая проблема. Очень важно разнообразие тематики теоретических исследований. Мы должны изучать и вопросы актерского мастерства, основы обучения актерскому мастерству. Не следует упускать из вида новые концепции в искусствоведении. В обучении должен быть достигнут прогресс. Это нужно поддержать научными исследованиями» [11, с. 12].

Развитие речевой техники очень сложно и требует кропотливой работы. Студенты не всегда увлекаются идеями и указаниями своих наставников, особенно в процессе тщательной отработки координации, такой как исправление фонетических нарушений, развитие голоса и нормированного литературного произношения. Хороший тренинг учит актеров творческому отношению к сценической речи. Речевые упражнения часто понимаются как некое внешнее воздействие на тело. Но это ошибочно. Любое упражнение должно являться скорее сигналом, пробуждающим внутренние свойства и чувства личности. Когда человек понимает внутренние желания другого, он постигает, что то, что он делает на сцене, принадлежит не только ему одному, но всем участникам сценического диалога. Это чувство восприятия и взаимодействия развивается благодаря умелой тренировке. А для того, чтобы у студентов на уроках сценической речи возник интерес к другому, диалогический интерес, чтобы загоралась при этом «эмоция формы», речевой педагог должен стремиться к открытиям, к новому, горячему поиску. Понятие «эмоция формы» Л. С. Выготский расшифровывал следующим образом: «Поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения» [12, с. 56]. Уртнасан внимательно изучала тенденции теоретических и практических направлений обучения сценической речи и вовлекала в изучение, постижение преподавателей своей кафедры. В «Сборнике упражнений для урока сценической речи» Уртнасан писала: «Мы не можем понимать программу обучения как простую серию операций. Мы несем личную педагогическую ответственность за обеспечение того, чтобы все студенты курса достигли уровня методических требований. В результате студент должен быть и обучен живому голосоведению, естественной и выразительной речи, и вместе с тем должен быть достаточно компетентен в вопросах сценической речи» [13, с. 3].

Она уделяла большое внимание особенностям развития студента через индивидуальные занятия. Уртнасан никогда не навязывает студенту свое видение материала или свои интонации произнесения текста рассказа или реплики. Она слушает, она слышит, а ее глаза закрыты от начала до конца

произнесения студентом текста любой длительности. Уртнасан предлагает молодым педагогам: «Вы должны сначала научиться не прерывать ученика. Этот навык очень важен для учителя сценической речи. Научиться слушать и даже слышать интонации студентов, ощущения, выражаемые ими через речь, эмоции» [14]. Сама Уртнасан каким-то глубинным особым чувством улавливает движение эмоций учеников, их искренность, настоящие их волнения. Здесь невозможно словами охарактеризовать сам процесс восприятия педагогом высказываний, речевых поступков учеников. Поискать разгадки внутренних движений Учителя можно в исследовании современного российского философа Федора Гиренка. Изучая эмоции человека, он, в частности, приходит к следующим заключениям: «Эмоция сама по себе – это душевное волнение. Волнение души беспредметно. <...> Нет волнения души, нет и раздражения тела, нервов и мозга, поскольку никакого раздражающего предмета нет. А есть воображение. И это воображение показывает нам то, чего нет. Показывает тени вещей, то, что не может быть биологически целесообразным. Волнение коренится в самопроизвольном движении души» [15, с. 192]. Отсюда и закрытые глаза Уртнасан, когда она слушает «самопроизвольное движение души» ученика. Отсюда и ее умение не прерывать ученика, не задавать ему каверзные вопросы, не подталкивать к какому-то общепринятому или лежащему на поверхности результату. Уртнасан намеренно не пробуждает в студентах эмоции, не повелевает со стороны их волнением, как оператор, управляющий дроном.

На обсуждениях после экзаменов Уртнасан иной раз говорит: «В большинстве учеников мы видели подражание учителю. Это неправильная версия работы. Каждый человек индивидуален, поэтому важно, чтобы собственные представления и взгляды, мысли и идеи учащегося приводили к событиям. Особенно молодые преподаватели должны обратить внимание на такие вещи» [16].

Работая с учениками, Уртнасан очень осторожна в переводе учеников от стадии моделирования на стадию передачи чувств во время речевого высказывания. Ее очень интересует *предчувствие* ученика, его «предвидение», ее занимают *предположения*. Она настраивает учеников на какие-то *дотекстовые* импульсы, но ни в коем случае не навязывает им свои личные чувства, свои рисунки интонаций, свое разумение и осмысление литературного материала или фрагмента диалога.

Во время обучения Уртнасан сосредоточивается на интеграции всех междисциплинарных аспектов речевого искусства. Она отдает предпочтение целостному подходу к любому техническому нюансу речи: если она направляет внимание ученика на исправление какого-либо речевого недостатка, то он исправляется для того, чтобы действеннее выразить мысль во фразе, или точнее воздействовать на партнера в реплике, или, зажив каким-то очень волнительным чувством, не растерять это чувство, не забить его дикционной «грязью», фонетической неточностью.

То же относится и к гармоничному единению дыхания, голоса, резонаторов в момент речевого поступка. Подсказки Уртнасан студентам не сводятся к механическому вычищению «больных» звуков, к объяснениям, куда посылать голос и где формируется опора дыхания. Она, напротив, достигает вместе со студентом ощущения естественного, насыщенного живыми эмоциями голосового звучания и речевого акта. Такая кропотливая работа требует времени, а его-то никогда не бывает; временная ограниченность индивидуального урока не допускает тщательности в овладении навыками нормированной и выразительной сценической речи. Уртнасан убеждена, что «если на первых уроках настроить студента на совместную работу с педагогом над его художественной речью, то дальше студент будет всеми силами стремиться оправдать доверие педагога и развить свои технические возможности, в которые (во что он уверовал с первой встречи) верует его педагог» [17].

В беседе с автором 5 августа 2018 г. Уртнасан заявила: «Экзамен – это отчетная деятельность студента на протяжении курса. До этого я использовала различные методы, от презрения к тому, что выделяет студент, до полного его понимания и признания. Поэтому я на экзаменах часто закрываю глаза. Я хочу слушать живую интонацию студента. Эта интонация исходит из его души? Чтобы услышать ее, не надо заставлять студентов повторять интонацию педагога. Если так происходит, это пустая модель. Верная интонация, исходящая из верных ощущений, приходит к сердцу человека» [17]. Такой творческий взгляд на речевую интонацию согласуется с исследованиями выдающегося российского психофизиолога Н. И. Жинкина: «Научиться интонации нельзя. Это то же самое, что обучаться плакать, смеяться, горевать, радоваться и т. п.» [18, с. 336].

