

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА–
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

2 • 2011

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА-
ГИТИС

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

Главный редактор
К. Л. Мелик-Пашаева

Редакционная коллегия
**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, Д. А. Бертман,
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов,
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

На обложке:
Эскиз постановки для балета «Парад». 1917 г.
Антреприза С. Дягилева

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:
«Искусство», «Культура», «Эстетика»,
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российская академия
театрального искусства-
ГИТИС, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

| | |
|---|----|
| Л. А. Богданова ШКОЛА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ДЕМИДОВА. ДЕМИДОВСКИЕ ЭТЮДЫ | 9 |
| М. М. Ячменева МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ДРАМАТУРГИЯ ГЕДРЮСА МАЦКЯВИЧЮСА | 36 |
| И. А. Некрасова КАТОЛИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ 1920—1930-Х ГОДОВ: ВОЗРОЖДЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ | 55 |
| Чой Ю Ри ЭТЮД В СИСТЕМЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КОРЕИ | 77 |

ЖИВОПИСЬ

| | |
|---|-----|
| И. Ю. Викторова РАБОТЫ ХУДОЖНИКОВ-АВАНГАРДИСТОВ НАД ПОСТАНОВКОЙ БАЛЕТОВ (П. ПИКАССО В ДЯГИЛЕВСКОЙ АНТРЕПРИЗЕ) | 97 |
| Д. И. Тарханова АДОЛЬФ АППИА И АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР В ЗЕРКАЛЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА | 111 |

КИНО

В. В. Виноградов

«НЕ ДЕЛАТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО, НО ДЕЛАТЬ
ПОЛИТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ ПОЛИТИЧЕСКИ»137

МУЗЫКА

А. В. Буданов

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНОГО ТЕКСТА
(«КАРМЕН» В «ГЕЛИКОН-ОПЕРЕ»)147

С. Г. Мураталиева

Й. ГАЙДН – РАЗМЫШЛЕНИЯ К ЮБИЛЕЮ157

Н. В. Чанба

ОСОБЕННОСТИ ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСЕН АБХАЗОВ170

VARIA

М. Э. Дмитриева

ПОЛЬСКИЙ ГОРОД ЗАМОСТЬЕ,
КАК АРХИТЕКТУРНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ УТОПИЯ
ЭПОХИ РЕНЕССАНСА195

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

L. Bogdanova.

ACTING SCHOOL OF NIKOLAI VASLILIEVICH
DEMIDOV. DEMIDOV'S SKETCHES9

M. Yachmeneva.

MINDSET ASPECTS OF DRAMA OF
GEDRUS MACKEVIČIUS36

I. Nekrasova.

CATHOLIC THEATRE IN WESTERN EUROPE
DURING IN 1920—1930'S: THE REVIVAL
OF THE MIDDLE AGES55

Choi Yu Ri.

THE STUDY AS AN EMERGING FEATURE
IN THE SYSTEM OF THEATRE EDUCATION
IN SOUTH KOREAT77

FINE ARTS

I. Victorova.

AVANT-GARDE TRENDS IN BALLET STAGINGS
(PICASSO'S DESIGNS FOR DIAGHILEV'S
"LES BALLETS RUSSES")97

D. Tarkhanova.

ADOLF APPIA AND ALEXANDER EXSTER:
REFLECTIONS IN THE CHAMBER THEATRE111

CINEMA

V. Vinogradov.

| | |
|--|-----|
| «NOT TO MAKE POLITICAL FILMS, BUT TO MAKE FILMS POLITICALLY» («NE PAS FAIRE DES FILMS POLITIQUES MAIS FAIRE DES FILMS POLITIQUEMENT») | 137 |
|--|-----|

MUSIC

A. Budanov.

| | |
|---|-----|
| INTERPRETATION OF THE OPERA TEXT («CARMEN» AT «HELIKON-OPERA») | 147 |
|---|-----|

S. Muratalieva.

| | |
|------------------------------------|-----|
| I. HAYDN – JUBILEE REFLECTION..... | 157 |
|------------------------------------|-----|

N. Chanba.

| | |
|---|-----|
| THE HEROIC SONGS OF THE ABKHAZ: SPECIAL FEATURES | 170 |
|---|-----|

VARIA

M. Dmitrieva.

| | |
|--|-----|
| POLISH TOWN OF ZAMOŚĆ: A PORTRAIT OF UTOPIAN ARCHITECTURE OF THE RENAISSANCE AS A THEATRE | 195 |
|--|-----|

■ *meamp*

Л. А. Богданова*

ШКОЛА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА
НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ДЕМИДОВА.
ДЕМИДОВСКИЕ ЭТЮДЫ

Принципы обучения Н. В. Демидова современники называли «школой актерской гениальности». Более 30 лет Н. В. Демидов был учеником и соратником К. С. Станиславского, в качестве его помощника содействовал в создании книги «Работа актера над собой». Н. В. Демидов был основателем и руководителем 4-й студии МХТ, используя на практике все положения системы Станиславского.

Ключевые слова: система Станиславского, школа Демидова, «Работа актера над собой».

L. Bogdanova. ACTING SCHOOL OF NIKOLAI VASLILIEVICH
DEMIDOV. DEMIDOV'S SKETCHES

The scholarly approach to acting, introduced by N. V. Demidov was highly praised by his contemporaries, who named it as “the school of acting geniality”. For more than 30 years N. V. Demidov was the disciple of C. S. Stanislavski helping him to bring out the book “An Actor Prepares”. Demidov was the founder and the director of “the 4th workshop” at the Moscow Art Theatre, putting into practice all the principles of Stanislavski's “system”.

Key words: Stanislavski's “system”, Demidov's acting school, “An Actor Prepares”.

Что такое «демидовские этюды»? Чем они отличаются от любых других этюдов? Чтобы ответить на эти вопросы, уточним, что такое этюд.

Буквальный перевод с французского слова *étude* — *учение*. Т.е. этюд — одна из форм обучения, в театральной педагогике — одна из форм обучения актерскому мастерству.

* Богданова Людмила Андреевна — соискатель кафедры режиссуры драмы Российской академии театрального искусства-ГИТИС, e-mail: mila_bog@rambler.ru.

Этюды и упражнения — основные формы актерского тренинга: упражнения — тренировка того или иного навыка или умения, которые необходимы для развития творческих способностей и помогают грамотно выражать художественные намерения [Е. В. Сухоненков, 2010, с. 4–5]. Это упражнения на память пяти чувств (смотреть — видеть, слушать — слышать, обонять, осязать, ощущать тактильно, т.е. через прикосновение), темпоритмы, память физических ощущений, беспредметных действий и пр.; это игры: «зеркало», «печатная машинка» и т.п. В упражнениях нет *события*.

Как только в упражнении что-то происходит, т.е. мы начинаем действовать почему-то и для чего-то, упражнение становится этюдом. Упражнение трансформируется в этюд через вымысел, через знаменитое «если бы».

Конкретный пример: на уроке изучаем стул, на котором сидим. «Глаза, обоняние, осязание — все направлено на то, чтобы досконально, тщательно изучить стул. Ткань обивки, стыки, склейки, форма деталей, фактура дерева, щербинки на нем оцениваются через ощущения. В работу включены все органы чувств — это упражнение в чистом виде. Когда же мы подсказываем студентам: “А что, если бы в этом стуле были спрятаны драгоценности?” — уже начинается этюд, т.к. подключается вымысел. Упражнение переходит в другое качество. Подобную трансформацию можно произвести с любым упражнением» [З. Я. Корогодский, 1966, с. 133].

Итак, упражнение со стулом мы переводим в этюд. Переход в этюд осуществляет событие: в стуле спрятана какая-то драгоценность! Признаком совершившегося события служит *изменение действия*. Я уже не просто изучаю фактуру стула для тренировки зрительной памяти, осязания, обоняния и др. органов чувств, я откуда-то знаю, что в стуле спрятана драгоценность и у меня появляется *цель* — эту драгоценность найти. Тут же возникает множество вопросов: откуда мне известно про спрятанную драгоценность, что именно за драгоценность может там скрываться, кому она принадлежала и может принадлежать теперь, что я стану с ней делать, когда найду, с какой степенью опасности и риска может быть сопряжена моя находка и т.д.

Появляются *предлагаемые обстоятельства*. В зависимости от ответов на поставленные вопросы меняется характер моих дей-

ствий, они в свою очередь рождают новые предлагаемые обстоятельства, я реагирую на них... *Возникает событийный ряд*. Но ведь событийный ряд в предлагаемых обстоятельствах — это уже не что иное, как отрезок жизни, кусок ее, пусть самый маленький кусочек... Это уже некая история, для показа которой мы реализуем те навыки, которые приобрели за счет упражнений. Упражнения из цели превратились в средство. Целью же стала сама история, ее психологическое содержание. А вот это уже театр [М. В. Сулимов, 2004, с. 296].

Итак, упражнения дают нам технические навыки актерской профессии, при помощи которых мы можем выразить психологическую суть этюда, роли, пьесы, спектакля. Этюд «подкладывает» под технические навыки психологическую подоплеку, соединяет «технику» и «психологию». *Этюд — основной способ тренировки психотехники актера*.

Теперь мы подошли к различиям внутри этюда.

По классификации Станиславского существует два вида актерского искусства: искусство *переживания* и искусство *представления*. Суть этих понятий знакома большинству абитуриентов театральных вузов. Большинство русских школ тяготело к искусству переживания. Об этюдах, позволяющих приблизиться к этому виду искусства, и будет идти речь.

Для этого «надо прививать актеру ту психотехнику, которая позволила бы ему быть в состоянии творчества на каждой репетиции, на каждом спектакле, ...надо подвести актера к тому, чтобы работая, он творил как настоящий полноценный художник своего дела» [Н. В. Демидов, 2004, с. 25].

Творческое переживание на сцене непременно приводит к перевоплощению. Если речь идет о перевоплощении при помощи внешних средств, то такое перевоплощение можно отнести к искусству представления. По сути, это только видимость перевоплощения, более или менее качественно реализованная. Подлинное же, или художественное перевоплощение подразумевает творческое переживание, что называется, в обязательном порядке. Такой переплет творческого переживания и художественного перевоплощения как раз и отличает игру великих артистов. Это процесс и психологический, и физиологический, в нем в равной степени присутствуют и эмоции, и мышление. Ве-

ликие артисты сами вырабатывали в себе подходы к верному творческому самочувствию на сцене. Большинство из них при этом не понимали, как и что они при этом делали. Они действовали *субъективно*.

Станиславский решил, что процесс творческого самочувствия *объективный*, а значит, его можно изучить, а изучив, — овладеть им [там же, с. 41].

По сути, Станиславский замахнулся на создание науки актерского творчества. Любая наука может быть представлена в двух ипостасях: теоретическое обоснование предмета и его практическое воплощение. Суть актерской науки состоит в познании законов творческого процесса и разработке приемов актерской психотехники с последующим применением их на практике.

«Для приведения актера к желаемому состоянию творческого переживания Станиславский наметил два пути. Первый заключался в подведении актера к верному пониманию роли и пьесы в главном и в частности, приближении роли к себе и себя к ней. А другой — познание законов творческого процесса и применение приемов психотехники» [там же, с. 37]. Это и есть известный нам скрупулезный действенный анализ пьесы и роли, с одной стороны, и разложение творческого процесса на отдельные составные элементы с последующей отработкой и тренировкой каждого из них в отдельности — с другой [К. С. Станиславский, 1954].

И Станиславский, и Демидов предполагали, что при помощи этюдной техники актер сможет научиться вызывать в себе творческое состояние, что называется, «по требованию», независимо от собственного настроения и самочувствия в данный момент, невзирая на окружающую действительность, которая может быть предельно далека от обстоятельств пьесы.

Зачем Системе Станиславского школа Демидова?

Сам Станиславский школьным тренингом и муштрой практически не занимался, он был занят художественной режиссерской работой в театре, по ходу репетиции отрабатывая с актерами (не учениками!) именно те элементы, которых им на данный момент недоставало (направить рассеянное внимание на нужный объект, создав воображаемый замкнутый круг, освободить актера

от излишнего мышечного напряжения, усилить веру в предполагаемые обстоятельства, наладить общение с партнером и т.д. и т.п.). Работа по Системе была передана в театральные школы и велась учениками и соратниками Станиславского. Особенно долго и тщательно (более 30 лет!) проверял на практике, отрабатывал и совершенствовал Систему Николай Васильевич Демидов.

Тренируя по Системе каждый из элементов отдельно, Демидов столкнулся с тем, что с трудом добытое сегодня правильное сценическое самочувствие на следующий день улетучивалось безвозвратно. Попытки закрепить и повторить внешние проявления подлинного существования в образе приводили все к тому же пресловутому представлению чувств, но не рождали их истинное переживание. С этой проблемой Демидов сталкивался на занятиях с учениками, а Станиславский — на репетиции с актерами. Таким образом, «ловить вдохновение», т. е. каждый раз, при каждом повторении испытывать по-настоящему чувства персонажа — «переживать роль» — никак не получалось. Нашупать выход из этого творческого тупика Демидову позволил найденный им прием, впоследствии получивший название «этюдной техники Демидова» или «демидовских этюдов».

Демидов пришёл к выводу, что к творческому состоянию не нужно приходить, оно должно возникать сразу же при выходе на сцену. *С творческого состояния нужно начинать.*

Критерии творческого состояния

«Творчество — процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности. Творчество представляет собой... способность человека... *созидать новую реальность*» [Философский словарь, 1987, с. 474].

Демидов определил творчество как *инстинкт самовыявления за пределами доступного*, который выдвинул человека из среды животных [Н. В. Демидов, 2009, с. 14]. По значимости и силе воздействия он ставит «инстинкт творчества» на третье место (после инстинктов питания и размножения).

Учитывая вышесказанное, творец — это человек, имеющий собственный взгляд на мир, видящий обычные, повседневные вещи с необычной точки зрения, оценивающий события под

другим углом восприятия. Стало быть, творец — это *личность*, человек, имеющий *индивидуальность*.

Из таких масштабных определений можно сделать вывод, что творцы — это непременно гении, щедро одаренные природой каким-либо талантом, и обычным людям со средним уровнем дарований не стоит и мечтать приблизиться к ним.

А между тем сплошь и рядом люди с исходными «средними» данными благодаря желанию, упорству и трудолюбию достигают значительно более высоких результатов, чем высокоодаренные лентяи, почившие на собственных талантах. Индивидуальность можно и должно развивать и воспитывать. Но исходный уровень специфического дарования должен существовать.

Г. А. Товстоногов выделил три качества, которые считал необходимыми для поступления в театральную вуз: *воображение, заразительность и обаяние*.

Воображение присуще каждому человеку. Но актерское воображение должно быть ярким, доводящим процесс видения до мельчайших подробностей, заражающим своим виденьем и партнеров, и зрителей. Именно такое воображение нужно воспитывать и развивать.

Благоприятные условия для жизни *актерского воображения* неизбежно влекут за собой развитие *творческой фантазии* и появление *творческой свободы*. Основным условием развития актерского воображения является умение поймать *первую реакцию*, «пустить себя на первую реакцию», не пропуская ее и не подталкивая себя на нее. Верно подхваченная первая реакция приводит к самопроизвольно (подсознательно) являющемуся *художественному перевоплощению*, позволяющему актеру быть и жить на сцене просто и без затей, питаясь сценическими обстоятельствами пьесы (этюда), а не предварительно разработанными императивными указаниями режиссера или педагога. Собственно, *художественное перевоплощение на сцене* — это и есть то творческое состояние, к которому стремится актер.

Этому «процессу непроизвольной жизни актера, перевоплотившегося в действующее лицо пьесы — каждый раз, на каждом из повторений спектакля» и посвящена вся методология, вся педагогика Демидова [М. Н. Ласкина, 2004, с. 15].

С чего начать?

Демидов настаивает на том, что обучение актера необходимо начинать с воспитания у него *свободы и произвольности*. Вернуть артисту детскую непосредственность восприятия, отнятую в процессе взросления воспитанием и социальными условностями. Вернуть умение эмоционально реагировать, а не сдерживать свои эмоции, разбудить чувство, интуицию, отодвинув «рацио» на второе место. Научить отдаваться своим ощущениям, идти, «куда поведет». Не действие, а чувство, не активность, а пассивность, вот что будит актерскую интуицию. А потом, когда свобода и произвольность будут заложены в актера так крепко, что станут его второй натурой, можно и нужно будет присоединить сюда анализ произведения и роли, и определенные императивные указания постановщика (педагога), которые уже не смогут нарушить свободного творческого самочувствия актера на сцене.

Школа Демидова

Предлагая ученикам упражнения на отдельные элементы Системы, Демидов выделил как творческую находку своеобразные краткие этюды, которые оказались наиболее плодотворными среди прочих упражнений тренинга и муштры. Оказалось, что вместо отработки отдельных элементов, необходимых для возникновения творческого переживания, гораздо более результативно работать над самим процессом творческого переживания, так сказать, в целом виде.

Чтобы понять природу творческого процесса, Демидов сравнивает воспроизводимые артистом различные физиологические ощущения на сцене с обычными бытовыми реакциями на те же самые раздражители. За реакцию организма на реальный раздражитель (холод, жажда, боль и т.д.) отвечает первая сигнальная система. В результате мы дрожим, потеем, хватаемся за ушибленное место, — в каждом данном случае сигналом для реакции является соответствующее воздействие. На сцене, как правило, реальное воздействие отсутствует (если не рассматривать выступления в зоне военных действий и в других чрезвычайных ситуациях), факт воздействия существует только в

воображении. За возникающий рефлекс в данном случае отвечает вторая сигнальная система. Она отличается от первой тем, что обеспечивает реакцию не на непосредственное воздействие, а на *память о воздействии (и воображение воздействия)*. Слово, мысль, ассоциация рождают воспоминание о воздействии, и это воспоминание сопровождается всеми, как физиологическими, так и психологическими, ощущениями и переживаниями, которые сопровождали реальное воздействие. Самый простой и убедительный пример работы второй сигнальной системы — представить ломтик свежего лимона во рту.. [Н. В. Демидов, 2004, с. 44–45).

Теперь мы подошли к тому главному различию между повседневной жизнью и театром, ради чего, собственно, и полезли в дебри физиологии. Как поступает в жизни обычный человек, столкнувшись с неприятным воспоминанием или ассоциацией? Конечно, как можно скорее выбрасывает их из головы! И начавшийся процесс рефлекторной реакции тормозится и сходит на нет. Разумеется, яркость ассоциаций и скорость торможения у всех различна в зависимости от темперамента, эмоциональности и состояния нервной системы, но в повседневной жизни у современного нормального цивилизованного человека вошло в привычку *рефлекторную произвольную реакцию тормозить*. И обычно это правильно, детская непосредственность у взрослых людей в повседневной жизни неразумна и опасна.

Но на сцене закон второй сигнальной системы — рефлекторно отзываться на слова и мысли — является основой творчества актера. «Поэтому в первую очередь актеру надо развивать и культивировать в себе способность свободно отдаваться реакции, рефлекторно возникшей от восприятия воображаемого» [там же, с. 46].

И. П. Павлов, русский физиолог, разделял людей на «художников» и «мыслителей». «У «художника» преобладает образно-эмоциональное мышление, он способен «ясно, иногда до степени галлюцинации, представлять себе предметы и явления» [И. П. Павлов, 1951, с. 213]. В «чистом» виде «художники» и «мыслители» практически не встречаются. Разумеется, в людях, избирающих актерскую профессию, должен преобладать «художник», а в театральной школе образно-эмоциональное мышле-

ние необходимо всеми силами культивировать и развивать.

Социальные законы жизни в обществе с детских лет ограничивают свободу и произвольность реакций. К моменту окончания школы и поступления в вуз любой более-менее воспитанный и социально адекватный человек утрачивает львиную долю природной непосредственности, свободного и произвольного изъяснения чувств. Этому непременно нужно учиться заново (пройти «школу антилорда»).

В упражнениях Системы на отдельные элементы — задачу, внимание, объект, действие, ритм, мышечное расслабление, «лучеиспускание», «лучевосприятие» и др., — установка была *императивной*, т.е. на первом месте было рассудочное, волевое начало. Обилие требований и их категоричность гасили произвольность и свободу эмоциональных проявлений на корню. И вернуть эти основные качества творческой личности потом, «когда настанет время», оказывается весьма непросто, а зачастую и вовсе невозможно.

Станиславский считал, что главное для артиста — действие, которое и приводит актера к творческому состоянию. Действие, активность, волевое начало ведет артиста. Демидов пришел к выводу, что в основе творческого самочувствия лежит *восприятие*.

«Действие, с этой точки зрения, — не принцип. Действие — только прием. Истинный же двигатель всего, принцип — *восприятие* (курсив мой. — Л. Б.). И действие (как прием) вызывает в нас именно восприятие. Сталкивает нас с вещами вплотную, и мы их или через них начинаем воспринимать» [Н. В. Демидов, 2009, с. 199].

Пассивность, а не активность, *восприятие*, а не действие на первом месте. *Чувство*, а не разумный императив (или воля и ум) на первом месте. По Демидову это неперемное условие установления и утверждения творчества. (Собственно, это и есть основное противоречие Демидова и Станиславского, в этом и заключается основное отличие Школы Демидова от Системы Станиславского.)

Воспитание в актере умения отдаваться своим ощущениям, слышать свои хотения, допускать их эмоциональные проявления до вмешательства сознания — этюды Демидова развивают и тренируют именно эти проявления нарождающегося пути свободы творчества. Отсюда и основной термин демидовских этю-

дов — «пускайте!». «Пускайте» — т.е. не тормозите свою реакцию, свои ощущения, позвольте себе быть самими собой, не закрывайтесь, не прячьтесь... Научитесь слушать и слышать себя, свои желания, свою интуицию... «Нельзя дважды войти в одну реку», ваши реакции меняются, они каждый раз разные, несмотря на ограничительные рамки текста и обстоятельств пьесы. И если вы научитесь слышать себя, вы никогда не сможете играть одинаково (ведь вы сегодня иной, чем вчера), в любой, в сотый, тысячный раз ваши эмоции будут свежи и заразительны.

Быть и жить на сцене естественно и произвольно, отталкиваясь от обстоятельств пьесы, импровизировать в рамках заданного текста — вот чему учат демидовские этюды.

Демидовские этюды — базис для театра импровизации.

Методология проведения ДЭ

Попробуем описать сам метод, при помощи которого актер может вызвать у себя рабочее творческое состояние и управлять им.

Начнем с того, что Демидов считал предварительные теоретические объяснения большим препятствием для практического усвоения дела. Он настоятельно советовал обходиться только самыми необходимыми разъяснениями.

На первых уроках эти разъяснения просты до примитивности, — они приспособлены к неопытности и неосведомленности ученика.

«Преподавание и воспитание с самых первых шагов заключается в подведении к творческой свободе и произвольности. Но творческая свобода, произвольность, да еще три-четыре качества, которые надлежит выработать, и представляют из себя то, в чем скрыта суть главных двигателей творческого состояния актера. Нужно ли с первых же минут погружать ученика в анализ глубин этих премудростей? Ему надо овладеть творческим процессом, а не мудрить вокруг него. Ведь не будете же вы разъяснять ребенку, которого вы учите ходить, что такое равновесие и каковы его законы» [Н. В. Демидов, 2007, с. 63].

Ученик может принять и понять только то, что ему практически ясно, иначе он поймет неверно, ведь на деле он этого еще не пробовал. Приходится действовать таким образом: препода-

ватель дает минимум разъяснений — и тут же практика. По ходу дела что-то оказывается непонятным — несколько слов по мере надобности по поводу *конкретного случая*, чтобы направить ученика на верное поведение и ободрить его. По мере того, как ученики практически усваивают нужное самочувствие и подход к нему, прежних кратких объяснений будет уже недостаточно, потребуются более сложные, близкие к теоретической сути происходящего. Теперь, находясь на более высокой ступени понимания и умения, ученики смогут понять и принять их.

Как сказать ученикам, что мы будем делать? Лучше Демидова не скажешь: «...актеру первое время очень мешает публика — отвлекает его, волнует... Я помогу вам привыкнуть делать на публике то, что вы так прекрасно умеете делать не на публике, т.е. — *жить*» [Н. В. Демидов, 2004, с. 82].

Итак, начали. Все садятся в круг (или полукруг), так, чтобы хорошо видеть друг друга. Теперь — поговорим. Просто поговорим, что-нибудь очень несложное.

Например, вы (выбирается любой студент) и вы (удобнее выбрать сидящего рядом или напротив). Вы (студент «№1») говорите ей (студент «№2» — для первых этюдов проще выбирать студентов противоположного пола): «Как сегодня на улице?» А она вам ответит: «Прекрасно!»

Если возникнут вопросы, как спросить, для чего, — вопросы отстранить: никак, ни для чего. Есть задание — произнести данные слова, просто произнести — и все. Слова уточнили? Начинаем.

Как правило, оба студента делают совсем не то, что им хочется: или скажут, как попало, торопясь, смущаясь, подхихикивая, или наиграют.

Не анализируя, не критикуя, скажешь: «Вы поспешили, поторопились — вам еще не хотелось говорить, вы себя заставили». «Да, действительно. Спросил, потому что вы велели».

А вы? Вы поняли, о чем он вас спрашивает? «Как сегодня на улице?! Как будто сам не видит?» «Но ведь это только *слова*, вот он сказал, что и сам не понял, в чем дело. И вы поспешили — на улице дождь поливает, а вы ответили формально — “прекрасно”». Еще раз, пожалуйста, и *не торопитесь*».

Торопиться перестают, но насильственность и надуманность остается. Можно еще помочь: «Вы спросили про погоду, чтобы

обратить на себя ее внимание или хотели пригласить ее куда-то?»
«Ну, может быть, у меня было такое желание...»

«А вы поняли, что заинтересовали его, что он вас хочет пригласить?...» «Нет, просто подумала: “Идиот какой-то, на улице холод и дождь, а он спрашивает — как...”». «Т.е. “прекрасно” хотелось сказать с насмешкой, издевкой, так? Вот и нужно *разрешить* себе это. Ведь вам даны только слова, а как и когда они скажутся — это уже не важно, пусть вырвутся сами собой. Не торопитесь, поглядите на нее, а вы — на него; посмотрите в окошко, на улицу. Не торопитесь, но и не сдерживайте себя... Не направляйте себя, не придумывайте себе реакций, пусть все делается (не делаю — *делается!*) помимо вас, само собой. Ограничения понадобятся позже, сейчас об этом не думайте, сейчас — полная свобода, на что потянет, то и делайте. Условие только одно — слова (на самом деле это и есть необходимое ограничение! Ведь слова-то определенные).

Слова должны запоминаться и произноситься именно те, которые заданы. Никакой отсебятины! Импровизации на заданную тему со свободными словами, как правило, превращаются в пустую словоговорильню (по крайней мере в начале обучения). Нужна импровизация не слов, а ощущений.

Слова — ограничения превращаются в помощь: подталкивают в определенном направлении, *оформляют* фантазию [там же, с. 86]. Можно повторить этюд в третий раз, поменяв слова у партнеров.

Если видишь, что исполнители устали, растеряны, — выбери другую пару. Текст можно оставить, а можно дать другой, такой же нейтральный, не диктующий обстоятельства, а подталкивающий ассоциации изнутри, у каждого свои собственные.

Ребята уже стали активнее, живее. Теперь они вслушиваются в себя, приглядываются к партнеру и не торопят слова, а наоборот, «тормозят»; придумывают себе реакции, пропуская действительно возникшую. Тогда тихонько подсказываешь: «Не тормози,пусти себя...» Поначалу подсказка, как правило, отвлекает, студенты «выныривают» из этюда. Объясняешь, что ребята все делали правильно (даже если это не так), но вам показалось, что в такой-то момент «№ 1» потянулся к партнерше и готов был сказать слова, но, видимо, подумал, что торопится, стал проверять себя и действительно упустил ситуацию.

По поводу подсказки по ходу действия говоришь, что отвлекаться на нее не нужно, а воспринимать ее краем сознания как поддержку своих ощущений.

Обращаешь внимание на то, что «№2» тоже, похоже, ждал от «№1» определенные слова и, как вам показалось, готовил свою реакцию на них, т.е. непосредственной, спонтанной реакции на слова «№1» мы бы уже не получили.

Если ваши впечатления от эмоциональных порывов исполнителей внутри этюда верны, они обычно соглашаются с вами, но иногда вдруг начинают возражать, даже если вы правы. Не настаивайте на своей правоте. Скажите — хорошо, давайте проверим еще раз, — и повторите этюд. В любом случае ваши замечания будут учтены.

Очень часто у ребят создается впечатление, что заданные слова мешают непосредственности реакций, ведь студент, который спрашивает, прекрасно знает, какими словами он задаст вопрос. И для того, который отвечает, вопрос не будет неожиданным. Ведь в жизни мы не знаем, что нас спросят. Вот если бы разрешили полностью свободную импровизацию...

И разрешите, но в очень малой дозе и со специальной целью — чтобы ученик *вспомнил на деле, как это бывает в жизни*. Пусть один из учеников задаст соседу вопрос, какой ему захочется и когда захочется. Но никакого многословия — одна-две фразы — вопрос, два-четыре слова — ответ.

Это упражнение поучительно в основном для того, кто отвечает, т.к. любой вопрос для него будет неожиданным и ответ его будет неподготовленным. Непременно подчеркнуть это и обратить внимание учеников на то, что эта *неожиданность* и *неподготовленность* и есть основное отличие жизни от той *предопределенности*, которая всегда бывает на сцене.

Каким же образом чужие слова в этюдах приходятся так кстати, что они не мешают, а помогают преодолеть эту сценическую предопределенность? «Дело происходит так: партнеры, окружающая обстановка, мое личное самочувствие и моя фантазия, которая заработала от заданных слов этюда, — все это, сливаясь вместе, организует мою творческую жизнь, и жизнь эта совершенно незаметно от меня направляется обязательными словами текста» [там же, с. 87]. Другими словами, заданные слова

направляют мои ассоциации и мою фантазию в определенное русло, не позволяя им гулять по бездорожью. Это качество — загораться от чужих слов — присуще природе актера, это способность и потребность специфической актерской одаренности, которую следует поощрять и развивать с самого начала.

На первом уроке (1,5—2 часа) удается провести не более двух-трех этюдов. Упражнения проводились (на первых порах ДЭ можно оценивать как упражнения, собственно этюдами они станут позже) непосредственно в круге или полукруге, с короткими направляющими комментариями педагога, по возможности без анализа и обсуждения со стороны остальных студентов.

На втором-третьем уроке кому-нибудь из исполнителей захочется встать, но он не решится сделать это, т.к. предыдущие этюды делали сидя. Этот порыв нужно обязательно заметить и подчеркнуть: «Ведь вам хотелось встать? Пожалуйста, сделайте это! Запрещается только *запрещать себе*». Как правило, тут же начинает двигаться и «№2». Так незаметно начинается переход исполнителей на выдвигание из общего круга (в этом смысле полукруг удобнее, из него легче выходить).

Тут же пристраиваешь незаметный переход на мизансцену, для этого даешь соответствующий текст, например: «№1» — «Посмотри, кто там за дверью?» — «№2» идет, открывает дверь, смотрит, закрывает: «Там никого нет. Ты хотел мне что-то сказать?» «№1» — «Да... Нет, лучше в другой раз». «№2» — «Ну, как знаешь».

Как только студенты почувствуют, что от них требуется, буквально со второго урока, текст лучше давать богатый на ассоциации, будоражащий фантазию, такой, чтобы слова невольно задевали. Например: «Да?» — «Нет» — «Почему?» — «Так надо...» Или: «Мне нужно с тобой серьезно поговорить». — «Я не готова к разговору». Или: «Что это было вчера?» — «Не знаю, не поняла».

Обращаешь внимание на то, *как* были произнесены слова (серьезно, напряженно, весело, между делом и т.д.), почему именно так спросилось. Что случилось? Кто он (она)? Кем оказался партнер (партнерша)? Как чувствовал (и кем чувствовал) себя исполнитель? Если собой (что чаще всего), то каким (таким, как есть, старше, моложе, больным или, наоборот, бодрым)? Где все происходит? Время года, погода и т.д.

Обязательно отметить убедительные с точки зрения искренности и непосредственности места. Наигрыш, даже отчетливый и грубый, фиксировать не обязательно. Лучше спросить, что *показалось* студентам — зрителям, какие взаимоотношения угадывались за поведением исполнителей.

Обычно со второго-третьего урока демидовские этюды перестают быть упражнениями и становятся собственно этюдами. Появляются *обстоятельства*, за которыми угадывается *событие*. Исполнители уже не так зажаты, уходит растерянность, наигрыш начинает носить как бы вторичный характер, когда уже трудно различить, кто наигрывает: я сам или тот, кем я себя ощущаю внутри ситуации, задаваемой словами. Появляется некий кураж от вседозволенности. Некоторых несет и заносит...

С третьего-четвертого урока появляется опасность «заноса». До сих пор большинство действий и поступков были связаны и контролировались сознанием и рассудительностью. И вдруг — предлагают не сдерживаться, более того, настаивают на отдаче хотениям и реакциям до конца. Например, дрогнула рука, началось движение, — внутренний голос говорит: «Стой! Нельзя...» А преподаватель шепчет: «Пускай себя, не тормози!» И вот в погоне за прежде недозволенной свободой, избавляясь от ограничительных тормозов, «размахнись, рука, раззудись плечо», студентка «Х» отвечает своему партнеру увесистую оплеуху или в другом этюде выливает масляную краску на голову.

Что делать в этих случаях? Постараться объяснить, что физические проявления свободы чувств — не единственно важные и стоящие внимания; более того, выпущенные бесконтрольно, они приостанавливают и тормозят гораздо более важную свободу *внутренней, психической* жизни. Для творчества нужна как раз внутренняя свобода, а не внешняя, физическая, проявления которой зачастую весьма неприятны как для партнера, так и для зрителя [там же, с. 529].

Убедившись, что студенты уже не прикованы к месту заданными словами, общаются с партнером, не отвлекаясь на остальных (в том числе и педагога), потихоньку выводите пространство для этюда за пределы рабочего полукруга. Получается «зрительный зал» и «сцена». Обычно это происходит на третьем-четвертом занятии.

Пространство, если возможно, лучше выделить у окна (за окно легко «зацепиться») или вокруг какого-то стационарного предмета (пианино, стола, шкафа). «Сцена» может варьировать как по положению, так и по «оснащению». Количество предметов на выделенной площадке не должно быть большим, более того на первых занятиях пары стульев вполне достаточно, чтобы не отвлекались от себя и партнера на предметы. С другой стороны, если исполнитель «зажат», фантазия работает мало, можно «подложить» гитару, игрушку(и), книги(у). Т.е. подстроить пространство под конкретных студентов, как правило, это помогает.

В дальнейшем будет важна безликость пространства, это необходимо для создания атмосферы изнутри, от себя и партнера, но на первых порах безликость может оказаться непреодолимой.

Выделенная площадка должна быть хорошо видна всем участникам-зрителям, поэтому полукруг лучше делать разорванным или разорвать его перед началом этюда.

Если выход на площадку (фактически — сцену) получился недостаточно плавным, исполнитель смешался, растерялся, ощутив остальных студентов как зрителей, главно не торопиться. Это и подсказывает ему педагог: «Не спеши, не торопись, оглядись, освойся...»

Может попасться «трудный» студент, который «пускает» себя на внешнее, а внутреннее — обходит; или «тормозит» и внутренне, и внешне, говорит, что вообще ничего не хочет, никаких желаний не ощущает, и все тут.

Не нужно ничего доказывать. Лучше поставить «упрямца» *отвечающим* в пару с динамичным и внутренне подвижным студентом и дать «активный» текст, подталкивающий под руку обстоятельства. Например: «№1» — Ты уже прочитала мое письмо? «№2» — А что, должна была?

Текст чрезвычайно неоднозначный. Что за письмо, откуда? Кому адресовано? Если «№1», одна ситуация, если «№2», то совершенно другая. Сохранить вялое равнодушие практически невозможно. Даже невозмутимый ответ — «А что, должна была?» — покажется деланно равнодушным и родит массу предположений.

Где-нибудь, да проскользнет у отвечающего сильное чувство. Неважно, если оно будет не вполне искренним и свободным, все

равно по сравнению с предыдущим это будет шаг вперед, и исполнитель это почувствует. (Не забыть похвалить его.)

Где-то к четвертому-пятому уроку практически каждый занимающийся почувствует *критерии нарождающегося творческого состояния*, что называется, *изнутри*.

Ремарка педагогу

Очень важны предварительные слова. Не многословное подробное описание ДЭ, а отдельные фразы, типа: «Давайте попробуем найти самих себя. Внимательно к себе прислушаемся. Делать ничего не будем. Не нужно действовать, а попытаемся понять, что с нами делается? Ведь с вами что-то происходит? Видится, слышится, говорится... Вам что-то показалось? Поймите это! Пустите себя на это ощущение, разрешите себе его. Мы к этому не привыкли, поэтому может сразу не получится, это может показаться сложным. Попробуем».

На подходе к ДЭ должно быть много сослагательного наклонения, ведь материя слова «кажется» очень расплывчатая. Мы пытаемся «отключить» сознание и выудить содержание подсознания, которое у большинства очень надежно прячется где-то в глубине. И делаем это не через гипноз, психоанализ, экстрасенсорику или какие-то другие сложные и сомнительные вещи, а, наоборот, через очень простое, но непривычное. Через обострение восприятия всеми нашими органами чувств, которыми мы пользуемся постоянно, но некачественно: смотрим и не видим, слушаем, но не слышим, мало осязаем, мало обоняем, а главное — мало «интуичим». Необходимо возродить у кого спящую, у кого дремлющую, а у кого просто задавленную интуицию. Довести тонкость чувствительного восприятия до уровня наших пращуров у студентов вряд ли получится, но научится реагировать на какой-либо импульс сначала чувством, а потом — мыслью, можно и нужно.

Для этого предлагаем студентам культивировать даже не сами ощущения, а *предощущения*: показалось, почудилось, даже померещилось. Т.е. полная противоположность практическим социальным навыкам: «Если кажется — крестись!», другими словами — отмахнись и забудь. Наоборот, показалось тебе что-то — хватай за хвост первую невольную реакцию и пускай себя на ее

продолжение, пусть она (реакция) усиливается, разрастается. Не нужно себя останавливать. Постараться почувствовать разницу между «я — делаю» и «со мной — делается». Не активность, а пассивность. Я — ведомый (не ведущий!) в танце своих ощущений.

Твердое условие лишь одно — текст. И этот текст как бы пробирается сквозь зыбкий мираж ощущений, в конце концов рождаясь из них.

Очень важно поведение педагога во время этюда. Его подсказки, подбадривающие и направляющие, просто необходимы, особенно на первых порах: «Правильно, молодец!», «Не торопись», «Пускай, не тормози!», «Все верно, не спеши...», «Еще чуть-чуть...» и т.д. Чтобы эти «простенькие» подбадривания попадали в точку, педагог должен слиться с учеником в эмоциональном восприятии, попасть в унисон с его ощущениями, а это возможно только при крайней степени внимания и со-переживания. И чтобы «слиться» с исполнителями воедино, оставаться за столом и в «зрительном зале» далеко не всегда возможно. Это неудобно и мешает. Педагог — он с ними, с теми, что на «сцене». Конечно, не стоит лезть исполнителям под нос, на площадку, но приходится ловить выражение их лиц, а для этого перемещаться по комнате, стараясь как можно меньше привлекать внимания и не мешать ни исполнителям, ни «зрителям».

На первых же уроках не забыть договориться, что исполнители на реплики педагога не отвлекаются, воспринимают и учитывают их как бы краем сознания.

И еще: нужно помогать, а не мешать. Если не уверен в испытываемых учеником ощущениях, лучше ничего не говорить. Вероятно, он и сам найдет дорогу, если ему не помешать неверной подсказкой.

Еще раз о тексте

Возвращаемся к конкретике. В начале первых четырех-пяти уроков приходится напоминать студентам, что мы сейчас будем делать.

Классический вариант по Демидову — коротко.

Исполнители — на «сцене», ведущий задает текст; исполнители каждый свой текст несколько раз повторяют, повторяют ме-

ханически, без игры; запомнив текст, «отключаются», «выкидывают» текст из головы куда подальше, возвращаются к действительности (уже несколько иной), осваиваются в ней, улавливая свои ощущения, любые, самые незначительные, от себя, от окружающей обстановки, от партнера, пускают себя на любую произвольную реакцию и произносят нужные слова, когда захочется, когда потянет, не раньше и не позже.

Проблем с индифферентным произнесением слов и их запоминанием, как правило, не возникает.

Момент «отключения» от окружающей действительности дается сложнее, но в наше время почти все так или иначе сталкивались с методиками аутотренинга и релаксации, если не занимались сами, то где-то видели или слышали об этом. В разной степени, пусть не с первого раза, но с этим заданием тоже справляются без особого труда.

Выбросить текст из головы оказывается еще труднее. Текст выбрасывается или очень радикально (попросту забывается), или торчит у поверхности и тут же срывается с языка, или навязчиво маячит в голове, мешая сосредоточиться на собственных ощущениях, желаниях, партнере.

А самым сложным оказывается произнести слова вовремя, не раньше и не позже. Не торопить, но и не задерживать.

Заданному тексту легче выскакать в нужный момент, когда дана верная установка на его произнесение после его запоминания. Вот пример проведения ДЭ, несколько отличный от классического предписания.

Определяются исполнители ДЭ (по желанию или назначают). Исполнители сидят на своих местах в разорванном полукруге, пока не выходя на площадку. Педагог просит исполнителей отключиться от происходящего и освободить голову от мыслей (закрыв глаза или оставив их открытыми, приняв позу кучера или откинувшись на стуле, кому как больше нравится. Способы расслабления можно подсказать, но не навязывать). Через 1–2 минуты, не дожидаясь, пока исполнители начнут выныривать из «небытия», педагог внятно и без выражения произносит текст для первого исполнителя (только для первого!), тот текст повторяет. Затем — для второго, тот тоже свой текст повторяет. Так три-четыре раза, чтоб запомнили хорошенько. Затем

педагог велит отвлечься от текста, выкинуть его из головы и выйти на площадку.

По площадке можно походить, поболтаться, послоняться, послушать себя по принципу «со мною что-то делается?», «со мной что-то происходит?», посмотреть на партнера, присмотреться к нему. Пустить себя делать, что хочется. И когда толкнется текст, произнести его.

Второму в чем-то проще — не он начинает. Но зато ему — завершать. И если все идет правильно, то с произнесением послед-них слов этюд не заканчивается, связь партнеров друг с другом продолжается, пока педагог не решит, что нужно остановиться.

Что здесь отличается от классического варианта исполнения? Выход на площадку происходит не перед началом этюда, а фактически в его процессе. Исполнители попадают в некое пространство уже в некоем ином качестве, задаваемом текстом. И тогда снимается проблема, озвученная многими студентами на первых занятиях: «Нас почему-то отсадили вместе со стульями вглубь сцены...»

Второе отличие. Предложение отрешиться от окружающей действительности звучит до произнесения текста. Текст ложится на чистую голову («чистую», конечно, относительно) и это усиливает его воздействие, каким бы безликим он ни был.

Это решает проблему выхода из «транса» (один вышел, а второй еще нет), но предъявляет дополнительные требования к педагогу, ведь он текстом возвращает исполнителей к действительности. Произносить текст нужно очень внятно, безлико и негромко, с минимумом служебных слов.

О том, что делать на площадке, что текст говорить, только когда захочется, и т.д., и т.п., после произнесения текста не повторять, все это подробно оговаривается до начала ДЭ.

И третье, казалось бы, незначительное отличие: текст не произносится весь, целиком. Сначала проговариваются слова для первого исполнителя, и тот их повторяет, запоминая, а затем — для второго. Эта небольшая пауза между последним повторением текста первым исполнителем и произнесением текста для второго несет в себе некое ожидание, интригует, будоражит воображение: «Что я — ему (ей) отвечу? и что он(а) — мне ответит». Главным во-

просом становился не «что» кто кому скажет, а «как» скажет, т.е. «как» рождало «что».

Вернемся к моменту, когда преподаватель «забросил» в нас некий текст и дал установку воспроизвести его, когда нас на это потянет, другими словами, когда нам этого захочется. У нас уже выработался некий навык расслабления за короткий срок, после чего мы как бы приходим в себя в несколько иной реальности, с иными взаимоотношениями с данным партнером и со своим собственным «я». Я могу быть старше или моложе себя самого, иметь другую профессию и т.д. Мой партнер может не быть моим коллегой по учебе, а вдруг покажется мне родственником, кумом, сватом, братом, а то и вовсе незнакомым мне человеком, а место, где мы находимся, — вовсе и не классная комната, а библиотека, музей, парк, сад, чужая квартира, вокзал, — и так до бесконечности. Т. е., по сути, я — уже в образе, произношу заданный текст перед зрителями (педагоги, сокурсники), фактически я — на сцене! Но при этом ощущаю себя органично и естественно, живу «своей — не своей» жизнью на глазах у зрителей. Получается, что этюд Демидова — это театр в миниатюре. И мы, студийцы, начали свое обучение актерскому мастерству с самого главного — с перевоплощения. А начав с главного, поверив в собственные силы, не страшно приступить и к отработке деталей.

Предложение исполнителям этюда «отключить голову» до произнесения текста позволяет не только лучше воспринять текст, но и помогает созданию атмосферы сосредоточенности и внимания со стороны «зрителей».

Об атмосфере для ДЭ

Для удачного исполнения ДЭ очень важна атмосфера — атмосфера сосредоточенного внимания, сопереживания. Исполнителей — двое, остальные — участники, даже со-участники, а не зрители разной степени заинтересованности.

Ощутить себя максимально свободным для проявления своих эмоций предлагается исполнителям, но не зрителям — со-участникам.

Опоздания. Внезапное появление то одного, то другого в комнате, с приветствиями и извинениями, может свести на-

смарку весь этюд. В этюде, где культивируется тонкость восприятия собственных ощущений, проигнорировать внезапное появление нового человека просто невозможно. Этюд нужно прерывать и начинать сначала.

Урок — это все-таки не спектакль, в нем все — участники, а не зрители. Внимание всех — на площадке. С исполнителями должен слиться не только педагог, но и все остальные. Хождение, хихиканье, комментарии во время исполнения — очень нежелательны. Даже просто невнимание мешает.

Шушуканье, обмен впечатлениями соседей по стульям заметно выбивают исполнителей из нужного самочувствия и подталкивают к наигрышу.

Атмосферу урока задает педагог, поддерживается она — всеми. Атмосферу наиболее удачных занятий можно обозначить как ощущение возбуждения и подъема от приобщения к неким таинствам посвященных. Еще хорош другой вариант, оставляющий ощущение летних бесед ночью, у костра, «о чем днем не скажешь».

Выход из этюда

Завершение этюда может быть естественным или этюд может быть прерван. Строго говоря, естественного завершения этюда не бывает. Запуская себя на импровизационное самочувствие, можешь находиться в нем как угодно долго, и правильно развивающийся ДЭ может продолжаться до бесконечности. Поняв, что из личности исполнителя(ей) органично выросла какая-то другая, педагог выбирает момент, когда событие, происходящее на площадке, завершается, и останавливает этюд. При этом у исполнителей возникает чувство досады от прерывания их новой жизни, хочется продолжить возникшие там, где они находились, отношения. Они не сразу остывают и какое-то время продолжают быть связанными друг с другом нитями только что пережитого. Это наилучший вариант завершения ДЭ, и получается он не сразу.

Как правило, поначалу этюды приходится прерывать. Лучше это сделать, когда оба исполнителя уже произнесли свой текст и облегченно «перевели дух». Они уже не знают, что им дальше делать, поглядывают на ведущего, ждут, когда их остановят. Если этого не происходит, пытаются вернуться в утраченное состоя-

ние, что-то наигрывают, произносят какие-то незапланированные слова. В конце концов, запутываются окончательно и останавливаются сами.

В другом варианте кому-то из исполнителей (или обоим сразу) не удастся прислушаться к себе. Они сразу выпаливают слова или, наоборот, задерживают их, не пускают; подсказки ведущего не слышат, не воспринимают. Тогда этюд лучше остановить, исполнителей с площадки не уводить, причины неудачи не разбирать (вообще не фиксировать остановку как неудачу), а предложить попробовать этюд еще раз, поменяв реплики (первому — слова второго, а второму — первого).

Часто неправильность поведения ощущается исполнителями изнутри и смены текста оказывается достаточно для выправления самочувствия.

Если вторая попытка оказывается более удачной, то можно приступить к разбору этюда, при необходимости оценив причины первой неудачи.

Если вторая попытка тоже проваливается, то, вернув исполнителей в полукруг, вскользь выяснить у «зрителей», что показалось, что увиделось; не заостряя внимания на неудачах, вызвать вторую пару.

Подробно обсудить в первый раз стоит удавшийся ДЭ, неудачи на фоне успеха выглядят более выпукло и не воспринимаются болезненно.

Остановка этюда по внешним причинам (например, приход опоздавшего) очевидна.

Вовремя остановленный этюд влияет на цельность впечатления от сделанного (и увиденного) и чувство удовлетворения от полученного результата. Умение своевременно и правильно вмешаться по ходу этюда, направить его в нужное русло, прервать или завершить, когда это необходимо, требует понимания сути ДЭ, высокой степени слияния педагога и исполнителей и достаточного опыта педагога в работе с ДЭ.

Обсуждение этюда

Обсуждение начинается только после его завершения, комментарии в процессе абсолютно лишние. Сокурсникам-зрителям

лучше не подбадривать исполнителей ни смехом, ни комментариями — это мешает и сбивает, особенно на первых порах. Все — мысленно на площадке с исполнителями (с ними и «вместо» них). В ход этюда вмешивается только педагог, вмешивается исподволь, мягко, когда нужно по ходу этюда. После окончания ДЭ исполнители возвращаются в полукруг и начинается обсуждение.

Степень подробности обсуждения зависит от качества этюда — чем лучше, тем подробнее. Направление обсуждению задает педагог.

Основной вопрос: «Что *показалось?*» Когда выскажутся зрители, задается вопрос исполнителям (по очереди): «Что с вами происходило?», «Что вы ощущали?», «Что вам хотелось?», «Как, кем вам показался ваш партнер?» Ответ: «Ничего не хотелось!» — не принимается. Так не бывает. Нужно постараться более отчетливо слышать свои желания.

Важно не педалировать ошибки, как только этюд получится, критерий верного самочувствия тут же появится изнутри. Помните, что не стоит углубляться в теорию ДЭ, особенно поначалу, это лишнее, только собьет и запутает. Теория позже дополнит то, что исполнитель уже почувствовал и понял на практике.

Что конкретно тренируют ДЭ?

