

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

3 • 2010

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)**

На обложке:
М. А. Врубель. «Город Леденец».
Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»
для Товарищества частной оперы Мамонтова, 1900

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, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

А. Б. Хайбуллина ТЕАТР ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ. «ГАМЛЕТ» И «МАКБЕТ» ГЕНРИ ИРВИНГА	9
М. Г. Анищенко «ДРАМА АБСУРДА» КАК ОПЫТ ПЕРЕОФОРМЛЕНИЯ ФОНДА КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	28
А. Ю. Трифонова РАЗВИТИЕ МЕТАФОРИЧЕСКОГО ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ-РЕЖИССЕРОВ ПЕРВОГО КУРСА	42
В. Ю. Никитин К ВОПРОСУ О СТИЛЕВЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЯХ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ.....	66

ЖИВОПИСЬ

Д. И. Тарханова РУССКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА	83
Е. А. Заева-Бурдонская ТРАДИЦИЯ В МЕТОДИКЕ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ ДИЗАЙНЕРА СРЕДЫ.....	105

МУЗЫКА

М. Е. Валукин БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА И ПРОЯВЛЕНИЕ МУЖСКОГО НАЧАЛА В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ.....	117
---	-----

VARIA

Е. Л. Игнатьева

НОВЫЕ ТИПЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ (МУНИЦИПАЛЬНЫХ)
УЧРЕЖДЕНИЙ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ137

А. М. Кузнецова

«ПОЭТУ ВРЕМЯ НЕ УКАЗ»

Цветаева и Герцен147

ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ... ЖИЗНЬ И КУЛЬТУРА

Материалы межвузовской научной конференции158

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

A. Khaibullina. The Victorian theatre. ‘Hamlet’ and ‘Macbeth’ by Henry Irving	9
M. Anitchenko. Rethinking the ‘absurd drama’ in the context of classical literature	28
A. Trifonova. The development of metaphorical thinking among first-year students of directory department	42
V. Nikitin. The styles in the modern choreography	66

FINE ARTS

D. Tarkhanova. Russian theatre set design and at the turn of the XX century	83
M. Zaeva-Burdonskaya. Tradition in the work of an environmental designer	105

MUSIC

M. Valukin. Ballet music and the manifestation of male nature in choreography	117
---	-----

VARIA

E. Ignatyeva. New types of state (municipal) establishments in cultural sector	137
A. Kuznetsova. ‘The bonds of time don’t commit a poet’ <i>Tsvetaeva and Herzen</i>	147
The eternal femininity... Life and culture <i>Materials on interuniversity scientific conference</i>	158

■ *meamp*

ТЕАТР ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ.
«ГАМЛЕТ» И «МАКБЕТ» ГЕНРИ ИРВИНГА

Статья посвящена искусству Генри Ирвинга (Джона Генри Бродрибба), актера театра викторианской эпохи. Он был известен не только как ведущий актер театра «Лицеум», но и как актер-постановщик, так как брал под свой контроль всё: декорации, освещение, распределение ролей и саму постановку спектакля. Около двадцати лет Генри Ирвинг являлся руководителем театра «Лицеум». Он сыграл во множестве спектаклей по пьесам Шекспира, но «Гамлет» и «Макбет» являются знаковыми в его биографии. В 1878 году Ирвинг приглашает в труппу Эллен Терри (мать Эдварда Гордона Крэга) и восстанавливает оба спектакля.

Ключевые слова: театр викторианской эпохи, Генри Ирвинг, театр «Лицеум», Эллен Терри.

A. Khaibullina. THE VICTORIAN THEATRE.
'HAMLET' AND 'MACBETH' BY HENRY IRVING

This article is about Sir Henry Irving (born John Henry Brodribb), who was an English stage actor in the Victorian theatre. He is known as an actor-manager, because his activities included — supervision of sets, lighting, direction, casting, as well as playing the leading roles — season after season in the Lyceum Theatre. Henry Irving was the manager of the Lyceum Theatre for about twenty years. He acted in a number of Shakespeare's plays, but 'Hamlet' and 'Macbeth' were two of the most important plays in his career. In 1878, Irving invited an actress Ellen Terry to work in his troupe (Edward Gordon Craig's mother) and restored both plays.

Key words: the Victorian theatre, Henry Irving, Lyceum Theatre, Ellen Terry.

Может быть, он и был прав, считая, что Макбета он сыграл лучше, чем Гамлета, но, по-моему, самой удачной его ролью все-таки остался Гамлет.

Эллен Терри

* Хайбуллина Алина Булатовна — театровед, аспирант кафедры истории зарубежного театра Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-985-250-54-98.

Имя Генри Ирвинга в истории английского театра неотрывно связано с викторианским искусством. Долгие годы он руководил театром «Лицеум», который определял художественное лицо театрального искусства Англии. Ведущей актрисой «Лицеума» стала Эллен Терри, мать известного режиссера и реформатора сцены Эдварда Гордона Крэга.

«Каждый персонаж — характер», — говорил Генри Ирвинг. Этот принцип он старался осуществлять на материале трагедий Шекспира и поэтических драм.

Когда в 1874 году Ирвинг впервые объявил о своем намерении сыграть Гамлета, все поняли, что он претендует на часть великой славы прошлого вместе с Гарриком, Кэмблом, Кином, Макриди и Фелпсом. Ирвинг оказался самым успешным из пяти актеров, которые играли эту роль в последующие три сезона.

К тому времени известный английский актер Чарльз Фехтер достиг сенсационного успеха, дав 115 представлений «Гамлета» в театре «Принцесс» в 1861 году, рекорд, который намеренно был побит Ирвингом. Главным соперником Фехтера был Эдвин Бут, который также появился в Лондоне в 1861 году. Америка уже была под властью Бута: его «Гамлет» игрался сто вечеров в Нью-Йоркском Зимнем Саду. В Лондоне тем не менее репутация Фехтера оставалась непоколебимой даже после того, как актер в 1870 году покинул Англию, но до тех пор, пока он не совершил ошибку, вернувшись для краткого ангажемента в 1872 году. Дэниель Бэндман был слишком грузным и старомодным, кроме того, он говорил с немецким акцентом. Шестидесятиоднолетний Уильям Чезвик был слишком стар. Томмазо Сальвини появился в Друри-Лэйн в мае 1875 года в представлении, которое сделало Ирвингу своеобразный комплимент, так как заимствовало некоторые его сценические приемы. Итальянец Эрнесто Росси, играя Гамлета, остался в тени своего соотечественника.

Трудно оценить влияние, произведенное на Ирвинга другими Гамлетами. Как и многие актеры викторианской эпохи, он был хорошо осведомлен о многочисленных традициях в исполнении этой роли. Ирвинг играл с Бутом и Фехтером роль Лаэрта, когда гастролы приводили последних в провинциальные театры, где он работал в составе труппы — в Манчестере в 1861 году, в Бермингеме в 1865-м. Без сомнения, он отчетливо разглядел их,

и, конечно, что-то позаимствовал и у Фелпса, которого впервые увидел в возрасте 12 лет.

Первый Гамлет навсегда останется в памяти актера. Афиша выглядела так:

HAMLET. Revived at the Lyceum on 31st October, 1874.	Гамлет. Премьера состоялась в «Лицеуме» 31 октября 1874 года
HAMLET Mr. HENRY IRVING.	Гамлет М-р Генри Ирвинг
KING Mr. THOMAS SWINBOURNE.	Король М-р Томас Свинбурн
POLONIUS Mr. CHIPPENDALE.	Полоний М-р Чиппендейл
LAERTES Mr. E. LEATHES.	Лаэрт М-р Е.Литес
HORATIO Mr. G. NEVILLE.	Горацио М-р Г.Невил
GHOST Mr. THOMAS MEAD.	Призрак М-р Томас Мид
OSRIC Mr. H. B. CONWAY.	Озрик М-р Конвей
ROSENCRANTZ Mr. WEBBER.	Розенкранц М-р Веббер
GUILDENSTERN Mr. BEAUMONT.	Гильденстерн М-р Бомонт
MARCELLUS Mr. F. CLEMENTS.	Марцелл М-р Клементс
BERNARDO Mr. TAPPING.	Бернардо М-р Таппинг
FRANCISCO Mr. HARWOOD.	Франциск М-р Гарвуд
1st ACTOR Mr. BEVERIDGE.	1-й актер М-р Беверидж
2nd ACTOR Mr. NORMAN.	2-й актер М-р Норман
PRIEST Mr. COLLETT.	Священник М-р Коллет
MESSENGER Mr. BRANSCOMBE.	Посол М-р Брейнскомби
1st GRAVEDIGGER Mr. COMPTON.	1-й могильщик М-р Комптон
2nd GRAVEDIGGER Mr. CHAPMAN.	2-й могильщик М-р Чепмен
GERTRUDE Miss G. PAUNCEFORT.	Гертруда Мисс Паунсфорд
PLAYER QUEEN Miss HAMPDEN.	Актриса, играющая Королеву Мисс Хампден
OPHELIA Miss ISABEL BATEMAN.	Офелия Мисс Изабель Бейтман
ACT I.,	Акт 1.
SCENE 1. Elsinore. A platform before the Castle.	Сцена 1. Эльсинор. Площадь перед замком.
SCENE 2. A Room of State in the Castle.	Сцена 2. Парадная зала в замке.
SCENE 3. A Room in Polonius's House.	Сцена 3. Комната в доме Полония.
SCENE 4. The platform.	Сцена 4. Площадь.
ACT II.,	Акт 2.
SCENE 1. A Room in Polonius's House.	Сцена 1. Комната в доме Полония.
SCENE 2. A Room of State in the Castle.	Сцена 2. Парадная зала в замке.

<p>АКТ III., SCENE 1. The same. SCENE 2. A Room in the Castle. SCENE 3. Another Room in the same. АКТ IV., SCENE 1. A Room in the Castle. АКТ V., SCENE 1. A Churchyard. SCENE 2. Outside the Castle. SCENE 3. A Hall in the Castle.</p>	<p>Акт 3. Сцена 1. Там же. Сцена 2. Комната в замке. Сцена 3. Другая комната замка. Акт 4. Сцена 1. Комната в замке. Акт 5. Сцена 1. Часовня. Сцена 2. За стенами замка. Сцена 3. Зала в замке.</p>
---	--

Представление «Гамлета» к тому времени стало довольно традиционным зрелищем. Даже в премьерный вечер публика была хорошо осведомлена о приемах игры и стандартах постановки. С Эдмуна Кина начинается традиция актеров-звезд. Они не очень заботились о спектакле в целом, который строился так, чтобы предоставить актеру возможность продемонстрировать мощь трагических переживаний. В каждом представлении актеры старались использовать все богатство красок своей актерской палитры, иногда даже несколько перегружая исполнение излишней мимикой, жестикуляцией, впечатляющими позами, движениями, модуляцией голоса. Выразительные средства не всегда соответствовали психологической правде характера. Это были моменты, когда актер создавал сенсацию через озарение, одним ярким жестом, передающим смысл сцены, речи или действия. Как писал поэт-романтик С.-Т. Колридж, смотреть Кина на сцене — все равно что «читать Шекспира при блеске молний».

Публика заранее предвидела эти «точки», быстро распознавая их и реагируя на то, как они были сыграны. Один из наиболее знаменитых «штампов» — окончание монолога Гамлета во втором акте:

Поставлю драму я,
Чтоб уловить в ней совесть короля.

Суть сцены в изображении внезапного изменения настроения героя, как будто замысел «мышеловки» только что зародился в его сознании. Этот момент можно было проиллюстрировать «двойным взмахом руки» Кина, но суть заключалась не в жестах,

а в слове. Хорошо сыгранный, момент действительно захватывал, но тем не менее ему был присущ мелодраматизм. Такой показ виртуозной декламационной манеры передавал только поверхностный, очевидный смысл, который в то же время мог противоречить характеру самого Гамлета или логике и развитию общего действия.

Кроме того, стало традицией отделять монологи от общего действия и декламировать их, как оперные партии, наполненные сложными трелями и высокими нотами, что говорило об умении певца, но мало передавало суть «либретто». Любой актер, конечно, всегда был свободен в создании новых штампов, но горе тому, кто пропускал многие из старых и общепризнанных.

Традиционная постановка настолько была всем известна, что мельчайшее изменение и внесение чего-то нового рождало сенсацию. Инновация сама по себе чаще обескураживала, но если новая идея приходилась по душе зрителю, то она приравнивалась к гениальности. Так, был признан Макриди со своей трактовкой гамлетовского безумия, «с быстрой и характерной походкой по краю сцены, взмахивающий платком, как будто в праздном безразличии ко всему, но болезненно скрывающий... ощущение приближающегося триумфа» [Alan S. Downer, 1966, p. 279].

Таким образом, лишь одна перемена в Гамлете была важна — это актер-звезда, который частенько сокращал свою роль ради багажа новых «находок».

Ирвинг изменил такой ход событий. Он «стремился к созданию ярких зрелищных воплощений пьес Шекспира. Он также проявлял большую любовь к исторической точности воспроизведения обстановки действия, но по сравнению с предшествующими режиссерами уделял несравненно больше внимания работе с персоналом труппы и был, пожалуй, первым английским режиссером с целостными концепциями сценического воплощения пьес Шекспира» [А. Аникст, 1964, с. 277].

Он был ограничен в средствах в обеих своих постановках, так как в 1874 году еще не был полноправным владельцем «Лицеума». Даже в 1878 году ему не удалось еще собрать цельного ансамбля, который поддерживал его в поздних представлениях. Тем не менее он осуществил наиболее правдивую и реалистичную версию «Гамлета». Актер взглянул новым взглядом на текст, от-

бросив традиционную трактовку, и постепенно поставил раскрытие смысла произведения на лидирующее место. Без сомнения, он «редактировал» текст автора и всецело подчинял его своему пониманию характера. Он старался определить и донести смысл каждого слова, а не декламировать красивый стих, но неизбежно его собственная партия была перенасыщена пропусками и упрощениями. Правда, само представление не стало от этого более упрощенным и облегченным. Гамлет Ирвинга был натурой целостной, сложной, мистической, но в то же время близким и живым человеком.

Принц Гамлет больше не был одет в пышную дорогую одежду. Простой костюм из черного шелка, короткий камзол, тяжелая золотая цепь на груди и открытое лицо. Все монологи героя — это мучительные раздумья и смятение. Зал видел бледное, утомленное лицо и глаза, полные боли. Из-за природных недостатков голос Гамлета порой срывался на неприятные пронзительные ноты, а походка становилась странной, нервически подергивающейся. Но все это лишь придавало герою человеческое лицо и неповторимую индивидуальность. Он перестал быть просто «трагическим датским принцем».

В самом деле герой Ирвинга был настолько свободен от театральных штампов, настолько естественен и не приближен стандарту, что премьера 1874 года поставила публику в тупик, и настороженное молчание в зале продлилось вплоть до третьего акта.

После торжественного выхода короля и королевы музыка стихала и на сцене появлялась практически прозрачная и бестелесная фигура Гамлета. Ирвинг никак не демонстрировал горе своего персонажа. Все переживания оставались внутри, и ничего внешне не выдавало их. Но уже в этой сцене принц был одержим навязчивой идеей и оттого еще более вдумчив и статичен.

В современных постановках призрака отца Гамлета часто заменяют техническими приемами — тенью, мерцающим светом, отражением Гамлета в зеркале. И публика не знает, как ей воспринимать этого персонажа, — реален он или только плод воспаленного воображения Гамлета. Герой, конечно, близок к галлюцинациям, но почему тогда и его друзья разделяют с ним эту участь? В театре викторианской эпохи такого вопроса не

стояло. Призрак всегда был видимым, актер играл его с величавым выражением лица, обнаруживающего смертельную бледность, и при полном костюме, как и описано в тексте пьесы: в доспехах, с открытым забралом.

Ирвинг не отошел от этой традиции. Но, в отличие от многих прославленных Гамлетов, призрак отца не приводил его в ужас. Он будто предвидел эту встречу, и поэтому лишь на мгновение замирал, а затем решительно следовал за отцом. Появление призрака было для Ирвинга одним из важнейших моментов пьесы. То был настоящий дух отца, посланный божественным провидением, чтобы помочь Гамлету освободить Данию от Клавдия.

Весь первый акт прошел в полнейшей тишине. Второй тоже. Герой продолжал размышлять, вести напряженную борьбу с разедающими душу сомнениями и отчаянием. Он был склонен усугублять свое душевное состояние. Отсюда его истерический взрыв в монологе о Гекубе, который сменялся еще большим отчаянием.

Во имя выполнения своего долга принц отказывается от счастья, от Офелии. Но он страстно любит ее, и ему все сложнее бороться с собой.

Ирвинг долго обдумывал возможность стать хозяином театра «Лицеум». И, наконец, решился. Он пригласил в свой театр актрису Эллен Терри, ставшую его неопределимой помощницей. Имя Ирвинга как «единственного съемщика и антрепренера Королевского театра “Лицеум”» впервые появилось в программке спектакля «Гамлет» 30 декабря 1878 года. Эллен Терри дебютировала на сцене «Лицеума» в роли Офелии и оживила своим появлением весь спектакль. Ей шел 31 год, но она была столь очаровательна, что не возникало и сомнения, что ее Офелия — девочка 15—16 лет. Ирвинг и Терри образовали редкое единство. Две темы контрастировали, спорили, переплетались, дополняя и обогащая друг друга: тревожная, мрачная, экспрессивная, иногда доходящая до зловещего гротеска тема Ирвинга и нежная, светлая, гармоничная даже в скорби тема Терри.

Спектакль переродился. Больше он не казался постановкой ради сольной роли одного актера. Хотя и теперь все внимание было сконцентрировано на двух главных персонажах — Гамлете и Офелии, критики отмечали, что спектакль звучал как единое

целое. Над ним Ирвинг работал очень скрупулезно: мог репетировать одну фразу по нескольку часов, чтобы добиться нужного ему эффекта, и не забывать о том, что, например, отброшенный кубок с ядом не должен катиться по сцене, дабы не отвлекать внимание зрителей от действия.

Сцена «мышеловка». Герой болезненно взволнован, но после появления короля и королевы со свитой он берет себя в руки. С 1735 года существовала традиция, в соответствии с которой Гамлет использует веер Офелии как прикрытие, чтобы наблюдать за королем. Ирвинг не отходит от общепринятых норм. Только на этот раз веер из павлиньих перьев. Причем смысл такой находки вскоре становится ясен. После ухода короля принц бросается к трону:

Ты должен знать, о Демон мой,
Юпитер правил здесь.
Теперь царит уж надо мной
Обыденный... павлин.

(Пер. А. Радловой)

Последнее слово и подсказал веер Офелии, который Гамлет с отвращением отшвыривает прочь.

До Ирвинга многие Гамлеты в кульминационный момент представления, когда брат отравлял спящего короля, вскакивали со своего места. Но герой Ирвинга не двигался со своего места до того момента, пока король и королева не покидали залу. После этого он занимал освободившееся место на троне, будто напоминая, кому по праву он должен принадлежать. Ирвинг концентрировал внимание зрителей на том, что Клавдий убил брата не ради любви к его жене, а ради жажды власти. Больше сомнений в этом у принца не было. Розенкранц и Гильденстерн находили Гамлета в весьма возбужденном состоянии.

Так же Ирвинг восстановил обычно не исполнявшуюся сцену, в которой Гамлет застаёт короля безоружным за молитвой, но не убивает его: смерть во время молитвы отправила бы короля на небо, а не в ад. Мечь Гамлета была бы не удовлетворена.

Многие критики того времени восторгались исторической достоверностью в постановках Ирвинга. Это проявлялось даже в мельчайших деталях. После представления Гамлет покидал залу, освещая себе путь факелом, но в спальню матери он во-

дил со светильником, что было исторически точно: в коридорах замков пользовались факелами, а у дверей комнат находились светильники.

Обычно кульминацией сцены в спальне королевы становилось убийство Полония. Для Ирвинга же главным стало объяснение с матерью. Актерам викторианской эпохи было свойственно романтическое восприятие мира. В разговоре с матерью у Гамлета исчезала резкость и жесткость в поведении — только глубокая чувствительность и скорбь. Предательство Гертруды было источником горя для ее сына, но, когда они оставались наедине, между ними происходило частичное примирение. Прошлое не воротишь, но в конце концов Гертруда раскаивается. Одним из основных мотивов трагедии Гамлета для Ирвинга было потерянное семейное единство. Предательство матери, жены короля, и его родного брата — это осквернение королевского дома, осквернение семьи. Именно такое противоречие рождает в герое эти «вспышки истерии».

Последний приступ истерии настигнет Гамлета по возвращении в Данию. Сцена с Лаэртом в могиле Офелии. Потом, с Горацио, Гамлет становится абсолютно спокоен, и теперь для него уже все предрешено.

Дуэль Гамлета и Лаэрта преподносилась как дворцовая церемония, на которую были приглашены все приближенные. В 1874 году все происходило в тронном зале дворца, но в 1878 году Ирвинг переносит действие на площадку с колоннадой, открывающей вид на дворцовый парк, где был убит отец Гамлета. Викторианскому театру свойственна некоторая иллюстративность. Все было наготове, когда Гамлет входил вместе с Горацио: люди и вещи были расположены на сцене каждый на своем месте в ожидании последующей развязки. Стол с кубками находился справа от короля и королевы, восседавших на тронах. По левую сторону — симметрично — располагался стол с рапирами, приготовленными для дуэлянтов. Из этого становилось абсолютно явным, что Лаэрт отравил свою рапиру до церемонии. Не оставалось сомнения в том, что и Озрик — его соучастник.

Несмотря на все свои физические недостатки, Ирвинг был великолепным фехтовальщиком. Меланхолию Гамлета как рукой снимало. Он был виртуозен в бою и очаровательно нежен с ребенком-служгой. Рука героя на минуту нежно застывала над бело-

курой головкой мальчика, предлагавшего ему вино. Такой ход был придуман Ирвингом, чтобы завоевать внимание и симпатию публики. В ту секунду, когда Гамлет отказывался от отравленного вина, Озрик бросился к королю.

Все последующие события у Шекспира молниеносно происходят за время диалога героя с Лаэртом:

Гамлет. На этот раз, Лаэрт, без баловства.
Я попрошу вас нападать как надо.
Боюсь, вы лишь играли до сих пор.
Лаэрт. Вы думаете? Ладно.
Бьются.
Озрик. Оба мимо.
Лаэрт. Так вот же вам!

(Пер. Б. Пастернака)

Лаэрт ранит Гамлета, затем, в схватке, они меняются рапирами и Гамлет ранит Лаэрта.

Король. Разнять их. Так нельзя.
Гамлет. Нет, сызнова!
Королева падает.
Озрик. На помощь королеве!
Горацио. Они в крови. — Откуда кровь, милорд?
Озрик. Откуда кровь, Лаэрт?

(Пер. Б. Пастернака)

В начале этого диалога Гамлет еще изящен и ловок — в конце и Лаэрт, и главный герой на грани смерти. Мать принца мертва. В горячке схватки Гамлет Ирвинга даже не замечает ранения, для столь искусного мастера фехтования это всего лишь царапина, на которую не стоит обращать внимания. Но как только он ранит Лаэрта, ему открывается смертельный секрет ранения. Теперь нет времени для промедления. Гамлет бросается к королевскому трону, в абсолютно четком расчетливом спокойствии насквозь пронзает короля и отшвыривает его тело от трона, как падаль, оскверняющую это место. Визуально Ирвинг провел параллель между итогом сцены «мышеловки» и финальной сценой пьесы. В постановке Ирвинга не было торжественной похоронной процессии. Гамлет тихо умирал на руках у Горацио.

Ирвинг не раз повторял, что подлинная цель искусства — красота, а правда — необходимая часть красоты. Его Гамлет был в первую очередь живым человеком, со своими вспышками истерики, меланхолией, безумием и со своим долгом перед опространной честью семьи. Он не был идеален, как не идеален любой человек. В своих воспоминаниях Эллиен Терри говорила об этой роли Генри Ирвинга так: «Из всех ролей, сыгранных Генри в этот период, Гамлета я считаю высшим достижением. Быть может, громадный успех Ирвинга в этой роли основывался на том, что по своей сложности этот шекспировский образ, больше чем какой-либо другой, подходил ему. Он является самым трудным и дает наибольший материал для поисков и размышлений. Если бы у Шекспира существовал еще более сложный герой, чем Гамлет, он стал бы лучшей ролью Ирвинга» [*Э. Терри*, 1963, с. 177].

Сам же Генри Ирвинг после премьеры 1878 года вышел к публике с такими словами: «Чтобы поставить “Гамлета”, которого вы сегодня увидели, я работал всю жизнь и счастлив, что мой труд не напрасен... Когда сердце переполнено, проявляется слабость человеческая, и я сейчас чувствую себя ребенком» [*Л. Г. Мочалова*, 1982, с. 130].

«Гамлетовская лихорадка» началась 31 октября 1874 года и длилась несколько месяцев. «Гамлет» прошел более 200 раз в течение одного театрального сезона.

После своего триумфа в роли Гамлета Генри Ирвинг нуждался в постановке другой пьесы, чтобы подтвердить свой успех трагического актера, а не только зажатого в амплу мелодраматического героя, который дурачит толпу своими трюками. А после смерти Езекии Бейтмана недоброжелатели все больше поговаривали о том, что своей популярностью актер был обязан исключительно ловкости американского антрепренера, и теперь Ирвинг опустится до приличествующего его данным уровня.

«Макбет» был идеальным выбором: пьеса была популярна, но уже около двадцати лет не имела успешных постановок. Макриди все еще царствовал в памяти зрителей, несмотря на все усилия Чарльза Дилона, Чарльза Кина и Семюэля Фелпса вытеснить его начиная с 1850-х годов, а целая плеяда Леди Макбет, в которую входили Эллиен Три, миссис Ворнер, Изабелла Глин,

Фанни Кембл и Эллен Фоссит, была бессильна поколебать репутацию миссис Сиддонс.

Существует некое театральное суеверие, что «Макбет» — несчастливая пьеса. Так и премьера в «Лицеуме», которая была запланирована на 18 сентября 1875 года, была отсрочена на неделю «по техническим причинам», как было указано в извещении публичке от миссис Бейтман, являвшейся на тот момент антрепренером и арендатором театра. Скорее всего на самом деле миссис Бейтман понимала, что спектакль вряд ли будет иметь триумфальный успех из-за конфликта между Генри Ирвингом и Кейт Бейтман. Нетрадиционный взгляд Ирвинга на пьесу абсолютно не соответствовал обывательскому восприятию роли Леди Макбет старшей дочерью Бейтман. Несмотря на это, спектакль был выпущен и сыгран 80 раз.

Афиша гласила:

<p>MACBETH. Revived at the Lyceum, 18th September, 1875.</p> <p>DUNCAN — Mr. HUNTLEY. MALCOLM — Mr. BROOKE. DONALBAIN — Miss CLAIR. MACBETH — Mr. HENRY IRVING. BANQUO — Mr. FORRESTER. MACDUFF — Mr. SWINBOURNE. LENNOX — Mr. STUART. ROSS — Mr. G. NEVILLE. MENTEITH — Mr. MORDAUNT. CAITHNESS — Mr. SEYMOUR. FLEANCE — Miss W. BROWN. SIWARD — Mr. HENRY. YOUNG SIWARD — Mr. SARGENT. SEYTON — Mr. NORMAN. DOCTOR — Mr. DEAUMONT. AN ATTENDANT — Mr. BRANSCOMBE. MURDERERS — Messrs. BUTLER and TAPPING, Miss BROWN.</p>	<p>Макбет. Премьера состоялась в «Лицеуме», 18 сентября 1875</p> <p>Дункан — М-р Хантли Малькольм — М-р Брук Дональбайн — Мисс Клэр Макбет — М-р Генри Ирвинг Банко — М-р Форрестер Макдуф — М-р Свинбурн Ленокс — М-р Стюарт Росс — М-р Невил Ментит — М-р Мордаунт Кетнес — М-р Сеймур Флинс — Мисс Браун Сивард — М-р Генри Молодой Сивард — М-р Сарджент Сейтон — М-р Норман Доктор — М-р Дюмонт Привратник — М-р Брейнскомби Убийцы — М-с Батлер и Таппинг, Мисс Браун Призраки — М-р Гарвуд, Мисс Браун</p>
---	---

<p>APPARITIONS — Mr. HARWOOD. Miss K. BROWN.</p> <p>LADY MACBETH — Miss BATEMAN (Mrs. CROWE).</p> <p>WITCHES Mr. ARCHER. Mrs. HUNTLEY.</p> <p>ACT I., SCENE 1. A Desert Place; SCENE 2. Place at Forres; SCENE 3. Place at Forres; SCENE 4. Macbeth's Castle; SCENE 5. Exterior of Macbeth's Castle; SCENE 6. Macbeth's Castle.</p> <p>ACT II., SCENE. Court of Macbeth's Castle.</p> <p>ACT III., SCENE 1. Place at Forres; SCENE 2. Park near the Palace; SCENE 3. Palace at Forres.</p> <p>ACT IV., SCENE 1. The Pit of Acheron; SCENE 2. England; SCENE 3. Dunsinane: Ante-room in the Castle.</p> <p>ACT V., SCENE 1. Country near Dunsinane; SCENE 2. Dunsinane: Room in the Castle; SCENE 3. Birnam Wood; SCENE 4. Dunsinane Castle; SCENE 5. Dunsinane Hill; SCENE 6. Outer Court of the Castle.</p>	<p>Леди Макбет — Мисс Бейтман (Мис- сис Кроув)</p> <p>Ведьмы — М-р Арчер Миссис Хантли</p> <p>Акт 1. Сцена 1. Пустынное место Сцена 2. Лагерь около Форреса Сцена 3. Лагерь около Форреса Сцена 4. Замок Макбета Сцена 5. Внутри замка Сцена 6. Замок Макбета</p> <p>Акт 2. Сцена. Двор замка Макбета</p> <p>Акт 3. Сцена 1. Лагерь около Форреса Сцена 2. Парк рядом с дворцом Сцена 3. Дворец в Форресе</p> <p>Акт 4. Сцена 1. Пещера Сцена 2. Англия Сцена 3. Дунсинан. Комната в замке.</p> <p>Акт 5. Сцена 1. Предмесье Дунсинана Сцена 2. Дунсинан. Комната в замке Сцена 3. Бирнамский лес Сцена 4. Замок Дунсинанский Сцена 5. Дунсинанский холм Сцена 6. Дунсинан. Перед замком</p>
--	--

Традиционно образ Макбета трактовали как величавого горца, бравого героя, такого, как Роб Рой. Провинциальная звезда Барри Салливан являлся идеальным воплощением такого представления о герое: «У него был громкий голос и он был физически развит: хорошо сложенный, с сильными руками, широкими плечами и спиной борца-профессионала» [*Bram Stoker*, 1906, p. 23]. Узкие плечи, худоба и аскетичность фигуры Ирвинга

заведомо не соответствовали такому стереотипу. Та же история была и с главной женской ролью в этом спектакле: «Леди Макбет обладает железными мускулами и стальными нервами. Она из тех женщин, которые заставляют мужчин дрожать, а женщин и детей терять сознание» [*St. James's Gazette*, 1898, p. 200]. И если тяжеловесная и имеющая грубые черты лица Кейт Бейтман и подходила под это описание, то ни коим образом не соответствовала ему хрупкая и женственная Эллен Терри. Именно поэтому спектакль 1875 года был дисгармоничен: герой и героиня существовали в различных театральных стилистиках. Для Генри Ирвинга традиционная трактовка была неприемлема не только из-за внешнего решения образа, но и из-за внутреннего переосмысления персонажа. И, только став полноправным руководителем «Лицеума» и пригласив в труппу Эллен Терри, Генри Ирвинг смог полноценно воплотить свой замысел.

После первого же показа спектакля на Генри Ирвинга обрушился шквал критических статей. И здесь нужно отдать должное невероятной силе характера и убежденности актера в своей идее. Даже после двухсот триумфальных представлений «Гамлета» он не стал подстраиваться под традиционный лад, а имел смелость предложить новое решение образа главного героя. Заведомо понимая, что это лишь набросок к целостному спектаклю (который будет-таки поставлен в 1888 году), где все актеры будут придерживаться его решения пьесы. Эллен Терри пишет в своей книге «История моей жизни»: «Его трактовка Макбета, вызвавшая нападки и даже насмешки критиков, представлялась мне тогда, да и теперь тоже, ясной, как день» [*Э. Терри*, 1963, с. 177].

И все же Генри Ирвинг отказался от привычного образа Макбета не потому, что был неспособен (даже с такой неподходящей психофизикой) сыграть его, а потому, что сама трактовка внутреннего мира героя, мотивов его поведения была чужда ему. Классически предполагалось, что Макбет до встречи с ведьмами не задумывается о преступлении, их сверхъестественная сила побуждает и искушает его совершить этот грех. Кроме того, его жена, которую он ненавидит, подталкивает его к преступлению, убеждая, что такова предначертанная ему судьба. Конечно же, бедный Макбет, свершив убийство словно под гипнозом, испытывает угрызения совести и раскаивается в содеянном.

Альтернативный вариант интерпретации пьесы принадлежал одному из авторов «Лирических баллад» Сэмюэлю Кольриджу. Ответственность за содеянное полностью возлагалась на самого Макбета. Из-за мрака в его собственной душе он соблазняется на убийства. Ведьмы не подстрекают героя, тот уже заражен преступной мыслью. Такое решение пьесы можно назвать романтическим. Остальные романтики развили идею Кольриджа. Макбет уже обсуждал план убийства со своей женой, и ведьмы являются ему как олицетворение задуманного им преступления. Совесть беспокоит его страшными видениями, которые он склонен воспринимать как страх возможной неудачи. Он испуган этими видениями, и этот страх подталкивает его к тому, чтобы раскаяться в свершенном. Трагедия Макбета заключается в его неспособности прийти к согласию с самим собой: ведьмы и жена здесь всего лишь обрамление образа главного героя, олицетворение его преступных замыслов.

Это было неминуемо для Генри Ирвинга — избрать для себя именно такую трактовку пьесы: его самого можно назвать романтическим героем. Сложные характеры, склонные к странностям и несущие в себе личную драму, были столь же естественны для таланта Ирвинга, сколь статичные роли возвышенных героев для актеров классицизма. Терри очень тонко чувствовала тягу Ирвинга к фатальному и потустороннему, раскрывающему мрачную сторону души человека. Она сравнивает его Макбета с загнанным волком: «Лучше всего он проводил сцену после битвы в последнем акте. Он был похож на огромного изголодавшегося волка, а усталость его казалась усталостью великана, сломленного усилиями, которые были не по плечу и его более могущественным и крепким братьям:

Ты меж людей единственный, с кем встречи
Я избегал...

В эту фразу он с непостижимой выразительностью, на которую только он один и был способен, вкладывал веру в неумолимость судьбы. Кажется, он видит силу, с которой не может бороться никто из людей, слышит взмахи ее безжалостных крыльев. Для Макбета нет больше ни надежд, ни сострадания» [там же].

В 1888 году Ирвинг обращается также к трактовке роли, предложенной в эссе Джорджа Флетчера: «Макбет не задумывает убийство Дункана, потому что сталкивается с ведьмами, а ведьмы являются Макбету, потому что он задумывает убийство» [*G. Fletcher*, 1843, p. 72]. Встреча с ведьмами-сестрами происходила из-за тяги зла ко злу и чтобы направить его на тот фатальный путь, на который он уже вступил. Он не способен сопротивляться их искушению, но его трусость заставляет его сомневаться. Хотя после встречи с Леди Макбет последние сомнения отпадают. Его бедствия после убийства являются результатом презренного преступления, а не раскаяния.