Ученики никогда не должны забывать веры, души и усилий Уртнасан для достижения главной цели всей ее жизни: развития методологии обучения монгольской сценической речи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Саричева Е. Ф. Сценическая речь. М.: Искусство, 1955. – 251 с.
2. Саричева Е. Ф. Техника сценической речи: Учебник. М.; Л.: Искусство, 1939. – 108 с.
3. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1982. – 191 с.
4. Муравьев Б. Л. От дыхания – к голосу. Работа над речевым дыханием актера. Л.: ЛГИТМиК, 1982. – 54 с.
5. Прокопова Н. Л. Основы технологий совершенствования сценической речи. Кемерово, 1999. – 96 с.
6. Васильев Ю. А. Страницы научно-педагогического творчества А. Н. Кунин-

REFERENCES

1. Saricheva Ye. F. *Stsenicheskaya rech'* [Stage speech]. Moscow: Art, 1955. 251 p.
2. Saricheva Ye. F. *Tekhnika stsenicheskoy rechi: Uchebnik* [Technique of stage speech: Textbook.] Moscow; Leningrad: Art, 1939. 108 p.
3. Petrova A. N. *Stsenicheskaya rech'* [Stage speech]. Moscow: Art, 1982. 191 p.
4. Murav'yev B. L. *Ot dykhaniya – k golosu. Rabota nad rechevym dykhaniyem aktera* [From breathing to voice. Work on the actor's speech breathing]. Leningrad: LGITMiK, 1982. 54 p.

- цына // Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. Вып. 2. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. С. 8–41.
7. Васильев Ю. А. О кафедре и об этой книге // Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избранные труды кафедры сценической речи СПбГАТИ. СПб., 2009. С. 5–33.
 8. Беседа автора с Н. Мягмар в августе 2018 г.
 9. Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. – 306 с.
 10. Даваа Б. Некоторые аспекты работы над поэтическими произведениями. Поэма // Искусство речи экранной и сценической: Сб. статей. Улан-Батор: МонГУКИ, 2004. – 88 с. (На монгольском языке.)
 11. Протокол заседания кафедры сценической речи МонГУКИ от 11 февр. 2011 г. – 18 с. Протокол хранится на кафедре. (На монгольском языке.)
 12. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. – 576 с.
 13. Рэндоо У. Предисловие // Сборник упражнений для уроков сценической речи / Ред. У. Рэндоо. Улан-Батор: МонГУКИ, 2011. – 84 с. (На монгольском языке.)
 14. Из личных воспоминаний автора об уроках У. Рэндоо 2001–2004 гг.
 15. Гиренок Ф. И. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М.: Академический проект, 2012. – 237 с.
 16. Беседа автора с У. Рэндоо 26 июля 2018 г.
 17. Беседа автора с У. Рэндоо 5 августа 2018 г.
 18. Жинкин Н. И. Язык – Речь – Творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М.: Лабиринт, 1998. – 368 с.
 5. Prokopova N. L. *Osnovy tekhnologiy sovershenstvovaniya stsenicheskoy rechi* [Fundamentals of technology for improving stage speech.] Kemerovo: KemGIIK, 1999. 96 p.
 6. Vasilyev Yu. A. *Stranitsy nauchno-pedagogicheskogo tvorchestva A. N. Kunitsyna* [Pages of scientific and pedagogical creativity of A. N. Kunitsyn]. In: Theory and practice of stage speech: Collective monograph. Vol. 2. Saint Petersburg: Publishing house of SPbGATI, 2007, pp. 8–41.
 7. Vasilyev Y. A. *O kafedre i ob etoy knige Stsenicheskaya rech': proshloye i nastoyashcheye* [About the department and about this book.] In: Stage speech: past and present. Selected works of the department of stage speech SPbGATI. Saint Petersburg, 2009, pp. 5–33.
 8. *Beseda avtora s N. Myagmar v avguste 2018 g.* [Talk of the author with N. Myagmar in August 2018].
 9. Skorodumova L. G. *Mongol'skaya literatura XIX–XX vekov. Voprosy poetiki* [Mongolian literature of XIX–XX centuries. Questions of poetics.]. Moscow: RGGU, 2016. 306 p.
 10. Davaa B. *Nekotoryye aspekty raboty nad poeticheskimi proizvedeniyami. Poema* [Some aspects of work on poetic works. Poem]. In: The art of screen and stage speech. Ulaanbaatar: MSUAC, 2004. 88 p. (In Mongolian.)
 11. *Protokol zasedaniya kafedry stsenicheskoy rechi MonGUKI ot 11 fevr. 2011 g.* [The protocol of the meeting of the department of stage speech of MSUAC from February 11. 2011]. 18 p. The protocol is kept at the department. (In Mongolian.)
 12. Vygotskiy L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Vygotsky L. S. Psychology of art]. Moscow: Art, 1968. 576 p.
 13. Rendoo U. *Predisloviye* [Rendoo U. Foreword]. In: Collection of exercises for a stage speech lesson / Ed. Rendoo U. Ulaanbaatar: MSUAC, 2011. 84 p. (In Mongolian.)
 14. *Iz lichnykh vospominaniy ob urokakh Urtnasan v 2001–2004 gg.* [From my personal recollections of the lessons of Urtnasan in 2001–2004].
 15. Girenok F. I. *Absurd i rech'. Antropologiya voobrazhayemogo* [Absurdity and speech. Anthropology of the imaginary]. Moscow: Academic project, 2012. 237 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ренчин Нацагдоо – аспирант кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: natsagaa@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2589-8702

Ренчин Н. Вклад Уртнасан Рэндоо в развитие школы сценической речи в Монголии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 197–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-197-207

16. *Beseda s Urtnasan 26 iyulya 2018 g.* [Conversation with Urtnasan July 26, 2018].

17. *Beseda s Urtnasan 5 avgusta 2018 g.* [Conversation with Urtnasan August 5, 2018].

18. Zhinkin N. I. *Yazyk – Rech' – Tvorchestvo. Issledovaniya po semiotike, psikholingvistike, poetike* [Language – Speech – Creativity. Research on semiotics, psycholinguistics, poetics.] M.: Labirint, 1998. 368 p.