- 1) Свободное восприятие окружающего.
- 2) Свободную реакцию на впечатления.
- 3) Непосредственное (живое) ощущение предлагаемых автором (педагогом) обстоятельств — восприятие атмосферы спектакля (этюда).
- 4) Отсутствие «работы на публику», непринужденное, естественное поведение на сцене.
- 5) Свободу творческого перевоплощения, естественно возникающего в процессе художественного творчества.

Правильно выполненный демидовский этюд — простейшая модель ситуации, в которой неминуемо должно проявиться творческое состояние актера. Это мини-спектакль, на котором оттачиваются те приемы, при помощи которых может быть разбужено, активировано актерское воображение, отточена творческая интуиция, выпестована свобода и произвольность реакций и вос-

приятия. Это метод, при помощи которого актер может вызвать у себя рабочее творческое состояние, овладеть и управлять им.

ДЕМИДОВСКИЙ ЭТЮД сложился, сформировался и проводился автором и его последователями в течение десятилетий в театральных классах с учениками с первых месяцев обучения и в различных театрах с актерами при постановке спектаклей.

«Этюдная техника» Демидова — базис, основа актерского образования. «Методология этюдной техники — это способ овладения *граммотой* актера, *первая ступень* к достижению вершин художественного творчества. Без овладения грамотой нельзя двигаться дальше, это — как гаммы у музыканта — тренировка на всю жизнь» [М. Н. Ласкина, с. 15]. Этюды Демидова можно оценивать как «упражнения-тренинг процесса *творчества актера*», при правильном проведении которых «творческое состояние у актера неизменно зарождается, зреет и свободно развивается» [там же, с. 7].

Чем короче текст, чем лаконичнее этюд, тем сложнее. И это не парадокс. Чем больше слов, тем более конкретными оказываются отношения между партнерами. Конкретность облегчает задание. Лаконизм текста требует подвижной фантазии, обостряет собственные ощущения, непосредственность восприятия партнера, оттачивает остроту первой реакции, умение пустить себя на возникшее побуждение, не прозевать его — словом, тренирует и воспитывает актерскую интуицию, без которой немаловажна творческая свобода и произвольность на сцене.

По мере овладения основными элементами, которые тренирует ДЭ, — свободой и произвольностью поведения на сцене — структура этюда постепенно видоизменяется. Увеличивается количество текста. Соответственно увеличивается продолжительность каждого этюда. Этюды все больше начинают носить характер импровизаций.

По мере увеличения продолжительности этюда и углубления его содержания появляется опасность имитации чувств и ощущений, особенно при повторении одного и того же по нескольку раз.

Лучший способ вернуть себе непосредственность восприятия — вернуться к началу: короткие безликие фразы с минимумом обстоятельств в ограниченном безликом пространстве (на

«сцене» два стула и стол). Т.е. возвращаемся к началу на другом уровне, на другом «витке спирали»: ничем себе не помогаем, только наша фантазия, наши эмоции, наша актерская интуиция. И — ограничитель-помощник — текст, от которого оттолкнулось наше актерское воображение...

Домашняя работа педагога

Многие методы прекрасно работают в руках разработчика, автора. В руках его непосредственных учеников, если они талантливы, — тоже неплохо. А вот ученики учеников, ученики учеников учеников и т. д. «разбавляют» метод «отсебятиной» до такой степени, что от последнего мало что остается. Бедный автор переворачивается в гробу, глядя на то, что теперь называют его именем. Так случилось со Станиславским, так случилось и с Демидовым.

На самом деле пользоваться методом Демидова непросто. Простота этюда обманчива.

Быть наставником в таком непростом процессе, как демидовские этюды, весьма сложно. Пожалуй, без предварительной подготовки так и просто невозможно. Как чаще всего происходит: прочел режиссер, педагог книжку, восхитился, заволновался (равнодушным книга никого не оставляет): как же так? Все так ясно и очевидно! И результат сказочный, — начать немедленно, сегодня же! И начинает... А получается нечто из песни про маленького нерадивого волшебника: «Сделать хотел грозу, а получил козу... Ох, не хотел бы я встретиться с той козой!»

Аромат получившегося демидовского этюда ощущается сразу и исполнителями, и педагогами, и зрителями. Дальнейшие неудачи (а они неизбежны) уже не пугают, ты уже понял, как надо.

Придя к этому методу через долгие годы практики, можно сказать, родив его, педагог — Демидов настолько привык «сливаться» с учеником-исполнителем в процессе этюда, что он действительно чувствовал малейшие движения души ученика как свои собственные. И направлял он эти движения очень точно и чутко, верно улавливая тот момент, в который и надо произнести слова. Для такой точности какая практика нужна! И желание, и терпение, и настойчивость, и вера. Иначе что получается:

загорелся, попробовал. Не получилось, однако... Совсем неинтересно выходит. Кто, я виноват?! Ну, уж нет! Или студенты неспособные, или метод плохой.

До демидовского метода нужно дорасти. Во-первых, самому быть эмоционально гибким и подвижным. Во-вторых, владеть элементарными навыками свободного и произвольного существования на сцене. В-третьих, подготовить учеников, довести их восприятие до определенного уровня. В-четвертых, пятых, шестых непременно появится в процессе работы. И это не должно пугать. Результат окупит все затраты.

Список литературы

- Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 т. СПб., 2004. Т. 2.
Демидов Н. В. Творческое наследие. СПб., 2007. Т. 3.
Демидов Н. В. Творческое наследие. СПб., 2009. Т. 4.
Корогодский З. Я. Начало. СПб., 1966.
Ласкина М. Н. «Неизвестный Демидов» / Предисловие к книге Н. В. Демидова «Творческое наследие»: В 4 т. СПб., 2004. Т. 1.
Павлов И. П. Полн. собр. соч. М.; Л., 1951. Т. 3. Кн. 2.
Сухоненков Е. В. Актерские этюды. Методика их сочинения и работы над ними. СПб., 2010.
Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб., 2004.
Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954. Т. 2, 3, 4.
Философский словарь. М., 1987.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ДРАМАТУРГИЯ ГЕДРЮСА МАЦКЯВИЧЮСА

Гедрюс Мацкявичюс создал жанр пластической драмы. Мацкявичюс-художник неотделим от Мацкявичюса-философа, его гуманистические воззрения определили принципы художественного творчества.

Г. Мацкявичюс опирался на принципы мистериального и театрального действия, создавая свою сценическую реальность современными драматургическими средствами, проникнутыми эмоциональным воздействием ритуала.

Ключевые слова: психогенетический аспект, акроматические стихи, режиссерский хронотоп, психологема, архетипический конфликт.

M. Yachmeneva. MINDSET ASPECTS OF DRAMA OF GEDRUS MACKEVIČIUS

Gedrus Mackevičius was a stage director who managed to create the "plastic drama" genre. The artistic outlooks of Mackevičius as an artist and Mackevičius as a philosopher are totally integrated, his humanist concepts have defined the modus of artistic endeavour.

G. Mackevičius based himself upon the principles of mediaeval mystery plays mingled with theatre performance, which guided him in creating the scenic reality of his own using modern emotional dramaturgic tools which breathe a ritual spirit.

Key words: psychogenetic aspect, director's chronothope, achromatic images, psychologema, archetype conflict.

Гедрюс Мацкявичюс¹ входит в немногочисленный ряд режиссеров-реформаторов, чьи смелые эксперименты позволили

* Ячmeneва Марианна Максимовна — преподаватель актерского мастерства Московской государственной академии хореографии, e-mail: marianna-keat@mail.ru.

¹ Гедрюс Мацкявичюс (18.05.1945, Грибену, Литва — 13.01.2008, Москва) — театральный режиссёр, окончил режиссерский факультет ГИТИСа. Основоположник направления сценического искусства — пластической

значительно расширить возможности современного театрального искусства в многомерном психофизическом освоении реалей «тварного бытия». Предметность окружающего мира *преодолена* в сознании художника-мыслителя и трансформирована в некий духовный универсум, в котором глубокие взаимосвязи *психологических* и *физиологических* субстанций рождают своеобразное «третье измерение», а именно — *способность воплощать в «материальной» плоскости нечто надпредметное, духовно осязаемое, этически значимое.*

Творчество Мацквявичюса рождается на стыке утонченного эстетизма, визионерского интуитивизма и логически нормированного, научного познания фундаментальных основ мироздания. Мацквявичюс — ученый-биохимик² — подвергает сферу художественного и чувственного испытанием доказательного, «опытного» знания, столь привычного для естественных наук, при этом не разрушая, не огрубляя материальную невыразимость, эфирность духовного пространства искусства. Будучи воспитанником М. О. Кнебель, режиссер наследует лучшие классические традиции отечественного театра, но как артист и драматург — взрывает эти традиции, не уничтожая содержательные и лексические основы «классики», а качественно расширяя их. Наконец, как педагог — вносит, по сути, революционные новшества в систему пластического воспитания актеров. Чтобы оценить грандиозность творческих заслуг Мацквявичюса в современной театральной жизни, важно помнить это удивительное многоединство его личности. Ученый, режиссер, драматург, хореограф, артист, наставник — все это не противоречит, но дополняет друг друга.

В 1973 году режиссер открыл новую страницу в истории движения женского театра: он создал, по его собственному определению, «театр молчания», художественные принципы которого согласовывались и с законами драмы, и с основными положениями пластического, изобразительного, танцевального искусств. Синтез этих смежных, но обладающих изначально различными задачами

драмы. Создатель «Театра пластической драмы». Заслуженный артист РФ (1996) (Википедия).

² Окончил биохимический факультет Вильнюсского университета.

форм эстетического познания сущего и позволил режиссеру сформулировать постулаты нового искусства. *Театр пластической драмы*, созданный Мацкявичюсом, определился как уникальный феномен зрелищного искусства во многом благодаря новаторству в разработке системы художественной образности. Ответив на вопрос, в чем суть этого новаторства, мы определим основные аспекты творческого метода мастера.

Совокупность понятий о способах существования в драматическом и пластическом театрах образует фундамент творческих поисков режиссера. Это ключ к формообразованию спектакля и его решению. Драматическая составляющая «определяет процесс истинного сиюминутного актерского существования и переживания, а пластическая показывает, в какой среде это переживание происходит, и какими выразительными средствами выявляется...»³. Таким образом, возникает некое единство «внешнего» изложения и сокрытых «между строк» глубинных подтекстов. Мацкявичюс преодолевает инерцию обыденного соотношения «текст—перевод», если понимать текст как сущность актерского переживания роли, а перевод как формальные условности, несколько не влияющие на содержательность самого текста.

Так называемое «авторское направление» (по аналогии с авторским театром) определило содержание новаторской режиссуры, специфику драматургии и качественно новый способ актерского существования в театре пластической драмы. Творческое кредо Мацкявичюса — утверждение высоких этико-эстетических констант. Сообразно принципу этической значимости происходит отбор ситуаций, выбор выразительных средств, проработка роли с актерами. Здесь органично претворяются «довербальные», архетипические поведенческие нормативы в жизни человека, при этом понятые как слагаемые его *сакрального образа*, а не как внешние, малозначимые, подверженные частым изменениям условности. Итак, сценическая действенность трансформируется в мистическое *пре-творение* бытия, воплощающего некий (трудновыразимый в словах) этико-эсхатологический геном театра как сакрального образа мироздания.

³ Из беседы Г. Мацкявичюса с автором статьи.

Для того, чтобы выявить содержательные акценты драматургического и режиссерского творчества Мацкявичюса, надо определить смысловое «сцепление» следующих важных факторов. Подчеркнем, что это именно своеобразная «цепь», звенья которой прочно связаны между собой, а грани зачастую скрыты от внешнего зрения:

— Выявление содержания первоисточника.

— Кодирование этой идеи в «метафорической программе» (драматургический материал).

— Создание сценического языка пластической драмы (способа движения и пластического существования) и перенос законов выразительности других видов искусства (живописи, графики, скульптуры, танца, пантомимы, кинематографа...) на выразительную систему театра пластической драмы.

Определив театр как «одну из форм познания» [Г. Мацкявичюс, 1999], режиссер отмечает приоритеты своего искусства в подчинении общим художественным законам «развития и отражения»: «Мне бы хотелось затронуть проблемы театра, который ориентирован на такое человеческое сознание, в котором уже определилась целостность окружающего нас мира, появились критерии оценок, создалась шкала нравственных ценностей, и оно устремило свой интерес в то вечное и сокровенное, что таится за пределами видимого нами и окружающего нас мира. Ведь раскрытию этих тайн и должен служить театр. В этом его главная функция в процессе познания» [там же]. Ключевой идеей театротворения Мацкявичюса является создание режиссером новой образности, попытка выйти за пределы материальной вещественности мира в ту область, где пространство воспринимается уже не по законам физики (как некое вместилище предметов), а исключительно в этической, духовной плоскости. Что скрывается за границами предметного и видимого? Где та грань, которая разделяет вещь мира и его неуловимый дух? На уровне театральной разработки глобальных вопросов философии и естествознания вопрос — что скрывается «за небом небес» (Бальмонт) — задавался не единожды со времен елизаветинского театра. Это не случайно. Ведь постановка этого вопроса и попытка ответить на него лежат в основе всех самых значимых открытий не только науки, но и искусства всех времен. Мацкявичюс понимает это, равно и как то,

что однозначного ответа здесь быть не может. Собственно, ответом становится совокупный *метод-образ-стиль*, рождающийся в процессе постановки вопроса и попытках дойти до осмысления необъяснимого. *Движение к цели*, таким образом, становится частью творческого результата. Общепринятых, опробованных и проверенных средств классической драмы уже не достаточно для того, чтобы, фигурально выражаясь, заглянуть за познавательную линию горизонта. Вот здесь и возникает потребность содержательного и лексического обновления, важнейшими элементами которого являются создание специфической образной системы и условно называемая «пластическая речь». Именно здесь и кроется ответ на вопрос, где и из чего рождается театр пластической драмы. Ведь речь не идет о пантомиме — в том виде, в каком мы знаем это искусство по образцам разных времен. Это и не хореография, являющаяся, по меткому замечанию Ю. Абдокова, «искусством рисования телом музыки» [Ю. Абдоков, 2010]. Дар Мацквичюса — это дар своеобразного концентрического объединения того, что прежде существовало раздельно и самостоятельно, пересекаясь институционально, но не мистически. Пантомима, танец, движение — все это не только соединено, но преобразено режиссером и драматургом в некую совершенную метафору космического безмолвия. Это не оглушающая тишина пустоты, но ирреально звучащий космос «музыки сфер», простирающийся вне времени от пифагорейцев к Данте, от Парменида к Эразму, от Эхила к Расину, от Вергилия к Шекспиру, от Расина к Ионеско, от Чехова к Булгакову..

В эксперименте мастера образ в его архетипическом, акроаматическом⁴ и символическом значениях определяет

⁴ Акроаматические образы (от *греч.* Акроаматичесос — предназначенный для слушания, понимания, разгадывания) — зашифрованное повествование; темы, образы и сюжеты, содержание которых не может быть истолковано однозначно. А.о. всегда скрывают в себе двойной смысл, намек, подтекст, более глубокое значение, чем кажется на первый взгляд. Термин впервые появился в гностической философии. Гностики в I — III вв. н.э. «acroamaticким» текстом называли Библию. <...> В сущности, акроаматическими можно назвать многие классические литературные произведения: сочинения Гомера и Гесиода, Платона и Аристотеля, «Метаморфозы» Апулея, «Басни» Эзопа, стихи Данте и Вергилия, пьесы Шекспира. В изобразительном искусстве <...> сложился жанр «картинных криптограмм» (от *греч.* Kryptos — тайный и gramma — знак), язык

триединство художественного материала: первоисточник — сценарий — постановка. Через способы сопоставления и репродуцированного «перевода» этих слагаемых, по их согласованию и сопряжению определяется особенность режиссуры и, если так можно выразиться, угол зрения художника на все затрагиваемые им проблемы. Причем это всегда *этически продуцируемый* угол зрения.

Театр Г. Мацкявичюса — это объективированное им пространство отражения. Избрание каждым художником феноменов, которые он стремится отразить в своем искусстве, предполагает создание индивидуальной системы символов. В режиссерской практике Мацкявичюса, апеллирующей к *архетипическим ситуациям*, которые обосновывают до- или послесловесное существование героев, — рождается «*театр образа*». И через *образ* осуществляется познание — мира, себя, земного и небесного...

Режиссер размышляет о соотносительности физического и духовного: «Человеческое познание осуществляется двумя векторами, на двух координатах — координате горизонтали и на координате вертикали.

Познание физического бытия происходит по горизонтальной координате. Этот процесс бесконечен, как бесконечна горизонталь жизни.

Постижение же духовного бытия происходит по вертикали. Именно по ней человек может спуститься в бездну бессознательного и приблизиться к самому Богу.

Примем, как данность, современное толкование понятия “искусство” и остановимся на проблеме создания художественного образа в произведении искусства, который возникает путем отражения окружающей нас действительности. Мы не будем рассматривать системы отбора материала, не будем рассматривать эстетический аспект этой проблемы. Нам важно лишь то, на какой координате — горизонтали или вертикали — находится базовый материал, из которого вырастает художест-

изобразительных притч, символов и аллегорий. <...> Акроаматические образы используются в искусстве модернизма, например, в картинах сюрреалистов, в литературе постмодернизма... [В. Г. Власов, Н. Ю. Лукина, 2005, с. 24].

венный образ, в данном случае, художественный образ театрального спектакля.

Горизонтальная координата отражения действительности вмещает в себя всю палитру жизненных проявлений, затрагивая их бытовые, социальные, культурологические, этические, этнографические и др. стороны. Вертикаль устремлена лишь к духовному постижению. Лишь через нее можно постигнуть глубину нашего бессознательного и высоту сознания. А это и есть предназначение и главная задача истинного художника. Лишь существуя на этой координате, творец способен проникнуть во вневременные и внепространственные тайны нашего существования и попытаться нам, зрителям, приоткрыть покровы этих тайн» [Г. Мацкявичюс, 1999].

Итак, «вертикаль духовного бытия» становится для художника пространством, в котором режиссер обнаруживает «отпечатки» ряда образов своих произведений. Анализ показывает, что зачастую образный строй у Мацкявичюса имеет полисимволический характер, с акцентированием первообразов. Необходимо отметить, что режиссер в полном объеме «расшифровывает» каждое значение образов-архетипов и претворяет их в своем мифотворчестве.

Поводом к сопоставлению режиссерского эксперимента Г. Мацкявичюса в поиске новой образности и ее театрального воплощения с научными изысканиями в области мифологической архетипики и психологии образа является обращение режиссера к концепции архетипов К. Г. Юнга⁵. Творческий интерес мастера к этой теме позволяет проецировать, в частности, теорию архетипики мифа на его драматургическое, режиссерское и педагогическое кредо.

В своей работе «Новая Актерская Школа (Методология)» Мацкявичюс пишет: «Изучение структур индивидуального под-сознания и коллективного бессознательного даст студенту необходимые и верные ориентиры при анализе любого драматургического материала, оснастит его теми знаниями, которые помогут ему дойти до сути играемого им персонажа, понять ис-

⁵ В своей педагогической программе Мацкявичюс указывает, что его школа базируется на системе К. С. Станиславского и «Аналитической психологии» К. Г. Юнга.

тинные причины его поступков, оценить отношения персонажа с другими партнерами, с миром, с собой. Такая актерская позиция по отношению к своему персонажу, знание и понимание артистом глубинных пластов человеческой психики позволит ему раскрыть всю сложность человеческой природы вообще и подарить зрителю такие мгновения откровения, которые невозможны при анализе игаемого материала лишь на уровне человеческого сознания» [Г. Мацкявичюс, 1999].

Мифотворческий и «психогенетический» аспекты театрального опыта режиссера связуются через идею о том, что «все мифологические образы соответствуют внутренним душевным переживаниям и первоначально произошли именно от них» [К. Г. Юнг, 1997, с. 339]. Сфера душевных переживаний героев становится основным действенным полем спектакля, в котором целостная личность протагониста как бы «дробится» на «ансамбль различных ипостасей».

Апелляция к архетипу-образу, архетипу-символу является для Мацкявичюса и мотивом актуализирования содержательной «мифологемной матрицы» в современную действительность. Здесь режиссер опирается на Юнга: «...архетип в силу своей способности объединять противоположности служит посредником между бессознательным основанием и сознанием. Он перекидывает мост между современным сознанием, которому постоянно угрожает утрата собственных корней, и естественной, бессознательной, инстинктивной целостностью первобытных времен» [там же, с. 113].

Поэтика иносказания спектаклей Мацкявичюса также коренится в сущности первообраза: «Архетипическое содержание выражает себя прежде всего посредством метафор» [там же, с. 92].

В своих сценариях режиссер создает драматические коллизии в сфере инобытия героев, воздействуя на эмоционально-чувственное восприятие читателя и зрителя, подключая его бессознательное. Мацкявичюс-драматург создает свой код для сотворенного им мироздания. Автору этой статьи Г. Мацкявичюс порекомендовал начать анализ его творчества с созданных им сценариев, т.к. именно в них в литературной форме (т. е. в общепринятой фиксированной знаковой системе) излагается материал, построенный на эмоциональных и интеллектуальных

впечатлениях художника, на его осмыслении жизни. При воплощении же этого сценария на театральной сцене (учитывая специфику театра пластической драмы) вступает в действие другая образность, другая сопричастность выразительных средств и смысла, вследствие чего может исчезнуть первоначальный замысел. Именно в сценарии следует искать мотивацию выбора идеи постановки режиссером того или иного спектакля.

Режиссер считает, что духовность, мировоззренческая основа театра выражаются в проблематике, включающей в себя весь спектр «разрешимых» и «неразрешимых» вопросов бытия. По словам Мацкявичюса, театр пластической драмы не очень интересуется материальным миром, ему более интересны пространства за границами этого мира: берется только «точка» в нашей реальности, и от нее осуществляется переход в пространство духовного мира.

Эта «точка» есть исходное положение для построения режиссером драматургического материала, и именно она определяет ценностную среду его спектаклей, соотносительность с космогоническим устремлением его творчества. Зачастую такой «точкой» являются переживания реальных исторических личностей, позволяющие создателям спектакля (режиссеру, актерам и художникам) подняться в сферу «надсоциума», в область образного воплощения духовного мира. Именно духовная жизнь героев, их эмпирический опыт, а не увлекательные перипетии и коллизии их земного бытия являются «сакральным» пространством творения, в котором автор имеет возможность выстраивать свои мифологемы, высвобождать множественные Я протагониста в лице метафорических персонажей, и как художник-психолог обозначить путь к воссозданию целостности личности. Проблема выбора между чувством и долгом, любовь царя Соломона и Суламиты в балете «Песнь Песней», стремление художника к познанию таинства творчества через преодоление, отчаяние, любовь и смерть (спектакли «Преодоление», «Красный конь», «Глазами слышать — высший ум любви (Сонеты Шекспира)», «Печаль цвета», «И разбитое зеркало...(Айседора)» и др.) — в подчеркивании духовных устремлений героев режиссер видит образный материал, соответствующий его художественным задачам. Возможность выявить внутренний конфликт личности через действенный ансамбль ар-

хетипических и метафорических персонажей, «населяющих» его Я, зашифровать в акроаматических образах нюансы течения «потока сознания» открывает перед художником более широкие возможности режиссуры, поднимает его творчество над неблизким для него бытописанием.

В качестве примера можно рассмотреть «ансамбль-трио» в спектакле «И разбитое зеркало...(Айседора)», в котором Поэт диссонирует со своим вторым Я — есенинским Черным Человеком, являющим у Мацквявичюса архетип Тень (Двойник).

Черный Человек в свою очередь имеет собственное «alterego» в женском облики, воплощающее собой юнговскую идею Анимы и Анимуса, дублирующихся архетипами Матери и Отца. Раздвоенность двух природных начал, априори сигнализирующая о стремлении к воссоединению, совершается прежде всего в сознании героя; его рефлексия выявляется в спектакле через судьбоносные встречи с различными проявлениями собственной Самости, зашифрованными в метафизические образы, и в этом закодирована идея поиска сущности и цели творчества.

В этом спектакле *зеркало* как режиссерский хронотоп⁶ являет собой феномен *игры «времени-пространства»* с человеком: его способность быть «пустым» и «населенным» рождает ощущение периодичности существования. Попадая в зеркальное преломление, главный герой теряет свое целостное Я, но взамен получает разделенную надвое Тень...

Мацквявичюса всегда интересовал постановочный материал, затрагивающий темы космического величия и вопросы общечеловеческой значимости. Масштаб материала, который анализирует режиссер, собственно и предопределяет приоритет этического в его творчестве. Миры античной мифологии («Блеск золотого руна»), пиршественной культуры эпохи Возрождения («Преодоление», «Сонеты Шекспира»), изобразительного искусства конца XIX — начала XX века («Красный конь»), средоточия духовности — Библии («Песнь Песней») — обиталище героев, преодолевающих и создающих; и режиссер обнаруживает способность к новаторскому

⁶ Хронотоп (*греч.*) — «время-пространство», пространственно-временной континуум внутри художественного мира произведения. (Термин ввел М. М. Бахтин.) [Ю. Б. Бореев, 2003, с. 507].

воплощению на сцене эстетических и поэтических идей великих и, казалось бы, хорошо знакомых сюжетов.

Театр пластической драмы потребовал новой драматургии. Наряду с произведениями литературы, пьесами, драматургической основой спектаклей этого театра становились произведения скульптуры, живописи, графики, музыка всех эпох, стихи и поэмы выдающихся поэтов прошлого и современности, чувства и мысли самого актера, его тело, жест, контакт с окружающим миром. По словам Мацквявичюса, для своего будущего спектакля он почти всегда сам «сочинял пьесу», но никогда не писал сценария в общепринятой форме: «В зависимости от материала каждый сценарий приобретает для меня определенную литературную форму — форму сказки, новеллы, поэмы и т.д. Мне всегда важно не конкретное описание сценического поведения персонажей, а эмоциональный и образный строй будущего спектакля, который увлек бы актеров, да и всех творцов, причастных к его возникновению» [Г. Мацквявичюс, 2010, с. 243].

Драматургии Мацквявичюса присуща *атмосферность*, которую рождает эмоциональный и образный строй спектакля. Свойство это распространяется на всю партитуру содержательного материала вследствие полисферности его образов. Пространственно-временные образы, «начинаясь» в реальности (например, встреча Айседоры и Есенина в заснеженной России), как бы «расслаиваются» на инобытийные миры, где происходит встреча двух полярных микрокосмосов. Образы-персонажи, лишь «отметившись» в реальной истории (великие танцовщица и поэт — Дункан и Есенин), ускользают от самих себя, не воссоединившись в своем едином Я, так и не сумев целостно отразиться в «космическом зеркале». Трепетная атмосфера спектакля рождается исключительно через восприятие, а не через осмысление. И восприятие это множественно: восприятие материала актером, восприятие сцены партнерами-исполнителями, восприятие эпизодов произведения читателем-зрителем... По схожему поводу М.Чехов писал: «...значительная часть *содержания* спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме атмосферы» [М. Чехов, 1999, с. 17].

Атмосфера в спектаклях Мацквявичюса соотносится с образностью драматургического материала в той мере, в какой содер-

жание выявляется посредством художественных образов. Обе атмосферы — и сценическая, и, безусловно, атмосфера текста — зависят от образности драматургии.

Можно проследить показательную тенденцию при выборе режиссером оригинального материала. Чаще всего Мацкявичюс обращается к первоисточникам, наполненным акроаматическими образами, которые в свою очередь вливаются в содержание его авторских мифологем. Трансформация этих образов в драматургии режиссера моделирует создание театральных акроаматических образов его спектаклей.

Атмосфера сценариев Мацкявичюса «полимерна» в силу многозначности акроаматических образов: каждое значение такого образа несет определенную, лишь ему присущую атмосферу.

Обращение к тексту Библии при создании сценария к спектаклю «Песнь Песней»⁷ позволило режиссеру не только убедительно воссоздать на театральной сцене историю легендарных персоналий, но также определить их сущность через *образы-видения*, «населяющие» сознание и подсознание героев. Акроаматизм собственного драматургического материала по библейскому писанию выявляет многозначность — «семь значений» — образов, выписанных Мацкявичюсом. Гностики, например, находили в каждом стихе Библии «семь значений» [В. Г. Власов, Н. Ю. Лукина, 2005, с. 24]: «верхнее» — фактологическое, затем — религиозное, нравоучительное, историческое, поэтическое, аллегорическое и, наконец, самое глубинное — всеобъемлющее, раскрывающее смысл эзотерических учений древности.

Воплощенные в протагонисте религиозность, чувство долга, любовь, гуманизм, а не *отношение* к этим нравственным категориям человеческой жизни, выраженные через персонажи-видения, а также бессознательное стремление к воссозданию целостности, способствующей причислению образа героя к символам, которые, «оставаясь живыми людьми, получают общечеловеческое значение» [М. А. Чехов, 1999, с. 18].

В «Песне Песней» режиссер-драматург зашифровал в персонажах Астарты и Ваала акроаматические образы, которые, являясь и образами-приметами реального культурного простран-

⁷ Сценарий к спектаклю «Песнь Песней» [Г. Мацкявичюс, 2010, с. 386].

ства, и мифологическими персоналиями, и предметом религиозного культа, и аллегорическими идолами, и, наконец, символами мужского и женского начала, сосуществующих в определенных отношениях, через всю свою многозначность выявляют бессознательное героя. Языческие боги становятся персонажами мифологемы, сложенной Мацкявичюсом. Режиссер помещает эти образы с их архетипической и мифической наполненностью, в контрастную среду «светотени», в которой они обретают черты архетипов: Тень (как диаметральный дублированный двойник первородной сущности героя), Мать, Кора, Анима — Анимус и др. Глубинное содержание данной мифологемы имеет парадоксальную природу: Астарта и Ваал, являющиеся мифологическими символами плодородия, а, следовательно, Жизни и Любви, в контексте сценария наделяются разрушительными функциями и определяют Смерть — умерщвление духа, самости, при одной лишь альтернативе... Герой совершает единственно правильный выбор, и через видение «смерти в рождении» обретает истинную жизнь...

Но персонажи Астарта и Ваал, как Анима и Анимус (андрогенная природа Души) в своем первородном состоянии, несут еще одну смысловую нагрузку. Сосуществование в борьбе двух архетипических составляющих человеческой сущности являет собой непрерывное творение, но лишь выстроенная «внутренняя башня» — Храм («Башня построена человеком и воплощает культурный аспект нашей цивилизации» [*Р. А. Джонсон, 2008, с. 95*]) выводит это творение на божественный уровень, уровень просветления.

Соломону удалось построить в «своем королевстве» Храм, ознаменовавший эру духовности в культуре новой цивилизации. Любопытно сопоставление значений символики Храма у Р. Джонсона и Г. Мацкявичюса: очевидна аналогичность в философско-психологическом аспекте и перенос режиссером этой идеи из области философии в область театральной поэтики.

Написание подобного сценария, проникнутого атмосферой первоисточника и соответствующего ему по форме выражения содержания (как и вся драматургия Г. Мацкявичюса), имеет еще одну цель — не только эстетическое, но в гораздо большей степени — этико-духовное погружение актеров в материал, и одной из своих

первостепенных режиссерско-педагогических задач мастер считает введение артистов в соответствующие «чувственные пространства».

Мацкявичюс как интуитивный художник воссоздает «сокровенную среду», тождественную по степени читаемости «кодов» с первоисточником. Образность, соответствующая по «степени откровенности» библейскому тексту и воплощенная на сцене через язык духовно говорящей пластики и движений — своего рода «криптограммы», шифрующие психоэмоциональные процессы в области сознания героев.

Категории времени и пространства в их художественном отражении (как и в философском аспекте) всегда требовали от их «созидателя» глубокого осмысления. Мацкявичюс творит «время-пространство», которое становится источником основных выразительных средств пластической драмы. По наблюдению Ю. Борева, «игра временем придает художественному миру поэтическую выразительность» [Ю. Б. Боров, 2003, с. 86].

Мацкявичюс говорит: «Умение актеров лишь с помощью своих выразительных средств являть на сцене любые пространства, существовать в разных временных измерениях, создавать иллюзию всевозможных способов продвижения человека и желание использовать эти актерские возможности предполагали в нашей драматургии ломку классической триады единств. Бурлящее море и безбрежность космоса, берег ручья и заснеженные улицы, проселочные дороги и маленькие кафе, степные просторы и заносы на железнодорожных путях, мастерская художника и обитель богов — и т.д., и т.д. — самые разные места действия могли тут же возникать на сцене, моментально сменяя друг друга. Мы словно в кино могли выбирать любую натуру. Скач табуна и купание в прозрачной воде, велосипедные гонки и кровожадная погоня, марафон и тяжкий путь — любой вид человеческого продвижения был подвластен нам» [Г. Мацкявичюс. «Сознание времени в игре (Опыты в пластическом театре)» [рукопись]]. В принципиальных позициях относительно времени и пространства творчество режиссера отчетливо перекликается с мифологическим космосом цивилизации. Как замечает Элкин, «не следует думать, что мифологическая эра сейчас уже в прошлом: она также суть настоящее и будущее, она столько же состояние, сколько и период» [Х. Э. Керлотт, 1994, с. 128]. На структурную связь вре-

мени и пространства указывает и Бергло: «временная схема обычно выводится из членения пространства» [там же, с. 127].

Мацкявичюс множит пространства трансцендентного мира и «хронометрирует» существование в этих сферах. Художественное освоение и выражение мастером неразрывности пространственно-временных отношений (в которых время является четвертым измерением пространства) приводит к созданию особых — «метафизических» *хронотопов*. И реалистические, и «метафизические» хронотопы, определяя художественное единство произведения и априори включая в себя ценностный момент, являются емкими и объемными выразителями. Но «метафизический» хронотоп гораздо ярче выявляет природу таланта художника, его стиль, способ мышления, главные приоритеты творчества; именно такой хронотоп быстрее донесет по «визуально-сенсорному» каналу закодированную в произведении идею до бессознательного зрителя.

Думается, допустимо назвать способ художественной коммуникации «каналом», по которому воспринимаемая чувственно, благодаря психологически грамотному донесению, образная информация (например, в драматургическом тексте, а затем в постановке) в сознании наблюдателя преобразуется в визуальный ряд.

«Метафизические» хронотопы в творчестве Г. Мацкявичюса определяются точками пересечения горизонтальной координаты физического и вертикальной координатой *духовного* бытия, в которых завязываются и свершаются события. Такая точка в своем значении совпадает с так называемым «мистическим отверстием», через которое осуществляется переход и выход за пределы, т.е. тропа из мира явлений (пространственных и временных) в мир вечности [там же, с. 416]. Эта точка может идентифицироваться с центром трехмерного креста, «рассматриваемого в качестве сердца пространства. <...> Горизонталь креста имеет отношение к контексту данного постепенного перехода или моменту в индивидуальном существовании, а вертикаль соотносится с нравственным возвышением» [там же]. Красноречивым подтверждением, примером подобного хронотопа может являться строящийся Храм в спектакле «Песнь Песней» Г. Мацкявичюса.

Рассматривая систему символов спектакля «Глазами слышать — высший ум любви», можно проследить еще одну осо-

бенность театрального хронотопа. В этой постановке через «*время-пространство*» [хронотоп] *дороги* в какой-то мере сближаются художественные принципы литературы и театра: в дублированной рефреном интермедии-прологе, в иллюстративно-повествовательном стиле экспонируется конфликт архетипических отношений, глубинная система символов бессознательного. Режиссер воспользовался правом автора свободно перемещаться в своем субъективном времени (к этой возможности часто обращается создатель литературного текста, произвольно начиная повествование с любого момента событий) и в «сжатой форме» представил основной мыслеобраз спектакля — дорогу, *путь* как макрокосмический хронотоп. В интерпретации Мацкявичюса *путь* всегда имеет глубокое символическое значение, зачастую он отождествляется с процессом индивидуации, т. е. личностным обретением целостности, духовной самоидентификации героя.

Если процесс индивидуации в системе образов Мацкявичюса выражается в хронотопе дороги, пути, то Тень является архетипическим «прототипом» инобытийного двойника героя, встречающегося практически в каждом спектакле мастера, а область фемининности находит художественное отображение в символизирующих женственность персонажах, воплощающих часть внутреннего мира героя и зовущих его в тот самый путь... Движение по этой дороге, со всеми случающимися встречами (хронотопы, по М. М. Бахтину [М. М. Бахтин, 1975]), и есть главное целеустремление личности в произведениях Мацкявичюса.

Главный герой «Сонетов Шекспира»⁸ однажды предал «Госпожу своей Души» Психею, и этим обрек себя на безрадостное *путешествие* во мраке «духовной ночи». Герой, творец, позволивший умереть «чувствующей половине» своего Я, не сможет, по убеждению Мацкявичюса, увидеть *цели* в конце пути. Нравственный аспект юнгианской психологической концепции (актуального и на сегодняшний день взгляда на сложную структуру личности) для Мацкявичюса является ценностной шкалой, определяющей значимость содержания.

⁸ «Сонеты Шекспира» — второе название спектакля Г. Мацкявичюса «Глазами слышать — высший ум любви».

О первичности этического в искусстве «режиссера безмолвия» свидетельствует и главный ориентир в выборе драматургического материала, такой интуитивный «барометр» — отзвук присутствия боли в произведении и отклик души на эту боль. Свою задачу как драматурга и режиссера Мацкявичюс видит в поиске причин возникновения этой боли и их последовательном анализе. Боль как выражение духовного страдания — не только психологическое явление. Это ценностная категория, включенная в императив цели и составляющая единство с главным условием его экзистенции — любовью. Видению Мацкявичюса близко психологическое определение любви как единственного пути духовного развития, «который нужно пройти, поставив перед собой цель достичь максимальной степени самосознания» [Р. А. Джонсон, с. 71]. Задача Анимы человека, его «alterego» состоит в том, чтобы «превратить боль и страдания трагической любви в реальное воплощение возможностей личностного роста» [там же]. В этически осмысленной драматургии Мацкявичюса экзистенциальной ипостасью любви является смерть. Боль и смерть, сопутствующие романтической любви, — это трансформация, перерождение «старого» чувственного мира в «новый» микрокосм. Р. Джонсон делает чрезвычайно интересное в ракурсе рассматриваемой темы замечание: «...романтические страдания ничем не отличаются от мистических и религиозных страданий. Они несут боль, которую испытывают все простые смертные в условиях ограниченной земной жизни, когда происходит рождение нового мира» [Р. А. Джонсон, 2009, с. 245]. Произведение искусства, в котором боль «созвучна» анамнесису⁹, способно содействовать на бессознательном уровне воссозданию целостности Я через катарсис. Режиссер ставит перед собой задачу донести до зрительского понимания исходящую природу боли. «Между страданием и пониманием существует глубокая связь. Смерть и самосознание составляют единое целое. (de Rougemont, *Love in the Western World*, p. 51–52). <...> Страдание — неизбежная часть пути, которую необходимо пройти, чтобы достичь осознания; <...> трансформация происходит лишь в том случае, если чело-

⁹ Анамнесис — в букв. пер. с *греч.* — припоминание.

век готов страдать сознательно. Вот в чем главная причина наших страданий и бессознательной жажды боли: “Мы стремимся к тому, чтобы они *врезались* нам в *память*, хотим лучше *понять*, что происходит у нас внутри”. <...> Мы изумляемся, обнаружив, что можем пребывать в божественном мире, не покидая телесной оболочки и находясь на грешной земле. *Тогда у нас в глубине души возвышается “замок из белого мрамора, в каждом из тысячи его окон горит свеча”*... («Храм» в спектакле Г. Мацкявичюса «Песнь Песней»! — курсив и примечание автора.) Мы можем найти этот чудесный замок не в другом человеке и не в могиле, а в своем внутреннем мире. Если мы правильно переживем эту смерть (как не парадоксально это звучит), она для нас обернется *дорогой* к новой жизни. Смерть нам откроется как другая, неизвестная доселе сторона жизни» [там же, с. 246]. Боль как сознательное страдание, как символическая смерть, — вновь возвращает нас к значительному «метафизическому» хронотопу в творчестве Г. Мацкявичюса — хронотопу *пути*.

Основное значение введения в театральное пространство и, в частности, в творческий арсенал драматурга и режиссера понятия «хронотоп», ранее освоенного литературой, состоит в том, что смысло-образный формат хронотопа позволяет выявить культурно-ценностный аспект пространственно-временных отношений как элементов этого вида искусства. Хронотоп в произведениях Мацкявичюса приобретает символично-архетипическое значение: мастерская художника, Храм, «порог», дорога-путь. Хронотоп не только является формально-содержательной категорией театрального искусства, драматургии Мацкявичюса, он визуализирует в сознании наблюдателя образ-метафору, не изображенный в сценической конкретике (с помощью сценографии или спецэффектов), но осуществленный выразительными средствами пластической драмы.

Концепция театра Гедрюса Мацкявичюса феноменологически структурирует все составляющие внутри триумvirата «драматургия — режиссура — игра (или актерское воплощение)», всеобъемлюще решая задачу создания этически значимых, мировоззренчески цельных и богатых художественных образов. Сверхзадача каждого из спектаклей Мацкявичюса подчинена ассоциативно-образной логике мифологического мышления и

решается мифотворящими составляющими: драматургический материал выстраивается на мифологемах универсума и воплощается в архетипические и акроаматические образы. Идеинная суть этих образов — экзистенция страждущей, ищущей духовного совершенствования личности. Обладавший богатейшей пластической, драматургической, режиссерской лексикой, Гедрюс Мацкявичюс создавал искусство духовно значимых этических аксиом, совокупность которых в полной мере отражает его светозарное, а для воспринимающего сознания часто и целительное мировидение. Богатство драматургического языка Мацкявичюса исходит из достигаемой им гармонии этического и эстетического.

Список литературы

Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора. М., 2010.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М., 1975.

Бореев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы. М., 2003.

Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. СПб., 2005.

Джонсон Р. А. Она: Глубинные аспекты женской психологии. М., 2008.

Джонсон Р. А. Мы: Глубинные аспекты романтической любви. М., 2009.

Керлотт Х. Э. Словарь символов. М., 1994.

Мацкявичюс Г. Новая Актерская Школа (Методология) [рукопись]. М., 1999.

Мацкявичюс Г. Преодоление. М., 2010.

Мацкявичюс Г. Сознание времени в игре (Опыты в пластическом театре) [рукопись].

Чехов М. Об искусстве актера. М., 1999.

Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.; Л., 1997.

КАТОЛИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ
1920—1930-Х ГОДОВ:
ВОЗРОЖДЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Статья посвящена сценическому возрождению средневековой религиозной драматургии в контексте новых отношений между католической церковью и театром, складывавшихся в первой половине XX века. Новый «католический театр» — явление во многом парадоксальное, сочетающее традиционализм и смелое художественное новаторство, рассматривается на примере мистериальных спектаклей, осуществленных мастерами европейской режиссуры. Среди самых значительных — «Представление о святой Уливе», поставленное Ж. Копо и А. Барсаком во Флоренции в 1933 г. В статье анализируется также деятельность французского католического драматурга А. Геона и его труппы «Компаньоны Богоматери» (1924—1931).

Ключевые слова: католический театр, католическая драма, мистериальные спектакли, Жак Копо, Анри Геон, «Компаньоны Богоматери».

I. Nekrasova. CATHOLIC THEATRE IN WESTERN EUROPE
DURING IN 1920—1930's:
THE REVIVAL OF THE MIDDLE AGES

The article touches upon the scenic revival of the mediaeval religious drama in the context of new relations between the Catholic Church and the theatre during the first half of the XX century. The new «catholic theatre», is a paradoxical phenomenon, which combines traditionalism and bold creative innovation. The article explores several mystery performances staged by the famous directors of the European theatres, among the most important ones — «The Representation of Saint Olive», produced by J. Copeau and A. Barsacq in Florence in 1933. The article also features an overview of H. Ghéon's artistic career, who was one of the most prominent French catholic playwrights, the founder of a troupe named «The Companions of Our Lady» (1924—1931).

* Некрасова Инна Анатольевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, e-mail: nekrasova-inna@mail.ru.

Key words: catholic theatre, catholic drama, mystery performances, Jacques Copeau, Henry Ghéon, «Companions of Our Lady».

Среди множества новых форм и идей, рожденных европейским театральным искусством в период между двумя мировыми войнами, наряду с самым радикальным авангардом складывались и традиционалистские концепции. Эпоха урбанизма и технического прогресса вызвала к жизни также и идею «католического театра», уходящую корнями в Средние века. Эта идея воплотилась в сценической практике разных стран Западной Европы, причем не только традиционно католических.

К началу XX века постепенно затухает извечное противостояние церкви и театра, оформившееся со времен Тертуллиана и Татиана («театр — школа порока и школа блуда, место, где при свете дня вершатся дела ночи...»), поддержанное авторитетом многих теологов и укреплявшееся актами церковной политики на протяжении веков. После Первой мировой войны католическая церковь, утратившая в большинстве западноевропейских стран привычные рычаги влияния на общество, отделенная от государства, от системы образования, оставляет в прошлом свои негативные воззрения на сцену и актеров и начинает движение навстречу, стремясь использовать театр в своих целях. Современный английский ученый Г. Филлипс, автор 900-страничного труда «Католический театр во Франции в XX веке», приводит целый ряд фактов, свидетельствующих об этом движении, начиная от первого в истории Франции торжественного богослужения в присутствии церковных и светских властей в 1922 году в честь 300-летия Мольера (которому в свое время отказали в достойном погребении) и вплоть до появления в 1938 году кардинала Вердье, архиепископа Парижского, первым из священнослужителей за кулисами «дома Мольера» — Комеди Франсез... [*H. Phillips, 2007, p. 14–15.*]

Иллюстрацией этого процесса служит и то, что церковные власти не только не препятствуют, но даже содействуют тому, чтобы сакральное пространство храмов вновь становилось пространством сценическим. В 1920—1930-е годы многочисленная публика собирается на представления в монастырях, на паперти собора Парижской Богородицы, собора в Шартре, собора в Реймсе — месте коронации французских королей, на Соборной

площади в Зальцбурге, в Кентерберийском аббатстве, в самых священных и, если воспользоваться современным клише, «знаковых» местах... Более того, епископы и настоятели соборов нередко выступают инициаторами таких постановок, приглашая режиссеров и исполнителей (как, например, при освящении Реймского собора в 1938 году после восстановления его из руин), даже организовывая постоянные творческие коллективы, вкладывают деньги, предоставляют свои традиционные ресурсы: хоры, орган, колокола.

Другим не менее показательным фактором является бурный рост так называемых «католических сцен» — церковно-приходских, школьных драматических кружков и полноценных трупп, действовавших под патронатом церкви и представлявших религиозный репертуар. Таких детских и взрослых коллективов, по подсчетам Г. Филлипса¹, только в городах и деревнях Франции в 1930-е годы было около четырех тысяч [ibid., p. 14.]. Очевидно, что на первом плане в этом массовом движении стояли воспитательные и пропагандистские задачи, обращение к истокам народной религиозности, поиск церковью новых оснований для диалога с миром, стремительно и безвозвратно утрачивающим ценности веры. Не менее важно и другое — сближение с профессиональным театром и рождение новых сценических традиций. Плодом творческого взаимодействия деятелей театра и деятелей церкви, мастеров режиссуры и любителей — участников движения «католических сцен» в ряде случаев становились выдающиеся, новаторские спектакли. Через эту среду в театр приходили большие художники. Для церковных благотворительных представлений создал свои первые драматические опыты Т. С. Элиот, в том числе шедевр — «Убийство в соборе» (1935); в приходской самодеятельности начинал итальянский католический драматург и киносценарист Д. Фаббри; есть и другие значимые примеры.

Что такое религиозный театр для человека Новейшего времени, с его историческим опытом и светским воспитанием, в

¹ Монография Г. Филлипса, основанная на богатом и крайне мало изученном материале, посвящена по преимуществу именно «любительскому театру» во Франции и его социально-культурной функции.

светском государстве? Является ли он чисто церковным, опирающимся на традицию, или может быть современным и даже внедогматическим? Представления о новом «католическом театре» и близкой к нему «католической драме»² вызревают в умах многих художников и мыслителей эпохи, об этом ведутся дискуссии в церковной и светской прессе³. Концепций немало, они разные и отражают в большей степени не общецерковную доктрину, а «индивидуальную веру» художника, творца, что свойственно в целом христианской мысли XX века. В направлениях поисков можно выделить два положения, конституирующие само понятие «католического театра» в рассматриваемую эпоху: обращение к ритуалу, художественное преломление католической литургии и — в глобальном плане — стремление отразить средствами театра сущностные идеи христианства об Искуплении и Воскресении, торжество вечного над временным.

Одной из наиболее увлекательных и плодотворных идей стало обращение к опыту Средневековья. Безусловно, образ христианского театра как такового восходит к времени расцвета литургических драм, представляемых священнослужителями в пространстве храма, мираблей и мистерий, собиравших толпы на соборных площадях. Итальянский театровед П. Тоски писал в 1926 году, что если новое искусство способно воскресить античный театр из руин и осколков, то куда больше оснований обращаться к формам средневековым: «Все храмы, которые были для них естественной сценой, стоят на своих местах, нетронутые и прекрасные, как прежде, — быть может, еще прекраснее благодаря патине веков, и хранят чудесные сокровища скульптур, мозаик и фресок. И мы, возможно, увидим, как возрождается ... наш старинный религиозный театр с его живописной процессией персонажей: с ангелами, чертями, волхвами, пастухами, императорами, святыми мужами и девами, которые перемещаются

² Определение «католической драмы» в XX в., как правило, относят к произведениям авторов, трактующих религиозные вопросы на взаимосвязях с реальностью и мировоззрением современного человека. Обращение к концепциям таких драматургов, как П. Клодель, У. Бетти или Т. С. Элиот, в контексте профессионального театра, чрезмерно расширило бы рамки этой работы.

³ К примеру, в 1927 г. парижским журналом «Комедия» был проведен опрос читателей на тему «Возможно ли возрождение христианского театра?»

в рамках целостного и огромного цикла представлений, а над ними, как будто бы на красноватом трагическом фоне, возвышаются два героя — Сын и Мать, соединенные в глубочайшей из драм символом, и это символ всеобщей человеческой драмы — Крест» [L'antico dramma sacro italiano, 1926, p. LXVII.].

Представление об этих древнейших жанрах западноевропейского театра стало значительно более конкретным в конце XIX века, когда были изданы полные своды оригинальных текстов (грандиозными памятниками истории театра стали опубликованные в 1872 году под руководством А. Д'Анконы все сохранившиеся итальянские «священные действия», восемь томов французских «Мираклей Богоматери» в издании Г. Париса и Ю. Робера 1876—1893 годов, шеститомная «Мистерия Ветхого Завета», выпущенная в 1878—1891 годы, и многое другое).