Такая трактовка лишает героя романтического ореола. В нем нет сомнений и нет раскаяния. Видения приходят к нему не от раскаяния и мучений совести, а от страха расплаты в этой земной жизни. Несмотря на всю свою физическую мощь и смелость, Макбет оказывается духовно слабым и трусливым. Подводя итог своим размышлениям над ролью, Ирвинг назовет Макбета «одним из самых кровавых и лицемерных злодеев Шекспира» [*H. Irving*, 1903, p. 270].

Не меньшие изменения должны были произойти и с трактовкой образа Леди Макбет. Кейт Бейтман была известна как актриса, знающая ремесло своей профессии и не обладающая особой силой страстей. В основном она играла в мелодрамах и считала, что такой подход приемлем и к шекспировским ролям. Мало кто из критиков с ней соглашался. Чаще говорили о том, что она лишена актерского и женского обаяния, и «если не возникнет нового типа актрисы, то можно говорить о банкротстве английской сцены» [*Saturday Review*, 1875, October 2]. Неудивительно, что Макбет Ирвинга настолько затмил Леди Макбет Бейтман, что даже в кульминационных сценах на нее не было обращено никакого внимания зрителей.

И лишь в 1888 году Эллен Терри удалось полностью передать всю значимость этого персонажа для развития пьесы. В письме, посланном актрисе после генеральной репетиции, Ирвинг написал: «Вы будете великолепны в этой роли. Впервые за много лет она будет сыграна по-настоящему» [*Э. Терри*, 1963, с. 288]. Ее Леди Макбет заключала в себе пугающее и поражающее несоответствие внешнего облика и внутренней силы. Бледное нежное лицо, об-

рамленное длинными рыжими локонами, спадающими на экзотический наряд, который подошел бы скорее царице Савской, нежели королеве Шотландской. Сколь она была нежна, обращаясь к миниатюрному портрету ожидаемого ею мужа, столь страшную искушающую и порочную силу заключают в себе ее слова:

Гламис ты и Кавдор, и будешь тем,
Что предрекли. Боюсь твоей природы —
Ты вскормлен милосердья молоком:
Не выберешь кратчайший путь; хотел бы
Величья ты, и честолюбье есть,
Но злобы нет в тебе. Высоко хочешь
Взойти, но лишь пологою дорогой;
Играя чисто — выиграть бесчестно.
Гламису свойственна такая мысль:
«Беру свое, но действия боюсь
Сильней, чем я бездействия хочу».
Спеш! Свой дух тебе вдохну я в уши,
Отважным языком очищу все,
Что на пути твоём лежит к венцу,
Которым рок и силы тьмы тебя
Уже венчали.

(Пер. А. Радловой)

Такой конфликт внутреннего и внешнего был присущ романтизму, по-прежнему остававшемуся основным течением в искусстве того времени. Откликом на спектакль становится еще одно произведение искусства, которое по праву займет свое место в истории викторианской эпохи. Джон Сингер Сарджент пишет портрет Элен Терри в роли Леди Макбет, который будет иметь большой успех.

Но вернемся на сцену. 29 декабря 1888 года занавес открывался в темноте, под отдаленное урчание грома и шелест дождя. Но это лишь внешнее предвестие внутренней бури. Эдвард Гордон Крэг так писал о способности Генри Ирвинга создавать атмосферу на сцене: «Ирвинг удивлял нас всегда; в трагедии он наводил на публику ужас: источником этого чувства был не испуг, как от внезапного удара грома, а то мучительное оцепенение, в которое погружается вся притихшая природа перед грозой. Подобную предгрозовую атмосферу создавал Ирвинг. И вот

вспышка — удар — вы чувствуете: в тишине, без треска и грохота, произошло что-то жуткое. Треск, гром и грохот будут потом; вот тогда-то тучи, подобно толпе актеров на сцене, произведут страшный шум; но трагедия, вызвавшая у нас ужас, уже свершилась. Сила, которая нанесла удар и ослепила нас, исчезла, вновь укрывшись в своем тайном святилище. Ирвинг в трагедии был подобен не бушующей грозе, а грозе, которая собирается и затем, разразившись, обрушивает всю свою мощь в одном разряде. Зная о том, мы с замиранием сердца ждали этого момента» [*Э. Г. Крэг*, 1988, с. 122].

Эллен Терри уже много лет работала с Ирвингом, и поэтому его желание вновь сыграть роль Макбета не стало для нее неожиданным событием: «Сверхъестественное и непонятное всегда подстегивало воображение Генри. Поэтому его так и привлекала эта трагедия, в которой действуют таинственные силы» [*Э. Терри*, 1963, с. 288].

Чарльз Каттермоул, известный акварелист, создал для спектакля археологически и исторически приближенные к эпохе костюмы и бутафорию, привлекая к работе и Хьюза Крейвена. Андре Антуан видел «Макбета» и был потрясен бесподобным оформлением спектакля. Генри Ирвинг всегда очень скрупулезно подходил к постановке. Ради «Макбета» была предпринята экспедиция в Шотландию. Эллен Терри сопровождала его и сделала такую пометку в своем дневнике: «Посетили “выжженную” степь. Глазам нашим представилось цветущее картофельное поле! Вокруг безмятежный покой! Придется нам самим придумывать эту “выжженную степь”, когда мы начнем ставить» [там же].

С большей фантазией Эллен Терри отнеслась к созданию легендарного костюма Леди Макбет, запечатленного позднее на картине Сарджента. Его возникновению предшествовала такая история. В «Лицеуме» существовала «Бифштексная», где в старину собирался Клуб любителей бифштексов. Долгое время комната использовалась как кладовая. Но как только Ирвинг стал полноправным владельцем «Лицеума», клуб был возрожден. Частым гостем «Бифштексной» был лорд Рандолф Черчилль. Почти всегда его сопровождала красавица жена. На одном из ужинов она появилась в платье, корсаж которого был расшит крылышками зеленых жуков. Так появилась идея создания пре-

красного зеленого платья Леди Макбет, всего расшитого такими крылышками.

Оригинальная музыка к спектаклю была написана Артуром Салливаном, который не раз редактировал свое сочинение, подстраиваясь к требованиям Генри.

Кроме того, считается, что в этом спектакле Генри Ирвинг довел до совершенства свое умение ставить массовые сцены. При постановке «Макбета» Ирвинг примерил на себе функции всех создателей спектакля, заставил их работать в ансамбле, подчинив весь творческий процесс одной идее. «Казалось, для достижения поставленной цели Генри был способен на все, даже на то, чтобы начать рисовать и сочинять музыку!» [там же]. В современном театре именно такие функции возложены на режиссера спектакля.

Постановка 1888 года имела успех, спектакль был отыгран 151 раз и был возобновлен и включен в программу американских гастролей театра «Лицеум» в 1895 году.

Список литературы

Аникст А. Сценическая история драматургии У. Шекспира. М., 1964.

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988.

Мочалова Л. Г. Генри Ирвинг. М., 1982.

Терри Э. История моей жизни. Л.; М., 1963.

Downer Alan S. The Eminent Tragedian: William Charles Macready. London, 1966.

Fletcher G. The Westminster Review. 'Macbeth: Knight's Cabinet Edition of Shakespere'. XLI, 1843.

Irving H. address, The Character of Macbeth, in H. H. Furness(ed.), New Variorum Macbeth, 5th edn. Philadelphia, 1903.

Saturday Review, 2/10/75.

St. James's Gazette. Quoted Charles Hiatt 'Ellen Terry and Her Impersonation: An Appreciation'. 1898.

Stoker Bram. Personal Reminiscences of Henry Irving. Vol.1. 1906.

М. Г. Анищенко*

«ДРАМА АБСУРДА» КАК ОПЫТ ПЕРЕОФОРМЛЕНИЯ ФОНДА КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературу абсурда часто анализируют средствами, привычными при исследовании классической словесности. Задача данной статьи — определить отличия классических текстов от абсурдистских. Не ставясь целью проанализировать феномен абсурда в самом широком смысле, исследовательское поле статьи ограничено наблюдениями над драмой абсурда.

Ключевые слова: абсурд, драма абсурда, культура, персонаж, диалог, языковая коммуникация, алогизм, дискурс, поэтика.

M. Anitchenko. RETHINKING THE 'ABSURD DRAMA' IN THE CONTEXT OF CLASSICAL LITERATURE

The literature of the absurd is commonly analysed with the help of traditional methods. This article points out and explores the differences between classical texts and absurd literary models focusing on absurd drama.

Key words: absurd, drama of absurdity, culture, the character, dialogue, the language communications, alogism, discourse, poetics.

Возникновение «абсурдистского» текста было подготовлено европейской литературой конца XIX — начала XX века. Не ставя перед собой целью исследовать феномен абсурда в самом широком ассортименте входящих в него понятий и категорий (задача слишком объемная), мы ограничимся наблюдениями над абсурдистской драмой. Прежде всего следует более четко прописать, казалось бы, очевидные различия между философией абсурда и литературой абсурда. По мнению многих исследователей, литература абсурда «вытекает» из экзистенциализма, из чувства абсурдности бытия, которое испытывает человек, осознавший механистичность повседневного существования, столкнувшись с ограничениями, налагаемыми миром на его свободу. Отличие литературы абсурда от философии абсурда заключается в том, что писатели выражают экзистенциальную печаль средствами самого

* Анищенко Марина Геннадьевна — доцент кафедры ИФЛИ Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-916-517-96-53.

языка: распад детерминированного мира обнажает кризис коммуникации и языковую катастрофу.

При этом следует отметить, что Сартр и Камю были не только философами абсурда, но и писателями, пытавшимися выразить его художественными средствами. Здесь возникает закономерный вопрос: чем же «Тошнота» Сартра, к примеру, отличается от романной трилогии Беккета и почему сартровские пьесы, в отличие от пьес Беккета, никто не пытается отнести к явлениям театра абсурда?

Понятие «абсурд» относится к едва ли не самым популярным в культуре XX века. Достаточно человеку столкнуться с ситуацией, в которой нарушены причинно-следственные, логические и т.д. отношения, первое, что помятуется, это абсурд. Эмпирика жизни обильно доказывается метафизикой культуры и философии. Отсюда и снискавшая популярность традиция приписывать художника к представителям литературы абсурда, если в его текстах обнаруживаются некоторые элементы алогизма или нонсенса. В этой связи видятся неслучайными размышления Э. Ионеско о размытости понятия «абсурд», о той легкости, с которой критики приклеивают эту этикетку на любое художественное явление, выходящее за рамки привычной повествовательной, но главное — выверенной идейно-тематической эстетики.

Что касается С. Беккета, он вообще предпочитал не высказываться на эту тему, оставляя исследователям простор для самых противоречивых интерпретаций. Деликатность позиций Ионеско и Беккета, как комментаторов феномена абсурда, их нежелание в императивном ключе говорить об абсурде объясняется тем, что драматурги придавали реальности, которую описывали в своих текстах, особый смысл, не укладывающийся в простенькую схему: вопрос — ответ.

В автобиографической книге «Признание» Артюр Адамов сформулировал «идею» абсурда до того, как написал свою первую пьесу: жизнь скрывает смысл, недоступный для человеческого сознания; понимание, что смысл есть, но никогда не будет найден, приводит к трагической рефлексии. Любое утверждение, что мир абсурден, испытало бы недостаток этого трагического элемента.

Драматурги-абсурдисты воспринимали абсурд бытия как некую абсолютную реальность, в которой исчезает противо-

ставление человека и мира, служившее основой философии экзистенциалистов. Абсолютизация абсурда основывается на его понимании не как чего-то случайного, маргинального, нелепого или странного, но как самодостаточного «бытия-в-себе», отмеченного самыми произвольными смыслами, не соответствующими параметрам ситуации, которые задаются конкретными смыслополагающими обстоятельствами.

В контексте иных философских интерпретаций Р. Барт высказал мысль, проливающую свет на интересующую нас проблему: «Не следует забывать, что к “не-смыслу” (non-sens) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл — дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл — уже бесконечно сложнее, это поистине “искусство”; “уничтожить” же смысл — затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что все “вне-смысленное” (hors-sens) непременно поглощается (в произведении можно разве что оттянуть этот момент) “не-смыслом”, имеющим совершенно определенный смысл (известный как абсурд); нет ничего более “значащего”, чем попытки, от Камю до Ионеско, поставить смысл под вопрос или же разрушить его. Собственно говоря, у смысла может быть противоположный смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл. Таким образом, “не-смысл” всегда нечто буквально “противное смыслу”, “противосмысл” (contre-sens), “нулевой степени” смысла не бывает — разве только в чаяниях автора, то есть только в качестве ненадежной отсроченности смысла» [Р. Барт, 1989, с. 288–289].

Классическая литература заботилась о приумножении слов и значений. Абсурд лишает культуру этого респектабельного занятия: довольно описывать — настала пора называть и констатировать; если человек погружен в жизнь, априорно хаотичную и принципиально непрогнозируемую, у него нет времени на мысль, а тем более на ее эффектное воплощение.

Абсурд обнаруживает, что реальность не богата на ослепительно-броские события и ее потаенность совсем не глубока. Абсурд сводит к минимуму привычный классической культуре ассортимент романтических иллюзий. Теперь вещи полностью

синонимируются с людьми, могут возникнуть самые произвольные союзы от схождения людей, вещей, частных событий. Подобному состоянию мира чуждо чувство дистанции и ощущение смыслового приличия: стулья приходят в гости, город оносороживается и т.д. Обнаружить в подобном состоянии пропаганду антифашистских или антибуржуазных идей — значит, намеренно сводить абсурд к набору добротных деклараций.

Для абсурда нет ничего чужого, он с готовностью пользуется идеологическими клише, репликами реальности, фрагментами философских наблюдений, не ставя целью быть критиком общественного устройства или мыслительных гипотез. Абсурд не участвует в борьбе за призрачные идеалы, он ограничивается воспроизведением реальности, насколько это возможно, в формах самой реальности.

Мыслительная практика героя классической литературы являлась следствием фрагментарного сознания индивида, объединяющего множество картин мира, которым следовало придать совокупный смысл. Однако все попытки создать целостную синтетическую модель, учитывающую духовные потребности личности и воления мира, приводили к эскалации субъективизма, в результате чего сознание героя приобретало мозаичный характер.

Человек в драме абсурда не является мыслящей субстанцией, способной поступком или словом удостоверить собственную уникальность. Феномен человеческой самости, связанная с ним идея надзирательной рефлексии «я» и как следствие трансцендентальные иллюзии намеренно отменяются абсурдом. Актуализируется симулятивное — хаос воспроизводит всеобщность жизни, лишенной антропологической нормы.

На вопрос о сходстве своих произведений с текстами Кафки Беккет отвечал: «Намеренья персонажа Кафки вполне логичны; он обречен, но в духовном плане он не поддается растерянности, не сдаётся. Мои же персонажи выглядят сдавшимися. Другое отличие: вы видите, насколько классична форма у Кафки; его герой продвигается вперед, как дорожный каток, почти что безмятежно. Кажется, что он все время под угрозой, но ужас вызывает сама форма. В моем творчестве ужас вызывает то, что находится за формой, но не в самой форме...» [цит. по: *P. Mélése*, 1966, p. 139].

Субъективный исторический опыт XX века раскрывается в драме абсурда не как переживание, родственное катарсису. Абсурд фиксирует ситуацию инаковости, упраздняющую феномен идентичности человека и мира, который он способен переживать. Желание понять природу своих тревог подтолкнуло Адамова к изучению психологии. Он переводит на французский язык работу К. Г. Юнга «Психология бессознательного». Адамов характеризует невроз как дар, «позволяющий своей жертве ясно ощутить то, что недоступно нормальному человеку», и «дающий наиболее точное понимание мира» [A. Adamov, 1946, p. 57].

Позже писатель проанализировал пережитый им глубокий духовный и психологический кризис в книге «Признание» (1946). Это произведение претендует на статус одного из самых безжалостных саморазоблачительных документов в мировой литературе. Оценивая свою исповедь, автор отмечал ее полезность прежде всего для других: «Однажды это откровение принесет пользу неизвестному человеку, раздавленному, как и я, ужасом бытия» [ibid., p. 106]. Этот ужас станет центром драматических коллизий в произведениях Адамова и будет прочитываться в тревогах его персонажей, покалеченных существованием.

Писатель пытается определить причины своей духовной болезни: «Существование непостижимо. Иногда жизнь кажется настолько прекрасной, что это приводит меня в экстаз. Но чаще всего существование представляется мне в образе чудовищного животного, которое является всюду: во мне и вне меня... Меня охватывает ужас... Единственный выход — творчество; я должен писать, чтобы избавиться от этого кошмара хотя бы частично» [ibid., p. 25–26].

В «Признании» Адамов не только детально проанализировал источники навязчивых идей, но и обобщил драматический опыт поколения, поставил диагноз эпохе, утратившей знание о «непостижимой мудрости мифов и обрядов исчезнувшего мира» [ibid., p. 110]. Одна из глав книги, «Париж 1938», открывается описанием метафизической тоски, которая лежит в основе не только экзистенциальной литературы, но и театра абсурда: «Что вокруг? Кто я? Все, что я знаю о себе, — только страдание. А если я страдаю, что причиной тому: травма? расщепление? Я покинут... Кем, не знаю. Я не знаю его имени. Но я покинут». В сно-

ске Адамов добавляет: «Прежде это называлось Богом. Теперь у этого нет имени» [ibid., p. 19].

Абсурд воспроизводит травматический эксперимент эпохи, минуя лингвистический трансцендентализм, сохраняет дистанцию между свидетельством и языком, опытом и соприкосновением с реальностью.

Герои классической культуры становились участниками множества волнующих событий, были причастны к метаморфозам истории. Философские идеи для героя классики всегда были иконографически наглядными схемами, которые использовались как инструмент ослепительно яркого мироосуществления.

Герой абсурда, в отличие от персонажа классической культуры, не производит реальных желаний и желанной реальности. У него нет предельной и окончательной цели. Он замкнут в дрящущей цепочке действительности, часто бессобытийной. Поэтому и сама реальность свободна от рефлексии персонажа, так и от авторской оценки.

Бунтующий разум был стихией обитания героя классической литературы. Персонаж абсурда не ощущает мук совести, не испытывает ночных страданий. Основная трагедия героя классики заключалась в том, что очень часто титанические амбиции и устремления приводили его и мир к кризисному состоянию. Протест и — как итог — разрушительное воздействие на себя и мир оказывалось имманентным состоянием персонажей. Героя абсурда практически невозможно поставить в неудобное положение. Человеческое существование перестало быть сгустком противоречий. Безличная участь любого индивида синонимична монотонности функционирования. В этом смысле персонажи абсурда пребывают в стерильном сознании, не знаящем, что такое идеал.

Идеал в жизни классического героя исполнял роль путевой звезды, судьбы, которая романтизировалась, возводилась в ранг провиденциальной ценности. Драма абсурда являет атомизированного героя, имеющего не много надежд на то, что судьба откроет свое представительство в реальности его существования.

Драматический материал для своих пьес А. Адамов находил в повседневности: «...в банальных уличных сценах, в услышанных фрагментах беседы, в поразительном разнообразии лиц прохожих, выровненных одиночеством в толпе» [A. Adamov, 1955, p. 3].

Однажды Адамов стал свидетелем происшествия, внезапно высветившего ему драматизм жизни. На выходе из метро он видит нищего, просящего милостыню. Мимо проходят две девушки, напевая популярную песенку: «J'ai fermé les yeux, c'était merveilleux» («Я закрыл глаза, это было чудесно»). Они не видят слепого, толкают его, тот падает. «Все мы живем в пустыне, никто никого не замечает. У меня рождается идея написать пьесу. Название “Пародия”», — поясняет Адамов замысел своего первого театрального опыта [А. Adamov, 1968, p. 87].

Включенная в 1948 году во второе издание книги «Театр», пьеса не была опубликована и, вероятно, осталась бы незамеченной, если бы французский режиссер Роже Блен, искавший в тот момент произведение для постановки, не обратился к ней. 5 июня 1952 года «Пародия» увидела свет в маленьком театре «Ланкри» (Lancry), собрав на премьере чуть больше пятнадцати зрителей¹.

В безмянном городе, где снуют полицейские машины и раздаются угрожающие сирены, красавица Лили в один из летних дней назначает свидание нескольким поклонникам под ратушными часами. Персонажи сбиты с толку: у часов нет стрелок, здания одинаковые, вместо лета — осень. Человек потерян, раздавлен враждебным миром. Шум пишущих машинок и гудки автомобилей заглушают человеческий голос. Персонажи говорят друг с другом, не имея возможности договориться; танцоры меняют партнеров без причины, пары хаотично соединяются и распадаются.

Один из поклонников Лили — Служащий, деловой, активный, энергичный. Боясь пропустить встречу, он пытается выяснить, который час. Но получает недоуменный ответ: «Вы что не видите? Перед вами часы городской ратуши — самые точные в мире?» От безнадежности попыток узнать время (у «самых точных часов» отсутствуют стрелки), растерянный герой грустно констатирует: «Как быстро вращаются стрелки! Из-за скорости их не видно на циферблате» [А. Adamov, 1955, p. 13]. Не теряя надежды на встречу, Служащий носится по городу, надеясь найти возлюбленную.

¹ В этом же театре на постановке пьесы «Стулья», по подсчетам Ионеско, присутствовало двенадцать зрителей.

Другой персонаж пьесы, N, выбирает альтернативную позицию ожидания свидания с Лили: он неподвижно лежит на земле. Очевиден философский парадокс: персонаж редуцирован до точки в пространстве, но ему даруется почти безграничная власть над временем. Герою только остается решить, как им воспользоваться. Здесь его подстерегает бытийная ловушка: оказывается, что время дано вовсе не ему, оно вручено обстоятельствам, которые медленно разворачиваются, но последовательны в достижении неведомой человеку цели. Вектор безальтернативен — герой приговорен. Именно поэтому нет необходимости награждать его именем. Этот герой без имени, без судьбы, не человек даже, а полуаноним, обозначенный одной из букв алфавита. Он лишен психологии, внутреннего мира, он всего лишь «протез» ситуации, на которую не в состоянии повлиять.

Герои обречены, и мир не желает соблюдать церемониальные действия. В конце пьесы и оптимистическое, энергичное отношение к жизни Служащего, и презренная пассивность N приводят к одинаковому результату, воплощенному в Ничто. Служащий попадает в тюрьму. N погибает под колесами автомобиля, и санитары выкидывают его, словно мусор.

Адамов признавался, что он написал «Пародию» с целью реабилитировать самого себя: «Даже если я похож на N., я не страдаю больше, чем Служащий» [A. Adamov, 1968, p. 89]. Все судьбы, по мнению драматурга, — тождественны, итог жизни приводит к неизбежной энтропии. Энергичная деятельность столь же бессмысленна, как апатия и самоуничужение.

Пьеса «Пародия» явилась не только попыткой автора «договориться» с собственным неврозом, персонифицировать психологические импульсы в конкретные образы, но и отразила поиски драматургом нового сценического языка. В предисловии к первому изданию «Пародии» Адамов заметил: «Сцена должна стать местом пересечения видимого и невидимого миров, или, другими словами, выявить скрытое начало, которое определяет стержень драмы. Моя пьеса — это демонстрация этого скрытого. Спрятано все: содержание, диалоги, декорации. Сами люди скрыты друг от друга — никто никого не замечает» [A. Adamov, 1955, p. 22].

Драматург отказался от реалистических приемов и классического диалога. В осознанном отклонении автора от разработки

индивидуальных характеров в пользу схематических типов отразилось несогласие с психологическим театром, преднамеренное возвращение к примитивизму. Адамов также обыгрывал сценические возможности: звук, свет, декорации. С точки зрения акустической и визуальной наполненности, в пьесе несложно обнаружить метаморфозу: мир теряет отчетливые формы, наступает хаос, музыка неумолимо превращается в шум, люди и машины — в неразличимую массу.

Отношения с внешним миром в драме абсурда фиксируются на уровне языка. Язык создает вещную и интеллектуальную интригу, материализует объем понятий, дискредитируя не только смысл деятельности человека, но даже ставя под сомнение само наличие смысла деятельности человека.

Классическая культура демонстрировала интерес к событиям мысли, абсурд — к событиям языка. При этом слова в драме абсурда творятся часто без какой-либо связи с сознанием. Чувство принадлежности к реальности или какой-либо данности, ее подразумевающей, создается с помощью риторических протезов: персонажи не мыслят, они поставлены в ситуацию, когда следует срочно решать задачи говорения, а не существования. Подобная ситуация является реакцией на самую реальность или на то, что ее в данный момент замещает.

В драме абсурда вопрос языка становится ключевым. В традиционной психологической литературе слово являлось средством рефлексирующего самоописания. В абсурде слово лишено феноменологического опыта, оно остается заключенным в стенах копируемых им предметов. Избыточная субъективность и философские вопрошания классики сменяются в абсурде схематизмом слов, аутентичных миру, утратившему спонтанность импровизации.

Персонаж драмы абсурда не обременяет свой язык ссылками и цитатными выкладками, подтверждающими его правоту. Общение происходит на языке нелепости и алогизмов, полужнания и необоснованных экстраполяций. Персонаж абсурда похож на дебютанта жизни, у него нет накопленных идей, в его речи отсутствуют метафоры, риторическая логика, торжествует лишь злоупотребление привычными нормами синтаксиса. В результате язык лишается привилегированного положения быть равным ис-

тине, которое гарантировалось риторическим многоглаголием классической культуры.

Э. Ионеско описывает специфику нового языка: «Если же у некоторых авторов речь превращается просто в дискуссию, то это большая ошибка с их стороны. Существуют и другие способы драматического преобразования речи: например, через доведение ее до пароксизма, помогающее театру обрести подлинное лицо, определяющееся переходом за рубеж умеренности; само слово доводится при этом до крайней черты напряжения, а речь почти взрывается и уничтожает саму себя, столкнувшись с невозможностью вместить всю полноту смысла» [*Э. Ионеско*, 1992, с. 50].

Чтобы понять феномен абсурдистского пользования языком, необходимо провести демаркацию, казалось бы, близких понятий: жест и эффект жеста. Ориентированное на тождество эмпирики слово абсурдиста — это жест, уточняющий параметры человеческого существования. Расцвеченная метафорами и сравнениями речь автора и героя классической культуры — это эффект жеста, сияющего подтвердить свое тождество некой реальности.

Драма абсурда выбирает «разговорный» уровень в обсуждении темы человеческого существования. С этой целью она устраняет лексическое и стилистическое наследие прошлого, атрибуты традиционного литературного языка: красоты, устаревший аристократический стиль самопрезентации. У истоков подобной процедуры пользования языком стоял Селин, в свое время совершивший стилистическую революцию во французской литературе. Ионеско считал, что Селину вряд ли бы удалось взбудоражить читателя, если бы он писал языком Жироду или Монтерлана.

Селин относил к главным своим достижениям то, что ему удалось сохранить в письме живые интонации разговорной речи. Не случайно он настаивал на этом в своих поздних книгах, особенно в «Интервью с профессором Y»: «Чувство можно выразить, и то с большим трудом, исключительно в “разговорной речи”... чувство можно схватить только в “разговорной речи”... и передать его посредством письма удастся лишь ценой невероятных усилий, огромного труда, о чем идиот, вроде вас, и не подозревает!...» [*Селин*, 2001, с. 6].

Отдавая приоритет разговорному языку, считая, что это единственный материал, адекватный реальности, абсурдисты

полагали, что язык сам порождает новые идеи. Разговорная речь инициирует новый синтаксис, фонетические трансформации, оригинальную грамматику. «Разговорный язык» не тождествен «банальному», отмеченному наличием мещанских эвфемизмов, поддельной значительности и самодовольной величественности.

Синтаксические структуры также отражают авторское видение реальности. У драматургов абсурда, к примеру, не встречаются синтаксические формы предшествующей культуры: длинные и ориентированные на оригинальность пассажи Жироду и Клоделя, риторические периоды Монтерлана и даже изошренное словоупотребление Селина или Кено. Абсурдисты упрощают синтаксис: предложения делаются короткими, исчезает подчинительная связь, каузативные частицы («таким образом», «так как», «потому что» и т.д.). Существование, рассматриваемое как абсурдное, алогичное и фрагментарное, не нуждается в организации с помощью причинно-следственных, структурно-упорядочивающих элементов.

Деформированный язык абсурда пронизан нелепостями, бессмыслицами, нонсенсами. Однако сила намеренной банальности и ложного словоупотребления позволяет драматургам добиться эффекта тождества драматургического языка языку эмпирической повседневности.

Абсурд разоблачает метафизику как субъектное мышление, демонстрирует эффект деиндивидуализированности. Минуты абстракции философского тезауруса и метафорические изящества, абсурд утверждает, что сама выверенная грамматика и структурированный синтаксис языка культуры превращают проблему существования в плоскую банальность, в сферу упорядоченных искусственных знаков, имеющих лишь косвенное отношение к человеку.

Словесное существование героя абсурда сводится к скромному ассортименту протокольных фраз. Он не действует и не медитирует. Он озвучивает автоматизм повседневности. Возрастающее влияние средств массовой информации на повседневную жизнь формирует новые модели человеческого поведения. Рекламный дискурс превращается в общественную норму. Использование людьми слоганов и речевых клише истощает привычную для классической культуры коммуникацию. Слова становятся инструмен-

тами семантической войны. Эту «войну» абсурдисты отражают особенно остро. Поскольку для многих из них — С. Беккета, А. Адамова, Э. Ионеско, Ф. Аррабаля — французский язык не родной, овладели они им уже в сознательном возрасте, эта языковая отстраненность позволила драматургам быть особенно внимательными к речевым шаблонам и банальностям. Беккет и в особенности Ионеско не приемлют речевые клише, воспринимают их как застывшую мысль. Лишенный гибкости, язык функционирует по законам бездуховной машинерии. Вместо того чтобы выражать мысль — он ее фальсифицирует, вместо того чтобы благоприятствовать общению — он изолирует индивидов. И здесь обнаруживается торжество абсурда, поскольку абсурд, по Ионеско, — это отделение языка от своей сущности.

Персонажи больше не умеют думать, общаться, они могут только воспроизводить услышанные банальности: «Речь идет прежде всего о мелкой буржуазии во вселенском масштабе, поскольку мелкий буржуа — это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист: такой конформизм, конечно же, — это его автоматический язык, который и разоблачает человека. Текст “Лысой певицы” или учебника английского языка (или русского, или португальского), составленный из готовых выражений, из самых избитых клише, раскрыл мне тем самым автоматизм языка, поведения людей, “разговора, ведущегося, чтобы ничего не сказать”, разговора, ведущегося, потому что человек не может сказать ничего личного, он раскрыл мне отсутствие внутренней жизни, механизмы повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартины не умеют больше говорить, поскольку они не умеют больше мыслить» [Э. Ионеско, 1992, с. 137–138].

Ионеско в пьесе «Жак, или Подчинение» предлагает пример того, как клише приспосабливается к самым произвольным контекстам:

Жак. Все есть “ша”.

Роберта П. Чтобы обозначить вещи, достаточно одного слога: “ша”. Шавки зовутся ша, продукты: ша, насекомые: ша, стулья: ша, ты: ша, я: ша, крыша: ша, число один: ша, все наречия: ша, все предлоги: ша. Становится легко разговаривать.

Жак. Чтобы сказать: давай спать, дорогая...

Роберта II. Ша, ша.

Жак. Чтобы сказать: меня клонит в сон, давай спать, спать...

Роберта II. Ша, ша, ша, ша» [Э. Ионеско, 1994, с. 39].

Абсурдистское свержение языка с его привычного пьедестала, отмена постулатов классической художественной повествовательности свидетельствует о новой геометрии языковой катастрофы, в основе которой лежат эмпирико-позитивистские правила пользования речью, немотивированной преданностью традициям высокой словесности.

Противоречивый мир глубоко проникает в душу героя классической литературы, опутывает многочисленными сложными отношениями. Общество как бы останавливается на пороге его внутренней жизни. Но общество отлично знает, что даже тогда, когда личность лишь по видимости ускользает из-под его власти, она так или иначе действует по законам, сформулированным обществом.

Герой классической культуры может эмансипироваться от общества благодаря памяти, уносящей его в собственный золотой век. Память оказывается хранилищем опыта, она реконструируется персонажем с оглядкой на ориентиры, которые дает ему язык, закрепленные представления о ценностном пространстве и времени. В этом смысле культура следует традиции, идущей от Блаженного Августина, рассматривающего память как одну из самых интимных сфер внутренней жизни, как убежище, где человек всегда может уединиться. Иллюстрацией подобного положения становятся медитации Пруста.

Персонаж абсурда ввергнут в качественно иное состояние, ему не свойственна ностальгическая идеализация прошлого, картины былого не возникают в его сознании. Он не бежит в прекрасное прошлое, а перемещается из одной сюжетной ситуации в другую. Прошлое отменяется как значимая институция сознания. Человек лишается линейной мудрости перетекания из одного временного континуума в другой. Лейтмотивом многих абсурдистских пьес становится амнезия. Абсурд принуждает человека отказаться от прошлого, от заключенной в нем доброжелательности. Власть абсурдного настоящего сурово блюдет местоположение и время-положение человека, подвергая цензуре все, что было до настоящего. Идеология момента становится философией настоящего.

Настоящее оказывается симптомом сокрытия истории героя. В прошлом нет никакой необходимости, так как оно, будучи случайным фрагментом прошедшего настоящего, не имеет никакого отношения к фрагменту длящегося сейчас и здесь настоящего. По мысли Ионеско, прошлое — это забытый спектакль. Настоящее — это игра, основное правило которой — сделать так, чтобы никто не остался без роли жертвы. Оно размечает траекторию абсурдных событий, которые случались и будут случаться.

Абсурд не выходит за пределы реальности, существование героя пребывает в пределах вербального означивания бессмысленного мира. Абсурдистское слово существует вне индивидуальных усилий персонажа стать человеком, то есть обладает свойством самоактуализации. Отказываясь от фонда художественных решений классической культуры, абсурд заключает богатство мира в скобки, редуцирует его, делает нищенским по феноменальным смыслам, отчасти подготавливая культуру к постмодернистским спекуляциям.

Список литературы

Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.

Ионеско Э. Записки За и Против // Ионеско Э. Противоядия. М., 1992.

Ионеско Э. Жак, или Подчинение // Ионеско Э. Театр. М., 1994.

Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда об авангарде. М., 1992.

Селин. Интервью с профессором Y. C.-Пб., 2001.

Adamov A. L'Aveu. P., 1946.

Adamov A. L'Homme et l'Enfant. P., 1968.

Adamov A. La Parodie. P., 1955.

Adamov A. Théâtre II. P., 1955.

Mélèse P. Samuel Beckett. P., 1966.

А. Ю. Трифонова*

РАЗВИТИЕ МЕТАФОРИЧЕСКОГО ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ-РЕЖИССЕРОВ ПЕРВОГО КУРСА

Теоретическим обоснованием статьи являются работы испанского искусствоведа и культуролога XX столетия Хосе Ортега-и-Гассета, посвященные метафоре.

В статье приводится ряд упражнений студентов-режиссеров первых курсов (режиссерский факультет, мастерская профессора Л. Е. Хейфеца и факультет музыкального театра, мастерская профессора А. Б. Тителя и профессора И. Н. Ясуловича), которые могут быть интересны и полезны в развитии метафорического мышления.

Ключевые слова: метафора, Ортега-и-Гассет, режиссерские этюды.

A. Trifonova. THE DEVELOPMENT OF METAPHORICAL THINKING AMONG FIRST-YEAR STUDENTS OF DIRECTORY DEPARTMENT

Jose Ortega y Gasset's works about metaphor (Spanish art historian and culture expert of 20th century) happened to draw theoretical basis of this issue.