ABOUT THE AUTHOR

Natsagdoo Ryenchin – Postgraduate student of the department of Stage speech in Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: natsagaa@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-2589-8702

Ryenchin N. Urtnasan Rendoo's contribution to the development of stage speech schools in Mongolia. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 2, pp. 197–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-197-207

P. B. ЗАХАРОВ

ROSTISLAV ZAKHAROV

ИСКУССТВО – ФРОНТУ (ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ)

АННОТАЦИЯ

В публикации впервые представлены воспоминания о буднях времен Великой Отечественной войны артистов советского балета из архива народного артиста СССР, доктора искусствovedения, профессора Ростислава Владимировича Захарова (1907–1984). Публикуемые материалы представляют фрагменты неизданных рукописных архивов и записей Р. В. Захарова, посвященных истории советского балета. В воспоминаниях 1970-х гг. сам Ростислав Владимирович, а также знаменитые балерины О. В. Лепешинская и Т. В. Лазаревич рассказывают о днях эвакуации Большого театра в Куйбышев, о вдохновенном творчестве в атмосфере тягот войны, о самоотверженном стремлении внести свой вклад в дело Великой Победы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: О. В. Лепешинская, Большой театр, советский балет, фронтовые концертные бригады, Великая Отечественная война.

THE ART FOR THE FRONT (FROM MEMORIES)

ABSTRACT

This first publication presents the Soviet ballet dancers memories of the everyday life of the Great Patriotic War from the archives belonging to the People's Artist of the USSR, choreographer, Dr. habil. in Arts Professor Rostislav Vladimirovich Zakharov (1907–1984). The published materials are the fragments of an unpublished manuscript archives and records of R. V. Zakharov on the history of the Soviet ballet. In the presented memories of the 1970s Rostislav Vladimirovich, famous ballerinas Olga Lepeshinskaya and Tatyana Lazarevich talk about the days of the Bolshoi evacuation to Kuybyshev, about inspired creativity in the atmosphere of the war hardships and the selfless desire to contribute to the Great Victory.

KEYWORDS: O. Lepeshinskaya, the Bolshoi Theatre, Soviet ballet, frontline concert groups, World War II.

Статью¹ составляют материалы, собранные народным артистом СССР, доктором искусствovedения, профессором Ростиславом Владимировичем Захаровым, долгое время возглавлявшим кафедру хореографии ГИТИСа. В 1970–1980-е гг. он рабо-

тал над книгой, посвященной легендарной советской балерине народной артистке СССР Ольге Васильевне Лепешинской (1916–2008). Рукопись книги осталась незавершенной, многие из собранных текстов представлены в форме расшифрованных интервью. В дни празднования юбилея Великой Победы важно

¹ Рукопись находится в архиве Российского института театрального искусства – ГИТИС.

помнить о вкладе каждого в дело свержения фашизма, огромную роль играла и самоотверженность артистов, поднимавших дух советских воинов.

В эту статейную публикацию из развернутых рассказов Захарова о постановках в Большом театре, об участии в них Ольги Лепешинской вошли воспоминания о жизни Большого в эвакуации, о фронтовой концертной деятельности, о выступлениях перед бойцами Красной армии. Эмоциональные рассказы, местами полные скрытой иронии и лиризма, передают атмосферу сурового военного времени и отражают решимость артистов любой ценой помогать фронту. Сейчас широко известен факт, что в годы войны и Лепешинская, и Захаров перечислили огромные по тем временам суммы полученных ими Сталинских премий в Фонд обороны СССР. И это лишь малая часть их помощи делу Победы. Помимо воспоминаний самой Лепешинской в статью включены собранные Захаровым воспоминания солистов балета ГАБТа, а также одного из офицеров – героя войны о фронтовой концертной бригаде в годы Великой Отечественной, в которой принимала участие О. Лепешинская. Воспоминания несут на себе печать времени – герои не оценивают противоречивые факты тех лет.

В последующее время народная артистка СССР, профессор Ольга Васильевна Лепешинская работала в ГИТИСе на кафедре хореографии.

Последней нашей с Ольгой Васильевной Лепешинской работой, перед Великой Отечественной войной, был балет «Тарас Бульба»², сценическая жизнь которого была прервана этой катастрофой, да так и не возобновилась. Новая творческая встреча произошла уже в Куйбышеве, куда решением правительства были эвакуированы главные московские учреждения, дипкорпус и призванный их обслуживать Большой театр в основном своем составе, который был назван тогда «золотым фондом».

Время было грозное, тревожное, тяжелое. Под натиском превосходящих в технике сил врага отступали наши войска, оставляя город за городом. Под угрозой оказалась и Москва, которую непрерывно бомбила фашистская авиация. Сегодня, читая мемуары наших полководцев, замечательную книгу маршала Жукова, военному гению которого мы во многом обязаны спасением от фашизма, мы многое узнали, нашли ответы на мучившие нас вопросы. А тогда...

Город уходил, уезжал на чем было только возможно. Ехали автобусы, грузовики, даже троллейбусы на прицепе у других машин, многие шли пешком, надеясь в дороге найти попутный транспорт. Москва пустела с каждым днем. С немецкой аккуратностью по часам на ее районы ложились бомбы. Враг дошел почти до Химок.

Надо сказать, что эвакуация Большого театра была организована и проведена в таких условиях прекрасно. В день, когда по решению Комитета по делам искусств должна была выехать первая группа артистов, музыкантов и руководителей, у нас происходило все спокойно, без спешки и нервозности. Помню, как в 5 часов утра

2 Премьера балета В. П. Соловьева-Седого на либретто С. С. Каплана в постановке Р. В. Захарова прошла в Большом театре 26 марта 1941 г.

14 октября 1941 года к моему дому № 6 на улице Москвина (дом этот был при мастерских Большого театра) подошла машина-такси. Наскоро сняв со стены ковер, я побросал в него кое-какие вещи, посуду, еду, что нашлась в доме, связал ковер узлом и сел в машину. К великому нашему счастью, день выдался на редкость ненастным, Москва была затянута густым туманом, ехали мы словно в молоке. Погода будто специально охраняла уезжавших из столицы жителей от вражеских налетов. Ведь в то время не было еще автоматического наведения самолетов на цель.

Казанский вокзал был забит народом. У отъезжавших почти не было багажа, люди забирали с собой лишь самое необходимое – какие-то узелки, свертки, так как было объявлено, что с багажом в поезд сажать не будут. Отправление задерживалось, погрузки долго не было. И вот мы услышали сообщение по радио: «От Советского информбюро» – донесся из репродуктора голос Левитана. — Наши войска ведут тяжелые оборонительные бои на Можайском направлении. . . » Это было уже совсем близко. Невольно у каждого возникла мысль: успеем ли уехать? Ведь немецкие танки могли перерезать дорогу к Волге, даже ворваться в столицу. . . Мы в то время не знали, какие невероятные усилия предпринимал Г. К. Жуков, чтобы собрать разрозненные воинские части и организовать оборону Москвы в эти, казалось, совершенно безнадежные для нее дни. И чудо свершилось, столицу отстоять удалось. Она обязана этим массовому героизму нашего народа. Но тогда мы были в полном неведении о положении дел и могли только ждать и ждать.