Отдельные пробы их возвращения в театр относятся также к концу XIX века: известно, какой жаркий интерес, паломничество со всей Европы вызвало возобновление в 1890 году немецкой «Мистерии Страстей», сохранявшейся с XVII века в баварском селении Обераммергау⁴ и потрясавшей воображение именно своей подлинностью, народно-религиозными корнями. Однако традиция церковных праздничных зрелищ, распространенная во Франции и других странах на рубеже XIX—XX веков, преимущественно в провинции, отстояла достаточно далеко от художественной жизни. С другой стороны, высокая литературная драма тяготела в большей степени к «мистериальности» в романтическом духе, к стилизации, к философскому переосмыслению категорий средневековой поэтики, но пользовалась при этом средствами нового театрального языка.

Интерес к оригинальным мираклям и мистериям как к драматургии со своими особыми законами, требующими режиссерского подхода, возник уже в театре начала XX века. Можно выделить две тенденции: реконструкции в русле театрального традиционализма — попытки воссоздать средневековые формы в границах привычного театрального спектакля⁵ и реконструк-

⁴ Очередной показ этой мистерии состоялся летом 2010 г.

⁵ Одним из новаторов в этом деле был, как известно, Н. Н. Евреинов, но творческие достижения петербургского «Старинного театра», лежащие в иной плоскости, в данном случае затрагиваться не будут.

ции «с религиозным уклоном», с целью вернуть эту драму в ее естественное лоно, в пространство церкви, и оживить таким образом «дух» мистерии для современного человека.

Миракли и мистерии, процветавшие в долютеровской Европе, запрещенные идеологами Реформации и исчезнувшие в тех странах, где утвердился протестантизм, в XX веке возрождаются как общее достояние: и в Англии, и в Германии интерес к ним не менее живой, чем в странах, сохранивших приверженность римской церкви. Образность католического храма и соборной площади, хранящих в камне и витражах вечную, неизменную сущность христианства, воспринимается художниками XX века как один из самых устойчивых архетипов европейской культуры, порой вне связи с реалиями действующей католической церкви и политики Святого Престола. Вновь актуализируется идея, восходящая к немецким романтикам и Шатобриану, о том, что не языческая греко-римская античность, а христианское Средневековье — основа искусства Западной Европы.

Пионерами в деле сценического освоения средневековой драмы именно как драмы религиозной в Англии выступили режиссеры-экспериментаторы Уильям Поул и Ньюджент Монк, но их спектакли были единичны и доступны лишь узкому кругу. У. Поул еще в 1901 году поставил в Лондоне самое известное моралите XV века «Всякий человек» и мистерию «Жертвоприношение Исаака» (из Честерского цикла). Во «Всяком человеке» он попытался воплотить на сцене средневековые религиозные абстракции через посредство живописи Ренессанса, стилизованной в духе прерафаэлитов (каждый из аллегорических персонажей напоминал фигуру известной картины). Поул пошел по пути дополнения первоисточника визуальными и музыкальными средствами, эмоционально созвучными новому времени, желая добиться «аутентичности» восприятия. Как пишет А. В. Бартошевич, «Поул был человеком глубоко верующим (приверженцем англиканской церкви. — *И. Н.*), при том что показная викторианская набожность была ему противна. К религиозному смыслу средневековой пьесы он относился со всей серьезностью. Он нисколько не склонен был иронизировать над наивным дидактизмом старой пьесы, напротив, в самом простодушии “Всякого человека” Поул видел знак истинной веры,

утрата коей составляла, по его суждению, смертный грех современной цивилизации...» [А. В. Бартошевич, 1994, с. 142—143].

Постановки религиозных драм в Англии осложнялись цензурными преградами, восходящими еще к времени церковной реформы Генриха VIII: даже в XX веке сохранялся запрет представлять на сцене Бога, Христа и персон священной истории⁶. Во «Всяком человеке» Поул вынужден был переименовать персонажа — Господа Бога в Адонаи (он сам исполнил эту роль, причем в образе угадывались черты героя картины прерафаэлиты Дж. Ф. Оттса). Последователь Поула Н. Монк в 1906—1914 годах осуществил несколько реконструкций мистериальных пьес («Пастушеское действие» и «Действие о волхвах» из Честерского цикла, «Благовещение» и «Бегство в Египет» из цикла Таунли, Честерские рождественские пьесы). Известен курьезный случай: когда в 1909 году в Лондоне, в Английском драматическом обществе Монк поставил «Действие о Страстях» (из цикла Ковентри), то спектакль запретила полиция, а режиссера посадили под домашний арест за нарушение закона о святотатстве — воплощение образа Христа в соответствии с католической традицией!

С другой стороны, с «мистериальным» размахом подошел к подобному материалу Макс Рейнхардт — режиссер, который вобрал в свою театральную империю репертуар всех времен и народов и гениально ощущал художественную «конъюнктуру». Рейнхардт не был, разумеется, адептом «католического театра», но в своих знаменитых постановках великолепно воспроизводил приметы «католического стиля», его специфическую образность. Так, в грандиозном представлении с названием «Миракль»⁷ (премьера в 1911 году в Лондоне) концертный зал превращался в полутемный готический храм с витражами и статуями. Сотни конных рыцарей, пеших ратников, монахинь заполняли пространство, создавая величественные картины исчезнувшего, но прекрасного мира, в котором еще возможны чудеса. В 1920 году Рейнхардт показал

⁶ Закон продолжал действовать даже после Второй мировой войны, когда в Англии стали организовывать фестивали религиозной драматургии: так, в 1951 г. в Йорке при показе мистерий Йоркского цикла (постановщик — М. Браун) имя исполнителя роли Христа по цензурным соображениям не упоминалось в афише. Запрет был снят только в 1960-е годы.

⁷ Пьеса К. Г. Фольмеллера на основе средневековой легенды.

моралите «Всякий человек» (в поэтической версии Г. фон Гофманстала⁸) на площади перед Кафедральным собором в Зальцбурге — тогда произошло истинное художественное открытие. Режиссер не просто стилизовал действие под Средние века, но, как часто бывало в его практике, увидел и соединил в спектакль то, что не являлось театром, однако обладало потенциальной театральностью: экспрессию архитектуры собора, пространственные возможности площади и прилегающих улиц, звуковые резервы церковных колоколов...⁹ Как акцентировала в своем очерке-реконструкции Г. В. Макарова, «в спектакле католические мотивы проявились еще отчетливее, так как Рейнхардт при работе с гофмансталевским текстом обращался скорее к традиции постановки мистерий, чем моралите» [Спектакли двадцатого века, 2004, с. 67]. Современную остроту переживания трагедии жизни вносил в действие исполнитель заглавной роли, великий актер А. Моисси. Спектакль вошел в историю, став визитной карточкой Зальцбургского фестиваля и одним из «долгожителей» европейской сцены¹⁰.

Спектакли М. Рейнхардта на религиозные темы упоминаются здесь потому, что они на практике формировали новую традицию, своей художественной энергией, успехом у зрителей преодолевали препоны и предрассудки. Правда, многие католики усматривали у него слишком большой уклон в сторону светской зрелищности. Как своего рода антитеза рейнхардтовским постановкам «Всякого человека» и пьес Кальдерона в Зальцбурге, в 1924 г. родился церковно-театральный фестиваль в швейцарском городке Айнзидельн при бенедиктинском монастыре: местное «Общество духовных игр» также приглашало профессиональных мастеров сцены¹¹.

⁸ Впервые это произведение было поставлено в 1911 г. в Берлине, но без особого резонанса.

⁹ Это один из первых случаев, когда спектакль захватывал пространство действующего собора, и церковные власти пошли навстречу замыслам постановщика.

¹⁰ Судьба постановки Рейнхардта «Всякий человек», вероятно, ярче всего иллюстрирует эволюцию средневекового духовного действия в театре XX века — от новаторской режиссерской концепции к идее «соборности» и массовости и далее к дорогостоящему аттракциону для туристов.

¹¹ На этом фестивале ставилось в разных версиях ауто П. Кальдерона «Великий Театр Мира», в стилистике барокко.

Режиссерский посыл Рейнхардта затронул и собственно австрийскую традицию католического театра, которая не исчезала даже в XIX веке, но питалась лишь внутренними соками, эксплуатируя приемы позднего барокко. В межвоенный период происходит ее сближение с новым искусством. Также Рейнхардт сотрудничал и с современными ему католическими драматургами (прежде всего с Максом Меллем), ставил их пьесы. Австрийские авторы 1920—1930-х годов (М. Мелль, Г. Рендль, Р. Хенц, Й. А. Лукс и др.) имели свою особую идеологию: они объединялись под знаменем национального, почвенного католичества в противостоянии фашизму. В своих пьесах они обращались к старинным театральным формам, к обычаям деревенских игр, стремясь пробудить здоровую христианскую нравственность.

В 1930-е годы во Франции известен ряд постановок мистерий, осуществлявшихся при поддержке церкви и вызывавших неоднозначные оценки. Так, например, в 1935, 1936 и 1937 годах перед собором Парижской Богоматери играли один из самых знаменитых средневековых текстов, «Мистерию Страстей» Арну Гребана (постановщик Пьер Альдебер с профессионалами и любителями), воспроизводя лишь внешнюю форму, в отсутствие звукоусиления сводившуюся лишь к серии пластических картин. Такой архаичный театральный стиль, лишенный вынужденной режиссерской идеи, неизбежно провоцировал обвинения в «клерикализме» и отталкивал значительную часть светски настроенных зрителей. Это можно считать проявлением закономерности. «Католический театр» в контексте искусства XX века очевидно нуждался в «переводчике» на современный язык, то есть в режиссере. Но и режиссер, если ему важны были религиозные идеи в диалоге со своим зрителем, нередко находил опору в традициях, в исторической памяти, что и могла обеспечить ему церковь. И это подтверждают разворачиваемые далее сюжеты.

* * *

В Италии тридцатых годов инициатива возрождения средневекового религиозного театра принадлежала ученым-театроведам П. Тоски и С. Д'Амико¹². Это была, вероятно, одна из немногих

¹² Роль историков в процессе освоения европейским театром I-й половины XX века средневековой драмы весьма велика: достаточно назвать имена

новых творческих концепций, которая не вызывала опасений у фашистских властей и позволяла художникам действовать свободно. В 1933 году с большим размахом проводился Майский фестиваль искусств во Флоренции. Его главным событием¹³ стала постановка «Представления о святой Уливе», на которую были приглашены из Франции Жак Копо (пользовавшийся в Италии большим авторитетом как режиссер) и Андре Барсак в качестве сценографа. Местом действия был избран монастырь Санта Кроче во Флоренции, внутренний двор которого был спроектирован гением Возрождения Ф. Брунеллески.

«Представление о святой Уливе» анонимного флорентийского автора XV века считается одним из шедевров жанра «священных действ», соединяющим традиции мистерии и миракля, религиозного и романно-авантюрного стиля, Средневековья и Ренессанса. Фабулу составляют скитания прекрасной и невинной героини, жертвы чудовищных обстоятельств, которую неоднократно спасает и приводит к счастливому концу заступничество Богоматери. Киносценарист К. Д'Эррико сделал литературную адаптацию текста из научного издания А. Д'Анконы, несколько спрямив и логически мотивировав хитросплетения сюжета, в ряде случаев дополнив эпизодами из других схожих легенд (например, «прирастание» отрубленных рук героини по воле Девы). Это воспринималось скорее не как модернизация (в отличие от «Всякого человека» в трактовке Гофманстала), а как «реставрация». Но и обновленная «Святая Улива» поражала своей средневековой затемненностью, мозаичностью, наивностью и грубостью, подобно витражу или полустертой фреске.

Копо и Барсак отказались от реконструкции симультанной сцены, вообще от декораций как таковых. Они хотели сохранить целостность архитектурного образа, сложившегося во времена

Г. Коэна и его «Теофильцев» во Франции, Н. Когхилла и Г. Уикхема в Англии, С. Д'Амиго в Италии; осуществленные под их руководством студенческие спектакли-реконструкции средневековых жанров становились явлениями театрального процесса.

¹³ Главным, но не единственным — одновременно с Копо был приглашен М. Рейнхардт, который создал в саду Боболи новую пленэрную версию своего великого спектакля «Сон в Летнюю ночь», с теми же итальянскими актерами. Обе постановки во многом конкурировали.

Брунеллески и анонимного автора «Уливы», его современника. (Как указывала Е. Л. Финкельштейн, избранный ими подход «был использован после войны создателями Авиньонского фестиваля: единство архитектуры и сцены» [*Е. Л. Финкельштейн*, 1971, с. 111].)

Во внутреннем дворе монастыря половина была отдана зрителям, половина — зрелищу, а само игровое пространство разделено на несколько частей. Находящийся в середине клуатра колодец и ступенчатый помост вокруг него стал центром игровой зоны. От него отходили четыре мостика, ведущих к боковым площадкам, которые в свою очередь соединялись переходами по периметру всей конструкции. В соотношениях мест для игры выражалась средневековая символика. Центральная площадка была отдана царственным особам (в «Уливе» действуют Император — отец героини, король Бретани, король Кастилии; выходу каждого из них предшествовало водружение соответствующих знамен) и значимым событиям, боковые площадки — второстепенным лицам и, соответственно, преходящим событиям в судьбе героини. Холст, покрывающий землю под конструкцией, обозначал реку или море. Все это сооружение символизировало дольний мир, где разворачиваются приключения героини. Задняя галерея принадлежала миру горнему: там располагался трон Богоматери и лестницы, предназначенные для ангелов. Там же, за основной площадкой, невидимые для зрителей, размещались оркестр и хор. Благодаря такой пространственной организации режиссеру удалось преодолеть дробность и временную растянутость первоисточника (между некоторыми эпизодами происходит смена времен года), добиться впечатления непрерывности происходящего.

То, что спектакль шел под открытым небом, темной южной ночью, позволило Копо использовать световые эффекты, еще не ставшие привычными для сцены в помещении. Каждая площадка освещалась только при появлении на ней актеров, «из мрака возникали, приходили персонажи, создавая конфликты, а потом исчезали, словно бы их снова загадочным образом поглощала тьма» [*S. D'Amico*, 1933]. Благодаря свету игровая зона лишалась видимых границ, могла расширяться и сужаться, казалась подвижной, волшебной.

Копо строил в этом пространстве не фронтальные, а трехмерные мизансцены, применяя, как писали многие рецензенты,

скульптурный принцип расположения фигур. Исполняя сложный ритмо-пластический рисунок спектакля, актеры фиксировали позы, которые заставляли зрителей припомнить знаменитые полотна итальянского Ренессанса, эффект еще усиливали свет и костюмы¹⁴. Так, в начале представления ангелы процессией поднимались по двум лестницам и в серебристых лучах прожекторов группировались, как на известной картине Луки делла Роббиа.

Актеры (с которыми Копо почти не имел возможности работать и выбор которых принадлежал не ему) воплощали некие «чистые», вечные и незамутненные образы, вызывавшие у всех рецензентов ассоциации с живописью. Улива в исполнении юной Андреины Паньяни несла в себе совершенное целомудрие и нежность, она, по словам критика, была «святой — такой, какими можно любоваться на картинах кватроченто, когда церковная живопись еще воспринималась как чистое выражение религиозной сосредоточенности... Она принимала позы, знакомые по сотням и сотням религиозных полотен... и с помощью самой сдержанной жестикуляции создавала чудесные образы — произведения искусства. Ее слово было музыкой, ее страдание было Страданием как таковым, ее вера — всеобщей Верой. И благодаря стойкому чувству меры, пластической выразительности, недопущению какой бы то ни было профанной развлекательности она стала настоящей героиней незабываемого вечера» [*S. Fino*, 1933]. Удачей спектакля стал Мемо Бенасси (знаменитость итальянской сцены, игравший с Элеонорой Дузе и Эммой Граматикой, также у Рейнхардта). Копо поручил ему роли четырех злодеев — подручных Сатаны, возникающих на пути Уливы, добившись тем самым укрупнения темы зла, спасение от которого приносит только небесное заступничество. Молодая Рина Морелли (будущая звезда театра Лукино Висконти) подарила свой «хрустальный» тембр Деве Марии, взирющей на все события со своего райского трона¹⁵.

¹⁴ Роскошные, многоцветные костюмы в ренессансном стиле исполнил итальянский художник Джино Сенсани, вне связи с общим сценическим решением Копо и Барсака. Важная функция в спектакле принадлежала инструментальной и хоровой музыке, написанной композитором Ильдебрандо Пиццетти.

¹⁵ Неподвижная в «Уливе», Р. Морелли воплощала образ легучего шекспировского Пэка у Рейнхардта; «злодей» Бенасси был в том спектакле царем эльфов Обероном.

Спектакль собрал единодушно хвалебную прессу. Его расценили, по словам С. Д'Амико, как «чудо воскрешения Лазаря», возвращение из небытия не просто старого жанра, но именно «священного действия» в его сакральной сущности¹⁶. Много писали о том, что глазам итальянских зрителей предстали два противоположных по сути, но равно прекрасных воплощения «чистой духовности»: языческое у Рейнхардта и религиозное у Копо.

Сценическим продолжением «Уливы» стало произведение, созданное самим С. Д'Амико, вдохновителем флорентийской постановки, к празднованию 700-летия великого художника Джотто в 1937 году в Падуе. «Мистерия» (названная так на французский лад) представляла собой композицию на основе умбрийских лауд XII—XIII веков. Д'Амико, занимавшийся изучением итальянских церковных драм, счел, что именно наивные, архаичные лауды, а не зрелищные «священные действия» более всего отражают дух Проторенессанса и фресок Джотто на евангельские сюжеты. Из разрозненных рождественских и пасхальных поэтических сценок он составил большую «Мистерию о Рождестве, Страстях и Воскресении Господа нашего Иисуса Христа», одновременно старинную и оригинальную.

«Мистерия» Д'Амико была поставлена в Падуе на площади Сан-Николо, сцена — узкий и длинный деревянный помост — примыкала к фасаду здания XIV века (художник В. Марки). На помосте располагались «беседки» под легкими крышами, декорированные в стилистике Джотто («лимб», «дорога у ворот Вифлеема», «пастбище и ясли», «пустыня на пути в Египет», «дом прокаженного», «дворик у дома Марии в Иерусалиме», «дом Лазаря», «могила Лазаря»), вверху на возвышении — Рай. Во второй части спектакля, посвященной теме Страстей, эти декорации перекрывались стеной, и тона становились глуше, печальнее [см.: *C. Perrone Capano*, 2009, p. 62–63]. Статичные, выразительные мизансцены и музыкальная декламация актеров передавали дух простого и вместе с тем глубокого, психологически наполненного религиозного искусства Джотто.

¹⁶ Новая сценическая интерпретация «Уливы» появилась после освобождения Италии от фашизма, в августе 1944 г. (постановка Г. и Б. Тумиати в Риме); известны и позднейшие версии.

Постановку осуществила знаменитая Татьяна Павлова, одна из тех, кто развивал в Италии искусство режиссуры. Исполнителями были студенты Академии драматического искусства (которой руководил Д'Амико; Академия сыграла выдающуюся роль в сохранении ценностей итальянского театра в период фашизма). «Великая страсть и блестящая изобретательность этой художницы театра продемонстрировали ее особый духовный дар переходить от современной драмы к средневековой “Мистерии”, интерпретировать ее сложную эстетическую, моральную и религиозную сущность, мастерски извлекать из нее те свойства, которые могут взволновать, человеческий смысл и сверхъестественную мощь... во всех персонажах “Мистерии” режиссер сумела найти, при помощи своих знаний и актерской чувствительности, манеру, акценты, позы, полные человеческой правды и гармонии», — писал один из критиков о постановке Т. Павловой [*V. Tranquilli*, 1937].

Этой «Мистерии» выпала долгая жизнь на итальянской сцене. В 1939 году ее новую версию создал ученик Павловой Орацио Коста в римском театре Квирино — в современной сценографической конструкции, передававшей более абстрактный «образ мистерии». Его мечтой было поставить спектакль в сельской местности, для крестьян, но это не осуществилось [см.: *C. Perrone Capano*, 2009, p. 65]. Уже после Второй мировой войны Коста неоднократно возобновлял «Мистерию»; в 1965 году она шла на сцене миланского Пикколо Театро.

* * *

Идея возрождения средневекового мистериального театра как средства возвращения современного человека к религии вдохновляла Анри Геона (1875—1949) — французского писателя, публициста, драматурга и режиссера, имя которого у нас практически не известно. Геон принадлежал к когорте «новообращенных» католиков, тех представителей европейской интеллигенции, кто принял католичество по собственной воле, а не просто унаследовал семейную традицию. Его обращение состоялось на фронте Первой мировой, поэтому он называл себя «человеком, рожденным на войне». Карьера молодого драматурга начиналась под ру-

ководством Ж. Копо¹⁷, но затем сделала радикальный поворот. В 1924 году Геон организовал в Париже необычный театральный коллектив с архаизированным названием «Компаньоны Богоматери» (*Compagnons de Notre-Dame*) — по образцу средневековых «братств Страстей Господних», которые занимались постановками мистерий.

В манифесте новой труппы было заявлено, что «Компаньоны» — сообщество актеров-любителей, которые безвозмездно посвящают театру свой досуг. Они обязательно должны быть людьми воцерковленными и преданными идее высокого искусства, не замутненного бульварным каботинством. Они призваны стать братством, школой и творческим коллективом одновременно. В замысле создания труппы — семьи единомышленников Геон опирался на опыт и идеи Копо (у него заимствовалась методика репетиций, подход к распределению ролей, этические принципы). Однако уже в самом основании закладывалось противоречие: поскольку все могут выступать лишь в свободное время, для обеспечения репертуара нужно вовлекать большое число сменяющихся участников и, следовательно, жертвовать профессиональной подготовкой, творческим единством, достигаемым, как утверждал Копо, лишь долгим учебно-репетиционным процессом. Геону представлялось, что художественную цельность постановкам придаст само единоверие исполнителей, а текучесть состава обернется благом иного рода — распространением веры в массах новых адептов. Так предполагалось обучать, направлять духовное развитие сначала самих участников, а уже потом, с их помощью, зрителей. Геон даже утверждал, что театр — лучшее место для того, чтобы научиться христианскому смирению (принимая без возражений любую роль, подчиняясь воле режиссера) [см.: Henri Ghéon en Belgique, 1994, p 70].

Новизна этой «католической сцены» выражалась в том, что «Компаньоны» должны были выступать постоянно, как передвижная труппа, со своим оригинальным христианским репер-

¹⁷ В канун войны в театре Вьё Коломбье была поставлена первая, натуралистическая драма Геона «Водка», в 1921 г. — драма на тему св. Алексея «Бедняк под лестницей», работа над которой подтолкнула к обращению в католичество самого Копо.

туаром (авторства самого Геона и его соратников). Они намеревались играть как в обычных театральных залах перед искусственным зрителем, так и перед толпой на городских площадях, в храмах, в сельской местности, всюду, куда позовут, и любую публику стремиться превратить в единоверцев [см.: *M. Deléglise*, 1947, p. 72–74].

Геон рассчитывал придать любительскому движению новый смысл. Он с горечью писал о том, что у современников «католический театр» ассоциируется лишь с набившими оскомину церковными утренниками, что он «оторван от искусства», что творческие цели в нем подменяются примитивно-дидактическими и что «занимаются им несведущие люди» [*H. Ghéon*, 1927, p. 1]. Его девизом было: «К вере через искусство театра. К театру в духе веры». На протяжении всей творческой жизни Геон отстаивал свое убеждение в том, что «католический театр» может быть очень далек от «обычного», не переставая при этом оставаться театром.

При всей утопичности программы она обрела поддержку у очень разных людей, в основном любителей, творческой молодежи. Она была воплощена в жизнь. Первый спектакль «Компаньоны» показали в театре Вьё-Коломбье в феврале 1925 года, в него вошли фарс Геона «Парад на мосту Дьявола» и его же трагедия «Святой Маврикий», а также одноактная пьеса члена труппы Анри Броше «Бедняк, который умер оттого, что надел перчатки». Под руководством Геона как директора, автора и постановщика-организатора спектаклей «Компаньоны» просуществовали непрерывно почти семь лет (1924—1931), поставив за это время около сорока пьес самого Геона и дав примерно двести представлений в Париже и городах французской провинции, на гастролях по Бельгии, Испании, Англии. Затем работу подхватили последователи.

Геон был профессиональным литератором, прошедшим школу натурализма, поклонником поэзии Ш. Пеги и Ф. Жамма, особенно П. Клоделя, пьесы которого он считал недосягаемыми образцами католической драматургии, но — невозможными для постановки на современной сцене, погрязшей в буржуазной развлекательности. Геон критиковал Клоделя за элитарность стиля, избыточность художественных средств, и свой собственный дра-

матургический почерк последовательно упрощал, прибегая, как он декларировал, к народным источникам. Его вдохновляли средневековые театральные жанры, в подражание которым он сочинял многочисленные мистерии, миракли, фарсы, «триумфы»...

Драматургические приемы Геона весьма просты, сюжеты в пьесах увлекательны, своей иллюстративностью и риторичностью они напоминают проповеди и средневековые «exempla» (примеры, дополняющие проповедь), «серьезное» чередуется с комическим. Из сценической практики мистерий Геон заимствовал фигуру «управителя игры», персонажа-комментатора, иногда шута, который вступал в общение со зрителями. Внесение в спектакль принципа нарративности, элементы эпизации сценического действия сближают Геона с авангардными драматургами XX века. В числе его многоактных пьес «Три миракля святой Цецилии» (1919), «Бедняк под лестницей» (1921), «Чудесная история юного Бернара Ментонского» (1924), «Триумф святого Фомы Аквинского» (1924), «Пастушка в стране волков» (1926), «Триумф Богоматери Шартрской» (1927), «Комедиант и благодать» (1930)¹⁸, «Мистерия короля Людовика Святого» (1931), «Мистерия мессы» (1934), «Мистерия схождения живого огня на апостолов» (1935) и др.

Имея целью массового зрителя, Геон для «Компаньонов» писал тексты в стихах и прозе, далекие от модного интеллектуализма, рассчитанные не на чтение, а на восприятие на слух в структуре площадного действия и на любительское исполнение¹⁹. По этой причине драматургию Геона не воспринимали всерьез коллеги по перу и критики (такая репутация сохранена за ним и доньне). Ему чужды были цели искусства для искусства. Произведения Геона — антитеза «духовным действиям» в стилистике неоромантизма и символизма рубежа XIX—XX столетий: Э. Ростану с его «Самаритян-

¹⁸ Это единственная из его драм, вошедшая в репертуар национальной сцены, театра Одеон (1941 г.).

¹⁹ Такая сознательно избранная драматургом позиция заставляет вспомнить историю формирования религиозной драмы в эпоху Ренессанса, когда, например, высокообразованный теолог и поэт Теодор де Без, сподвижник Ж. Кальвина, создавая в 1550 году первую французскую трагедию «Жертвоприношение Авраама», намеренно заменял привычный ученый слог манерой «простецов», чтобы быть понятным для своих исполнителей-школяров и зрителей.

кой», Г. Д'Аннунцио с его «Святым Себастьяном», О. Уайльду с его «Саломей», «Мираклю» в постановке М. Рейнхардта... Не он один, но и другие реформаторы католического театра, пришедшие в искусство после Первой мировой войны, крайне сурово оценивали наследие ближайших предшественников, которые извлекали из религиозных тем только художественные эффекты. Геон критически относился и к вагнеровской концепции «священного искусства», к идее *Gesamtkunstwerk*. «Создают ли все искусства, соединившись, еще более великое искусство? Если они соединились — возможно. Создают ли они более чистое искусство? Заведомо нет», — писал он в 1924 году в статье «Христианский театр» [Henri Ghéon en Belgique, 1994, p. 66].

Выступая на сценах Парижа, «Компаньоны» не выдерживали конкуренции с профессионалами. Однако им удавалось завоевать свою публику, когда они шли к ней навстречу и превращали в театр самые нетеатральные места. С успехом прошел, например, спектакль «Внутренняя жизнь св. Франциска Ассизского», приуроченный к 700-летию этого популярного святого, в парижском Зале садоводства в 1926 году.

Постановочные решения Геона и «Компаньонов» были обусловлены законами площадной сцены: это настоящий «бедный театр», богатство которого заключалось в духовных ценностях, передаваемых зрителям через посредство актеров. Воссоздавая нечто подобное мистериальной сцене (деревянные подмостки, свободно окруженные зрителями), Геон не занимался художественной реконструкцией средневекового театра, но пробовал воссоздать ту систему отношений между площадным актером и народным зрителем, которая была органична для Средневековья, надеясь, что именно так можно воскресить его «дух».

В 1924 году Геон осуществил в бельгийском Льеже постановку одного из самых необычных своих сочинений — «Триумф святого Фомы Аквинского» (по заказу местных доминиканцев) [H. Ghéon, 1924]. Пьеса, адресованная студенческой и ученой аудитории, основывалась на теологических трудах «ангельского доктора» и, по мысли автора, воскрешала традицию, восходящую к латинской школьной драматургии XVI века [см: Henri Ghéon en Belgique, 1994, p. 58.]. Трудно представить себе материю, менее пригодную для инсценирования, нежели томизм, но ведь святой

Фома был первым из отцов церкви, кто признал право театра на существование, и здесь было уместно об этом вспомнить.

Исполняли спектакль льежские студенты-католики. Сцена (выгородка в зале собраний) разделялась занавесом на два плана. Передний план, земной, был пуст и пригоден для движения, столкновения идей. Задний, оформленный как алтарь с горящими свечами, предназначался для «явлений»; с раскрытием внутреннего занавеса действие переносилось в область спиритуального. Выход на переднюю сцену тех или иных персонажей символизировал этап в истории мысли святого Фомы, движение которой и составляло сюжет пьесы: от юношеских заблуждений к триумфу.

В «Триумфе» Геон использовал элементы моралите — персонафицированные аллегории, а также эмблематические фигуры, характерные для мистерий. Он рискнул даже вывести на подмостки Люцифера, который пытается, в фаустовском духе, искушать героя — не плотскими, а интеллектуальными, философскими приманками. Чтобы противостоять дьявольской мудрости, Фома обращается к первоисточникам — к нему приходят Гераклит и Парменид, Платон, Аристотель, Аверроэс... С их помощью Фоме удается примирить философию и богословие, отыскать основы гармонии Веры и Разума, ради чего, собственно, он и был послан на землю.

Последний эпизод спектакля (уже после благочестивой кончины Фомы) изображал интеллектуальные мытарства Современного человека. Этот персонаж появлялся в темноте, с еле теплящейся лампадой, и ощупью искал себе дорогу, оставив далеко позади Разум и Веру и имея в спутниках один ненадежный Здравый смысл. Он становился легкой добычей Дьявола-Профессора, который предлагал ему на выбор много разных истин. Дьявол шелкал кнутом, и, будто цирковые клоуны, на сцену вылетали его орудия: Вечное Сомнение (тщедушная фигурка с хрупким яйцом вместо головы, на котором нарисован вопросительный знак), Чистый Разум, Практический Разум, Монизм (в образе червя с головой дракона), Сциентизм, Агностицизм, Прагматизм и прочая, и прочая. Как не без юмора заметил рецензент «Ревю католик», «Геон вывел на сцену, в обличье своих гротескных монстров, не философские доктрины как таковые, но то, во что они превращаются, когда Дьявол тянет их к себе» [цит. по: Henri Ghéon en Belgique, 1994, p. 108.]. Монстры запол-

няли всю сцену, жалкий Человек даже не рисковал к ним прикоснуться, отовсюду неслись жуткие звуки, Некто неведомый, новый бог этого царства ужаса возникал в темноте и начинал всеобщее избиение... И тогда Здравый Смысл, полумертвый от страха, робко напоминал своему хозяину о молитве. На помощь приходит некий аббат, который пробует помочь Человеку разобраться, что в философиях благо, а что зло. Но этого мало, и тогда раздергивается занавес, ослепительно вспыхивает алтарь и Церковь пробуждает от смертного сна Фому и его мудрость. Монстры растворяются в темноте. Действие завершается апофеозом «вечной философии», неотомизма, признанного официальным учением католической церкви.

Геон обращался здесь к аудитории, часть которой составляли подготовленные люди (а спектакль собрал более 2000 зрителей), имеющие представление о томизме и его философских основаниях, поэтому смело разворачивал сцены диспутов, оживляя их вмешательством дьяволов или суетой Здравого Смысла. Эта аудитория считывала аллегорические смыслы мизансцен и также с готовностью присоединялась к звучащим в спектакле молитвам, понимая их богослужебный смысл.

О поразительном успехе «Триумфа», об эмоциональной захваченности зала писал известный католический философ Жак Маритен, которому Геон посвятил пьесу. Ему виделся здесь знак обновления самой концепции «католического театра», который может примирить философию и зрелище. «Благодаря Разуму и Идеям, которые — будучи воплощены на сцене — стали движущими силами действия, Геон, обрабатывая духовную материю особой прочностью и искоренив все малозначительное, достиг предельного очищения выразительных средств, еще большей их интенсивности и несравнимо большей полноты» [*J. Maritain*, 1986, p. 727].

Деятельность Геона имела резонанс прежде всего в церковных и интеллектуальных кругах, появлялись продолжатели в разных странах. После роспуска «Компаньонов» в 1931 году²⁰ на их основе сложилась католическая труппа «Компаньоны по Играм»

²⁰ До 1930 г. Геон продолжал деятельность драматурга; в годы фашистской оккупации Франции писал пьесы для женских католических школ.

(Compagnons de Jeux) под руководством соратника Геона А. Броше. В 1930—1939 годах и после войны Броше издавал журнал «Игры, подмостки и персонажи», в котором отражался опыт их постановок, давались рекомендации любительским и школьным коллективам.

Среди последователей Геона был австрийский писатель и католический публицист Й. А. Лукс, который в 1930 году организовал в Зальцбурге труппу «Актеры Господа Бога», ставившую написанные им небольшие мистерии. В Женеве в 1936 году возникла группа «Компаньоны Романди», которую создали швейцарский художник А. Сингрия и режиссер и балетмейстер, ученик Э. Жак-Далькроза Ж. Берисвиль; в ее репертуар входили пьесы Геона. Наиболее прочные связи у Геона образовались в Бельгии, его опыт заимствовали и развивали как франкоязычные, так и фламандские профессиональные труппы (прежде всего Народный фламандский театр). В этой стране католическое движение имело мощную опору в обществе и подкреплялось также националистическими настроениями. Произведения Геона обрели там новую жизнь, вошли в более широкий культурный контекст, переключаясь, в частности, с дерзкими, неканоническими произведениями на христианские темы М. де Гельдерода. После Второй мировой войны идеи и практика Геона также нашли воплощение в театральной жизни Канады.

Список литературы

- Бартошевич А. В.* Шекспир. Англия. XX век. М., 1994.
Спектакли двадцатого века. М., 2004.
Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и театр Старой Голубятни. Л., 1971.
L'antico dramma sacro italiano / Scelta e prefazione di P. Toschi. Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1926. Vol. I, LXXII.
Deléglise M. Le théâtre d'Henri Ghéon: Contribution a l'étude du renouveau théâtral. Sion: Fiorina et Pellet, 1947.
Ghéon H. Le Triomphe de Saint Thomas d'Aquin. Vienne: Editions de la Vie spirituelle, 1924.
Henri Ghéon en Belgique / Choix de textes par V. Martin-Schmetz. Bruxelles: Tropismes, 1994.

Lioure M. Le théâtre religieux en France. Paris: P.U.F., 1983.

Maritain J. Le “Triomphe de Saint Thomas” au théâtre // Maritain J. et R. Œuvres complètes. Fribourg; Paris: Saint-Paul, 1986. Vol. I.

Perrone Capano C. Moments de la renaissance du spectacle médiéval dans l’Italie du XXème siècle // Renaissance du théâtre médiéval: XIIe Colloque de la Société internationale du théâtre médiéval, Lille, 2—7 juillet 2007. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2009.

Phillips H. Le Théâtre catholique en France au XXe siècle. Paris: Champion, 2007.

D’Amico S. Sacra rappresentazione a Santa Croce // Gazzetta del popolo. 1933. 6 giugno.

Fino S. «Santa Uliva» nel Chiostro del Brunellesco // L’Italia. 1933. 9 giugno.

Ghéon H. L’action catholique par le théâtre // Ourthe et Ambière. 1927. 3 apr. N° 13.

Tranquilli V. «Il Mistero della Nativita, Passione e Resurrezione» nella piazza de San Nicolò a Padova // Il Piccolo di Trieste. 1937. 20 giugno.

ЭТЮД В СИСТЕМЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КОРЕИ

Театральное образование в Корее направлено на достижение результата. Упражнениям на наблюдение, создание атмосферы и актерского ансамбля уделяется минимальное количество времени. Этюд — промежуточный этап между упражнениями и готовым спектаклем, позволяющий студентам осваивать и применять навыки в форме, доступной им даже в самом начале обучения. По мнению автора, применение этюдного метода, характерного для русской театральной школы, необходимо в образовательном процессе в сфере театрального искусства в Южной Корее.

Ключевые слова: этюд, мастерство актёра и режиссёра, театральный метод, корейская театральная школа.

Choi Yu Ri. THE STUDY AS AN EMERGING FEATURE IN THE SYSTEM OF THEATRE EDUCATION IN SOUTH KOREA

Theatre education in South Korea is focused on the achievement of practical results. A lot of time is devoted to such aspects as mimesis practices and “atmosphere” exercises as well as to the techniques of interaction between the actors. The study in itself is a transitive stage between the exercise and the performance which enables the students to master and implement their skills in a form, which is comprehensible even at the beginner’s stage of the education process. In the author’s opinion the implementation of the study, which is a characteristic feature of Russian theatre school is indispensable in the sphere of theatre education in South Korea.

Key words: etude, acting and directing, theatre system, Korean drama school.

* *Choi Yu Ri* (Южная Корея) — аспирантка кафедры режиссуры драмы Российской академии театрального искусства-ГИТИС. Тел.: .8-926-520-198.

Всё больше молодых людей из Южной Кореи, стремящихся заниматься театром, направляются в Россию. Многие из них уже имеют высшее театральное образование, полученное в Корее. Однако выпускники часто считают необходимым получение дополнительных навыков и умений, хотя формально уже являются профессионалами и могут работать по специальности.

Вариантов получения дополнительного театрального образования немало: Германия, Франция, США, Россия. Для меня, как и для многих других студентов из Кореи, определяющим стало то, что сама по себе система театрального образования появилась в России. В некоторых странах система получила продолжение, выросла в самостоятельные школы. Но в Германии и США театральное образование, зародившееся в России, уже преобразовано, изменено под специфику этих стран, особенности театров, которые и задают требования к системе. Т.е. студенты из Кореи, получающие театральное образование в других странах, получают систему в уже изменённом виде.

Далее мне хотелось бы разобраться в том, что заставляет молодых людей из Южной Кореи получать театральное образование за границей; по каким причинам важно сегодня получить систему в максимально чистом виде.

Я закончила театральный факультет в институте культуры в Южной Корее почти 10 лет назад, и мне бы хотелось обратить внимание на то, что я буду рассказывать о системе театрального образования в Корее в том виде, в котором она была тогда. Образование в России научило меня тому, что собственный опыт имеет гораздо большее значение, чем теория. В 2002 году я поступила в РАТИ (ГИТИС), на режиссёрский факультет, в мастерскую О. Л. Кудряшова.

В целом, если взглянуть на расписание занятий для первых курсов в России и Южной Корее, существенной разницы нельзя заметить. Дисциплины различаются, но эти различия не так принципиальны. Пластика, общие предметы, вокал, актёрское мастерство. Разница существенно чувствуется, когда оказываешься внутри этих двух кардинально разных систем. Дело в двух подходах к овладению профессией. В России слово «этюд» привычно и обыденно для студентов и педагогов. Оно так же обычно, как воздух или каша, с 11 до 12 утра. Иностранцы студенты

упорно выбирают этюдный метод, как тему для исследований в работах. И даже педагогам подчас трудно понять, почему, например, студенты из Южной Кореи выбирают эту уже, казалось бы, избитую тему. Когда я уезжала из Кореи 10 лет назад, чтобы учиться в России, закончив перед этим актёрский факультет, я не знала и не понимала значения слова «этюда».

На режиссёрском факультете РАТИ (ГИТИС) мне пришлось быстро осваиваться в новых для меня понятиях и подходе к репетициям.

Этюды с первой же недели становятся неотъемлемой частью жизни, показы проходят один или два раза в неделю. Кроме того, этюды обычно являются частью занятия, проводимого мастером или педагогом курса. Самые интересные открытия друг для друга и для себя случаются со студентами в этюдах.

Этюд — слово, пришедшее в русский театр из других видов искусств. Возможно, этот термин употреблялся в театре и ранее. Однако в том виде, в котором на него опираются в русских театральных школах и студиях сейчас, этюд не существовал, точное назначение и критерии «этюда» ввёл К. С. Станиславский.

Этюд закрепляет первоначальные навыки работы актёра над собой и подводит к следующему большому разделу — работе над пьесой и ролью.

Упражнения и игры на внимание и концентрацию могут применяться в этюдах на ПФД (память физических действий), на публичное одиночество. Наблюдения за животными, а потом и за людьми воплощаются в этюдах теми же «животными» и «человечками». Упражнения на партнёрство могут в финале занятия стать групповым этюдом. Существует также множество тренингов на воображение, но их смысл, цели и необходимость становятся очевидны только в этюдах, например, на атмосферу или предлагаемые обстоятельства. Ритмические упражнения необходимы для этюдов на музыкальные произведения.

В театральной педагогике не существует рецептов. Поэтому связи, приведённые выше, лишь примеры. У каждого педагога своя последовательность. Каждый педагог так или иначе вырабатывает свои упражнения, по-своему расставляет акценты, соединяет и изменяет. Так и должно быть. Система не может существовать как неизменный закон. Она должна жить и развиваться.

Некоторые педагоги уделяют больше внимания самостоятельным показам. Для других важнее этюды, которые делаются прямо на занятии под руководством педагога. Довольно часто практикуется разбор и доработка этюда, сделанного студентами, на занятии. И в этот момент педагог может возвращаться к упражнениям и таким образом применять их на практике.

Однако связь «упражнение — этюд» остаётся крепкой и по сей день, какими бы разными ни были театральные направления, студии и мастерские.

Все режиссёрские разборы, идеи, знания находят смысл и воплощение в этюдах. Теоретические, оторванные от практики режиссёрские дебаты — вероятнее всего перейдут в горячий, но абсолютно театроведческий спор, — а главное, могут так никогда и не быть воплощены. Этюды дают основу для разборов и размышлений. Таким образом, обучение и режиссёров невозможно без этюдов.

Разбор пьесы, выбор режиссёрского решения спектакля — это сложные процессы. Всё это должно присутствовать даже в маленьком отрывке студента-первокурсника. Однако такие вещи невозможно охватить сразу, за одно занятие. Такой подход опасен «скачками по верхам». Этюды дают возможность разбить большие куски на маленькие, но необходимые при анализе и решении пьесы и спектакля части.

Для того, чтобы понять и проверить своё ощущение от пьесы существуют «этюды к пьесе». «Этюды по картинам» дают возможность понять важность и роль мизансцен, а также историю, которую они несут за собой. «Пауза до первой реплики» — действия персонажей, разбор в действенном анализе. «Этюды на атмосферу» дают возможность на практике найти нужную для сцены атмосферу.

Одним из самых запоминающихся заданий на первом курсе было освоение книги К.С.Станиславского «Работа актёра над собой» с помощью этюдов. Курс был поделён на группы. Каждой группе была дана своя глава книги, её нужно было представить в виде этюда. Ни одна книга по теории актёрского мастерства не изучалась студентами с таким интересом. Многие книги по режиссуре и актёрскому мастерству бесполезны без применения на практике. Большинство из них — это результат практической работы. И без

параллельного применения на практике эти труды не имеют такой ценности и воздействия. В условиях профессионального театра такие условия практически невозможны. Но мы наслаждались возможностью проверить упражнения, проверить метод и удостовериться в том, что он так же актуален сейчас, как и сто лет назад.

Через этюды, которые каждую неделю готовятся к режиссёрским показам, студент-режиссёр открывает для себя все краски из палитры возможностей студентов-актёров. Многие открытия происходят во время выполнения именно заданий на этюды. Конфликт может быть выражен не только через двух орущих друг на друга людей, он может быть отслежен за счёт ритма, «центров движения» или регистров голоса.

С момента введения на режиссерском факультете актёрской группы обязательным условием обучения стала работа актёров и режиссёров вместе «с первых шагов». Первые самостоятельные шаги и совместная работа — это работа над этюдами.

Через определённое время этюды становятся способом профессионального общения между студентом и педагогом. И это тоже модель будущей жизни студентов. Отношения режиссёр — зритель устроены так, что все свои мысли и идеи режиссёр должен уметь выражать, используя средства театра. Должен научиться быть в этом аргументированным и доказательным, а не голословным.

С помощью этюдов студенты получают право голоса, право доказывать свою точку зрения. Через этюды же педагоги открывают для себя темы, формы и идеи, которые волнуют это поколение. Этих конкретных людей. Этюды давно стали тем недостающим звеном между педагогом и студентом, без которого многие педагоги перестают видеть своих студентов, каждое поколение которых отличается от предыдущего.

«Помню, как скромный кореец делал на первом курсе этюд: раненый боец возвращается домой. У ручья он умывается, вынимает из вещевого мешка ордена и украшает ими грудь. Мне показалось неправдоподобным такое количество орденов. “Откуда он их взял?” — подумалось мне. Оказалось, — это его собственные ордена... Он просто сыграл кусочек из собственной жизни» [М. Кнебель, 2005, с. 21].

Для того, чтобы подробнее рассматривать этюдный метод в обучении актёров и режиссёров, нужно обратиться к тому, каким

был этюд в самом начале. В каком виде, для достижения каких целей он появился в театральном образовании.

Все упражнения делаются со студентами или с актёрами для того, чтобы раскрыть в них то самое «подсознательное», о котором много говорит Станиславский в книгах о системе. Поэтому на занятиях приветствуется полное доверие педагогу. Чем раньше студент перестаёт задумываться о происходящем, постоянно вслух или про себя задавать вопросы, а просто следует за упражнением и указаниями педагога, тем быстрее от упражнения появится результат. И только уже результат студент может осознать. Как правило, результатом являются способности и навыки, о которых студент не подозревал.

Этюды — изначально сознательное действие. Даже если он даётся и должен возникнуть прямо здесь и сейчас во время занятия. Студенты или актёры полностью осознают, какого результата хотят достигнуть и используют все известные для этого средства.

«Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, — заметил Аркадий Николаевич, — таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь готовить почву для такого подлинного, подсознательного творчества» [К. С. Станиславский, 1954, т. 2, с. 24].

Как мы можем судить по трудам, оставленным Станиславским, вся система направлена на то, чтобы сознательно вызывать «подсознательное». Это может происходить во время упражнения у студента, перед или во время спектакля у актёра. Но навык — сознательно вызывать «подсознательное» — приобретается во время работы над этюдом.

Во время этюда впервые для студента, но и впервые с каждой работой для актёра возникает необходимость соединить актёрский импульс, энергию с режиссёрской задачей и замыслом. Даже если этюд делается актёрами самостоятельно, эти условия должны быть выполнены.

С чем сталкивается студент, делая этюд в первый раз? Он в полной растерянности. Первые этюды делаются вообще без разбора. Нет застойного периода. Есть однокурсники, которых режиссёр взял себе в работу. Страх сковывает движения и речь. Нет никакой поддержки. Первый урок — в этом, в преодолении бес-

помощности. Студент не знает, что говорить, как вести себя, как расположить к себе ребят, как увлечь их. В один миг он понимает, что ничего не знает о людях, с которыми поступал. Дверь в аудиторию закрыта и всего 15 минут, чтобы сделать что-то стоящее. Паника. Планка высока: какое бы ни было задание, режиссёр должен предъявить нечто, показать, на что он способен, — себе, актёрам, педагогам. В этюде он должен предъявить что-то новое, что-то необычное, то, чего никогда не было. Он мог видеть, как актёр держит зрителя, притягивает его к себе, он мог испытывать невероятные чувства, когда смотрел спектакли. Но теперь он понимает, что не имеет ни малейшего понятия, как это сделать. Счастье, если этот шок случится на первом курсе, а не на первой репетиции в профессиональном театре.

И вот студент первого курса, оступивший от страха, начинает что-то делать. Голова почти не работает. Включается автопилот, волевым усилием, пробиваясь сквозь туман, он даёт указания, предлагает. Когда-то где-то он слышал, что эта работа — наивысшее удовольствие в мире. Но сейчас это ад. Это выдавливание по капле. Первые показы этюдов ужасны. Это одновременно копирование чужих работ и виденных фильмов и спектаклей, общие мысли, набор сценических штампов. Девушки в белых платьях, с распущенными волосами, глаза актёров, устремлённые куда-то вдаль, поверх голов зрителей, в каждом втором этюде появляются странные загадочные духи и т.д. Студенты-актёры самоотверженно поддерживают режиссёров в первых этюдах. Хотя и тут не обходится без маленьких предательств. Некоторые актёры откровенно демонстрируют своё пренебрежение к работе на сцене и подставляют молодого режиссёра на обсуждении.

На обсуждении этюдов педагоги не жалеют трепетную душу молодого художника, он получает сполна: за девушек в длинных платьях, за «общее» название этюда, за классическую музыку, вставленную в этюд без достаточных оснований. Это первый урок. На стойкость и волю. Ведь после обсуждения он должен попробовать снова. И снова пережить обсуждение. Не важно, откуда он набрал эти приёмы и от чего они появились в его голове, от какого страха или ужаса перед актёрами или педагогами в его работе появились пресловутые клише. Этюд в данном случае — как маленький спектакль, а спектакль — это авторское высказы-

вание. И режиссёр должен уметь нести за него ответственность. Он сделал этюд, все его видели, и только этюд реален. Всё остальное — теория.

Первый перелом происходит в тот момент, когда все обиды, которые наносят студенту, вырастают в гнев. Он зол так, что ему уже не страшно. Он зол лично на педагогов, которые так обижают его каждое обсуждение, дразнят и задевают. Он не догадывается, что они делают это специально, что это вынужденная мера для того, чтобы расшевелить ту часть личности, в которой и должен работать режиссёр. В этом и есть проверка и планка первого семестра — и не все справляются с ней. Как ребёнок, студент может скандалить, обзывать, делать назло. И всё-таки он сможет стать режиссёром, только если ему удастся перевести свой гнев в творчество. Только этюдом он может доказать своё право на существование. Когда постепенно, терпеливо со студента сбивают всё наносное, не остаётся ничего, кроме себя самого. Тогда наружу вырывается то, о чём он раньше молчал, личные темы и чувства. От него с самого начала требовали настоящих чувств. Требовали, чтобы режиссёры говорили о том, что их волнует. С первого показа мы, студенты первого курса режиссёрского факультета, пытались выглядеть красивыми, возвышенными. Хотели продемонстрировать, что нас волнует только красивое, умное и вечное. За всё это нас ругали. Когда люди злятся, они некрасивые. Вот и мы, разозлившись, стали говорить некрасиво. Когда человек злится, часто он внезапно говорит то, что давно болело в нём, то, что давно волновало, но он не произносил этого вслух. По разным причинам: потому что стеснялся, или боялся кого-то обидеть, или лишний раз разволновать — у каждого свои причины и комплексы. Так и каждый из нас, студентов мастерской, каждый в своё время, разозлившись, говорил о главном. Сам не ожидая того. Когда гнев разрушает рамки, которые мы сами себе придумали, появляется эмоция, которая ведёт за собой, и жанр, и способ существования, и все ответы на вопросы, которыми нас мучили. И в этом — первая победа студента. Режиссёр должен уметь работать с собой, своей природой, чутьём, интуицией, взглядом, должен уметь доверять себе. Только тогда он может быть автором.