The author features a number of exercises for the 1st first-year students of the directory department (director's faculty, studio of prof. L. E. Kheyfec and musical theatre department, studio of prof. A. B. Titel and I. N. Yasylovitch) which help to develop metaphorical way thinking.

Key words: metaphor, Ortega y Gasset, creative exercises.

Ремесло художника состоит как раз в том, чтобы, взяв крошечный кусочек реальности: какой-то пейзаж, какую-то фигуру, какие-то звуки, какие-то слова, — заставить их выражать весь остальной мир.

Хосе Ортега-и-Гассет

Метафора как универсальное явление культуры исследуется различными направлениями современной научной мысли. Из филологии (риторики, стилистики, литературной критики) изучение метафоры перешло в сферы, обращенные к концептуальным системам понимания, мышления, познания, сознания. Так,

* Трифонова Анна Юрьевна — старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-916-544-21-81.

в лингвистике метафора — механизм языкотворчества; в естественной науке она выступает моделью, гипотезой, с помощью которой познаются новые законы; в психологии метафора помогает исследовать «невидимые миры» внутренней жизни человека и проникать в таинственные процессы его деятельности; в философии она рассматривается как способ мышления и познания мира и человека. Интерес к метафоре как к эстетической ценности определил еще Аристотель в своей работе «Поэтика»: «...важнее всего — быть искусным в метафорах...Только этого нельзя перенять от другого; это — признак лишь собственного дарования — в самом деле, чтобы хорошо переносить значения, нужно уметь подмечать сходное в предметах» [*Аристотель*, 1983, с. 672].

Сегодня исследователи видят в метафоре ключ к пониманию «основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа» [*Н. Д. Арутюнова*, 1990, с. 672].

Процессы создания видения мира и его уникальных образов — основа любого художественного творчества. Следовательно, способность к метафорическому мышлению — это дар к творчеству. Ведь творить, значит, создавать нечто новое. Конечно, таким даром может обладать лишь человек, способный не только к образному восприятию, но и образному осмыслению законов реальной жизни, общества, мирового искусства и всеобщей истории, неустанно стремящийся к расширению своих личностных возможностей. Необходимость этих качеств в профессии режиссера отметил С. В. Женовач в статье «О режиссерском мышлении»: «Режиссерский дар — это особый способ восприятия жизни, дар чувствовать единое целое в процессе совместного сочинения спектакля с артистами, художником, композитором. Это умение выращивать каждый раз новую сценическую реальность» [*С. В. Женовач*, 2008, с. 22].

Выявление способностей будущего студента-режиссера к образному, метафорическому мышлению — одна из самых главных задач при отборе абитуриентов в режиссерскую группу. Каждое упражнение, задание, тест на вступительных экзаменах «должны нести в себе “вызов”, ставящий поступающего перед необходимостью раскрытия его творческого “Я”» [Режиссура и мастерство актера, 2001, с. 6].

Режиссуре как ремеслу научить, наверное, можно. Но режиссуре как художественному творчеству научить нельзя. «Дело в том, что логическое и образное мышление — вещи абсолютно разные. Человек, отлично мыслящий логически, но лишенный при этом мышления образного, может стать большим ученым, прекрасным врачом, инженером и так далее, но он не может быть художником», — утверждал А. А. Гончаров [*А. А. Гончаров*, 1997, с. 161]. Поэтому сверхзадача педагогов состоит в том, чтобы помочь одаренным молодым людям, желающим стать режиссерами, в их профессиональном, художественном развитии.

Первый курс считается самым сложным в процессе всего обучения. Студенты сразу получают большое количество разнообразных заданий, которые необходимо репетировать, показывать, дорабатывать по замечаниям педагогов и снова показывать, что в свою очередь требует колоссальной творческой напряженности. Такие условия — это неизбежная педагогическая атака на личность художника, вызывающая возбуждение и заставляющая творчески работать воображение, фантазию, интуицию, образное восприятие, а в результате ведущая к прорыву метафорического мышления. Эти прорывы провоцируются педагогами с помощью самых первых режиссерских заданий.

Получая такое провокационное задание, студент попадает в проблемную ситуацию. Возникает конфликт между знанием и незнанием, то есть между логическим пониманием цели и осознанием ее недостаточности для выражения точности своей мысли во всей тонкости и полноте. В этой ситуации, когда нет готовых средств обозначения, объяснения, создания образов и смыслов, наше мышление и обращается к метафоре. «Метафора создает новые понятия, концепты, образы и смыслы. Она фиксирует творческий характер интеллектуальной деятельности» [*М. И. Меерович, Л. И. Шрагина*, 2003, с. 328].

В психологии способность к созданию метафор рассматривается как комплекс интеллектуальных свойств, проявляющихся в готовности работать в «фантастическом», «невозможном» контексте, как склонность использовать символические, ассоциативные средства для выражения своих мыслей, умение в простом видеть сложное, в сложном — простое» [там же, с. 329].

Занимаясь со студентами-режиссерами, автор статьи столкнулась с тем, что многие из них ничего не знают о содержании понятия «метафора», а если и знают, то очень приблизительно. За помощью в объяснении, что такое метафора, обратимся к наследию испанского философа, искусствоведа, культурного деятеля XX века Хосе Ортеги-и-Гассета.

Учение Ортеги-и-Гассета можно рассматривать как попытку помочь человеку сориентироваться в условиях современного общества и наиболее полно самореализоваться в творчестве. «Человек, — пишет Ортега, — является не какой-то вещью, а драмой, его жизнь — универсальное событие, которое случается с каждым» [цит. по *К. Н. Долгов*, 1990, с. 112]. Жизнь понимается мыслителем как задача для человека-творца, решая которую человек встречается с самим собой в продуктах своей собственной духовной и интеллектуальной деятельности. Поэтому главными героями ортеговской «исторической вселенной» становятся поэты, художники, писатели, композиторы — изобретатели новых направлений и стилей в искусстве.

Философ удивляется и одновременно восторгается способностью человека мыслить метафорами. По его мнению, метафора объединяет в себе самые сильные стороны того, что есть в интеллекте, чувстве и человеческом сознании вообще. В своих работах «Эссе на эстетические темы в форме предисловия», «Адам в раю», «Две великих метафоры» и «Дегуманизация искусства» философ всесторонне исследует метафору. Свои размышления о творчестве автор не считал теорией метафоры, но понятнее, подробнее и поэтичнее текстов о метафоре, чем у Хосе Ортеги-и-Гассета, пожалуй, трудно найти.

Так что же такое метафора?

Если заглянуть в толковый словарь, то там поясняется так: «Метафора (греч.) — “перенос”, перенесение свойств с одного предмета на другой на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов» [Метафора, 1983, с. 794].

В работе «Эссе на эстетические темы в форме предисловия» Ортега-и-Гассет разбирает метафору левантийского поэта Лопеса Пико, который в одном из своих стихотворений назвал кипарис «призраком мертвого пламени». Ортега задает вопрос: «Каков же здесь метафорический предмет? Не кипарис, не пламя, не при-

зрак — все они принадлежат миру реальных образов» [*Хосе Ортега-и-Гассет*, 1991, с. 105]. На самом деле в этой строке содержится три метафоры: первая из «кипариса» делает «пламя»; вторая из пламени делает «призрак»; третья из пламени делает «мертвое» пламя [см. там же]. Философ в своем исследовании рассматривает только первую метафору. По геометрической форме кипарис-дерево и пламя, например, свечи действительно схожи и одно отдаленно может напоминать другое. Метафора строится на некоем реальном сходстве между так называемыми элементами, в нашем случае — кипарис и пламя.

В своих статьях Ортега неоднократно подчеркивает, что художник не может оторваться от объективной реальности, которая служит ему «непосредственным материалом», если не хочет обесмыслить свое творение: «...живопись, поэзия, лишённые “живых” форм, были бы невразумительны, т.е. обратились бы в “ничто”, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово лишено своего обычного значения» [там же, с. 231].

По мнению философа, художественное правдоподобие должно, с одной стороны, совпадать, а с другой — и не совпадать с жизненной правдой. Рассуждая о портрете Эль Греко «Кабальеро с рукой на груди», в работе «Адам в раю» Ортега пишет: «Тот, кто послужил моделью... был самым заурядным существом, которому так и не удалось индивидуализироваться, воплотиться, которое отлилось в расхожую форму условного жителя Толедо XVII века. Именно Эль Греко в своей картине придал ему индивидуальность, конкретность, дав ему вечную жизнь. Художник нанес последний мазок — и в мире появилась одна из самых реальных, самых вещных вещей: портрет “Мужчины с рукой на груди”. Это случилось именно потому, что Эль Греко не стал копировать все и каждый в отдельности из лучей, исходивших от модели и достигших его сетчатки!» [там же, с. 75].

Несмотря на то, что в метафоре мы нуждаемся в реальном сходстве, как бы в оправданности сближения двух элементов, Ортега улавливает ускользающую «двойкость» метафорического сходства. Он замечает, что «метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами, более глубокое и решающее, нежели любое сходство» [там же, с. 105]. Дело в том, что у всякого образа (любого объекта реальной

жизни), который мы видим, чувствуем или предполагаем в своем сознании, Ортега различает «два лица»: одно из них — это образ того или иного предмета, который видят все в действительности; другое — образ «чего-то моего», личного, индивидуального, неповторимого: «Я вижу кипарис, я воображаю его, это только мой образ кипариса в момент моего бытия» [там же, с. 109]. Следовательно, кипарис и пламя — предметы, вызванные воображением поэта, его чувством в его сознании, где форма дерева наполнилась новой субстанцией — «призрачной материей мертвого пламени», — абсолютно чуждой реальному кипарису-дереву.

Сходство между элементами метафоры, с одной стороны, должно быть реальным, а с другой — сближать совершенно отдаленные предметы, подчиняясь законам фантазии и личного опыта художника. Чем более далекие и несопоставимые реальные сущности использует художник в процессе метафоризации, тем интереснее и оригинальнее получается «сшибка смыслов» элементов метафоры, которая приводит к парадоксальному результату с многоуровневыми ассоциациями. Этот метафорический результат, выходя за рамки выявления имеющегося сходства, создает новые смыслы. Новый смысл (второй план, подтекст) появляется в результате взаимодействия элементов метафоры (их признаков, ассоциативных комплексов) и моделирует образ, реализующий идею автора.

В чем же заключается этот творческий процесс, приводящий к созданию новой действительности? Ортега поэтапно анализирует его, приводя к созданию новой действительности, называя его процессом метафоризации. «Механизм, следовательно, тут такой: идет речь о формировании нового предмета — назовем его “прекрасный кипарис” в противоположность “реальному кипарису”. Чтобы получить его, нужно подвергнуть кипарис двум операциям: первая состоит в освобождении нас от кипариса как физической и зрительной реальности, в уничтожении реального кипариса; вторая операция состоит в придании ему тончайшего нового качества, сообщающего свойства прекрасного.

Чтобы совершить первую операцию, мы ищем какой-то другой предмет, на который кипарис действительно в чем-то похож, но в чем-то мало существенном. Опираясь на эту несущественную идентичность, мы заявляем об их абсолютной идентично-

сти. Это абсурд, это невероятно. Соединенные совпадением в чем-то мало важном, во всем остальном эти образы сопротивляются взаимопроникновению, отталкивают друг друга. Реальное сходство служит на деле тому, чтобы подчеркнуть реальное несходство обоих предметов... В результате первой операции предмет уничтожается как образ реального. В столкновении предметов ломается их твердый остов, и внутренняя материя... может принять новую форму и структуру. Предмет “кипарис” и предмет “пламя” начинают перетекать, превращаться в идеальную тенденцию кипариса и идеальную тенденцию пламени...

Вторая операция... реальные образы не идентичны, метафора настаивает упрямо на идентичности. И увлекает нас в другой мир, где, по-видимому, такая идентичность возможна» [там же, с. 106–107].

На первом этапе происходит возникновение авторского замысла: идет поиск объекта — ведущего образа (основания метафоры), выражающего авторскую идею. В приведенном примере — это кипарис.

На втором этапе происходит выбор вспомогательного объекта — пламя, — который становится образным компонентом и придает объекту, кипарису, «тончайшее, новое качество, сообщающее свойство прекрасного» [там же, с. 106]. Вспомогательный объект пробуждает в сознании образные ассоциации и реализует авторский замысел.

И третий этап — синтез: создание «идеальной реальности» путем «взаимодействия несовместимостей» с целью получения нового смыслодержашего образа, воплощающего авторский замысел. Итогом этого творческого процесса становится «кипарис — пламя», который Ортега называет «прекрасным кипарисом», то есть новым предметом художественного мира, несуществующим в действительности.

В художественном творчестве термин «метафора» обозначает не только результат новой предметности. Он включает в себя и сам процесс мыслительной индивидуальной деятельности художника, а затем и зрителя, читателя, слушателя. Понять метафору, значит, мысленно проследить путь ее создания автором. Ортега предполагает, что «увидеть собственными глазами», значит, изменить существующий порядок вещей, сместить строй

реальности и распознать новые связи ее элементов, переменить перспективу видения мира. «Изменение обычной перспективы» — и есть точка зрения художника. Мыслитель считает, что метафора «удлиняет радиус действия мысли» и тогда «посредством близкого и подручного мы можем мысленно коснуться отдаленного и недосягаемого» [там же, с. 207].

Замысел метафоры есть стремление автора назвать уже «осознаваемое», но еще «необдуманное» новое понятие (в науке) или вещь путем использования уже известного понятия или вещи. «Но создавать нечто, что не копировало бы “натуры” и, однако, обладало бы определенным содержанием, это предполагает дар более высокий, — пишет философ. — Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк. Слово “автор” происходит от “auctor” — тот, кто расширяет» [там же, с. 235, 242].

Художник в своем сознании благодаря воображению может создавать новые миры, все перетасовывать: соединять несоединимое, разрушать неразрушимое, словом, играть предметами и их связями для рождения новых смыслов. В создании поэтом или художником новой предметности, нового языка, нового стиля Ортега и видит сущность искусства, афористически определяя эстетические задачи творца: «...поэзия сегодня — это высшая алгебра метафор!»

Все режиссерские задания первого курса направлены на раскрытие индивидуального образного видения события, которое требует от студента организовать пространство в соответствии со своим замыслом, смело искать и отбирать, фантазировать, придумывать, изобретать свои выразительные средства. Именно в этих первых пробах молодые режиссеры очень интересно раскрываются. Ниже мы рассмотрим примеры студенческих этюдов, работа над которыми шла в мастерской профессора Л. Е. Хейфеца на режиссерском факультете и в мастерской профессора А. Б. Тителя и профессора И. Н. Ясуловича на факультете музыкального театра Российской академии театрального искусства.

«Вершиной этюдных заданий для режиссеров — и по степени трудности, и по степени увлекательности — являются этюды, в которых событие выражено в форме метафорической (ассоциа-

тивной)» [Режиссура и мастерство актера, 2001, с. 17]. То есть в форме метафоры. Это и режиссерские натюрморты, и этюды на место действия, на время суток, и самые сложные этюды, которые называются «метафора на пьесу». В работе над «метафорическими этюдами» наиболее отчетливо раскрывается творческая индивидуальность каждого студента-режиссера, его личный опыт и ценности, его видение и реакция на изменения окружающего мира. Эти задания тренируют и выявляют способности к установлению разного рода связей между явлениями жизни и переносу их в сценическое пространство, к созданию образов и выражению их смысла. Они требуют восприимчивости к деталям, противоречиям, оригинальности мышления.

К «этюдам-размышлениям», которые создаются без участия актеров, относится режиссерский натюрморт. Режиссер должен придумать событие, сделать необходимый отбор предметов и расположить их в пространстве так, чтобы зрителю было понятно произошедшее с человеком событие, а также он смог бы определить время и место действия.

У студентов трудности возникают, во-первых, с определением события. Например, зацепилась леска удочки у рыбака или человек сел на окрашенную лавочку. Это, конечно, факты из нашей жизни, но до какой степени они влияют на нее? Согласимся, что при каких-то определенных предлагаемых обстоятельствах эта рыба — единственное спасение от голода, а испорченный костюм — трагедия жизни. Но тогда это надо суметь выразить.

Во-вторых, режиссеры, придумав то или иное событие, приносят слишком много вещей в маленькое пространство своего этюда. Например, студентка выгородила помойку: на старой, сломанной мебели и подушках от нее разместились коробки с фотографиями и письмами, карандашный портрет женщины, трогательный горшок с алоэ, посуда... Натюрморт назывался «Смерть учительницы».

«— Событие возможно? Да! Но в этой композиции предметы забалтывают суть. Многословие! — констатирует Л. Е. Хейфец. — Что тебя поразило?

— Разбросанные фотографии, письма... — отвечает студентка.

— Не доделано. Как выразить, что прошла жизнь конкретных женщины, мужчины, старухи, композитора? Как они жили?

Как умерли? При каких обстоятельствах? Какими они были? Что преподавала твоя учительница?

— Литературу.

— Через что это понятно? Нужно найти что-то, что ошеломило бы точностью прожитой человеческой судьбы».

Разбирая натюрморт еще одной студентки, называвшийся «Расстрел», Л. Е. Хейфец рассказал нам о том, какие впечатления остались у него от посещения Освенцима: «Привезли меня как туриста. Огромная экспозиция. Что на меня произвело впечатление? Гора детской обуви, и мой взгляд уткнулся в простые сандалики, похожие у меня были в детстве. На этих сандаликах стерлась набойка, и видно, что поставили новую... а закончилось все печкой. Надо находить такие “набойки”. В кино я бы сделал “наезд”, взял бы крупным планом. А как это сделать в театре? Только через конкретность».

После первого просмотра режиссерских натюрмортов оказалось, что большая часть принесенных вещей не нужна для выражения «задуманных» событий. Начался отбор и уточнение предметов. Затем уточнялась композиция натюрморта: наиболее выразительное по отношению друг к другу расположение этих предметов, как результат «конфликта».

Например, студент факультета музыкального театра показал натюрморт под названием «Отъезд в Москву». Небольшой стол, на нем сумка, куда небрежно брошены штаны, свитер, рядом с ней железнодорожный билет, вложенный в паспорт, и записка маме. Вокруг стола разбросаны вещи. При первом рассмотрении этого натюрморта нет ощущения самого отъезда, пока только то-ропливые сборы. Следовательно, событие не выражено.

Студенту предлагается убрать лишнее с пола и собраться так, как он это делал в жизни. Молодой человек аккуратно складывает вещи, часть из них в сумку, а остальные пока остаются на столе, также приготовленные к отъезду. Теперь получилась другая история: аккуратные сборы в Москву. Событие опять не выражено.

Студент сам видит, что чего-то не хватает. Выясняется, что он хотел показать бегство из дома, — мама не хотела отпускать его на учебу в другой город. Вот в этом и был обнаружен конфликт этюда. На нем мы заострили внимание студента. Тогда он сам предложил для обострения конфликта между ним и его

мамой порвать свой билет. Лишней оказалась записка для матери, которую мы сразу же и убрали. Порванный железнодорожный билет — результат протеста матери против бегства сына. Теперь натюрморт стал итогом борьбы матери и сына.

Строгую слаженность вещей нарушили клочки порванного железнодорожного билета, несколько из них упало на пол и разлетелось. Кто-то из студентов принес и поставил на стол лампу, наладив ее так, чтобы в центре луча оказались разорванные клочки бумаги на паспорте и на полу. Когда выключили общий свет, всем смотрящим стало тревожно и неудобно. Кто-то сказал: «Разрушенные надежды». А кто-то сравнил кусочки билета со снегом. Обратили внимание на то, что белые и оранжево-розовые клочки билета, лежащие на бордовом паспорте, стали как будто «тлеть». Получился «костер из мечты». Так, еще слабо, но стала проступать метафора в этом натюрморте.

К чему же надо стремиться режиссеру в этом задании?

Прежде всего режиссер должен найти тему, которая его понастоящему волнует. Затем выбрать событие — факт, меняющий человеческое поведение, влияющий на человеческую жизнь. Каждое событие индивидуально, потому что произошло с конкретным человеком. И режиссер должен отобразить выразительные средства, подробности, точные детали для раскрытия этого события. Далее нужно создать композицию: расположить отобранные предметы в пространстве, чтобы зрители сразу поняли, что случилось, с кем конкретно, где и когда. Знаменитый кинорежиссер С. М. Эйзенштейн в статье «Еще раз о строении вещей» ставит перед художником во время работы над композицией три задачи. Он считает, во-первых, что композиция прежде всего должна выражать объективное содержание предмета. Во-вторых, в композиции обнаруживается отношение автора к предмету, т.к. она — обнаженный нерв художественного намерения. В-третьих, развивая композицию, художник должен стремиться передать зрителю свое отношение к предмету изображения и вовлечь зрителя в действие [см.: С. М. Эйзенштейн, 2002, с. 178].

Вот что писал С. М. Эйзенштейн о построении кадра: «Предметно и композиционно я стараюсь никогда не ограничивать кадры одной видимостью того, что попадает на экран. Предмет

должен быть выбран так, повернут таким образом и размещен в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изображения родить комплекс ассоциаций, вторящих эмоционально-смысловой нагрузке куска» [там же, с. 199]. Следовательно, по Эйзенштейну, не достаточно «изобразить предмет», в нашем случае — событие. Нужно «вскрыть» это событие в нужном эмоционально-смысловом аспекте.

Студент должен понять, что в сценическом пространстве (пока это пространство натюрморта) все отобранные выразительные средства и предметы должны выражать задуманное событие, работать на атмосферу. Для этого необходимо сосредоточить внимание на композиции расположения отобранных предметов, на их цвете и фактуре, на выборе пространства для натюрморта и его освещении.

С. М. Эйзенштейн считал, что неотчетливая композиция требует от зрителя чрезмерной затраты психической энергии восприятия и тем самым обворовывает зрителя в постижении глубины и замысла произведения [см. там же, с. 117].

Постепенно студенты начинают увлекаться работой: выбирают захватывающие драматические события, разыскивают точный реkvизит, задумываются о конфликте и его выражении в композиции, об интересном расположении в пространстве отобранных предметов и, конечно, изобретают новые выразительные средства.

Интересен натюрморт студентки из Греции «Дорога» (мастерская профессора Л. Е. Хейфеца). Перед зрителями на полу лежат яркие девичьи бусы. Они небрежно скинуты хозяйкой. За ними стоит скамеечка с красным спелым гранатом. От скамейки, по диагонали аудитории, идет белая, ровная дорожка из риса. В свете прожекторов рис переливается... и мы замечаем на нем следы маленьких ног. На белой дороге и вдоль нее рассыпаны лепестки алых роз, а венчают этот белый путь осколки разбитого зеленого керамического блюда. Во время рассмотрения натюрморта звучит величальная свадебная песня на греческом языке.

Этот натюрморт передает последовательность народного свадебного ритуала, где девичьи бусы символизируют расставание невесты с прежней жизнью в отчем доме. Мы мысленно воссоздаем предполагаемые события: невесту ставят на скамеечку, наряжают в свадебное платье, родственники мужа пре-

подносят ей спелый гранат — символ достатка и большого потомства. Далее молодую женщину ведут по рисовой дороге в церковь, осыпая ее лепестками роз, на счастье разбивают керамическое блюдо.

Композиция натюрморта очень красива по цвету, но тревожна по восприятию. Белая рисовая дорога, уходящая в диагональ пространства, разбросанные маленькие красные пятна лепестков и керамические осколки эмоционально передают волнение и страх невесты перед дорогой в будущее.

Натюрморт «Сонечка, после...», показанный другой студенткой (мастерская профессора Л. Е. Хейфеца). В нем режиссер выразила событие из романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Мы видели перед собой перевернутое пространство. Наша точка зрения была сверху. Режиссер разместила на черной стене белую растерзанную кровать, на ней лежали мелкие купюры денег и медяки. На полу, который стал стеной, «висела» икона. Конечно, на стене, около кровати, нас, как зрителей, смутили красные отпечатки мужских ботинок. Многие подумали, что в этой комнате было совершено убийство. Оказывается, что эти следы нужны были только для того, чтобы зритель понял о приходе сюда мужчины. К тому же черная стена была излишне перегружена разными предметами, мешающими сосредоточиться на случившемся. В этот натюрморт мы, педагоги, разрешили войти актрисе. Девочка легла на живот, коленями уперлась в стену и протянула руки к иконе, лежащей на полу. Получилась очень выразительная композиция — переворот пространства стал образом рухнувших ценностей, переворотом духовного мира героини. К нам, как к «Богу», обращается Сонечка Мармеладова в своей молитве, у нас просит защиты и прощения.

Натюрморт студентки из Литвы назывался «Первое мая 1937 года» (мастерская профессора Л. Е. Хейфеца).

Этюд начинался фонограммой первомайской демонстрации: звучала хорошо всем знакомая песня «Страна моя, Москва моя, — ты самая любимая...», раздавались крики «У-р-р-р-а!». Зрителям было понятно, что по радио идет трансляция первомайской демонстрации. Они видели висящую на длинном шнуре лампочку в воронкообразном плафоне и идущий от нее треугольник света, выхватывающий из пространства стоящий на табурете

металлический таз и под ним, на полу, небрежно скинутые женские туфли. Лампочку и таз объединяла вертикально висящая ярко-красная нить, на конце которой подрагивало от стекавших красных капель острое лезвие. Капли медленно и с каждым разом все реже падали и глухо ударялись об красное дно, но этого зритель не слышал из-за маршей и криков «Ура», доносящихся из радиоприемника. Видя, как поток красных капель иссякает, у зрителя создавалось впечатление, что чье-то сердце в этот момент останавливается. Затем раздавались грубые удары в дверь...

Режиссер организовала событие — самоубийство. Зритель понимал, что женщина порезала вены перед своим арестом и это событие произошло московским утром, во время первомайского парада, в определенное историческое время.

Метафора самоубийства выражена не только через визуальный ритм падающих красных капель (образ медленно наступающей смерти), но и через саму композицию расположения предметов в пространстве, образующих вертикаль, направленную от темного пола вверх через красную нить к свету, как к избавлению. В этом режиссерском натюрморте было «живое»: реальное движение уходящей по капле жизни, которое становится для зрителя движением художественной реальности.

Метафора этого натюрморта очень точно выразила конфликт взаимоотношений между огромной страной и человеком. Режиссер одновременно представила два плана метафоры: «человеческое» было представлено видеорядом: предметами, женскими вещами и «каплями уходящей жизни». А «государство» — звукорядом: бодрым маршем и громкими ударами в дверь. На фоне ликующего государственного праздника человеческая трагедия была пронзительно беззвучна.

Следующим не менее захватывающим режиссерским испытанием становятся этюды на место действия.

В этом задании, как правило, режиссерская мысль работает в трех направлениях: одни ищут метафору только в выразительных средствах и атмосфере, другие пытаются перевести метафору места действия на человеческие отношения, третьим удастся совместить оба пути. Каждое направление режиссерской мысли имеет свое право на существование. Самое трудное в этом задании — найти метафорический эквивалент места действия.

Например, студенту факультета музыкального театра (мастерская профессора А. Б. Тителя и профессора И. Н. Ясуловича) досталось место действия «Северный полюс». «Я знаю! У меня будет северное сияние!» — радостно закричал студент, получив задание. С этой самой секунды все его мысли были устремлены на поиск технологии изготовления сияния. Показ. Мы видим актеров в пододеяльниках. Они — льдины, их уносит в штормовое море, затем шторм прекращается и вспыхивает северное сияние. И все это, конечно, под страшно «ледовитую» музыку. Разбор: хвалим за пододеяльники и за сияние. Ругаем за лобовое музыкальное сопровождение. Общее мнение педагогов: Северный полюс не достаточно «открыт» режиссером. Спрашиваем: «Какие ассоциации у студента вызывает словосочетание “Северный полюс” помимо сияния?» Отвечает: «...льдины, все белое, вьюга». В разговор включается весь курс: «Край света... На Северном полюсе почти нет жизни. Айсберги, они очень опасны для кораблей, большая часть их под водой. Страшный треск льдов. Опасность. Страх. Холод. Голод. Одиночество. Безмолвие. Смерть».

Вывод однокурсников совпал с педагогическим мнением: в погоне за «сиянием» студент упустил конфликт, сложность самих предлагаемых обстоятельств, атмосферы «Северного полюса». Поэтому и образ места действия не был выражен.

На режиссерском факультете профессор Л. Е. Хейфец требует от студентов прежде всего точно выраженного места действия: «Открывается занавес, и мы сразу видим и понимаем, что это и где». Но одновременно он отрицает голую иллюстративность, натурализм изображаемого, как нечто скучное, не вскрывающее некие конфликтные составляющие конкретного места действия. Л. Е. Хейфец, как правило, просит режиссеров не вводить актеров в это упражнение или ограничиться одним актером.

Сделаем небольшое отступление. На режиссерском факультете на третьем этаже есть аудитория №36. Это самый маленький класс факультета, но и самый легендарный. Здесь начинают делать свои «открытия» все режиссеры, поступившие на факультет. Эта небольшая комната с тремя окнами, выходящими на крышу второго этажа, двумя дверьми и с весьма скромным техническим (световым и музыкальным) оснащением требует от молодых режиссеров огромной фантазии, воображения, изобретательно-

сти, выдумки и является, пожалуй, главным экзаменатором на метафорическое мышление у студентов режиссерской группы. Эта площадка, как лакмусовая бумага, сразу выявляет, способен ли студент-режиссер практически «из ничего» организовать театр или нет.

Обычно на зимний экзамен первого курса стремится попасть весь режиссерский факультет. Существует некое негласное, если так можно выразиться, соревнование между курсами по образному решению экзамена в этой аудитории. И одним из определяющих моментов в знакомстве с новым курсом является способность режиссеров-первокурсников обыграть это пространство.

Этюд на место действия «Горы» (мастерская профессора Л. Е. Хейфеца).

Режиссер этого этюда представила нам горы, сформированные из тяжелых тканей. Три вершины крепились к потолку аудитории. На них были надеты военные шинели разных временных лет. Периметр стен и само пространство пересекали и пронизывали натянутые веревки — кардиограммы. Рассматривая натюрморт, мы слышали шум ветра, из которого рождались перекликающимися темами молитвы противоборствующих сторон.

Этюд получил название «Кавказ». Режиссер заставила включиться наше зрительское воображение. Все остро почувствовали тему войн за эти вершины, до сих пор уносящих солдатские жизни. Кардиограммы красных и белых цветов, окружающие эти «горы — экспозиции», создавали образ не только бьющихся человеческих сердец, они становились линией горизонта, панорамой местности, образом напряженной обстановки, видимым ритмом военных конфликтов, которым не видно конца.

Этюд на место действия «Поле» (мастерская профессора Л. Е. Хейфеца).

С открытием воображаемого занавеса мы видели поле с тихо колышущейся и шумящей от ветра сухой травой. Правда, вместо земли — люди в черном трико, а трава — это зажатые у них в руках и во рту длинные тонкие макароны. Затем раздавался звук приближающихся тяжелых машин, и от этого звука земля напрягалась, выворачивалась, сухая трава начинала трещать и ломаться. Было поле живым, а стало мертвым.

Режиссер этого этюда рассказал нам, что во время подготовки задания он вспомнил, как у него в городе под строительство торгового центра выкорчевывали пустырь старого кладбища.

Этюд на место действия «Небо» (мастерская профессора Л. Е. Хейфеца).

Небо в этом этюде было показано через борьбу новичка-парашютиста со страхом. В первой части этюда парашютист «находился в свободном падении»: он ничего не видит и не слышит, а только кричит от ужаса... И небо представлено белым, безразличным пространством вокруг. Но вдруг рывок — это раскрылся парашют, и падение замедлилось. Парашютист приходит в себя и видит, как внизу ему открывается «лоскутное одеяло» земли с чашечками-домиками, накрытыми румяным печеньем-крышами.

Режиссеру удалось передать человеческое сиротство и одиночество в воздухе через притягательность земного, теплого уюта.

Мой однокурсник из Южной Кореи в своем этюде «Небо» занял весь наш курс. При свете одной свечи мы выходили на площадку. У каждого было по две маленькие свечечки. В процессе этюда мы зажигали их от огня соседей и распределялись по всему пространству, заполняя его высоту и глубину. (К счастью, это происходило в большой аудитории.) Режиссер расставил нас таким образом, что зрители могли распознать «ковш» созвездия Большой Медведицы. Нам всем очень нравилось участвовать в этом этюде, мы были вместе и, зажигая звезды, чувствовали себя «восходящими звездами», потому что учились на первом курсе ГИТИСа.

Мне достался «Океан» (я показывала свой этюд тоже в большой аудитории). Там стояли, вмонтированные в пол, темно-красные ряды стульев. Их ритм и расположение стали для меня волнами «моего океана». Туда я поместила красавца атлета, однокурсника, который неожиданно для зрителя, сидящего на сцене, выныривал и плыл, подсвеченный бликом плещущей воды. Я сидела под стульями с тазом воды, где лежали зеркала. В одной руке я держала лампу, направляя ее свет на зеркала, а другой создавала волны в тазу для эффекта живого блика на теле пловца. Мой пловец боролся со стихией и наконец, измученный, doplывал до берега — сцены.

Интересен был этюд моей однокурсницы «Лес». На сцене из черного кабинета появлялись разного размера и цвета зонтики,

как сказочные деревья-цветы, а из кулисы в кулису пробегало семейство ежей — щеток для обуви.

Несколько другого принципа работы с этюдами на место действия придерживались на факультете музыкального театра в мастерской профессора А. Б. Тителя и профессора И. Н. Ясуловича. Педагоги разрешили перевести образ места действия на человеческие отношения. Поэтому совершенно другой «Лес» показала режиссер этого факультета. Образ ее «Леса» — страшный, дикий мир, угрожающий человеческой индивидуальности. Рок-концерт: в аудиторию врывается толпа, плохо сдерживаемая охранниками, «лес рук», свист, крик, неистовство фанатов. Событие: затоптали человека.

По такому же принципу разрабатывался этюд на место действия «Пустыня». Режиссер сразу определила для себя, что пустыня — это там, где все выжжено, где больше ничего не вырастет, где сыпучий песок, где нет надежды. Был показан этюд, состоящий из двух частей: сначала страдания женщины, а потом — мужчины. К пустыне он не имел никакого отношения, кроме того, что мужчина, страдая, беззвучно сыпал желтую пшеничную крупу в пустую бутылку. За эту крупу мы и ухватились. С нее все и началось. Взяли миску, высыпали туда пшенку, слушали звук высыпающейся крупы. Крупу обычно перебирают женщины. Поставили стол. Посадили артистку с крупой. Девочка сразу набрала в ладошку зернышки, занялась делом. К ней подсел партнер, тоже стал играть с крупой, пытался наладить отношения с девушкой. Когда мужчина понял, что не может пробиться к девушке, он скинул миску с крупой на пол... Пшенка долго разлеталась по аудитории.

Так наметились взаимоотношения между актерами в этюде. Дальше режиссер очень точно разработала с ними схему этюда. Слова артистам и не потребовались. Вместо слов девушка медленно высыпала отобранную крупу в миску. Этот звук стал ее отношением к партнеру. А желтая крупа трансформировалась в визуальный образ, подчеркивающий «пустыню» конфликта между людьми.

Предлагая студентам-режиссерам задание, Л. Е. Хейфец всякий раз настаивает на том, что в первую очередь нужно придерживаться точного определения сути этого задания: выразить образ места действия. Любой этюд, отрывок, спектакль начина-

ется с режиссерских размышлений об образе места действия и его атмосфере, и в дальнейшем точно сформулированный режиссером образ места действия поможет в работе с художником над спектаклем.