Кто-то из руководителей нашей эвакуации подошел к группе работников театра и сказал: «Ну что ж, будем грузиться, состав подан». Затем, взглянув на пасмурное небо, со вздохом добавил: «Только бы нам проскочить Рязань!» Мы не совсем его поняли и лишь потом узнали, что танковые разъезды немцев побывали уже около Рязани.

Наконец, наш поезд отошел, но, пройдя километров 20–30, остановился. Задержка длилась часа два, мы полагали, что занят путь. Когда же наконец двинулись, увидели вдоль пути груды дымящихся развалин. Это догорала только что разбомбленная станция.

В Рязань приехали уже ночью. Все железнодорожные пути были заняты составами с воинскими частями, танками, орудиями, санитарными поездами, переполненными ранеными. . . Не было свободного метра пути. Я подошел к окну. По всему небу и по земле скользили лучи прожекторов, прощупывая местность. Ожидался танковый прорыв или высадка воздушного десанта. Прожектора нервно сновали взад и вперед, подчеркивая напряженность обстановки.

Рязань удалось миновать, и после нее мы ехали уже спокойно, не было ни одной тревоги, ни одного налета, и наш более чем четырехсуточный переезд до Куйбышева прошел благополучно. Подъезжая к городу, в котором нам предстояло переждать более двух лет войны, мы, после погруженной во мрак Москвы, были поражены яркими огнями еще не затемненного в те дни города. Это показалось и странным, и радостным. Мои мысли

уже были заняты тем, как перевезти в Куйбышев семью, которая еще раньше была эвакуирована сперва в Горький, а затем в другой волжский городок – Васильсурск, где в то время находилось Московское хореографическое училище.

Разместили всех прибывших в двух больших школах, примерно по 20 человек в каждом классе, где не было ничего, кроме большого стола. Мы заняли себе по небольшому участку и расположились прямо на полу, подстелив под себя свои пожитки. Через какое-то время мы получили узенькие железные койки. Нам на пять человек досталось две. Купив на базаре цинновки, каждая семья отделялась от остальных таким примитивным способом. Но в то тяжелейшее время рады были и этому, благословляя город Куйбышев, приютивший нас.<...>

Р. В. Захаров: Лешенька, Елена Дмитриевна Кругликова³ мне рассказывала, как Вы с ней выступали во фронтовой бригаде, вспоминала некоторые эпизоды. Да я и сам хорошо помню, как Вы ездили с бригадой из Куйбышева, где мы находились в эвакуации. Вам, наверное, запомнилось много интересного.

О. В. Лепешинская: Да, я могу многое вспомнить. Первый наш выезд на фронт от Москвы продолжался всего три часа. Это было под Можайском. Выступали в церкви, где была снесена крыша. Тогда было учреждено первое звание гвардейской дивизии, и мы присутствовали при этом торжестве, ради которого и прибыли в эту первую гвардейскую часть.

С нами были Мария Петровна Максакова⁴, Максим Дормидонтович Михайлов⁵, чей великолепный бас раздавался под сводами церкви. . .

Мы с Вами знаем, что «карьера» Максима Дормидонтовича началась с «должности» протодьякона, его голос смолоду звучал под сводами храма. И вот в войну ему довелось, значит, снова там выступать, но при каких чрезвычайных обстоятельствах!

Р. В. Захаров: Кто еще выступал с вами?

О. В. Лепешинская: Еще Валерия Владимировна Барсова⁶, Дмитрий Николаевич Журавлев⁷ читал прекрасные стихи Багрицкого. Я танцевала с Асафом Михайловичем Мессерером⁸, как ни странно, на месте, где был некогда алтарь.

Много позднее мне довелось выступить под Киевом, когда наши войска выбили фашистов из Харькова и мы вошли в город буквально за нашими войсками.

Р. В. Захаров: И видели все ужасы войны!

О. В. Лепешинская: Да, страшные были бои, страшные поля, страшные потери.

3 *Е. Д. Кругликова (1907–1982) – народная артистка РСФСР, оперная солистка Большого театра.*

4 *М. П. Максакова (1902–1974) – народная артистка СССР, оперная солистка Большого театра, профессор ГИТИСа.*

5 *М. Д. Михайлов (1893–1971) – народный артист СССР, оперный солист Большого театра. Протоиерей Русской православной церкви.*

6 *В. В. Барсова (Калерия Владимировна; 1892–1967) – народная артистка СССР, оперная солистка Большого театра.*

7 *Д. Н. Журавлев (1900–1991) – народный артист СССР, выдающийся мастер художественного слова, артист Московской филармонии.*

8 *А. М. Мессерер (1903–1992) – народный артист СССР, балетмейстер, хореограф, солист балета Большого театра.*

Выступать нам приходилось даже на земле. Пожалуй, я не танцевала только на бильярдном столе, а то пришлось однажды даже на крыле самолета.

Р. В. Захаров: Как так? Расскажите.

О. В. Лепешинская: К крылу самолета подставляли нечто вроде сцены на грузовике с откинутыми бортами и вот на таком сооружении мы танцевали.

Но я хочу рассказать о том случае под Киевом. Был яркий солнечный день. На траве амфитеатром уселись наши воины, а мы с Петром Андреевичем Гусевым⁹ танцевали прямо на земле. Даже пришлось прыгать к нему на «рыбку» через кустик, который тут оказался. Носок туфли во время туров штопором уходил в землю, и Гусеву приходилось приподнимать меня, чтобы извлечь из земли.

Теперь вспоминаешь все это с оттенком юмора, а тогда мы были переполнены радостью от сознания того, что и ты что-то можешь сделать для фронта, для наших героических защитников, как-то ответить на подвиги, которые совершал наш народ.

Р. В. Захаров: А бывали Вы в таких условиях, когда могли попасть под артиллерийский обстрел или в окружение?

О. В. Лепешинская: Да, и так было. Помню, мы приехали к летчикам как раз тогда, когда немцы повесили осветительные фонари, чтобы определить объекты для бомбежки.

Между прочим, однажды перед выступлением мне надо было разносить новые туфли, мне дали для этого доску, на которой по-немецки было написано «Киев», а Киев – моя родина. Дощечка эта была уже выброшена, а вот подожди ты, пригодилась мне на то, чтобы потоптаться на ней в новых балетных туфлях...