Каждому самостоятельному упражнению в Южной Корее уделялось около недели-двух. Наблюдения или отрывки пока-

зывались один раз. На обсуждении педагоги выделяли удачные и неудачные места. На этом задание заканчивалось, и мы переходили к следующему упражнению. Поэтому таким странным мне казалось, что этюды на одну и ту же тему могут отрабатываться несколько месяцев. Поначалу было действительно непонятно, чем можно заниматься, что отрабатывать в этюде в течение такого долгого времени.

Студенты, начав наблюдения за животными, стараются понять их жизнь, это является стимулом начала работы воображения. Почти во всех городах мира есть зоопарки, в которых находится много разных видов животных. А к чему стремится современное общество? Разве не к тому, чтобы сделать любую информацию доступной легко и быстро?

Наблюдения за поведением животных позволяют студентам и работающим в театре специалистам находить черты характера, пластические особенности, ситуации, которые являются материалом, служащим основой для воображения.

После наблюдений за животными в каких формах можно отразить в этюде полученные впечатления от их поведения? Надо ли надевать маску и шкуру животного, а также передвигаться на четырех конечностях? Если подходить к этому с такими стереотипами, свобода воображения и масштабы наблюдений будут, естественно, значительно ограниченными. Ведь можно выразить особенности наблюдаемого животного без внешней атрибутики. Такой тип наблюдения, более чем какой-либо иной, может значительно способствовать пробуждению воображения, развитию освобождения мышц и элементов импровизации.

Все животные обладают определенными образами, своеобразным характером; встречаясь с ними, студенты получают первый урок, который является важным элементом в последующих упражнениях. Студенты показывают не только характер изучаемых движений, пластики или поведения, но и свою внимательность, способность к передаче впечатлений. К таким этюдам должны быть готовы сами студенты и для многих из них, чей жизненный опыт пока небогат (судя по тому, что они придают значение только внешним свойствам), первое выступление часто бывает неудачным. Однако не надо бояться неудач. Вряд ли все упражнения будут получаться сразу, развитие происходит путем

многократных проб и ошибок, но после ошибок когда-нибудь приходит удача.

Если вспомнить собственное обучение в Корее, у меня возникают неясные воспоминания о выполнении этюдов о животных в первом семестре. Я помню, как ходила в зоопарк, чтобы понаблюдать за животными, но этот процесс наблюдения за животными закончился после одного-двух выступлений. Поэтому я смогла осознать несколько важных внешних моментов этого процесса, но полностью пропустила его скрытые цели. Напротив, если вспомнить пройденный здесь курс ГИТИСа, как в течение одного семестра, т. е. длительное время, мы, не торопясь, по нескольку раз, пробовали и ошибались, но в итоге студентов приводили к тому, чтобы они могли понимать характеры и действия животных. Разумеется, я подняла эту тему не для того, чтобы указать на ошибки, имеющие место в Корее. Я коснулась ее, чтобы еще раз подчеркнуть, что эти упражнения требуют большей заинтересованности и стараний.

Одним из важнейших этапов, на мой взгляд, является работа с картинами. Помимо развития зрительного внимания, это первый шаг студента к профессиональному анализу пьесы. Кроме того, это первый осознанный выбор произведения и темы, с которой режиссёр собирается работать. Выбор животного часто диктуется внешностью и другими данными студента. При выборе картин студенты могут получить ограничение эпохой или направлением, которое позволит им глубже погрузиться в материал, но в целом они свободны в выборе. Получается, что режиссёр должен самостоятельно выбрать произведение другого автора (классическое или современное), близкое ему и актуальное сегодня.

Этюды по картинам похожи на маленькие спектакли, потому что в них возможны процессы изучения событий, предлагаемых обстоятельств, времени и места действия. Изучению подвергается и биография художника: страна, годы жизни, творческий период, обстоятельства, в которых было создано произведение. Одним из неотъемлемых процессов в режиссуре является анализ пьесы, представляющей материал собственной творческой работы. Прежде чем соприкоснуться с методами анализа через пьесу, можно сначала познакомиться с анализом путем усвоения

намерения и замысла режиссера через формирование этюдов по картинам. Иными словами, студент-режиссер, будет сталкиваться с заключенным в картине замыслом другого человека, как и в случае работы над пьесой.

В поисках формы, которая в этом случае будет продиктована автором картины, студент-режиссер учится находить темпоритмы, действия, язык мизансцен, пластическое решение для выражения идейно-смысловой сути в заданном стиле и жанре, использовать оформление, свет, шумы, музыку в композиции сценического действия.

Соприкосновение со многими классическими произведениями помогает развивать и совершенствовать взгляд на окружающий мир и наблюдательность при его рассмотрении. Это можно рассматривать как своего рода урок, даваемый жившими ранее великими художниками студентам, которые являются художниками будущего.

М. Кнебель писала, что «живопись, как и литературу, музыку, режиссер обязан не только полюбить, но сделать своим союзником. Мне чужда позиция режиссера, отвергающего помощь соседних искусств, считающего, что его собственный талант заменяет ему любые формы познания...» [М. Кнебель, 2005, с. 78].

Будущему режиссеру важно первое ощущение, возникающее при первой встрече с картиной, именно оно впоследствии окажет влияние. Инстинктивное восприятие картины является важным моментом, пробуждающим душу, в дальнейшем он станет зерном будущей творческой деятельности. Когда студент рассказывает о своем первом ощущении от картины, он проявляет также скрытые глубоко внутри него пристрастия, переживания и эмоциональные воспоминания. Это позволяет определить его индивидуальную точку зрения на жизнь. Разумеется, нет гарантий, что первое впечатление обязательно будет точным. Тем не менее оно служит также стимулом к развитию на последующих этапах.

Как уже было сказано выше, в некоторых случаях выбор студентов может быть ограничен педагогами, задавшими для изучения определенную эпоху, направление, коллекцию музея (особенно, если есть возможность работать с подлинниками) и т.д. Подобное ограничение на первом курсе может быть полезным, т.к. фокусирует внимание студентов, которое часто рассеивается из-

за обилия возможностей. С другой стороны, полная свобода в выборе картины может дать почву для наблюдения и анализа студентов — их целей, предпочтений, вкусов и интересов.

После выбора картины первые вопросы, задаваемые педагогами, звучат как: «Почему вы выбрали эту картину?» и «Что вы хотите выразить через эту картину?» Эти вопросы в первую очередь задаются и в процессе работы над отрывками на II курсе, их также приходится слышать и при последующей постановке спектаклей. Кроме того, этот вопрос потом задаешь сам себе при режиссерской работе на протяжении всей жизни.

Т. е, курс таких простых упражнений является одновременно курсом упражнений, помогающих студентам приходиться к поставленной ими цели с использованием всех имеющихся у них внутренних и внешних данных.

Описанное ниже разложение работы с картинами по этапам было предложено в книге М. Кнебель «Поэзия педагогики». Основываясь на моём опыте обучения на режиссёрском факультете, я считаю возможным применение этой системы координат и к современной работе. Во многом работа в нашей мастерской (мастерская О. Л. Кудряшова) была разложена именно на эти этапы.

Этюды по картинам выполняются в целом в несколько этапов.

Сначала студенты должны выбрать картины, которые они будут показывать в этюде. В ходе выбора студенты, судя по объёму выбранных картин, осознают первый важный момент: потребность будущего художника в профессиональных знаниях и усвоении материала. Следует обосновать, почему была выбрана данная картина, а также высказать, какая форма замысла ее инсценировки будет соответствовать современному обществу. Это и формирует у студента определенную режиссерскую сверхзадачу, и позволяет ему прислушиваться к духовным аспектам выбранной эпохи. Поэтому уже в начальном курсе обучения студент-режиссер начинает понимать миссию театра. А педагоги могут раскрыть направленность пристрастий и интересов студентов.

Второй этап — детальное объяснение картины, осознание замысла и воплощение его в форме этюда. Одновременно происходит проверка зрительного внимания. Это не формальная тренировка с рассказом о внешних проявлениях, а возможность возникновения точки зрения, позволяющей проникнуть в су-

щность события путем подробного изучения картины. «Не только зрительный образ, — говорил И. М. Туманов, — режиссер должен постичь внутренний смысл жизненного явления».

Посредством такого режиссерского анализа уже с I курса естественным образом происходит: изучение исторических фактов, связанных с заданной средой, исследование знаний, связанных с мировоззрением автора (художника), определение темы, гармонизацией цветового выражения полотна с целостными предлагаемыми обстоятельствами, анализом взаимоотношений, характеров и биографий персонажей, определением сверхзадач персонажей, атмосферы окружающей их жизни и жанра картины и т.д. Ясное и точное определение сверхзадачи произведения, а также предлагаемых обстоятельств предполагает вызывающие доверие направления режиссерского воображения. Такой анализ связан также с режиссерским замыслом.

Следующий этап — этап инсценировки задуманного этюда.

Этюды по картинам большей частью задумываются так, чтобы они начинались с предлагаемых художником «мизансцен тела», либо заканчивались ими. Все события, противоречия и конфликты персонажей в воображении студента-режиссера начинаются с этих мизансцен или заканчиваются ими. На основе результатов анализа картины находится соответствующая тема, с помощью которой студент может понять драматургическое событие. В этюде, как в маленькой пьесе, обязательно должны существовать ремарки (пояснение основных моментов), завязка, кульминация и развязка.

Студенты применяют к создаваемым ими самими этюдам свой жизненный опыт, мировоззрение, знакомые им жизненные образы, их понимание, любопытство, энтузиазм и т. п.

В курсе для студентов-актеров, сходном с курсом для студентов-режиссеров, также даются задания на этюды по картинам. Если и есть небольшие различия, то они состоят в том, что картины для таких этюдов для актеров выбираются среди портретов. Этот процесс состоит из 4 этапов.

Первый этап точно так же составляет выбор портрета, а второй — письменное описание выбранного портрета. В описании надо проникнуть во внутренний мир модели, угадать психологию изображенной художником личности, сочинить внутренний монолог (письменно).

При наблюдении над портретом надо максимально подробно отмечать, начиная с позы, взгляд, поворот головы, положение корпуса и рук персонажа, вплоть до его одежды, ее цвета, материала и фасона, а также общей атмосферы. Однако наиболее важным надо считать душевное состояние персонажа.

На третьем этапе портрет «показывают». При этом важно, наблюдая перспективу портрета, положение рук, голову и ноги, воспринять единую «мизансцену тела» (Вл. И. Немирович-Данченко). При этом студенты должны в произведениях, а также в жизни, наблюдать за характерными особенностями человеческих рук. Станиславский, Немирович-Данченко, Попов — все они очень интересовались руками и жестами актера. Вахтангов часто говорил: «Руки — это глаза тела», Станиславский сказал: «Руки досказывают мысль», а Попов сказал: «Иногда по рукам человека поймешь лучше, чем по словам» [*М. Кнебель*, с. 85].

Студенты, которые впервые выходят на сцену, часто задают вопросы: «Что надо делать с руками?» и «Куда должен быть направлен взгляд?» Был эпизод, который до сих пор остается в памяти. Во время обучения в Корее мне случайно пришлось услышать диалог готовившихся к выступлению на сцене студентов об их понимании роли рук. Один из них говорил, что на сцене ему надо постоянно заботиться о положении рук, что он никак не может понять, чем они должны быть заняты. Другой даже страшно пошутил, сказав, что он хочет отрезать свои руки. Эта проблема не только этих студентов. Что могут сыграть на сцене студенты, которые воспринимают свои руки таким образом? Может быть, это оттого, что недостаточно натренированные, т. е. неподготовленные, студенты репетируют произведения, только чтобы находиться на сцене?

Наконец, на последнем этапе надо вслух продумать монолог.

Естественно, для этой задачи требуется много времени, т. к. надо понять мысли художника и интерес к «жизни тела». При этом студенты понимают, что это задание не является таким уж легким, и всем ясно, что взгляд «со стороны» не может быть точным. Имея свои цели, художник перенес на полотно живого индивида, и для того, чтобы мы через первоначальное наблюдение и понимание снова вдохнули жизнь в персонаж, зафиксированный на полотне, естественно, требуется много времени и усилий.

Продумывается монолог, играющий роль моста, связывающего самого себя с лично выбранным портретом посредством собранной информации и пробуждения воображения.

В Корее в конце первого же года обучения мы ставили спектакль. Показать результаты работы студентов за год — для этого обязательна постановка спектакля на первом же году обучения. Кроме того, студенты нуждались во встрече со зрителями. Природа обучения актёров такова, что любые навыки должны быть подтверждены в работе, показанной зрителям. Перед молодыми ребятами ставилась задача — поставить спектакль. Полноценный спектакль, подразумевающий и пьесу, и декорации, и костюмы, и зрительный зал, рассчитанный на четыреста мест. Это очень сильно мобилизует и дисциплинирует человека. И надо признать, что в организации корейские студенты очень сильны. С первого же курса нас приучали к расписанию и ответственности.

Однако есть и другая сторона. Попытка ухватить сразу все аспекты игры в полноценном спектакле очень часто приводит к тому, что студенты не осваивают ни один из них. Когда я училась в школе, в старших классах были собраны ученики из разных школ. Многие учителя не знали, как справиться с отстающими учениками. И часто главное открытие заключалось в том, что этих учеников не научили правильно читать и писать в младшей школе. И обучение приходилось начинать с самого начала. Так же и на сцене — если не научить азбуке, если не дать студенту время освоить её — дальнейшее обучение бессмысленно, а победы могут быть только интуитивными или проработанными самим студентом.

Многие этюды и отрывки из спектаклей, упражнения на наблюдения вполне могут выдержать столкновение с публикой. Помимо этого в них есть своё очарование. Многие профессионалы, с которыми мы сталкиваемся в театрах, с любовью вспоминают свои студенческие работы, не ограниченные ни заданием режиссёра, ни пьесой, ни сроком выпуска спектакля. В них есть свобода и жажда жизни, поэтому так много желающих попасть на экзамены-показы. Т. е. промежуточные этапы — этюды стали выноситься за экзамен, а значит, и на зрителя.

На старших курсах работа студентов становится всё более самостоятельной. Большие этапы работы им приходится организо-

вывать самим. Но теперь они уже владеют способами, подходами к пьесам. Если педагогам удастся показать, предложить хотя бы один способ. Если студенты осваивают его, то другие подходы они уже могут изучить самостоятельно. Овладев чем-то одним, начинаешь понимать устройство и принципиальную разницу других подходов. Это легко проверить, если прочитать одну и ту же книгу по режиссуре или актёрскому мастерству на первом и четвёртом курсах. Во время обучения все этапы работы над пьесой и ролью были благодаря этюдам пройдены вместе с педагогами. В дальнейшей работе это помогает организовать процесс работы над спектаклем от начала и до конца. Во время постановки спектакля как будто проходишь заново от первого к четвёртому курсу.

Актёры учатся четыре года, режиссёры — пять. На четвёртом курсе актёры играют дипломные спектакли. На пятом курсе режиссёры отправляются на самостоятельную постановку в профессиональный театр. Это первая работа режиссёра без педагогов, когда он должен сам справляться со всеми этапами. С педагогами режиссёры встречаются уже после премьеры, на защите диплома, когда представляют результаты своей работы.

Для постановки дипломного спектакля я поехала в Южную Корею. Мне было важно проверить, узнать, нужно ли в Корее всё то, чему я научилась в России. Когда я уезжала, всё было совсем по-другому. Да и тогда я не знала точно, какой «багаж» привезу домой. Прежде чем приступить к работе, я ходила на занятия в институт. Многие молодые педагоги — это выпускники российских и других вузов. В результате этого студенты уже гораздо больше осведомлены в этюдном методе, чем я, когда уезжала учиться в Россию. Они знают, что это такое, основные законы. Но пока это лишь теоретические знания, потому что этюды затрагиваются в том же объёме, что и остальные упражнения.

Очень многие вопросы волновали меня. Хватит ли терпения у ребят? Ведь это я находилась одна в чужой стране. У нас на курсе постоянно висела угроза отчисления, которая служила своеобразным моторчиком к преодолению себя. Но здесь каждый вправе отказаться. Студентов не отчисляют. Образование платное, и он может только уйти сам. Будет ли им интересен такой подход к работе? Или они начнут опаздывать, а потом и вовсе перестанут приходить? Ведь эта постановка не обязательна

для них. Смогут ли они справиться за три месяца с тем, чему я училась четыре года?

Материалом для дипломного спектакля был выбран мюзикл «Fame» J. Fernade «“Слава” Жоса Фернанде», в общей сложности в нём было занято двадцать пять человек. Восемь ролей были основными. Актёры были выпускниками и студентами того же факультета, на котором когда-то училась и я в Корее.

Мы начали с разбора. С того, что скрыто за текстом, с событий и мотивов, скрывающихся за поступками. Первые встречи проходили в полной тишине. Говорила только я. Вопросов не было. Я поняла, что интерес проявляется в те моменты, когда я загадываю загадки, а потом помогаю их разгадать. Так становится явной скрытая сторона пьесы, которая не видна с первого взгляда. Скрытые за словами и поступками цели и действия персонажей стали настоящим открытием для актёров. Они в первый раз сталкивались с этой стороной пьесы. Постепенно в них проснулся интерес, похожий на тот интерес, который бывает у детей, когда они ищут клад. На встречах стали возникать предложения и вопросы. Иногда даже споры, что очень радовало меня в данной ситуации. И как неожиданно студенты театрального института в Сеуле стали напоминать мне моих однокурсников из ГИТИСа!

Я поняла, что если сейчас буду объяснять, как надо, и как не надо делать, — я потеряю их интерес. Поэтому я стала предлагать игры. Вместо того, чтобы объяснять необходимость этюдов к образам, я предложила актёрам представить внешний облик своего персонажа и воплотить его в жизнь. Следующая репетиция была очень радостной. Актёры готовили свои костюмы, с интересом наблюдали за другими, хохотали. В такой атмосфере я могла легко перейти к следующим этапам — небольшим этюдам к образам, пока простейшим, но очень важным. Мы двигались медленно и, возможно, успели далеко не всё, но мне было важно не торопиться.

Через три месяца мы показали спектакль, и я снова уехала в Москву — защищать диплом. Прошла защита дипломов, я поступила в аспирантуру. Хотя меня всё ещё терзали сомнения. Я видела явный интерес со стороны актёров к этюдному подходу, видела, с какой жадностью они глотают всё, что им предлагается. Но я до сих пор не знала, как это повлияло на их обучение и работу в Корее. Что если эти новые знания помешают им в том инсти-

туте, в котором они учатся? Что если после этого проекта им будет сложно вернуться в театр? Что если эти знания пойдут во вред?

В Корею мне удалось приехать только через два года. Мой учитель и профессор театрального факультета отметил студентов, которые два года назад работали в нашем проекте. Он и другие педагоги отметили их отличие от других студентов. Они чувствовали себя увереннее, приступая к новому материалу, владели некой базой, которая позволяла им не теряться перед пьесой или заданием. Отличие этих студентов от других отмечали даже педагоги, не работавшие раньше в этой группе и не знавшие об их участии в проекте. А это значит, что даже через два года в студентах был заметен опыт, приобретённый во время трёхмесячного проекта.

Это помогло мне убедиться в необходимости знакомства корейских студентов с этюдным методом репетиций. Не только знакомства, но и применения этого метода в упражнениях и репетициях. В постановках с профессиональными актёрами я также должна выступать в позиции педагога. Т.к. для того, чтобы мы могли понимать друг друга, мне необходимо быть в состоянии передать им все навыки и знания, которые дали мне в ГИТИСе.

Основная сложность, с которой сталкиваются другие выпускники российских вузов в Корею и с которой обязательно столкнусь я, — это невозможность вписать этюдный метод репетиций в систему театрального образования. Театральная педагогика в Южной Корее имеет свою историю и свои традиции. И скорее всего нельзя менять её сразу. Очень многие из тех, кто уезжал вместе со мной из Кореи в другие страны, сейчас уже вернулись и продолжают возвращаться. Теперь они преподают, играют в театрах и ставят. Постепенно, постоянно практикуя и проверяя, мы поймём, как возможно применить этюдный метод в нашей театральной системе — как соединить эти, пока трудно соединимые части.

Список литературы

- Голубовский Б.* Наблюдения. Этюд. Образ. М., 2001.
Кнебель М. Поэзия педагогики. М., 2005.
Мастерство режиссёра. М., 2002.
Станиславский К. С. Работа актёра над собой. М., 1954.
Станиславский К. С. Мастерство актёра в терминах и определениях. М., 1961.

■ ЖИВОПИСЬ

РАБОТЫ ХУДОЖНИКОВ-АВАНГАРДИСТОВ
НАД ПОСТАНОВКОЙ БАЛЕТОВ
(П. ПИКАССО В ДЯГИЛЕВСКОЙ АНТРЕПРИЗЕ)

После Первой мировой войны С. Дягилев активно сотрудничал с западноевропейскими художниками в Париже. Одним из ведущих направлений эпохи был кубизм, появление которого вызвало много споров и разногласий. Это направление получило развитие и на театральных подмостках в деятельности П. Пикассо и С. Дягилева.

Ключевые слова: Пикассо и театр, Дягилев, кубизм, авангардные направления живописи, «Парад».

**I. Victorova. AVANT-GARDE TRENDS IN BALLET STAGINGS
(PICASSO'S DESIGNS FOR DIAGHILEV'S
"LES BALLETS RUSSES")**

After World War I Sergei Diaghilev established an intense co-operation with various West-European artists in Paris. One of the leading art movements of the time was cubism, the emergence of which was highly disputed. This trend got its further development on stage due to fruitful joint efforts of P. Picasso and S. Diaghilev.

Key words: Picasso and the theatre, Diaghilev, cubism, avant-garde trends in painting, «Parade».

Не многие художники — представители такого авангардного направления живописи, как кубизм, — работали в театре: Мари Лорансен и Анри Лоран оформили по одному спектаклю в антрепризе Дягилева; Жорж Брак выполнил декорации к двум балетам антрепризы — «Несносные» (1924) и «Зефир и Флора» (1926). Одним из самых ярких и интересных этапов сотрудничества антрепризы с кубистами было сотрудничество с Пабло Пикассо. В контексте миро-

* Викторова Ирина Юрьевна — аспирантка кафедры истории зарубежного театра Российской академии театрального искусства-ГИТИС, e-mail: i.y.viktorova@gmail.com.

вой культуры имя Пикассо — ключевое звено в цепи новых форм, рождающегося авангардного искусства. Масштаб творчества Пикассо настолько велик, что его работе в театре необходимо посвятить отдельное исследование: 1917 год — балет «Парад», последующие работы Пикассо — «Треуголка» (1919), «Пульчинелла» (1920), «Cuadro Flamenko» (1921), «Меркурий» (1927).

Балет «Парад» — первая работа художника в театре, это наиболее известная и исследованная работа среди вышеперечисленных. О «Параде» написано очень много. Появление этого спектакля ознаменовало начало становления кубизма в театральном искусстве, т. е. кубистическая живопись стала «зрелищем» действенным, наделенным реальным движением, ритмом, звуком. Таким образом, эксперимент сделался частью культурного процесса, а спектакль в итоге принято считать манифестом кубизма, хотя необходимо отметить, что здесь сконцентрированы черты самых различных течений того времени. В работе Пикассо можно увидеть намеренное смешение стилей, ломку любой эстетики и логической последовательности, парадоксальное соединение якобы несоединимого: живые актеры оказывались рядом с пляшущими кубистическими конструкциями. Оформление Пикассо повторяло мотивы, пластику и колорит его картин: бродячие акробаты,двигающиеся манекены, исполненные вполне в духе «динамического» кубизма.

Следует особое внимание уделить занавесу, который был сделан для увертюры спектакля: занавес, словно отдельная картина, вписанная в контекст спектакля, отличался от оформления всего последующего действия как розовый период Пикассо от кубизма. На этом самостоятельном полотне были изображены герои картин Пикассо — арлекин, гитарист, жонглер, юная акробатка. В центре картины — белый крылатый конь как фантом, существующий в этой реальности. Такое решение занавеса «Парада» создавало двоякое ощущение — он был одновременно и фантастический, и реальный. Публика могла рассматривать занавес дольше обычного, потому что до его поднятия на авансцене разыгрывалось своеобразное балаганное представление. И действие, предворявшее спектакль, усиливало ощущение двуплановости событий. На первом плане — жизнь внешняя, блестящая, жизнь-праздник, но за ней — однообраз-

ная и скучно-механическая история героев. Все это — актерская жизнь «по-правде» и «наизнанку».

Балет «Парад» считается новаторским событием в театральной жизни не только Парижа, но и всего театрального и музыкального мира. Постановка «Парада» объединила Ж. Кокто, Э. Сати, Л. Мясина и П. Пикассо.

Интересно, что для Кокто, главного идеолога и создателя «Парада», этот спектакль — пример идеального современного театра. Для Кокто «Парад» — это тип театрального представления, т. е. не балет в чистом виде. В работе над этим спектаклем он выработал свою формулу, композицию, свое видение спектакля, а точнее, шоу. Акробатика, клоунада, французские польки, чечетки, пантомима, драма, сатира сочетались у Кокто с вниманием к проблеме урбанизации мира. Такое явление, как мощь большого города, с его шумом, техническими новшествами, и прогрессом, являлось жизнью в ее самых различных проявлениях и было выплеснуто на сцену в самой агрессивной и неоспоримо наглой форме. По задумке Кокто в спектаклях возможно самое невероятное смешение стилей и жанров, а выразительные средства нескольких смежных видов искусств могут самым неожиданным образом применяться и «работать» в спектакле. Торжеством этих идей и стал «Парад». Такой подход впоследствии стал неким ориентиром для целого ряда балетов Кокто, написанных на сюжеты из современной жизни.

«Парад» — синтетический спектакль. Живопись, хореография, музыка как компоненты этого спектакля выдержаны в едином мюзик-холльном стиле. Г. Аполлинер писал в пояснении к балету: «...впервые достигнутое новое единство (ибо до сего дня декорации и костюмы, с одной стороны, а хореография, с другой — соединялись лишь внешними узами) придает «Параду» сюрреалистический характер, в чем я усматриваю отправную точку нового духа искусства...» [*М. Герман*, 2003, с. 242].

Из чего состоял балет «Парад»? Из того, чем жило и эстетически питалось европейское общество. Для Парижа того времени очень характерен расцвет разнообразных зрелищ и многообразных эстрадных жанров: мюзик-холлов, спектаклей-ревю, цирковой эксцентриады. Молодые композиторы, театральные деятели, художники того времени оказались охвачены и увле-

чены этими новыми жанрами. Поэтому вполне закономерно, что все они оказались в основе идеи балета. А художник в этом смысле получил полную свободу выражения для применения своих живописных приемов в театральном пространстве.

Понятие мюзик-холла оказалось существенным и для хореографии спектакля, в то время как «Парад» даже не балет в полном смысле этого слова. Дело в том, что приемы, выработанные в этом спектакле, породили целое направление в новой хореографии — мюзик-холльный балет.

Все это отвечало давним пристрастиям Пикассо. Но Дягилеву и Кокто приходилось долго уговаривать художника взяться за работу в новой для него области. Пикассо колебался: он никогда прежде не работал в театре. К тому же это противоречило идеям кубистов. В принципы кубистов не входили манифесты или публичные выступления. В этом было значительное отличие кубистов от футуристов, для которых театр, напротив, был прекрасным местом для выражения и утверждения своих идей. Кубистам свойственна «антипублицистичность» и отказ от участия в таких проектах. Тем не менее работа состоялась.

18 мая 1917 года — знаменательная дата в истории театра. Вполне символичным можно считать совпадение — премьера состоялась в театре «Шатле», где когда-то парижанам открылся мир русской антрепризы Дягилева. Но теперь произошло событие, которое не только вывело русскую труппу на новый уровень, но и стало ясно, что кубизм оказался созвучным театру.

Премьера превратилась в скандал — публика, а это была самая изысканная публика Парижа, — была шокирована эстетикой спектакля. «Это был очень своеобразный балет: балаган на ярмарке с акробатами, жонглерами, фокусниками и дрессированной лошадей. Балет показывал тупую автоматизацию движений, это было первой сатирой на то, что потом получило название “американизма”. Музыка была современной, декорации — полукубистическими. <...> Музыка, танцы, а особенно декорации и костюмы возмутили зрителей. Я был до войны на одном балете Дягилева, вызвавшем скандал, — это была “Весна священная” Стравинского. Но ничего подобного тому, что случилось на «Параде», я еще не видел. Люди, сидевшие в партере, бросились к сцене, в ярости кричали: “Занавес!”. В это время на

сцену вышла лошадь с кубистической мордой и начала исполнять цирковые номера — становилась на колени, танцевала, раскланивалась. Зрители, видимо, решили, что танцоры издеваются над их протестами, и совсем потеряли голову», — рассказывает Илья Эренбург, бывший на этом представлении. Балет получил даже политическую окраску, в зале раздавались крики: «Смерть русским», «Пикассо — бош!», «Русские — боши», — вопили зрители, что является невероятно грубым оскорблением по нормам того времени [*И. Г. Эренбург, 1962—1967, с. 211*]. Впрочем, сегодня реакция публики на «Парад» кажется очень неожиданной: по сути, это был веселый спектакль, высокопрофессиональное зрелище, в чем-то пародийный, содержащий в себе некие современные очевидные истины. Однако «шумный провал» спектакля не мог остановить Пикассо: вызов был возведен в принцип самого замысла, а скандал стал началом успеха.

Постановка «Парада» стала событием. Начало сотрудничества Пикассо с Дягилевым — крайне важная веха во многих сферах — живописи, сценографии и театре. Работа в театре не могла пройти бесследно для живописи Пикассо: в его станковом кубизме произошли соответствующие изменения. Можно соотнести: как на сцене условные красочные конструкции вписываются в коробку сцены и соединяются с живыми танцорами в единое представление, так и в натюрмортах художника смешиваются и объединяются кубистические элементы с реалистическими. Подобное стремление уже было в коллажах, но после театрального опыта оно приобрело другой смысл и стало осуществляется иначе. С точки зрения сегодняшнего дня «Парад» — объект поп-арта. Кубистические афишные доски, джаз, «конкретная музыка» в виде натуралистических шумов, наконец, цирковые трюки и акробатика в хореографии — все это не оказалось локальным сенсационным событием и не замкнулось в периоде 20-х годов, а было мощно «раскручено» и получило существенное развитие на протяжении всего XX века.

Ответом на вопрос, чем же стала премьера «Парада» — поражением или победой, — становится дальнейшее сотрудничество художника с труппой Дягилева, принесшее успех Пикассо как декоратору и подтвердившее правильность выбранного новаторского пути антрепризы. А Дягилев уже вскоре после премьеры

наметил планы дальнейшего сотрудничества с Пикассо. Последующие спектакли этого тандема имели, как правило, сразу большой успех. Приемы кубизма становились модными. Именно Пикассо сделал их доступными зрителю и созвучными театру. Оказалось, что кубизм может быть органично включен в сценическое пространство, что он сценичен по своей сути, а кубистическая условность прекрасно сочетается и с пластикой андалузского народного танца («Треуголка» и «Cuadro Flamenko»), и с духом старинной итальянской *commedia dell'arte* («Пульчинелла»).

Поэтому последовавшие за «Парадом» работы Пикассо крайне интересны и требуют особого изучения. Эти спектакли имеют различные стилистические тенденции. Благодаря спектаклям, оформленным Пикассо, русская антреприза выступила как новатор в развитии трех стилистических направлений, возобладовавших в европейском искусстве 20-х годов: линия урбанистически-конструктивистская («Парад»), линия неоклассическая («Пульчинелла») и линия неофольклористская («Треуголка», «Cuadro Flamenko»). Может показаться довольно необычным наличие столь различных, но параллельно возникших тенденций. Действительно, здесь явно прослеживается контраст между «вызовом» и «революцией» «Парада», откровенным ретроспективизмом «Пульчинеллы» и «Треуголки», в сочетании с фольклористичностью «Cuadro Flamenko», основанной на подлинных андалузских танцах. Совмещение очень разных, во многом противоположных тенденций образует собой своеобразную художественно-эстетическую линию, характерную для всего художественного движения. Этот период характеризует своеобразный синтез искусств, составивший главное открытие и направление театра XX века.

С 1919 по 1921 год самыми значительными спектаклями стали «Треуголка» и «Пульчинелла». Над ними совместно работали Пикассо и Мясин.

В одноактном балете «Треуголка» интересно сочетание испанского сюжета Педро де Аларкона, музыки Мануэля де Фалья и декораций испанца Пикассо. В результате получился очень яркий и темпераментный спектакль, с насыщенным и динамично представленным изображением испанской жизни. Для этого балета был выбран достаточно традиционный сюжет — история о семье простого мельника и посягательства Коррехидора на честь его су-

пруги. Композиционное решение спектакля представляет собой калейдоскоп номеров, объединенных пантомимными сценами и все это на фоне ультрасовременного пространства, созданного Пикассо. Разрабатывая декорации и большую серию народных костюмов, Пикассо оказался одним из авторов нового шедевра.

Как и в случае с «Парадом», занавес к этому балету привлекает внимание. Расписывал его лично Пикассо при помощи декораторов Полуниных. Здесь изображена группа зрителей, расположившихся в ложе во время корриды. Одна из дам сидит в довольно легкомысленной позе, закинув ногу на ногу, раскованно подняв юбку выше колен, другая — молоденькая девушка в скромном платье, к ней наклонился мужчина, будто нашептывая что-то. Таким образом, национальный сюжет живописного полотна (занавеса) стал действенным элементом спектакля. Интересен здесь типичный прием кубизма: на первом плане выставлены чисто бытовые предметы — бутылка вина и корзина, полная различных яств. Для кубистов характерно использование отдельных, иллюзионистически выведенных элементов изображения, будь то шляпка гвоздя, рисунок обоев или прожилки мрамора. Такие знаки реальности соединяли абстрактные схемы кубистов с действительностью. В этом можно отметить особый шик, когда в картине кубиста нет-нет да и «блеснет» какой-нибудь знакомый предмет, никак не ожидаемый или не сразу угадываемый. Предметность реального бытового мира — характерный прием кубизма. Использование бытовых предметов: трубки, бутылки, карты, музыкальные инструменты, шахматы — хорошо знакомой массовой продукции — имело особое значение для художника. При этом художник изображает не весь предмет, а только часть его, например, не всю виолончель, а только гриф и часть контура корпуса, и зритель мысленно должен дорисовывать фрагменты целого. Объект, несмотря на то, что не изображен полностью, легко узнается зрителем. Именно этот прием можно обнаружить на занавесе к балету «Треуголка».

Пикассо много работал над этими декорациями, это подтверждают многочисленные наброски; очень тщательно и подробно искал наилучшей планировки. Художнику было важно определить наиболее выигрышное для сцены композиционное расположение начерченных стен домов южного городка, сохра-

нив наибольшую сценическую выразительность декорации. В итоге в его декорациях графически прослеживаются и силуэты испанских домов с арочными сводами, и вершины гор, и синее небо с мерцающими звездами, а где-то на заднем плане — мост и очертания дальней деревушки. Контуры домов будто нанесены легким росчерком уголька. Цветовое решение пространства — нежное сочетание охристых оттенков и бледно-розовых тонов — создавало атмосферу душевной испанской провинции. Таким образом, получился южный испанский пейзаж, согретый жарким солнцем, которое будто год за годом обесцвечивало краски городских стен. Все это особенно ярко выделялось в сочетании с контрастно решенными персонажами. Их костюмы на выцветшем блёклом фоне оказывались подчеркнуто наполнены цветом и светом.

Костюмы действующих лиц были объединены в цветовые группы — пунцовые, желтые, зеленые, синие, однако в каждую добавлялся черный цвет, созвучный контурам зданий на заднике декораций. В итоге одежда героев приобретала исключительно театральное звучание, подчеркнутое контрастом — суровой скудности, духоты пространства и праздника, исходящего от ярких пятен костюмов.

Важная особенность оформления Пикассо — широкое использование орнаментальных мотивов. Художник выделяет конкретный, характерный для данного персонажа силуэт и через рисунок орнамента подчеркивает его индивидуальность, социальное положение, моральные качества. Костюмы легко выводили на первый план характерную черту персонажа, которая и была ведущей линией поведения этого героя: например, глупость Коррехидора, лукавая кокетливость Мельничихи, суровость альгвазилов, жизнерадостность Мельника, здоровое веселье крестьянского люда. Такая символичность, условность персонажа, подчеркнутая Пикассо, не случайна, это соотносится с еще одним приемом кубистической живописи — созвучно ее символичности. Объект в соответствии с принципами кубизма становится нарочито символичным, но при этом образ на полотне создается под острым впечатлением конкретной натуры. Соотношение идеи и объекта определяет специально сконструированный знак, который дает лишь зримое условное обозначение самой сути, идеи определенного предмета или явления.

В ряду спектаклей Дягилева, которые можно отнести к «ре-ставраторским», особенно выделяется балет «Пульчинелла» по Дж. Перголези, поставленный Л. Мясиним. В итальянских архивах Дягилев нашел незавершенные рукописи Перголези и придумал создать на основе этой музыки, с ее ярко выраженным народным характером, балет на сюжет комедии дель арте. По идее Дягилева простой сюжет был разработан на основе старинных итальянских мотивов: отобран ряд сцен из серии любовных похождения Полишинеля. В итоге Стравинский написал балет, вдохновившись музыкой Перголези. Однако в этот раз Дягилев был особенно придирчив к другим авторам постановки, настойчиво добиваясь осуществления именно своих замыслов.

Сюжет сводится к такой истории: шутник Пульчинелло, традиционный персонаж ярмарочных кукольных комедий, влюблен в хорошенькую Пимпинеллу. Он бесконечно сталкивается с разнообразными неприятностями, подстроенными его злодеями-соперниками. В финале главный герой, естественно, одерживает победу.

Известно, что Дягилев категорически отверг предложение Пикассо перенести действие в современность, что вносило бы элемент иронии в неаполитанский пейзаж. Такими были первые эскизы Пикассо, которые для Дягилева были неприемлемы в этом спектакле. Именно условно-кубистические приемы вызвали у него сомнение. Может показаться странным, что то, для чего Дягилев приглашал Пикассо, вызывало отторжение. Однако кубистский подход в сочетании с итальянской тематикой шёл в разрез с задумкой Дягилева, которая давала ультрасовременное звучание новым приемам. Импресарио желал представить этот балет неоклассическим произведением в духе традиционной *commedia dell'arte*.

Во второй серии картин и набросков Пикассо особенно подчеркнул национальный колорит. По его идее условность сценического действия поддерживалась изображением сцены на сцене. На набросках — внутреннее пространство театра, напоминающего интерьер какого-то неаполитанского театрала — два ряда театральных лож, хрустальная люстра, свисающая с потолка, и маленькая сцена, с декорацией неаполитанского залива, лодочкой и Везувием. Несмотря на то, что и этот вариант не был принят, декорации

пригодились для постановки «Cuadro Flamenco» — сюиты народных танцев и песен. Окончательный вариант оформления «Пульчинеллы», созданный Пикассо, стал одним из замечательных образцов искусства театральной декорации. В конечном варианте балет получился гармоничным, в нем удачно совпали и хореография Мясина, и декорации Пикассо, и музыка Перголези — Стравинского. Особенно прекрасной Стравинский находил работу художника. По его мнению, Пикассо сотворил в этом спектакле «настоящее чудо» [*И. Ф. Стравинский*, 1963, с. 138].

За основу был принят принцип того же маленького «марионеточного» театра. Ширмы были выстроены так, что визуально образовывали стены домов, окна были изображены наброском — намеком, а проемы входов, наоборот, резко подчеркивались. Черные глухие проходы увлекали вдаль, таинственно скрывая нечто. В проеме между домами виднелся Неаполитанский залив с контуром Везувия вдали, на небе — круглая белая луна, а ее свет ярко высвечивал левую, обращенную к зрителю стену дома и стену дома в глубине. Все действие разворачивалось перед декорацией на ослепительно белой поверхности пола, что подчеркивало сочный лунный свет и его сияние, озаряющее всю сцену. Достичь такого эффекта удавалось тем, что пол специально подкрашивался перед каждым представлением.

Еще одна романтическая деталь — лодочка, причаленная к берегу в отдалении. А замыкали сцену — черная и голубая рамы портала. Так был изображен прекрасный, в чем-то меланхолически-серенадный пейзаж. Простота сценической формы — то, что лежит на поверхности. Композиционно декорация состояла из соединения нескольких плоскостей, в решении Пикассо новые принципы авангардной живописи стремительно прорывались на сцену. Всего несколькими сдвигами пространство было приведено в состояние неустойчивого равновесия. За счет этого вся «картинка» воспринималась в движении. Атмосфера романтической идиллии сменялась ощущением шаткости и зыбкости мира, пейзаж становился иллюзорным и пугающим. Сдвиги в конструкции, как и само использование порталов и рамок связывают эту декорацию со следующим приемом, характерным для кубизма. Прием заключается в применении различных «конструкций». Выявле-

ние и утверждение, даже подчеркивание конструкции — существенная черта новой живописи. Так, декорации Пикассо как некий художественный организм с его определенностью, напряженностью, даже с его жизненной, социальной позицией оказываются органично вплетенными в контекст европейской культуры того времени.

За простотой и трогательностью этой декорации скрывались вся сложность и глубина музыкальной партитуры. Ведь «инструментальный колорит балета прозрачный и лирически-экспрессивный: “душа” каждого инструмента и присущий ему характер отражаются в каждой фразе» — так писал Б. В. Асафьев о «Пульчинелле» Стравинского [*И. Глебов (Асафьев Б. В.), 1929, с. 262*]. Это можно отнести и к определению настроения декорации Пикассо: ночной Неаполитанский пейзаж, с очень простым сюжетом, пронизан томно-ласковой атмосферой.

Спектакль «Пульчинелла» вошел в историю дягилевского как один из лучших творений антрепризы.

Еще один спектакль, над оформлением которого работал Пикассо, — балет «Меркурий» (1927) Этот «формалистский опус», как называет его М. Н. Пожарская, был создан вне Дягилевской антрепризы. Но Дягилев включил его в репертуар из симпатии к его создателям. Для исследователей этот спектакль интересен как эксперимент и попытка развития идей и открытий знаменитого «Парада». Однако результаты не произвели должного впечатления — сюжет и отсутствие особой сценической задачи помешали реализации амбиционных планов. Эскизы Пикассо для данной постановки характеризуются неясной пластической формой. Возможно, эти декорации будут интересны для более подробного исследования о театрально-декорационной практике Пикассо.

Особенность деятельности Дягилева заключается в том, что он сделал свои спектакли созвучными времени. Осуществляли это художники и композиторы новой формации, а театр, со свойственными ему особыми законами сценического пространства и сложным рисунком балетного танца, стал толчком для формирования нового пластического видения.

Особый интерес к изучению театрального пространства возникает в начале XX века. Это обусловлено развитием ре-

жиссуры на рубеже веков. Появляется принципиально иной подход к проблеме сценографии: художник в театре становится одним из создателей спектакля, выражая идеи режиссера через решение сценического пространства. Попытка анализа открытий и новаторства художников авангардного направления живописи очень важна для театроведения. Работы западноевропейских художников в постановках русского балета открыли путь к применению новых выразительных средств живописи в театре. Используемые в этих постановках приемы повлияли на развитие не только театрально-декорационного искусства, но и режиссуры XX века.

Первый период антрепризы С. Дягилева связан с творчеством круга «мирискусников». Огромное значение имела революция «мирискусников» в сфере театрально-декорационного искусства. Во многом именно их деятельность повлияла на положение художника в театре, тогда стало очевидным, что художник может самым значительным образом влиять на решение спектакля в целом. Однако ко времени начала Первой мировой войны возникла потребность в обновлении эстетики и стилистики «Мира искусства».

Первая мировая война принесла новые ритм жизни и взгляд на мир, которые стремительно пробивались во все сферы жизни... Реальная действительность должна была быть выражена принципиально ново и созвучно событиям, происходящим вокруг. На смену прежним утонченным приемам стилизации, легким полутонам и размытым импрессионистскими мазкам пришла конкретика, строгость, четкость линий и образов. Это было максимально точно сконцентрировано в авангардных направлениях живописи. Время диктовало свои жесткие художественные нормы, и театр отзывался на его потребности.

Чем живет Европа послевоенного времени? В сфере увлечений — это стремительные «токи» различных эстрадных жанров: мюзик-холл, оперетта, цирковые представления, что было отражено в «Параде». В области досуга в начале века появляются новые увлечения: путешествия, кинематограф — вскоре это станет знаком времени. В быту — весь мир «заговорил»: телефон, телеграф, газеты (кстати, в газетах появился

такой жанр, как интервью). В результате система восприятия мира становится иной, следовательно, и система отражения реальности меняется. Дягилев одним из первых улавливает новейшие веяния, ритмы и средства отражения действительности и осознает необходимость привнесения всего этого на сцену. Для воплощения новых идей требовались художники новой эстетической направленности. Такую «смену курса» можно представить как следование моде, но неверно видеть в этом только следствие расчетливости, любви к сенсациям и того, что в результате войны он был отрезан от своих прежних единомышленников (Бенуа, Бакста, Рериха и других). Смена ориентиров объясняется активным поиском все новых и новых идей. Поэтому Дягилев создает новый круг, художественный центр. Теперь антреприза начинает вовлекать в свою деятельность самых выдающихся художников начала XX века. Художниками новой волны становятся Пабло Пикассо, Андре Дерен, Мари Лорансен, Жорж Брак, Хуан Гри, Анри Лоран, Робер и Соня Делоне, Анри Матисс, Морис Утрилло, Хоан Миро, Андре Бошан, Джорджио де Кирико, Жорж Руо, Макс Эрнст, Педро Прюн, Джакомо Балла, Андре Бошан.

В русскоязычных исследованиях часто можно встретить мнение, что послевоенный период антрепризы интересен лишь как цепь необдуманых формалистических опытов. Однако он достаточно разнообразен и более сложен, чем описывалось прежде. Именно в это время свершились многие открытия, которые зависели от тесного сотрудничества русской труппы с западноевропейскими художниками. Фовизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, кубизм... В острой борьбе, взаимосвязи, непрекращающемся противостоянии множества течений, появившихся в начале века, все-таки можно выделить исключительные черты каждого стиля и направления. Становление кубизма вызвало множество споров и разногласий, но новаторство было очевидно с самого его появления. Созвучность времени, атмосфере и духу послевоенной эпохи привели кубизм на театральные подмостки. Новое направление живописи обогатило театр, его влияние оказалось не локально, а получило развитие в XX веке. В процессе исследования стало ясно, что одни из наиболее интересных театрально-декорационных работ аван-

гардного направления второго периода деятельности антрепризы осуществлены кубистами, поэтому исследование взаимовлияния кубизма и театра важно для изучения рождения нового типа спектакля.

Список литературы

Глебов И. (Асафьев Б. В.) Книга о Стравинском. М., 1929.

Герман М. «Парижская школа». М., 2003.

Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.

Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь // Собр. соч.: В 9 т. М., 1962—1967. Т. 8.

АДОЛЬФ АППИА И АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР
В ЗЕРКАЛЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Александра Экстер — замечательный художник, участвовавший в создании спектаклей Камерного театра. В творчестве Александра Таирова решение сценического пространства было очень важным. Сотрудничество А. Таирова и А. Экстер основывалось на идеях двух ключевых фигур европейской режиссуры — Адольфа Аппиа и Гордона Крэга. Мастерство А. Аппиа повлияло на постановки Камерного театра. Именно на этой сцене его идея «обобщенного места действия» воплотилась в спектакле «Фамира Кифаред» (постановка 1916 г.), оформленном художником А. Экстер. В данной статье дается анализ этой постановки и рассматривается влияние швейцарского художника и его концепций сценического пространства и роли художника в театре XX века.

Ключевые слова: сценография, художник, пространство, эскиз, режиссер, место действия.

**D. Tarkhanova. ADOLF APPIA AND ALEXANDER EXSTER:
REFLECTIONS IN THE CHAMBER THEATRE**

Aleksandra Ekster is rightfully considered as a gifted artist, who took part in the making of performances staged by Tairov's Chamber Theatre. Aleksander Tairov paid special attention to scenic space design. The collaboration between A. Tairov and A. Ekster came into being due to common views they shared on two European key figures in theatre directing of the time — Adolph Appia and Edwin Gordon Craig, whose works exerted substantial influence on the stagings made at The Chamber Theatre. The performance of the play written by Innokenty Annensky «Famira Kifared» as of 1916 (with A. Eksler in charge of decoration) was inspired by mise en scene principles originally put forward by A. Appia. The article gives a brief outline to the staging, focusing on the impact of Appia's scenic space conceptions, which defined the role of the artist in theatre in the XX century.

Key words: scenography, artist, space, sketch, director, scene of action.

* Тарханова Дарья Игоревна — младший научный сотрудник научно-методического отдела ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, e-mail: dara13@mail.ru.

Александра Экстер — художник, который явно выбивается из ряда блестящих живописцев, участвовавших в создании спектаклей Камерного театра. Для режиссуры Александра Таирова освоение сценического пространства становилось одной из магистральных задач. Совершенно очевидно, что Таиров лишь один из многих деятелей театра начала XX века, который всерьез увлечен изменением самого понятия планшета сцены, созданием единой конструкции и т.д. Все эти идеи охватывали европейских и русских реформаторов сценического искусства еще на рубеже веков, одновременно с возникновением режиссуры как самостоятельной профессии. Процессы в Европе и России имели во многом сходные точки отсчета и развития, однако шли далеко не одновременно. Можно утверждать с уверенностью: театр Таирова и его сотрудничество с Александрой Экстер имели свои корни в новаторских идеях двух ключевых фигур европейской режиссуры — Адольфа Аппиа и Гордона Крэга. Именно грандиозная театральная утопия швейцарского затворника Адольфа Аппиа найдет свое практическое воплощение в легендарных постановках Камерного театра. Исследователями твердо высказывается мысль о том, что в русском драматическом театре первым воплощением идеи «обобщенного места действия» стал спектакль «Фамира Кифаред», поставленный А. Таировым в Камерном театре в 1916 году и оформленный художником А. Экстер. В этой постановке «сценические идеи Аппиа были осмыслены Таировым и Экстер в духе кубизма» [В. Березкин, 1997, с. 140]. Русского режиссера также сближает с Аппиа стремление к демонстрации обнаженных, первородных человеческих страстей, придание сценическому действию мифопоэтического звучания.