Вспоминается еще один режиссерский этюд мастерской Л. Е. Хейфеца, который, на наш взгляд, наиболее интересно и точно отражает суть этого задания.

Этюд на место действия назывался «Необитаемый остров». Однако с включением прожекторов зритель не обнаруживал ничего общего с заявленной темой. Мы увидели сидящего около стены человека, читающего газету. Все пространство его комнаты было заполнено большим количеством разных газет, валяющихся на столе и на полу. Актер, читая прессу, разворачивал, переворачивал, сминал прочитанные газетные страницы и отбрасывал их. Эти действия сопровождал обычный шуршащий звук бумаги. Но постепенно чтение утомляло человека, газетное шуршание превращалось в морской прибой, и утомленному читателю хотелось выбраться из моря наскучившей ему информации. Он стал захлебываться, тонуть в бумаге, как пловец, попавший в шторм. Человек яростно боролся с кипами газет, как с разгулявшейся стихией, и с трудом выбирался из «газетной пены», взбравшись на стоявший поодаль стол. У зрителей создавалось впечатление, что его выбросило волнами океана на необитаемый остров.

Задыхающийся и предельно измотанный, он осматривался, исследуя окружающее пространство как совершенно незнакомое ему место. Затем лучом света обнаруживались до сих пор невидимые, висевшие над столом фрукты: виноград, бананы, апельсин — радужные, диковинные дары необитаемого острова. Человек срывал их, рассматривал, нюхал, потом с удовольствием начинал есть, продолжая разглядывать свой новый мир, в котором все для него просто и доступно. Наверное, так себя и должен ощущать человек посреди океана жизни, неожиданно освободившийся от своего прошлого.

Метафора этого этюда строилась на том, что вода, окружающая необитаемый остров, была заменена газетами. Между далекими друг от друга явлениями природы «водой» и предметом «газетой» режиссер ассоциативно, но очень точно нашла общее:

звук. Шуршанием бумаги актер прекрасно воспроизводил звук прибора. Но что не менее важно, одновременно необитаемый остров был спасением от «моря» лжи, пустословия, окружающего человека, символом освобождения.

В любом этюде, отрывке, спектакле зритель не сразу обнаруживает метафору, но ее элементы с самого начала должны уже присутствовать в театральном пространстве для того, чтобы в процессе развитии сценического действия соединиться в художественную реальность.

В начале разбираемого нами этюда зритель видел читающего газеты человека. Затем через игру актера и то, как он обращался с газетами (переворачивание страниц, ритмически переходящее в шум прибора), происходила подмена в его образе действия: раздражающее, надоевшее чтение сменялось на опасное для жизни плавание в штормовом океане. Ежедневное рутинное занятие обернулось смертельным оскалом экстрима. Новая художественная реальность через актера и его игру с предметом возникала прямо на наших глазах. И зритель сразу принимал правила игры, предложенные режиссером: множество газет — это волны океана, которые выбрасывают «пловца» на необитаемый остров — круглый стол. Когда же актер находил настоящие фрукты и с радостью начинал их есть, незаметно менялась еще одна картинка в калейдоскопе восприятия зрителя — возвращались первоначальные реальные координаты этюда. Появление фруктов превратило угрозу вздыбленных, как волны, газет в тихий беспорядок, а из уставшего и загнанного потоком информации человека, одиноко сидящего на своем столе, герой этюда превращался в счастливого обладателя даров необитаемого острова.

От упражнения к упражнению режиссерские задания постепенно становятся все более сложными. Кульминацией таких упражнений является метафора на пьесу, хотя это сложнейшее задание мы даем и на вступительных экзаменах как провокацию для абитуриентов в решающий момент набора режиссерской группы.

Метафора на пьесу как упражнение направлена на то, чтобы режиссер мог самостоятельно разобраться в основном конфликте пьесы, найти ее атмосферу, отобрать необходимые выразительные средства и организовать некую маленькую фантазию как «предчувствие» пьесы.

Этюд на метафору пьесы Н. В. Гоголя «Женитьба» был дан на вступительном экзамене по режиссуре во время набора в мастерскую Л. Е. Хейфеца. У абитуриентов-режиссеров была ночь на обдумывание и два часа на реализацию замысла с актерами. Этюд одного из поступающих начинался с женского хора. Сначала режиссер организовал голосами атмосферу воды, берега, крики чаек. Появлялся пловец. Хор девочек начинал петь свадебную величальную русскую народную песню «Вьюн над водой». В этой песне, как в воде, купался Кочкарев. Купание доставляло ему огромное удовольствие.

По берегу (краю авансены) к нему осторожно подходил Подколесин. Он с завистью смотрел на довольного Кочкарева. Спрашивал: «Ну как?» «Хорошо!» — отвечал Кочкарев, продолжая плескаться в воображаемой воде. Подколесин долго мялся, не решаясь даже раздеться, но Кочкарев демонстрировал полное счастье во всех стилях плавания так, что Подколесин все же начинал быстро раздеваться, радостно предвкушая купание. Разделся, подошел к краю воды, потрогал ногой воду. Холодно! Съезжился, отскочил. Кочкарев кричит: «Хороша!» Подколесин сделал еще одну попытку: разбежался, но, остановившись у самого края воды, на секунду замешкался, а потом, резко отвернувшись, побежал прочь. Кочкарев бросился за ним. Песня оборвалась. Остался только крик чайки.

Всем педагогам очень понравилась метафора режиссера, вскрытая не прямым, но точным ассоциативным ходом: вода как женская стихия; наслаждающийся всеми прелестями этой стихии Кочкарев; несчастный, сомневающийся Подколесин, не сумевший превзойти себя и войти в эту реку «жизни»; обрыв свадебной песни и трагический вскрик чайки — Агафьи Тихоновны.

Метафора на пьесу В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» была дана уже студенту первого курса мастерской Л. Е. Хейфеца.

Эта пьеса Шекспира — о любви, о ее капризах и о победе живого истинного чувства — сама является метафорой на нашу жизнь. По жанру это фантастическая комедия, т.к. персонажи пьесы не только люди, но и эльфы, духи, волшебники. Атмосфера реальности у Шекспира всегда таинственна, напряженна, чревата разными неожиданностями и, может быть, даже опасна для жизни. Любовь персонажей пьесы натывается на преграды,

непонимание, ссоры, бегство. Этому «непокорному чувству» в пьесе подвластны и люди, и волшебники.

Этюд начинался с того, что зритель видел перед собой полупрозрачный, шуршащий занавес, под которым что-то загадочно оживало, двигалось и звучало. Затем занавес начинал колыхаться и надувался воздухом, как парус, и из него высыпались эльфы. Они устраивали веселую игру с шуршащим материалом и сами весело шуршали своими нарядами. Вдруг эльфы затихали, шуршание становилось тихим и напряженным, и из-под занавеса появлялись повздорившие Титания и Оберон. Эльфы пытались их примирить и взмахивали шуршащим занавесом. Он летел вверх... и совершенно неожиданно для зрителей зависал фантастическим куполом под самым потолком!

Зрители, да и сами волшебники были поражены чудом. Титания и Оберон мирились, а эльфы вытаскивали понравившихся им зрителей, завязывали им глаза и уводили в сказочный лес.

Для оформления этого этюда режиссер нашел очень точное решение — он использовал фактуру тонкой пленки, предназначенной для упаковки мебели. Костюмы персонажей были сделаны тоже из прозрачного полиэтилена. Таким образом, вся площадка заполнялась полупрозрачным и прозрачным, шелестящим от малейшего движения материалом. У зрителей создавалось впечатление «нереальности», живописной размытости и сказочности среды обитания эльфов.

В этюде актеры-эльфы общались друг с другом с помощью фантастических звуков, либо тонко звучащих, либо свистящих, которые добавляли сказочности и таинственности афинскому лесу. Через этот полиэтиленовый шелест прекрасно менялась атмосфера леса, воспроизводя мотивы взаимоотношений персонажей. Сначала это веселая и непринужденная игра легких эльфов. Затем, с приходом Оберона и Титании, лес напряженно затихал, как перед грозой. Кульминация ссоры предводителей сопровождалась яростными взмахами-молниями занавеса-паруса, который, словно накопив ярость Оберона и Титании и страх эльфов, взмывал вверх, зависая в полнейшей тишине и восторгом от такого чуда усмиряя всех.

Режиссеру в своем этюде-фантазии удалось через точное использование полиэтиленовой фактуры и игру с ней, с одной сто-

роны, выразить нереальность, очарование волшебного леса шекспировского «Сна», а с другой — прикоснуться к жестоким человеческим конфликтам «любви».

В этой статье мы коснулись лишь самых первых заданий, направленных на развитие метафорического мышления студентов-режиссеров, описав наиболее интересные из них. Но даже эти первые студенческие удаchi даются не вдруг и не сразу. Начинающие режиссеры проходят настоящие муки творчества.

В свою очередь мы, педагоги, должны проявлять выдержку и терпение. Молодые режиссеры хотят вместить в свой маленький этюд сразу все свои чувства, мысли, зачастую и понравившиеся им модные театральные штампы. И педагогам надо стараться не вспугнуть еще неокрепшее, ищущее своей формы их личностное видение мира. Порой бывает, что наша педагогическая фантазия включается по поводу того или иного этюда. И мы уже придумали что-то свое, что очевидно улучшит работу студента, и начинаем его склонять к своему решению... Но здесь надо сказать себе «стоп!», набраться терпения и попытаться разобраться в том, что все-таки хотел выразить этот делающий первые шаги режиссер. Он показал нам этюд. Пусть даже очень плохой. Но он перед нами, педагогами, открылся в нем. И наши замечания он переносит очень болезненно, поскольку считает их следствием непонимания его замысла.

Хотим мы этого или не хотим, но вступаем с нашими учениками в творческий конфликт. Конечно, в спорах рождается истина. Но для педагогов главное — постараться сохранить доверие ученика, дать ему свободу и быть предельно внимательными к творческой индивидуальности каждого.

Список литературы

- Аристотель.* Поэтика // Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4.
Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.
Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия: В 2 т. М., 1997. Т.2.
Долгов К. Н. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философской эстетической мысли XX в. М., 1990.
Женовач С. В. О режиссерском мышлении // Театр, живопись, кино, музыка: Ежеквартальный альманах. М., 2008. № 4.

Меерович М. И., Шрагина Л. И. Метафора // Технология творческого мышления. Минск, 2003.

Метафора // Советский энциклопедический словарь. М., 1983.

Ортега-и-Гассет Хосе. Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Режиссура и мастерство актера: Программа. М., 2001.

Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / Сост., ред., вступ. ст. Е. Я. Басина. М., 2002.

К ВОПРОСУ О СТИЛЕВЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЯХ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Данная статья посвящена анализу основных стилей танца, которые существуют в настоящий момент на сцене и в социальном танце. В статье рассматриваются такие стили танцевального искусства, как джазовый танец, танец модерн, contemporary, обсуждаются вопросы симбиоза сценического и социального танца.

Ключевые слова: стили танца, социальный танец, джазовый танец, танец модерн, сценический танец.

V. Nikitin. THE STYLES IN THE MODERN CHOREOGRAPHY

The present article is devoted to the analysis of the basic styles in dance (social dance included) which exist on stage for the time being. The article features such styles of dancing art as jazz dance, modern dance and contemporary dance. It investigates into the origins of interrelations between scenic and social dance.

Key words: styles in dance, social dance, jazz dance, modern dance, scenic dance.

Определение стиля — одна из самых сложных задач в искусствоведении и культурологии. Современные представления о стиле, широкие и многосторонние, пока еще не сведены в единую теорию. Не существует определения сущности этого термина, знания об его использовании в культуре и искусстве не приведены в систему. По словам Шпенглера, «стиль объединяет совокупность всех проявлений культуры в одну громадную целостность душевного выражения, придает ее формам определенное и уникальное единство внешнего вида, тем самым отличая одно такое единство от любого другого» [Материалы из Интернета: http://de.info.ru/bk_netra/page.php?tutindex=12&index=3].

Самой органичной сферой выражения стиля в материале, по мнению Е. Устюговой, является искусство. Именно в искусстве стиль становится активной силой, создающей художественный

* *Никитин Вадим Юрьевич* — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры танцев народов мира и современной хореографии Московского государственного университета культуры и искусств. Тел.: 8-916-177-17-04.

образ. В художественном произведении, в которое стиль включен как существенный слой смысла, содержание и материал составляют единое целое. Искусство оказывается той сферой, где создание индивидуального стиля художника выражается наиболее полно, на всех уровнях формообразования, объединенного эстетической целостностью.

Достаточно актуальным в настоящее время именно в российском искусствоведении является вопрос создания некоей классификации определения стилей в современной хореографии. Русское хореографическое искусство как часть культуры за последнее время претерпело радикальные изменения. Они коснулись репертуара, привели к расширению жанрового и стилевого многообразия; изменилась структура профессиональной подготовки исполнителей и хореографов, а в целом — роль хореографии в социальной жизни общества.

Развитие хореографического искусства привело в конце XX века к появлению спектра новых форм, стилей и жанров, объединенных термином современный танец. Однако до настоящего времени не существует четкого определения этого термина, что вносит определенную путаницу в научные исследования этого направления в хореографическом искусстве.

Что же подразумевается под термином «современный танец» с точки зрения искусствоведения? Спектакли академических театров оперы и балета, поставленные в настоящее время? Постановки независимых компаний и трупп, репертуар которых составляют в основном одноактные спектакли? Спектакли, решенные языком танца модерн или других танцевальных стилей, рожденных в XX веке? Что есть современная хореография? Какие признаки отличают ее от классического балета и других направлений танца? Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо определить основные стили хореографического искусства XX века, каждый из которых характеризуется определенной эстетической парадигмой.

В исследованиях Г. К. Вагнера понятие «стиль» определяется как «мировоззренческая, эстетическая проблема и вместе с тем... исторически конкретная категория, в которой отражается если не эстетический идеал эпохи, то во всяком случае преобладающие художественные тенденции» [Г. К. Вагнер, 1987, с. 57–58].

Исходя из этого, мы должны прежде всего определить основные художественные тенденции в современной хореографии. Однако их возможно определить только в отношении произведения искусства, а термин «современный танец» распространяется и на бытовой, социальный танец.

В широком понимании современный танец — это танец настоящего времени, однако мы четко можем разделить его на две большие группы: танец сценический (хореографическое искусство) и танец социальный (бытовой), то есть танец как культурный феномен, составляющий единое целое с обыденной жизнью нашего общества. Эта двойственность приводит к тому, что бытовой танец часто подменяется танцем сценическим и наоборот. Безусловно, эти направления влияли и продолжают влиять друг на друга: бытовой танец заимствует то, что появляется на сценических подмостках, и наоборот, сценический танец чутко реагирует на появление новых, модных направлений социального танца. Многие хореографы стали известны и популярны благодаря тому, что в своей сценической хореографии использовали лексику и манеру исполнения бытовых популярных танцев того или иного времени.

Таким образом, первый признак, определяющий современный танец как стиль, — это форма его презентации: стилевые особенности современного танца необходимо рассматривать с двух сторон — как искусства хореографии (профессионального или любительского), то есть сценический танец, и с точки зрения социального или бытового танца, который также попадает под это определение — современный танец.

Стиль — это некая общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания. Фактически это достаточно устойчивая для определенного периода истории искусства, или для конкретного направления, течения, школы, или даже для одного художника, трудная для описания, но хорошо ощущаемая многоуровневая целостная система принципов художественного мышления, способов образного выражения, изобразительно-выразительных приемов, конструктивно-формальных структур и т.п.

Если с этой точки зрения рассматривать сценическую хореографию XX века, то можно выделить следующие стили:

Танец модерн. Для модернизма в искусстве характерны полемическое отторжение всего предшествующего искусства, разрушение традиционных представлений о природе художественного, переоценка эстетических ориентиров. Изменения в мире искусства были столь кардинальными, что побудили признать их в качестве настоящей революции. Модернистское искусство выдвинуло новые эстетические критерии, новые художественные принципы, новое понимание соотношения искусства и жизни, новое философское обоснование разнообразного экспериментирования. При этом модернистское искусство не может быть представлено в виде какой-либо целостности или системы, здесь нет речи о едином стиле, скорее речь о различных творческих методах, об экспериментировании, о несостоявшихся проектах, о неожиданных творческих прозрениях и находках.

Танец модерн возник в начале XX века как направление, противопоставляемое классическому балету. Он получил развитие прежде всего в Соединенных Штатах и Германии, где в начале XX века начались экспериментальные поиски творческого самовыражения индивидуальности хореографов в борьбе против условностей, формализма, тривиальности классического танца. Каждый хореограф в танце модерн ставил целью спровоцировать зрителей к новому пониманию внутренних или внешних фактов реальности, отраженных через форму танца. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какому течению они принадлежали и в какой период создавали свою концепцию творчества, было намерение создать хореографию, отвечающую, по их мнению, духовным потребностям человека нового времени. Основными принципами этой хореографии являлись: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов, оригинальные лексические средства художественного выражения.

Само слово «модерн» означает «новый, современный»; конечно, в настоящее время эта танцевальная система отличается от того, что существовало в начале прошлого столетия. Термин «танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Войдя в употребление, он достаточно быстро вытеснил другие термины, которые возникли в начале XX века: свободный танец, танец босоножек, ритмопластический танец, выразительный,

экспрессивный танец, новый танец и т.д. То, что сейчас понимается под термином «танец модерн», можно выразить как концентрацию хореографа или исполнителя не только на движениях тела, но и на ощущениях, возникающих в процессе танца, на душевном состоянии, которое они вызывают. Танец модерн иногда называют «танцем для головы», «философским танцем».

Углубляясь в историю, необходимо отметить, что танец модерн возник как авторский, то есть он ничего не заимствовал ни из фольклорного, ни из бытового танцев, он не имеет аналогов в прошлом. И основатели танца модерн — А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дениз, М. Грэхем, Д. Хэмфри, Т. Шоун, Э. Тамарис, Х. Хольм — создавали индивидуальный стиль выражения своих мыслей и эмоций через движение. В дальнейшем практически каждый из этих хореографов и исполнителей создал собственную школу.

В танце модерн существенной является попытка выстроить связь между формой танца и внутренним психологическим состоянием исполнителя или хореографа. Большинство направлений танца модерн сформировалось под влиянием какой-либо философской идеи или определенного видения мира. Движение не может родиться из ничего, внутреннее оправдание внешней выразительности — одна из основополагающих идей этого направления в хореографии. Художнику танца модерн важна определенная концепция своего творчества, определенная идея, которую он воплощает в зримой видимости танца.

Джазовый танец. Соединенные Штаты Америки привнесли в мировую хореографическую эволюцию два художественных открытия: танец модерн и афро-американский джазовый танец, который был привезен неграми-рабами из Африки, но исторически сложился и эволюционировал именно в США. Художественная особенность джазового танца — совершенная свобода движений всего тела танцора и отдельных частей тела, как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства. Джаз, как и классика, — прежде всего танец формы. Но, в отличие от классики и модерна, джаз невозможен без яркого выражения эмоций исполнителя на сцене, и эти эмоции в большей степени зависят не от идеи или сюжета, как в классике или танце модерн, а от телесных ощущений танцовщика при исполнении заданной хореографом формы.

К концу 60-х годов XX века джазовый танец прочно занял свое место в ряду направлений современной хореографии. Его применение было достаточно широким: бытовой танец, танец театральный, танец кино и, наконец, чисто хореографические спектакли, созданные языком джазового танца.

Можно условно классифицировать четыре направления, в которых развивается джазовый танец. Первое — танец театральный, танец, органически соединяемый с вокалом и актерской игрой, в основном он используется в мюзиклах.

Второе направление — танец концертный, тесно связанный с миром шоу-бизнеса и прежде всего с популярной музыкой. Сегодня практически все поп-певцы выступают вместе с танцевальной группой, но манера танца «бэк-балета» зависит от стиля музыкального произведения, исполняемого певцом. Поэтому хореографы используют в своих постановках не только классический джаз, но и его соединения с различными стилями бытового танца, популярными в настоящее время.

Третье направление, в котором джазовый танец представлен наиболее близко к его историческим корням, — это сценические спектакли, в которых используется лексика джазового танца. Наиболее яркий представитель этого направления хореографического искусства — А. Эйли.

Четвертое направление — бытовой или «социальный танец». Это направление широко представлено в молодежной субкультуре.

Будучи «открытой» системой, джазовый танец в своих исканиях обращался к средствам выразительности других танцевальных систем, вбирая в себя достижения танца модерн, классического балета, народной хореографии и других направлений. В результате начался процесс ассимиляции различных техник современной хореографии, и джазовый танец видоизменился. Появилось множество стилей джазового танца, среди которых мы можем выделить:

Мюзикл-джаз или *модерн джаз*. Само название говорит о том, что этот джаз чаще всего можно увидеть на Бродвее, именно там возник стиль джаза с одновременным исполнением вокальной и танцевальной партии. Для виртуозного исполнения танцев в бродвейские постановки приглашались танцовщики с

классической балетной подготовкой. Поэтому джаз заимствовал черты классического танца. Это слегка увело в сторону от нарочито-импровизационной свободы, присущей джаз танцу изначально, но определило один из путей его дальнейшего развития.

Афроджаз — это попытка соединить джаз сегодняшний с его африканскими корнями. Различие заключается в том, что африканский фольклорный танец несет в себе большую функциональную нагрузку и не столь виртуозен, как его нынешняя интерпретация.

Самое виртуозное и яркое направление в джаз танце — это *стиль флэш*. Само название (в переводе «вспышка») говорит о том, что это нечто виртуозное. Исполнителей этого стиля отличает силовая выносливость, необычайная внутренняя энергетика, мгновенность переходов танцевальных па, сложность исполнения танцевальных и акробатических трюков. Более всего джаз в его первоначальном виде выражен в стритджезе или фанки-джезе. Уличный джаз претерпел меньше всего изменений. Все современные молодежные направления танца: брейк, хаус, тиктоник — это проявления джазового танца в социальном танце.

Еще одно направление — *соул* или *блюз-джаз*. Это название распространено в основном среди вокалистов как музыкальное направление, а в танцевальном варианте характеризуется большим количеством движений на единицу темпа, выполняемых очень мягко, без видимого напряжения. Движения исполняются с максимальным растягиванием их во времени, то есть с использованием ферматы. С одной стороны, максимальное количество движений на единицу темпа, с другой — замедления их исполнения за счет минимума напряжения и видимого отсутствия сложности.

Фолк-джаз. К этому направлению относятся не только афроджаз и «латина», то есть те стили джазового танца, которые импортированы из США, но в нашей стране это еще и соединение джазового танца с народным русским танцем. В настоящее время на эстраде мы видим достаточно много номеров, которые используют лексику русского танца, но исполняются эти номера под современную музыку, имеющую джазовые интонации. Возможно назвать это стилизацией, однако использование джазовой техники исполнения приводит к некоторой трансформации

не только лексики, но и манеры. Это достаточно перспективное направление для творческих поисков хореографов в России.

Развитие джазового танца привело к появлению не только различных стилей в социальном танце, не только к развитию театрального джазового танца, но и к многообразию различных джазовых техник, которые имеют именное происхождение, то есть они создавались известными педагогами и хореографами. Среди наиболее известных техник джазового танца второй половины XX века — техники Г. Джордано, Луиджи и М. Меттокса.

Джаз танец — это ритм и техническое мастерство, именно то, что требуется сегодня многим современным хореографам. Современный джаз танец апеллирует к молодым талантливым танцовщикам. Хореографы сейчас могут свободно соединять разнообразные стили и направления, что способствует дальнейшему развитию джаз танца. Его движение вперед скорее всего будет идти через эклектичное использование танцевального материала различных стилей: этнического танца, модерн джаза, балета, степа, а также популярных направлений стритджаза. Современный джаз танец уничтожает границы в танцевальном искусстве, соединяя воедино все стили, формы и направления.

Джазовый танец используется в шоу и ревю, в мюзиклах и кинематографе, в варьете и драматических спектаклях. Это происходит потому, что джазовый танец по своей природе — дивертисментный, он рассчитан на внешнее восприятие, без излишней интеллектуальной подоплеки, без включения подсознания. Ему чужды идеи и философия танца модерн или изысканная романтичность и возвышенность классического балета. Джазовый танец — танец эмоций, ярких форм, танец энергии и силы.

Будучи относительно самостоятельным, образуя собственную традицию, стиль танца может существовать гораздо дольше, чем социально-культурная ситуация, его породившая. Именно так происходило с вышеперечисленными стилями, которые были актуальными и новыми в свое время, являлись современным танцем в его точном значении, но с течением времени им на смену пришла новая эстетическая парадигма и новый стиль в современной хореографии.

Постмодерн. Постмодернистский танец тяготеет к «интернационализму», поскольку соединяет в себе элементы нацио-

нального танцевального искусства, неоклассического танца и танца модерн. Используются элементы медитации йогов, театра абсурда, происходит сближение с бытовой пластикой, присутствует чувственная раскрепощенность, гротескность, хаотичность. Все это создает некий новый имидж танца как квинтэссенции различных искусств. Многие принципы «тотального театра» П. Брука и Е. Гротовского оказались востребованными современным танцем. Само по себе обращение к различным формам пластики, в которых заключены неосвоенные возможности человеческого тела, дает интересные результаты. Примером может служить творчество М. Бежара, ориентированное на создание универсального языка танца, в котором заложен глубокий экзистенциальный смысл. Вбирая в себя все исторические и этнические тенденции, постановщик свободно синтезирует танцевальную технику всех направлений.

«В танце, как и в других видах искусства, более не существует определенного смысла-послания. Поэтому хореографический текст может строиться как из разнородной лексики, так и устоявшейся, но грубо интерпретируемой, ибо смысл танца не в “чистоте” формы, а в некой универсально неоднозначно понимаемой идее. Не секрет, что сейчас наибольшее место в танце занимает экзистенциальная и психологическая тематика. Однако танец постмодерна скрывает более глубокий подтекст, так как уходит от традиционной позиции. Неопределенность и изменчивость темы, сюжета и смысла, отсутствие главного героя — вот что определяет стиль современной хореографии» [Ю. Кондратенко, 1999, с. 16–20].

Постмодернистский танец лишен единства стиля и эстетики. Он похож на здание-лабиринт со множеством по-разному обставленных комнат. Это и «абстрактный» танец, развивающийся в Америке, и европейский contemporary dance, и «театр танца» П. Бауш, и танец Буто, родившийся в Японии, и соединение традиций китайского национального танца с западной балетной техникой в творчестве Линь Хуан-Миня, и органическое сплетение индийского танца с западной музыкой, осуществленное Ш. Джейя-сингхом, и многие, многие направления, труппы и хореографы, которые не похожи в своем творчестве ни на кого из предшественников. Многообразие форм современного танца настолько велико, что трудно предугадать, в каком направлении пойдет его развитие.

Долгие годы новые формы танцевального искусства, которые успешно развивались на Западе и в США, в примитивном виде существовали только на советской эстраде; в советском искусствознании появился даже термин «эстрадный танец». И хотя исследованию этого направления танца посвящены серьезные искусствоведческие работы, сам термин дословно обозначает лишь место, где выступает исполнитель, то есть не сцена театра, а площадка варьете или концертного зала. К этому направлению в различные годы относились стилизации народных танцев, спортивные (акробатические) танцы, неоклассика, танцы в стилях бытовой хореографии, степ, то есть произведения «малых форм».

«Можно классифицировать жанровые разновидности эстрадного танца по применяемой в них технике: классического танца, танца пластического, ритмического (чететка, степ), акробатического или бытового. Такое формальное подразделение не дает, однако, верной характеристики жанров эстрадного танца, так как они почти все строятся на сочетании различных технических приемов, тех, что наиболее соответствуют замыслу номера и данных исполнителей» [*Н. Шереметьевская*, 1985, с. 80].

В настоящее время на эстраде мы видим целый ряд постановок, решенных в манере джазового танца или танца модерн. Понятие «эстрадный танец» объединяет достаточно много стилей хореографического искусства. Но именно это направление танцевального искусства на долгие годы осталось единственным синонимом современного танца в России. Сейчас во многих университетах и институтах культуры и искусства открыты отделения именно «эстрадного танца».

Хочется привести пример из собственной практики. Будучи председателем жюри на одном из любительских хореографических конкурсов, я увидел следующее разделение по номинациям — «эстрадный танец» и «современный танец». Задав вопрос организаторам, по каким признакам и критериям происходит такое разделение, я услышал следующий ответ. «Ну эстрадный танец — это “развлекаловка”, а современный танец — это “серьезная” хореография!» На данный момент, к сожалению, ничего с этой терминологической путаницей сделать нельзя, можно только признать официально два термина: «современный танец»

(как эстрадный, социальный) и «модерн» или «постмодерн» (как современный сценический танец в общемировом понимании).

В России сложилась ситуация, когда новые направления танца развиваются вне стен официального искусства и в большей степени благодаря усилиям зарубежных культурных центров, фондов и организаций. Это позволило включить определенный круг российских танцовщиков и хореографов (очень часто не получивших специального хореографического образования) в мировой процесс развития современного танца, установить профессиональные контакты между русскими и зарубежными специалистами.

«В конце концов, и в нашем современном танце идеи растут быстрее, чем “ноги”. А новых и новых хореографов порождает отнюдь не академическая среда. И в России современный танец легко адаптирует самые нетрадиционные пространства — от драматического до циркового. И легко находит контакт с новой литературой, музыкой или живописью. Не говоря уже о драме, из которой наш современный танец собственно и вырос. С драматическими актерами начинала “русский модерн” Алла Сигалова. От разрушения навыков драматических актеров к новой телесной выразительности шел Геннадий Абрамов в своем “Классе экспрессивной пластики”. Драматический режиссер Саша Пепеляев начал соединять движение и литературные тексты, играя на двусмысленности того и другого в зависимости от предложенного контекста. К тому же маленькие труппы мобильны и легко перемещаются по свету. Сегодня их уже трудно упрекнуть в недостатке образования. Они быстро учатся, в том числе и классике. В некоторых провинциальных городах труппы современного танца в профессиональном отношении иногда даже превосходят уровень академических театров, вынужденных довольствоваться не лучшими выпускниками хореографических училищ. Правда, у российского танца есть одна, абсолютно национальная особенность — нелюбовь к голой абстракции и потребность литературно оправдать каждое телодвижение» [О. Гердт, 1999, с. 28].

Таким образом, определив основные стили современного танца в общемировом культурном аспекте (джазовый танец, танец модерн и постмодернистский танец), выяснив, что термин

«современный танец» относится и к сценическим произведениям искусства, и к бытовому танцу, хотелось бы более подробно остановиться на использовании различных стилей современной хореографии в бытовой и сценической практике.

Наиболее широко используется джазовый танец. Как уже говорилось, он применим и в сценическом варианте, и в бытовом танце. Наверное, нужно как-то разграничить эти виды джазового танца, поэтому, используя американскую классификацию, отнесем все виды бытового танца к направлению хип-хоп. Безусловно это очень общий термин, хип-хоп танец имеет очень много подстилей, которые существовали в то или иное время, однако главная особенность хип-хоп танца — его несценический характер, то есть отсутствие зрителей и их оценки результатов творчества.

Тем не менее практика танцевальных конкурсов и деятельность Общероссийской танцевальной организации (ОРТО) часто приводят к тому, что джаз и все стили хип-хопа становятся сценической формой, правда, в соревновательном варианте. Включение джазового танца в перечень конкурсных направлений ведет к тому, что бытовое направление танца становится сценическим, но здесь необходимо учитывать, что даже в этом варианте отсутствует творческая работа хореографа и процесс создания произведения искусства. Джазовый танец широко распространен и в любительском искусстве, в основном здесь фигурирует термин «эстрадный танец». Широкая известность любительских коллективов эстрадного и современного танца позволяет сделать некий анализ репертуара подобных коллективов, который включает в себя достаточно традиционные группы танцев.

Первая группа — стилизации. В основном стилизации подвергаются русские, восточные, испанские, цыганские, латиноамериканские фольклорные танцы. В гораздо меньшей степени используются танцы Китая и Японии, танцы северных народов, историко-бытовые танцы, но и они присутствуют.

Вторая группа танцев в репертуаре любительских коллективов эстрадного танца — танцы в современных ритмах. Обычно это номера, использующие лексику бытового танца, они часто напоминают дискотеку, то есть работа хореографа минимальна — подбор движений, соединение их в комбинацию и распределение под музыку. Очень часто подобные номера можно исполнять

под любую «квадратную» музыку, содержание их от этого не меняется.

Третья группа, встречающаяся достаточно редко, — это абстрактные, концептуальные танцы, относящиеся скорее к модерну. В них прежде всего находят выражение идеи и мысли хореографа.

Четвертая группа — степ, который выделился в отдельное направление, имеет свои разновидности (ирланский степ, американский степ, чечетка), хореографов и исполнителей.

На профессиональном сценическом уровне джазовый танец используется в основном в развлекательных жанрах — танец шоу и ревю, мюзик-холла, эстрадный танец, танец на ТВ (клипы), танец кино. В России это направление джазового сценического танца развивается в тесном слиянии с бытовой хореографией. Обычно хореографы развлекательных программ используют манеру и лексический материал бытующих в настоящее время социальных танцев. Номера, решенные подобным способом, не отличаются глубокой идеей или мыслью хореографа — это набор движений под зажигательную музыку, призванных «завести» зал, однако высокопрофессиональное, высокотехническое исполнение, особенно трюков, приводит к тому, что подобная хореография имеет большой успех.

К сожалению, сценических спектаклей, решенных средствами джазового танца, подобных спектаклям А. Эйли, в России в настоящий момент не наблюдается.

Достаточно успешно джазовый танец используется на профессиональной эстраде, то есть в так называемых «малых формах», в номерах, которые создаются хореографом, но используются опять же для развлечения зрителя.

Танец модерн в России развивается менее успешно и на профессиональном, и на любительском уровне. И проблема тут не в отсутствии талантливых хореографов и исполнителей. Актуальность танца модерн в начале XX века состояла прежде всего в его борьбе с засильем классического балета — в настоящее время танцевального плюрализма такая задача перед хореографами не стоит. Тем более, что использование идей, на которых строился танец модерн в начале своего развития, в настоящее время и в России, и во всем мире не актуально. Поэтому гораздо большее распростра-

нение получил постмодернистский танец, contemporary dance, о котором достаточно подробно говорилось в этой статье.

Как нам кажется, развитие танца, особенно современного, — процесс совершенно непредсказуемый. Трудно предугадать тенденции и направления, по которым пойдет его развитие. Да, наверное, это и не нужно! Именно спонтанность, экспериментальность творческих поисков молодых хореографов приводит к новым художественным открытиям.

Список литературы

Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.

Гердт О. Территория возможностей // В движении: Институт театра Нидерландов. М., 1999.

Кондратенко Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна // Голос художника: Проблема синтеза в современной хореографии: Материалы международной конференции. Волгоград, 1999.

Материалы из Интернета: http://de.info.ru/bk_netra/page.php?tu-tindex=12&index=3.

Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985.

Российская академия театрального искусства — ГИТИС на своей базе организовала и провела научную конференцию по теме: **«Современная система профессионального обучения режиссера в театральной школе»**. Конференция проводилась кафедрой режиссуры драмы в соответствии с «Перечнем мероприятий», утвержденным на 2010 год приказом Министерства культуры РФ, и при финансовой поддержке **Министерства культуры РФ и Первичной профсоюзной организации работников музыкальных и художественных школ г. Москвы**.