Р. В. Захаров: Вот Вы рассказываете об этом так просто, а эпизод этот произвел на меня большое впечатление. Я испытываю одновременно чувства торжества и страха. Вспоминаю то время, я не могу забыть переживаний, которые испытывали все мы, когда слушали сводки. Например: «После упорных боев наши войска оставили Киев». И вот настал день, когда в небо взлетел салют в честь освобождения матери городов русских. Я хоть в Киеве не родился, но артистическая жизнь моя началась там, и я на всю жизнь влюбился в этот красавец-город. Так что мне особенно приятно было услышать, что то немецкое название Киева, которое было начертано по приказу Гитлера, и как ему казалось, навечно, было растоптано легкими башмачками русской балерины!

О. В. Лепешинская: Да, ассоциация занятная. А помните, Славочка, как мы в Куйбышеве работали с Вами над новыми номерами? Сборы с концертов пошли на постройку самолета. Бригада, которую я возглавляла, гастролировала по разным городам, и средства нужные мы собрали.

Вы поставили нам для нашей третьей программы вальс Штрауса, «Молдаванку». И вот в тот период, когда тыл делал все для фронта, я вступила в кандидаты ВКП (б).

⁹ П. А. Гусев (1904 – 1987) – народный артист РСФСР, солист балета Большого театра.

Когда Ленинградский райком принимал меня в кандидаты, нас нацеливали на то, чтобы мы стали обслуживать тружеников тыла. Нам пришлось много путешествовать в эти трудные годы. Вот тогда мы и собрали на военный самолет, который взлетел в воздух нашими стараниями.

Когда в Германии началась «эпоха Гитлера», настала очень страшная пора. Искусство, по существу, умерло. Классического балета там по-настоящему и не было. Когда же после войны демократическое правительство ГДР пришло к власти, то первое, о чем оно задумалось, как возродить и развивать искусство.

И если традиции литературы и кинематографа не были забыты, то с балетом было совсем плохо. И тогда профессор Фельзенштейн, узнав, что я оставила сцену, попросил меня в этом деле помочь.

Р. В. Захаров: Знаете, Леличка, я большой поклонник его таланта. Видел его спектакли в ГДР. После смерти Гордона Крэга это режиссер номер один.

Леша, давайте без скромности, ведь Вы отлично говорите по-английски, а на каких языках еще Вы можете объясняться? Ведь Вам приходится работать в разных странах.

О. В. Лепешинская: Как Вам сказать, у меня, пожалуй, выработалось правило: в какую бы страну я ни приехала, разумеется, по балетному заданию, всюду выучиваю ряд необходимых слов. Как Вы знаете, в балете везде принята единая французская терминология и поэтому названия всевозможных па всеми понимаются, но вот, например, когда нужно сказать ученику: поверни голову налево и переводчик начнет это переводить, пора будет уже сказать: а теперь поверни ее направо. Так что давать уроки с переводчиком – дело неблагодарное. Поэтому везде приходится выучивать хотя бы короткие фразы, вроде той, что я Вам сказала, и также обязательно названия всех частей тела.

Р. В. Захаров: Вы знаете, Леша, передо мной также везде вставала эта проблема, так как ставить танцы и мизансцены, не зная некоторых необходимых слов и фраз, чрезвычайно трудно, а переводчик иногда становится даже помехой. Я всюду просил мне помочь поскорее заучить необходимые фразы, на ночь вызубривал то, что нужно, – по словарю и кончал тем, что прощальную «речь» (если можно так выразиться) произносил хоть кратко, но на местном языке.

* * *

Р. В. Захаров: Я обратился к современнице Лепешинской – прекрасной солистке балета Большого театра Татьяне Владимировне Лазаревич¹⁰, которая много танцевала в спектаклях с участием этой балерины, с просьбой поделиться своими воспоминаниями.

— А помните ли Вы военное время, нашу работу в Куйбышеве и Лепешинскую в условиях эвакуации?

Т. В. Лазаревич: Конечно, помню. Только Лепешинская в Куйбышеве бывала не часто. Она прилетала, готовила концертную программу и очень быстро

10 Т. В. Лазаревич – заслуженная артистка РСФСР, солистка балета Большого театра.

улетала то на фронт, то в поездку по стране. Даже в своем любимом «Дон Кихоте» она выступала не часто и роль Китри тогда перешла ко мне.

В последние годы нашей работы в театре я замечала, что Леля работала не столько над техникой, которая ее никогда не подводила, сколько над образом, и потому ее роли были всегда глубоко продуманы, и она в разных спектаклях не повторялась.

Р. В. Захаров: А какие балеты Лепешинской Вам особенно запомнились?

Т. В. Лазаревич: «Спящая красавица». Она вся искрилась в этом балете, особенно в юности. Очень хороши были ее глаза. Нравилась мне она и в «Медном всаднике». Это была Параша, какой я себе ее представляю по пушкинским произведениям. Эта роль совершенно не походила на другие ее роли, была полной противоположностью, например, Китри. И все же это была ее большая удача. Я в «Медном всаднике» танцевала, если помните, «Танец с кольцом» на Сенатской площади.

Р. В. Захаров: Как же мне не помнить! Этот танец у Вас прелестно получался. Женственность, грация и лукавство – эти Ваши качества тут проявлялись в полной мере.

* * *

Р. В. Захаров: Однажды ко мне зашел друг с Украины, известный деятель, большой специалист по украинскому народному танцу Ким Василенко¹¹ со своим дядей, боевым генералом, Героем Советского Союза Гавриилом Тарасовичем Василенко¹². В этот день по радио передавалось выступление О. В. Лепешинской с воспоминаниями о Великой Отечественной войне, и мы сделали перерыв в беседе, чтобы ее послушать.

Нечего и говорить, что выступление, как всегда, было отличным и по содержанию, и по форме. Передача взволновала не только нас, но и миллионы радиослушателей, которые прислали в редакцию радио множество откликов и благодарностей. И вот, как говорят, мир тесен. Гавриил Тарасович после передачи говорит: «А ведь я давний поклонник Лепешинской и неоднократно встречался с ней в обстоятельствах сложных, даже исключительных». И я тут же обратился к нему с просьбой об этом рассказать.

Г. Т. Василенко: Впервые я увидел Лепешинскую до войны на сцене Большого театра. Она была в расцвете таланта и танцевала великолепно. А встретился я с ней совсем неожиданно, во время войны, когда вся страна встала на защиту Родины. Москвичи – рабочие, интеллигенты, окрестные крестьяне – пришли просить, чтобы их зачислили в народное ополчение. Я в те дни производил набор в ополчение и, как сейчас помню, мне большого труда стоило отговорить некоторых людей, которым либо по возрасту невозможно было вступить в него, либо они крайне необходимы были стране на тех постах,

11 К. Ю. Василенко (1925–2002) – народный артист Украины, танцор, хореограф, педагог, руководитель украинских ансамблей народного танца.