Особенно выделяет Экстер среди современников то, что несмотря на трагические перипетии своей художественной и личной судьбы, она оставалась удивительно гармоничным творцом, представляющим развитие искусства как процесс, в котором ни одно из звеньев не должно выпадать. Экстер никогда не создавала уничтожающих манифестов, не имела модной репутации экстремистки, но она дышала воздухом своего необычайного, буйного, даровитого времени: «Во всем, что происходило, она видела естественную жизнь искусства, а потому никогда не торопилось порывать с прошлым» [Г. Коваленко, 1993, с. 10]. И еще:

«Идеи времени звучали у Экстер в ее собственной инструментовке, непривычные и новые мелодии как будто рождались из звуков знакомых и перекликались с музыкой классичной и ясной» [там же, с. 15].

Уникальность Экстер и Аппиа (их точка сближения в этом) — родовая принадлежность к своему времени, исполненному предощущением трагедии, конца времен и одновременно необычайная цельность, стремление сомкнуть прошлое с настоящим, принимая природу, человека, жизнь. Удивительно, как при всей нереализованности и недооцененности оба художника (Аппиа и Экстер) остались тверды в своей личной вере и не восстали со злобой против изощренной несправедливости судьбы. «Экстер мужественно следовала своей судьбе, потому что не могла изменить своему характеру. Она не была ни аскетом, ни визионером, не стала ни ипохондриком, ни мизантропом. Она не стремилась к первенству и превосходству над другими, но знала и ощущала силу в себе самой» [там же]. Вот в этом, пожалуй, сказывается их разность характеров с Аппиа. Последний, несмотря на свои поиски гармонии и экзистенциальное приятие мира, в 1889 году уехал в Норвегию, где попытался покончить с собой, а затем помещен на лечение в психиатрическую клинику. Экстер оказалась более сильной и деятельной.

Способность художника к саморефлексии, к переосмыслению реальности также роднит ее с Аппиа. «Природа у Аппиа — это природа как бы пропущенная через человеческое сознание, переосмысленная, а не воспроизведенная с натуры. Она последовательно очищается художником от всего случайного, незначительного» [*A. Annuia*, 1993, с. 21]. Сознание Экстер пропускает через себя разные исторические эпохи и стили искусства, саму природу, чтобы выдать выкристаллизованный мир, авторство которого принадлежит только ей.

Лучшее доказательство цельности Экстер как творческой и человеческой личности — в ее стремлении к созиданию, а не к деструкции. Кубизм — стиль, где реальность распадается на атомы. Эта опасная тенденция начала XX века заставляла философов использовать такие определения, как «Дегуманизация искусства», «Кризис искусства» (в данном случае это названия культурологических статей Ортеги-и-Гассета и Николая Бер-

дяева). Экстер и Аппиа, переосмысливая материальную реальность, в отличие от своих современников не фиксируют ее тотальное разрушение. Их искусство пытается обнаружить ритмы, структуру. «В игре с пространством никогда не берут верх разрушительные силы. То есть художником установлены пределы — предел распредмечивания, грань деформации. В силу чего пластическая ситуация пейзажа являет нам зрелище гармоничное, лишенное драматизма и какого-либо намека на необратимость процессов деструкции. Слово “деструкция” неуместно. Скорее подходят другие слова: освобождение от бесформенности, стремление к ясности, поиски гармонии» [Г. Коваленко, с. 47]. Релятивистская концепция бытия постепенно отвоевывает все большее пространство. Впоследствии это приведет к трагическим изменениям человеческого сознания. Экстер и Аппиа опираются на собственный стержень, и устойчивость мира остается для них неоспоримой, несмотря на неистребимое желание проникнуть в тайну того, что скрывается за предметом или формой. «Зримый мир не обесценивается и не компрометируется; даже решительно расчлененный, властно разъятый на свои элементы, он открывается способным сохранить себя в малейшей своей частице, в каждой своей молекуле, а потому не выглядеть плазмой, переплавившей в себя все без разбора и сожаления» [там же, с. 57]. Уравновешенное и одновременно эмоциональное искусство Аппиа и Экстер не терпит хаоса. Оба художника стремились к тому, чтобы формы, создаваемые ими на сцене, имели энергию движения, но подобная энергия не имеет ничего общего с понятием распада. Экстер, в отличие от Адольфа Аппиа, не была профессиональным архитектором и музыкантом. Но стремление художника постичь закономерности, тяга к архитектурным мотивам заставляет думать, что склад ее ума требовал существования определенных правил, законов, которые не мешали при этом страсти к движению, свободному мазку. Вольность и математика, собранность и чувство, архитектура и лицедейство — вот противостояния, характеризующие суть феномена Экстер.

Александра Экстер — неотъемлемая часть творческого пути великого театра. Таиров словно почувствовал, что таланту Экстер тесно на плоскости холстов. Режиссер увидел, что художник, уже снискавший славу в рядах авангардистов от живописи, готов к

освоению трехмерной реальности. Ее живопись была настолько заряжена энергией, что оказалась готова к преобразению пространства. Знакомство Таирова с Экстер в 1915 году явилось, по сути, рождением Камерного театра.

Несмотря на то, что Экстер оформила в Камерном театре всего три спектакля, она стала настолько близкой духу творческого союза Таирова и Коонен, что их общая работа вылилась в настоящую, трогательную дружбу. Так же, как и сам Таиров, Алиса Коонен познакомилась с художницей в гостях у Н. Гончаровой. Подробности быта Экстер, пересказанные актрисой в ее воспоминаниях, открывают много важного, значимого, что было в характере этой своеобразной, сильной и чрезвычайно цельной личности.

То, что Экстер была явно настроена на восприятие европейской культуры и на удивительный, по признанию Коонен, сплав этой культуры с ее собственной, прослеживается во всей ее жизни, увлечениях и пристрастиях. Не только Коонен замечает преданность художника своим национальным корням и вместе с тем постоянный интерес к Европе. Ее отличие от знаменитых современниц в том, что Экстер не заменяла любовь к русскому колориту увлеченностью русским примитивом - лубком, народной картинкой: «Творчество Экстер облагорожено западноевропейской культурой. Художница многое видела, многое знает, многое претворила в себе. Она русская душой и ей чужда психика эмигранта, но ее внутренний взор всегда направлен на Запад...» [Я. Тугендхольд, 1922, с. 6].

После революции Экстер эмигрировала во Францию. Может показаться, что она окунулась не в чуждую, а, наоборот, знакомую и родственную ее природе среду. Тем не менее, по свидетельствам современников, жизнь в эмиграции отнюдь не была счастливой. Экстер скучала по России, Москве, своему окружению.

Абрам Эфрос утверждает, что поколение сценических деятелей 1914—1924 годов измеряло свой творческий рост по Камерному театру. Этот же критик объясняет, что подобное положение дел установилось далеко не сразу. Действительно, в 1914—1916 годах театр Таирова был встроен в контекст других, таких же экспериментальных, настроенных яростно и непримиримо, сцен. В канун Первой мировой войны и непосредственно во время нее очень разные театральные труппы боролись за свое утверждение.

Можно перечислить следующие: «Старинный театр», «Новый театр», «Дом интермедий», подвалы «Бродячей собаки», «Привала комедиантов». Их лидерами были Дризен, Комиссаржевский, Мейерхольд, Евреинов. В общем, с театрами происходило в эти годы то же, что с литературными и художественными объединениями. Они рождались, недолго существовали и, сверкнув, исчезали. К приходу Октябрьской революции выжил Камерный театр и, по остроумному определению А. Эфроса, «еще один режиссер, человек-учреждение, сам-себе-театр, самый подвижный мастер русской сцены, самый блистательный ее трансформист — Мейерхольд» [*А. Эфрос*, 1934, с. 10].

Существенное отличие Таирова от Мейерхольда в том, что первый мечтал о создании собственной единой труппы, обладающей специфической актерской техникой. Для Мейерхольда же, создавшего особую систему актерской техники, подобный коллектив не представлял значительного интереса. «В этом смысле Таиров следовал пути раннего МХТ и отличался от Мейерхольда, которому сплоченность не нужна была. Таиров каждый, даже проходной спектакль рассматривал как урок для актеров, а программные, ответственные спектакли — как последовательные этапы становления театра» [*К. Рудницкий*, 1990, с. 218]. Можно вполне характеризовать Мейерхольда как режиссера-одиночку, заикленного лишь на собственных трансформациях. Александр Таиров так же, как и Адольф Аппиа, верил в театральную утопию, мечтал о трансформации всей театральной системы, которая приведет к изменению мира и, как следствие, человека. Весьма типичные идеи *fin de siècle* («конец века»), которые безболезненно перекочевали в революционные и после-революционные годы в России.

Итак, Таиров был последовательным фанатиком и именно благодаря своей стойкой вере выжил после Октябрьского переворота. «Таирову не нужны были ни отдельные открытия, ни частичные перемены. Его обуревала мысль о капитальном повороте. Он искал нового сценического единства. Если история Мейерхольда есть история режиссерской личности, то история Таирова есть история театральной системы» [там же].

Первой совместной постановкой Таирова и Экстер стал спектакль «Фамира Кифаред», навсегда вошедший в историю

театра и сценографии. К счастью, сохранились эскизы, фотографии, свидетельства современников. «Спектакль продолжает жить — в воспоминаниях, в воображении, в разгадываниях и догадках» [Г. Коваленко, с. 110]. Эта постановка до сих пор остается объектом интереса и исследований. Работа, восторженно принятая критикой, стала триумфом, блестящим подтверждением ненепростотности поисков Таирова и его единомышленников. Не всегда труды и колоссальное вложение душевных сил и таланта вознаграждаются в сценическом искусстве, да и в искусстве вообще. «Фамира» же был оценен по праву и по заслугам.

Эта премьера окончательно утверждает позицию Таирова и его театра. Их искусство герметично, замкнуто в самом себе, каждый спектакль есть непременно совершающийся эстетический факт, на который не оказывают влияния внешние обстоятельства. «Третий зимний сезон военного времени, по-видимому, обещает быть очень обилён художественными выступлениями. Война, призывы, дороговизна, очередные слухи — а искусство все-таки «вертится», и публика все-таки валит на выставки и в театры. Недаром кто-то сострил в московской печати, что москвичи почти в одинаковой степени интересуются супрематизмом в живописи, пляской вакханок в «Фамире Кифареде» и... речами Милюкова в Думе» [Я. Тугендхольд, с. 70].

Работа Таирова и Экстер над спектаклем «Фамира Кифаред» стала не только свидетельством рождения уникального театра. С точки зрения истории сценографии это была тотальная победа «обобщенного места действия». При этом создатели спектакля следовали собственному пути, пусть указанному, намеченному их европейскими предшественниками. Гордон Крэг и Адольф Аппиа создали тип обобщенного места действия вселенского масштаба. Им не нужны были никакие ассоциации и связи с изображаемой эпохой. Для Александры Экстер объект обобщения — конкретная историческая эпоха, конкретный художественный и архитектурный стиль. Концентрированный образ этой эпохи создается художником на сцене. При неразрывной связи Экстер с реальностью, она не способна была окончательно оторваться от земли и жить в сфере «эйдосов», подобно Аппиа и, особенно, Крэгу.

Именно такой тип обобщенного места действия, придуманный и воплощенный на сцене Камерного театра, получит свое

дальнейшее развитие в 20-е годы в России. «Мера обобщенности образов определялась уровнем уже не мифо-поэтическим, а историческим: они создавали на сцене пластическую квинтэссенцию определенной культурной эпохи человеческой цивилизации - античности, древнего иудейского Востока, романского и готического Средневековья, итальянского барокко, наконец, урбанизма XX века — или определенной страны, взятой в суммарных сущностных формах ее национального бытия» [В. Березкин, с. 406].

Мирискусники также воплощали на сцене образы ушедших веков и стилей. Ретроспективизм, излюбленный прием стилизаторства, был наиболее подходящим ключом для создания образа, например, Франции времен Людовика XIV. Представители данного объединения изображали вполне конкретные места действия, преданно следуя иллюзорным принципам декорационной живописи рубежа XIX—XX веков. Но их подход кардинально отличался от реформаторского пути Камерного театра. «Новая трактовка этих мотивов и претворение их в рождающихся фантазией художника собирательных кубистических, кубофутуристических, конструктивистских композициях, являвшихся изобразительно-пластической формулой-моделью целой исторической эпохи, была следствием прямой полемики с мирискусническим подходом» [там же].

И все же память о роскошных стилизаторских изысках мирискусников повлияла на авангардистов первой трети XX века. Именно в России, художники прежде всего задумываются над тем, как создать на сцене квинтэссенцию духа вполне определенной культурной эпохи с учетом ее архитектурных, пластических, вещественных черт. В европейских странах мирискуснической традиции не существовало. Следуя заветам Аппиа и Крэга, западные мастера создавали свои сценографические образы с наибольшей мерой обобщенности. Если художнику приходилось иметь дело с определенной исторической эпохой, конкретные подробности не интересовали его ни в малейшей степени.

В «Фамире Кифареде» представление зрителей об эпохе античности найдет отражение в сценической композиции, созданной языком кубизма. Природные и архитектурные мотивы античности трансформируются художником и дают зрителю сво-

боду ассоциаций: «Поднимавшиеся от центра сцены в ее глубину широкие торжественные ступени, соразмерные фигуре человека и служившие для нее пьедесталом, переносили в мир античной классики, связанный в спектакле с аполлоническим началом, — темой главного героя трагедии. Разбросанные по краям лестницы монолиты кубов (словно оставшиеся после ее возведения каменные строительные первоэлементы), хаотически громоздясь, передавали — вместе с высящимися конусообразными объемами «кипарисов» — ощущение рваного, скачущего ритма дикого скалистого пейзажа, связанного уже с дионисийским началом спектакля» [В. Березкин, с. 166].

Для Александры Экстер работа над «Фамирой» оказалась реализацией ее давней мечты — ощутить себя строителем, создателем пространства, выйти за рамки плоского, двухмерного полотна. В жажде строительства, осязании форм в сценическом пространстве кроется главное и поистине революционное значение экстеровской сценографии. Подобные стремления художника окончательно порывают с традицией живописной иллюзии мирискусников. Работая в театре и для него, они как бы и не изменяют живописи — вместо холста на подрамнике — задник на дальнем или среднем плане. Экстер же приходит на сцену, чтобы играть объемами, создавать новые формы, пусть из недолговечного материала — фанеры или папье-маше. То есть, делать все то, что остается невозможным в двухмерном пространстве холста.

Сегодня сложно себе представить, что именно тогда, в 1916 году в Москве, на сцене Камерного театра, свершилось настоящее открытие в области сценографии. Настолько естественными в начале XXI века кажутся возможность единой установки на сцене и принцип «пластической декорации» пейзажа. Собственно, этот принцип в «Фамире» был сведен к простейшим геометрическим формам (главное живописное открытие кубизма): конусы, прямоугольники ступеней, кубообразные скалы и камни. Что же касается единой сценической конструкции — на этот счет существуют разные мнения. Например, Алиса Коонен твердо определяет решение пространства в спектакле как первый опыт существования на сцене единой установки. Рудницкий оспаривает соображения актрисы относительно экстеровских пространственных построений. Исследователь утверждает, что

преображение Экстер сценической площадки, слом ровного планшета сцены и ведение сценического действия на широких ступенях не означало того, что кубистическая декорация Экстер стала конструкцией. «Трехмерная кубистическая декорация Экстер была неподвижна. Четкая геометричность всех абрисов оставалась статичной. В структурных очертаниях декорации Экстер доминировали плоскости, напоминая вагнеровские эскизы Аппиа. Не исключено, что Таиров видел его пространственные композиции на выставке в Цюрихе в 1914 году, до войны» [*К. Рудницкий*, с. 231]. Остается неясным, почему статичную декорацию, выполненную средствами кубизма, нельзя назвать конструкцией или установкой. Кажется, именно этого определения добивались, в конечном счете, режиссер и художник.

Бесспорным же новшеством на русской сцене было открытие взаимосвязи ритма режиссерской и драматургической партитур с ритмической партитурой пространства. В трагедии Иннокентия Анненского так же, как и в режиссуре Таирова, существуют два плана: первый воплощает строгое аполлоническое начало, второй — буйное вакхическое. «Аппиевская» лестница с широкими ступенями, которая замыкалась конусообразными то полями, отвечала за аполлоническое начало. Кубообразные формы, напоминающие скалы и камни, вздыбившиеся, вставшие на ребра, отражали неистовое «дионисийство». Зрители в этом абстрактном пейзаже отчетливо видели вполне конкретный пейзаж эллинской эпохи. Тщательно отобранные формы не вызвали полемики и противоречивых соображений. «Нагромождение кубов на сцене точно ассоциировалось у зрителей с нагромождением скал среди какой-то дикой природы. А конусообразные формы ассоциировались с пирамидальными то полями или с кипарисами» [*А. Коонен*, 1975, с. 229]. Любопытно, что вполне прямой ассоциативный ряд рождается в воображении большинства очевидцев. Все объекты, созданные Экстер в пространстве, использовались функционально. Сатиры забирались на конусы кипарисов, вакханки неистовствовали на удобных для действия широких ступенях.

Принципиальным решением для Таирова в знаковом для истории театра спектакле стал отказ от мирискуснической идеи стилизаторства. Таиров ставил стилизованную под античность

трагедию Иннокентия Анненского, стремясь освободить ее от символистских черт и приблизить к мифу, мистерии, архаике.

В этой связи следует отметить особенность пути Таирова в контексте режиссерских исканий в России его времени. Там, где другие мастера (Мейерхольд, Вахтангов, Евреинов) — приходили к столь типичному для эпохи жанру гротеска, смешению комического и трагического, способности находить в страшном — смешное и наоборот, Таиров искал чистоты. Он ставил трагедию или откровенную буффонаду, считая немыслимым смешивать высокое и низкое. «Создаваемый Таириным особый, отрешенный от современной действительности, замкнутый в своей собственной эстетической целостности мир «чистой трагедии» и «чистой комедии» потребовал особых и новых приемов декоративного оформления» [К. Рудницкий, с. 203].

Александр Таиров мечтал о художнике, который смог бы создать «ритмический каркас действия». Александра Экстер стала таким художником. Она сумела соединить жизнь созданных ею в пространстве форм с жизнью пьесы Анненского. Если Экстер воплотила свою мечту о синтезе формы, цвета и линии, то Таиров наконец нашел соединение, взаимодействие драматургической, режиссерской концепции и работы художника. По мнению Абрама Эфроса, эта постановка стала одной из самых гармоничных в истории Камерного театра. Здесь осуществилось равновесие сил драматурга, режиссера, актера и художника. Но Эфрос, восхищаясь монолитностью декораций Экстер, выверенностью пластических форм, неожиданной для него самого сдержанностью художника, допускает серьезную ошибку. Критик видит в спектакле «торжественный парад кубизма» и хвалит художника за то, что она преодолела свою страсть к «развеществлению» мира.

Стремления развоплотить вещественный мир у художника не наблюдалось никогда. Более того, Экстер не чувствовала себя послушной дебютанткой, придя к сотрудничеству с Таириным. Эфрос полагает, что Экстер обуздала свою истинную природу в работе над «Фамирой». И только ощутив себя уверенно на сцене, художница наконец дала волю собственным желаниям, которым суждено было реализоваться в «Саломее» и «Ромео и Джульетте». Критик упорно видит в ней какой-то надлом, беспокойство. Принимает страстность и лиричность натуры за необузданность.

«Ее стихия — барокко «измов». Длинная цепь ее постановок барочна насквозь. Десять лет спустя, в 1927 году, я видел в Берлине ретроспективную выставку ее театральных работ. От кубизма до экспрессионизма — все в них было дионисийно. Она жила на крайнем краю эстетик. Умеренность и расчет — не для нее. «Фамира Кифаред» был исключением» [там же].

Современник же Эфроса Тугендхольд рисует перед читателем образ совсем другой Экстер. На этот раз портрет получается гораздо более точным и объективным. «Дарование Экстер сложно и разносторонне. Как женщина, она со страстной беззаветностью отдается всепоглощающей чаре искусства. Я помню: она работала целые дни во время — столь частых в современной России — обстрелов Киева и Одессы под аккомпанемент шипения и грохота снарядов. Художница вздрагивала: происходящее на улице волновало ее. Но добровольная, чисто мужская самодисциплина труда одерживала верх над житейскими эмоциями. Экстер — женщина, и «вечноженственное», нечто лирическое и мягкое не раз сказывалось в ее живописи, скрашивая абстрактную суровость ее кубистических построений напевным ритмом форм и нежностью колорита. Однако это «вечноженственное» в конечном итоге подчинено у нее голосу интеллекта, всегда корригирующему работу ее вдохновения..... Во всем, что она делает, чувствуется сухой блеск никогда не потухающего, но и всегда регулируемого пламени, — какой-то особенный пафос ума. В этом смысле А. Экстер близка и другим лучшим художницам России — немногим, но отличавшимся именно тем, что в их творчестве было больше мужской оригинальности и силы, нежели столь свойственного женщинам художницам сентиментализма» [Я. Тугендхольд, с. 6].

Макет к спектаклю «Фамира Кифаред» действительно достаточно строг по колориту. Первое впечатление от него — статичность и даже холодность. Но это обманчивое ощущение. Асимметрия левой и правой части макета, напряженность, заряженность пространства энергией — вот некоторые характеристики почерка Экстер, которые проявились в «Фамире» своеобразным образом. Она не изменила страстности своей натуры в первой сценической работе. Скрытое под кажущимся спокойствием и неповоротливостью форм напряжение взорва-

лось в самом сценическом действии, а неповторимый колористический дар вылился здесь в эскизах костюмов. А. Эфрос, не различая в якобы уравновешенно-строгом пространстве макета истинных намерений Экстер, способен разглядеть ее неистовую природу в этих эскизах. «Под отвердевшей корою таилась лава, которая потом прорвалась в «Саломее» и особенно в «Ромео и Джульетте». Костюмы «Фамиры», носители динамического начала, не раз и не два выходили за пределы, поставленные Таировым. Нет-нет, да и резанет нам глаза яркость, напористость, взвихренность покровов и расцветок. Эскизы одежд в этом смысле были особенно наглядны. На сцене они гасли и приглушались; на бумаге же, такими, какими наносила их Экстер, они одержимы беспокойством, почти смятением» [А. Эфрос, с. 24]. Эскизы костюмов чрезвычайно характерны для определения облика художника. В них она вся — порыв, движение, роскошь цвета. Абсолютно неожиданные цветовые акценты — оранжевый и золотой, малиновый и красный, синий и зеленый. В вольном, подчас анархическом использовании цвета чувствовалась тотальная свобода духа художника, отказ от определенных норм и ограничений, принятых каким-либо «измом». Именно безграничная свобода духа, вызывающая непринадлежность к школе, направлению, движению также объединяет Экстер с несчастным и неистовым Аппиа. Стилистические пределы, в которые привычно вписывается искусствоведами Экстер, установлены и одновременно размыты.

На самом деле, костюмы как таковые играли весьма несущественную роль для громкой премьеры на сцене Камерного театра осенью 1916 года. К этому элементу драматического зрелища у Таирова отношение было сложным. С одной стороны режиссер ратовал за то, чтобы тело актера было максимально открытым. Все части человеческого тела должны были быть сценически выразительны. Однако уже в следующем спектакле — «Саломее», мастер позволил художнику представить костюм как самостоятельную конструкцию. «Прекрасные, полные красочности, великолепия и движения на эскизах, костюмы лучших художников современности гаснут и бесформенно виснут, когда они облачают тело актера, дробя его и мешая ему» [А. Таиров, 1922, с. 42]. Еще в «Сакунтале» режиссер выдвинул принцип обнажения тела,

раскрасив актеров в разные оттенки цветов — от лимонного до черного. Этот ход должен был помочь актеру передать «чистоту и первородность» эмоции. Того же предполагалось достичь и в «Фамире». Актеры были облачены в бесхитростно простые одежды с эллинским колоритом. «Несложный крой подчеркивал свойства тканей — их способность спадать ровными складками, струиться и извиваться, взлетать при движении, распрямляться в огромные плоскости и долго парить в воздухе» [Г. Коваленко, с. 111]. Нельзя забывать о том, что все эти пеплосы, хитоны и хламиды лишь слегка скрывали фактически нагие тела.

Известен факт, что Экстер и Таиров, не осмелившись выпустить на сцену вакханок с обнаженной грудью, придумали накладные бюсты. Это неминуемо скандализировало не столь свободную от пуританских моральных представлений часть публики.

Еще одним бесспорным открытием спектакля стало использование Таировым и Экстер «графического грима». «Фамира Кифаред», по определению Рудницкого, стала опытом так называемой «обнаженной постановки». Для Экстер было принципиальным представить актера на сцене в качестве античной статуи, тем самым добиваясь подчеркнутой трехмерности тела, объема. Обнаженные части тела — лицо, плечи, ноги, руки художница гримирует, намечая штрихами контуры мускулатуры. Благодаря приему «графического грима» фигура актера, согласно современному определению, становится арт-объектом. «Эскизы костюмов «Фамиры» ассоциируются с древнегреческой вазовой росписью по ритму и оттенкам своеобразного движения, по контурности рисунка, нанесенного на локальный темный фон. Акварели колористически безупречно сгармонированы, поражают остротой цвета и органичностью его сочетаний» [Р. Хидекель, с. 39].

При создании этих эскизов художница использует принцип контррельефа — то есть изображения светлых фигур на более темном фоне. В 1912 году Александра Экстер долго путешествует по Италии, где впервые знакомится с древним искусством загадочного народа этрусков. Эскизы к «Фамире» — это стилизация изображений на этрусских вазах. Экстер создает два внушающих размеров эскиза, в которых объединяет персонажей пьесы в единую фризую композицию — извивающиеся тела вакханок и сатиров слиты в экстатической пляске. Между тем, для каждого отдельного героя

этой композиции Экстер создает индивидуальный эскиз, повторяя пластику и мизансцену конкретного действующего лица на фризе. Художница как бы присматривается к каждому из участников, укрупняет его характерные черты, индивидуализирует любого персонажа бурной вакханалии. «После Шагала хочется сказать о целой стенке, занятой превосходными эскизами костюмов для «Фамиры Кифареда». На густо-синем и золотом фоне блестяще розовые, словно фаянсовые, тела в горячих, огненно-малиновых тканях; острые, нервные, как тетива натянутые линии; алой — точно кровавой штриховкой оформленные мускулы. Отличные рисунки. В них трепещет сама душа театра — движение» [*Я. Тугендхольд*, с. 72]. Таковы впечатления современника.

Автор многочисленных исследований об эпохе модерна Дмитрий Сарабьянов не ставит под сомнение наличие черт этого стиля в экстеровских эскизах костюмов спектакля и в самих костюмах: «В костюмах «Фамиры» соединились лучшие артистические тенденции стиля модерн, как бы уже переходящего в ар-деко, с новым авангардным художественным мышлением» [*Русское театральное декорационное искусство 1880—1930, 1988*, с. 16]. Таким образом, концепция эскизов костюмов, придуманная художником на этот раз, открывается совсем неожиданной гранью.

Неоспоримой истиной является тот факт, что сложно найти такие же противоположные, антагонистические по своему художественному языку и миропониманию стили, как модерн и кубизм. Внутри этих направлений непримиримо разнятся даже критерии ценности художественного произведения. Экстер же принципиально соединяет черты стиля прошедшего со стилем, который завоевывает современное ей культурное пространство. Ее кубистические декорации в сочетании с модерновыми мотивами костюмов приобретали знаковый характер. «Эффект точно продуман: кубизм пластически как бы самоутверждался, подчиняя себе проявления модерна. Если представить себе героев «Фамиры» в костюмах Экстер в иной среде, просто даже в нейтральном пространстве — это был бы совсем другой спектакль, может быть, вполне в духе бакстовских стилизаций. Сталкивая два стилевых начала, художник словно отмечает рубеж между исчерпавшим себя направлением и направлением новым» [*Г. Коваленко*, с. 114].

Не следует забывать и о необычайной смелости и целеустремленности Экстер (наличие этих качеств важно и понятно Таирову). Экстер появляется в театре в тот самый момент, когда подавляющее большинство просвещенной части публики не чувствует кризиса в искусстве сценографии. Более того, триумфально проходят дягилевские балеты в Париже в декорациях великолепных живописцев, таких, как Бакст или Головин. Многие видят в них вершину достижений сценической живописи и не предполагают дальнейшего развития. Лишь отдельные искусственные критики характеризуют декорации, созданные признанными мастерами, как симптом опасной болезни. Живописцы, усыпив зрителей роскошными «рамами» для сценических картин, делали человека на сцене малозаметной, блеклой, незначительной деталью. «Для Экстер же чрезвычайно важен человек на сцене. Его она понимала как равноправного участника пластической ситуации. Человек в пластическом искусстве — точнее не скажешь о театре Экстер, контуры которого впервые возникли в «Фамире Кифареде» [там же]. Сама того не подозревая, Экстер следует знаменитой и емкой формулировке Аппиа: «Не человек для декорации, а декорация для человека». Следовательно, декорация нужна на сцене как «пьедестал для актера», как «площадка для движения человеческого тела».

Кубизм всегда декларировал, что является стилем, предназначенным для живописи — абсолютной и чистой. Неожиданно для всех кубизм завоевал театральную сцену, избавил ее от тотальной диктатуры живописи и, более того, — заставил театр мыслить себя как самостоятельное искусство, не находящееся в подчинении у чего бы то ни было.

Абрам Эфрос пытается утвердить значение таировских и экстеровских вертикалей, жажду освоения верхней части пространства сцены: «Надо было изменить традиционную «коробку». Недостаточно было перестроить только горизонтальную глубину подмостков. Нужны были вертикали. Дело шло о «завоевании воздуха» — о движении вверх, к колосникам, об овладении всей трехмерностью сцены. Предстояло сломать плоскую площадку, превратить ее в подвижную композицию объемов, которые играли бы рельефами выпуклостей, впадин, подъемов и скатов. Это должно было позволить режиссеру, строящему действие, и актеру,

развертывающему роль, разнообразить ритм игры, подавать ее с разных высот и глубин, усиливать ее приближением или поднято-стью, ослаблять отдалением или сниженностью, словом — темперировать ход спектакля, совершенно так же, как темперировал пианист педалями рояля свое исполнение» [А. Эфрос, с. 16]. Это не совсем правильно. Как отмечает Рудницкий, критики, наперебой говорившие об уникальности и новаторстве таировского театра, не заметили главного. Таиров в своем драматическом театре очень многое строил, основываясь на принципах балетной сцены. Он сам признавался, что только балетные постановки его времени приносят ему истинное наслаждение. Артистов балета он называл «единственными актерами в современном театре, понимающими значение для нашего искусства материала. Балетная сцена, единственная в современном мире убереглась от дилетантизма и осталась в сфере подлинного искусства...» [А. Таиров, с. 49]. Выразительность, отточенность и слаженность движений, максимальное освобождение сцены, ее «пустынность», нарочитое обнажение тела, построение мизансцен по принципу балетных представлений — никто из критиков так и не отметил прямую зависимость таировских шедевров от балета. Более того, Таиров, споря со своими коллегами-режиссерами, выступая против театра натуралистического и театра условного, многое готов был позаимствовать у современных ему балетных деятелей, например, у Дягилева. «Влияние Аппиа предопределило характер постройки. Придя вместе с Экстер к мысли, что «пол сцены должен быть сломан», Таиров все же «сломал» его так, что получились широкие плоские игровые площадки, удобные для группировок массовых сцен. И тотчас же вспомнил о балете. И установка, сооруженная Экстер, и вся режиссерская партитура «Фамиры» повинуются давним принципам организации балетного спектакля. В частности, герой «Фамиры» соотнесен с живописными группами менад и сатиров именно так, как прима-балерина или первый танцовщик обычно соотносятся с кордебалетом» [К. Рудницкий, с. 232].

Итак, организующей пространственной доминантой для Таирова была горизонталь, а не вертикаль, что делает его театр ближе к идеальному театру Аппиа, а не Крэга, которого занимала именно вертикаль. Горизонтальные композиции характерны и удобны для построения балетных мизансцен. Горизонталь была

чрезвычайно нужна труппе Камерного театра, ставшей кордебалетом. «Все таировские шедевры организованы по этому принципу. Редкие исключения только подтверждают правило. Ибо в этих случаях вертикали взмывают вверх по бокам сцены, оставляя середину планшета свободной. Это правило соблюла и Александра Экстер, которая впервые сотрудничала с Таировым в постановке трагедии «Фамира Кифаред» [там же, с. 230].

Один из преданных почитателей таланта Аппиа, князь Сергей Волконский объясняет и развивает идею необходимости и важность линейных композиций швейцарца. Сам по себе человек — часть природы. Растительному и животному миру, а также и человеку, само понятие «прямой» чуждо. Мир естественный обречен на волнообразность, кривая — вот образующая для человеческого существа. И только когда человек хочет войти в искусство, стать частью его, он обязан «волнообразность» своих движений и фигуры согласовать с необходимым фоном для создания гармоничного зрелища, картины. «Ясно, что когда человек ищет к своему внешнему облику дополнительных элементов в видах создания гармонической картины, он должен искать сопоставления своей волнообразности с прямою. Вот почему архитектура, суровая, ясная, построенная на сочетаниях и скрещиваниях отвеса и горизонтали, — лучший фон для человеческой фигуры» [С. Волконский, с. 29].

Сравнивая эскизы Аппиа к «Парсифалю» с «ужасными Байрейтскими декорациями», Волконский указывает на то, как прекрасна в этих проектах горизонталь, как она придает картине завершенность, а человеческой фигуре — значение. Важно, что благодаря горизонтали человек существует в гармонии с величественным миром и природой, исполненным присутствием Бога. История мирового искусства знает немало примеров творцов, художников, остро чувствующих присутствие божественного начала. Как правило, самые яростные из них стремятся к освоению вертикали. Вытянутые линии и пропорции готических соборов, устремленные ввысь человеческие фигуры Франсиско Гойи.... Для Аппиа, художника излома времен, человека, пережившего расцвет позитивистской философии, метания от самых разнообразных верований к полному безверию, — божественное живет в Горизонтале. Таким образом, Бог незримо присутствует

езде, для этого не надо тянуться вверх. Его энергия разлита повсюду. В подобном понимании Высшего Разума — близость к эллинскому язычеству.

Аппиа пользовался прямой линией, горизонталью всегда, в самые разные периоды своего творчества, будь то эскизы 90-х годов XIX века, где еще ясно различимы формы естественной природы, или подарившие ему славу «Ритмические пространства», созданные художником гораздо позже. Можно с уверенностью утверждать, что вся система кубофутуризма построена на прямых линиях. И в «Фамире» ясно различим интерес художника к самому «архитектурному дереву», то есть кипарису. Конусообразные формы кипариса призваны были воплотить именно его. Неожиданна невольная переключка Аппиа и Экстер.

Таирова не интересовало смешение жанров. Он, как и Экстер, хотел искусства ясного, четкого, гармоничного. «Вся его система в зрелом ее виде вообще отличалась геометрически ясной линейностью очертаний» [К. Рудницкий, с. 218]. Нарочитая линейность «Фамиры», живая природа, трансформированная сознанием и воображением человека начала XX века, стремление создать миф и мистирию, свободную от реалий сегодняшнего дня, — все это делало постановку самой «аппиевской» из всех спектаклей Таирова и Экстер. Соревноваться с «Фамирой» может только «Федра» А. Веснина, эскизы декораций и костюмов к которой непременно участвуют в международных выставках, посвященных творчеству Аппиа, как примеры влияния великой утопии на конкретные сценические воплощения XX века.

Еще одним неожиданным фактом, сомкнувшим творчество, театральную концепцию Адольфа Аппиа с, казалось бы, таким далеким от берегов Женевского озера спектаклем по неизвестной Аппиа пьесе русского поэта Иннокентия Анненского, явилось приглашение в Камерный театр художника по свету Александра Зальцмана. Таиров придавал свету особое значение, считая его полноправным действующим лицом. Работая над «Фамирой», режиссер понимал, что такой необычной пьесе, строю стиха и особому ритмическому каркасу, который они придумывали вместе с Экстер, необходимо необычное освещение.

Он был наслышан, что празднества в Хеллерау (школе Жака Далькроза и Аппиа) имели необычайный успех еще и благодаря новой системе освещения, изобретенной немецким художником Зальцманом.

Применение Экстер и Таировым «графического грима» следовало из особенностей освещения сцены. «Нас, актеров, освещение Зальцмана поначалу озадачило. Когда впервые на репетиции сцену залил зальцмановский свет, оказалось, что обычный театральный грим выглядит в нем совершенно неприемлемым. Актеры казались накрашенными, как в захудалом балагане. Тогда Таирову пришла в голову мысль сделать грим графическим. Подчеркивались только глаза и брови, тон лица оставался естественный, свой. Так как тела актеров были сильно обнажены, возникла еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц тонкими растушеванными линиями. Это дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными» [А. Коонен, с. 300].

Привычный театральный задник с нарисованными на нем декорациями был заменен в «Фамире» отрезом достаточно плотной ткани. Задачей Зальцмана, следуя требованиям Аппиа, был так называемый «тональный свет». Художник, размещая электрические лампы за тканью, добивался именно рассеянного света, который не походил на естественное, природное освещение. Свет, подчиняясь воле режиссера, сопровождал действие. В «Фамире Кифареде» участвовали комбинации синих и белых ламп. В подобной системе освещения кубистическая конструкция Экстер — кубы, лестницы, конусы — смотрелись гораздо более эффектно и монументально. Краски костюмов казались ярче, движения актеров — значительнее. Особенными в рассеянном свете казались и раскрашенные тела актеров. Правда, не все критики увидели, что задачи, поставленные театром, оказались блестяще решены, в том числе, благодаря Зальцману. Не способный воспринимать человеческую фигуру как часть искусства, не привыкший к всевластию актера и подчинению ему других элементов сценического творчества, Тугендхольд критикует Камерный театр за слишком реальную, чрезмерно откровенную демонстрацию тела. Он готов к вос-

приятно вакхических сцен со сплетенными телами только через живописные эскизы, через их двухмерное существование. Два обстоятельства особенно подвергаются критике — это нейтрализация, обесцвечивание первого плана сцены и использование «графического грима». «Чересчур реальный облик вакханкам сообщило и то обстоятельство, что не удалось провести в полной мере тот условный грим лица и тела, который был задуман в рисунках госпожи Экстер. В ее рисунках вакханки кажутся фаянсовыми, бело-розовыми — с ярким румянцем, с алой штриховкой мускулов. К сожалению, по тем или иным причинам не удалось заставить артисток белить тело, гримировать щеки и оттенять мускулы; тем более были подчеркнуты почти назойливо влекущие кровавые точки грудей. То же самое приходится сказать и относительно чересчур реально-розовых сатиров» [Я. Тугендхольд, с. 74]. Неожиданно сложным для современника оказалось принять без осуждения ничем не скрываемую плоть, которая благодаря взаимодействию с линиями и объемами, освещением и всплесками цвета, возникавшими в пространстве сцены, перестает быть собственно плотью, приобретая совсем иной статус.

Доминантное звучание вакхических сцен, по мнению Тугендхольда, не только нивелирует саму суть высокого духа трагедии. Эти сцены исполнены театром небрежно — на сцене «суета и возня». И, тем не менее, придиричивый критик пленен спектаклем. Ясно, что зрелище не оставило его равнодушным: «И все же... Нежно опаловая атмосфера некоторых сцен, особенно тех, что выдержаны были силуэтно, в полумраке; слиянность фигуры Кифареда с декорациями, самый принцип упрощения декораций до широких теневых масс, превосходные костюмы, чудесные головные уборы вакханок, гротескные фигуры сатиров, некоторые отдельные движения, очень близкие эротическим вазовым мотивам — все это немалые ценности» [там же].

Спектакль «Фамира Кифаред» также стал внятными манифестом режиссера Таирова, касающимся направления развития актерского мастерства внутри труппы, приоритетов Камерного театра в этой области. Да, декорация, построенная Экстер, была создана для человека. Человеческая фигура на подмостках Ка-

мерного театра несокрушимо величественна. Далеко не каждый актер может справиться с данной задачей — он должен не просто обедать, носить пиджак и т.д., но представлять собой квинтэссенцию какой-либо мысли, понятия, или страсти. Обязан переродиться из бытового человека в мифологема. Для этого нужно обладать недюжинным масштабом личности.

В этой постановке муза руководителя театра — Алиса Коо-нен — появилась в роли одной из менад. Ее настоящее время еще не пришло. Но уже тогда становится понятным — режиссеру удалось создать «команду единомышленников». Его актеры виртуозно владеют актерским аппаратом, то есть телом и голосом, понимают поставленные перед ними задачи, глубоко осознают эстетическую программу театра. Роль Фамиры исполнил Николай Церетели. Современники говорят о его тонкой, выразительной фигуре, умении артиста сохранить в образе нищего Фамиры величавость: «Его голос звучал торжественно и четко. Но я бы сказал, что главное достоинство Церетели — красивые руки, широкий жест, пластичность поз, умение стать «силуэтом». И странное дело — невольно напрашивается мысль: не кинематограф ли, через безглагольную школу которого прошел артист, дал ему этот опыт, это умение позировать, которого так не достает артистам, выросшим на чеховских «переживаниях» [*Я. Тугендхольд*, 1917, с. 76].

Главным же пунктом программы Таирова оставалось следующее. Мастер объединил вокруг себя актеров, которые в силу индивидуальных способностей и особенностей были готовы без пререканий следовать за ним. Он строил театр, принципиально отличный от других. Театр мистерии, мифа и человеческого величия. Пьеса Иннокентия Анненского пестрит символистскими мотивами, несмотря на тот факт, что сам поэт занимает в ряду символистов далеко не самое однозначное место. Одной из принципиальных идей *fin de siècle* была абсолютная вера в то, что человек бессилён. В начале XX века человеку будто возвращается барочное определение «мыслящего тростника». Античный сюжет, взятый автором за основу пьесы, отвечает концепции всевластия Рока и судьбы. Таиров расставляет акценты иначе. Художник Фамира дерзко бросает вызов богам, и это для режиссера более важно, чем грядущая и неотвратимая расплата. В финале Фамира слеп и лишен таланта. Но он не

смирился со своей участью, не молит о жалости и прощении. «Роль Фаиры исполнял Николай Церетели, высокий, гибкий, с глубоким красивым голосом и властным жестом. В конце трагедии герой не терял присутствия духа: все также твердо была его поступь, также надменно и дерзко звучала речь. Нет, он не выказывал никакой готовности подчиниться потусторонней власти разгневанных муз, напротив, он продолжал спорить с небом» [К. Рудницкий, с. 228]. Ставя на сцене театра именно пьесу современника, а не древнегреческую трагедию, Таиров создает спектакль, который по своему концептуальному наполнению, эмоциональному посылу выламывается из рамок собственного времени. «Фаира Кифаред» — открытый вызов, декларация, утверждение в мире, лишенном опоры, ясной антропоцентрической позиции.

Как уже было отмечено, именно художники Камерного театра несколько изменили облик обобщенного места действия, создавая не оторванное от реальности, вневременное, мифологическое пространство, а суммарный образ конкретной исторической эпохи. В спектакле «Фаира Кифаред» античность предстала на своей ранней стадии, понятная, гармоничная, выросшая из самой природы.

Список литературы

Аппиа А. Живое искусство : Сб. ст. [о театре] / Адольф Аппиа; Сост., пер. [с фр.] и коммент. А. Бобылевой; [Вступ. статьи А. Образцовой, А. Бобылевой, с. 9-30] М. : ГИТИС, 1993.

Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997.

Волконский С. Художественные отклики. СПб., 1912.

Коваленко Г. Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. М., 1993.

Коонен А. Страницы жизни. М., 1975.

Рудницкий К. Русское режиссерское искусство 1908—1917. М., 1990.

Русское театрално-декорационное искусство 1880—1930: Из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Каталог выставки. М., 1988.

Тугендхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин. 1922.

Тугендхольд Я. Письмо из Москвы//Аполлон. 1917. №1.

Таиров А. Записки режиссера. М., 1922.

Хидекель Р. О художниках Камерного театра//Искусство. 1971. №5.

Эфрос А. Камерный театр и его художники. Введение. М., 1934.

 *KUHO*

**«НЕ ДЕЛАТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО, НО ДЕЛАТЬ
ПОЛИТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ ПОЛИТИЧЕСКИ»**

Статья посвящена «политическому периоду» в творчестве французского режиссера Ж.-Л. Годара. Автор статьи пытается ответить на основной вопрос: что подразумевает Годар, выдвигая лозунг: «Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически»? В работе анализируются принципы, положенные в основу «аналитического метода» режиссера, главным образом прием «очуждение» (*die Verfremdung*), а также влияние идей Б. Брехта на его творчество.

Ключевые слова: «политическое кино», «очуждение», идеология.

V. Vinogradov. «NOT TO MAKE POLITICAL FILMS, BUT TO MAKE FILMS POLITICALLY» («NE PAS FAIRE DES FILMS POLITIQUES MAIS FAIRE DES FILMS POLITIQUEMENT»)

The article is dedicated to the «political» period in the life of Jean-Luc Godard. The author tries to give a definite answer to the key question — what is the implicit sense of the well-known slogan articulated by Godard, namely: «Not to make political films, but to make films politically». The article gives an in-depth analysis to the principles which turned out to be the basic ones for the elaboration of his «analytical method», mainly the «alienation» feature (*die Verfremdung*) and attempts to trace down the influence exerted by the ideas of B. Brecht.

Key words: Political cinema, alienation (*die Verfremdung*), ideologies.

Что означает этот лозунг¹ Ж.-Л. Годара? И почему делать, а не снимать кино? Ответу сначала на второй вопрос. Глагол «делать» на «языке» группы «Дзига Вертов», куда входил Ж.-Л. Годар, имел совершенно конкретную коннотацию. «Делать фильм» было ответом на вопрос В. И. Ленина «Что делать?»², который переадресовала себе эта группа кинематографистов.

* *Виноградов Владимир Вячеславович* — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий сектором кино Европы НИИ киноискусства, заместитель заведующего кафедрой киноведения Всероссийского университета кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), e-mail: vinogradov_v.v@mail.ru.

¹ *Ne pas faire du cinema politique mais faire politiquement des films politiques.*

² Работа «Что делать?» была написана в 1902 г., ее название цитирует заглавие известного романа Чернышевского. Основная идея автора заключалась в том,

В 1902 г. Ленин провозглашает идею внедрения в сознание рабочего класса социалистических идей, критикует «экономизм», «свободу критики» и намечает дальнейшие задачи, стоящие перед движением, в том числе по созданию революционной централизованной марксистской партии.

Политические симпатии группы «Дзига Вертов» были на стороне этой работы Ленина. Для них ситуация начала века повторялась в современности. Годар и Горен³ считали, что европейские коммунистические движения идут по пути ревизионизма, заключающегося в отказе от революционной деятельности и борются только за улучшение экономического положения рабочих. Так, например, в своей картине «Ветер с востока» Годар и Горен назвали представителей французской коммунистической партии «врагами, притворяющимися марксистами», за отказ от политики диктатуры пролетариата и замены его идеей улучшения экономического положения рабочих (о чем собственно и писал Ленин в «Что делать?»).

С кем парижские бунтари были солидарны, так это с китайской коммунистической партией, не потерявшей (по их мнению) своего революционного духа и проводящей культурную революцию. Идея культурной революции была чрезвычайно близка этой группе, деятельность которой становится своеобразной формой классовой борьбы. Главной целью группы «Дзига Вертов» становилась борьба против буржуазной идеологии (туда относились идеи абстрактного гуманизма, пацифизма и пр.), для достижения которой перед ее деятелями вставали конкретные задачи — политическое образование рабочих (создание «красных университетов»), политическая пропаганда среди интеллектуалов, которые должны в результате перейти на сторону рабочего класса, и поддержка определенных политических сил в международной борьбе (в частности, поддержка Северного Вьетнама в борьбе с американским империализмом).

Кроме того, обращение к Вертову (для них он был человеком, прежде всего «познающим мир во имя диктатуры пролета-

что рабочий класс преследует только экономические цели в своей борьбе и лишен политического классового сознания (своими силами рабочий класс в состоянии выработать лишь тред-юнионистское сознание). Это сознание он может получить только извне, от коммунистической партии, которая является его авангардом. Партия должна транслировать идеи диктатуры пролетариата и вести его к коммунистическим идеалам.

риата») означало разрыв с концепцией кинематографа как «языка самого по себе», т. е. с той позицией, которая была близка Годару в первой половине 60-х гг. Теперь он выступает за новую аналитическую форму, соответствующую новому политическому содержанию. Годар порывает с «буржуазной практикой» (как он сам это называет) создания произведения — отказывается от позиции автора как создателя. Коллективная подпись «Дзига Вертов» ознаменовала новую политическую стратегию.

Все вышеизложенное должно было привести нас к мысли, что «делать политически фильмы» означает идеологическую ангажированность, навязывание идеологии зрителю во имя диктатуры пролетариата. Вот здесь-то и возникает основная сложность понимания концепции Годара.

Действительно, индивид (по Годару) должен определиться в своем классовом отношении, а фильм теперь является не выражением авторского голоса (отказ от предыдущей концепции «авторского кинематографа»), а продуктом идеологии. Но суть годаровской идеи заключена в том, что фильм не должен быть простым выражением классовой позиции: не надо демонстративно и однообразно потрясать своими революционными лозунгами перед зрителем, а следует разрушить традиционную систему репрезентации (что они делают, например, в фильме «Ветер с востока»). Не выдавать некий конечный политический вывод и не демонстрировать внешнюю картину политических событий, а погрузиться в аналитический процесс и погрузить в него зрителя.