В конференции приняли участие около 80 человек — педагоги, аспиранты и студенты театральных вузов. С докладами и мнениями выступили: К. Л. Мелик-Пашаева, ректор академии, профессор; Л. Е. Хейфец, народный артист РФ, режиссер, профессор академии; Е. Б. Каменькович, режиссер, профессор академии; Н. Д. Чиндяйкин, заслуженный артист РФ, режиссер, педагог Школы-Студии МХТ; Н. А. Зверева, профессор академии, кандидат искусствоведения; Л. Н. Новикова, профессор ВТУ (институт) им. М. С. Щепкина; А. И. Живова, педагог МГУ (Центр международного образования); Г.-С. М. Багов, заслуженный артист РФ; А. А. Бартошевич, доктор искусствоведения, профессор академии; В. Ю. Силюнас, доктор искусствоведения профессор академии; О. Л. Кудряшов, кандидат искусствоведения, профессор академии; Т. В. Ахрамкова, заслуженный деятель искусств РФ, профессор академии.

В выступлениях были затронуты темы педагогического наследия мхатовской школы (К. С. Станиславский, М. О. Кнебель, А. Д. Попов); проблемы преемственности — развитие традиций от Михаила Чехова до современных режиссеров; вопросы современной системы профессионального обучения режиссеров в театральных вузах (М. М. Буткевич, А. А. Васильев).

■ ЖИВОПИСЬ

Д. И. Тарханова*

РУССКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Развитие искусства сценографии в России в начале XX века определено изменением роли художника. Аналогичные тенденции возникли в работах европейских реформаторов сцены того же периода — А. Аппиа и Г. Крэга. В отечественной сценографии особое место заняла Частная опера Мамонтова, с которой связаны имена таких художников, как В. Васнецов, В. Поленов, К. Коровин, М. Врубель. В этот период также важное значение приобрела деятельность художественного объединения «Мир искусства», в концепции театральной живописи которого основополагающим принципом стал индивидуальный стиль художника. В это же время сценографы Московского Художественного театра внесли существенные изменения в сложившиеся принципы сценического оформления: К. Станиславский вместе с В. Симовым освободили пространство, разрушив традиционную кулисно-арочную систему построения декораций, разомкнув закрытую до тех пор коробку сцены. Суть их реформы — создание художником трехмерного пространства. Вкладом в дальнейшее развитие искусства сценографии стали сценические опыты В. Мейерхольда в период работы в Студии на Бородинской.

Ключевые слова: сценография, художник, сценическое пространство, стилизация, макет, эскиз, задник сцены, режиссер, условность.

D. Tarkhanova. RUSSIAN THEATRE SET DESIGN AND AT THE TURN OF THE XX CENTURY

The theatre set design in Russia at the beginning of XX century featured a new tendency — that is, the increase of the influence of the artist's personality on his works. The same trend appears in the creations of two European scene reformers — A. Appia and G. Kraig. Even before Russian art moved to the new level, where abstract locations were made a principle, it had attracted many first-class artists to the scene. A special place was reserved to the 'Private opera' of S. Mamontov, it was primarily associated with such famous masters as V. Vasnetsov, V. Polenov, K. Korovin and M. Vroubel. The 'World of Art' was another significant artists' unit. Style became the core feature in the theatre painting of this group. The set design in Moscow Art Theatre's performances brought about several serious changes to the stage appearance, one

* Тарханова Дарья Игоревна — младший научный сотрудник научно-методического отдела Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. Тел.: 8-926-916-42-86.

of them being a break-through in the sense of a certain rupture with pre-existing traditions in the field. K. Stanislavkiy together with V. Simov introduced some major alterations to stage design as such. The main point of Simov's reform was the introduction of 3-dimensional space on stage instead of the plain backdrop. Apart from these one of the most significant contributions to theatre set design can be deemed the experiments of V. Meerhold at 'Studio on Borodinskaya street' theatre .

Key words: theatre set design, artist, stage space, stylisation, scale model, sketch, scene backdrop, stage director.

Небывалое разнообразие творческих группировок и объединений в пред- и послереволюционной России, необычайный взлет декорационного искусства сопровождаются кардинальным изменением роли художника. Это явление, безусловно, берет начало в многочисленных разработках А. Аппиа и Г. Крэга. 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]. В работе над спектаклем принимал участие приглашенный художник по свету А. Зальцман, что явилось значительным новшеством. Зальцман уже имел опыт работы с Аппиа, а для последнего освещение становилось одним из главных средств сценической выразительности в театре новой формации — построенном на иных, идеалистических принципах, побуждающих человека философски осмыслить вечные начала добра и зла, свое пребывание в мире, отношение к Року и Судьбе. Итак, «Фамира Кифаред» считается первой удавшейся кубистической интерпретацией «обобщенного места действия».

Что же досталось в наследство творцам сценической Вселенной Аппиа и Крэгу от предыдущих форм сценического оформления? Какие стили оказали влияние на метод этих художников, способствовали формированию их концептов и идей? Барокко — безусловно, первый стиль, в котором театр чувствует свою самоценность, независимость от литературы. «Режиссером» в театре

эпохи Возрождения можно считать автора, эпохи барокко — художника, эпохи классицизма — ненарушаемые каноны, эпохи романтизма — актера. «К концу XIX века романтическая исповедальность теряет свою актуальность, и со второй половины XIX века театральное пространство претерпевает метаморфозы» [А. Бобылева, 2000, с. 75.]. Декорации, создаваемые по освященным традицией канонам, предлагающие иллюзорные абстрактные пейзажи, перестают устраивать театральных новаторов.

Последним стилем, за порогом которого стояла эпоха великих открытий и трансформаций в области декорационного искусства, стал романтизм, характеризуемый прежде всего непреложным диктатом личности. Это стиль, который давал творцу непрерываемое право на индивидуальное видение, в отличие от строгой системы правил и норм классицизма. Романтикам удалось превратить театральное зрелище в живой полнокровный организм, где художник, как и в эпоху барокко, совмещал в себе функции декоратора и знатока театральной машинерии. В театре эпохи романтизма на сцене вершились чудеса — извергались вулканические лавы, гремел гром, бушевали морские волны. Природа в разных своих состояниях — от грозных проявлений стихии до полного умиротворения — становилась главным объектом изображения. В свою очередь именно естественная среда отвоевывала все большую часть сценического пространства у Аппиа. Художник создавал в своих эскизах образы величественной праприроды, возникшей из первозданного хаоса. Но даже когда в проектах Аппиа появляются архитектурные строения, природные формы и связь с ними остаются определяющими. «Монументальные подиумы, площадки, площади, ступени для расположения фигур человека», — это первое, что бросается в глаза при взгляде на эскизы художника [В. Березкин, 1997, с. 151]. «Воспроизводя зодческие озарения первородного разума, образы аппиевской архитектуры и происходили как бы из самой природной среды, организуя ее по ее же образу и подобию. Холмистые рельефы, покатые склоны обуславливали пластику и форму пандусов, ступеней, площадок, их разнообразные конфигурации. Поверхность земли покрывали горизонтальные композиции каменных плит. На них вырастали состоящие также из простейших форм ступени, подиумы, кубы, плоскости стен. В основе этой праархитектуры находился единый модуль предельной ясности и

чистоты форм, их высочайшей гармоничности, гармоничной соразмерности» [там же, с. 151].

Итак, непреложным требованием романтиков к театру являлись декорационные перемены. Статике театра классицистского была противопоставлена динамика театра романтического. Еще одна важная черта театра эпохи романтизма — освоение сценического объема, то есть попытка перехода декорации с плоскости в само пространство. В этом близость романтического и барочного театра: персонажи вписываются в среду, составляют с ней единство. Облик же спектакля эпохи Возрождения или эпохи классицизма — это прежде всего воспринимаемые объемно, оторванные от декорационного фона фигуры исполнителей. На романтической сцене функционировали трехмерные сценографические объекты (скалы, горы, другие возвышенности), сооружения (мосты, арки, галереи). Но все же главным элементом, завершающим зрелище, оставался живописный задник, создающий иллюзорную перспективу. Заслуга романтиков в том, что они первыми осознали эмоциональное значение среды. Перед художниками романтического театра возникли огромные возможности. Диапазон изображаемых художниками-декораторами мест действия невероятно расширился. Средневековые, античные и Восток — романтику подвластно все, он существует вне жестких нормативов, требовать соблюдения каких-либо правил от творца невозможно. Именно с романтизма начинается разрушение «большого стиля». Допускаемое стилевое многообразие стало причиной смерти эпохи «догмы» в искусстве. «Утверждалась идея стилевой и жанровой множественности как следствие обретения искусством качества многосторонности» [там же, с. 85]. Вклад романтизма в последующую революцию системы сценического оформления — в определенном прорыве от двухмерности картинного задника к трехмерному освоению среды. Место действия, изображаемое романтиками, — конкретное, но в силу особенностей стиля оно становится уникальным и неповторимым.

В то время как творчество Аппиа знаменует начало возрождения в декорационном искусстве обобщенного места действия, оформительскому искусству, которое стремится к изображению конкретного места действия, предстоит пройти несколько этапов — историко-археологический, натуралистиче-

ский, бытовой, импрессионистический и неоромантический. В русском декорационном искусстве некоторая эволюция начинается происходить в 70-е годы XIX века. Театру больше не требуются профессиональные историки или археологи, исторически точные картины воссоздают сами художники-декораторы, такие, как М. Шишков или М. Бочаров.

В недрах эстетики романтизма возникло понятие театра как «музыки для глаз». Оно повлияет на понимание сценической живописи импрессионистами. На русской сцене, пожалуй, самым известным импрессионистом-декоратором стал К. Коровин. Спектакли в его оформлении триумфально шли на сцене Большого и Мариинского театров. Типичный для представителя данной живописной школы манифест и квинтэссенция творческого метода художника с грандиозным колористическим чутьем, работающего для театра: «Краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красок... Краски могут быть праздником для глаз. Краски — аккорды цветов и форм. Вот эту задачу я поставил себе в декорационной живописи театра, балета, оперы. Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже эстетически наслаждался. Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей со сцены, и я видел, что даю им радость... Моей главной, единственно непрерывной преследуемой целью в искусстве живописи всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование красками и формами... Никогда никому никакого поучения, никакой тенденции» [цит. по: *Д. Коган*, 1984, с. 115].

В созданном в 1898 году Московском Художественном театре пользуются иным сценографическим принципом — воссоздания исторического прошлого как жанрово-бытовой картины реальной жизни. МХТ по-своему преломляет импрессионистические достижения. Здесь тщательно разрабатывается партитура света, которая ведет к созданию особого настроения. «Импрессионистический этап завершал историческую эволюцию создаваемых декорационным искусством мест действия ко все большей, выростающей от века к веку степени конкретности и правдоподобия» [*В. Березкин*, 1997, с. 210]. МХТ в этом смысле явился театром, который довел демонстрацию естественного течения человеческой жизни, освоил сиюминутную реальность до самого последнего предела. Театр научился передавать атмосферу и на-

строение сценической среды, корреспондирующей с тонкими нюансами развития психологии персонажей. В этом направлении был достигнут порог зрительского восприятия, дальнейшее движение оказалось невозможным.

Следует обратить особое внимание на последний для «конкретного места действия» этап в искусстве сценографии — неоромантический. Эстетика романтизма характеризуется прежде всего стремлением к безграничному расширению пространственного и временного диапазона изображаемых конкретных мест действия. «Неоромантизм» на сцене — это апелляция к искусству прошедших веков, к самым разным культурам, как близким, так и далеким европейскому сознанию. Именно неоромантизм повлек за собой необычайный взлет театрально-декорационного искусства. Можно сказать, что благодаря этому этапу начало XX века допустимо считать естественной кульминацией важнейшей вехи исторического развития декорационного искусства. Даже эпоха барокко со своей страстью к зрелищности и культом красоты не ведала такой власти изобразительного начала, которую демонстрирует театр нового века. «Никогда ранее не разворачивалась широкая и столь многообразная панорама конкретных мест действия, представляемых в виде исполненных на самом высоком художественном уровне стилизаций исторических форм материальной культуры и искусства. Художники продемонстрировали в театре всю богатейшую ретроспективу человеческой истории» [там же, с. 212].

В России начала XX века возвратились к жизни, заиграли своими неповторимыми красками Средневековье и античность, Древняя Русь и таинственный Восток. Все эти темы получили отражение в сценической живописи и графике.

Среди «русских» спектаклей следует выделить «Снегурочку» (1882), оформленную В. Васнецовым в Мамонтовском кружке, «Царскую невесту» (1899), оформленную М. Врубелем, «Сказку о царе Салтане» (1900), оформленную Н. Рерихом, и балет «Золотой петушок» (1909), художником которого стал И. Билибин. К античности обратились такие мастера, как В. Поленов, Л. Бакст, А. Головин. Поленов создал декорации к «живой картине» «Афродита» (1894) и «Орфею и Эвридике», Бакст оформил «Ипполита» в 1902 году и спектакль «Эдип в Колоне» в 1904-м. Головин стал худож-

ником «Антигоны» в 1906 году. Не обошли своим вниманием русские живописцы также и Восток. В 1890 году Врубель оформляет спектакль «Саул», в 1889-м В. Серов создает декорации к опере «Юдифь», Бакст в 1908 году оформляет манифестантную декадентскую пьесу «Саломея». Особняком стоит Китай — А. Бенуа делает декорации к опере «Соловей». «Смерть Тентажиля», оформленная Н. Сапуновым и С. Судейкиным, и «Сестра Беатриса» в декорациях одного Судейкина — эти постановки В. Мейерхольда существовали в традициях средневековой эстетики.

Лермонтовский «Маскарад» благодаря мощной режиссерской воле Мейерхольда явился блестящим итогом развития направления неоромантизма в искусстве оформления сцены. Задачей авторов было представить перед взором зрителя все разнообразие художественных направлений и исторических эпох. Головинские декорации аккумулировали черты знаковых для мировой культуры стилей: классицизма, барокко, романтизма. Также в постановке звучали восточные мотивы (китайские комнаты в доме Энгельгардта) и были очевидны признаки стиля модерн (орнамент и форма костюмов арлекинов).

Итак, «декорационное искусство как система оформления спектаклей в театре Нового времени в целом к концу 1910-х годов XX века завершило эволюцию принципов сценического воплощения конкретных мест действия, являвшихся доминирующей функцией этого искусства в театре. Пройдя через натурализм, импрессионизм и неоромантизм, оно овладело широчайшим диапазоном способов и средств изображения разных типов и видов конкретных мест действия» [там же, с. 203]. Декорационным искусством в России была освоена реальная действительность во всем ее многообразии. Причем освоена на самом высоком художественном уровне и художниками первого ряда. И все же это решение не могло стать универсальным. Конкретное место действия как декорационный прием прекрасно соответствует методу такого драматурга, как, например, А. Островский или А. Чехов. Но, разумеется, были авторы, для постижения которых однажды найденный и мастерски разработанный ход оказался недостаточным. Этот ход нивелировал, делал менее значительной заданную изначально высокую проблематику. Неудачей были признаны декорации В. Симова к «Борису Годунову» А. Пуш-

кина. Художник попытался представить на сцене натурально-бытовое решение драмы, которая, естественно, требовала философского осмысления. Полный крах, но с противоположной стороны потерпел Бенау, создав для «Маленьких трагедий» поэтически эстетизированное пространство.

Не случайно для борцов за «обобщенное место действия», Аппиа и Крэга, своими авторами становятся Вагнер и Шекспир. Фигурам Вагнера, Шекспира или Пушкина, их масштабам философских обобщений не могла соответствовать конкретность места действия. Произведения титанов нуждались в ином сценографическом методе. Не будем забывать о том, что место действия, до того как в качестве системы оформления возникло декорационное искусство, и было обобщенным, обратимся ли мы к античной трагедии или шекспировскому театру эпохи Возрождения, средневековым или восточным мистериям. «На последней стадии исторического развития декорационного искусства ему предстояло уже самому, внутри себя, возродить принципы создания обобщенного места действия — на основе и в связи с современными задачами» [там же, с. 215]. Аппиа, оформляя оперы Вагнера, и Крэг, работая с пьесами Шекспира, под своей сверхзадачей понимали именно это. Очевидным явился факт влияния идей Аппиа и Крэга на декорационное искусство 20-х годов XX века в России и в особенности на постановки, осуществленные в Москве Камерным театром. Именно спектакли Камерного театра явились результатом поисков «обобщенного места действия».

Для каждой режиссерской системы искусство сценографии имеет особенное, отличное от других значение. Именно в связи с возникновением на рубеже XIX—XX веков профессии режиссера роль художника в театре изменилась. Режиссер вместе с художником до мельчайших деталей продумывают облик будущего спектакля, и это само по себе революционно. Решение сценического пространства теперь находится в безусловной зависимости от того или иного режиссерского метода.

Русское театральное-декорационное искусство рубежа XIX и XX веков и первой четверти XX века оставило после себя неподражаемые образцы, пережило невероятный период расцвета и стало питательной средой сценографии новейшего времени вообще. Примечателен тот факт, что до 80-х годов XIX века оно на-

ходило в своеобразной фазе застоя. На сцене царили бытовая комедия или социально-психологическая драма. Натуралистическая направленность живописи также не способствовала развитию декорационного искусства.

Можно утверждать, что вернуть театру зрелищность, самоценность театральной декорации и утвердить это искусство как абсолютно самостоятельный вид деятельности оказалось по силам Мамонтовской опере. «Приучать глаз народа к красивому везде» — такова была, по мнению С. Мамонтова, основная задача участников его кружка [цит. по: *М. Давыдова*, 1974, с. 150]. Благодаря неумной энергии Саввы Ивановича и абсолютной его вере в эстетические идеалы, на сцену вернулись настоящие художники. Ремесленники, которые расписывали задники, пользуясь надоевшими шаблонами, подверглись ожесточенной критике. Мамонтову удалось привлечь живописцев первого ряда.

Абрамцево стало центром вдохновения, обителью красоты и идеала. В. Васнецов признавался: «Казалось, опять забил ключом художественный порыв творчества Средних веков и эпохи Возрождения, но там, тогда этим порывом жили города, целые области, страны, народы, а у нас только абрамцевская малая художественная дружеская семья и кружок» [цит. по: *Н. Моргунова-Рудницкая*, 1962, с. 214]. Другой знаменитый участник этого объединения, В. Поленов, в своих воспоминаниях о спектаклях для детей пишет: «Мы сошлись с Мамонтовым в стремлении сюжетами и обстановкой, взятыми из мира истории и сказки, поднять детей от обыденности жизни в область гармонии и красоты» [цит. по: *Т. Юрьева*, 1961, с. 131]. Интересны впечатления К. Станиславского, который мечется между чувством восхищения и раздражения после увиденного. «В результате двухнедельной работы получился своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны, чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральной искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны, на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только репетировать, но даже выучить свои роли», — делился своими ощущениями будущий руководитель МХТ после того, как в 1878 году Поленов поставил

такие картины, как «Демон и Тамара», «Русалка», «Апофеоз искусства» [К. Станиславский, 1954, т. 1, с. 85].

В 80-е годы XIX столетия живописцы пытаются расширить пространство своей деятельности: «Ведущие художники Мамонтовского кружка стремятся обрести своеобразный артистизм манеры, художественный универсализм, помогающий им выйти за пределы одного лишь станкового искусства. Они обращаются к архитектуре и декоративному творчеству, скульптуре и театральной декорации, разрабатывая формы, характерные для нарождающегося нового стиля» [М. Давыдова, 1974, с. 130]. С Частной оперой Мамонтова будут связаны такие выдающиеся для истории изобразительного искусства имена, как Коровин, Врубель, Серов, Малютин и многие другие. Безусловно, эти мастера становятся предвестниками будущего расцвета сценографии. От однозначного реализма 70-х годов они делают шаги на пути к метафоре, стилизации, пытаются переосмыслить задачи, стоящие перед художником-декоратором.

Очевидной удачей и декларацией протеста против рутины старой сцены стала «Русалка» на музыку А. Даргомыжского, поставленная в Москве 9 января 1885 года. Это было первое открытое представление Частной оперы Мамонтова, которое оформили Васнецов, Левитан, Янов. Для русского декорационного искусства спектакль оказался эпохальным. Впервые на сцене режиссер-постановщик использовал не только сюжетную канву, а постарался представить музыкально-драматургический замысел произведения в единстве всех его составляющих: музыки, живописи, актерского мастерства.

В Частной опере Мамонтова 1880—1890-х годов возник новый тип театрального художника. В отличие от инертного, пассивного оформителя, сценограф новой формации претендовал на активное участие в создании театрального зрелища. Можно утверждать, что Мамонтовская частная опера стала уникальным явлением в художественной жизни России этого периода. Принципы, выработанные живописцами Мамонтова, разрабатывались и впоследствии. Именно они дали повод в будущем дискутировать о засилии изобразительного начала на сцене.

В декорационном искусстве Мамонтовской оперы традиционно выделяют два этапа стилистического развития. Первый

связан с деятельностью Васнецова и Поленова. Слишком смело было бы утверждать, что эти два художника стали глобальными реформаторами привычного сценического оформления. Противопоставить ремеслу казенных декораторов они могли только высокое живописное мастерство. И тем не менее «в пластической форме они уже искали не только непосредственное сходство с натурой, но и красоты, и эмоциональной выразительности. Васнецов и Поленов создали новый тип живописного оформления спектакля. В их сценических картинах ожили поэтические образы русской природы, декоративная красота старой архитектуры, увлекательная фантастика народной сказки» [там же, с. 148]. Их подход к созданию декораций был ориентирован на живописные принципы 80-х годов. Композиция должна быть тщательно продумана и выстроена, но при этом казаться свободной и естественной, важен необходимый эффект пленэра, вещественность, претворенная в художественную форму. И все же оба художника оставались прежде всего станковистами. При высоком качестве создаваемых ими живописных задников они не становились строителями и создателями сценического пространства. Их декорации оставались всего лишь высококлассными произведениями изобразительного искусства, обрамляющими сценическое действие.

В 1890-е годы русская частная опера переживает расцвет. Такие новаторские постановки в области оперной культуры, как «Садко», «Царская невеста», «Хованщина», «Борис Годунов», стали следующим этапом в развитии декорационного искусства. В театре начинают звучать имена К. Коровина, С. Малютина и М. Врубеля. Именно эти мастера будут формировать черты нового стиля, характерного для сценической живописи начала XX века.

Несмотря на лиризм, определенную метафоричность и образность их живописного языка, Васнецов и Поленов в своих сценических опытах стремились к вполне определенному отображению реалий окружающего мира. Вне зависимости от жанра, в котором они работали, будь то русская сказка или средневековая легенда, главным оставалось воспроизведение действительности. «Новое поколение театральных художников пошло дальше. Поэтически-образное видение спектакля они претворяли в новых декоративных формах живописи. Широта художественного диапазона, богатство исканий позволяют мастерам свободно переносить на

сцену образы декоративно-прикладного творчества» [там же, с. 154]. Вновь пришедшие оформители являлись продолжателями традиций Васнецова и Поленова. Пользуясь мотивами русского фольклора, они считали необходимым условием их сценическое преобразование. На этом этапе можно говорить о тенденции к «поэтически-условному строю художественного образа» в искусстве оформления сцены.

Неизбежно проявляются качественные изменения в подходе к театральной живописи. Авторы декораций больше не стараются слепо следовать натуре, они стремятся к переосмыслению действительности в декоративной плоскости. В области постановки оперы-балета вышеописанная тенденция получила наибольшее развитие.

Если говорить о самых значительных фигурах этого направления в декорационном искусстве, то первым следует назвать Врубеля. Его оригинальные искания художественной формы, выразившиеся в росписях, скульптуре, прикладном творчестве, привели к неожиданным результатам. «Театр с его синтетической природой приводит к согласию декоративные открытия Врубеля. Его декорации уже не только зрительно сопутствовали действию, но всем своим живописно-пластическим строем выражали музыку, раскрывали ее темы и образы. Целостности живописного и мелодического начала ищет теперь художник» [там же].

Сценические идеалы Врубеля и собственная интерпретация образа театрального художника определились в постановке «Царской невесты» в Частной мамонтовской опере в 1899 году. Тогда Врубель не просто иллюстрировал сценическое действие, он находился в поисках верной живописной тональности, которая совпадала бы то с лирическим, то с грозно-драматическим тоном самой оперы.

Врубеля-живописца особенно занимали сказочные, фантастические сюжеты. В качестве театрального художника он также наиболее ярко продемонстрировал себя в излюбленном жанре сказки. «Сказка о царе Салтане» была поставлена Товариществом частной оперы в 1900 году. Талант Врубеля как стилиста и фантаста, художника, для которого чрезвычайно важна декоративная сторона изобразительного творчества, воплотился в декорациях к III действию под названием «Город Леденец». «Во всю ширину пор-

тала высилась белокаменная стена с ритмичными пятнами желто-голубых узоров. Распахнулись тяжелые ворота, и в пролете огромной арки под ликующие звуки музыки встал из-за моря сказочный Леденец. Затейливой чередой проходят его дворцы, терема, храмы. Декоративная фантастичность архитектуры, причудливое сочетание свободных орнаментов, мажорная гармония светлых чистых тонов создавали сказочный поэтический образ» [там же, с. 156].

Декорации Врубеля, в отличие от декораций Васнецова к той же «Снегурочке», не стремились к плоской иллюзорности. Для первого характерна условность формы, декоративность, стилизация, игра орнаментов. Костюм в сценическом творчестве художника также обретает незнакомое до сих пор звучание. Врубель освобождает его от этнографических подробностей, жанровости, которая казалась обязательной Васнецову. Костюм Врубеля условен, декоративен, призван раскрыть прежде всего характер каждого персонажа. Чрезвычайно важно желание Врубеля как театрального художника увидеть цельный образ спектакля. Все необходимые элементы зрелища — декорации, костюмы, занавесы — он пытается привести к гармоническому единству.

Эстетическое значение такого явления, как Мамонтовская опера, грандиозно. Однако привычные планировочные принципы остались старыми. Продолжала сохраняться кулисно-арочная система оформления. Главной составляющей сценического решения являлся задник, то есть живописная картина, на фоне которой происходило драматическое или оперное действие. С чисто же художественной точки зрения были достигнуты значительные результаты. «После “Снегурочки”, “Садко”, “Царя Грозного”, “Орфея” и других всем эстетически чутким людям уже трудно стало переносить шаблонные чудеса бутафорского искусства», — писала группа художников Мамонтову в 1900 году [цит. по: *Е. Сахарова*, 1964, с. 635].

В начале XX века театр отчетливо осознает свою синтетическую природу. Режиссер-постановщик (фигура, постепенно завоевывающая основные позиции) придает визуальному облику спектакля, эмоционально-пластической выразительности постановки все большее значение. Таким образом, изобразительный ряд обретает равноправие с другими составляющими театрального зрелища.

Особенную роль в создании спектакля как целостного произведения сыграл МХТ, который искал «такого единства всех частей спектакля, при котором актер, обстановка, свет, звук сливались в одно неразрывное целое» [П. Марков, Н. Чушкин, 1950, с. 81]. Однако не только на сцене МХТ искали необходимой синтетичности, для объединения «Мир искусства» это также являлось определяющим условием. Бутафория, костюмы, декорации — все было направлено на воплощение режиссерского замысла.

Открытия, сделанные художниками Мамонтовской оперы, получили более последовательное и глубокое развитие в постановках Художественного театра. Для его спектаклей характерно обязательное подчинение всех составляющих единой режиссерской воле. Сценическое же оформление было призвано создавать психологически верную атмосферу, характерную жизненную обстановку. МХТ воспитывает нужного себе сценографа. Главный на протяжении многих лет художник театра В. Симов добросовестно сидит на читках и репетициях, стараясь угадать образ будущего спектакля. Станиславский нашел в Симове художника, который готов был пожертвовать своими амбициями живописца в пользу режиссерской трактовки и актерского исполнения. «Умение направить изобразительный строй своих решений на раскрытие постановочного замысла и через декорации, обстановку выразить сверхзадачу и сквозное действие спектакля — вот черты нового художественного метода Симова» [М. Давыдова, 1974, с. 171]. Изучая подлинные археологические документы, Симов при создании декораций стремился к достижению исторической достоверности разворачивавшихся на сцене событий. Удачный пример решения поставленных перед художником задач — постановка пьесы А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в 1898 году.

Несомненно, что сценография спектаклей МХТ внесла существенные перемены в сложившиеся принципы сценического оформления. Станиславский вместе с Симовым освобождают пространство, разрушая традиционную кулисно-арочную систему построения декораций и размыкая закрытую до сих пор коробку сцены. Статика бездушных павильонов не удовлетворяет режиссера и художника. Суть симовской реформы в том, что художник разворачивает свои планировочные идеи в трехмерном пространстве и сам становится мастером этих планировок. Тра-

диционным павильонам с мертвой, симметричной расстановкой мебели нет места на сцене Художественного театра. Декорации Симова представляют собой жилые квартиры с реальными разрезами комнат и естественной расстановкой мебели. На авансцене художник выстраивает ряды деревьев, заменяя привычные кулисно-арочные ландшафты. Важным нововведением является и то, что с помощью различных помостов ломается однообразно плоский планшет сцены.

Симов создает в макете архитектуру всего здания, хотя на сцене мог быть показан отдельный интерьер. В поисках реального жизненного пространства он тем самым логически оправдывает место окон или дверей в своих декорациях. Уничтожается и крашенный павильон. Художник использует потолок и лепные карнизы, поворачивает к зрителю задней стороной мебель с целью создания четвертой стены. В русском театре он первым использует поворотный круг с установленными на нем декорациями. Главная оригинальная черта творческого метода Симова состоит в том, что художник в макете занимается тщательной проработкой облика всего здания. Этот облик не будет полностью явлен перед взором зрителя, но даст актеру возможность почувствовать себя внутри жизненного уклада героев пьесы. «Художник предоставил актеру преимущества свободной композиции игровой площадки. Он обладал умением ощущать сценическое пространство подвижным, находил смелые планировочные решения» [Е. Костина, 2002, с. 25]. Для Симова принципиально важна работа с макетом, потому что только в макете он может воссоздать трехмерную материальную среду.

Разумеется, нельзя сужать искания МХТ в области сценического оформления до деятельности одного лишь Симова. По прошествии времени театр начинает работу с художниками нового поколения — В. Егоровым, В. Денисовым, Н. Ульяновым. Бытовые, жизнеподобные декорации Симова уступают место условным. Ряд спектаклей свидетельствует об определенной неудовлетворенности театра и поисках новой выразительности. Так, например, черный бархат стал мощным образом и абсолютно непривычным приемом сценического оформления для актеров МХТ в «Синей птице» М. Метерлинка (1907) и «Жизни человека» Л. Андреева (1907). В последней постановке возникает черно-

белая графика «веревочных» декораций и резко гротескная подача персонажей как символов старости, судьбы и смерти. В русле поисков также существует «Росмерсхольм» Г. Ибсена (1908).

Но самым смелым и рискованным экспериментом стал «Гамлет», поставленный Станиславским в 1911 году, автором художественного оформления которого стал уже знаменитый к тому времени Г. Крэг. Траптовка «Гамлета» на русской сцене не имела аналогов и в мировом театральном пространстве. Это первая из попыток привить театральному искусству достижения такого живописного направления, как кубизм. «Обтянутые простой материей огромные ширмы, поднимающиеся до колосников с помощью окрашенного света, принимали любой цвет — золотой, лиловый, белый, кремовый» [там же, с. 28]. Этот спектакль также стал ярким выражением поиска «обобщенного места действия» — вместо конкретного замка в Эльсиноре на сцене возникло абстрактное космическое пространство, не имеющее связей с исторической действительностью.

Руководители МХТ, находясь на своеобразном «эстетическом перепутье», обратились с приглашением к сотрудничеству к идеологу «Мира искусства» Бенуа и некоторым другим художникам этого объединения. Бенуа стал режиссером и оформителем «Многомного больного» Ж.-Б. Мольера в 1915 году и автором декораций к «Маленьким трагедиям» Пушкина. Он использовал проверенный прием стилизации и со свойственным себе самому размахом и чувством эпохи создал пышное и эффектное живописное зрелище. Но Станиславскому погоня за крайним эстетизмом, «музыкой для глаз» пришлась не по душе.

Опыт привлечения другого художника оказался гораздо более удачным. Первым спектаклем, который оформил М. Добужинский в МХТ, стал «Месяц в деревне» И. Тургенева (1909). «Этот выбор открыл театру новые возможности в использовании эмоционального воздействия цвета и планировки декораций для выражения нюансов тончайших чувств и состояний человеческой души» [там же]. Но, несмотря на растерянность МХТ в канун 1917 года, выразившуюся в метаниях от одного художника к другому, этот театр в сценографе видел прежде всего союзника, способного донести до зрителя средствами своего искусства правду жизни и нюансы человеческих взаимоотношений.

Если суммировать достижения художников Мамонтовской оперы и МХТ, можно утверждать, что первые сумели противопоставить декораторам-ремесленникам произведения высокого живописного искусства, которые создавали эмоциональный фон для разворачивающегося на сцене действия. МХТ же видел своей задачей создание принципиально новой сценической среды для действия драматических актеров, среды, которая была бы очищена от штампов оперной сцены. «На наше счастье, в лице В. А. Симова мы нашли художника, который шел навстречу режиссеру и актеру. Он являл собой редкое в то время исключение, так как обладал большим талантом и знанием не только в области своей специальности, но и в области режиссуры. В. А. Симов интересовался не только декорацией, но и самой пьесой, ее толкованием, режиссерскими и актерскими заданиями. Он умел приносить себя как художника в жертву общей идее постановки» [К. Станиславский, 1954, т. 1, с. 191].

«Мирискусники» иначе представляли себе идеальное сценическое оформление. Для них ключевым понятием этого жанра была живопись «больших форм», та, что властвовала на сцене в классические периоды. Первые постановки, осуществленные Коровиным и Головиным, имели большой успех среди художников этой группы. Они надеялись, что эти спектакли — начало нового большого стиля в театре. «Требовать возрождения искусства Гонзаги и Бибиены, пожалуй, еще рано. Нужно для того пройти слишком долгий научно-художественный путь, одинаково далекий от академического “курса перспективы” и от “импрессионистической приблизительности”» [А. Бенуа, 1902, №2, с. 30]. В концепции театральной живописи «Мира искусства» основополагающим принципом является стиль. Именно стиль, по мнению идеолога движения Бенуа, есть идеальная мера и идеально выраженная условность. Работы «мирискусников» отличались невиданной до сих пор художественной цельностью. В спектаклях, сделанных мастерами этого направления, сосуществуют высокий классический идеал и мастерское владение художественной формой. Кроме того, для них были характерны гротеск и ирония.

Сценическое творчество «мирискусников» — это заключительный этап в искусстве уходящей эпохи. Декорационная система, за которую ратовали представители этого объединения,

не отменяла декоративную плоскостность сценического оформления, но давала возможность ярче и разнообразнее проявиться художественным индивидуальностям. Это происходило во многом благодаря приему стилизации, который предлагал переосмыслить имеющийся исторический и художественный материал. «Мирискусники» не станут строителями сценического пространства, не освоят его, попирая законы минувших эпох, принципиально по-новому, но предложат свою систему *мироздания*, во главе которой стоят *гармония и красота*. В 1928 году Бенуа пишет: «...самая идея Мира искусства — широкая, всеохватывающая, базировавшаяся на известной гуманитарной утопии, — идея эта, столь характерная для общественной психологии конца XIX века, оказалась теперь несвоевременной — и это, как в годы, предшествующие мировой войне, так и во время нее, так и в годы нескончаемой ликвидации ее разрушительных последствий. Не примирение под знаком Красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба. В самих художественных учениях произошел такой излом, что, действительно, трудно мечтать о парнасийском, о гармонии контрастов, продолжать многообразие в едином. Война кончилась на полях Марса, но она продолжает бушевать на склонах Аполлонова холма, и конца ей не предвидится...» [А. Бенуа, 1928, с. 29].