12 Г. Т. Василенко (1910–2004) – Герой Советского Союза (1940), генерал-лейтенант.

которые занимали. Ведь фронту были нужны не только бойцы в окопах, но и труженики тыла, которые обязаны снабжать наш фронт всем необходимым. Запомнились мне тогда три или четыре девушки-балерины, которые изъявили желание вступить в армию и идти прямо на фронт.

Р. В. Захаров: Вот какие были у нас женщины! А ведь мы с Вами, Гавриил Тарасович, беседуем в год, который во всем мире называют Международным годом женщин¹³.

Г. Т. Василенко: Да, в Великой Отечественной войне принимало участие очень много советских женщин. Назову точную цифру: 80 000 участниц войны, которые были и медицинскими работниками, и радистками, и снайперами, и летчицами, и даже танкистками. Но были и другие формы участия в великом деле обороны Отечества. Мы – воины, хорошо помним, как к нам на передовые позиции приезжали артисты и своим оружием искусства помогали нам воевать, поднимая боевой дух. Среди них была и Ольга Лепешинская. Бойцы наши очень любили песню и танцы. Ведь где танец – там всегда веселость, бодрость, хорошее настроение, а песня нас сопровождала повсюду.

Так вот, когда Ольга Васильевна пришла просить зачислить ее в ряды бойцов 33-й армии, которую мы тогда формировали, мне стоило немалого труда отговорить ее от этого и убедить в том, что она своим искусством должна принести нам гораздо больше пользы, чем сможет сделать с винтовкой в руках. Я уже знал ее тогда как великолепную балерину и понимал, что сохранить ее было совершенно необходимо. Она поняла это, и много выступала перед нашими бойцами. Но она делала не только это. В первые дни войны она провожала бойцов на Белорусском вокзале, организуя веселье, танцы, своим оптимизмом заражая всех, и солдаты уезжали на фронт в приподнятом настроении.

А фронт все приближался к Москве. Наши бойцы в двухмесячных боях задерживали и уничтожали фашистские группировки на рубеже Днепр – Смоленск. Туда приезжала Ольга Васильевна, выступая на полянах, между окопами – в местах, где бойцы могли немного отдохнуть от пуль и снарядов. Помню, что Ольга Васильевна приезжала в район реки Нара. Там формировалась и защищала Москву 33-я московская ополченческая армия и, грудью встав в центре наступления фашистов, не допустила их к Москве, задержала на реке Нара. Работники искусства своим прекрасным оружием сражались тоже, отдавая все силы и талант тем, кто бился с подлым врагом. Артисты приезжали на все фронты. Солдаты, офицеры, генералы – все любили, конечно, артистов Большого театра – знаменитых певцов и танцоров. На фронт приезжали Козловский, Михайлов, Барсова, Кругликова, воодушевляя нас на разгром врага под Москвой. Артисты, в том числе Лепешинская, посещали и госпитали, где лежали раненные в жестоких сражениях. Я тоже находился после ранения в госпитале, организованном в Тимирязевской академии. Лечились

13 1975 год – Международный год женщины. Это позволяет идентифицировать время создания воспоминаний.

там также Рокоссовский, Еременко. Это был март 1942 года. Артисты делали для нас все, на что были способны, своим искусством старались облегчить наши страдания, чтобы мы могли быстрее залечить раны и вернуться в строй.

Помню, как Ольга Васильевна своими танцами, полными оптимизма, радовала нас, умела передавать и нам свое душевное состояние.

То, что Лепешинская была не только замечательной артисткой, но и гражданином, патриотом своей страны, стремившимся отдать себя целиком делу защиты Родины, я почувствовал уже тогда, когда она явилась на пункт и изъявила желание немедленно идти на фронт. Она могла успешно сражаться, так как была «ворошиловским стрелком», как тогда называли наиболее метких стрелков, но сражалась еще более успешно, вдохновляя нас большим искусством, поддерживая дух всего народа – от рядового бойца или скромной колхозницы до народной артистки. Он был настолько высок, все сражались и трудились с таким напряжением всех сил, что именно это привело к такому сокрушительному разгрому сильнейшего врага.

У нас ведь не было помощников, мы встретили врага один на один. Только наша сплоченность дала нам возможность выстоять в критический момент и повернуть исход войны в свою пользу. Правда, был ленд-лиз. 3 % от всего, что производилось для советской армии, шло через этот самый ленд-лиз. Могли ли эти 3 % сыграть решающую роль в нашей победе – судите сами. Когда пошли на фашистов наши самолеты, наши танки, наши пушки, эти 3 % совершенно растворились в потоке.

Прошло после войны уже 30 лет, мы давно перешли на мирную работу. Что делает сейчас Ольга Васильевна?

Р. В. Захаров: Теперь она посвятила себя педагогической деятельности, передает свои знания молодому поколению. В частности, она работает и в нашем ГИТИСе, где я заведу кафедрой хореографии.

Г. Т. Василенко: Мне как самому старому почитателю ее таланта очень хотелось бы посмотреть на ее работу.

Р. В. Захаров: С удовольствием Вам в этом помогу. Думаю, что и Ольга Васильевна нам не откажет.

* * *

Должен отметить, что в годы эвакуации мы не только сумели восстановить некоторые оперы и балеты из своего репертуара, но и создали новые. Так, например, на куйбышевской сцене мы с дирижером Александром Шамильевичем Мелик-Пашаевым¹⁴ поставили патриотическую оперу

Россини «Вильгельм Телль». Премьера состоялась в 1942 г. – в год Сталинградской битвы и была удостоена Сталинской премии 1-й степени. Были и другие работы, но о них позже.

Все работники Большого театра – кто были в эвакуации и те, что оставались в Москве, трудились в условиях

14 А. Ш. Мелик-Пашаев (1905–1964) – народный артист СССР, в годы войны дирижер оркестра Большого театра.

военного времени самоотверженно. Находясь в Куйбышеве, художник Петр Владимирович Вильямс¹⁵ писал эскизы к опере «Вильгельм Телль», и они на самолете отправлялись в Москву. Там, в затемненном, голодном городе, в нетопленых цехах декорационных и костюмерных мастерских, где на ки- стях художников иногда замерзала краска, эти эскизы превращались в новые декорации и костюмы. И самое удивительное то, что в те невозможно труд- ные времена каким-то образом находились вагоны и платформы, на которых эта продукция мастерских прибывала в город на Волге, где совсем недалеко кипело ожесточенное историческое Сталинградское сражение. Воздушные тревоги в пути и в самом Куйбышеве объявлялись неоднократно, но ни одна бомба не повредила этот груз. В то же время сами московские мастерские и дом, где были наши квартиры, довольно сильно пострадали от упавшей со- всем рядом бомбы.