Вот как Годар комментирует собственные задачи: «Недостаточно показать ребенка, “цветок” и сказать: “Вот поколение победы”. Нужно показать почему и как именно. (...) Вообще нужно говорить не об изображениях, а об их отношениях. Империализм научил нас рассматривать изображения сами по себе; он внушил нам веру в то, что изображение реально. Тогда как обыкновенный здравый смысл говорит нам, что изображение может быть только выдуманным, поскольку оно есть образ. Отражение. Как твое отражение в зеркале. Реален ты сам, а также твои отношения с этим придуманным отражением. (...) Делать фильм политически значит политически установить именно такие отношения. То есть решить проблему политически. Через труд и борьбу. Пытаясь заставить нас поверить в реальность образов (тогда как они вымышленные), им-

периализм мешает нам воссоздать реальные (политические) связи между образами. (...) Империализм научил нас не выстраивать отношения между тремя образами, о которых мы уже говорили, а если и выстраивать их, то по его плану. Наша задача — как антиимпериалистических информационных активистов — состоит в упорной борьбе на этом поле. Освободить все цепочки образов, навязываемых империалистической идеологией, проходящих через печать, радио, кино, пластинки, книги. Эта второстепенная задача и есть наша основная деятельность, через которую мы пытаемся разрешать неизбежные противоречия. (...) Вот что подразумевается под фразой: “Нет зрелищу, да здравствуют политические отношения...” Тем самым литература и искусство становятся, как хотел Ленин, жизненно важным элементом революционной машины. Короче говоря, не показать раненого феодала, а показать, каким образом эта рана поможет крестьянину-бедняку» [Борьба на два фронта Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов, 2010, с.67].

Необходимо отметить еще важные смысловые оттенки выражения «делать фильм политически». Дело в том, что в русском переводе теряется одно из значений слова «политически». «Политически» означает в русском языке «идейно ангажировано». Во французском же языке слово «politiquement» имеет иной смысловой оттенок. Оно означает «осторожно», «тактично», т.е. находясь на дистанции. Вот именно эту дистанцию Годар пытается обрести, делая политические фильмы политически. Дистанция позволяет человеку избежать ослепления идеями и выработать логически доказательную позицию. Так, в фильме «Один плюс один» он утверждает, что коммунизм наступит, но его наступление должно быть сопряжено с возможностью критиковать коммунизм.

Что же может гарантировать режиссеру подобное дистантное положение? Прежде всего аналитический метод. Аналитика позволяет человеку избежать негативного влияния идеологии, с чем всегда боролся Годар. Кроме того, политические задачи для Годара неразделимы с эстетическими⁴. Отсюда создание метода, весьма напоминающего теоретические и практические опыты Б. Брехта в

⁴ Группа «Дзига Вертов» часто цитирует приказ Мао Цзедуну «бороться на двух фронтах», адресованный художникам на Совещании по вопросам литературы и искусства в 1942 г. Суть его заключается в представлении революционного содержания и совершенствовании художественной формы.

театре. Как и у Брехта, метод Годара основан на известном принципе «очуждения» (*die Verfremdung*). Вообще, один из главных ключей к творчеству Годара (любого периода, а политического в особенности) лежит в творчестве Б. Брехта. Если говорить о 60-х гг., Годар, на наш взгляд, становится кинематографическим Брехтом, обновляющим старую модель искусства.

Идеи Брехта проходят красной нитью через все творчество Годара и особенно ощутимы в политический этап его творчества. В этот период он серьезно изучает работу Брехта «Ме-ти»⁵ и пытается претворить многие ее идеи в своих фильмах. По словам самого режиссера, он давно многое заимствовал у Брехта и прежде всего то, что относится к механизму «очуждения» («плагиаты», членение на короткие истории, использование вставок-зонгов, разрушение «четвертой стены» и т.д.). Годар солидаризируется с известным утверждением Брехта, что произведение искусства не тем реалистичнее, чем легче в нем узнать реальность, а тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нем освоена реальность.

«Очуждение» служит главной задаче, которую преследует Брехт в своем «эпическом театре»: заставить зрителей отказаться от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы точно так же. В этом заключается особый аналитический метод Брехта, когда его зритель мог увидеть реальность и в то же время понять другие возможные пути развития сюжетной линии. Для этого автору необходимо в определенном смысле остановить процесс вчувствования и запустить механизм аналитического восприятия, который (как очень точно было отмечено Годаром) возникает в момент остановки.

Для его осуществления режиссер пользуется множеством приемов, например введение т.н. «зонгов». Как у Брехта, так и у Годара эти музыкальные номера прерывают действие, разнятся с повествовательной стилистикой, призваны разрушить ощущение достоверности происходящего (а в кинематографе оно особого характера, в силу фотографической природы зрелища), суггестивный характер его. Их задача не допустить возникновения иллюзии как таковой. Отсюда и частые обращения актеров с экрана к зри-

⁵ В «Ме-ти» говорится о марксистской диалектике, революционных теориях так, как об этом говорил бы древнекитайский философ Мо-цзы, т.е. с критической дистанции, «очужденно».

телю («разрушение четвертой стены»), комментарии происходящего и пр. Как и Брехт, Годар вводит прием перестройки декораций при открытом занавесе, его совершенно не стесняет введение в ткань фильма самих сцен съемки — «кино в кино» (например, в картине «Один плюс один»). Ту же самую функцию исполняет т.н. «плагиат». Суть использования плагиата — это ликвидация подлинности. В заметке «О плагиатах» Брехт напишет, что решил заняться давно запланированным чествованием литературного плагиата и его восстановлением в старых исконных правах. Плагиат (хорошо известный зрителю) должен был выводить зрителя из-под гипноза произведения и создать искомую критическую дистанцию между произведением и зрителем. Брехт часто использовал чужие сюжеты, нанося поверх них свои... (этот принцип он использует в «Ме-ти»). Критическая дистанция, то, чего добивался в свое время Брехт, становится целью и для Годара.

К концу шестидесятых стратегия повествования у Годара становится полностью брехтовской. Действие часто прерывается комментарием, как текстовым, так и визуальным (например, фотографией или репродукцией), разрушая иллюзию непрерывного развития события, скрупулезного копирования действительности. В конце концов у Годара одним из излюбленных приемов оказывается членение на короткие эпизоды (часто не связанных друг с другом), которым режиссер дает афористичные названия (как и у Брехта), и всякого рода включения в повествование различных текстов.

Годар не собирается по-базеновски наблюдать за этой реальностью в ее целостности, не собирается осмысливать ее, исходя из какой-то одной концепции, ему хочется интервьюировать ее, разложить на составляющие без потери целостности (декомпозировать), расширить ее привычные значения и разрушать устоявшиеся штампы (для этого и совершается деконструкция). Камера же становится микрофоном или зеркалом. И важнейшим средством для такого рода действий Годару необходим монтаж, который создаст новые смысловые связи.

Годар предлагал «делать политически», значит — постоянно задаваясь вопросами, сомнениями, находясь «между». Смотрящий картину должен был сам выработать собственные политические воззрения. Не только внутри фильма создается подобная

ситуация, фильмы Годара этого периода образовывали некие противоположные по смыслу группы. Так, в «Веселой науке», «Один плюс один», «Фильм как фильм» и частично в «Британских звуках» и «Владимире и Розе» есть пассажи, в которых воспеваются одновременно чувства и стихийные политические действия. С другой стороны, стихийные действия напрямую критикуются в «Правде», «Ветре с Востока».

Еще один важный аспект, связанный с проблемой годаровского «очуждения» связан с функцией остановки действия фильма и перевода его в иное «измерение». Об этом мы упоминали чуть выше. По большому счету в центре внимания картин Годара оказывается не действие, а остановка, порождающая смысл. Благодаря тактике снимать политически он создает своего рода кинематограф «смыслопорождающей цезуры». В самом идеальном виде в этом кинематографе эмоция, идея, образ передаются не столько движением, сколько через его отсутствие, через торможение этого движения. Для Годара в его раннем периоде кинематограф становится по большому счету остановкой-фотографией, механизмом проявления сущности реальности («Фото — это правда, а кино — это правда 24 кадра в секунду»⁶). В картине «Жить своей жизнью» Годар косвенно сформулирует суть своего аналитического метода словами философа Бриса Парена. Итог размышлений философа таков — мы хорошо рассуждаем о жизни тогда, когда смотрим на нее отстраненно. Человек, по мнению философа, пребывает в двух состояниях: в одном он молчит и просто живет, а в другом говорит. В случае, когда человек говорит или мыслит (мышление и речь неразрывны у Парена), он находится в состоянии, отличном от Жизни. Жить и думать о Жизни — разные и несоединимые между собой вещи. В качестве иллюстрации к своим словам он приводит притчу о Портосе (из романа А. Дюма «Двадцать лет спустя»). Портос — человек действия, и убивает его первая, пришедшая ему в голову мысль «аналитического» характера. Он задумался над самым обычным движением человека и погиб (выпал из жизни), остановившись. Таким образом, размышляя о жизни, мы находимся вне самого бытия.

⁶ Слова из фильма Ж.-Л. Годара «Маленький солдат», произнесенные главным действующим лицом Бруно.

И Годар создает глобальную кинематографическую модель такой остановки. Даже снимая детективы, он лишает их саспенса, превращая в ментальное пространство остановки. Показательно, что внутри каждой картины, всегда балансирующей на грани движения-остановки, возникают особые эпизоды, символизирующие физическую неподвижность и ментальное движение. Годаровские цитаты возникают в моменты особой неподвижности героев, их замкнутости. Фото, картины и пр. появляются именно в момент остановки героев, нахождения в замкнутом пространстве. Собственно, весь аналитический метод Годара заключается в подобного рода остановках и размышлениях, дающих возможность видеть само движение и анализ его характера. Создается особый сплав между традиционным повествовательным рядом, опирающимся на понятие конфликта, характера, фабульного движения и особым авторским, часто отвлеченным рефлектирующим началом. Соединяет же, гармонизирует эти начала принцип «очуждения». Автор подвергает процедуре очуждения и само повествование, и собственные аналитические комментарии. Так происходит апелляция не к чувствам, а к разуму зрителя. На этом принципе строится методология Годара и, соответственно, его ответ на вопрос, что же такое кино.

Список литературы

Борьба на два фронта Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов. 1968—1972: Сб. статей / Сост. и пер. К. Медведев, К. Адиебеков; Б. Нелепо, С. Дорошенко. М., 2010.

Godard au travail: les années 60 / Alain Bergala avec la collab. de Mélanie Gérin et la participation de Nuria Aidelman. Paris, 2006.

Godard et la société française des années 1960 / Jean-Pierre Esquenazi; préf. de Michel Marie. Paris, 2004.

Jean-Luc Godard / mit Beiträgen von François Albera, Yaak Karsunke, Wilfried Reichart,...[et al.]. München, 1979.

Jean-Luc Godard / par Jean-Luc Douin. Paris. 1994.

Jean-Luc Godard / Raymond Lefevre. Paris, 1983.

■ *Музыка*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНОГО ТЕКСТА («КАРМЕН» В «ГЕЛИКОН-ОПЕРЕ»)

Сценическая версия театра — «современная криминальная драма (только для взрослых». Оригинальная режиссура, интерактивность действия, образная сценография, высокий уровень исполнительского мастерства солистов и артистов хора, «командный дух» молодого ансамбля — таковы принципы спектакля «Кармен» в театре «Геликон-Опера».

Ключевые слова: Опера «Кармен», театр «Геликон-Опера», оригинальные изменения сюжетных линий.

A. Budanov. INTERPRETATION OF THE OPERA TEXT ("CARMEN" AT "HELIKON-OPERA")

Theatre in its staging version is a «modern criminal drama (for adults only)». The director's construction of the plot, interactivity, imaginative stage design, unprecedented artistry of the soloists and chorus singers, «team spirit» — these are the pillars upon which rest the guidelines of the performance at «Helikon-Opera».

Key words: «Carmen» opera, «Helikon-Opera» Theatre, innovative changes of the plotlines.

Обойдя сцены многочисленных театров мира, опера «Кармен» Жоржа Бизе вторую сотню лет остается не раскрытой полностью, поэтому ее интерпретация в сценической версии театра «Геликон-Опера» стала сенсацией столичной оперной сцены 90-х годов прошлого века. Наш интерес вызывают особенности музыкальной и сценической интерпретации этой широко известной оперы в «Геликон-Опере». Такой на первый взгляд известный сюжет превращен создателями спектакля в динамичную версию, обозначенную

* Буданов Анатолий Валерьевич — начальник управления послевузовского профессионального образования ГОУ ВПО «Государственная классическая академия им. Маймонида»; соискатель учёной степени кандидата искусствоведения на кафедре истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российской академии театрального искусства-ГИТИС, e-mail:avbudanov@mail.ru.

в программке, как «современная криминальная драма (только для взрослых)», с элементами психологического триллера за счет изменения сюжетных линий, глубокого раскрытия неоднозначного внутреннего мира персонажей.

Театр «Геликон-Опера» 8 сентября 1997 года открыл свой девятый сезон оперой «Кармен»¹. В 1998 году этот спектакль был удостоен премии «Золотая маска»². Реакция критиков была неоднозначна: спектакль вызвал как восхищения, так и определения типа «плоско-банальный»³. Творчество «Геликона» в 90-е годы XX века провоцировало критиков на броско озаглавленные статьи [А. Вуймарн, 1996, 28 декабря] в отечественной прессе, а в зарубежной эту постановку приветствовали как «актуализированную, тонизирующую и жгучую». Спектакль Дмитрия Бермана именовали «новаторским», «смелым» [David Murray, 1997. Oct., 24]. «Кармен» вызывала интерес как в зале театра⁴ и на других сценических площадках столицы⁵, так и во многих городах России и мира⁶. И все эти годы спектакль «Кармен» оставался живым: так, в феврале и ноябре 2010 года спектакль вызвал восторги московской публики.

Автор данной статьи, как участник спектаклей театра, лично свидетельствует, что сценическую версию «Кармен» неизменно

¹ Премьера состоялась 20.12.96 г. Режиссер-постановщик Дмитрий Берман. Музыкальный руководитель постановки Кирилл Тихонов. Художники-постановщики Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева.

² Лучшая работа режиссера: Дмитрий Берман. Лучшая женская роль: Наталья Загоринская (Кармен).

³ «А задача — вдохнуть жизнь в художественное произведение — всегда одна и “завязанная” не на специфике отдельных видов театра, а на мировоззрении режиссера-интерпретатора, незнание режиссером музыкального языка обедняет будущую постановку. Либо лишает ее смыслового объема и делает плоско-банальной — эта ситуация рассмотрена в шестой главе на примере спектаклей “Отелло” (опера Д. Верди, режиссер И. Мошински, дирижер В. Гергиев, Мариинский театр, 1992 год) и “Кармен” (опера Ж. Бизе, режиссер Д. Берман, дирижер К. Тихонов, “Геликон-Опера”, 1998 год)» [Н. А. Маркарьян, 2006, с. 27].

⁴ Улица Большая Никитская, 19/16.

⁵ На сцене Большого концертного зала «Академический» и др.

⁶ Берман: «У нас даже есть спектакли, в которых сделаны декорации в двух комплектах, и были такие случаи, когда, например, “Кармен”, или в трех, шел в Ливане, в Австрии и в Москве в один и тот же день». <http://rus.ruvr.ru/2009/02/20>.

тепло принимали слушатели/зрители и в крупных зрительных залах ряда стран мира, и в российских городах; в том числе — и в концертном исполнении. Правды ради стоит отметить, что наряду с горячими аплодисментами и овациями зрителей порой слышалось единичное «буу», но лишь во Франции, что неудивительно: видимо, «французский язык геликоновцев» не полностью удовлетворял местных «лингвистов».

Чтобы понять механизмы становления сценического языка театра «Геликон-Опера», обратимся к анализу визуальной образности спектакля в соотнесении с культурно-историческим подходом. Для постановок Дмитрия Бертмана, художественного руководителя «Геликона», характерны: авторское прочтение классических оперных сюжетов; оригинальные изменения сюжетных линий для усиления эмоционального воздействия; интерактивность и психологизм действия [А. В. Буданов, 2009, №12, с. 39–45]. К полноценному художественному результату прежде всего приводит синтез в работе режиссера и дирижера. В сценической версии «Кармен» в «Геликоне» координирующим началом в основе режиссерского и дирижерского освоения музыкальной драматургии режиссер Д. Бертман [Дмитрий Бертман, 2007, №11, 22–28 марта, с. 16] выбирает характерный «энергетический» музыкальный ритм. После традиционного выхода дирижера спектакль начинается нетрадиционно: в тишине по-является персонаж, прикрепляет плакат со словом «CARMEN» и начинает ногами отбивать ритм. Уже при звучании увертюры хор на сцене продолжает эвритмические движения, при этом знакомая музыка воспринимается своеобразно. Музыкальный ритм находится в гармонии с вокальной интонацией, средствами вокальной выразительности, пластикой актеров/певцов, с логикой мизансцен, с красками сценических костюмов и декораций, световой партитурой, стилем визуального ряда. Сценография геликоновской версии спектакля «Кармен» выполнена предельно скупыми художественными средствами: кирпичная стена с граффити, мусорный бак, старый автомобиль. И это не случайно: даже в современной Севилье, где здание бывшей табачной фабрики переустроено в университет, высокие наружные стены близлежащей арены обшарпаны, местами граничат с пустырем. Современные молодежные группировки «тусуются» в подобных местах и у нас, особенно на окраинах мегапо-

лиса. Однако интерпретация музыки действием в «Кармен» на сцене «Геликона» ни в коей мере не является «прямым» иллюстрированием. Все до одного актеры/певцы, солисты и артисты хора пользуются пластическими средствами, мимикой, жестами так образно, живо, что вспоминается завет Шаляпина, утверждавшего, что на оперной сцене необходимо «танцевать» свою роль.

Экспрессивный ритм позволяет услышать в музыке драматическое действие и превращает звуковую картину в зрительную демонстрацию страстей. В сценической версии «Геликон-Оперы» принципом драматургии, который играет важную роль, становится импульсивность, внезапность: источник трагедии Хозе и Кармен — их роковая случайная встреча. Неожиданно и появление Микаэлы, и арест Кармен, и конфликт Хозе с Цунигой, и убийство Цуниги и Эскамильо. В российском социуме 90-х годов нередко были «крутые» типы «тусующейся» молодежи, внешне похожие на сценические образы хористов из «Кармен», «в черной коже с заклепками». В этой среде такие же неожиданные встречи, импульсивные поступки, внезапные коллизии, нагло-показная сексуальность, агрессивное отношение к любви (как вульгарная «любовь» Кармен в руинах автомобиля на сцене «Геликона»). У Мериме несколько другая Кармен, но и у той был погонщик мулов незадолго до драгуна Хозе. Отношение к любовным связям Кармен-контрабандистки специфично: каждого мужчину она выбирала из возможно более высокого социального слоя. С другой стороны, в опере есть и темы любви материнской, и сыновней, и наивно-робкого девичьего чувства Микаэлы, и любви-похоти Цуниги, и рекламно-показной любви любимца публики Эскамильо, и трагическая, мучительная любовь Хозе. Тема любви, так многогранно представленная в опере, создает картину романтического реализма. Слушая музыкальный материал, начинаешь верить, что у Кармен любовь не по расчету; что главное в ней — стремление к идеалу свободы, что Кармен не погубила карьеру Хозе, наоборот, она освободила его, что кредо Кармен — «Хабанера» — это ценность свободной любви. Стремление человека к личной свободе всегда пугает общество как опасное для спокойствия общества аморальное чувство. Вот почему участь Микаэлы как представителя общества несвободного так непредсказуема. Такие ощущения анализируешь уже после захвата в плен эмоций

энергетикой постановки «Геликона». Неожиданное решение гибели Кармен в сценической версии Бертмана лишь подчеркивает, что такое многоплановое произведение нельзя подгонять под какую-то одну идею, что это великое произведение только ставит вопросы, а непредсказуемая жизнь отвечает на них. Глубокий драматизм арии Микаэлы, оплакивающей мать Хозе, — в сравнении со светлой безыскусной темой робкой крестьяночки — убеждает в нестандартном решении образа. В «Геликон-Опере» Микаэла убивает Кармен неожиданно, бессознательно, в состоянии потрясения (черная шаль и свеча в руке) и с пониманием невозможности жизни с Хозе. У Мериме работа Кармен — прикрытие, маскировка основного ремесла молодой красавицы, так называемой «любви», которой ее обучил одноглазый содержатель, он торгует ею, улаживая конфликты контрабандистов с таможей, полицией, военными.

Кармен в опере добивается внимания Хозе из чувства мести именно потому, что он не обращает на нее внимания. Наивный крестьянский парень Хозе, после броска в него цветка белой акации, этого колдовского средства цыганских поверий, отныне восплает страстью к Кармен. Микаэла как вестник из прежнего мира теперь не интересуется Хозе — зачарованный, он не отдает себе отчета, ведомый властной страстью. Кармен сначала мстит ему за задетое честолюбие, делая рабом любовного влечения, потом сочувствует «спасителю», чувствует благодарную привязанность, сменяющуюся разочарованием и ненавистью. Эскамильо, известный тореро, тратит деньги на толпу поклонников и выглядит ослепительно на общем фоне — в геликоновской версии он «новый испанец» в красном плаще. Противостоять его эротической притягательной силе Кармен не может. Адекватная музыкальная интерпретация в этом спектакле показывает трагедию Кармен, жестокой и чувствительной, трогательной и мятежной, для которой «любовь — дитя свободы», а смерть — спутница такой любви.

Проведем сравнение сценической версии «Кармен» в «Геликон-Опере» с оперным текстом для выявления особенностей подхода режиссера Бертмана к анализу партитуры и глубине его проникновения в замысел композитора. Рассматривая партитуру как «современную криминальную драму», режиссер на ее основе строит логику событий спектакля, анализирует стилевые особенности партитуры, решает «сверхзадачу» постановки, с помощью

действенного воображения представляет образ всего спектакля и его частей. В первом действии (по клавиру в спектакле «Гелкон-Оперы» действий всего два) отсутствуют Марш и хор мальчиков, Хор работниц и речитативы. После первой сцены и хора солдат, прихода и ухода Микаэлы, хоров солдат и молодых людей, — Хабанера, сцена с цветком, Дуэт Микаэлы и Хозе решены совсем не в идиллических тонах. Ремарка в клавире «Simplement» («просто») над словами «Микаэла поднимается на цыпочки и очень непринужденно по-матерински целует его», понятна. Но на геликоновской сцене Хозе отвечает ей не в соответствии с ремаркой «tres emu» («взволнованно»): «Родная! Я в мечтах с тобой в приюте нашем скромном...» и «про себя» не ужасается «Кто знает, может, я поддался злобным чарам!» (как в партитуре). Нет, в версии «Геликон-Оперы» Хозе совершенно ясно показывает, как сильно он уже очарован Кармен: он не выпускает цветок из рук, нежно смотрит на него, небрежно отворачивается от Микаэлы, подставляя ей лоб для поцелуя, не отвечает на слова письма матери «Не страшись, родная! Тебе послушен я, и свой я исполню долг. Мне будет Микаэла верною женою». Отметим, что текст в партитуре выглядит ещё более однозначным: «J'aime Micaela, je la prendrai pour femme, quant` a tes fleurs, sorciere infame!», «Я люблю Микаэлу, я возьму её в жены, не нужен твой цветок, колдунья злая...» (заметим, что более точный перевод слова «infame» не как «злая», а как «мерзкая, гнусная, подлая, постыдная, позорная, отвратительная»). Нет, в версии «Геликона» у Хозе отношение к Кармен определено: он ею страстно очарован. Но, если обратить внимание на музыкальную составляющую этого отрывка и сравнить «искусство обобщенных эмоций» с «искусством конкретного действия», то можно увидеть, что и у Жоржа Бизе выразительные средства музыки вы-являют эмоции героя (как говорил Шаляпин о вокальной интонации: спеть «люблю» как «ненавижу»). И эти эмоции, судя по музыкальному материалу, не направлены на Микаэлу, поскольку слова и «равнодушная» музыка противоречат друг другу:

poco rit.

1. *Micaela*
 2. *Micaela*

Мне будет Микаэла - в - да верною же - но ю. А твой цве - ток, колду - нья зла - я!..
 j'ai, me Mí. ca. e - la, je la prendrai pour fem me, quant à tes fleurs, sor. ci. è. re in - fâ - me!

Этот пример подчеркивает верность действенного анализа партитуры постановщиком «Геликон-Оперы», именно такой режиссерской проработки характеров героев.

В то же время объяснение Хозе с Кармен — это уже совсем другой музыкальный материал, пронизанный страстью и глубоким чувством, волнением и страданием души:

X.
D.J.

Ведь ни-ко-гда так страшно не лю-бил, так го-ря-чо, как ты те-
 пен,мон,ja - mais, ja - mais femme a-vant toi, ans - si pro - fon-dé - ment n'a -

X.
D.J.

е-перь лю-би-ма мно-ю.
 - uil trou-bleé mon à - me...

p

Во втором действии спектакля, — после колоритного симфонического Антракта, очень ритмичной, зажигательной песни Кармен, хора, Куплетов Тореадора, секстета Фраскиты, Мерседес, Кармен, Моралеса, Цуниги, Эскамильо, знакомства с Эскамильо, ухода Эскамильо, квинтета контрабандистов Данкайро, Фраскиты, Мерседес, Ремендадо и Кармен — в авторской версии «Геликона» отсутствует песня Хозе. Признания Хозе Кармен («О да, ревную я»), Дуэт Кармен и Хозе, сцены с Цунигой и финала («Всюду теперь с нами пойдёшь...»), на сцене театра «Геликон-Опера» после жестокой драки, Цунигу убивают контрабандисты и сжигают его тело в мусорном баке. Сумрачный характер, темперамент хора контрабандистов, зловещая настороженность и напряженность в музыке, натолкнули режиссера на подобное решение судьбы конкретного персонажа — Цуниги. И такое режиссерское решение оказывается более эффективным для эмоционального воздействия на слушателя, чем возможные «реальные» изображения пещеры контрабандистов в горах, таверны, обрыва или оставление ансамбля «грозит

нам смертью всем...» и т.п. Сохраненный в «Геликоне» симфонический антракт к третьему акту партитуры, пронизанный поэтическим настроением, сменяется терцетом — сценой гадания с весельем Фраскиты и Мерседес и трагическим предчувствием Кармен. В то же время отметим, что здесь пропущены выход цыган, секстет «Смелость нужна при нашем ремесле...», хор «Смелее, смелее в путь, друзья, идите!» и речитатив.

Авторское изменение сюжета режиссером «Геликона» в «выборе» убийцы Кармен очень убедительно оправдывается сценическим поведением героев оперы. Так, когда Микаэла приходит спасти от контрабандистов Хозе и поёт арию «Напрасно себя уверяю, что страха нет...» со всё более решительной интонацией, прячась, она слышит драматический дуэт Хозе и Эскамильо, слышит и слова Хозе: «О, берегись, Кармен! Я не в силах страдать...» Но, главное, она слышит такую экспрессивную интонацию, такую страсть в пении Хозе, видит такую мимику, пластику, жестикуляцию действующих лиц, которые не могут не воздействовать на психику невинной девушки. Зритель/слушатель понимает, как глубоко страдает Микаэла и как она может возненавидеть цыганку. Такая Микаэла и убивает Кармен в сценической версии театра, но арестовывают Хозе — и это правильно — убийца он. Убийца душевной гармонии своей матери, убийца невинного духовного мира бесхитростной девушки, убийца свободолюбивой цыганки, признающий только собственную страсть. На сцене «Геликона» симфонический Антракт к четвертому акту партитуры («жизнерадостный, красочный, насыщенный энергичными ритмами», в духе испанского танца «поло») не переходит в действие оживленной народной сцены с хором «Покупайте!» (и уже убитый Цунига, естественно, не покупает апельсины и веера); на площади перед ареной в Севилье нет нарядной, жаждущей развлечений публики; не прогуливаются мимо палаток с товарами знатные испанки, офицеры, простолюдины, солдаты; нет танцев Болеро, Оле; не поют Дети («Вот они! Подходит квадрилья!»), нет шествия; хор не приветствует ни альгвазила со свитой, ни кюлосов, ни бандерильеро, ни пикадоров; под руку с кавалерами не фланируют Фраскита и Мерседес, хор детей не поёт «Честь Эскамильо!». Аудитория для костюмно-фольклорно-этнографической оперной постановки всегда найдётся: 19 июня 2009 года Международный

оперный фестиваль «Arena di Verona» открывался оперой «Кармен» в постановке Франко Дзеффирелли с Пласидо Доминго за дирижерским пультом⁷. Ансамбль театра «Геликон-Опера», без сомнения, справился бы и с исторической версией интерпретации партитуры! Артисты «Геликона» на сцене хорошо поют, музыкально двигаются, музыкально говорят, они обладают обаянием, артистическим началом, манкостью подлинного артистизма, способностями импровизаторов. Режиссер Д. А. Бертман предельно внимательно относится к набору в театр артистов-профессионалов: «А главное для режиссера в работе с оперным артистом — это поиск той самой действенной интонации. Публика даже не знает, что это так называется, но она хочет именно этого»⁸. Чувственное, энергетическое воздействие эффектных приемов в постановке, благодаря оригинальности сценических решений, соотнесения визуального решения каждой сцены с музыкой, с драматическими коллизиями оперы, с темпо-ритмом спектакля и благодаря умению актеров/певцов выразить сложный комплекс эстетических переживаний способствует яркому эмоциональному восприятию атмосферы «Кармен» в «Геликоне». Правдивая сценическая атмосфера в спектакле создается ансамблем солистов и артистов хора благодаря подходу к второстепенным ролям как к главным.

Взгляд режиссера-интерпретатора Дмитрия Берзмана на текст как на криминальную драму — это особое прочтение, смещение акцентов и выявление новых смыслов в социокультурном контексте, в котором, безусловно, чувствуется влияние современных реалий. Вместе с тем в исследованиях, посвященных музыкальному театру, имеется ряд теоретических проблем, связанных со сценической интерпретацией оперы и требующих дальнейшего рассмотрения, так как исследования оперы в аспекте постановочной интерпретации остаются актуальны всегда.

⁷ Игорь Корябин. Аренианская афиша 2009 года: «...за период с 1913 по 2008 год, ... в категорию от 100 до 200 представлений попадают «Турандот», «Набукко» и «Кармен». <http://www.operanews.ru/09083001->

⁸ Оранжевая революция в отдельно взятом театре / Беседовал Кирилл Веселого // «Фонтанка.ру» / 29.07.200912:25.

Список литературы

Cresson Dominique. Une Carmen russe: de la dynamite! // Le telegramme. 2001. 27 novembre. <http://rus.ruvr.ru/2009/02/20>.

Murray David. Melodrama, incest and fairytale // The Financial Times. 1997. Oct., 24.

Бертман Д. С композитором надо дружить // Культура. 2007. №11. 22–28 марта.

Буданов А. В. Особенности интерпретации оперного текста в сценических версиях музыкального театра «Геликон-Опера» // Музыковедение. 2009. №12. С. 39–45.

Вуймарн А. Кармен поссорит московских критиков // Веч. клуб. 1996. 28 декабря.

Корябин И. Аренианская афиша 2009 года. <http://www.operanews.ru/09083001->

Маркарьян Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX — начала XXI века. Автореф. дисс. д.иск. 2006.

Оранжевая революция в отдельно взятом театре / Беседовал Кирилл Веселаго // «Фонтанка.ру» / 29.07.2009 12:25

Й. ГАЙДН – РАЗМЫШЛЕНИЯ К ЮБИЛЕЮ

Автор рассматривает наименее изученные области творчества великого австрийского композитора — оперу и клавирные сонаты. Через призму этих жанров предлагается по-новому взглянуть на положение музыканта в XVIII веке и на особенности формирования его стиля.

Ключевые слова: Гайдн, опера, К. Ф. Э. Бах, клавирная соната, стиль.

S. Muratalieva. J. HAYDN – JUBILEE REFLECTIONS

The author gives a new perspective to the studies connected with the great Austrian composer, considering the poorly studied areas of his work — operas and clavier sonatas. The analysis is given from a genre standpoint, taking into consideration the musician's place in social life as well as peculiarities inherent to the emergence of this style.

Key words: Haydn, opera, C. Ph. E. Bach, clavier sonatas, style.

В 2012 году мир отпразднует 280-летие великого австрийского композитора Йозефа Гайдна, а несколько лет назад, в 2009, прошла другая дата — 200-летие со дня его смерти. Такие события дают возможность еще раз обратиться к этой поразительной личности. Кажется, что время не властно над ним, прошедшие два века нисколько не умалили значения «мудрого старца», до конца жизни носившего звание капельмейстера князей Эстерхази.

В нашей стране к нему всегда относились с особым почтением. Вот, например, как отмечалось 50 лет назад аналогичное торжество. Перелистав не специальную литературу, а собранные по этому поводу вырезки из обычных газет того времени, хранящиеся в библиотеке Московской консерватории, с удивлением обнаруживаем — широко.

* Мураталиева Суфия Гафутдиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки и музыкально-сценических искусств Российской академии театрального искусства — ГИТИС, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, e-mail: kniga2@gitis.net.

Многое просто поражает. По всей стране, в разных городах, республиках проходили мероприятия: в Большом зале Ленинградской филармонии два вечера подряд — 30 и 31 мая — давали ораторию «Времена года»; в Москве, в Большом зале консерватории, состоялся торжественный вечер, который открылся вступительным словом Александра Васильевича Свешникова, доклад прочитал Юрий Александрович Шапорин, после чего были исполнены симфония № 94 «Сюрприз», концерт для виолончели с оркестром ре мажор (солист Д. Шафран) и «Прощальная» симфония. Играл Государственный оркестр Союза ССР под руководством Карла Элиасберга.

Публикации во многих газетах не ограничивались анонсами мероприятий, были обстоятельные статьи, с изложением фактов биографии, с наиболее заметными высказываниями о композиторе, благо строк о нём написано много. Например, музыковед В. Миткалёва, автор статьи в газете «Комсомолец Туркменистана» (Ашхабад), цитирует слова В. Ф. Одоевского: «Как чуден Гайдн! Скоро столетие пройдет над его прахом, а он еще предстаёт перед нами полный жизни и сил». И завершает статью уже своими, немного наивными словами: «Вечно молодое искусство Гайдна дорого всему прогрессивному человечеству, желающему сегодня строить на нашей планете красивую счастливую жизнь будущего!»¹

Нельзя того же сказать о прошедшей дате, хотя какие-то концерты, фестивали и конференции состоялись², но все же масштаб этой даты — 200 лет без Гайдна — был осознан недостаточно. Не будем говорить об Австрии, где этот год прошел под его именем. В опубликованном на сайте Гайдновского института большом перечне мероприятий, запланированных по всему миру в 2009 году (вплоть до Турции), не упомянуто ни одного российского. Выпущены новые научные исследования о творчестве композитора³. Фирма «Sony Masterworks» выпустила масштаб-

¹ «Комсомолец Туркменистана» (Ашхабад), 31 мая 1959 года.

² Заслуживает упоминания фестиваль и конференция, состоявшиеся в Московской консерватории.

³ Так, австрийский музыковед Syprian Leiner стал обладателем премии имени Fred Sinowatz, вручаемой за научные исследования в области музыки, за свой труд «Kompositorische und spieltechnische Merkmale der Hürner im Schaffen Joseph Haydns».

ный бокс-сет из 37 дисков, на которых записаны все 107 симфоний композитора. В течение юбилейного года в Айзенштадте прозвучали все симфонии Гайдна, а 31 марта 2009 года была исполнена оратория «Сотворение мира», при жизни принёсшая автору самую большую известность.

В творчестве Гайдна представлены все характерные для того времени жанры. В контексте юбилейных размышлений о Гайдне хотелось бы остановиться на менее значимых в его наследии на первый взгляд жанрах — опере и клавирной сонате.

У нас, к сожалению, он мало известен как оперный композитор, начинавший, между прочим, именно в этой области. Его зингшпиль «Хромой бес» (*Der krumme Teufel*, 1752) был поставлен в Вене и принес ему первый успех. В Вене же ему выпадает возможность общаться с великим Метастазіо, на либретто которого позже он напишет оперу в двух действиях (театральное действие — *azione teatrale*) «Необитаемый остров» (*L'isola disabitata*, 1779)⁴. Он же знакомит молодого музыканта с Никола Порпора (жил в Вене в 1751—1758 годы), выдающимся автором более 40 опер.

Потом на службе у Эстерхази Гайдн снова обращается к этому жанру. Первым заказом стало сочинение одноактной оперы для четырех голосов «Ацис и Галатей» (*festa teatrale*), поставленной 11 января 1763 года по случаю бракосочетания графа Антона Эстерхази из Галанты с графиней Терезией Эрдеди [см.: История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом. М., 2007. С. 48].

Ставший князем в 1766 году Миклош Эстерхази перестроил фамильный охотничий замок в роскошный дворец («венгерский Версаль» в местечке Фертёд). Среди прочего там имелся настоящий оперный театр на 500 мест (строительство было завершено в 1768 году) и театр марионеток (1773). В 1770-х годах оперные представления постепенно переросли в постоянные оперные сезоны. Их репертуар состоял преимущественно из опер итальянских авторов, которые разучивались и исполнялись под руководством Гайдна. В 1779-м театр в

⁴ Не случайно Стендаль в своем «Жизнеописании Гайдна, Моцарта и Метастазіо» объединяет их имена.

Эстергазе сгорел; к открытию восстановленного здания (1781) композитор пишет комическую оперу «Вознагражденная верность» (*La fedelta premiata*).

Театральное наследие композитора насчитывает свыше 20 оперных произведений различных жанров, в том числе оперы на итальянские тексты, немецкие зингшпили, оперетты для театра марионеток, а также вставные арии к операм других композиторов и музыкальные номера к драматическим спектаклям, которые также ставились в театре дворца Эстерхази.

В июне 2008 года в библиотеке герцогини Анны Амалии (*Herzogin Anna Amalia Bibliothek*) в Веймаре была обнаружена книжечка с либретто оперы (точнее оперетты, т.е. маленькой оперы, как понимали это слово в XVIII веке) для театра марионеток, упомянутой в записанном Альбертом Кристофом Дисом списке гайдновских сочинений, созданных им с восемнадцати и до семидесятитрехлетнего возраста, которые он припомнил [История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом, с. 162]. Известно, что в 1773 году Гайдн представил публике замкового театра князя Эстерхази три произведения: оперу (*burletta per musica*) «Обманутая неверность» («*L'infedelta delusa*») и оперетты для театра марионеток «Филемон и Бавкида» («*Philemon und Baucis*») и «Шабаш Ведьм» («*Hexenschabbas*»). Подлинная рукопись либретто последней, предположительно, пропала при пожаре в замке в 1795 году. О том, как именно происходила постановка спектакля, неизвестно, однако по воспоминаниям современников становится понятно, что кукольная опера, где главными действующими лицами были гномы и ведьмы, пользовалась успехом. Первая сцена оперы начинается со слов: «Сцена представляет место, где ведьмы собираются и готовятся к встрече и ночному веселью...»⁵.

Оперы Гайдна по большей части комического содержания (не только немецкие зингшпили, но и итальянские — *dramma giocoso* или *burletta per musica*). Такова опера-буффа «Аптекарь» (*Lo speziale*, 1768) по Карло Гольдони, поставленная на открытии театра в Эстергазе.

⁵ Сообщение «Либретто оперы Гайдна “Шабаш Ведьм” обнаружено в библиотеке Веймара». РИА. 27 ноября 2009 года.

Слава Гайдна как оперного композитора побудила венский двор обратиться к нему с заказом. Рис так описывает эту историю: «Композитор с удовольствием взялся за работу — сочинение “веселой драмы “Верная Констанца”. Однако, когда дело дошло до распределения партий, даже заступничество императора не помогло. Свой рассказ Гайдн закончил словами: «Я не стал ставить оперу, собрал вещи и уехал к моему князю» [там же, с. 48–49]⁶.

Есть и оперы серьезного содержания, например, «Армида» в трех актах на либретто Я. Дюранди (1783) по «Овобожденному Иерусалиму» Т. Тассо, одна из наиболее известных, неоднократно ставившаяся и при жизни композитора, и сейчас привлекающая исполнителей. Сам он называл ее своей лучшей оперой⁷. Хотя Гайдн следует барочным традициям, очевидно в ней и влияние того нового, что вносит в этот жанр К.В. Глюк, в 60-е годы представивший в Вене свои первые реформаторские оперы⁸.

Последняя опера — музыкальная драма «Душа философа, или Орфей и Эвридика» в четырех действиях (*L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*, 1791), написанная по заказу в Лондоне, — не ставилась при его жизни. Любопытно, что создана она была в один год с «Волшебной флейтой» Моцарта, его молодого друга, с которым он вряд ли может соперничать в этой области⁹. Премьера оперы состоялась только в 1951 году на фестивале «Флорентийский музыкальный май» с участием Марии Каллас. Значительность партии Эвридики, в отличие от глюковского «Орфея», привлекла и другую выдающуюся современную певицу — Чечилию Бартоли. Именно к этой опере обратился в год 200-летия смерти композитора дирижер Теодор Курентзис, осуществивший ее концертное исполнение в Москве.

И все же, думается, что оперное наследие австрийского мастера еще ждет своего открытия. За рубежом его оперы ставятся

⁶ Речь идет об опере «*La vera Costanza*» (1779), потом поставленной в театре дворца Эстерхази в присутствии императора.

⁷ Lang, Paul Henry, «Haydn and the Opera» (April 1932). *The Musical Quarterly*, 18 (2). P. 274–281.

⁸ Свою «Армиду» Глюк представил в 1777 году в Париже, а в Вене в 1771 году ставилась того же названия опера А. Сальери.

⁹ Можно только отметить объединяющий Гайдна и Моцарта интерес к комической опере во всем ее многообразии.

достаточно часто. Так, в августе 2011 года Рене Якобс и Фрейбургский барочный оркестр представят в Гайдновском зале в Айзенштадте одну из поздних опер Гайдна, жанр которой определяется как *dramma eroicomico* — «Orlando paladino» (1782).

У нас в стране к оперному творчеству Гайдна обращался выдающийся оперный режиссер Б. А. Покровский (Московский камерный музыкальный театр, «Аптекарь»), который также поставил вместе со студентами ГИТИСа оперу «Неожиданная встреча» (*L'incontro improvviso*, 1775).

В наибольшей мере достижения Гайдна признаны, конечно, в области инструментальной музыки, где он заложил основы ее последующего развития. Его принято называть «отцом симфонии» и даже «отцом квартета», чего не говорят в отношении жанра клавирной сонаты. Именно на произведениях этого жанра хотелось бы остановиться более подробно.

Совершенно очевидно, что сам композитор не рассматривал этот жанр, если можно так сказать, как серьезный. Долгое время сонаты не публиковались. Он, очевидно, не писал их сериями, в отличие от симфоний или квартетов, часто выпускаемых им по шесть — шесть Парижских, две серии по шесть Лондонских. Вряд ли прижизненные публикации сонат задумывались как единые сборники.

Гайдн даже не считал их достойными упоминания. В уже цитированном списке гайдновских сочинений говорится только о 15 сонатах для фортепиано [там же, с. 163]. Для сравнения: в списке указаны 118 симфоний, хотя сейчас к этому жанру относят 107 произведений. А это был 1805 год! К этому времени все сонаты уже были написаны (последние обозначены 1794—1795 годами).

Сейчас мы говорим уже о 62 сонатах, опубликованных в издании Кристи Лэндон в трех томах (со сдвоенным первым томом) [Joseph Haydn. *Sämtliche Klaviersonaten. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken herausgegeben von Christa Landon/ Fingersätze von Oswald Jonas. Vier Bände. Bd. 1a, b, II, III. Wiener Urtext Edition*]. Расположены в них сонаты в хронологическом порядке, насколько это возможно, так как даты написания чаще всего отсутствуют¹⁰. В данной статье мы будем ссылаться именно на это издание.

¹⁰ Хотя в полном перечне сонат насчитывается 62 произведения, но восемь из них (№ 21—28) представлены только фрагментами, поэтому реально можно говорить о 54 клавирных сонатах.

К раннему периоду (до 1767 года) относятся 25 сонат, к следующему (до середины 80-х годов) — 24, к последнему (по 1795 год) — пять сонат. При выборе тональностей для них Гайдн предпочитает мажорные, лишь шесть сонат написано в миноре (из них четыре созданы уже 70-е годы). Большинство сонат имеет трехчастный цикл, но есть и две четырехчастные (№ 1 и 13), а также достаточно много — десять — двухчастных (№ 9, 18, 20, 32, 40, 54, 55, 56, 58, 61). Если по отношению к ранним (№ 9, 18, 20, 32, 40) можно было бы говорить об утрате одной из частей, то вряд ли такая версия может быть жизнеспособной по отношению к сонатам, возникшим во второй половине жизни, так как они почти сразу после написания издавались. Между тем половина двухчастных сонат относится именно к 1780-м и 1790-м годам (№ 54, 55, 56, 58, 61). Конечно, нужно сказать, что своеобразной визитной карточкой гайдновских сонат становится менуэт или часть в темпе менуэта, но без жанрового обозначения.

Наибольший интерес всегда вызывают последние сонаты, не случайно многие издания, популярные у нас (Мартинсена, Ройзмана), начинались именно с них. Почти все они были сочинены уже после смерти Моцарта, в 1796 году появляются уже и первые бетховенские сонаты, ор.2. Но значение их несколько не умаляется в этом ряду: своеобразный гайдновский стиль представлен в них со всей очевидностью.

Однако хотелось бы обратиться все же не к последним и не к очень известным минорным сонатам, а к раннему периоду творчества. Прежде всего нужно отметить, что он не писал их по долгу службы, в отличие от почитаемого им Карла Филиппа Эммануила Баха, служебные обязанности которого, напротив, сочетались с его любовью к данному жанру. Позволим себе выдвинуть версию, что знакомство именно с его творчеством и способствовало усилению внимания Гайдна к самому жанру. На наш взгляд, роль К.Ф.Э. Баха на становление композиторского стиля Гайдна недостаточно акцентируется. Обычно отмечается прежде всего влияние Вагензейля (1715—1777). Так, Бюкен указывает: «В клавирных сонатах до 1770 года Гайдн придерживается типа творчества южанина Вагензейля, то есть дивертисмента. Он сохраняет принцип единства тональности во всех частях, принятого в сюитах, и на втором и третьем месте помещает менуэт в своих первых

семнадцати трехчастных сонатах» [Э. Бюкен, 1934, с. 206]. Напомним, что и называет он их чаще всего дивертисментами или партитами. Но однотональные (или со сменой лада) сонатные циклы встречаются у Гайдна и среди поздних сонат (№ 57, 58). Однако даже ранние сонаты Гайдна выглядят гораздо разнообразнее, чем дивертисменты Вагензейля.

Сам Гайдн подчеркивает: «Кто меня хорошо знает, тот, конечно, увидит, что я обязан Эммануилу Баху весьма многим, что я его понял и прилежно изучал...» [цит. по: Г. Риман, 1897, с. 143].

В руки молодому музыканту, живущему в те годы почти впроголодь в Вене, попадает только что изданная первая часть баховского трактата «Опыт истинного искусства игры на клавире» (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753). Читаем об этом в «Истории жизни Йозефа Гайдна, записанной с его слов Альбертом Кристофом Дисом». Собираясь купить хорошую книгу по теории музыки, он отправляется в книжную лавку, чтобы пролистать прежде, чем он выложит за нее свой месячный заработок:

«В качестве новейшего и лучшего продавец предложил ему сочинение Карла Филиппа Эммануила Баха. Гайдн захотел в этом удостовериться, начал читать и понял, что нашел именно то, что искал». И далее там же: «Уже по юношеским сочинениям Гайдна можно легко заметить, что он неустанно изучал трактат Баха и старался усвоить его положения» [История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом, с. 48]. Изучал он также уже опубликованные сонаты К. Ф. Э. Баха. Прежде всего, очевидно, Прусские (Wq 48, 1740—1742) и Вюртембергские (Wq 49, 1742—1744)¹¹.

Влияние берлинского Баха заметно уже в ранних сонатах, что в немалой степени способствует углублению содержания, вносит неожиданную серьезность, в которой им принято отказываться¹².

Стиль ранних сонат Гайдна ясно показывает, что эта музыка предназначалась для домашнего музицирования, а не для пуб-

¹¹ Нумерация сочинений К. Ф. Э. Баха дается по каталогу: *Wotquenne A. Thematiches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*. Leipzig, 1905.

¹² Вспомним высказывание Антона Григорьевича Рубинштейна перед исполнением гайдновских сонат: «Он не страдал за человечество» [см.: *А. Г. Рубинштейн*, 1974, с. 44].

личного концертного исполнения. Кстати, заметим, что, судя по всему, Гайдн с большим уважением относился к любителям музыки — дилетантам¹³. Упомянутый ранее Дис в предисловии к своей книге описывает, как престарелый композитор согласился рассказывать ему о своей жизни, узнав, что он не музыкант, а дилетант: «Этот человек наверняка обладает способностью чувствовать» [там же, с. 13]. Думается, что приведенная мысль чрезвычайно важна для понимания того, что вкладывал Гайдн в свою музыку, а жанр сонаты предоставлял большие возможности для передачи личных чувств.

В середине 60-х годов в жизни Гайдна происходят существенные перемены: он получает титул обер-капельмейстера (1766), из-под его пера уже вышли по крайней мере тридцать девять симфоний и много других сочинений, издаются первые кларирные сонаты.

Не все ранние сонаты можно точно идентифицировать по времени создания (в основном они созданы до 1766 года). В издании К. Лэндон из 25 ранних сонат в томе 1a опубликованы первые шестнадцать сонат (№ 1–16), а также, очевидно, и три следующие, без даты — № 17–19; в томе 1b — пять сонат (№ 20, 29–32), в томе 3 — № 57.

Возможно, что двухчастная соль-минорная соната № 32 (Hob XVI/44) была написана чуть позже, по крайней мере издана она была уже в 1789 году издательством Артариа, в том в числе и с вариантом со скрипкой *ad libitum*. Соната № 57 соседствует с поздними, так как вышла из печати в 1788 году, 2 и 3 части ее повторяют 1 и 2 части из сонаты № 19, но в другой тональности. Соната № 19 вообще выглядит странно, так как начинается неожиданно с ми-минорной медленной части (*Adagio*), а далее следуют две быстрые мажорные части.

Первые пять сонат (№ 1–5, Hob. XVI/8, XVI/7, XVI/9, XVI/G1, XVI/11) совсем миниатюрные, их обычно не включают в издания сонат: № 1 — четырехчастная; в финале Четвертой и первой части Пятой использована одна и та же музыка, здесь же

¹³ Слово «дилетант», происходящее от латинского «*delecto*» (забавлять, веселить, развлекать, услаждать, восхищать), очевидно, не имело в то время того уничижительного, снисходительного смысла, который сейчас вкладывается в него.

впервые в сонатном цикле появляется медленная часть — чувствительное *Andante*. Пока ничего необычного.

Но уже в следующей до-мажорной Шестой (Ноб. XVI/10) проступает и гайдновская энергия (это относится к главной партии первой части и к основной теме двухдольного последней части, с характерным для моторных жанровых финалов ритмическим пульсом), и характерная для К.Ф.Э. Баха чувствительность и драматизм (уход в сферу минора в разработке первой части, минорное трио со «сползающей» темой во второй части, соль-минорная побочная партия в финале, изложенная совсем по-брамсовски и предвосхищающая более позднюю до-минорную сонату (№ 33 Ноб. XVI/20, 1771) и там же неожиданный взрыв драматизма в крошечной разработке). В Седьмой (Ноб. XVI/D1) впервые появляется форма вариаций в первой части (тема и три вариации).