Стремительный взлет театрально-декорационного искусства в России в 1905—1917 годах был связан с небывалой активизацией творческой жизни вообще, с борьбой эстетических концепций ведущих режиссеров. Именно калейдоскоп противоборствующих группировок, ярая борьба сторонников противоположных направлений привели к тому, что в начале XX века в театральной жизни возникли такие разные фигуры, как Гончарова и Бенуа, Голловин и Татлин, Бакст и Сапунов, Билибин и Экстер.

Безусловное новаторство художника Симова в русле сценографических поисков МХТ не отменяет следующего факта. Знаменем эпохи русского символизма все же оставалась *условность*. Манифестом необходимости условной природы любого вида искусства может служить знаменитая статья Валерия Брюсова «Не-нужная правда». «Условно, что мраморные и бронзовые статуи бесцветны, условна гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое насла-

ждение и от гравюры. Везде, где искусство, там и “условность”. Нет, конечно, надобности уничтожать обстановку совсем и возвращаться к тому времени, когда названия декораций писались на столбах, но должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всем принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры» [*В. Брюсов*, 1975, с. 116]. Брюсов, сам того не ведая, призывает сценографов и режиссеров двигаться в направлении к созданию обобщенного места действия. Приверженцы символизма, разумеется, создавали свою концепцию театра, освобожденную от реалий жизни, и строили новую, соответствующую их эстетическим представлениям систему сценического оформления.

Мейерхольд начал свои эксперименты со Студии на Поварской, где были поставлены «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Шлюк и Яу» Гауптмана. В 1905 году Станиславский закрывает Студию, решив, что опыты смелого ученика зашли в тупик. Однако именно там Мейерхольд вместе с приглашенными художниками начинает поиски реконструкции сценической площадки и разрабатывает принципы условного театра. В МХТ, как и во всех театрах, начиная с эпохи Возрождения, обязательными элементами являлись рампа, суфлерская будка и существование предполагаемой четвертой стены, отделявшей зрителей от сцены. Мейерхольд стремится к объединению сцены и аудитории зрительного зала, осознавая, что для этого необходимы иные средства художественной выразительности. Для него принципиальным становится отказ от работы с макетом. «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра. Первый толчок окончательному разрыву с макетом дали художники Сапунов и Судейкин» [*В. Мейерхольд*, 1913, с. 25]. В своей работе «О театре» режиссер вспоминает, что художники наотрез отказались от клейки макетов, обещая предоставить эскизы. И, только показав эскизы, они согласились выклеить макеты с одной лишь целью — помочь техническим работникам сцены видеть планировочные места, по которым будут двигаться актеры, определить расположение живописных пятен, помостов, пола сцены и т.д. На стадии активного неприятия макетов родился прием им-

прессионистических планов. Мейерхольд не принимает роли художника-союзника вслед за руководителями МХТ. «Художник творит в тесном сотрудничестве со столяром, плотником, бутафором и лепщиком. В постановках на сцене исторических пьес натуралистический театр держится правила — превратить сцену в выставку настоящих музейных предметов эпохи, или по крайней мере скопированных по рисункам эпохи или по фотографическим снимкам, сделанным в музеях» [там же, с. 34].

В отношениях со зрительным залом заключается главное противоречие Мейерхольда и Станиславского. Условный театр под руководством Мейерхольда лишал сцену глубины и предоставлял актерам просцениум. Этот прием был позднее развит режиссером в Театре В. Комиссаржевской. Для системы Мейерхольда чрезвычайно важен и принцип стилизации, отвечающий эстетике символизма. Возможно, поэтому он поначалу видит своих единомышленников в лице Бенуа, Бакста, Сомова, то есть в представителях «Мира искусства». Впоследствии оказывается, что трактовки природы театрального действия режиссером и художниками существенно расходятся. Мейерхольду не нужна психологическая обрисовка характеров и жизнеподобные коллизии, пусть и разворачивающиеся на эстетизированном живописном фоне. На данном этапе режиссер стремится к сложно построенным мизансценам, в которых стилизованно-пластические группы актеров, ритм их движений сливались бы с живописным и музыкальным оформлением. Эстетическая платформа иной художественной группы, «Голубой розы», для которой форма самоценна, больше соответствовала устремлениям Мейерхольда. К «Голубой розе» принадлежали Сапунов, Судейкин, Анисфельд и другие.

Итак, Мейерхольд в самом начале XX века ориентирует своих постановщиков на решение сценического пространства в чисто живописном плане. Оформление спектакля представляют разнообразные живописные панно. «Мейерхольд с его абсолютным чутьем пластической формы утвердил на сцене живопись» [М. Давыдова, 1974, с. 145]. Режиссеры, ведущие свои поиски в направлении условного театра, оказались под определенным воздействием идей Мастера. Евреинов и Таиров, Комиссаржевский и Марджанов, будучи абсолютно различны по своей стилистике, испытали на себе его влияние. Однако впоследствии Мейерхольд

изменяет ранее страстно утверждаемым принципам (что весьма характерно для этой противоречивой фигуры). После своих экспериментов в области плоскостного оформления сцены, жесткого отказа от макета он приходит к осознанию трехмерности человеческого тела. «Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него — столы, стулья, кровати, шкафы, — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи» [*В. Мейерхольд*, 1913, с. 37]. Этот вывод режиссера можно трактовать как подведение итогов исторического развития сценографии.

Мейерхольд представил ряд опытов условного решения пространства и пришел к принятию совершенно нового положения художника в драматическом театре. Отвергая декоративные живописные панно, режиссер вовсе не отказался от условных приемов в декорационном оформлении. По его мысли, условный театр предлагает такую упрощенную технику, при помощи которой возможно ставить Метерлинка, Андреева, Сологуба, Блока и Ремизова. Цель такого театра — освободить трехмерное тело актера от декораций, «давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность» [там же, с. 40]. Мейерхольд мечтает разрушить сложный театральный механизм и довести постановку до такой степени простоты, чтобы актер мог существовать на сцене, освободившись от зависимости декораций или какой-либо машинерии. Чаяния Мейерхольда о разрушении линии рампы, уничтожении декораций, подчинении игры актера ритму его дикции вели к возрождению основ театра античности (что естественно в контексте надежд и концепций символистов). «Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру. Здесь нет декорации, пространство — трех измерений, здесь нужна “статуарная пластичность”» [там же] — эти слова режиссер написал в 1907 году. Октябрьский переворот 1917 года и последующее развитие конструктивизма, функционализма, утверждение в искусстве сценографии единой установки, воплощающей обобщенное место действия, изменит идеалистический взгляд режиссера на театр эллинов.

В Студии на Бородинской Мейерхольд будет стараться освободить актера от живописного фона, дать ему возможность функ-

ционировать в трехмерном пространстве. Эти поиски нашли отражение в таких постановках, как «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока (1914). Именно в «Незнакомке» появляется деревянный мост — условная объемная конструкция. Сам режиссер считал впоследствии первый опыт слома ровной сценической площадки одной из значительных вех на пути к конструктивистским решениям. Режиссер уже не думает, что планшет сцены обязательно должен быть ровным. «Самая большая неприятность — сценический пол, его ровная плоскость. Как скульптор лепит глину, пусть так будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно-собранный ряд плоскостей различных высот» [там же, с. 58]. Мейерхольд приходит к пониманию важности возникновения гармонии между плоскостью, на которой существуют актеры, и самими фигурами актеров, а также между фигурами и тем, что «написано на холстах».

Список литературы

- Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.
- Бенуа А.* Новые театральные постановки // Мир искусства. 1902. №2.
- Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М., 1997.
- Бобылева А.* Хозяин спектакля. М., 2000.
- Брюсов В.* Ненужная правда: По поводу Московского Художественного театра // Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т 6.
- Давыдова М.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII—XIX вв. М., 1974.
- Коган Д.* Константин Коровин. М., 1984.
- Костина Е.* Художники сцены русского театра XX в.: Очерки. М., 2002.
- Марков П, Чушкин Н.* Московский Художественный театр: 1898—1948. М.; Л., 1950.
- Мейерхольд В.* О театре. СПб., 1913.
- Моргунова-Рудницкая Н.* Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество. М., 1962.
- Сахарова Е.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова: Хроника семьи художников. М., 1964.
- Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т.1.
- Юрьева Т.* Василий Дмитриевич Поленов. М., 1961.

Е. А. Заева-Бурдонская*

ТРАДИЦИЯ В МЕТОДИКЕ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ ДИЗАЙНЕРА СРЕДЫ

В настоящее время совокупное влияние всех искусств на искусство дизайна очевидно, что проявилось в использовании метода стилизации, позволяющего совершенствовать проектирование в образовательном процессе, теснее объединить теорию и практику.

Ключевые слова: стилизация, средовой дизайн, композиция, объемно-пространственное мышление, концептуальное проектирование, концепция, культурный контекст.

E. Zaeva-Burdonskaya. TRADITION IN THE WORK OF AN ENVIRONMENTAL DESIGNER

The present state of affairs makes evident the influence of all branches of art on the sphere of design. First and foremost it manifested itself in the application of the stylisation method, which enables to improve the projection in the educational process and, thus, to combine the theory and the practice.

Key words: stylisation, environmental design, composition, volume-spatial thinking, conceptual design, the concept, cultural context.

Проектирование современной среды — сложной многокомпонентной системы, существующей и функционирующей на пересечении многих культур, — под силу только разносторонне образованному специалисту высокой квалификации, свободно ориентирующемуся во всем многообразии современной художественной жизни. Дизайн-образование встречает и преодолевает те же проблемы, что и профессиональная практика дизайна. Поэтому имеет смысл рассматривать процесс обучения проектной деятельности в срезе актуальных вопросов профессии.

Дизайн встроен в современную культуру и результатами, и методами своего творчества. Одной из сторон современной творческой модели проектирования становится все более активное освоение художественного наследия прошлого. Мы переживаем всплеск интереса дизайнера к высокой эстетике искусства. В связи

* Заева-Бурдонская Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Средовой дизайн» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова. Тел.: 8-916-628-13-34.

с этим родилась идея познакомить будущих дизайнеров среды с приемами формообразования, в основе которых заложен самостоятельный анализ исторически сложившихся стилевых прообразов. В качестве метода работы с исторической формой был выбран *метод стилизации*. Стиль становится методологической основой описания процессов стилизации, поскольку «определяется не формами, а самым способом формообразования, связями отдельных элементов формы между собой. Отсюда и следует использование тех или иных форм в конкретном художественном стиле» [В. Власов. Стили в искусстве: Словарь: В 2 т. 1998, т. 1, с. 538–539]. Синтезирующее качество связности позволяет определенной совокупной формальной системе (ордер во времена античности, система простых геометрических форм в эпоху конструктивизма и т.д.) удерживаться в рамках того или иного художественного образования — исторического стиля. Это же качество связности позволяет и обратный процесс — аналитический, анализ и разложение системы на составляющие элементы, которые затем возможно встраивать в новую художественную систему согласно новой творческой концепции. Стиль уже не остается вопросом формы, беря на себя роль универсального «механизма», несущего сквозь время функцию целостного (основанного на связном характере) мировосприятия. Стиль приобретает оттенок скорее «художественного смысла формы» [там же, с. 21]. Он заключает в себе моделирующее концептуальное начало, открытое к бесконечному преобразованию прототипов, в то время как метод стилизации — это всегда система принципов и подходов к выражению идей в рамках данного проекта. Стиль и стилизация оказываются связанными друг с другом не только терминологически, но и методически, выступая в целостной неразрывной связи.

Методически в процессе стилизации решались сразу две задачи:

— во-первых, современный дизайнер, в особенности дизайнер среды, не может быть выключен из историко-культурного процесса, и в сегодняшней проектной практике метод стилизации имеет самое широкое применение;

— во-вторых, необходимо было научить студента самостоятельно превращать теоретическое знание, полученное на акаде-

мических кафедрах, в проектный метод. В данном случае выдвинулось вполне обоснованное предложение придать академическому курсу «Истории искусств» прикладной характер. Таким образом, появилась реальная возможность указать студентам на связность и взаимодействие всех предметов учебного процесса, а также их включенность в профилирующий курс «Проектирование».

Знакомство с проектными закономерностями стилиевых эпох прошлого позволяет будущим дизайнерам свободнее оперировать с формой в построении сложных средовых систем, практически (а не только теоретически) приближает их к пониманию закономерностей современных стилиевых направлений в дизайне: концептуализма, постмодернизма (или «новой эклектики»), регионального и этнодизайна и т.д. Повтор и анализ проектной логики прошлого — будь то готика или классика — равен сотворчеству в стилиеобразовании формы.

Стилизация всегда строится на диалоге двух и более культур. По каким принципам в настоящее время строит свои отношения дизайнер среды с историей? Современность значительно расширила границы стилизации как метода формообразования по сравнению с традиционным историзмом прошлого. В стиле сегодня усматривается скорее культурная доминанта, чем характер жизни формы, поскольку стиль определяет структуру произведения и его принадлежность к определенному типу культуры. Вслед за Роберто Вентури, одним из основоположников постмодернизма, выступавшем «скорее за богатство значений, чем за ясность», в искусство вошли такие важные в нашем случае принципы формирования средового начала, как *контекстуализм* (подчинение факторам, исходящим от среды и контекста культуры, где форма не воспринимается изолированно) и *аллюзионизм*, предполагающий всегда авторскую, индивидуальную игру с прототипом (в отличие от прямых «цитат» прототипов — свобода обращения к первоисточнику с иронией, гротеском...).

В работах студентов мы можем видеть различные формы диалога культур. В отдельных случаях композиционные закономерности стилиевых систем прошлого становятся основой работы и стиль предстает базовым инструментом организации этого проектного пространства. Стилиевая форма может выступить как «заимствование», «цитата», «парафраза» (заимствование темы

прототипа с заменой элементов и сохранением композиционных связей). Иногда наоборот, это осуществляется по замыслу — современное пространство включает в свою структуру лишь некоторые исторические отсылы. Стилевая форма выступает в форме «намек», «вариации» или «реминисценции» стилизованной формы (этот тип взаимодействия предполагает наиболее сильную трансформацию и преобразование стилизованной формы современным проектным сознанием).

Все это говорит о проблеме стилизации не только как о проектном методе, но шире — как о пространстве современной проектной культуры, обладающем огромным потенциалом возможностей.

Задача включения образа «прошлого» в современное пространство, знание законов стилизации необходимо будущему дизайнеру, работающему со средовой тематикой, поскольку в программу кафедры «Средовой дизайн» входят задания, где необходимы знания проектных закономерностей исторических стилизованных прототипов. Кафедра разработала свою форму организации проектных заданий, в решении которых метод стилизации оказался достаточно востребован. «Среда» как понятие дизайна родилось в антитезе догмату функционализма и его варианту — интернациональному стилю. Слишком долгое время «хороший дизайн» в проектах мыслился на уровне стерильной конструкции, еще лучше, если эта конструкция будет модульной. «Дизайн среды», прозвучав впервые в связи с тематикой городского пространства, наиболее зримо и наглядно испытывавшего потребность в разнообразии, насыщении деталями, нехватку содержательного и формального уровня, плавно присвоил и иные сферы дизайн-деятельности: от интерьера до рекламного костюма.

В современном пространстве культуры, насыщенном множеством смыслов, форм, знаков и т.д., средовой дизайн (где среда мыслится эстетической системой) взял на себя объединяющую роль, создав условия, при которых любое проявление эстетической деятельности (станковое и традиционное народное искусство, архитектура, музыка и т.д.), а также случайные, заранее не планируемые внехудожественные факторы (городские шумы, естественное освещение, объекты природы и т.д.) обретают свое место в «проекте» жизнеустройства. Проектная методология в

этом процессе становится уже проектной идеологией. Подобный «разговорный», «многоязыковый» жанр пластического воплощения образа нашел адекватное выражение в инсталляции, объединившей на своей художественно-эстетической основе разнородные фрагменты окружающей человека среды. Инсталляция, или «художественный объект», оказавшаяся столь востребованной дизайном, была изначально сформулирована языком концептуализма. Ассоциативное поле будущего образа, заключенное в подобной объемно-пространственной композиции или «дизайн-скульптуре», позволяет фантазии студента увидеть в знакомых бытовых предметах, подчас явленных в парадоксальном варианте, поэму со своим сценарием. В задании «Дизайн витрины и организация входной зоны специализированного магазина» (проектное задание, III курс) инсталляция стала важнейшим начальным этапом в поиске образа витринного пространства, а также основой серии фотоплакатов. Концепция «времени» (суток, времен года и т. д.) в часах была представлена как «историческое время» в последовательной смене исторических эпохальных событий и связанных с ними личностей. Зима ассоциирована с образом Наполеона и его зимним отступлением от Москвы; весна — с петровскими преобразованиями, увиденными в фрагментах исторического костюма — парик, треуголка, шпага...; лето — с образом Александра Македонского; а осень — с Октябрьской революцией в России.

В дизайне «Тематической открытки для профилирующих кафедр МГХПУ им. С. Г. Строганова» (проектное задание, II курс) студенты в поиске прообраза метафоры творческой деятельности обращаются к узнаваемым историческим примерам. Кафедра «Художественное стекло» ассоциируется с готическими витражами, кафедра «Художественная керамика» — с античной греческой амфорой, а кафедра истории искусства — с античным орденом. В состав проекта «Модульная игрушка и комплекс детского конструктора» (проектное задание, II курс) входит разработка среды функционирования игры, где элементы конструктора являются составной частью игровой ситуации. В данном примере — это метафорический образ средневековой крепости, состоящей из модульных объектов, созданных на основе исторических прототипов — инженерных проектов Леонардо да Винчи.

«Временные ограждения фасадов при реставрационных работах» (проектное задание, III курс) включают в решение декоративных защитных полотнищ архитектурные формы окружающей городской среды. «Мягкий фасад» реконструируемого здания в Тверском проезде в Москве приобретает формы, отдаленно напоминающие рядом стоящее сооружение в стиле псевдоготики, а дом в Третьяковском проезде скрывается за «ширмой» стилизованных кремлевских стен.

Адаптировав методы образного мышления современного искусства (инсталляции), средовой дизайн обогатил проектируемую среду историческими стилизациями, черпая материал в широчайшем поле культурных ассоциаций. В разработке «Дизайна входной группы и интерьера музыкального клуба» (проектное задание, IV курс) образное решение строится на концепции исторической, обязательно творческой личности (Мэрилин Монро, Коко Шанель, Мейерхольд, Дали, Малевич, Ле Корбюзье, Марсель Марсо и т.д.). Методически начальный этап в создании концепции начинается с поиска образной метафоры в объемной инсталляции, состоящей из элементов, вызывающих ассоциации с выбранной темой. Художественный текст каждой из предложенных проектных концепций укладывается в формулу «человек — личность — стиль», в которой сокрыта модель жизни «высокого» искусства. Условная стилизованная форма позволяет сделать произведение высокого искусства достоянием дизайна. Стилиевые вариации авторского творчества работают как символы выбранной личности и, становясь формальным заместителем образа, задают основное колористическое и структурно-композиционное разнообразие среды. Вспомним афоризм П. Мондриана из его манифеста: «Человек — это стиль». Черты поп-арта работ Э. Уорхола, элементы функционализма 60-х годов, конструктивистские решения 20-х годов вносят разнообразие и интригу в сюжет клубного пространства, одновременно закладывая целостность сложного средового проекта. Стилизованные живописные супрематические композиции Малевича живут в среде музыкального клуба «Малевич», многоэтажные лестницы из графических листов Эшера организуют и структурируют пространство клубного и одновременно выставочного помещения «Дом лестниц», сюрреалистические темы картин Дали звучат в двух-

этажном пространстве клуба «Дали», отзвуки дизайна интерьеров, мебели и даже графический вариант авторской системы пропорционирования — знаменитый Модульор — присутствуют в среде клуба «Ле Корбюзье». Стилизация авторских произведений лежит в основе формообразования насыщающих среду элементов (мебели, лестниц, осветительных приборов...). В любом студенческом проекте, обращенном к содержательным и формальным элементам прошлого, есть глубоко индивидуальное и часто неповторимое решение. Дизайн обращается к высокому искусству за языком символов, знаков, сложных форм, а иногда и целых сценариев поведения. Подобный проектный подход гарантированно защищает от вторичности, поскольку опирается на личные ассоциации. Метод подобного «образного» проектирования по своей природе является креативным, моделирующим, создающим обилие средовых ситуаций, порождающим все новые конструкции на основе базовых форм.

Проектное начало дизайн-деятельности позволяет объединить несколько параллельно сосуществующих в современном искусстве и архитектуре направлений. В поиске образных, функциональных и формальных решений студенты обращаются не только к стилевому, но и к народному искусству. В разработке «Модуля жизнеобеспечения в условиях экстремальной среды» (проектное задание, IV курс) одежда исследователей Антарктиды восходит к крою традиционной одежды народов Крайнего Севера — унтам, паркам, а тектоническая структура жилого модуля исследователей — к форме традиционного жилья — чума.

Метод стилизации оказался востребован при создании современных полистилевых музейных сред. Именно на стыке художественных систем возникают наиболее неповторимые средовые решения. Средовому дизайну становятся подвластны сложные системные, промежуточные по типологии средовые объекты — «Организация репрезентативной среды городского музея скульптуры Дома Бурганова» (дипломный проект, 2005 год), — включающие элементы рекламных установок, репрезентативного костюма для шоу-презентаций, графическую рекламную продукцию. В качестве модели-прообраза в дизайне рекламного костюма метод стилизации задействует авторскую скульптуру. Станковое искусство входит в структуру дизайна, а дизайну с его

проектным мышлением отводится роль адаптации художественных произведений. Стилизация выступает в данном случае версией соединения устойчивой традиции и нового.

В проектных разработках сценографии стилизация с особой очевидностью предполагает ситуацию, когда время становится исторической категорией. Сюжетной основой «Дизайн-концепции театрального спектакля» (проектное задание, V курс) не случайно была выбрана классика: «12 стульев» (И. Ильф и Е. Петров), «Дон Кихот» (М. Сервантес), «Сон в летнюю ночь» и «Ромео и Джульетта» (У. Шекспир) и т.д. В проекте решалась двойная задача. Стилизация проявлялась не только на уровне трансформации исторических прототипов конструктивизма 20-х годов XX столетия, испанского барокко или античной архитектуры, но и в преобразовании реальной среды в карнавальную сферу, пространство лицедейства в поисках экзотики впечатлений средствами современных дизайн-технологий. Внутренняя логика развития стилизованной формы включала оба начала не только в концепции сценографии спектакля, но и в театральном костюме и рекламных материалах. Театральными дизайн-концепциями кафедра «Средовой дизайн» попыталась возродить надолго прерванную традицию проектов, посвященных театральной тематике. История обучения театральному проектированию в стенах «Строгановки» восходит еще к началу XX века, к 1909 году, когда была основана декоративно-театральная мастерская, развитие которой продолжилось на Декоративном отделении живописного факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, готовившего художников для работы в области оформления демонстраций, театре и кино.

Как метод стилизация оказалась открыта и для вариантов синестезии в современных средовых проектах: взаимодействии зрения (изображение), слуха (музыкальное сопровождение) и т.д. Пример — проектная анимация, являющаяся составной частью проектного задания. Надобыденность театрализованной среды в данной серии проектов стала результатом синтетичного пространства, где основой синтеза искусств выступил дизайн со всей совокупностью технико-технологических средств преобразования среды: мультимедийные разработки, свето-дизайн, трансформируемые конструкции «мобилей» и т. д. К объемно-пространственной структуре проектов добавилось четвертое измерение —

протяженность и развернутость во времени, что с максимальной наглядностью было продемонстрировано в видеоряде. Современный дизайн предоставляет немало примеров подобного синтетического «художественного продукта», когда среда интерьера решается как пространственная композиция формы, цвета, света и звука, соединенных в некую «средовую инсталляцию» (например, интерьеры ночных клубов, театрализованные уличные шоу...).

Процесс образования концентрирует и препарирует реальную практику дизайнера, постоянно подпитывая его новациями идей и технологий. Современное творчество лишь приоткрыло неиссякаемые резервы проектного потенциала стилевого, традиционного и новейшего искусства (например, концептуализма с его сюжетно-образной основой или постмодернизма, где задействован полистилевой механизм). Как мы убедились, именно в рамках проектной культуры стало возможным охватить тот срез художественной действительности, где в синтезе, а не в умозрительной препарированной изоляции могут полноценно существовать наряду с новационными не исчезающие традиционные структуры. Стилиевые традиции таят огромные возможности для средового дизайна, как в области современной проектной практики, так и в сфере педагогического процесса.

■ *Музыка*

БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА И ПРОЯВЛЕНИЕ МУЖСКОГО НАЧАЛА В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

В статье подробно рассматриваются принципы построения музыкальных форм в соответствии с их использованием как в балетной музыке, так и в классическом экзерсисе. Подчеркивается необходимость тесного единства движения и музыки. Дается развернутое сравнение музыкального оформления классического экзерсиса в театре и в хореографическом училище. Показана особая значимость и разные виды синтеза музыки и движения в мужском классическом исполнительстве различных эпох.

Ключевые слова: музыка, движение, стиль, эволюция, жанр.

M. Valukin. BALLET MUSIC AND THE MANIFESTATION OF MALE NATURE IN CHOREOGRAPHY

The article explores the principles of musical form generation which allows them to be used both in ballet music and in classical 'exercice'. The author stresses out the necessity of the composition unity, namely between the movement and the music. The article includes an elaborated comparison between the musical component in classical 'exercice' performed in theatre and at choreography school.

Key words: music, movement, style, evolution, genre.

Приобщение к музыке — это воспитание внутренней гармонии.

Конфуций

Связующие звенья движения и музыки — ритм и мелодия. С этой позиции правомерным будет утверждение, что в хореографии мы имеем дело с диалектическими борьбой и единством противоположностей: рациональной математичностью ритма и музыкальной гармонии, с одной стороны, и иррациональностью чувства — с другой.

* Валукин Максим Евгеньевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 623-65-04.

«С музыкой нужно играть, как матадор играет с быком — или бык с матадором. Коррида опасна, но в то же время это строго регламентированная игра. Нужно сойтись с музыкой и одновременно ей противоречить. Сойтись, чтобы противоречить, или противоречить, чтобы в итоге сойтись», — писал Морис Бежар [*Морис Бежар*, 1989, с. 62.].

Лейттемы мужских балетных партий

Специфика музыки для балета такова, что музыкальные характеристики героев или ситуаций нередко связаны со звучанием определенных инструментов или группы инструментов. Все это определяет музыкальную драматургию, где речь может идти не только об определенных лейтмотивах, то есть темах, характеризующих персонажей, но и о лейттемах. В этих случаях характеристика героя на протяжении спектакля связана с конкретным тембром, с определенным музыкальным инструментом.

Очень важно, чтобы артисты балета чувствовали тембральную специфику инструментов оркестра. К этому их надо приучить с самого начала обучения, то есть еще в хореографическом училище. Сделать это не просто: во-первых, нужно время, которого всегда не хватает, а также нужны талантливые педагоги-музыканты, прекрасно знающие оркестр и обладающие талантом донести эти знания до детей в доступной им игровой форме. К счастью, в музыкальном наследии есть произведение, отвечающее всем необходимым требованиям. Это симфоническая сказка С. С. Прокофьева «Петя и волк», созданная в 1936 году по инициативе Н. И. Сац, основательницы первого в мире музыкального театра для детей. Это сочинение в занимательной, доступной форме знакомит детей с музыкальными инструментами. Написанное для исполнения на концертной эстраде, оно пронизано театральностью, столь близкой будущим артистам балета. Достаточно сказать, что кроме оркестра в качестве исполнителя здесь выступает чтец, который направляет развитие сюжета в ту или иную сторону. Наличие вербального ряда очень важно для детского восприятия, и гениальный музыкант С. Прокофьев очень хорошо это чувствовал. Проявлением театральности является и, так сказать, «ролевая» специфика: за разными инструментами закреплены определенные роли. Роль Птички исполняет флейта,

Утки — гобой, Кошку изображает кларнет, а роль Дедушки поручена фаготу. Лейтмотив Волка играют сразу три валторны (по словам композитора, «чтобы было страшнее»). Роль Пети исполняет струнный квартет. Не забыты и ударные инструменты: литавры и барабан изображают выстрелы охотников. Таким образом, представлены все группы оркестра. В «Пете и волке» присутствует еще одно качество, важное для детского восприятия — это конкретность музыкальных характеристик. Гениальное создание С. Прокофьева «Петя и волк» так или иначе фигурирует в учебном процессе практически всех хореографических училищ. О театральности произведения свидетельствуют и его многочисленные сценические версии. Так, в 1959 году одноименный спектакль был поставлен в ГАБТе А. Варламовым, где исполнителями были В. Левашев (Волк), Т. Тучнина (Птичка), Ю. Гербер (Кот) и другие. Симфоническая сюита «Петя и волк» привлекала внимание и западных хореографов, в числе которых А. Больм (Нью-Йорк, 1940), М. Вальман («Ла Скала», Милан, 1949) и многие другие.

Рассмотрим и другие примеры.

В музыке П. И. Чайковского к балетам «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» партии принцев мало индивидуализированы. Эти персонажи имеют обобщенную трактовку как лирические герои. В их характеристике преобладает струнная группа, причем в полном составе. Сольных инструментальных тем, особенно в вариациях, почти нет. Подобного рода темы появляются в дуэтах, где раскрываются взаимоотношения персонажей. Таков, например, дуэт Принца и Одетты из 2 акта «Лебединого озера», где тему ведет солирующая скрипка. В данном случае использование солирующего тембра усиливает выразительность танца, повышает его эмоциональный накал.

Интересна судьба изменения тембрового звучания в романсе Альберта из 2 акта балета А. Адана «Жизель». В авторской редакции этот эпизод балета исполняет солирующий гобой, который во второй половине XIX века чаще всего использовался для характеристики женских персонажей. Однако в начале XX века Б. В. Асафьев сделал новую редакцию, где в средней части романса Альберта тему ведет уже виолончель, что сразу придает герою балета А. Адана более мужественный характер, а также усиливает его лирическую экспрессию.

Если же, например, мы обратимся к балету С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», то увидим, что лейтмотив Ромео, когда он выступает как герой-любовник, исполняется струнными инструментами, причем возвышенно-экспрессивное состояние персонажа передают флажолеты¹. Тот же лейттебр мы слышим, когда заканчивается первый выход Ромео, им же обрамляется «Сцена у балкона», завершающая первый акт, — первая лирическая кульминация балета.

Мужское начало — тема Абдерахмана — решено через звучание медных духовых инструментов в балете А. К. Глазунова «Раймонда». Это звучание передает и отрицательный характер данного персонажа. В то же время ведущим инструментом в дуэте с Раймондой во 2 акте становится виолончель, передающая восточный колорит героя балета.

Со временем использование медных духовых инструментов в балетной музыке для характеристики отрицательных персонажей станет традиционным. Ярким примером тому является тембровая характеристика Злого Гения в балете «Лебединое озеро». Начиная с интродукции, такие инструменты, как в первую очередь тромбон, труба, туба, сопровождают все его появления на сцене. Эти тембры определяют не только лейттему Злого Гения, но и звучат во всех его вариациях на протяжении всего балета.

Из приведенных примеров становится ясно, что на ранних этапах развития классического балета разница в инструментальной трактовке мужских и женских лирических образов была не велика. Она становится более четкой лишь к концу XIX века, когда лирического персонажа — мужчину сопровождает струнная группа, и в первую очередь виолончель. В то же время в характеристике отрицательных мужских персонажей преобладают инструменты медной духовой группы. В XX веке оркестровая палитра еще больше расширяется и решение мужского танца в балете средствами оркестровки становится наконец самостоятельной творческой задачей композитора.

¹ Мягкий, немного свистящий, напоминающий звучание флейты звук, получаемый на шипковых и смычковых музыкальных инструментах путем легкого прикосновения пальца к определенным точкам струны.

Роль музыки на уроке мужского классического танца

Студенты, начинающие свое образование на балетмейстерском факультете, обычно имеют представление о классической музыке; некоторые получили музыкальное образование. Они любят слушать серьезную музыку и хорошо ее чувствуют. Но даже обладающие музыкальной восприимчивостью студенты не всегда догадываются, какова глубина того материала, с которым они имеют дело.

Задача пианиста в балетмейстерском классе заключается в том, чтобы, работая над новым произведением, открыть необыкновенные красоты, которыми изобилует эта музыка, но которые не всегда слышны непосвященному. Чем глубже мы исследуем музыку, тем лучше ее понимаем, тем более наполненной для нас она становится.

Музыка высоких образцов, звучащая на уроке классического танца, делает его одновременно уроком изучения классических музыкальных произведений. Желательно, чтобы звучащая в живом исполнении или в записи музыка не была бы обработана современными аранжировщиками (Джеймс Ласт и др.).

Верный способ на пути освоения музыкальной культуры — наполнить занятия в классе на всех стадиях и ступенях их проведения музыкой высокого художественного значения. Одним из примеров музыки как высочайшего искусства может служить творчество И. С. Баха. Экспрессивная мелодия Баха повлияла на мелодизм композиторов-романтиков, предвосхитила первую лирику Шуберта; от баховских прелюдий и фантазий тянутся нити к прелюдиям и этюдам Шопена, прелюдиям и «Этюдам—картинкам» Рахманинова; музыка Прокофьева, по мнению музыковедов, испытала влияние Баха; для фортепиано Бах создал литературу, наиболее устремленную в будущее. Творчество почти всех композиторов XIX и XX веков прошло через музыкальный опыт великого немца, подпитывалось им.

Уже 200 лет вслед за Бетховеном мир повторяет: «Не ручей — океан ему имя» (Vach по-немецки — ручей).

Благородная простота и спокойное величие, возвышенная строгость и сдержанная мужественность — музыка Баха по своему строю как нельзя больше отвечает пластике мужского

танца. Высокая целесообразность, заложенная в ней, создает идеальную поддержку для всех элементов хореографических движений. Музыка, сочетаясь с движением, как будто становится возбудителем этого движения и облегчает его выполнение.

Танцевальность у Баха — жизненный нерв многих, даже самых сложных жанров и форм. Михаил Фокин считал, что танец не достигнет совершенства, если исполнитель лишен живого чувства ритмики.

«Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в основе его лежит восприятие выразительности музыки. Поэтому вне музыки чувство ритма не может ни пробудиться, ни развиваться», — справедливо утверждает Б. М. Теплов [*Б. М. Теплов*, 1974, с. 335].

Постоянно присутствующая в музыке Баха пульсация создает метроритмическую опору танцевальной дикции; ритмический рисунок состоит из повторных форм, что удивительным образом согласуется с повторными формами хореографических движений и создает им удобную поддержку. Для творчества Баха характерно длительное, неотступное проведение одной и той же фигурации. Эти формы движения свидетельствуют об устойчивости темпового стержня. Даже пауза в музыке Баха — не просто остановка движения, а драматическая пауза, которая тоже входит в структуру ритмической жизни. Умение Баха развивать движение по принципу соревнования двух тем создает динамическую опору к хореографическому движению.

Баховский метроритм живой, поэтичный, интонационно выразительный, в отличие, например, от «метрономных» этюдов К. Черни, не имеющих особого эстетического содержания. В свои фортепианные композиции Бах влил свежую струю танцевальных мелодий: ритм у него мелодичен, а мелодия ритмична, танцевальность — жизненный нерв многих, даже самых сложных жанров и форм. Чудо музыки Баха проявляется в том, что она способна побудить одновременно и к движению, и к размышлению. Сосредоточенность этой музыки не допускает бездумного, механического движения. Музыка Баха входит в тело, создавая привычку к высокому строю движений. Исполнение становится осмысленным и значимым. Даже не очень чувствуя — возможно, на начальном этапе — музыкальный язык Баха, сту-

дент все же слышит, какой «музыкальный словарный запас» он осваивает, в каком широком художественном диапазоне он движется. Новый музыкальный мир открывает танцовщику новые возможности самопознания. Делая в музыке важные для себя открытия, погружаясь все дальше в глубины баховского содержания, студент все больше будет познавать себя. Вслушивание в музыку становится вслушиванием в себя.