Свои спектакли мы давали для зрителей, среди которых, кроме рабочих и инженеров военных заводов, изготавливавших знаменитые истребители и танки, были также военные летчики и танкисты, приезжавшие принимать эту технику. Иногда прямо из театра они отправлялись на совсем близкий фронт.

Прочитав в газетах о присуждении нам Сталинской премии, мы – но- вые лауреаты тут же написали в Москву письмо с просьбой передать де- нежную часть премии – 100 000 рублей на строительство боевого самолета, за что каждый из нас получил благодарность за подписью Сталина.

Ольга Васильевна Лепешинская, как и все советские люди, понимала, что все свои силы и способности теперь, как никогда ранее, необходимо от- давать родному театру и таким образом — народу, ведущему жестокий бой с коварным врагом. И что же, как не искусство способно оказать в этом боль- шую моральную поддержку! Но одна работа в театре нашу артистку удов- летворить не могла.

Ее патриотические устремления и неиссякаемая энергия требовали более активной деятельности.

Известно, что много артистических бригад в те грозные годы были вме- сте с армией, обслуживая воюющие части, выезжали и на флот, выступая прямо на кораблях, и на военных аэродромах перед летчиками, которые по тревоге тут же садились в свои боевые машины, а артисты укрывались в блиндажах.

Концерты часто проходили в непосредственной близости от фронта. Значение их невозможно переоценить: кроме непосредственного удо- вольствия от встреч с подлинным искусством, бойцы чувствовали, пони- мали, что они не оторваны от жизни своей страны, а свя- заны с нею через столичных и других артистов, которые как настоящие бойцы не боятся смертельной опасно- сти, подстерегающей их и при переездах из одной части в другую, и во время самих концертов, зачастую преры- вавшихся сигналами тревоги. Естественно, что далеко

15 П. В. Вильямс (1902 – 1947) – заслуженный деятель искусств РСФСР, с 1941 г. главный художник Большого театра.

не все артисты благополучно возвращались, немало их разделило судьбу наших воинов, попав в окружение, погибнув от артобстрела или бомбежек.

Выступали артисты и на поставленных в ряд грузовиках, и прямо на лужайках в кругу сидящих на траве зрителей. Давали концерты и в полевых госпиталиях, неся своим искусством утешение раненым бойцам.

Приехав в Куйбышев и приняв участие в концертах и спектаклях, которые всегда сопровождалось огромным успехом, Лепешинская сразу решила составить фронтową бригаду и отправиться с ней как можно скорее в действующую армию. Для этого она стала готовить концертный репертуар. У нее уже были танцевальные номера, которые она исполняла со своим партнером П. Гусевым, но она задумала создать и новые, специально для фронтových выступлений, и обратилась ко мне с просьбой поставить несколько танцев. Я, разумеется, с радостью откликнулся на эту просьбу.

На известную зажигательную плясовую мелодию я поставил танец «Молдаванка». Это не был просто народный танец, который мы видели в исполнении молдавской самодеятельности, я придумал для него такой сюжет: в стремительном танце на сцену вылетает девушка-молдаванка. На лице ее ужас, она, как видно, пытается убежать от преследовавшего ее эсэсовца. И вот на сцену прусским шагом – выкидывая ноги вперед появляется немецкий солдат. Он полон самодовольства, уверен, что на этой земле ему все подчиняется. Девушка тщетно пытается от него ускользнуть и вскоре оказывается в руках фашиста. Между ними завязывается борьба, девушка отчаянно сопротивляется. Он вскидывает ее наверх, кружит, прижимает к себе и... тут она, изловчившись, срывает с его пояса гранату и замахивается на подлеца. Фриц мгновенно преображается: нахал превращается в труса, просит, умоляет, но напрасно, угроза смерти нависла над ним. Девушка, издеваясь, заставляет немца плясать молдавский танец, он делает это неловко, неуклюже, наконец падает на землю и, отталкиваясь руками, уползает за кулисы. Вслед ему летит граната и раздавшийся взрыв возвещает о том, что враг уничтожен. Сорвав с головы красную косынку, молдаванка несет по кругу в стремительном танце и, торжествуя победу, устремляется за кулисы.

Эта тема сопротивления настолько жила в каждом из нас, что мне не понадобилось долгого обдумывания, подготовки к сочинению, а исполнителям — длительного разучивания. Лепешинская и Гусев были теми артистами, которым предложенный материал оказался чрезвычайно близким. Гусев — лысеющий блондин, был так похож на немца, что грима ему почти не потребовалось. Отрицательные типы ему удавались превосходно, и эта роль подошла как нельзя более. Лепешинская же вложила в этот небольшой эпизод всю силу своего таланта, актерской выразительности. Множество разных чувств и переживаний отражались на ее лице, во всем теле. Испуганная, трепещущая перед насильником девушка, попав в его руки, вся горела гжучей ненавистью, которая помогла ей преодолеть страх перед сильнейшим, и она оказывала ему яростное сопротивление. А какое торжество было написано на ее лице, какими стремительными были движения,

выражающие бурную радость от сознания победы! Мастерство выдающейся актрисы захватывало зрителей, тема была им близка, и они бурно приветствовали исполнителей, заставляли повторять этот короткий, но насыщенный темпераментом номер.

Вспоминается и такой эпизод. Закончив очередную репетицию, я собирался идти домой, как вдруг ко мне буквально бросились Лепешинская и Гусев, а за ними скрипач Юлий Реентович¹⁶ и пианист Абрам Жак¹⁷. Я не сразу сообразил, что им нужно. Окружив меня, они все вместе стали говорить, что Лепешинской для фронтовой бригады необходим еще один танец, красивый, жизнерадостный, способный доставить зрителям эстетическое удовольствие. «Мы просим поставить нам вальс Штрауса», – сказала Ольга Васильевна. – «Хорошо, Леша, я подумаю», – ответил я. – «Никаких подумаю, давайте сейчас!» Я попытался возразить, что понятия не имею, как сгоряча буду сочинять, ведь ничего не получится. «Все очень просто! – вскричала Лепешинская. – Вот Абраша и Юля сейчас Вам поиграют этот вальс столько раз, сколько Вам будет нужно, а мы Вас ждем в зале через сорок минут». Я несколько оторопел, но, заразившись энтузиазмом моей любимой артистки, не стал больше раздумывать и сказал: «Хорошо!».