Перелом обнаруживается в следующей, как будто это другой композитор. Соната № 8 ля мажор (Ноб. XVI/5) выглядит совершенно по-новому. В первой части возникает развернутая экспозиция (62 такта), с неожиданным подходом к ми-минорной побочной партии. Разработка начинается с главной партии, а далее очень активное, драматическое развитие, с появлением новых мотивов, которое приводит к доминантовому предькту и каденции в ля мажоре, но вместо репризы главной партии идет побочная в ля миноре (т.е. старинная сонатная форма). Отзвуки этих драматических порывов прослеживаются в трио менуэта и в побочной партии финала. Зрелость этого сочинения отмечена и другими современными издателями: она есть и у Ройзмана (№ 22 во 2 томе) и у Мартинсена (№ 23 во 2 томе).

В следующей ре-мажорной сонате № 9 (Ноб. XVI/4) — нет и намек на неожиданные повороты предыдущей (лишь минорное проведение главной партии в разработке слегка оттеняет беззаботность общего настроения сонаты). Но зато впервые в этой сонате Гайдн использует другой тип цикла — двухчастный, при этом не отказываясь от менуэта в финале (1 часть — *Moderato*, 2 часть — менуэт с трио).

Основной интерес в до-мажорной сонате № 10 (Ноб. XVI/1) представляет первая часть (с фанфарной главной темой). Хотя она и имеет контуры старинной сонатной формы, но демонстрирует

вполне зрелую разработку. А в трио менуэта в третьей части Гайдн неожиданно изливается чувствительной до-минорной темой.

Анализируя далее другие сонаты начального периода, можно сказать, что Гайдн, нащупав пути обогащения образного содержания музыки, двигается в том же плане, постепенно расширяя масштабы формы. При этом можно говорить, что помимо образов, ассоциирующихся у нас с миром гайдновской музыки, в сонатах, безусловно, ощущается и влияние любимого им К.Ф.Э. Баха. Чего стоит, например, 2 часть — соль-минорное Largo из сонаты № 11 си-бемоль мажор (Ноб. XVI/2), а также соль-минорное Adagio в сонате № 13 (Ноб. XVI/6).

Соната № 13¹⁴ — редкий пример четырехчастного цикла с развернутой первой частью, где в конце экспозиции неожиданно появляется новая минорная тема. Пауль Бадура-Скода, отмечая, что соната является «самым значительным клавирным сочинением молодого Гайдна», в своем исполнительском комментарии тем не менее почему-то даже не упоминает об этой столь существенной детали, хотя внезапное появление этой темы вносит драматическую ноту в, как он пишет, «радостную маршеобразность» первой части [цит. по: Как исполнять Гайдна, 2003, с. 134]. Без этого случайными представляются минорные эпизоды в других частях. А далее этот минор отразится в трио менуэта (2 часть), одновременно подготавливающего Adagio, изгибы мелодии которого напоминают о «речевой» выразительности медленных частей сонат К.Ф.Э. Баха. Минорные настроения есть и в финале, в котором, как и в первой части, есть неожиданные уходы в минор, хотя уже не столь ярко тематически оформленные, но очень напоминающие о первой части — бурное движение в аккомпанементе, и, словно пунктиром, он проходится параллельными терциями по тем же звукам в мелодии.

Итак, становится очевидным, что точками роста, превышающими обычный градус напряжения в сонате, становятся: медленные части (если они есть); в 1 части, где еще не всегда есть полная сонатная форма, — разработка, зона связующей партии и побочной партии, иногда и заключительная партия; трио ме-

¹⁴ Соната № 13 также опубликована у Ройзмана (№ 28 в 3 томе) и у Мартинсена (№ 37 в 4 томе).

нуэта (независимо от места его расположения — во второй части или в финале); минорная образность отражается и в финале.

Такие внезапные минорные наплывы встречаются и в типично гайдновских сонатах, как, например, в простодушной сонате № 14 до мажор (Ноб. XVI/3). Кажется, что самому Гайдну так нравится песенная главная тема, что он никак не может с ней расстаться (побочная тема здесь совсем небольшая), повторяя ее почти в неизменном виде в начале разработки, но в начале репризы вдруг его «заносит» в одноименный минор и только в продолжении, словно опомнившись, он возвращается в основной лад. Более обычным кажется уход в ми минор в разработке второй части (*Andante*) и в трио менуэта финала (до минор).

Блестящий образец финала в ми-мажорной сонате № 15 — с чередованием мажора и минора, но здесь это воспринимается больше как игра тональностей.

Принято говорить о гармоничности мировоззрения композитора, а, как отмечает Б.Асафьев, меланхоличные страницы музыки Гайдна — лишь преходящие эпизоды, легкие облака на ясном небе [там же, с. 18]. Однако такое сравнение говорит скорее о случайности их появления, что не вполне справедливо, так как эти, казалось бы, внезапно возникающие «эпизоды» уже в ранних сонатах выстраиваются в систему, говорят о последовательном и продуманном развитии. А это, безусловно, свидетельствует о способности глубоко чувствовать и передавать движения души в рамках жанра, предоставлявшего такие возможности в наибольшей степени. Знакомство с сонатами К.Ф.Э. Баха, наполненными многообразием решений как целого, так и отдельных деталей, по нашему представлению, дало Гайдну толчок в этом направлении уже в ранний период, а в 70-е годы вылилось в создание сочинений, которые далеко уводят нас от безоблачного оптимизма композитора.

И вполне справедливыми кажутся размышления Ванды Ландовской пятистолетней давности: «Сегодня, полтора столетия спустя после его смерти, меня интересует: отводим ли мы Гайдну то почетное место, которого он заслуживает, и действительно ли мы понимаем его музыку? Как часто еще можно слышать восклицания, в которых сожаление смешано с пренебрежением: “Добрый старый папаша Гайдн!”, что означает: “Очень милая музыка, но

такая наивная, такая старомодная, такая простая!” Почему? Гайдн — сам огонь. Его творческие силы были совершенно неисчерпаемы, сидя за клавишином или пианофорте, он создавал подлинные шедевры; он знал, как пробудить страсть и привести в восторг душу!» [В. Ландовска, 2005, с. 260]. Путь к этим шедеврам шел и через взаимодействие с творчеством К.Ф.Э. Баха, которого по праву в XVIII веке называли «великим».

Предстоящая юбилейная дата — 280 лет со дня рождения — может быть, и не столь круглая, но должна послужить стимулом к раскрытию еще многих загадок композитора, которые таятся в его неисчерпаемом наследии.

Список литературы

- Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
- История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом. М., 2007.
- Как исполнять Гайдна. М., 2003.
- Ландовска В.* О музыке. М., 2005.
- Риман Г.* Катехизис истории музыки. Ч. 2. М., 1897.
- Рубинштейн А. Г.* Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974.
- Lang, Paul Henry.* Haydn and the Opera (April 1932). //The Musical Quarterly. 18 (2). P. 274–281.
- Joseph Haydn.* Sämtliche Klaviersonaten. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken herausgegeben von Christa Landon/ Fingersätze von Oswald Jonas. Vier Bände. Bd. 1a, b, II, III. Wiener Urtext Edition.

ОСОБЕННОСТИ ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСЕН АБХАЗОВ

Статья посвящена исследованию некоторых особенностей героической песни абхазов, осуществленному на стыке научных дисциплин: этномузыкологии, народного творчества, философии, истории, поэтики.

Наличие столь обширного пласта героических песен объясняется глубокой связью музыкального творчества с историей народа, перманентно вынужденного защищать свою Родину.

Формирование жанра героической песни абхазов тесно связано с характерными чертами менталитета и героическим мировоззрением народа.

Ключевые слова: Абхазия, героическая песня абхазов, нартские песни, Абрскил.

N. Chanba. THE HEROIC SONGS OF THE ABKHAZ: SPECIAL FEATURES

The article deals with some characteristic features present in the heroic songs of the Abkhaz applying a cross-disciplinary approach including several adjoining fields such as: ethnic musicology, philosophy, history, mythology and poetics.

The existence of a manifold of heroic songs is due to persistent inseparable ties between musical forms and the nation's history, which was on guard as to defending the motherland at all times. The formation process of this genre is entwined with people's mentality and their historic world-view.

Key words: Abkhazia, a heroic song of Abkhaz, Nart songs, Abrskil.

Доминирование героических песен в музыкальном фольклоре абхазов связано с историей народа, перманентно вынужденного защищать свою родину от различного рода иноземных захватчиков, когда проявление мужества и героизма как отдельных личностей, так и всего народа абсолютно необходимы.

* Чанба Нодар Викторович — народный артист Республики Абхазия, директор Государственной хоровой капеллы Абхазии, e-mail: nodart@mail.ru.

Формирование героического духа абхазов связано также с природно-географическими реалиями, часто ставившими человека в экстремальные условия, когда, чтобы выжить, необходимо было постоянное присутствие духа и проявление мужественных и героических качеств.

И как образно об этом пишет один из представителей абхазской интеллигенции первой четверти XX века, «абхаз в глубоком лесу, у опасной переправы реки, в горных ущельях, у крутых подъемов в ночное время...он преобразается, он теперь в родной стихии...головкружительные подъемы, бурные переправы, темный бор, молнии, ливень — все это гармонирует с его стихийной душой, он как бы живет жизнью этих опасностей, настроение приподнимается, он начинает петь под аккомпанемент громовых тресков, под шум дождя, града, бурных речек и шутовых водопадов!» [С. П. Басария, 1923, с.122].

Героическое начало является главным мерилем жизни народа, его духовной сферы, отражающей различные мысли, чувства и устремления, этические и эстетические ценности, философские воззрения — всю полноту жизни этноса. Это является определяющим фактором в понимании того, почему песни героического склада являют собой наиболее яркие образцы народного художественного творчества, многие из которых составляют золотой фонд музыкального фольклора абхазов.

Один из народных абхазских мудрецов, старец Алмасхан, неоднократно говорил: «Песню поёт Дух». [А. Ачба, 1985, с. 31]. Именно он, вездесущий героический дух, не вмещающийся в привычные рамки и понятия, проникает во все сферы народной жизни абхазов, включая быт, охоту, врачевание, поминание и т.п.

И сфера героической песни вобрала в абхазском фольклоре несколько на первый взгляд далёких жанров. Пожалуй, верно замечено одним из исследователей абхазской музыки О. Судаковой, что «границы жанра историко-героической песни достаточно размыты и трудно определяемы» [О. М. Судакова, 1984, с. 22].

В разряд героических входят героико-эпические и героико-исторические песни абхазов, и даже некоторые магическо-обрядовые образцы.

Таким образом, при условном делении на группы, к первой группе возможно отнести песни, тематически связанные с обще-

кавказским эпосом «Нарты», а также с легендами о герое Абрскиле (абхазском Прометее); ко второй — песни об исторических событиях, войнах, героях, прославившихся в самых различных обстоятельствах. В некоторых обрядовых песнях, связанных с войной и охотой, просматриваются родовые черты героического жанра.

Героические песни — явление многозначное. Термин «героический» в применении к абхазскому фольклору не определён исключительно пафосной призывной образностью. Градация чувств, заложенных в героических песнях, поражает своей чрезвычайной объёмностью. В одной и той же песне можно встретить массу оттенков образной палитры: здесь и ненависть к врагам, и преклонение перед героем, и скорбь его утраты.

Каждая эпоха рождала своих героев, появление которых было связано в первую очередь с готовностью к самопожертвованию ради спасения своего народа, а с другой стороны, желанием народа зафиксировать в образе конкретного героя свои идеалы, сформированные в народном сознании на данный момент.

И не случайно большую роль в традиционном фольклоре абхазов принадлежит эпическому герою, воспевание подвигов которого является плодом творчества многих поколений. Именно такая историческая перспектива позволяет «шлифовать» образ героя, делая его идеальным.

«Эпический герой» в фольклоре абхазов зачастую близок к понятию «исторический герой». И это вполне объяснимо, учитывая, что в течение тысячелетий именно в античности человечество находило идеалы героизма, храбрости, верности долгу. Горские народы Кавказа и сегодня получают свою духовную «подпитку» в героическом эпосе «Нарты», значительную часть которого составляют песни-сказания. И, конечно, разговор о героических песнях абхазов стоит начинать именно с них — нартских песен-сказаний.

Если сам эпос «Нарты», обогащённый творческим гением нескольких народов и стоящий наряду с мировыми шедеврами, такими, как: «Махабхарата», «Илиада», «Одиссея», «Песнь о полку Игореве», «Эдда», «Калевала» и др., исследован довольно хорошо, то нартские песни в их абхазском варианте ещё ждут как исследователей, так и мастеров-аранжировщиков, дирижеров-исполнителей. Между тем их музыкально-интонационное и мелодико-гармоническое богатство убеждает нас в том, что они

представляют собой неоправданно не востребуемое нынешним поколением великое наследие предков.

Зарождение Нартского эпоса уходит глубокими корнями в историю доклассового общества как продолжение традиций архаического повествовательного фольклора, когда у людей начало складываться героическое мировосприятие. Исследователи полагают, что это VIII—VII века до н. э.

Речь идет о столь отдаленном от нас времени, когда музыка, как и искусство в целом, не было еще дифференцированным видом и было сплавлено с другими видами деятельности людей.

Эпические песни — плод коллективного творчества, где каждый исполнитель не просто пересказывал саму историю, но и наделял своих героев личными понятиями о героизме, гуманности и благородстве. Именно поэтому нас интересуют нартские песни, ибо через них мы познаём внутренний и внешний мир не только героев эпоса, но и всего народа благодаря творчеству многих поколений исполнителей.

Нартские сказания представлены в абхазском фольклоре в форме прозы и песен-сказов, сопровождающихся аккомпанементом струнно-смычкового инструмента — апхьарца¹. В основу импровизационных повествований легли великие деяния героев, где главное — это добывание благ для людей.

А братья-богатыри, могучие нарты,
Всегда и во всем стояли за правду.
Зло и коварство они наказывали,
Добро и милость они поощряли,
Следили за обоими склонами Кавказа,
От разных врагов Кавказ охраняли.
Люди все при нартах были счастливыми.

Сто братьев нартов, 1988

[Сто братьев нартов, 1988. <http://kolhida.ru/>]

Сколько ценных характеристик, понятий морали и долга, важных в представлении абхазов даже в этом маленьком отрывке: «богатыри» «стояли за правду», «добро и милость поощряли», «от разных врагов охраняли»! Богатырь — это сильный

¹ Апхьарца — двухструнный народный инструмент абхазов.

человек в понимании абхазов, носитель физической силы и благородства. Одна сила без духовной мощи, высокой морали никогда не была в почете.

«Стоять за правду» — это одно из самых ценных качеств, которым должен обладать каждый, особенно мужчина. Ведь это выражение означает быть готовым защищать эту правду не только словами, но при необходимости и с оружием в руках, рискуя собой. «Делание добра и милости» для людей — признак благородства, на основе высокого духа и осознания себя как части целого.

Делать кому-то добро значит в итоге копить добро себе. «Делаящий добро встречает добро», — гласит поговорка. Что касается защиты от врагов, то «мужчина» и «герой» в абхазском языке звучат одинаково не случайно, ибо «каждый, называющий себя мужчиной», должен быть готов в любой момент встать на защиту себя, семьи, рода, народа и Родины.

Абхазские песни о нартах отличает одна интересная черта: в них главенствует не повествование, а музыкальная составляющая, и в фольклоре они уже живут своей жизнью, независимо от великого эпоса. Песни нартгов чаще всего исполняются хором. От вышеупомянутых песен-сказаний под апхьарцу они отличаются мелодической линией, складом, а также своеобразным импровизационным принципом развития. Если в песнях-сказах главенствующая роль принадлежит слову, ведущему основную, смысловую роль в передаче конкретного сюжета, то в нартских песнях на первый план выходит традиционная окрашенная эмоциональным настроением импровизация.

Кроме хоровых нартских песен нам известны песни, напеты народными исполнителями в сопровождении разных народных инструментов.

Рассмотрим «Песню нартгов» [В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортуа, 1957, №157, с. 336] из сборника «Абхазские песни» для ачарпына² и голоса, записанного К. Ковачем³.

² Ачарпын—духовой инструмент, типа флейты, длиной 70—80 см, изготавливается из горного растения.

³ К. Ковач — выдающийся абхазский фольклорист и музыкальный деятель венгерского происхождения, автор первых этнографических записей и двух сборников абхазских народных песен.

Ачарпын, вступив с кульминационного верхнего звука, сразу настраивает на призывный, мужественный тон. Это подчеркивают и неоднократно повторяющиеся квартовые скачки. Духовой инструмент, по природе обладающий нежным, бархатным тембром, звучит особенно напряженно и трепетно в верхнем регистре.

Далее вступает голос и дуэтом с инструментом ведет музыкальную линию. Надо отметить, что одновременная игра на духовом инструменте и пение требуют высокого мастерства исполнителя, тем более что в мелодии есть встречное движение голоса и ачарпына. В дуэте ачарпына и голоса, конечно, лидирует инструмент, хотя и голос «старается не отставать» от него. Отсюда диапазон мелодии ачарпына — октава, а голоса — квинта.

В сравнении с ней другая «Песня о Нарте» (в абх. варианте «Песня нарттов») под №54 [там же, с. 168] — хоровая песня, где традиционно мало слов, только самые главные — «они (люди. — *Н. Ч.*) сказали — герои», «героем среди героев был Сасрыква, герой, они сказали». Выражение «они сказали», говорит о преемственности, о том, что исполнители слышали от предков историю, о которой поется в песне.

Диапазон солиста — септима, хора — квинта. Хотя по широте диапазона обе нартские песни почти идентичны, есть в них и существенные отличия. В первом случае, несмотря на героические интонации очевидно наличие пасторальности, характера пастушеских наигрышей и более простой формы, тогда как вторая — хоровая песня — более развернутая. А партия солиста, ведущего основной «рассказ» о герое, изложена *ad libitum*, придающей мелодической линии большую импровизационную свободу.

Песни, связанные с Нартским эпосом, наделены всеми «родовыми чертами» традиционной героической песни. В них функции голосов различны; мелодическая линия передается главенствующему голосу — солисту, остальные голоса выполняют роль гармонического сопровождения. Ритмический рисунок сопровождения отличается от мелодического своими крупными длительностями, но, когда инициатива переходит к хору, рисунок становится более «плотным» и «слаженным». Иногда эта «слаженность» становится основой диалога солиста и хора.

Согласно героическим нартским сказаниям, одна из наиболее известных сегодня народных песен «Азар», родилась в далё-

кое эпическое время. Азар — имя коня, а для абхаза конь — это не только средство передвижения, но также верный друг и помощник. Более того конь олицетворяет своего хозяина, поэтому мужчина всегда стремится содержать коня в наилучшем состоянии, постоянно ухаживая за ним.

Раньше мужчина и конь были понятиями почти идентичными. Не случайно выражение «убил сам себя» звучит точно так же, как «убил своего коня». Часто можно услышать, что «у коня человеческая кровь», «у коня человеческая душа», и эти представления идут из Нартского эпоса. В том же эпосе мы узнаем о том, как родилась песня «Азар». «Победив своих врагов, женщины (Гунда и Ханя — *Н. Ч.*) свободно вздохнули, и на досуге сложили песню о стреноженном Заре. А на свирели играл нарт Кытаван, посланный сюда Нартами и Аиргь. Эту песню поют в Апсны и по сей день. Называется она “Азар”. Поют ее только на скачках» [Побежденные женщинами, 1988].

Итак, согласно нартскому эпосу одними из первых абхазских композиторов были пастух эпического рода Кытаван и две славные, героические женщины, Гунда и Ханя.

Песню «Азар» №84 [*В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортуя, 1957, №157, с. 238*] принято считать принадлежностью поминального обряда, а именно скачек, устраивавшихся только во время поминок умершего мужчины. Надо отметить, что абхазы относятся к смерти женщины несколько иначе, чем к смерти мужчины. Если в первом случае это — печальное, грустное событие, скорбь по поводу потери хранительницы очага, матери детей, то во втором, это смерть мужчины, где не место душевному расслаблению, все должно подчеркивать мужское достоинство, мужественность того, кому это посвящается. Поэтому песня «Азар» носит скорее героический, нежели траурный характер. Все слова непереводимы и представляют собой слова-рефрены — «уарадо, сиуарайда...». Напомним, что эта песня исполнялась во время конных состязаний — скачек, которые устраивались во время обряда поминания мужчин. Песня «Азар» — пример взаимопроникновения жанров, когда функция обряда смыкается с героическими образами.

Здесь следует обратить внимание на мнение К. Цхурбаевой, которая пишет: «Анализируя музыкально-поэтические особен-

ности осетинских героических песен, невольно приходишь к выводу, что героическая песня как форма народного творчества многими сторонами смыкается с причитаниями, и это позволяет предполагать, что происхождение их непосредственно ведёт начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они, по видимому, были как бы мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась всё менее и менее отчётливой, и в наше время эту связь можно обнаружить лишь по отдельным поэтическим, отчасти мелодическим признакам. Героические песни, как особый жанр народного творчества, получили самостоятельную жизнь, на протяжении своего существования они выработали свои особые и в основном только им присущие музыкально-поэтические средства выразительности» [*К. Цхурбаева*, 1965, с. 39–40].

Насколько верны предположения Цхурбаевой, могут подтвердить или опровергнуть специальные исследования, однако нельзя отрицать логичность подобных выводов, тем более, что бытование у абхазов героической песни «Азар», является прямым тому доказательством.

В музыкальном фольклоре абхазов есть песня, посвящённая герою другого эпоса, одному из наиболее почитаемых борцов за счастье людей, носителю добра и справедливости, символу беззаветной любви к Родине — Абрскилу.

Речь идёт о «Песне об Абрскиле» (№85) [*В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортуа*, с. 241] из сборника «Абхазские песни», вышедшего в Москве в 1957 году. Проанализируем её.

Медленный темп, начальное нисходящее движение мелодии солиста при словах «бедный Абрскил — герой», подчёркивают ту горечь, которую люди испытывают по поводу страданий героя, обрекшего себя на вечное заточение. Вступление хора не приносит просветления, а, напротив, «угасающие», нисходящие окончания фраз еще больше сгущают краски, подчеркивая драматичность песни.

Не меняют атмосферу и начинающиеся на квартовом скачке следующие фразы, включая заключительную интонацию при слове «объединяйтесь», которая звучит не как клич к освобождению героя, а скорее как призыв держаться всем вместе, чтобы ни к кому не подступила гордыня, из-за которой страдает Абрскил.

Ибо, как гласит одна из версий, многократная попытка людей освободить героя из пещеры приносила ему только еще большие страдания — чем ближе люди приближались к пещере, тем дальше вглубь ее уносило Абрскила. Нетрудно заметить, что абхазский Абрскил и один из титанов древнегреческой мифологии Прометей — это один и тот же герой. Кстати, Прометей, похитивший огонь у богов и передавший его людям, согласно древнегреческой мифологии, тоже прикован к Кавказскому хребту.

Героико-исторические песни — особая сфера хорового фольклора абхазов. Они интересны не только своей музыкальной составляющей, но, поскольку в них воплощены реальные образы и события, с них хорошо считывается исторический фон. В основном это события, происходившие в переломную эпоху истории Кавказа в XIX веке — кавказская война, политика царской России, борьба народа против насилия местных властей, абречество и др. При широком спектре конкретных событий и выдающихся поступков отдельных личностей, которых народ воспевал в песне, историко-героические песни можно разделить на две категории. Этому мнению придерживалась и Цхурбаева, со ссылкой на Д. И. Аракчиева, который «делит героические песни на две категории». К первой он относит песни, в которых воспеваются те, кто по его словам «не пожелали подчиниться насилию и положили жизнь за свободу своего народа... Ко второй категории принадлежат песни, в которых говорится о людях, в силу необходимости ставших разбойниками (“абреками”. — *К. Ц.*), но так как они отстаивали интересы бедноты, то потому и остались в народной памяти» [*Д. Аракчиев*, 1929, с. 88].

Героическое песенное наследие формировалось тысячелетиями в недрах архаических песен-сказаний. В наше время многие исследователи музыкального фольклора пишут о феномене «малословесных» и «бессловесных» абхазских песен.

Часто отдельно существуют рассказы о героях и песни о них, без определённых слов. Иногда встречается минимальное количество слов, иногда чуть больше. Это «взаимосвободное» сосуществование текста и музыки действительно удивляет, возможно, оно является более поздним явлением древнего способа музицирования, когда воспевались выдающиеся представители рода, племени, народа, но со временем вся нагрузка легла

на музыкальную ткань. И сегодня одна и та же песня поётся с различными вариантами подтекстовки, при этом непреложным условием для исполнителя является знание содержания песни.

Тексты героических песен абхазов представляют собой:

- обращение к герою как к живому;
- обращение к душе героя;
- «рассказ» о герое;
- монолог самого погибшего героя, в котором он излагает предсмертные пожелания;
- диалог героя с другими.

Таким образом, в жанре героических песен происходит синтетический сплав различных поэтических форм и музыкально-художественных приёмов.

«Как же надо любить и чтить своих героев, чтобы так трогательно, мужественно и стройно петь о них!» — сказал об абхазских народных песнях не раз бывавший в Абхазии великий русский писатель А. М. Горький, оказавшись в кругу поющих, «местами подпевал и сам Алексей Максимович». «Я сам видел, — пишет К. Ковач, — как известный мастер слова увлекался абхазской песней, как временами она вызывала в нем возбуждение и тогда увлажнялись глаза...» [К. Ковач, 1936].

Абхазские героические песни многогранны, многоплановы, как и многопланово само проявление героизма. И в центре — песни об эпических героях, пришедших из древнейших общекавказских эпосов о Нартах и Абрскиле.

В отличие от бытовых песен, для героических песен абхазов характерны развитие и ясная кульминация. Если в бытовых песнях часто кульминация достигается «задержкой» певца на определенном слове, то в героических песнях кульминация готовится, и, как правило, она приходится на самый высокий звук тесситуры.

Величественная «Песня о Ходжарате Кяхба» открывается как выстрел с самого высокого звука напева, который затем несколько раз повторяется, создавая чрезвычайное напряжение. Чередование нисходящего и восходящего движений мелодии усиливают напряжение, равно как и чередование восходящих скачков на кварту, квинту и сексту. Так, одним лишь рисунком сольного запева, бессловестного текста, уже представлен образ героя Хаджарата.

Тематика героических песен более позднего периода чрезвычайно разнообразна.

«Песня о Инапха Кьягуа» — о крестьянине, бесстрашно защищавшем односельчан от издевательств князей и разбойничьих набегов на село. У Кьягуа просили помощи разные люди, так, «когда черкесский князь Мазлоу украл у вдовы двух сыновей — подростков, именно к Напхе Кьягуа пришла несчастная мать искать защиты» [К. В. Ковач, 1930, с. 23].

«Песня о Беслане Абатаа» — о герое, который прославился «открытой борьбой против целой княжеской фамилии на Северном Кавказе» [там же].

Песен о героях на основе кровной мести немало, однако необычность песни «Салуман Бгажба» заключается в том, что она славит мужество юноши Салумана, который в отмщение за своего старшего брата убил князя [там же, с. 40].

«Песня о Кудже» сложена в честь героя, который мстил за многих [там же, с. 42].

«Песня о сыне Катмаса» необычна тем, что она посвящена человеку из высокого сословия и пелась самим сыном князя Катмаса Маршания — Халыбеем, на площади перед расстрелом, за совершённые убийства представителей другого княжеского рода Шервашидзе [там же].

Понятия «герой» и «герой среди героев»

Анализируя героические песни, мы убеждаемся, что народ четко разграничивает уровни героизма. Например, тех, кто проявил высокое мужество, защищая свою деревню, или боролся с князьями, он величает «героями» и лишь того, кто защищал всю страну ценой своей жизни, считает «героем среди героев». Мы сделали весьма условную, на основе текста классификацию песен из вышеупомянутого сборника «Абхазские народные песни», что, на наш взгляд, помогает более четко увидеть «границы героизма». В дальнейшем, конечно, необходимо восстановить личности всех исторических героев, более точную картину проявления ими героизма и поступков, принесших им бессмертие. Здесь следует уточнить, что нашу классификацию мы делали на основе оригинального абхазского текста песен, т. к. переводы на русский язык весьма условны.

Итак:

1. «Герой среди героев». О защитниках Абхазии от захватчиков: Песни «Озбакъ» № 39 и «Данакай Ашуба» №42. Сюда же мы отнесем «Абрскил» №85, хотя здесь нет словосочетания «герой среди героев», дважды в разных местах произнесенный эпитет «герой» и история Абрскила, борца с иноземными захватчиками, подразумевают, что он является исключительным героем.

2. «Герой» в разных проявлениях:

а) при защите своих деревень: «Кяхба Хаджарат» №33-34, Инапха Кыагуа №35-37, «Пшкяч-ипа Манча» №40;

б) в совершении кровной мести: Салуман Бгажба №45;

в) в борьбе против князей и дворян: «Айба Хуатхуат» №32, «Аждир-ипа Данакай» №38, «Цвижба Такуй» №48;

г) в Отечественной войне 1941—1945 годов: Шамба Едги №31;

д) на охоте: «Песня о Гудисе» № 117;

е) неизвестно: Чолокуа Мыстафа №43.

Выражение «герой среди героев», встречающееся в «Песне о нартаа» (№ 54) и обращенное к главному эпическому герою Сасрыкве, говорится лишь в адрес двух других исключительных героев — борцов против врагов Абхазии: Озбаке (№39) и Данакае Ашуба (№42).

Возможно, корни понятия «герой среди героев» идут из нартских сказаний, его употребляли, чтобы выделить Сасрыкву из среды всех остальных его 99 братьев-героев.

В связи с этим возникает вопрос, почему в «Песне об Абрскиле», о столь почитаемом борце за счастье народа, нет выражения «герой среди героев». Но заметим, что хотя здесь и нет словосочетания «герой из героев», однако дважды произносится «Абрскил хаца» — «Абрскил герой». Кроме того, исходя из минорной тональности, глубоко трогательной мелодии с постоянно нисходящими интонациями, медленного темпа и дважды повторяющегося слова «рыцха» т. е. «бедный» можно сделать вывод, что в этой песне мы имеем пример не столько прославления героя Абрскила, а воплощения чувства глубокого горя по поводу его страданий.

Мифологические, обрядовые, историко-героические, бытовые, песни-причитания, трудовые, шуточные, сатирические, лирические, застольные, — по ним можно сложить пазлы истории

абхазского народа. И это не случайно. Музыка, песне абхазы всегда придавали огромное значение. Музыкой они говорили, молились, страдали, плакали, восставали, совершали героические подвиги и побеждали. Значимость музыки зафиксирована и в языке: «ашэа» — это музыка, а «абышэа» — язык, на котором люди общаются, буквально переводится как «музыка языка» или «песнь языка». Хотя сегодня слово «ашэа» переводится как «песня», в прошлом под этим словом подразумевалась музыка вообще.

О феномене слов-рефренов в абхазских героических песнях.

Для абхазских народных песен всех жанров характерно обилие слов-рефренов и ограниченное использование вербального текста. Минимализация зависимости песни от слов естественным образом придаёт главенствующую роль музыкальному «организму».

К. Ковач считал, что «некоторая часть абхазских песен имела раньше свои своеобразно рифмованные слова, но с течением времени они забылись, и большинство песен поётся теперь просто с произношением бодрящих или печальных (непереводимых) слогов: «Уа-рай-да, сива-рай-да, уа-ха-ха» и т.п. Другая же часть песен рифмованного стиха не имела, и в них простым слогом пелось о том случае, с каким связано появление песни в народе» [К. В. Ковач, 1929, с. 38].

С фольклористом практически согласны В. Ахобадзе [В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортуя, 1957, с. 6], М. Хашба [М. М. Хашба, 1977, с. 129] и др. Данное мнение на первый взгляд согласуется и с героическим сказанием, вернее, с одним из записанных вариантов нартского эпоса.

Когда нартского охотника и пастуха Кетуана укусила змея, призывая своих братьев, он распевал:

«Уа, рарира, уа, райда, уа, рашье...», —

то же самое он говорил, когда знахарка лечила его.

«Она колдовала, а больной между тем
Бормотал не понятое никем:
Уа, рарира, уа, райда, уа, рашье⁴.
Тут стали повторять за ним все.

⁴ В тексте «рашье», однако вернее Рашь+е, где Рашь это имя, а «е» — обычный призывный звук.

Шепотом, вполголоса стали повторять, полагая,
Что это больному помогает
Уа, рарира, уа, райда...»
[О том, как у нартов появились свирель и песня, 1988]

Здесь, на наш взгляд, фраза «Бормотал не понятое никем» является свидетельством лишь того, что сам информатор не знал значение слов, и не более. Потому что, если Кытуана звал своих братьев на помощь, естественно он произносил их имена: Рарира, Райда, Рашья. Приведём ряд аргументов, подтверждающих данный вывод.

Наше мнение совпадает с исследованием великого абхазского учёного-этнографа Ш.Д.Инал-ипа: «Однажды, укушенный змеей Кетуана поплыл на бревне по реке и, взывая о помощи, кричал: “Уа, Рарира, Рахайра, Рейрама. Рейраша!” — почему и до настоящего времени эти слова входят в состав наших песен» [Ш. Д. Инал-ипа, 1977, с. 32].

Академик Н. Марр также считал, что эти слова являются именами древних племён [Н. Я. Марр, 1936, с. 204].

С данным мнением совпадает рассказ старца Алмасхана Айба о том, что «Был один абхаз по имени Рыд Кытуана. Рыд был из рода Рыдбайа, была такая фамилия Рыдаа... Кытуана первым придумал ачарпын и играл на нем» [А. Ачба, 1985].

Вспомним и то, что у абхазов существует «Песня о Раде и Раше». Эта песня бытует и под другими названиями — «Рерара», «Песня армейцев» и «Песня всадников», однако первоначальный вариант песни посвящался троице братьям—освободителям родной деревни Раде, Рашье и Сиуараде. Однажды, когда враги уводили в плен сельчан, среди которых оказался Рашья, он хитростью уговорил захватчиков разрешить им петь и пленники запели, призывая на помощь «Уо-о-о Рашья..., Рада и Сиуарада, Если вы живы уо-о-о...Сегодня мы пропали, вы что не видите». Примчавшиеся на зов Рада и Сиуарада перебили врагов и освободили людей [там же].

Чрезвычайно интересны заключения Ш. Д. Инал-ипа, который считает, что Рарира — жена героя Римцы, по другой версии — мать Айргов или Ажвейпшаа, покровителей лесов и дичи; Рахайра — дочь Рариры, Рейрама — старший сын Рариры

[Ш. Д. *Инал-ипа*, 1977, с. 63]. Рейрашья — младший сын Рариры [там же, с. 67]. Рад (Райда) и Рашь братья — их отец Римца из рода Айргь [там же].

Нелогично распевание абхазских песен со словами-рефренами объяснять тем, что слова «с течением времени забылись» [Ковач, 1929, там же], т. к. не только древние, но и героические песни конца XIX века, записанные во второй декаде XX века, тоже исполнялись со словами-рефренами. С выводом Ковача совершенно справедливо не согласна и О. Судакова, напоминая что «у абхазцев в устной форме бытует древний поэтический эпос “Нарты”, включающий более трёхсот сказаний, сохранённых в памяти и реализующихся в творчестве современных народных сказителей» [О. М. *Судакова*, 1984, с. 38].

Очевидно, здесь надо вести речь не об утере слов, а о феномене немногословного и невербального песнетворчества абхазов, в котором музыкальная выразительность сочетает в себе эстетическую и повествовательную функции.

Слова-рефрены в абхазских народных песнях проявляют некоторую функциональную схожесть со «словообрывами» (по Земцовскому), т.е. недопризнаниями слов в русских протяжных песнях, типа «Гру... грустно се...сердцу мо... моему» [И. И. *Земцовский*, 1967, с. 65]. У абхазов не встречаются «словообрывы», однако недоговорённость, незавершённое предложение является характерной особенностью не только героических песен, но и хорового песенного фольклора в целом.

Мнение И. Земцовского относительно вербального текста русских протяжных песен с полным правом можно отнести и к абхазским народным песням. «Система словообрывов в протяжной песне, — пишет исследователь, — это система не разрушения, а созидания слова в форме, органично связанной с мелодическим развитием и с композицией внутрислоговых распевов. Как словесные повторы и “разводы”, они вызваны широтой мелодического распева, предоставляя свободу музыкальному высказыванию» [там же].

Отсутствие слов или их ограниченное использование прямо или косвенно указывает на стремление абхазской народной песни «скинуть с себя материальную оболочку» слов, и вспорхнуть в свободном полете как птица, выпущенная из клетки на волю.

Лимитированность слов приближает абхазские народные песни к инструментальной музыке, но собственно инструментальная музыка гораздо беднее представлена в музыкальном фольклоре⁵. На первый взгляд возникает противоречие — если было устремление освободиться от слов, то что мешало исполнять песни на инструментах, кстати, их у абхазов немало?! Дело в том, что абхазы предпочитали инструмент с Душой, созданный Богом, тем, которые они создавали своими руками. Этот инструмент — человеческий голос.

Истоки многоголосия

Наиболее характерный исполнительский стиль абхазских героических песен — сольно-хоровой. Открывает песню и ведёт импровизационного склада музыкальное повествование солист (тенор, изредка — баритон), а мужской хор ненавязчиво поддерживает его бурдонным пением. Это и есть феномен закреплённого хорового склада абхазских песен, в котором даже в музицировании есть герой — солист.

Л. Вишневецкая считает, что бурдонное пение родственных абхамам черкесов, а также карачаевцев сформировалось «в эпоху позднего средневековья XVI—XVII веков» и что его «можно сравнить с западноевропейским храмовым пением XI—XII веков, в период зарождения многоголосия в органуме» [Л. А. Вишневецкая, 2007, с. 181].

Склад двухголосия в абхазской певческой традиции имеет своё обоснование.

Бинарность жизни: небо-земля, день-ночь, горы-равнины или, ближе к кавказской действительности, горы-море и т.д., та природная среда, которая не могла не отразиться на сознании тесно связанных и природо-зависимых людей, безусловно, формировала и культурную среду как творческий отклик, диалог с внешним миром. Абсолютно прав великий историк современности Л. Гумилев, говоря, что «человек не только приспосабливается к ландшафту, но и приспосабливает ландшафт к своим потребностям» [Л. Н. Гумилев, 2005, с. 183].

⁵ Вопросы фольклорного инструментального музицирования, в том числе исполнение героических песен, довольно широко освещены И. М. Хашба в её капитальном труде, посвящённом национальным народным инструментам, [И. М. Хашба, 1979, с. 240].

Таким образом, двухголосие у абхазов не просто довольствование двумя голосами, а вполне осознанная формула взаимоотношения двух стихий небесного и земного, божественного и человеческого, где желание установления мира и гармонии между ними привело к двухголосию, где второй пласт — человеческий, находится в полном подчинении к верхнему сольному — божественному. Музыкально-структурный и образно-тематический материал абхазского фольклора, основывающийся на фундаменте двухголосия, является ярким свидетельством владения народом сакральными Знаниями мироздания. Как гениально народ пользовался этими Знаниями, порой «укрошая» её совершенно неожиданными «предложениями»! В «Песне бури», например, для установления мира в разбушевавшейся дисгармонии мира, человек «предлагает» абсолютную противоположность стихии — молитвенный покой, тем самым способствуя возвращению гармонии и покоя. «Прозорливость горцев, “положивших” симметрию в основание всех форм творчества, обусловлена глубочайшей природной интуицией, ощущением себя микрочастицей, повторяющей законы микромира» — считает Л. Вишневская [*Л. А. Вишневская*, с. 180].

Отсюда два субъекта — Бог и Человек, два голоса в песнях — соло и хор, где второй всегда играет роль «послушника», но не пассивного и бесхребетного, а действенного соучастника диалога, умеющего слушать и слышать. Как тут не вспомнить традиционные взаимоотношения глаголящего старца и чутко внимающего молодца. В музыкальном выражении эта этическая установка абхазов представляет собой сольно-ансамблевое, контрастно-регистровое пение, диафония соло и бурдонного баса, близкая к респонсорному пению, столь традиционного для христианского храмового пения и более архаичной древнееврейской псалмодии.

«Разделение песенного пространства на два пласта-полюса (Верх-Низ) символизирует горную Вертикаль, “явственно” предстающую в бурдонном пении и ассоциативно — в антифонном или стреттном чередовании Верх-Низ. Звуковой идеал горного ландшафта сконцентрирован в акустических свойствах натурально-обертонового ряда» [там же].

Трёхголосие в абхазских народных песнях столь естественное явление, как и двухголосие. Мы убеждены, что двухголосие связано с традицией сольного музицирования — одновременной

игры на ачарпыне и пением (Пр. «Песня скалы» [К. В. Ковач, 1929, с. 46], «Напха Кягуа» [там же, с. 65]), а трёхголосие с сольным пением под апхьарцу, где двухструнный инструмент излагается двухголосно (Пр. «Песня Пшькяча» [там же, с. 48], «Напха Кягуа» [там же, с. 65]). Следовательно, трёхголосие в абхазских народных песнях представляет собой совершенно закономерное явление, и мы не видим здесь никаких оснований говорить ни о более позднем приобретении, ни тем более заимствовании данной традиции извне, как это делает В. Ахобадзе [В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортуа, 1957, с. 11].

Согласно этнографическим источникам, традиции абхазского сольного инструментального и инструментально-вокального музицирования сложились в глубокой древности, когда были изобретены ачарпын и апхьарца⁶. И, конечно, искать причины трёхголосия в хоровом пении абхазов надо именно там. Достаточно проанализировать стиль музыкального изложения песен для голоса с этими солирующими инструментами, чтобы не осталось никакого сомнения в наших выводах.

Трёхголосие складывается из деления партии апхьарцы и вокальной партии. Верхний голос инструмента в хоровом изложении поручается солисту, а второй голос инструмента, укрупнённый вместо повторяющихся звуков, переходит в верхнюю партию хора, а партия голоса октавой ниже — во вторую хоровую партию. Так образуется сольно-хоровое трёхголосие, генетически родственное традиционному двухголосию, и оно никак не нарушает бинарного мировосприятия абхазов, о котором шла речь выше.

Двухголосный хоровой бурдон кварто-квинтовых созвучий, рождающийся из унисона, нередко им и заканчивается, однако иногда завершается на квинте.

Феномен сольно-хорового исполнения в мужской певческой традиции абхазов основан и на традиционном общественном и семейном укладе жизни, этических стандартах, морально-нравственных установках.

Во всём прослеживается чётко очерченная вертикаль: глава народа — отец в семье — солист — оратор, а с другой: народ —

⁶ Ачарпан, по велению голоса услышанного во сне, придуман Кетуаном — пастухом эпических героев нартов, а апхьарца родилась также по «подсказке» неведомой силы.

члены семьи — хор — слушатели, где распределение и разграничение функций настолько рельефны, что приобретают черты канонических установок.

Личность, возвышающаяся над обществом, получает лимит доверия в управлении народом, ей внимают.

Так, солист в абхазских народных песнях свободен в проявлении великолепия своего голоса и богатого импровизаторского искусства. Он уверен, что хор внимательно слушает и поддерживает его, и в любой момент готов эмоционально откликнуться нахлынувшему на него чувству.

Хоровая партия абхазских народных песен такова, будто исполнители «боятся» помешать солисту, при этом очень внимательно его слушают, четко меняют гармонию при необходимости, а когда он заканчивает фразу и делает вдох, в это мгновение хор заметно «активизируется».

Очевидна органическая связь сольно-хорового пения абхазов с ораторским искусством, зародившимся у абхазов еще в древности, когда абхазы решали свои дела, споры, раздоры и недоразумения на народных сходах или собраниях. Эта традиция жива и сегодня. У абхазов и других горских народов Кавказа, речь говорящего, особенно в старину, имела почти культовое значение. Совершенно немислимо было разговаривать всем вместе, перебивать оратора, переговариваться, шуметь и отвлекаться. Влияние риторики на музыку бесспорно, однако мало изучено. Б. В. Асафьев по этому поводу писал: «До сих пор очень мало, даже почти совсем не учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и конструкцию музыкальных произведений методов, приёмов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем, риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором. В особенности, если принять во внимание агитационное значение (хотя бы культовой)» [Б. В. Асафьев, 1971, с. 31].

Солиста в героической песне и оратора у абхазов роднит торжественная интонация, призванная оказать сильное эмоциональное воздействие на слушателя, при том что различны средства, с помощью которых это достигается, у оратора — слово, у солиста — музыка.

Сольно-хоровое пение по своей форме напоминает торжественную речь оратора, в кульминационные моменты поддер-

жанную одобрительными возгласами присутствующих. Эта особенность характерна и для героических песен, в которых солисту как оратору отводится главенствующая роль, а хор сопровождает его «почтительно» тихим пением, иногда сливаясь с ним в окончаниях музыкальных фраз, как бы в знак одобрения.

Функциональная дифференциация сольной и хоровой партий абхазских народных песен имеет терминологическое различие: сольная — «ахкы» (букв. «держущая главу», определяющая), хоровая — «аргызра» (букв. «стон» или «стонать», в данном случае означает «подпевание», «поддержка»). Для обозначения партии солиста часто пользуются и другим термином — «ахапа» (букв. «головной (главный) тонкий»)⁷.

Конкретизация сольной партии названием «ахапа» в сравнении нейтральным словом «соло» кажется излишней, если не знать, что это является точным указанием на то, что солистом в абхазских песнях является именно обладатель высокого голоса — тенор. Редко встречаются баритоновые соло, а басовых и вовсе нет. Данное явление, конечно, не является признаком богатства песнетворчества абхазов, однако, возможно, это связано с природно-климатическими реалиями, в которых столь характерные, скажем для России, низкие басовые голоса для Абхазии — явление чрезвычайно редкое.

Партия солиста (тенора) может исполняться как одним, так и несколькими певцами поочерёдно. Солист открывает песню, хор его «поддерживает». Нередко сольную партию «перехватывает» другой певец, причём место «перехвата» одного солиста другим часто спонтанно. Каждый солист, «перехватив инициативу» у предыдущего, не продолжает петь в эмоциональном тоне своего предшественника, а, напротив, старается внести в пение новую

⁷ О. Судакова в своей диссертации подробно освещает значения терминов «ахкызху» «инициативный голос в коллективном исполнении», т.е. тот, кто поёт «ахкы» — соло, и «аргызра» — «принимающие участие в исполнении хоровой партии». Со слов информатора 1899 года рождения Машики Аристава, из села Хуап Гудаутского района, исследовательница записала, что «каждый абхазец может и должен участвовать в “аргызра”, когда звучит коллективная песня, тогда как “ахкызху” может быть не каждый». Более того, О. Судакова приводит параллели с родственными абхазам народами Северного Кавказа [О. М. Судакова, 1984, с.29–32].

живую эмоцию, с помощью «блеска» своего голоса, подчёркивания смысловых слов и т.д. Таким образом, во время пения одной песни может происходить своеобразное состязание, однако никогда не выходящее из образно-эмоциональных рамок песни⁸.

Напев, который ведёт солист (или солисты) отличается импровизационностью, широтой мелодической линии, метрической свободой изложения, тогда как хоровой бурдон абсолютно зависим от сольной партии.

Интересно, что если одновременное солирование лимитировано количеством исполнителей, то хоровая поддержка может составлять от нескольких человек до нескольких сотен, даже тысячи (на свадебных застольях).

В таких массовых песнопениях потрясающий эффект «расцвечивания» песни создаётся за счёт гетерофонного сплетения голосов. Часто к партии солиста примыкают терцовые попевки других солистов (одного или нескольких), приводящие к временному «расслоению» мелодии, за которым песня вновь приходит к своим «берегам».

По представлениям абхазов, не каждый может быть «ахкы зху» — солистом, но все должны участвовать в «аргызра» — подпевании. Смысл здесь не просто в поддержке солиста, а в духовной конгрегации народа.

Солист — оратор, хор — слушающий народ, соучастник события.

Часто во время застолья одна песня сменяет другую, нередко песня переходит в танец, где пение сопровождается хлопками, иногда одновременно с акьапкьап (трещотка) или ударами об стол подручных инструментов—стакана, тарелки, бутылки..., если есть гармонь или аккордеон, то, когда они вступают в паре с адаул (барбан), пение обычно прекращается, а после долгого танца оно вновь может продолжаться а капелла. И таким образом, застольное музыкальное творчество абхазов приобретает форму сюиты.

Музицирование абхазов прежде всего означает мужское хоровое пение. Это как культурная установка, и если она допускает нечто новое, так это появление женских голосов, дублирующих

⁸ Иногда современные исполнители, подражая оперным певцам, которых они слышат по радио и ТВ, допускают излишнюю демонстрацию своего голоса, однако это приводит к выпадению из характерного для абхазов национального исполнительского стиля.

мужские на октаву выше. Однако в наши дни во время застолий часто можно наблюдать, как голосистое женское меццо «перехватывает» у солиста-тенора мелодию. Подобную «инициативу» женщин, скажем, в XIX веке трудно было представить. Однако, возможно, и такое имело место, ведь известны случаи лидерства «слабого пола» даже в военной сфере, когда во главе боевых мужских отрядов стояли женщины. Почему нельзя допустить, что они могли быть и солистками во время песнопений в моменты затишья, между боями, но женское музицирование — это отдельная область, ожидающая своего исследователя.

Специфика абхазского традиционного хорового музицирования прежде всего определяет феномен сольно-хорового исполнения.

Абхазские песни в основном исполняются без заметной вибратии, т.е. «качания» голоса. «Строгость» — ключевое слово. Последнее всегда сопровождается традиционными особенностями вокального звукообразования и характере импровизации в сольном голосе.

В сольных партиях героических и трудовых песен, носящих призывный характер, допустимо небольшое вибрато, но очень незначительное.

В целом вибрато как художественный приём пения, часто встречающийся в фольклоре русских, испанцев, корейцев и других народов, для певческой традиции абхазов не характерен.

Своеобразная «строгость» или сдержанность пения является естественным результатом глубинных форм мировосприятия, отражающихся в «неторопливости» языка, просветлённого оптимизма фольклора в целом.

То же самое можно сказать о песнях. Даже самые грустные песни, связанные с потерей родных и близких, полны светлой печали и «мудрого» отношения к горю. Исключение, пожалуй, могут составлять только «Ауоу» (жанр причитания), но и там отсутствует безысходность⁹.

⁹ В. Кукба считает, что и «абхазским сказкам абсолютно чужд пессимизм. Герои, какие бы ужасы они не переносили, в каких бы то ни было тяжелых условиях они ни находились, какие бы непосильные задачи им ни приходилось выполнять — не знают упадка духа, подавленного настроения» [В. И. Кукба, 2007, с. 118].