Замысел Баха так богат, что каждый слушающий найдет в нем близкое себе содержание. Вместе с экспрессией субъективного внутреннего мира эта музыка реально передает ощущения огромных пространств, воссоздавая образы необъятного мира. В сочинениях композитора музыкальная мысль развивается идеально, безошибочно; это воспитывает музыкальный вкус артиста и становится для него мерилom музыки всех последующих эпох.

Музыка в различных аспектах урока

Adagio. Балетное *adagio* — медленный сольный или дуэтный танец в классическом балете. Термин «*adagio*», первоначально означавший «с нежностью», постепенно с течением времени утрачивает это значение и становится обозначением темпа. По значению и месту в балетном спектакле *adagio* соответствует арии в опере.

Aria (итал. *aria* — воздух) — законченный по форме эпизод в опере, предназначенный для солиста и имеющий широкую распевность и богатую мелодику. В XVIII веке арией назывались инструментальные пьесы танцевального характера. В качестве инструментального номера французские композиторы вводят арию в балеты, балетные интермедии. Танцевальные пьесы под названием «ария» встречаются в балетной музыке австрийских композиторов. Современное значение арии связано с итальянским оперным искусством. Обычно ария воплощает один образ, одно настроение. Ария может быть патетической, может быть элегической, но всегда это ария — чувство.

Простота структуры арии, ее «квадратная» форма (в большинстве случаев), идеально согласовывается с формой балетного *adagio*.

Balletto — итальянское название балета, но в XVI веке так называлось небольшое вокальное сочинение танцевального харак-

тера. «Балет для пяти голосов» являлся самым ранним образцом; позже название «balletto» носили инструментальные пьесы танцевального характера, камерные сонаты, состоящие из танцевальных частей.

Из этого короткого историко-культурного экскурса мы видим, что арию танцевали, а балет пели. Их эстетическое единство дает широкие возможности применения оперной музыки в балетном классе. Несравненное мелодическое богатство и красота оперных арий делают их вдохновляющей основой для балетного *adagio*.

Путеводителем по безбрежному океану музыки для студентов должен стать концертмейстер балета. Знание музыкальной литературы — и балетной, и инструментальной, и вокальной — расширяет диапазон применяемой на уроке музыки, делает музыкальное сопровождение разнообразным, увлекательным, интересным для учащихся.

Exercice. Музыкальное оформление, как известно, играет важную роль в уроке классического танца как в хореографическом училище, так и в театре. Однако две эти сферы имеют определенные различия и свою специфику. Воспитательная функция, которая очень ярко проявляется на уроке, является немаловажной и в театральном классе; но театральный экзерсис допускает привлечение более широкого спектра музыкальных жанров и стилей. Так, на ранних этапах обучения в хореографических училищах желательно использовать преимущественно музыкальную классику XIX века. К рубежу XVIII—XIX веков относится процесс формирования классического экзерсиса, сложившегося в эпоху раннего романтизма, связанного с именами Ф. Шуберта, Дж. Фильда, К. Вебера. В России в этот период творили А. Алябьев, М. Глинка и многие другие. Использование на ранних этапах обучения классическому танцу музыки вышеперечисленных, а также живших в одно время с ними композиторов позволяет сформировать у будущих танцовщиков единство в восприятии визуального и звукового рядов. Стилистика раннеромантической музыки делает возможным постичь глубинную сущность классического экзерсиса не только как явления тренажного порядка, но и как художественного феномена, представляющего, так сказать, «фундамент» классического балета.

Разумеется, ряд авторов музыки в классическом экзерсисе может быть расширен. Используются сочинения практически всех композиторов-романтиков для тех или иных движений в уроке классического танца. Это могут быть произведения композиторов иных стилистических направлений, тем не менее вмещающиеся в рамки романтического искусства. Имеются в виду, например, некоторые вальсы К. Дебюсси и М. Равеля, отдельные музыкальные фрагменты из оперы Р. Штрауса «Кавалер роз», вальсы С. Прокофьева, сочинения А. Лепина, Т. Хренникова и других.

Как отмечалось выше, театральные экзерсисы имеют некоторые отличия от учебного. Зародившись на рубеже XVIII—XIX веков, классический экзерсис прошел двухвековой путь развития и как любое художественное явление претерпел определенную эволюцию, что должно было привести и к некоторым изменениям в его музыкальном оформлении. Гораздо большие возможности для этого представляет театральные экзерсисы. Обновление театрального репертуара, появление новой хореографической лексики делает необходимым обновление и музыкального сопровождения. Эволюционные процессы в музыкальном оформлении, конечно, менее заметны, чем в хореографическом содержании, но они есть. Их проявление имеет двойственный характер: с одной стороны, через привнесение элементов современной эстрадной стилистики, с другой — через подключение новых приемов композиционной техники и обращение к тем или иным сочинениям (или их фрагментам) современных отечественных и западноевропейских композиторов.

При исполнении не балетной музыки следует учитывать особенности хореографических движений и приспособлять музыкальный материал к хореографическому материалу.

Концертмейстер балета, используя широкую палитру музыкальных средств, динамических оттенков и эмоциональных красок, призван создать необходимое творческое состояние у танцовщика. Игра пианиста должна быть подчеркнута выразительной в лирических местах, духовно наполненной в активных эпизодах. Энергия музыки сообщается танцовщику и позволяет ему в полной мере выразить свой замысел. Мужской класс, в отличие от женского, требует от концертмейстера более плотного звучания, более энергичного посыла и большой фортепианной амплитуды.

Allegro. *Allegro* по-итальянски — «весело». В XVII—XVIII веках такие обозначения ставились в начале произведения, указывая на настроение музыки. Например, «*Symphonia allegro*» — «Веселая симфония» А. Габриелли. Со временем термином «*allegro*» стали обозначать подвижный темп, равномерное активное движение.

Музыкальное оформление такого раздела урока классического танца, как *allegro*, имеет свою специфику. В первую очередь здесь приходится говорить об общих требованиях к музыкальному материалу, которые распространяются на все виды прыжков. Прежде всего это преобладание двухдольного метра, который может быть представлен музыкальными размерами $2\backslash 4$ и $4\backslash 4$ (в подавляющем большинстве случаев используется размер $2\backslash 4$). Говоря о разделе маленьких прыжков, можно утверждать, что в традиционных комбинациях музыкальный размер $3\backslash 4$ не используется вовсе. В связи с этим музыкально-жанровая сторона маленьких прыжков оказывается весьма ограниченной. Специфику этих движений наиболее полно отражает жанр польки, в котором присутствует соответствующий музыкальный размер $2\backslash 4$, подвижный или быстрый темп, энергичный характер, в большинстве случаев оптимистичный образный строй.

Подобная жанровая однотипность должна компенсироваться большим разнообразием используемого музыкального материала. В первую очередь нужно подумать о привлечении сочинений чешских авторов, таких, как А. Дворжак и Б. Сметана, так как полька — один из популярнейших танцевальных жанров чешской музыки. Например, Б. Сметана создал целую галерею фортепианных произведений в жанре польки, пейзажные зарисовки. Для музыкального оформления прыжков в наибольшей степени подходят именно бальные польки. В освоении этого жанра существенную роль сыграли И. Штраус, Э. Вальдтейфель, Л. Делиб, а также русские композиторы XIX века М. Глинка, М. Балакирев, П. Чайковский, А. Лядов, А. Рубинштейн, А. Аренский, С. Рахманинов, Р. Глиэр и многие другие. В XX веке, когда широкое развитие получает музыка для детей, многие композиторы включают польку в детские альбомы, детские балеты и в оперетту.

Помимо жанровой и метрической специфики в музыкальном оформлении прыжков большое значение имеет ритмичес-

кая сторона. Прежде всего это верно и «удобно» сыгранный затакт, который должен зафиксировать *plie* перед прыжком. Затакт не должен быть «размытым», желательно, чтобы он звучал четко и легко. Во многом это зависит от интуиции концертмейстера и его внутреннего чувства танцевальности. Однако осознание музыкантом комплекса выразительных средств в музыкальном оформлении раздела *allegro* несомненно делает его исполнение более ярким.

На начальном этапе освоения упражнений более удобным сопровождением в классе считают импровизацию. Но в дальнейшем музыкальной основой хореографических движений становятся фрагменты высокохудожественных произведений. Музыкальное мышление студента развивается, а сам танец становится осознанно выразительным.

Но каким бы ни был характер сопровождения — будь то импровизация или нотный материал — слияние музыки и движения должно быть идеальным. Балетный концертмейстер должен чувствовать движения и угадывать намерения танцовщика, как оперный концертмейстер чувствует дыхание певца. Чтобы понять природу танцевального *pas*, концертмейстеру желательно уметь мысленно воспроизвести его — так оперный концертмейстер должен быть способен «пропеть» любую вокальную фразу.

Усвоение различных музыкальных форм на уроках классического танца

На первом курсе для усвоения новых музыкальных форм предпочтительной является фортепианная музыка. Работа концертмейстера состоит в том, чтобы сначала представить произведение в его целостности и полноте, сыграть от начала и до конца, иногда и несколько раз — закрепить образное впечатление. Затем нужно рассказать об исторической эпохе и социальной среде, в которой создавалось произведение в контексте связи с другими видами искусства, создать «словестный портрет» музыки, исходя из «времени и места».

«Моя музыка — музыкальное обобщение жизни, — говорил Д. Д. Шостакович, — в музыке находит воплощение и выражение все без исключения, что может испытать, пережить, продумать

и прочувствовать человек». Очевидно, что любое произведение, даже не привязанное к сюжету, названию или программе, все равно имеет свое содержание. Музыка — это летопись жизни, и действительность всегда проступает сквозь звуки музыки, которую создает композитор. Любое событие жизни композиторов становилось музыкальным фактом. Многочисленная переписка, записи, мемуары, дневники, которые вели музыканты, являют собой продолжение непрерывной творческой деятельности. Это эпистолярное свидетельство тоже поможет нам в постижении «духа и буквы» произведения.

Когда целостное впечатление о музыке уже составлено, образ и художественный характер ясны, мы переходим к рассмотрению сочинения в деталях. Следует разложить его на составные части, каждая из которых имеет свой смысл, свою выразительность — каждый звук, каждая фраза однозначно определены главным замыслом, основной целью произведения. На фортепиано мы можем многократно проиграть и прослушать каждый нюанс, который не будет распознан в многозвучном симфоническом произведении. И учащиеся начинают слышать, что сочинение, прекрасное в целом, интересно в каждой своей детали.

Начиная изучать новое произведение, мы прежде всего говорим о трех главных составляющих — *мелодии, гармонии и ритме*. Музыка строится на интервалах, каждый из которых имеет свое напряжение. В музыке обязательно присутствуют эмоциональные и динамические контрасты: мажор — минор, форте — пиано. А поскольку музыка является процессом, протекающим по времени, то у нее, как у всякого произведения, есть темп, обозначенный композитором в широкой амплитуде темпов — от «grave» до «prestissimo», с которым мы знакомимся по метроному. И наконец мы останавливаемся на тональности, в которой написано произведение.

Как известно, существуют мажорные и минорные тональности, диэзные и бемольные; каждая из них имеет свое настроение и даже свой цвет. Условно диэзные тональности считаются мужскими, а бемольные — женскими. Мажорные тональности, как диэзные, так и бемольные, несут оптимистический, утверждающий заряд, имеют созидательный характер. Минорные тональности являются как бы поглощающими энергию. Но минорная

музыка может быть и воинственного, наступательного, мужественного характера, если она выражает чувства людей, готовых к борьбе. Ярчайшим примером воплощения таких эмоций является «Революционный этюд» до минор Ф. Шопена.

Тональность, в которой написано то или иное сочинение, далеко не случайна. Каждая тональность имеет свой тайный смысл, свою символику, свое значение, свою выразительность и дает свой духовный импульс. То или иное чувство требует для своего выражения определенной тональности. Порой разные по духу композиторы для воплощения одинаковых чувств прибегали к одинаковым тональностям. Самая скорбная прелюдия и фуга И. С. Баха из первого тома и самая трагическая Шестая симфония П. И. Чайковского написаны в си миноре. Драматические и патетические образы Л. Бетховена и Ф. Шопена написаны в до-миноре. А «небесные» образы Шестнадцатой сонаты В. А. Моцарта и прелюдии И. С. Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» звучат в светлой тональности до мажор.

Если попробовать перенести сочинение из его первоначальной тональности в какую-либо другую, впечатление будет иным, потому что определенная тональность связана с определенной сферой настроений. Возможно, это объясняется действием акустического закона, который композиторы интуитивно чувствуют.

Установив тональные характеристики произведения, изучаемого в классе, мы зададим верное направление в чувственном восприятии этой музыки.

На первом курсе студенты знакомятся с такой музыкальной формой, как полифония, и такими ее видами, как *имитация*, *канон*, *фуга*.

Фуга как высшая форма полифонии может быть или самостоятельным произведением, или частью крупного произведения. Фуга окончательно сформировалась на основе различных полифонических форм к XVII веку, а высшее свое совершенство обрела в XVIII веке в музыке И. С. Баха.

Бах создал многие свои фуги с конструктивной целью — научить своих воспитанников сочинять полифонию. По свидетельству учеников Баха, он учил смотреть на голоса как на личности, а на многоголосное сочинение как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из

них говорила хорошо и вовремя, а если не имеет, что сказать, то лучше бы молчала и ждала, пока до нее не дойдет очередь [см.: Э. К. Розенов, 1911, с. 72].

В лучших классических образцах fuga вырастает из темы, которую Бах считал сюжетом, а фугу на три голоса называл фугой на три сюжета. Тема фуги — обычно краткая мелодия, выразительная и запоминающаяся. Второй голос, проводящий тему в другой тональности, называется спутником. Мелодия, сопровождающая тему, называется противосложением, а промежуточный эпизод между темами называется интермедией. Начиная изучать полифонию, студенты сразу получают представление об этих элементах фуги.

Полифония — это сочетание нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно. Мелодия каждого голоса движется своим путем, но в конце они сливаются в одно целое.

Рекомендуется следующая форма проведения занятий по изучению полифонии. Студенты записывают на диктофон фугу по голосам и слушают каждый голос отдельно. Затем в целостном звучании фуги они учатся следить за каждым голосом, вычленив его слухом из общей ткани произведения. Разрабатывая фугу хореографически, студенты строят хореографическую тему в строгом подчинении теме музыкальной, проводя ее по голосам, «смотря на них как на личности» и доводя обе темы до завершающего единства. Создав таким образом хореографическую полифоническую форму по аналогии с музыкальной формой, студенты подготавливаются к созданию таких крупных музыкально-пластических форм, как *вариации, квартеты, симфонии*.

Одной из самых совершенных композиционно-музыкальных форм является *сонатная форма*. В ней выражена наиболее развитая циклическая форма инструментальной музыки. В основе сонатной формы — контрастное сопоставление различных тем (экспозиция), их мотивное и тональное развитие (разработка), повторение основных тем, чаще в главной тональности (реприза). К основным разделам сонатной формы могут присоединяться вступление и кода. Сонатная форма может применяться в любой части циклической формы (в сонате чаще в I-й), а также в одночастных произведениях. Архитектоника сонатной формы, то есть план построения художественного произведения, взаи-

мосвязь его частей, применима не только к музыкальным произведениям. По принципу сонатной формы создаются балетные спектакли и сочиняются литературные произведения. Сонатная форма дает широкие возможности для воплощения значительных идей и глубоких переживаний в их сложном и многостороннем развитии. Сонатная форма представляет собой одну из самых совершенных конструктивных форм.

Классический тип сонатной формы сложился в окончательном виде к середине XVIII века и утвердился в творчестве Й. Гайдна и В. Моцарта. Но вершиной классической сонатной формы стали бетховенские сонаты, симфонии. Бетховен был гением формы: его музыкальные конструкции отличаются согласованностью элементов. «Он никогда не упускал из виду равновесие и законченность формы», — писал П. И. Чайковский [Дни и годы П. И. Чайковского, 1940, с. 454]. В своих произведениях Бетховен являет себя выдающимся зодчим, а его сонатные постройки отличаются конструктивной логикой и равновесием.

Чтобы дать студентам представление о сонатной форме, следует для сравнения сыграть несколько сонатных *allegro*, после чего очень подробно, поактно проанализировать структуру произведения.

Экспозиция, первый раздел сонатной формы, содержит четыре партии: *главную, побочную, связующую и заключительную*.

Главная партия, как правило, имеет характер драматический, волевой; побочная партия содержит новую тему контрастного характера, обычно лирического; связующая партия приводит нас в новую тональность и подготавливает побочную партию; заключительная партия объединяет материал главной и побочной партий. В разработке дается тональное и мотивное развитие партий.

Реприза — видоизмененная экспозиция, приводящая темы к итогу. После репризы иногда следует кода.

Разберем для примера экспозицию сонаты Бетховена (ор.90). Ее толкование поможет студентам понять нотный текст и наполнить его программой, поскольку музыкальные символы имеют ясное эмоциональное содержание. Эта соната была написана в 1814 году и посвящена другу Бетховена, князю К. Лихновскому, который был хорошим пианистом и одно время даже учился у В. А. Моцарта. Эта соната имеет конкретное содержа-

ние. Князь любил примадонну придворного театра Каролину Штюммер, но разница в социальном положении мешала их браку. Особенно противился этому союзу отец князя. Когда через много лет брак все же состоялся, Л. Бетховен, вдохновленный столь долгой любовью, побеждающей все препятствия, сочинил эту сонату. Посвящая ее князю, Л. Бетховен сказал, что первая часть сонаты рисует «борьбу между рассудком и сердцем», вторая — «разговор с любимым». Сонате предпослана бетховенская ремарка: *«Исполнять непременно с живостью, с чувством и выражением».*

Экспозиция построена на эмоциональных контрастах. В первых тактах главной партии звучат решительные, гордые, как бы требующие ответа аккорды, им отвечают просящие и робкие интонации, затем снова звучит требовательность и снова ей отвечает моляба. Эта молящая интонация в 24 такте переходит в нежную, увещательную, упрасивающую речь. Прежняя волевая интонация вновь возникает, но уже не столь непреклонно. Внезапно появившийся си мажор (36–39 такты) звучит озадачивающе, обескураживающе — человек задает себе вопрос. Восходящие затем интонации готовят героя к принятию решения. Он готов к продолжению борьбы, но не уверен в ее исходе. Начинающийся затем страстный, задыхающийся, прерывистый монолог приводит человека к отчаянью, которого он не выдерживает (53–55 такты).

И здесь возникает побочная партия. На фоне неровных, широких фигур шестнадцатых (в левой руке), подобных биению крыльев раненой птицы, в правой руке возникает одинокий, тоскующий голос, осознающий свое одиночество.

В заключительной партии (67 такт) снова появляются два элемента главной партии. Как непреклонный жест звучат басовые октавы, взбегающие к синкопе фа-диез, которая воспринимается как удар, как приговор. Им отвечают все более слабеющие вздохи сломленной души. Экспозиция закончилась. Таков один из вариантов трактовки.

Несмотря на то, что соната имеет конкретное содержание, студенты в своей работе могут создать собственные образы. Музыка этой сонаты имеет такую обобщающую силу, которая гораздо шире единичного сюжета.

Главным в работе над сонатной формой будет то, что хореографические персонажи, которые соответствуют партиям сонаты — главной, побочной, связующей, заключительной, — будут действовать в строгих рамках музыкальной формы. Они будут существовать, подчиняясь музыкальной иерархии, в точном соответствии с развитием каждой партии. Владение сонатной формой даст студентам умение конструировать произведение любого масштаба, придавая частям равновесие, правильное соподчинение, расставляя персонажи в согласии с идеей сочинения.

Список литературы

- Бежар Морис.* Мгновение в жизни другого: Мемуары. М., 1989.
Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
Розенов Э. К. И. С. Бах и его род. М., 1911.
Дни и годы П. И. Чайковского. М.; Л., 1940.

В декабре 2010 года «Издательство «ГИТИС»
выпустит следующие книги:

Буткевич М. М.

К игровому театру: В 2 т. Т. 1. Лирический трактат. — М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2010. — 704 с.

В книге «К игровому театру» читатель найдет продуманную до мелочей современную систему профессионального обучения режиссера в театральной школе. В то же время она причудливо и органично сочетает в себе мемуары, анализ «Макбета», «Трех сестер», описание спектаклей маститых режиссеров и учебных работ. Читать книгу будет интересно не только специалистам, но и тем, кого волнуют пути развития русского театра, русской культуры XXI века.

Буткевич М. М.

К игровому театру: В 2 т. Т. 2. Игра с актером / Сост. О. Ф. Липцын, Л. Н. Новикова, Р. А. Тольская. — М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2010. — 488 с.

Второй том посвящен центральной части трактата «К игровому театру» — актерской игре. «Игра с актером» — так назвал эту часть книги ее автор. М. М. Буткевич не успел завершить ее, и вот теперь она наконец-то предстанет перед читателем, собранная и расшифрованная его учениками и последователями. Новизной формы, содержания, композиции поразил читателя первый том. Те, кто возьмутся за чтение второго, не испытают разочарования. «Игра с актером» — это коллекция мыслей, размышлений об актерском искусстве, тренинге, психологии актерского творчества.

В настоящий том также вошли малоизвестные статьи по проблемам театральной режиссуры и педагогики, эссе «Жертва веселая» об актрисе Е. Л. Мавевской. Завершает том очерк С. М. Бархина «О книге Михаила Буткевича „К игровому театру“».

Кнебель М. О.

Поэзия педагогики.

О действенном анализе пьесы и роли. — М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2010. — 423 с.

В двух публикуемых в настоящем издании работах замечательного театрального педагога и режиссера Марии Осиповны Кнебель (1898—1985) представлена важная часть ее творческого наследия, которое остается актуальным и в наше время.

Книга адресована режиссерам, актерам, педагогам, студентам театральных вузов.

■ *varia*

НОВЫЕ ТИПЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ (МУНИЦИПАЛЬНЫХ) УЧРЕЖДЕНИЙ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается важнейшее направление бюджетной реформы — изменение правового положения бюджетных учреждений; исследуются типы государственных (муниципальных) учреждений культуры: казенные, автономные, бюджетные учреждения с расширенным объемом полномочий, их сходство и различие. Особое внимание уделяется сопоставлению бюджетных и автономных учреждений.

Ключевые слова: бюджетная реформа, казенные учреждения, автономные учреждения, бюджетные учреждения нового типа, субсидии.

Е. Ignatyeva. NEW TYPES OF STATE (MUNICIPAL) ESTABLISHMENTS IN CULTURAL SECTOR

The article examines one of the most important trends in the current budgetary reform — the changes pertaining to the legal status of state-owned or state-subsidised establishments, describes the new types of state (municipal) establishments in cultural sector: state, autonomous and budgetary establishments with enlarged authority — their similarities and differences, which are most important in relation to budgetary and autonomous establishments.

Key words: budgetary reform, state establishments, autonomous establishments, newly regulated budgetary establishments, subsidies.

С середины 2000-х годов в стране проводится бюджетная реформа, направленная на повышение эффективности расходования бюджетных средств, в том числе и в сфере культуры. Переход от управления затратами к управлению результатами обуславливает необходимость применения новых форм хозяйствования, обеспечивающих прямую взаимосвязь между распределением бюджетных ресурсов и результатами культурной деятельности. Одним из важнейших направлений бюджетной реформы является изменение правового положения бюджетных учреждений, их перевод в другие типы государственных (муниципальных) учреждений.

* *Игнатьева Елизавета Леонидовна* — кандидат экономических наук, профессор кафедры менеджмента сценических искусств Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-903-153-63-05.

Первым шагом в этом направлении стало принятие федерального закона от 03.11.2006 № 174-ФЗ «Об автономных учреждениях» (далее 174-ФЗ), который вступил в силу в январе 2007 года. Закон предусматривал добровольный переход бюджетных учреждений в автономные и предоставление им большей свободы в распоряжении имуществом при отмене субсидиарной ответственности собственников по обязательствам автономных учреждений.

Однако за прошедший почти четырехлетний период переход бюджетных учреждений культуры в автономные не получил широкого распространения¹.

К числу причин, сдерживающих переход бюджетных учреждений культуры в автономные, можно отнести:

дефицит бюджетов подавляющего большинства территорий, не позволяющий установить реальную величину субсидии на выполнение государственного (муниципального) задания, при ограниченности платежеспособного спроса физических и юридических лиц на культурные услуги;

слабость материально-технической базы объектов культуры: высокая степень износа зданий, морально и физически устаревшее оборудование, не обеспечивающее комфортных и безопасных условий для посетителей и работников учреждений культуры; недостаток квалифицированных кадров, способных применять инновационные формы и методы деятельности, соответствующие запросам современного потребителя;

неготовность руководителей учреждений и органов управления культуры к использованию экономических инструментов бюджетной реформы (государственных или муниципальных заданий, нормативов финансовых затрат и т.д.);

громоздкость процедуры перехода, требующей переоформления всех правоустанавливающих документов и усугубляемой незавершенностью процессов оформления прав учреждений на имущество и земельные участки;

неразработанность в полном объеме нормативных правовых актов, необходимых для перехода в форму автономного учреждения на региональном и муниципальном уровнях.

¹ На федеральном уровне в статус автономного не перешло ни одно учреждение культуры.

Важнейшим ограничителем стало существующее недоверие к органам власти, которое проявляется:

в опасениях, что в федеральное законодательство будут внесены изменения, которые повлекут «снятие» автономных учреждений с бюджетного финансирования;

ожидании снижения величины бюджетного финансирования автономных учреждений, поскольку многие представители финансовых органов на местах рассматривают перевод бюджетных учреждений культуры в автономные как средство уменьшения нагрузки на соответствующий бюджет.

Следующим шагом государства на пути создания условий для использования различных форм хозяйствования было принятие федерального закона от 08.05.2010 №83-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового положения государственных (муниципальных) учреждений» (далее 83-ФЗ). Согласно закону, бюджетные учреждения, не перешедшие в форму автономных, станут либо казенными, либо бюджетными учреждениями нового типа. Следовательно, условия функционирования бюджетных учреждений культуры изменятся в обязательном порядке.

В законодательстве предусмотрен переходный период для внедрения новых типов государственных (муниципальных) учреждений, установленный до 1 июля 2012 года. Однако допускаются вариации, и не исключено, что в ряде территорий перевод будет осуществлен уже с 1 января 2011 года. В любом случае перечни бюджетных учреждений культуры, подлежащих переводу в казенные, должны быть утверждены на федеральном уровне не позднее 1 ноября 2010 года, а на региональном и муниципальном уровнях — до 1 декабря 2010 года.

В 83-ФЗ приведен перечень федеральных учреждений, которые могут функционировать только как казенные, и учреждений культуры там нет. На этом основании ряд органов исполнительной власти, ответственных за реализацию положений 83-ФЗ на местах, сделали вывод, что в сфере культуры казенных учреждений быть не может. Эта позиция не соответствует действительности. Согласно разъяснениям Правительства РФ, на федеральном уровне изменения в указанный перечень могут быть внесены

путем принятия соответствующих распоряжений Правительства РФ. Формирование же перечней казенных учреждений на региональном и муниципальном уровнях относится к компетенции субъектов РФ и муниципальных образований. Таким образом, решение вопроса о наделении учреждений культуры статусом казенных учреждений отдается на откуп органам власти определенного уровня.

Применительно к учреждениям культуры ставить вопрос об использовании какого-то одного типа государственного (муниципального) учреждения представляется неконструктивным, так как они существенно различаются по условиям и результатам своей деятельности. Поэтому для осознанного выбора модели хозяйствования следует проанализировать общие и отличительные черты всех трех типов — казенных, «новых» бюджетных и автономных.

Сходство основных характеристик всех типов государственных (муниципальных) учреждений довольно значительно. При любом типе сохраняется:

- орган, выполняющий функции учредителя;
- форма собственности;
- организационно-правовая форма;
- цели и виды основной деятельности;
- имущество и земельный участок, закрепленные ранее за бюджетным учреждением;
- гарантированное финансирование из соответствующего бюджета.

В то же время различные модели хозяйствования обладают рядом специфических черт.

Модель казенного учреждения наиболее приближена к механизму хозяйствования нынешнего бюджетного учреждения, с той разницей, что полученные доходы будут поступать в соответствующий бюджет. Поэтому подробно останавливаться на этом типе не имеет смысла.

Бюджетные учреждения нового типа по многим характеристикам приближаются к автономным учреждениям, однако есть и некоторые отличия.

Финансовое обеспечение деятельности бюджетных учреждений, как и автономных, будет осуществляться учредителем

не на основе статей бюджетной сметы, а в виде субсидии, выделяемой на выполнение государственного (муниципального) задания. Величина субсидии определяется с учетом расходов на содержание недвижимого и особо ценного движимого имущества, закрепленного за учреждением, а также на уплату налога на имущество и земельного налога.

По мнению разработчиков реформы, переход от сметного финансирования учреждений к финансированию путем предоставления субсидий на выполнение государственных (муниципальных) заданий обладает рядом преимуществ. Во-первых, такой подход позволит создать систему бюджетирования, ориентированного на результат, на уровне государственных и муниципальных учреждений. За счет установления связи между ресурсами и результатами учреждений появятся дополнительные стимулы к повышению эффективности деятельности. Во-вторых, планирование бюджетных ассигнований подведомственным учреждениям станет более прозрачным, даст возможность учитывать реальные потребности учреждений, а также уже достигнутые результаты. Наконец, такой переход приведет к установлению между учредителями и учреждениями отношений, при которых учредитель будет выступать в роли заказчика услуг, а учреждение — в роли исполнителя. Установление таких отношений позволит учредителю четко определять требования к предоставляемым услугам с учетом существующих приоритетов. А учреждения в свою очередь смогут более обоснованно отстаивать свои возможности и потребности.

Однако все перечисленные преимущества ухода от сметного финансирования будут иметь место только в случае, если государственное (муниципальное) задание станет реальным инструментом управления, а определение нормативов финансовых затрат будет осуществляться на основе реальных потребностей учреждения, а не путем формального распределения сложившихся объемов финансирования между услугами.

Права бюджетных учреждений нового типа будут существенно расширены. В отличие от казенных учреждений, доходы которых поступают в бюджет, бюджетные учреждения, как и автономные, самостоятельно распоряжаются доходами от своей деятельности и другим имуществом, за исключением указанного ниже. Бюджетное учреждение не вправе самостоятельно распо-

ряжаться особо ценным движимым имуществом (далее — ОЦДИ), закрепленным собственником или приобретенным за счет выделенных им средств, а также недвижимым имуществом. Автономное учреждение не может самостоятельно распоряжаться закрепленным за ним собственником или приобретенным за счет выделенных им средств ОЦДИ и недвижимым имуществом. Как видно из приведенных норм, различие заключается в том, что автономные учреждения самостоятельны в распоряжении недвижимым имуществом, приобретенным за счет полученных доходов. Однако, думается, что для учреждений культуры реализация этой нормы на практике в обозримый период будет затруднительна.

Конкретизируем тезис о самостоятельности бюджетных и автономных учреждений в распоряжении имуществом и одновременно выявим различия в степени самостоятельности этих типов.

Согласно базовому тексту 174-ФЗ, все полученные автономным учреждением средства, включая бюджетные, хранятся на расчетных счетах в коммерческих банках. В соответствии с поправками, внесенными в данную норму 83-ФЗ, автономные учреждения вправе открывать расчетные счета в банках или лицевые счета в органах казначейства (финансовых органах). Возможен смешанный вариант, когда бюджетные средства автономных учреждений в виде субсидий хранятся на лицевых счетах в органах казначейства, а так называемые доходы от платных услуг — на расчетных счетах в банках. Финансовые средства, полученные бюджетными учреждениями из всех источников, находятся только в органах казначейства (финансовых органах).

Автономные учреждения не попадают под действие федерального закона от 21.07.2005 № 94-ФЗ «О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд» (далее 94-ФЗ). На бюджетные учреждения действие 94-ФЗ распространяется в полной мере.

И бюджетные, и автономные учреждения имеют право на привлечение заемных средств, однако реализовать эту норму на практике не так просто. Ограниченная имущественная ответственность (о чем речь пойдет ниже) делает их нежелательными партнерами для кредиторов.

И бюджетные, и автономные учреждения вправе совершать крупные сделки: бюджетные учреждения — с предварительного согласия учредителя, а автономные учреждения — наблюдательного совета. При этом автономные учреждения, в отличие от бюджетных, могут совершать сделки с ценными бумагами и размещать денежные средства на депозитах в кредитных организациях.

И бюджетные, и автономные учреждения с согласия собственника (учредителя) могут выступать в качестве учредителя или участника других юридических лиц, передавать им денежные средства и иное имущество¹.

Большая по сравнению с казенными учреждениями самостоятельность в распоряжении имуществом влечет и большую ответственность бюджетных и автономных учреждений по своим обязательствам, снижение гарантий со стороны органов государственной власти и местного самоуправления.

Автономные учреждения отвечают по своим обязательствам всем имуществом, кроме недвижимого и ОЦДИ, закрепленного собственником или приобретенного за счет выделенных им средств. Бюджетные учреждения отвечают по своим обязательствам всем имуществом, за исключением ОЦДИ, закрепленного собственником или приобретенного за счет выделенных им средств, а также недвижимого имущества.

Таким образом, бюджетные и автономные учреждения отвечают по своим обязательствам тем имуществом, которым они распоряжаются самостоятельно, а основная часть имущества остается за рамками их имущественной ответственности.

Снижение гарантий со стороны органов власти всех уровней проявляется в том, что собственник имущества бюджетного и автономного учреждения не несет субсидиарной ответственности по его обязательствам. При этом банкротство бюджетных и автономных учреждений законодательством не предусмотрено.

¹ Исключение составляют:

— для автономных учреждений — объекты культурного наследия народов РФ, предметы и документы, входящие в состав Музейного фонда РФ, Архивного фонда РФ, Национального библиотечного фонда;

— для бюджетных учреждений — ОЦДИ, закрепленное за ними собственником или приобретенное за счет выделенных им средств, а также недвижимое имущество.

Автономные учреждения могут переходить на упрощенную систему налогообложения, однако должны учитываться ограничения, предусмотренные Налоговым кодексом РФ. Например, средняя численность работников за налоговый (отчетный) период, которая определяется в порядке, устанавливаемом федеральным органом исполнительной власти, уполномоченным в области статистики, не должна превышать сто человек. Бюджетные учреждения не обладают правом перехода на упрощенную систему налогообложения.

Вопрос о системе бухгалтерского учета будет решаться после прояснения всех остальных вопросов, связанных с деятельностью различных типов государственных (муниципальных) учреждений. До принятия 83-ФЗ автономные учреждения вели не бюджетный учет, а бухгалтерский учет на основе хозрасчетного плана счетов, как коммерческие организации. Однако уполномоченными должностными лицами Минфина России уже заявлено, что для всех типов государственных (муниципальных) учреждений будет разработана единая система государственного бухгалтерского учета с единым планом счетов, дополненная отдельными позициями. При этом изменится и система бухгалтерского учета автономных учреждений, перешедших в эту форму до принятия 83-ФЗ.

Отметим ряд специфических требований, предъявляемых только к автономным учреждениям.