И Жак, и Реентович, от души желая помочь балерине создать новый номер для ее концертной программы, так старались, играли с таким настроем и темпераментом, что разожгли мою фантазию, и передо мной стали возникать образы. Я увидел старую Вену, одну из ее площадей, на которой стоит рекламная будка с наклеенной афишей – анонс, возвещающий о концерте Иоганна Штрауса. Перед афишей стоит спиной к зрителям, опершись на трость, молодой человек в цилиндре и костюме середины XIX в. Он внимательно читает афишу.

Из-за кулис выбегает молоденькая девушка. Как видно, она опаздывает на свидание. В руках она нервно вертит перчатку и озирается по сторонам, ожидая того, кто должен был сюда явиться. На молодого человека у тумбы она не обращает внимания. Перчатка падает из ее рук. Молодой человек поднимает ее и, приподняв цилиндр, с поклоном вручает обладательнице. Та холодно благодарит, продолжая искать глазами того, кто все еще не пришел. Это происходит на музыку вступления к вальсу «Голубой Дунай».

Услышав начало мелодии, которую исполняет невидимый оркестр, молодой человек начинает дирижировать своей тросточкой, как бы проверяя темп вальса. Девушка с удивлением на него смотрит. Очаровательная мелодия захватывает и ее. Заметив это, молодой человек с поклоном приглашает ее на тур вальса. И вот они закружились в танце. У нее словно дух захватило от волшебной музыки и от того, как хорошо танцует ее неожиданный партнер. Она высоко взлетает в его сильных руках, они кружатся все быстрее, быстрее... Вдруг она

¹⁶ Ю. М. Реентович (1914–1982) – народный артист РСФСР, с 1931 г. – музыкант оркестра, с 1952 г. – концертмейстер Большого театра.

¹⁷ А. С. Жак (1901–1981) – заслуженный артист РСФСР, музыкант оркестра Большого театра.

почувствовала, что у нее закружилась голова, покачиваясь, она идет на пальчиках, ее заносит из стороны в сторону, но ей весело, она сама над собой смеется. Заметив, что его партнерша вот-вот упадет, молодой человек пытается ее поддержать, но она отстраняет его руку. И тут взгляд ее падает на афишу. «Что это?» – спрашивает она. Молодой человек поворачивает тумбу и на ее обратной стороне мы видим портрет. Девушка в изумлении переводит взгляд с портрета на своего партнера. Внезапная догадка осеняет ее. «Это вы?» – спрашивает она. – Я танцевала с самим Штраусом?» – «Да», – отвечает тот и, приподняв шляпу, кланяется, благодаря за танец, и удаляется. А она, повернувшись к портрету, протягивает к нему руки.

Все это представилось мне в те 40 минут, что были отведены для сочинения. К моему удивлению, когда я, закончив слушание музыки, взглянул на часы – прошло действительно ровно 40 минут. «Ну, пошли», – сказал я музыкантам, и мы перешли в другое крыло Дворца культуры, где ждали будущие исполнители. Мне очень хорошо запомнилась эта репетиция, от которой я получил истинное удовольствие. Работать с такой талантливой танцовщицей-актрисой было легко. Наше увлечение уносило нас в другой мир: мир, в котором жили наши герои – действующие лица этой танцевальной миниатюры. Я едва успевал показывать очередную композицию, как ее уже подхватывали артисты и неслись в увлекательном танце так, будто давно его знали. Работали с огромным подъемом, время летело незаметно: все было сделано за один час.

В тот куйбышевский период я не помню, чтобы Ольга Васильевна когда-нибудь отдыхала. Если у нее не было днем репетиции, а вечером спектакля, она и днем и вечером работала над своей концертной программой. В те же редкие свободные минуты, которые в течение дня выпадали, она училась. Однажды весной 1942 года я вышел погулять на высокий берег, подышать родным волжским воздухом. Вдали я заметил знакомую фигурку миниатюрной женщины с книжкой в руках. Медленно прогуливаясь, она читала. «Здравствуйте, Леличка, что вы сегодня читаете?» – «Я не читаю, Славочка, я учу французский язык». – «Вы ведь знаете английский?» – «Да, а французский не очень хорошо». Я был поражен трудолюбием и жаждой знаний нашей балерины. Даже в такое трудное время свой отдых, прогулку она использовала для работы над собой. «Большой вы молодец, какая умница», – вырвалось у меня. Она не любила таких похвал, хотя почувствовала искренность моих слов и перевела разговор на другую тему.

Вскоре Ольга Васильевна со своей бригадой уехала в Москву, а оттуда на фронт, в воинские части.

Великой Победой закончилась страшная война. Но еще в августе 1943 года на большом волжском пароходе мы отправились в Москву. Странное впечатление произвела некогда многолюдная, шумная столица. Прохожих было мало, машины по большей части шли военные. На крышах стояли зенитные орудия, которые обслуживали девушки-зенитчицы,

другие девушки, намотав на руки канаты, тащили по улицам огромные аэро-статы воздушного заграждения, которые поднимались над городом в ночное время. Большой театр мы не узнали, так он был замаскирован холстами, на которых были нарисованы другие здания, какие-то крыши.

Но вскоре театр открылся для публики, которая до отказа заполняла его зал. Надо сказать, что и в Москве часть труппы, которая не была эвакуирована, давала оперные и балетные спектакли в помещении Филиала в течение почти всего военного периода, вплоть до нашего возвращения. Это сыграло большую роль в деле обслуживания остававшихся в столице рабочих и формирующихся воинских частей.

Итак, война окончена. Всенародное ликование встретило праздник Победы, который мы не забудем никогда. Чувствовалась необходимость и нам – работникам Большого театра своим искусством откликнуться на эту всеобщую радость. Выбор пал на новый балет Сергея Сергеевича Прокофьева «Золушка». (Премьера балета в постановке Ростислава Захарова состоялась на сцене Большого театра 21 ноября 1945 г. В заглавной партии – Ольга Лепешинская.)

*Вступительный текст, составление,
подготовка текста и комментарии В. М. Турчина.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Захаров Ростислав Владимирович (1907–1984) – доктор искусствоведения, профессор, народный артист СССР, заведующий кафедрой хореографии Российского института театрального искусства – ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Rostislav Zakharov (1907–1984) – *Dr. habil. in Arts, Professor, People's Artist of the USSR, Head of the Choreography Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).*

Захаров Р. В. Искусство – фронту (из воспоминаний) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 208–221.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-208-221

Zakharov R. V. *The art for the front (From memories).* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 2, pp. 208–221.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-208-221

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*

Редактор *А. Наумко*

Редактор перевода *В. Огурицова*

Корректор *С. Выгузова*

Оригинал-макет *Б. Зипунов*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.
тел. (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 09.06.2020. Формат 70×100/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12,5. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фотоэксперт»
115201, Москва, ул. Котляковская, д. 3, стр. 13
тел.: (495) 601-99-99