Историко-героические песни абхазов занимают в фольклоре особое, если можно так выразиться, «стратегическое» положение. Это образцы, составляющие золотой фонд, «Священное музыкальное писание», где народ может вечно черпать «нектар жизни», сверять свои мысли и действия и находить, в чём кроется «соль жизни».

Список литературы

- Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
- Ахобадзе В. В., Кортва И. Е.* Абхазские песни. М., 1957.
- Ачба А.* Полевые материалы. Рассказы Айба Гриши (88 лет) и Алмасхана (83 года), жителей села Отхара. — Запись 1985 г. Аудиокассета, сторона Б (на абхазском языке).
- Басария С. П.* Абхазия в географическом, этнографическом и экономическом отношении. Сухум-Кале, 1923.
- Вишневская Л. А.* Акустический элемент бурдонно-певческой модели черкесов и карачаевцев // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2007. 1(1).
- Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. М., 2005.
- Земцовский И. И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967.
- Инал-ипа Ш. Д.* Памятники абхазского фольклора. Сухуми, 1977.
- Ковач К. В. А. М.* Горький об абхазском народном творчестве // Советская Абхазия. 1936. 26 дек.
- Ковач К. В.* Песни кодорских абхазцев. Сухум, 1930.
- Ковач К. В.* 101 абхазская народная песня. Сухум, 1929.
- Кукба В. И.* Избранные труды. Сухум, 2007.
- Марр Н. Я.* Избранные статьи. Т. II. Л., 1936.
- Побежденные женщинами // Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев.
- Сто братьев нартов // Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев / Подготовка текста Ш. Д. Инал-ипа, К. С. Шакрыл, Б. В. Шинкуба. Вступительная статья Ш. Д. Инал-ипа. Перевод с абхазского Г. Гулия (проза), В. Солоухина (стихи). Сухуми, 1988. <http://kolhida.ru/>.
- Судакова О. М.* Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма / Канд. дис. Л., 1984.
- Хашба М. М.* Трудовые и обрядовые песни абхазов. Сухуми, 1977.
- Цхурбаева К.* Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965.

■ *varia*

М. Э. Дмитриева*

ПОЛЬСКИЙ ГОРОД ЗАМОСТЬЕ, КАК АРХИТЕКТУРНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ УТОПИЯ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

В статье идет речь о Замостье — идеальном городе, построенном по указанию гетмана и советника польских королей Яна Замойского. Образцами для его строительства были идеальные города, возведенные герцогами Гонзага в долине реки По (лучше всего сохранился город Саббионета). Регулярная планировка, итальянские аркады, нарядные фасады домов сделали Замостье идеальным итальянским городом в Восточной Европе. Хорошо знавший итальянскую архитектуру эпохи Ренессанса заказчик стал его художником и режиссером.

Ключевые слова: Замостье, «идеальный» город, Италия, Ренессанс, архитектура, Восточная Европа.

M. Dmitrieva. POLISH TOWN OF ZAMOŚĆ: A PORTRAIT OF UTOPIAN ARCHITECTURE OF THE RENAISSANCE AS A THEATRE

The subject of this article is the blueprint of an ideal city, founded by hetman and chancellor Jan Zamoyski. Zamość was modeled on the so-called «ideal cities» in Italy, erected by the dukes of Gonzaga in the valley of the Poe river (the town of Sabbionetta is the best surviving example thereof). Regular planning, Italian arcades, magnificent exteriors of the buildings fascinated the nobility from Eastern Europe. The article outlines, that the mastermind Jan Zamoyski played the role both of the demiurge and of the stage-director with a profound understanding of the architectural theory of the Italian Renaissance.

Key words: Zamość, an «ideal» town, Italy, renaissance, architecture, Eastern Europe.

Идеальный город

Что такое идеальный город? Мнения ученых расходятся на этот счет. По мнению одних, «идеальным» становится город

* *Марина Эриховна Дмитриева* — научный сотрудник Центра гуманитарных исследований Восточной и Центральной Европы университета Лейпцига (Германия), кандидат искусствоведения, e-mail: gusejnov@googlemail.com.

тогда, когда его созданию предшествует эстетическая рефлексия, которая является воплощением утопической идеи [Kraft, 1990, р. 32–33]. То есть в идеальном городе соединяется социальная утопия и сознательное стремление к ее эстетическому оформлению. Город служит своего рода моделью для проигрывания идеальных государственных, социальных, религиозных или иных представлений [Kraft, 1969]. По мнению других, идеальные города могут существовать только недолгое время, по существу, это время жизни их создателей. Таковыми могли быть лишь резиденции правителей. Как только задача теряла свою актуальность, города утрачивали и свой идеальный характер [Braunfels, 1976, р. 130].

Но в реальности город, возникший на чертежной доске и долженствующий отвечать поставленным правителем перед ним задачам, скоро начинает функционировать по законам собственного городского механизма. В таком городе всегда ощущается некоторое противоречие между совершенством замысла с его прямолинейностью и односторонностью и многообразием жизненных проявлений, которые нельзя втиснуть в точные рамки. Соотношение форм городской жизни и урбанистических стратегий — это амбивалентный процесс, при котором норма и социальная действительность находятся в сложном и противоречивом соотношении друг с другом. По мнению Акселя Гамппа, исследовавшего новые города в римской провинции в XVII—XVIII веках, соотношения модели и действительности были амбивалентными. Урбанистические проекты не только не следовали социальной действительности, но даже бывало, что созданная архитектурная концепция моделировала и даже постулировала определенный социальный порядок [Gampp, 1996, р. 29–32]. Это проявилось и в Замостье.

Основная концепция города возникла из рефлексии различных источников и дискурсов — как итальянских, так и польских, в том числе и из теорий государственного строительства, которые обсуждались при дворе Сигизмунда Августа в бытность Замойского королевским секретарем. Гетман, обладавший большими финансовыми и организационными возможностями, решил создать город, который был бы идеальным во всех отношениях — и в политическом, и в урбанистическом. Осуществление этого проекта столкнулось с рядом сложностей. Тем не менее это один из редких примеров планирования города, который явился прямой проекцией фантазий и идей своего правителя.

Когда Бонифацио Ванощи, секретарь кардинала Гаэтано, папского нунция в Польше, увидел город Замостье во время своей поездки по восточным рубежам Польши в декабре 1596 года, то воспринял его как урбанистическое чудо. В своем донесении он написал: «Большая часть домов этого города — а их ныне более 400 — построена в итальянской манере. Город имеет форму квадрата; центральная площадь охвачена поясом из чудеснейших лоджий, в которых размещены лавки с различными товарами» [Kowalczyk, 1973, p. 228].

Ян Зариуш Замойский (Скоковка 19.03.1542 — Замостье 3.06.1605) поручил планировку этого необычайного города итальянскому архитектору — Бернардо Морандо (ок. 1540 — 1600/1601). Строительные работы начались с 1579 года. Замойский находился тогда на вершине своей карьеры: Великий гетман на службе у короля Стефана Батория, женатого на последней принцессе из королевской династии Ягеллонов, Анне. Ян Замойский был в 1565 году секретарем Сигизмунда II Августа, с 1576-го — подгетманом, с 1578 года — Великим гетманом, а в 1581 году становится фельдмаршалом. [см.: *Łempicki*, 1952, p. 323—386; *Grzybowski*, 1994, 13—25]. Замойский получил солидное гуманистическое образование в области философии и юриспруденции в Париже (Королевская коллегия), Страсбурге (где его учителем был известный гуманист Иоганнес Штурм) и, наконец, в Падуе, где он, как и многие другие представители шляхты, учился с 1561 по 1565 год. Его учителями в Падуе были известные ученые, Карло Сидонио и Франческо Робортелло. Как свидетельствовали современники, Замойский владел пятью или шестью иностранными языками, но предпочитал говорить с чужеземцами на итальянском языке. Италия была его любовью: «*Patavium virum me fecit*» (Падуя сделала меня человеком), — говорил он. В течение года он был ректором юридического факультета Падуанского университета. Его трактат «*De senatu romano libri II*» (О Римском Сенате, в двух книгах) был опубликован в Венеции в 1563 году. С сыном известного книгоиздателя Альдо Мануция, Паоло, его связывала многолетняя дружба.

В бытность свою секретарем при дворе короля Сигизмунда II Августа Замойский завязал знакомство с кругом Краковских гуманистов и пытался даже осуществить реформу Краковского уни-

верситета. Стремительный взлет по карьерной лестнице заставил его оставить занятия гуманистическими науками, но зато он стал щедрым меценатом, «польским Медичи своего времени». Это сравнение мы впервые находим у Лемпицкого: [*Lempicki*, 1952, р. 323–386]; о меценатской деятельности ЗамоЙского [см.: *Lewicka*, 1957]; Е. Ковальчик называет его «универсальным человеком» — «uomo universale» [*Kowalczyk*, 1967, р. 339]. ЗамоЙский собрал обширную коллекцию книг, в его собрании находились манускрипты на греческом, древнееврейском и армянском языках, он собирал античные монеты и имел слабость — в русле «сарматизма» своего времени — к восточным тканям и экзотическим предметам роскоши, которые он охотно выставлял на обозрение [*Zbiór*, 1859, р. 188–191; *Тананаева*, 1979, *passim*]. В сфере его интересов находилось также и итальянское искусство: для церкви коллегии в Замостье он заказал алтарный образ у известного венецианского художника Доменико Тинторетто, сына Якопо Тинторетто [*Białostocki*, 1954]. Сам он вел скорее спартанский образ жизни и стилизовал свой облик под римского военачальника. Вышеназванный Бонифацио Ваноччи восхищался начитанностью и образованностью ЗамоЙского: Аристотель и Цицерон были его любимыми авторами; он свободно цитировал Тацита. Георг Доуза Мл. (*Joris van der Does*), сын известного голландского гуманиста и ректора Лейденского университета, гостивший у канцлера весной 1598 года, сравнивал его с Фемистоклом, Периклом и Филиппом Македонским [*Krzyżanowski*, 1938; *Dousa*, 1599].

Двор ЗамоЙского в его резиденции Замостье был создан по подобию королевского двора в Кракове и составлял при его жизни 100 персон. При дворе была музыкальная капелла; в лейб-гвардию входили 200 офицеров; подробнее о структуре двора [см.: *Zarebska*, 1980, р. 45]. Арсенал — одно из первых строений города — служил музеем триумфальных трофеев и был важным местом, куда водили иностранных гостей. Так, например, Дус описывал Арсенал как одно из важнейших зданий города [*Archivum*, 1904, р. 296, 309, 367; *Zarebska*, 1980, р. 9–16].

Договор с итальянским архитектором и инженером Бернардо Морандо был заключен во Львове 1 июля 1578 года. Пер-

воначально в нем шла речь о восстановлении родного гнезда Замоиских — Скоковки, пришедшей в плачевное состояние. Основополагающий документ для строительства города Новое Замостье (Nowy Zamość) датирован 10 мая 1580 года, а уже 12 июня 1580-го военачальник получил от короля «привилегию» на строительство «замойской столицы» (Dominium Zamoscenscae), то есть резиденции князя [*Archivum*, 1909, p. 396]; о градостроительстве см. подробнее [*Herbst*, 1936; *Herbst*, 1954; *Zarębska*, 1980, p. 7–77; *Pawlicki*, 1999]. По замыслу Замоиского, город должен был служить крепостью на восточных рубежах Польши против набегов крымских татар и казаков (при жизни князя городу не пришлось противостоять натискам врагов, лишь в 1648 году он подвергся набегу крымских татар).

Новый город должен был, по представлению Замоиского, перенять у Львова функцию перевалочного пункта на торговом пути с востока на запад. Речь шла о соляной торговле и торговле предметами роскоши, которые везли из Персии, из Османской империи, а также морским путем из Крыма (с берегов Средиземного моря, через Черное, благодаря хорошо развитой сети итальянских и армянских купцов). Итальянские колонии в Крыму, в Кафе, утрачивали постепенно свое значение. Это вело к усилению роли Львова и также Замостья на новом торговом пути, проходившем через Молдавию. О роли армянских купцов в Польше и Украине после их вытеснения из Турции и с Крыма [см.: *Gromnicki*, 1889; *Мышко*, 1971]. Замоиский собирался поставить в городе свое производство сафьяновых кож. Для этого он старался поселить в городе опытных купцов и ремесленников.

Еще одна функция нового города была чисто идеологическая: новый город-крепость должен был служить оплотом католицизма против всякого рода ересей, а также против сильного влияния православной церкви в соседних областях. По первоначальному плану город должен был быть заселен только католиками, но усилия Замоиского перенести епископат из Хельма в Замостье оказались тщетными, так же как и планы о поголовном католическом населении города.

Очень важным было еще одно устремление князя — превратить новый город в центр просвещения и науки. Он создал в городе университет (академию, то есть неполный университет),

который назывался *Academia Zamojska*, или иначе *Nipreum*, от латинского сословия всадников. Как говорит название, это учебное заведение было предназначено для воспитания шляхетской молодежи для служения отчизне. Ян Замойский называл его «Школой рыцарей» (*Szkoła Rycerska*). При нем была создана типография, печатавшая книги как на польском, так и на латинском и греческом языках. Папская булла о создании Академии была подписана папой Климентом VIII 29 октября 1594 года. Официальное открытие состоялось 15 марта 1595 года. Обучение на трех факультетах — артистическом, юридическом и медицинском — состояло из вводной и основной части. О структуре Академии и составе студентов [см.: *Album*, 1994, р. 7–20; *Akademia*, 1994].

Студенты могли изучать в Замостье моральную философию и риторику (*sapiens atque eloquens pietas*), римское и гражданское право. Теология была введена как предмет изучения лишь после смерти Замойского, в 1640 году, что было связано со сложностями согласования с папскими органами. Студенты были как из близлежащих местностей — Каменец, Львов или Люблин, — так и из Кракова, Литвы и Мазовии, из Верхней Венгрии (Словакии), Богемии и Силезии. В сохранившихся списках встречаются студенты из отдаленных мест — из Англии, Франции, Шотландии, а также армяне, видимо, из окрестных поселений. Списки студентов [см.: *Album*, 1994, р. 21] .

Замойский называл всегда Академию своей «любимой дочерью», сам участвовал в составлении программы обучения. В речи по случаю официального открытия университета 15 марта 1595 года он подчеркнул свою личную заинтересованность и даже эмоциональную связь с университетом: «Без науки нет ни добродетели, ни славы... Наука оживляла мою юность, поддерживала меня в зрелые годы, помогала мне в Сенате, давала мне радость и утешение в несчастьях, она руководила мной в сражениях, давала советы в переговорах с врагом и при заключении мира, она была рядом со мною ночью, в пути, в военных сражениях» [*Zamoyski*, 1595 (1994)].

Замойский поддерживал тесные связи с Падуанским университетом, в котором училось много поляков, и посылал туда со стипендиями как профессоров, так и студентов. Центром Республики ученых в Замостье была, несомненно, фигура самого

Великого гетмана. Важной побудительной причиной было также воспитание единственного сына, Томаша, который позднее перенял заботу об Академии у своего отца.

В речи на открытие университета Замоийский сравнивал оба университета — в Кракове и в Замостье (последний был создан в известной мере в пику Кракову, но, конечно, не мог в полной мере конкурировать с ним) — с двумя столпами Соломонова Храма. Великий гетман охотно пользовался архитектурными метафорами. Университет должен был стать, по его замыслу, фундаментом нового города. В противоположность Ежи Ковальчику, который рассматривает Коллежскую церковь как модуль и духовный центр города [*Kowalczyk, 1968*], мне представляется, что таковой являлась скорее Академия. Эту роль она выполняла вплоть до 1784 года, когда австрийские власти превратили ее в гимназию. А город, как будет показано ниже, являлся воплощением философских идей, почерпнутых из чтения античных и ренессансных авторов.

Те многообразные функции, которые должен был выполнять вновь созданный город, требовали адекватного урбанистического воплощения. Город Замостье должен был стать образцом для всевозможных новаций, начиная с планировки по новейшим стандартам, тем, которые были к тому времени выработаны итальянскими теоретиками и практиками архитектуры, — то есть идеальным городом.

Население города

Концепция идеального города с самого начала подверглась коррекции действительностью. По декрету Замоийского от 3 апреля 1580 года селиться в нем могли лишь лица католического вероисповедания. Другие конфессиональные группы могли, по замыслу правителя, жить лишь в пригородах. Но социально-культурная действительность тогдашней Польши была многоконфессиональной и мультинациональной. К тому же местные ремесленники не проявляли большого желания селиться в новом городе. Гетман был вынужден изменить свои планы: уже в 1585 году армянские купцы и ремесленники получили право селиться

в городе. Речь шла о группах армян из Персии и Османской империи, которые были вытеснены оттуда и оседали в Восточной Европе. В период между 1589 и 1593 годами произошло массовое заселение города армянами, которые составляли большую часть иноземного населения города и проживали компактно в той части города, которая получила название Армянской. В 1588 году Замойскому пришлось выдать привилегию еще одной группе переселенцев: это были евреи-сефарды, вытесненные погромами из Испании, Португалии и Турции. В 1589 году привилегию на поселение получили греки.

Армяне поселились в северной части большой рыночной площади и на отходящей от нее улице, которая уже в 1591 году получила название Армянской (ил. 3) [Pawlicki, 1980, p. 79–102]. Уже в 1586 году началось переселение евреев в Замостье. Посредником и вербовщиком служил Моше де Моссе Коген, которого Замойский называет в своем письме в Львовский Магистрат «*Judeus meus Zamoscencis Mozes*» (мой замостский еврей Мозес). Евреи получали в Замостье те же права, что и остальные группы населения: они могли приобретать земельные участки и строить дома; у них была синагога, собственная школа и ритуальная баня (миква). Евреям не надо было носить особых знаков отличия и они могли владеть оружием. Впрочем, вначале в Замостье имели право селиться лишь сефардские евреи: «*Haebraeorum nationis Hispaniae et Lusitaniae*», «*ex oriente quam occidente — ex Italia quam ex ditione Turica*» (испанские и португальские евреи, как с Востока, так и с Запада — из Италии, так и из турецких владений), а в дальнейшем к ним присоединились и ашкеназийские евреи. Евреи жили на Шевской улице и на Соляном рынке, но в основном на Горodelьской улице, которая скоро была переименована в Еврейскую [Morgensztern, 1963, p. 11]. С 1601 года в городе был свой раввин, а в 1603 году была возведена синагога, которая вначале была построена из дерева, а затем, в 1620 году, уже из камня (ил. 4). На плане города Жонзака (конец XVII века) обозначены как синагога, так и греческая и армянская церкви (ил. 5).

Сосуществование разных народностей не исключало и враждебных выпадов: в предпасхальную пятницу 1598 года произошел погром, который удалось прекратить лишь ректору Академии. Случались и конфликты между горожанами и жителями предместий.

Урбанистическая структура

О том, что делал архитектор города Бернардо Морандо до приезда в Польшу, нам практически ничего не известно. Между 1569 и 1573 годами он работал на строительстве Варшавского замка, где сменил зодчего Джованни Баттиста Квадро как руководитель строительных работ. В 1573 году Морандо находился во Франции одновременно с Замойским, который возглавлял делегацию, посланную к будущему польскому королю, Генриху Валуа (позже — французский король Генрих III) [Kowalczyk, 1976, p. 693–694; Lewicka, 1952]. Возможно, Морандо был автором декораций для инсценировки драмы Яна Кохановского «Отсылка греческих послов», поставленной в 1578 году в королевском замке Уяздов, по случаю свадьбы Замойского с Кристиной Радзивилл (умерла уже в 1580 году) [Kowalczyk, 1964, p. 243]. С 1578 года и до своей смерти архитектор жил в Замостье, где он с 1591 года был бургомистром и соответственно бюргером. Он владел несколькими домами, его женой была дочь состоятельного армянского купца Мурата Якубовича.

Проект, который вначале был задуман как восстановление семейного гнезда Замойских, был постепенно расширен и приобрел совсем другие масштабы. Как показывают документы, роль Яна Замойского превосходила общепринятое участие господина в строительстве усадьбы или резиденции. Он следил за ходом строительства и во время боевых кампаний, которые он вел против Московского государства. Его конкретные указания касались отдельных деталей, таких, как форма оконных обрамлений, выбор строительных материалов или разбивка парка. Он вел переписку с королевским зодчим и скульптором Санти Гуччи об устройстве фонтана, разбирали споры между рабочими на каменоломне. В письме от 7.08.1591 Санти Гуччи выражал сожаление, что не может принять заказ в связи с болезнью, но посылает рисунок, по которому «любой добрый мастер сможет построить фонтан» [Fischer, 1959, p. 147]. Тексты, которые Замойский велел высечь на воротах (форму которых он тоже определил сам), восхваляют его заслуги перед отчизной. Материал для строительства — дерево, кирпич и камень — добывался в ближайших окрестностях, но

также и привозился из каменоломен в Пинчуве. Оттуда же набирались и рабочие, в первую очередь проживавшие там специалисты по каменной резьбе — итальянцы, но привлечены были также и мастера из Моравии. Работали на строительстве и местные ремесленники [*Szczygiel*, 1980, p. 103–119].

Замок, выстроенный по итальянскому образцу «палаццо ин фортецца» (то есть замок в крепости), имел форму открытого каре, с разбитым перед фасадом регулярным садом. Особенность замка заключалась в том, что в центре его находилась высокая башня — бельведер. Благодаря этому замок был высотной доминантой и выполнял как представительскую, так и военно-оборонительную функцию. На одном изображении середины XVII века (ил. 6) воспроизведен замок в его первоначальном виде (позднее он был перестроен) [*Herbst*, 1955, p.11]. Но и на плане Брауна-Хогенберга, важном источнике по градостроительству начала XVII века (ил. 7) видна первоначальная структура замка [*Braun & Gohenbergus*, 1618]. Арсенал, построенный в 1583 году, был частью ансамбля замка и выполнял, как уже было сказано, репрезентативные функции.

Валы были вначале насыпаны из земли, а первые строения — деревянные либо фахверковые. Но в 1588 году уже были возведены каменные стены и построены Люблинские ворота. Сохранившийся договор о строительстве вторых, Львовских ворот датируется более поздним временем, 1599 годом [*Lewicka*, 1952, p. 313].

Город спланирован по принципу шахматной доски и был окружен крепостными стенами с семью бастионами. Замковый комплекс является частью крепости, хотя и огражден своими стенами. Из-за этого возникла некоторая несимметричность плана (см. ил. 5). Городские стены были окружены рвами с водой (город лежит на пересечении двух рек). После смерти Морандо крепость достраивалась итальянским инженером Андреа дель Аква по заказу Томаша Замоиского.

Помимо центральной площади квадратной формы (размером 100 на 100 м), с ратушей в северной ее части (а не в центре площади, как обычно), в городе есть еще две квадратные площади,

каждая из них размерами 50 на 50 м. Лежащая к северу площадь — Соляной рынок — использовалась для торгов, в то время как вторая — Водная площадь — была чисто репрезентативной. Главная площадь, что особенно поразило папского посланника, была обрамлена блоками домов с единообразными аркадами, усиленными аркбутанами на углах улиц. Дома, спроектированные Морандо, были трех типов: это были двух- либо трехэтажные дома с тремя или четырьмя рядами окон и двойной, тройной либо четверной аркадой (ил. 8). Аркада, это, по мнению Леона-Баттиста Альберти, наивысшее украшение города, и придавала Замостью в первую очередь итальянский характер. Дома были украшены штукатурной орнаментикой с мотивами, взятыми из книг итальянского архитектора и теоретика архитектуры Себастьяно Серлио, чрезвычайно популярных как в Италии, так и за ее пределами. На армянских домах эта итальянская орнаментика сочетается даже с армянскими мотивами (ил. 9–11). Значение восточных мотивов для архитектуры Львова и Замостья — городов, находящихся на торговом пути с Востока на Запад, впервые отметил Ян Бялостоцкий, не вдаваясь, впрочем, в детали: [*Białostocki*, 1976, p. 190–211].

Главная площадь находится на пересечении двух осей, которые составляли улицы Львовская и Гродская. Обе улицы равновелики, шириной девять метров. Еще одна площадь, используемая для военных парадов (пьяцца д'арми), располагалась перед дворцом.

Ратуша выполняла как административную, так и представительскую роль (ил. 12). Там четыре раза в год заседал трибунал (он был независим от всепольского трибунала), с 1604 года там происходили заседания рыночного суда [*Baranowska*, 1965]. Важную роль играла и биржа, которая находилась в восточной части города вблизи главных ворот на пути во Львов (см. План Брауна-Хогенберга, ил. 7). По переписи 1591 года в городе «внутри стен» зарегистрировано 217 домов. Ванощи упоминал в 1596 году более 400 жилых домов.

В непосредственной близости от замка располагались два важных строительных комплекса — Коллежская церковь и Академия. «Церковь Иисуса Христа и св. Апостола Фомы, свидетеля его Вознесения», заложенная Замойским 20.08.1584, была после многих стараний гетмана освящена буллой папы Климента VIII Альдобрандини. Церковь была построена Морандо, внутреннее

убранство датируется более поздним временем. Эта церковь стала также и усыпальницей семейства Замоиских.

Архитектор Морандо является также и автором проекта Академии. В первом строении бурсы было место для 50 студентов, но уже в 1601 году пришлось построить второе здание. Уже 15 марта 1594 года начались занятия в Академии. Там же находилась и печатня, а также та самая «хорошая библиотека», о которой говорил Ваноци. Частное книжное собрание Замоиского включала в себя ок. 2000 томов и перешла, согласно завещанию, после его смерти Академии.

Замостье в европейском ренессансном контексте

Замостье не был первым регулярным городом в Восточной Европе, но он — единственный, сохранившийся почти в первоначальном виде. Самым первым считается маленький городок Глоггов в Малой Польше, заложенный в 1570-е годы; как и Замостье, он был княжеским владением [*Kotula*, 1954, p. 3–10; *Herbst*, 1955, p. 11–14]. Еще более ранним городом была крепость Новый Замок в теперешней Словакии (*Ersekújvár*), построенная по плану итальянского строительного инженера Оттавио Бальдигара, который работал по заказам Габсбургов на окраинах империи, а также для Батория в Семиградье [*Zarębska*, 1964, p. 229–283]. Фарбари датирует крепость Эрзекувар 1580—1588 годами [*Farbary*, 1998, p. 57–98]. Подробнее о градостроительных концепциях в Польше пишет Калиновский [*Kalinowski*, 1963].

В уже упомянутой библиотеке Замоиского, инвентарь которой, датированный 1675 годом, сохранился, находился ряд трактатов, посвященных искусству фортификации [*Inwentarz druków*, 1675; *Kowalczyk*, 1964, p. 161, 178]. Среди прочих были там и трактаты Джироламо Маджи (оба издания — 1584 и 1594 годов), Джованни Баттисты Занки, Джироламо Катанео, Джакомо Лантери, Антониоло Лупичини, Габриэле Буска, Карло Тетти и, конечно же, Пьетро Катанео (полное издание 1567 года). От архитектора и инженера Буонайуто Лорини канцлер получил однажды письмо с предложением услуг (письмо от 15.12.1597) [*Kowalczyk*, 1964, p. 178]. Его книга также находилась в собрании князя.

Это говорит о том, что Замойский пристально следил за теми весьма оживленными дискуссиями в области архитектуры, которые велись тогда в Италии. Итальянские инженеры, введшие ряд новаций в искусство фортификации, были в те времена передовыми в Европе, как в теории, так и на практике и работали для многих сиятельных заказчиков вне пределов Италии. Военное искусство и связанное с ним искусство фортификации было неотъемлемой частью воспитания вельможи. В это время — в конце XVI века — намечается разделение фортификационного искусства на теоретические разработки городской планировки по принципам целесообразности и эстетической соразмерности, как это показали еще в XV веке Франческо да Джорджо Мартини или Леон Баттиста Альберти, и собственно крепостной архитектуры. То есть речь идет о разделении на гражданскую и военную архитектуру. Огромное количество трактатов говорит о большом спросе на эту продукцию.

Частью нового архитектурного дискурса были споры о наилучшей форме города — структуре полигональной, либо радиальной — или даже квадратной планировке. В конце XVI столетия большинство теоретиков высказывалось за радиальную планировку как оптимальную форму города-цитадели [De la Croix, 1960]. Буонайуто Лорини был, например, приверженцем круга как идеальной формы города с радиальной планировкой улиц (примером может служить город Пальманова, построенный в Италии Джулио Саворньяно).

Как мы видели, Замостье построено по иному принципу: квадрат, вписанный в многоугольник. Квадратный город предлагал, к примеру, Дюрер в своем «Учении о фортификации» (1527) [Kruft, 1985]. Но в плане Дюрера королевский дворец находится в центре города, к нему ведут все оси. Единственная общая черта — это квадратная центральная площадь.

Несмотря на то, что на Дюрера ссылаются некоторые итальянские теоретики, например Джироламо Маджи или Джакомо Кастриотто, общепринятым мнением было, скорее, что квадратная планировка «недостаточно совершенна» (*più imperfette*). А многие были даже резкими противниками квадратов и бастионов с острыми углами, предпочитая им круглые. Пожалуй, можно сказать, что из всех итальянских теоретиков лишь Пьетро Ката-

нео (и отчасти Винченцо Скамоцци) пытались разместить шахматную планировку в квадрате в пределах крепостных стен.

Замостье как раз и представляет собой квадратный город внутри полигональной крепостной структуры с семью остроугольными бастionsами. По существу, это гексагон с приставленным к нему четырехугольником, в котором размещен княжеский замок. Три площади в квадратной системе напоминают решения Катанео, особенно вариант с интегрированной крепостью (ил. 13–14). Но при внимательном рассмотрении видно, что в основе планировки Замостья лежит другой принцип и, возможно, другие источники. Это полицентрическая модель. Очевидна при этом доминирующая роль замка в городе: центральная улица ведет с востока на запад к замку, который перекрывает ход этой улицы и своей высокой башней как бы заявляет о соотношении властных полномочий. Но, с другой стороны, и ратуша с центральной площадью, окруженной венцом аркад, — это центр города, пересечение двух его осей. Однако церковь и Академия, составляющие славу и гордость этого города, приближены к замку, указывая, что именно там находится репрезентативный и духовный центр Замостья.

В польской литературе указывалось на предположительную связь Замостья с городом Саббионеттой, резиденцией герцога Веспасиано Гонзага [*Szablowski*, 1962; *Dmitrieva*, 1998]. Этот маленький город-государство в долине По был, как и Замостье, задуман и заложен его создателем, гуманистом и военачальником, одновременно как цитадель и как центр гуманистической культуры эпохи маньеризма. И в Саббионетте была Академия и собственная печатня. В планировке все же, кроме шахматного принципа и арочного пояса вокруг центральной площади (атрибут многих городов Северной Италии), не заметно много общего с Замостьем. Несмотря на то, что польский Великий гетман встречался с Веспасиано Гонзага во время переговоров об освобождении плененного тем претендента на польский трон, эрцгерцога Максимилиана III, все же прямых доказательств их непосредственных контактов нет. Вполне возможно, однако, что Замойский знал о строительстве Саббионетты, а также и других городов Гонзага в долине По. Скорее, дело в том, что как в Саб-

бионетте, так и в Замостье, да и во многих крепостях Габсбургов, построенных на границах их владений, использовались те же приемы и модные веяния, которые пропагандировались и разъяснялись в итальянских трактатах. Общим является также то, что в обоих городах — как в Саббионетте, так и в Замостье, — роль властителя города в планировке и строительстве была необычайно велика.

Замойский был, судя по его библиотеке, большим специалистом в области архитектуры: похожий состав библиотеки был у профессионального архитектора, Яна Шимона Вольфа, который работал в Замостье в XVIII веке [Kowalczyk, 1961, p. 71–79]. Здесь имеются многочисленные издания Витрувия с личными пометками, книги о пропорциях и ордерах архитектуры, написанные итальянцами — Даниеле Барбаро и Джакомо Бароцци да Виньола, а также, конечно, Серлио, следы которого мы уже видели в декорациях домов в Замостье [Horodyski, 1951, p. 295–341; Szandorowska & Karłowska-Kamzowa, 1998, p. 55–59]. Все это говорит об очень активном, пристальном участии в планировке и строительстве города. Скорее всего это было даже совместное планирование вместе с приглашенным специалистом — итальянским архитектором, при котором были критически рассмотрены и взвешены различные, самые современные способы архитектурного проектирования идеального города.

И все же какие образцы ближе всего к Замостью?

Если попытаться поискать похожие принципы проектирования, то, пожалуй, близко к польскому городу, помимо проекта Пьетро Катанео, стоят не итальянские регулярные города, а французские проекты. Идеальный город, спланированный Замойским, с его явной доминантой замка над городом (если вспомнить Альберти, то таковым был город «тирана!»), очень напоминает похожие «феодалные» планы французского архитектора Жака Перре, особенно проект с интегрированным замком (ил. 15). Именно Перре восхвалял квадрат в городской планировке как «совершенную квадратуру» (*quadrature parfaite*) [Perret, 1601, p. 12]. С этими концепциями, только еще зарождавшимися, Великий гетман мог познакомиться во время своего пребывания в Париже, где он находился во главе польской делегации в 1573 году.

Город как памятник

Замойский, как и его любимый античный автор, Цицерон, любил использовать архитектурные метафоры. Так, он сравнивал программу Академии с сооружением здания: «Если кто-то намеревается строить здание, то он сначала выбирает определенный тип строения. Затем он украшает его по возможности выразительно и роскошно соответствующими этому типу базами, колоннами, декоративными обрамлениями стен, мелкие отверстия закрываются со всех сторон. Точно так же мы следуем урокам Цицерона для нашего дела...» [*Adam Bursius*, 1604]. Но и наоборот, в основе архитектурного планирования лежали определенные представления о построении «идеального» города, заимствованные из античности и гуманизма эпохи Возрождения. Знаток Аристотеля, гетман ориентировался при создании города на гипподамову систему идеального городского устройства [*Agistoteles: Politeia*, 1267b21—1268a17; *Holl*, 1990, p. 9]. Городская архитектурная среда должна была соответствовать четкой рациональной структуре городского устройства, что, как мы видели, не совсем удалось реализовать. У Витрувия он научился тому, что принципы «изономии» (равного распределения), «симметрии» и «эвритмии» должны присутствовать в архитектурном облике города. Эти принципы Витрувия, переработанные Альберти, и были положены в основу ренессансной урбанистики, чьим главным принципом был принцип «*concininitas*» (соответствия). Следование этому принципу приводило к некоторым ограничениям, например, к отказу от архитектурных излишеств в угоду гармонии целого. Гармоническое соответствие частей, а не экстравагантные решения отдельных зданий, — это принцип идеального ренессансного города; но при посещении такие города воспринимаются часто как несколько унылое однообразие, и это в полной мере проявилось в Замостье.

Задачей Академии было воспитание «идеальных» жителей идеального города, по существу, воспитание нового человека. Те три типа зданий, которые были разработаны Морандо, предоставлялись в распоряжение жителей, а иногда их даже насильно заставляли принимать их таковыми, какими они были задуманы зодчим. Так, еврейский купец Моше Коген сообщал в одном по-

слании: «Канцлер оказал мне честь и указал мне место, на котором я должен построить дом. Дом будет стоить мне 400 злотых и представляется мне великолепным» [Pawlicki, 1980, p. 80]. Все сооружения эпохи Замоиского отличала благородная простота. Лишь в XVII веке дома получили свои пышные «польские» аттики. Простота и благородство отличали также и церковь св. Фомы. Первоначальный фасад был украшен волютами и маньеристическим декором. По мнению Бялостоцкого, церковь в Замостье была одним из первых образцов маньеристической архитектуры в Польше. Ближайшие аналогии он находил во Львове [Białostocki, 1976, p. 204]. Единственными декоративными элементами там были маньеристически изогнутый аттик и шуточный орнамент. Весь город был, как это показал Адам Милобендцкий, построен по принципу модуля [Miłobędzki, 1953, p. 68–87; Kowalczyk, 1962, p. 432–438]. Этот модуль в 45 м длиной (одна корда или один польский «шнур») лежит в основе квадрата — мерила города. Такова и длина церкви.

Тон общему убранству задавал, несомненно, сам Замоиский. Показательно, например, насколько отличаются те распоряжения, которые он отдавал относительно своего погребения, от пышной погребальной культуры его времени. Он писал, что ему не следует «возводить высоких надгробий». И действительно, в церкви св. Фомы, в семейной капелле, его надгробием является простая доска из черного мрамора с гетмановскими инсигниями и скромной надписью: NIC SITUS EST IOANNES ZAMOISKI (Здесь лежит Иоганн Замоиский) [Kowalczyk, 1962, p. 230–234]. Обрамление составляют военные трофеи. Те же мотивы военных трофеев встречаются в декоре церкви. Дорический ордер, в котором построена церковь, говорит о том, что она соединяет обе функции — католического святилища и храма-мавзолея военных триумфов князя.

Такая нарочитая скромность оформления не должна вводить в заблуждение. Речь не идет о том, что Великий гетман был образцом скромности и беззаветного служения отчизне. Скорее наоборот, он сравнивал себя с великими античными образцами и даже стилизовал себя под них. Так, например, его личный биограф, Рейнгольд Хайденштейн, написал историю Московского похода Замоиского под диктовку самого военачальника, ориен-

тируясь при этом на «Галльскую войну» Цезаря [De bello Moscovitico, 1584]. Античные триумфальные шествия, завершавшие в Риме победоносные войны, были главным эстетическим образцом для гетмана. На гравюре Джакомо Лауро, заказанной итальянскому граверу самим Замойским, но завершенной уже после его смерти, гетман изображен в облике триумфатора, в скромном плаще римского солдата, но в обрамлении триумфальной арки (ил. 16) [Lewicka, 1956]. Иконография этого произведения заслуживает особого внимания, так как она определенно продумана самим гетманом. Рельефы изображают многочисленные победоносные сражения, а на цоколе арки помещены два архитектурных плана. С левой стороны — план крепости Шароград, а справа — город Замостье, обрамленный двумя строениями — Коллежской церковью и Академией. Так дается интерпретация жизненного пути великого военачальника и политического деятеля: его воинские подвиги уравновешены деяниями в области благочестия и образования — вот то, что он хотел завещать потомкам, явно воспользовавшись риторическим топосом, восходившим к описанию щита Ахилла в гомеровской «Илиаде» и многократно использованным в эпоху Возрождения.

Можно сказать, что город Замостье, при всей его гармонической простоте и соотношении частей, был задуман его создателем как проекция его представлений и амбиций. Однажды он послужил и кулисой для действия поистине античного масштаба. Плененный Замойским габсбургский эрцгерцог Максимилиан был провезен как военный трофей по главной улице, ведущей к замку, где его, правда, приняли подобающе его титулу и званию, но все же — как пленника гетмана. Триумфальный путь вел через Люблинские ворота, которые затем были замурованы и более не использовались по прямому назначению (вследствие этого и были построены другие, Львовские, ворота). На Люблинских воротах по указанию гетмана были высечены надписи, в которых он и выражает свою любовь к «mater Polonia», и с гордостью сообщает, что город выстроен «de sua pecunia» (за собственный счет), что составляло 250 000 талеров, астрономическую сумму по тем временам. Для обоих ворот были использованы образцы с тосканским ордером из книги *Libro Extraordinario* (дополнительной книги), части многотомного труда Себастьяно Серлио.

Таким образом, город Замостье, задуманный как «идеальный» город, был в первую очередь памятником самому себе. В последние годы жизни Замоиский, впадший в немилость при новом правителе Польско-Литовского государства, шведском принце Сигизмунде III, посвятил себя оформлению и обустройству своего города и принимал там многочисленных гостей. Современники понимали это правильно. Так, уже упоминавшийся гуманист и путешественник Георг Доуза, посетивший Замоиского на пути в Константинополь, писал, перефразируя Горация, что Замоиский, создав этот город, поставил себе памятник, подобный пирамидам и значительностью выходящий за пределы одной Польши [Lewicka, 1956]. Якоб Собеский соотнес в своей речи на смерть Замоиского архитектурные памятники с идеей памяти, *memoria*, или *posteritas*, которая обычно, со времен Горация, понималась в имматериальном значении как «памятник нерукотворный». «Строения, — сказано в речи, — это вечные памятники, представляющие собой иную “posteritas” (*druga posteritas*)» [Krassowski, 1974, p. 130].

Город, в основе которого лежала сложная гуманистическая концепция, был спланирован его создателем для *posteritas*. В изоморфном соотношении гуманистической мысли и урбанистической формы происходит перетекание риторики в архитектуру, а архитектура читается как материализация мысли. Регулярная планировка должна была воплощать идеал налаженного городского устройства. Тем не менее существовало противоречие вертикальной, иерархической, структуры и горизонтальной, демократической, модели идеального города. Лейтмотивом города является тема триумфа правителя. Вертикальная доминанта замка — цели триумфального шествия властелина — говорит о контроле государя над жителями-горожанами. (Альберти, к примеру, истолковывал расположение замка на краю города как место жительства тирана, опасавшегося своих подданных, в отличие от лежащего в центре города, не отделенного от жителей королевского замка.)

Социальная действительность вступала в противоречие с предписанной идеальной нормой: население не желало заселять новый город; экономического чуда не произошло; оплота католицизма из города не вышло.

В конце эпохи Ягеллонов, в фазе наступающего распада центральной власти Замойский пытался создать многофункциональный и межрегиональный центр по образцу Кракова. Хотя город и был создан, но значение его осталось скорее региональным. Неудача в целом этого проекта связана с искусственной, утопической концепцией «идеального» города, города для временных задач, актуальных лишь на время жизни его правителя, в данном случае Яна Замойского и его сына Томаша.

И все же: новые технологии, знания и огромные средства позволили князю в короткое время создать город, вполне сравнимый с габсбургскими и итальянскими урбанистическими новациями этого времени. Задуманный как крепость, призванная отражать нападения крымских татар и турок и служить бастионом на границе Востока и Запада, город не смог выполнить и это свое назначение, так как сражения польских войск под предводительством королей Сигизмунда III Вазы и его сына Владислава и турецких соединений проходили в первые десятилетия XVII века в районе крепостей Хотин и Каменец-Подольский. Может быть, именно благодаря своей маргинальности, позволившей уберечь его от радикальных изменений, этот город остался одним из редких воплощений ренессанской утопии идеального города в Восточной Европе.

Список литературы

Album Studentów Akademii Zamojskiej 1595—1784. Ed.: Henryk Gmirek. Warszawa, 1994, S. 7–20; Akademia Zamojska i jej tradycje. Ed.: Bogdan Szyszka. Zamość 1994.

Archivum Jana Zamoyskiego, Bd. 1. Ed.: W. Sobieski. Warszawa, 1904.

Archivum Jana Zamoyskiego, Bd. 2. Ed.: J. Siemiński. Warszawa, 1909.

Baranowska Zofia: Historia Ratusza w Zamościu. In: Ziemia, 1965, 175–178.

Białostocki Jan: Jan Zamoyski klientem Domenica Tintoretta. In: Biuletyn Historii Sztuki, 16, 1954, 3–66.

Białostocki Jan: Pojęcie manieryzmu i sztuka polska. In: Pięć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976.

Braun Georgius et Hogenbergus, Franciscus: Theatri Praecipuarum Totius Mundi Urbium Liber Sextus. Coloniae Agrippinae / Köln 1618, k. 53r.

Braunfels Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst. Köln, 1976.

Bursius Adam: *Dialectica Ciceronis, quae disperse in scriptis reliquit...* Zamość, 1604, s.p.

De bello Moscovitico commentatorum libri sex. Cracovia, 1584.

De la Croix, Horst: Military architecture and the radial city plan in sixteen century Italy. In: *The Art Bulletin*, 42, 1960, 264–290.

Dmitrieva Marina: Triumphbogen für den Kaiser: Die rudolfinischen Motive in der Residenzstadt von Vespasiano Gonzaga. In: *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2-4 September, 1997*. Prag 1998, 31–39.

Dousa Georgius: *De itinere suo Constantinopolitano epistola*. Lugduno-Batavae, 1599.

Fischinger Andrzej: Santi Gucci, Architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku. Kraków, 1969, 147.

Gampp Axel Christoph: *Die Peripherie als Zentrum. Strategien des Städtebaus im römischen Umland 1600—1730. Die Beispiele Arriccina, Genzano und Zagarolo*. Worms 1996 (= *Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernersehen Verlagsgesellschaft, Bd. 50*), 29–32)

Gromnicki T.: *Ormianie w Polsce, ich historia, prawa i przywileje*. Warszawa, 1889.

Grzybowski Stanisław: Jan Zamoyski — europejczyk i sarmata. In: *Akademia Zamojska i jej tradycje*. Zamość, 1994, S. 13–25.

Herbst, S.: Uwagi nad renesansowym rozplanowaniem Głowowa. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 16, 1954, 11–14.

Herbst Stanisław: *Zamość*. Warszawa, 1954.

Herbst Stanisław: *Zamość*. Warszawa, 1955.

Herbst Stanisław; Zachwatowicz, Jan: *Twierdza Zamość*. Warszawa, 1936.

Holl Jan: Die historischen Bedingungen der philosophischen Planstadtentwürfe in der frühen Neuzeit. In: *""Klar und lichtvoll wie eine Regel". Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jh. Eine Ausstellung im Karlsruher Schloß, 15.06.-14.10.1990*. Karlsruhe, 1990.

Inwentarz druków XV i XVI stulecia znajdujących się w Bibliotece Ordynacji Zamojskiej (maszynopis z końca XIX w., 193. In: *Ossolineum, rkps. 6668/III*.

Kalinowski Wojciech: Miasta polskie w XVI i pierwszej połowie XVII wieku. In: *Kwartalnik Architektury i urbanistyki*, t. 8/3-4, 1963, 167–225.

Kowalczyk J.: Biblioteka Jana Szymona Wolffa inżyniera Janusza Wiśniewieckiego na Zbarażu. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, t. 1/23, 1961, 77–79. *Horodyski, Bogdan*: *Zarys dziejów biblioteki ordynacji Zamojskiej*. In: *Studia nad książką poświęcone pamięci K. Piekarskiego*. Breslau, 1951, S. 295–341.

Kowalczyk J.: Morando, Bernardo. In: *Polski Słownik Biograficzny*, 21. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1976, S. 693–694.

Kowalczyk J.: O wzajemnych relacjach planu miasta Zamościa i kolegiaty zamojskiej. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, t. 3-4, 1962, 432–438.

Kowalczyk J.: Płyta nagrobna i stiuki w kaplicy hetmana Jana Zamoyskiego przy Kolegiacie w Zamościu. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, 2, 1962, 230–234.

Kowalczyk J.: Sławne theatrum na weselu podkanclerzego Jana Zamoyskiego [Eine rühmliche Theatervorstellung bei der Hochzeit des Vizelkanzlers Jan Zamoyski]. In: *Pamiętnik Teatralny*, Bd. 13, 1964, 242–251.

Kowalczyk Jerzy: Morando e Zamoyski. la collaborazione tra un architetto veneto e un mecenate polacco nella creazione della città ideale. In: *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*. Wrocław, 1967, 335–351.

Kowalczyk Jerzy: *Sebastiano Serlio a sztuka polska*. Wrocław, 1973.

Krassowski Witold: Przesłanki gospodarcze programów architektonicznych w Polsce około roku 1600. Warszawa, 1974, 129–137.

Kruft H.-W.: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1985, 128.

Kruft Hanno-Walter: *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*. München, 1969.

Kruft Hanno-Walter: *Utopie und Idealstadt*. In: "Klar und lichtvoll wie eine Regel". *Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jh. Eine Ausstellung im Karlsruher Schloß*, 15.06.-14.10.1990. Karlsruhe, 1990, 31–37.

Krzyżanowski, Julian: Uczony holenderski na hetmańskim dworze. In: *Teka Zamojska*, 1/1, 1938, 28;

Łempicki Stanisław: *Renesans i Humanizm w Polsce*. Warszawa, 1952.

Lewicka M. (примеч. 3), 316–323.

Lewicka M.: Rycina Jakuba Lauro ku czci Jana Zamoyskiego. Nowe materiały do ikonografii Szarogrodu i Zamościa. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, t. 18, 1956, 132–234.

Lewicka Maria: *Bernardo Morando*. Warszawa, 1952.

Lewicka Maria: *Mecenat artystyczny Jana Zamoyskiego*. In: *Studia renesansowe*, Bd. 2. Ed.: Michał Walicki. Wrocław, 1957, 303–339.

Miłobędzki Jerzy A.: Ze studiów nad urbanistyką Zamościa. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, Bd. 3-4, z. 15, 1953, 68–87.

Morgensztern Janina: O osadnictwie Żydów w Zamościu na przełomie XVI i XVII w. In: *Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*, Bd. 43-44, 1962, 3–17.

Pawlicki Bonawentura Maciej: *Kamienice mieszczańskie Zamościa. Problemy ochrony*. Kraków, 1999.

Pawlicki Maciej: Kamienice ormiańskie w Zamościu. In: *Zamość — miasto idealne*. Lublin, 1980, 79–102.

Perret Jaques: Des fortifications et artifices architecture et perspective de Jaques Perret. Gentilhomme savoysien. Paris, 1601.

Szablowski Jerzy: Domniemana rola Sabbionety w sztuce polskiej okresu manieryzmu. In: *Prace z historii sztuki*, t. 1, 1962, 105–117.

Szandorowska Eliza u. Karłowska-Kamzowa, Alicja: Francuski modlitewnik Jana Zamoyskiego [Das französische Gebetbuch Jan Zamoyskis]. Warszawa, 1998.

Szczygiel Ryszard: Ruch budowany w Zamościu w XVII wieku. In: *Zamość — miasto idealne*. Lublin, 1980, 103–119.

Zamoyski Jan: Odezwa do Polaków na otwarcie Akademii Zamojskiej 15 III 1595. Цит. по: *Akademia Zamojska i jej tradycje*, 10–11.

Zarębska Teresa: O związkach urbanistyki węgierskiej i polskiej w drugiej poł. XVI w. In: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. 9/4, 1964, 229–283.

Zarębska Teresa: *Zamość — miasto idealne i jego realizacja*. In: *Zamość — miasto idealne*. Lublin, 1980, 7–77.

Zbiór pamiątek historycznych o dawnej Polsce, t. 2. Ed.: Julian Ursyn Niemcewicz. Leipzig, 1822, 2. Aufl. Leipzig, 1859, 157–210.

Мышко Д. И. Жизнь армян в Подолии в XIV—XVII вв. В кн.: *Исторические связи и дружба украинского и армянского народов*. Ереван, 1971.

Тананаева Л. И. Сарматский портрет. М., 1979.

Художник *С. Архангельский*
Редактор *С. Колисниченко*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российская академия 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 20.5.11. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12,5. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ГУП ППП «Типография «Наука»» АИЦ «Наука» РАН