В автономных учреждениях создается коллегиальный общественно-государственный орган управления — наблюдательный совет. Он утверждает проекты отчетов о деятельности автономного учреждения и об использовании его имущества, об исполнении плана финансово-хозяйственной деятельности, а также годовую бухгалтерскую отчетность. Кроме того, наблюдательный совет принимает решения по широкому кругу вопросов, дает заключения или рекомендации. При этом законодательством не предусмотрена ответственность наблюдательного совета за результаты финансово-хозяйственной деятельности автономного учреждения. Обратим внимание на то, что в соответствии с «Основами законодательства Российской Федерации о культуре» (ст. 41.1) по инициативе организации культуры, созданной в форме автономного учреждения, учредитель может принять решение об упразднении наблюдательного совета. В этом случае

его функции исполняет учредитель. Данная норма, установленная только для учреждений культуры, кажется достаточно заманчивой. Однако мониторинг правоприменительной практики свидетельствует, что в большинстве автономных учреждений наблюдательные советы все-таки создаются.

Следует отметить и требование проведения обязательного аудита годовой бухгалтерской отчетности автономных учреждений. Аудит осуществляется независимой аудиторской организацией, утверждение которой отнесено к компетенции наблюдательного совета. Если средства для проведения аудита не предусмотрены в субсидии, выделяемой на выполнение государственного (муниципального) задания, то автономные учреждения должны самостоятельно изыскивать финансовые ресурсы на эти цели.

Предъявляются более высокие требования к публичности и прозрачности информации об автономных учреждениях. Автономные учреждения обязаны ежегодно публиковать отчет о своей деятельности и об использовании закрепленного за ними имущества в определенных учредителем средствах массовой информации.

Что касается бюджетных учреждений, то специфическим требованием является смена руководителя при превышении установленного значения предельно допустимой кредиторской задолженности.

Подчеркнем, что любое изменение типа государственного (муниципального) учреждения не является реорганизацией. Кроме того, в законодательстве заложена возможность последующего изменения типа, например, переход автономного учреждения в статус бюджетного или казенного и наоборот.

Проведенный анализ специфики различных типов государственных (муниципальных) учреждений позволяет сделать вывод, что все они применимы к учреждениям культуры.

Однако доля казенных учреждений культуры будет, видимо, незначительна, поскольку для государства сохранение сложившегося положения вещей противоречит взятому курсу на применение новых форм хозяйствования. Да и крупные федеральные и региональные учреждения культуры, имеющие существенные внебюджетные источники финансирования, вряд ли захотят лишаться права самостоятельно распоряжаться полученными дохо-

дами. Очевидно, что модель казенного учреждения наиболее адекватна для небольших муниципальных учреждений культуры.

Основная часть учреждений культуры скорее всего останется бюджетными учреждениями с расширенным объемом прав. Причем наличие в названии слова «бюджетное» отнюдь не является охранной грамотой. Бюджетное финансирование будет выделяться бюджетным учреждениям, как и автономным, в виде субсидии на выполнение государственного (муниципального) задания, которая при определенных обстоятельствах может быть уменьшена¹. Также отменяется субсидиарная ответственность собственника по обязательствам бюджетного учреждения.

Приобретая ряд минусов автономных учреждений, бюджетные учреждения в то же время не получают их основных преимуществ: они не освобождаются хотя бы от частичного контроля со стороны органов казначейства, попадают под действие 94-ФЗ. В целом конструкция бюджетного учреждения с расширенным объемом прав носит размытый характер.

В ситуации выбора между статусом бюджетного учреждения нового типа и автономного учреждения некоторые учреждения культуры отдадут предпочтение автономному учреждению, как меньшему из двух зол. Однако при отсутствии реальных условий для изменения правового положения учреждений культуры такое решение будет носить вынужденный, конъюнктурный характер.

В любом случае вопрос о выборе типа должен решаться индивидуально для каждого учреждения культуры с учетом большого количества факторов.

Только осуществление действий, направленных на создание необходимых предпосылок для перехода в новые формы, позволит повысить их привлекательность как перспективного механизма хозяйствования учреждений культуры.

¹ Впрочем, и нынешние бюджетные, и будущие казенные учреждения не застрахованы от уменьшения объема бюджетного финансирования.

А. М. Кузнецова*

«ПОЭТУ ВРЕМЯ НЕ УКАЗ»

Цветаева и Герцен

Статья посвящена вопросу, ранее никем не рассмотренному: отношение М. Цветаевой к творчеству и личности А. Герцена. Автор статьи находит точки соприкосновения, указывая на значение творчества Герцена для русских авторов Серебряного века.

Ключевые слова: Цветаева, Герцен, общественная деятельность, Серебряный век, русская литература, «Повесть о Сонечке».

A. Kuznetsova. 'THE BONDS OF TIME DON'T COMMIT A POET'

Tsvetaeva and Herzen

The article is investigating a largely unexplored issue — the attitude of M. Tsvetaeva to the personality of A. Herzen and his literary works. But the author of the article managed to unfold some of the common points connecting them through explaining the way Herzen's oeuvres influenced those who represented the Silver Age of Russian poetry and literature.

Key words: Tsvetaeva, Herzen, public activities, Silver Age, Russian literature, 'The Tale of Sonechka'

Бывают странные сближения.

А. С. Пушкин

Когда-нибудь (и вероятно, даже скоро, ибо жизнь и пристрастия меняются стремительно и судорожно) молодое поколение, утомленное нашими бесконечными причитаниями о несчастной судьбе Марины Цветаевой, сформирует в своем сознании другую Цветаеву. Любой гений с течением времени меняется в сознании и восприятии следующих поколений. Не минует эта участь и ее. Тем более, что поле для создания легенд, мифов — обширное и богатое: эпоха, окружение и ее собственный мир — все противоречиво.

Уже сегодняшнее поколение воспринимает ее уход из этого мира только с интересом к детективной стороне события. Житейскими невзгодами никого не проймешь, самоубийством — тоже. Сегодня убийства, взрывы, поджоги, гибель сотен и сотен

¹ Кузнецова Антонина Михайловна — профессор кафедры сценической речи Российской академии театрального искусства — ГИТИС, народная артистка РФ.

людей —повседневность. Целое поколение юных, привыкшее с детства слышать об этом каждый день и много раз на дню (по радио и телевидению), — уже адаптировалось. Сам факт убийства и даже самоубийства пробуждает информационный интерес, не коснувшись души.

Не будем скорбеть об этом — бесполезно. Я приглашаю вас еще раз заглянуть в жизнь ее души и еще раз удивиться. Чему? Среди любимых авторов Цветаевой всю жизнь был Герцен.

На первый взгляд это не ее автор: она никогда не принимала участия ни в какой общественной жизни. «...У меня взамен МИРОВОЗЗРЕНИЯ — МИРООЩУЩЕНИЕ (очень твердое!)... не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе. НИКОГДА. Так было, так будет» [М. И. Цветаева, 1994—1995, т. 7, с. 334].

Но был в ее жизни короткий период, когда ее интересовало общественное сознание.

В 1925 году Цветаева выступила в печати в совершенно не свойственной ей роли. Цитирую А. А. Саакянц: «Поэт — в самом своем творческом расцвете. Мать, жена, хозяйка, на которой держится дом. И еще — *литератор*... Да, именно на какое-то время Цветаева сделалась литератором, то есть деятелем, участником литературной жизни. Вместе с В. Ф. Булгаковым она редактировала пражский альманах “Ковчег”. И сейчас, поскольку Эфрон втянут в общественно-журнальную и журналистскую жизнь... — она тоже вовлекается в нее. Она горячо одобряет литературную работу мужа... Сергей Яковлевич был активнейшим сотрудником журнала “Своими путями”, Марина Ивановна — тоже, и она относилась к журналу столь же ревностно» [А. А. Саакянц, 1997, с. 419].

И вот в 1925 году в ежедневной парижской газете «Возрождение» автор Н. А. Пуриков напечатал статью под названием «Эмигрантщина». В ней, анализируя политическую позицию журнала «Своими путями» и его стиль, автор высказал несколько несогласий и недоумений. Цветаева вскипела и отозвалась на эту статью гневной заметкой в газете «Дни». Защищая журнал и его позицию, она наиболее страстно защищает Герцена. Вот что она пишет: «Автор, в своем негодовании, доходит до того, что нынешней эмиграции ставит в пример — прежнюю: “Надо признать, что прежние эмигранты такой «жертвенной объективностью» и

«всеприемлющей безличностью» не обладали, начиная с Герцена и кончая Лениным». Здесь, г. Цуриков, остановка. Объединять в одном смысловом понятии и одном словесном периоде Герцена и Ленина... — не есть ли это оскорбление читателя...

Г. Цуриков Герцена и Ленина — объединяет: вот-де, эмигрант Герцен, и вот-де, эмигрант Ленин, и оба, и т.д. Герцен и Ленин в статье г. Цурикова — в теснейшем родстве. “Эмигрант эмигранту рознь” — вот ответ каждого мыслящего человека на Герцена и Ленина. Оскорблен именно читатель — и не только рядовой газетный. И оскорбление непростительнейшее — оскорблена память большого русского писателя и, что еще больше, большого человеческого сердца. Ибо Герцен так же обратен Ленину, как “жена Гумилева” — его расстрельщикам. Не сомневаюсь, впрочем, что никакого *намерения* оскорбить память Герцена, объединяя его с Лениным, у г. Цурикова не было: показательная обмолвка, — так, с языка сорвалось. Посему советую в следующий раз, давая советы, поясняйте: с кого именно нам брать пример — с Ленина или с Герцена?» [М. И. Цветаева, 1994—1995, т.5, с. 272].

На этот выпад г. Цуриков ответил статьей «Неприятная выходка» в газете «Возрождение» (Париж, 1925, № 174, 23 ноября, с. 2). «Я будто бы Герцена от Ленина не отличаю, и в одну кучу их свалил... Мне думается, что не только совесть, но и грамматика не дают возможности так толковать мою фразу. Если я напишу: начиная с Архангельска и кончая Севастополем, то, накидываться на меня, утверждая, что я не знаю географии, и приписывать мне мысль, будто эти города находятся по соседству — и смешно, и бездоказательно. Это уже действительно, чистая демагогия» [Марина Цветаева в критике современников, 2003, с. 200].

Резонно, но не убедительно. Марина Цветаева не обвиняла его в незнании истории. Но поставить рядом две знаковые фигуры, при упоминании о которых в мозгу и сердце каждого человека возникает насыщенный ассоциативный ряд... В данном случае, Цветаева защищала не только гражданскую позицию журнала, но прежде всего свою духовную позицию — «память большого русского писателя, и, что еще больше, большого человеческого сердца».

Но это был короткий период ее участия в общественной жизни. «Я не литератор: я живой человек, умеющий писать. Литературной жизнью, как никакой групповой, общественной —

никогда не жила...» (из письма к Н. Гайдукевич) [*М. И. Цветаева*, 2002, с. 28].

Герцена никогда не «проходили» в гимназиях и университетах. И тем не менее его знали, произведения его читали, относились к нему пристрастно (одни — восхищались, другие — негодовали). Почти все авторы Серебряного века упоминают его: спорят с ним, размышляют о нем. Он — живое действующее лицо русской и европейской истории и литературы (причем — лицо авторитетное). Он был неотъемлемой частью сознания. Для Цветаевой — «большой русский писатель и большое человеческое сердце», для Ахматовой — «великая проза, наравне с гоголевской и Достоевской...» [*Л. К. Чуковская*, 1996, с. 28], для Блока — чуть ли не оракул и истина в последней инстанции (см. статью «Герцен и Гейне»), для А. Белого — «бессознательный антропософ», мечтающий о революции духовной (см. статью «Антропософия в России»), Зинаиде Николаевне Гиппиус было близко мировоззрение Герцена. Общественный деятель, мыслитель, публицист, он был для нее и всего ее круга безусловным авторитетом и опорой. В 1905-м после известных событий она пишет в своих дневниках: «Был бы жив Герцен — как бы он кричал, с какой утроенной силой, что все к “худу”. К худу стадная общественность. К худу индивидуалисты... Вера в доброе вопреки всему — жалкая иллюзия; надо “знать и видеть”, и Герцен видел бы и знал, что это удушливое и невероятное смешение — ко всеобщему и последнему худу»... [*З. Н. Гиппиус*, 1999, с. 324–325]. (Она ошиблась только в одном: события 1905 года были еще не «последнее худо»).

Вероятно, Зинаида Николаевна знала не только «Былое и думы», но и публикации в «Полярной звезде» и «Колоколе». Она продолжает: «Герцен видел черный коридор. Мы, в глубине его, видим белую точку. Что это такое? Выход? Как он далек! Не все ли равно? Лишь бы знать, что он есть. Не мы — выйдут другие. Герцен сказал: “Ищите близких целей”. И грустно думал при конце жизни: “Все-таки ничего не выйдет”» [там же, с. 330–331].

В июле 1869 года (за полгода до смерти) он и в самом деле писал: «Я не верю в прежние революционные пути и стараюсь понять шаг людской в былом и в настоящем... Нет, великие перевороты не делаются разнудыванием дурных страстей. Я не верю в серьезность людей, предпочитающих ломку и грубую силу... Дико

необузданный взрыв ничего не пощадит... Довольно христианство и ислам наломали древнего мира, довольно французская революция наказила статуй, картин и памятников... Я это так живо чувствовал, стоя с тупой грустью и чуть не со стыдом перед каким-нибудь хранителем, указывающим на пустую стену, на разбитое изваяние, на выброшенный гроб, повторяя: “Все это истреблено во время революции”...» [А. И. Герцен, 1975, т. 8, с. 342–343].

Если Гиппиус интересовало мировоззрение Герцена, то Цветаевой было дорого и притягательно его мироощущение, столь объемно, страстно, искренно и исповедально выраженное в его «Былом и дум». Цветаева любила этого писателя и уважала этого человека: в письмах, в тетрадях, в произведениях вдруг возникают образы из «Былого и дум» как нечто родное, согревающее душу и давно-давно любимое.

Так, неудачная поездка в Женеву и *невстреча* с Анатолием Штейгером (героем ее последнего эпистолярного романа) рождает легко и произвольно не литературные образы, не придуманные — нет, первое, что пришло в голову и в сердце, — короткую записку ему: «Может быть, только во времена Герцена и Огарева, и их Наташ с такой горечью из Швейцарии — в Швейцарию же — посылались приветы» (Женева. 3 сентября 1936 г.) [М. И. Цветаева, 1994—1995, т. 7, с. 595]. Так, Сонечка Голлидэй напоминает ей огаревскую Наташу (т.е. Наталью Алексеевну Тучкову, будущую жену Огарева).

Начнем издалека. Письмо к А. А. Тесковой от 16 июля 1937 года: «Пишу свою Сонечку. Это было женское существо, которое я больше всего на свете любила. М.б. — больше всех существ (мужских и женских). Узнала от Али, что она умерла... И вот теперь — пишу. Моя Сонечка должна остаться...» [там же, т. 6, с. 454].

Сонечка Голлидэй напоминает ей все любимые женские образы — это Наташа Ростова, Беттина, Башкирцева, Джульетта, Миньона и... «огаревская Консуэла, прощающаяся с герценовской Наташей у дилижанса»... [там же, т.4, с. 310]. Огаревская Консуэла — это Наталья Тучкова. Для того чтобы было понятно, что имела в виду Цветаева, заглянем в «Былое и думы». Она вспоминает сцену прощания семьи Герцена с друзьями, покидающими Париж после страшных событий июня 1848 года. Они возвращаются домой в Россию. «До осени мы были окружены

своими, сердились и грустили на родном языке: Тучковы жили в том же доме, Анненков и Тургенев приходили всякий день: но все глядело вдаль, кружок наш расходился. Париж, вымытый кровью, не удерживал больше: все собирались ехать... Зачем не уехал я? Многое было бы спасено, и мне не пришлось бы принести столько человеческих жертв и столько самого себя на заклание...» [А. И. Герцен, 1975, т. 6, с. 222].

Наступил день прощания. Они понимали, что расстаются навсегда. «Все были печальны: я задыхался от грусти. Жена моя сидела на небольшом диване, перед ней на коленях и, скрывая лицо на ее груди, стояла младшая дочь Тучкова *Consuelo di sua alma*, как она ее звала (утешение моей души). Она страстно любила мою жену и ехала от нее поневоле в глушь деревенской жизни... Консуэла шептала что-то сквозь слезы...» [там же, с. 223].

В «Повести о Сонечке» Сонечка (цветаевская Консуэла) произносит: «Марина, как мне тогда хотелось... с вами — все равно куда “домой” — куда-нибудь, где я останусь одна с вами, и положу вам голову на колени — как сейчас держу — и скажу вам все про Юру — и тут же сразу вам его отдам — только чтобы вы взяли мою голову в ладони, и тихонько меня гладили, и сказали мне, что не все еще умерли...» [М. И. Цветаева, 1994—1995, т. 4, с. 352]. Не правда ли, похоже?

Она пишет Сонечку в 1937 году — в чужом ей теперь, бесприютном Париже. Половина семьи в России, здесь — одиночество, возвращаться (она знает) нельзя, но надо...

В 1938 году в письме к А. Берг она будто предчувствует: «Кончаю мою обожаемую Повесть о Сонечке, это моя лебединая песнь, ту-то никак не могу расстаться! Эта вещь, хотя я ее сама написала, *щемит мне сердце*» [там же, т. 7, с. 514]. (Повесть действительно оказалась ее последним крупным произведением.) «Повесть о Сонечке» — не только дань любви к ушедшей, это ностальгия по своей молодости, по легкому дыханию, которого давно нет. По-моему, пора напомнить, откуда появилась Консуэла? Это роман Жорж Санд «Консуэлло». А Жорж Санд читали и любили и во времена Герцена, и во времена Цветаевой.

Она пишет о Сонечке: «Недаром я тогда же ни о чем не думая, о чем сейчас пишу, стгоряча и сразу назвала ее в одних из первых стихов к ней: “Маленькая сигарера!” И даже — ближе:

Консуэла — или Кончита» [там же, т. 4, с. 329]. Впрочем, Сонечку она назвала Консуэлой потом, когда писала повесть, в 1937 году, а тогда, в 1919 году (когда происходили события), — Консуэлой была ее дочь Ариадна:

Консуэла! — Утешенье!
Люди добрые, не сглазьте!
Наградил второю тенью
Бог меня — и первым счастьем.

Видно, с ангелом спала я,
Бога приняла в объятия.
Каждый час благославляю
Полночь твоего зачатья.

И ведет меня — до сроку —
К Богу — по дороге белой —
Первенец мой синеокий:
Утешенье! — Консуэла! [там же, т. 1, с. 484]

Ну что же, «Повесть о Сонечке» не документ, не хронология, а художественное произведение, и образ героини рождается и обрастает подробностями уже здесь — в Париже 1937 года. Стало быть, герценовская и огаревская Наташи живут в ней спустя восемнадцать лет.

Можно предположить (с большой долей вероятности), что более всего Цветаева любила в «Былом и думам» «Рассказ о семейной драме». Исповедь Герцена пронзительна своей искренностью, откровенностью и невероятно высока как литературное произведение. В 1852 году в приложении к «Былому» он пишет: «Исповедь моя нужна мне, вам она нужна, она нужна памяти, святой для меня, близкой для вас, она нужна моим детям. ...Под сими строками покоится прах сорокалетней жизни, окончившейся прежде смерти. Братья, примите память ее с миром» [А. И. Герцен, 1975, т. 4, с. 300] (адресат: «Братьям на Руси»).

Стремительный наворот трагических событий, налезавших одно на другое и продолжающихся до конца жизни Герцена, — все это пересказать невозможно, да и нужды нет. Прочитайте! Перечитайте!

Замечу сразу, что «Рассказ о семейной драме» впервые увидел свет в 1919 году (в 13-м томе «Полного собрания сочинений и

писем» под редакцией М. К. Лемке). Можно только предполагать, гадать, когда Цветаева читала «Былое и думы», но вот эту часть — «Рассказ о семейной драме» — только в 1919-м. И Консуэла возникла в ее стихах именно тогда.

Стало быть, Цветаева читала его не в юности, а будучи уже зрелой женщиной, с двумя детьми и непонятным завтрашним днем. Вообразите, как на нее должна была подействовать, например, дневниковая запись Натальи Александровны Герцен (1848): «...мне иногда так страшно становится, глядя на детей... Что за смелость, что за дерзость заставить жить новое существо и не иметь ничего, ничего для того, чтобы сделать его жизнь счастливою — это страшно, иногда я кажусь себе преступницей...» [там же, т. 6, с. 220].

Однако вернемся к «Повести о Сонечке». Вторая часть «Повести о Сонечке» называется «Володя». Друг Павла Антокольского, из Третьей студии: «Этот юноша носил лицо своего будущего». (Ах, как сказано!) При первой же встрече он говорит Марине Цветаевой: «Вы мне напоминаете Жорж Санд — у нее тоже были дети — она тоже писала — и ей тоже так трудно жилось — на Майорке, когда не горели печи» [*М. И. Цветаева*, 1994—1995, т. 4, с. 342].

Ей, видимо, понравилось быть Жорж Санд. Она приняла (примерила) на себя этот образ. И «к этому Новому году я им всем троим вместе написала стихи:

Друзья мои! Родное триединство!
Роднее, чем в родстве!
Друзья мои в советской — яковинской —
Маратовской Москве!

С вас начинаю, пылкий Антокольский,
Любимец хладных Муз,
Запомнивший лишь то, что — панны польской
Я именем зовусь.

И этого — виновен холод братский,
И сеть иных помех! —
И этого не помнящий — Завадский!
Памятнейший из всех!

И наконец — герой меж лицедеев —
От слова *бытие*
Все имена забывший — Алексеев!
Забывший и свое!

И, упражняясь в старческом искусстве,
Скрывать себя, как черный бриллиант,
Я слушаю вас с нежностью и грустью,
Как древняя Сивилла — и Жорж Санд.

Да, да, я их всех, на так немного меня младших или вовсе ровесников, чувствовала сыновьями, ибо я давно уже была замужем, и у меня было двое детей, и две книги стихов — и столько тетрадей стихов! — и столько покинутых стран! Но не замужество, не дети, не тетради, и даже не страны — я *помнить* начала с тех пор, как начала жить, а помнить — стареть, и я... была стара, стара, как скала, не помнящая, когда началась. ...Как древняя Сивилла — и Жорж Санд...» [там же, с. 355].

Ну что же, вокруг нее были молодые, азартные, честолюбивые актеры — почему же не включиться в игру, тем более, что роль очень нравится. Она прочитала у Герцена: «Жорж Санд была живым средоточием всего своего соседства в Ноане. К ней съезжались простые и непростые знакомые, без больших церемоний, всегда, когда хотели, и проводили вечер чрезвычайно изящно. Тут была музыка, чтение, драматические импровизации, и, что всего важнее, тут была сама Ж. Санд» [А. И. Герцен, 1975, т.5, с. 233].

В 1919 году молодые люди читали Жорж Санд? Сейчас это трудно себе представить.

Кому сегодня придет в голову зачитываться ее романами? А тогда — и во времена Герцена, во времена Цветаевой — Жорж Санд была не только неотъемлемой частью сознания, но и неким символом.

Герцен и его окружение восхищались ею. В произведениях Герцена — «Былом и думах», в статьях, письмах — бесчисленное количество упоминаний. Например: «Жорж Санд выставляет дурную сторону буржуазии: добрые буржуа читают ее романы со скрежетом зубов и запрещают их брать в руки своим мещаночкам... в сторону ее!» [там же, т. 3, с. 33].

Или: «Я вспомнил... воровья-путешественника в сказке Ж. Санд, который спрашивал полузамерзшего волка в Литве,

зачем он живет в таком скверном климате. “Свобода, — отвечал волк, — заставляет забыть климат”» [там же, т. 5, с. 129].

Или о своем друге Кетчере: «Кетчер был похож на Ларавинье в превосходном романе Ж. Санд, с примесью чего-то... робинзоновского и еще чего-то чисто московского» [там же, с. 56].

Прошло время: изменились нравы, пристрастия, вкусы.

Но Марина Цветаева любит Ж. Санд так же трепетно, романтично и грустно, как Натали Герцен, когда-то написавшая в своем дневнике: «О, великая Санд, так глубоко проникнуть в человеческую натуру, так смело провести живую душу сквозь падения и разврат и вывести ее невредимую из этого всепожирающего пламени. Еще четыре года тому назад Боткин смешно выразился об ней, что она Христос женского рода, но в этом правды много...» [там же, с. 340].

Цветаева читала дневник Натальи Александровны в 1919 году.

Не будем забывать и еще об одном их общем пристрастии — любви к Польше. Мы знаем: Цветаева всю жизнь гордилась и любовалась тем, что в ее жилах течет польская кровь. «Мать — польской княжеской крови, ученица Рубинштейна, редкостно одаренная в музыке. Умерла рано. Стихи от нее», — ответ на анкету. В письме к А. Тесковой: «Пристрастие мое к Шопену объясняется моей польской кровью, воспоминаниями детства и любовью к нему Жорж Санд» [*М. И. Цветаева*, 1994—1995, т. 6, с. 342].

Теперь вообразите, что чувствует Цветаева, читая у Герцена: «Европа знает, что такое Польша. — Это нация, покинутая всеми в неравной борьбе, пролившая с тех пор потоки своей крови на всех полях сражений, где дело шло о завоевании свободы для какого-нибудь народа, все знают этот народ, который может преподать другим народам искусство терпеть поражение, не смиряясь, не унижаясь и не теряя веры. Итак, Польшу можно уничтожить, но не покорить...

Польшу считают мертвой, но при всякой перекличке народов она отвечает: “Здесь”» [*А. И. Герцен*, 1975, т. 3, с. 475].

А затем, когда поднялось польское восстание 1863 года, в защиту Польши прокричал во весь голос один только Герцен: «Восстание зажглось, горит и распространяется в Польше. Что сделают петербургские пожарные команды?.. Зальют его

кровью — или нет? Да, поляки — братья, погибните ли вы в ваших дремучих лесах, воротитесь ли свободными в свободную Варшаву — мир равно не может отказать вам в удивлении» [там же, т. 8, с. 151]. Что-то сделает Европа? Она не допустит? Допустит ли она еще раз? Допустит.

В Англии будут ненужные, бессильные, но очень великодушные митинги, и одна Германия примет искреннее участие своей радостью — что славяне во всяком случае будут бить славян» [там же, с. 172].

За эти публикации многие читатели «Колокола» в России отвернулись от Герцена. Но он не изменил ни своим польским друзьям, ни себе. Страстный во всем, проживший бурную жизнь — всю ее отдавший нам в «Былом и думах», — разумеется, он был для Цветаевой «человек большого сердца». Вот почему она в 1925 году в гневе бросилась защищать его от неосторожного посягательства г. Цурикова, у которого просто «так, с языка сорвалось».

А закончить свои весьма отрывочные размышления хочется цитатой из Дона-Аминадо: «...о любви к отечеству и народной гордости можно было с полным правом декламировать вслух... где-то у черта на рогах, на левом берегу Сены, в стареньком помещении Тургеневской библиотеки, неожиданно пополнившейся томами и томами новых изгнанников, на которых, продолжая желтеть от времени, глядели старомодные портреты Герцена и Огарева, не убоившихся легкокрылого афоризма, что, мол, на подошвах сапог нельзя унести с собой родину... Оказалось, что можно и что история эта, конечно, повторяется» [Дон-Аминадо, 1998, с. 125].

Список литературы

- Герцен А. И.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т. 3—6, 8.
Гиппиус З. Н. Дневники: В 2 т. М., 1999. Т. 1.
Дон-Аминадо (А. П. Шполянский) // Русский Париж. М., 1998.
Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. М., 2003. Ч. 1.
Саакянц А. А. М. Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
Цветаева М. И. Письма к Наталье Гайдукевич. М., 2002.
Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994—1995. Т. 1, 4—7.
Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 2 т. СПб., 1996. Т. 2.

ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ...
ЖИЗНЬ И КУЛЬТУРА
*Материалы межвузовской
научной конференции*

В статьях рассматривается общекультурная составляющая понятия «Вечная женственность». Представлен широкий спектр взглядов, касающийся творчества отдельных авторов, литературно-философских направлений и эстетических концепций.

Ключевые слова: культура, философия, филология, гуманитарное знание, концепт, архетип, интерпретация, контекст, образ.

‘THE ETERNAL FEMINITY...
LIFE AND CULTURE’
*Materials on interuniversity
scientific conference*

The common cultural component of ‘Eternal Feminity’ is explored in the articles. The wide spectrum of sights related to creative work of certain authors, literature, philosophical trends and aesthetic concepts is presented.

Key words: culture, philosophy, philology, the humanities, concept, archetype, interpretation, context, image.

18 марта 2010 года в читальном зале библиотеки Российской академии театрального искусства — ГИТИС состоялась межвузовская научная конференция «Вечная женственность... Жизнь и культура». Подобные конференции регулярно проходят в академии, участники обсуждают неординарные научные проблемы: «Искусство и кризис», «Проблемы преподавания гуманитарных дисциплин в творческом вузе» и т.д.

Тема конференции «Вечная женственность... Жизнь и культура» привлекла большое число докладчиков и слушателей. В обсуждении ее приняли участие специалисты разных областей гуманитарных знаний, работающие с материалом различных культур. Педагоги и ученые вузов России поделились своими научными результатами не только с единомышленниками, но и с оппонентами, взглянули на литературные, исторические или философские проблемы под разным углом зрения.

Программа конференции

К. Л. Мелик-Пашаева, ректор Российской академии театрального искусства — ГИТИС, кандидат искусствоведения, профессор

Открытие конференции

А. Л. Ястребов, зав. кафедрой истории, философии, литературы, доктор филологических наук, профессор Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Послесловие к праздникам

В. И. Воронов, доктор филологических наук, профессор Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Вечно женственное как творческое начало

Г. С. Айрапетьянц, кандидат философских наук, профессор Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Философия любви в России

Д. Э. Харитонович, кандидат исторических наук, профессор Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Грех содомский, или К вопросу об однополый любви двух королей

Э. В. Захаров, кандидат филологических наук, доцент Московского государственного областного университета

А. О. Смирнова-Россет в судьбе Ю. Ф. Самарина

А. В. Репников, доктор исторических наук, Российский государственный архив социально-политической истории

Женщины и женственность в произведениях К. Н. Леонтьева

О. А. Чуйкова, кандидат филологических наук доцент Московского государственного областного университета

«Проклятая плясовица»

«О безумии Иродиادیном» А. М. Ремизова

Т. Л. Скрябина, кандидат филологических наук, доцент Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Русская женственность в Европе 1920—1940-х годов

(Интерпретация князя Феликса Юсупова)

А. С. Божич, кандидат исторических наук, профессор Московского государственного технического университета им. Н. Баумана

Судьбы бестужевков — ключ к пониманию духовного

Ренессанса советской культуры

М. Г. Анищенко — кандидат филологических наук, доцент Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Дама абсурда в драме абсурда

И. И. Мурзак — кандидат филологических наук, профессор Московского государственного педагогического института

Женщина как социальная проблема.

Масс-медийный нарратив «женственности»

А. Л. Ястребов — зав. кафедрой истории, философии, литературы, доктор филологических наук, профессор Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Женщина легкого поведения и тяжелой судьбы в текстах Ф. Достоевского, Л. Толстого и Ф. Феллини

К проблеме мифологии национального характера

В. И. Воронов

ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОЕ КАК ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО

Вечно женственное как творческое начало природы, как земное пресуществование Софии, то есть божественного замысла и его реализации в человеческом обществе.

Культура как человеческое творчество, утверждающее на Земле любовь, — средоточие и борьбу Добра и Зла.

Самосохранение как эгоистический принцип всего живого. Любовь как процесс преодоления эгоистического начала, выход индивида из скорлупы личного эгоизма. Жертвы этого процесса.

Многообразие любви: от растительной, плотской до духовной. Афродита небесная и Афродита пошлая, их связь и различия.

Одухотворение плоти как высшая цель жизни и любви.

Искусство — поиски духовного в земной плоти (Вл. Соловьев).

Г. С. Айрапетьянц

ФИЛОСОФИЯ ЛЮБВИ В РОССИИ

В русской религиозно-философской культуре христианское учение о сердце и любви в той или иной форме просуществовало до начала XX века. Яркое воплощение это учение обрело в творчестве украинского мыслителя XVIII века Григория Саввича Сковороды.

С огромной энергией тема любви врывается в русскую литературу, философию в конце XIX — начале XX века. О любви пишут Владимир Соловьев, Николай Бердяев, Павел Флоренский, Иван Ильин, Сергей Булгаков, Семен Франк.

В отличие от западных, русские философы развивали гуманистическую традицию в понимании природы любви и связывали сексуальную энергию человека не только с продолжением рода, но и с пониманием духовной культуры человека — с религией, художественным творчеством, с поиском новых нравственных ценностей. Философия любви оказывается одновременно и этикой, и эстетикой, и психологией, и постижением божественного.

Обнаруживаются две линии в развитии темы любви. Одна идет от Вл. Соловьева, другая — от П. Флоренского. Первая переосмысливает античную, неоплатоническую концепцию любви, — Эроса; вторая — средневековое христианское понимание любви как сострадания, жалости, милосердия.

Вклад русской культуры и философии в мировую традицию, связанную с попытками познания любви, очевиден и должен быть предметом творческого обсуждения.

Д. Э. Харитонович

ГРЕХ СОДОМСКИЙ, ИЛИ К ВОПРОСУ ОБ ОДНОПОЛОЙ ЛЮБВИ ДВУХ КОРОЛЕЙ

В пьесе Джеймса Голдмена «Лев зимой», по которой были поставлены фильм с Питером О'Тулом и Кэтрин Хепбёрн, а также спектакли в Театре им. Вахтангова с В. С. Лановым в главной роли и в «Ленкоме» с Д. А. Певцовым и И. М. Чуриковой (постановка Г. А. Панфилова под названием «Аквитанская львица»), всячески намекается на однополую любовь короля Франции Филиппа II Августа и наследника английского престола Ричарда, будущего короля Ричарда Львиное Сердце. Это нередко становится общим местом в научной и научно-популярной литературе. Современный историк Джеймс Рестон как о чем-то общеизвестном пишет о Филиппе и Ричарде: «Скользкий Филипп Август, король Франции, товарищ Ричарда в делах любви и войны, в которой соперничал за верховенство со своим бывшим возлюбленным во время Крестового похода и наконец предал короля Ричарда со всей

страстью отвергнутого любовника» [Дж. Рестон, 2007, с. 8]. То есть гомосексуальные отношения между Ричардом (он выступает активной стороной) и Филиппом (сторона пассивная) считаются доказанными. О том же с уверенностью в своей «Истории Англии» пишет Айзек Азимов, не только известный фантаст, но и автор множества научно-популярных произведений, в том числе на исторические темы [см.: А. Азимов, 2007, с. 273].

Указанный сюжет важен как для историка нравов, так и для историка вообще, потому что противостояние Франции и Англии (и ее наследницы — Великобритании) определяло события европейской истории (а может быть, не только европейской: вспомним поддержку Францией восставших США) с XI по XIX век как минимум (от завоевания Англии нормандцами до наполеоновских войн и даже до англо-французской коалиции в Восточной, называемой у нас Крымской, войне, каковая коалиция была без восторга принята французским общественным мнением). И полемика по поводу сексуальной ориентации Филиппа и Ричарда бросала отсветы на споры о политической ориентации этих держав.

Чтобы прояснить этот вопрос, надо проанализировать те средневековые тексты, на которые опираются историки в своих изысканиях. Анализ этот следует провести в методике того, что в немецкой исторической науке называется *Begriffsgeschichte*, то есть история понятий.

Английский хронист Роджер из Хоудена, современник наших героев, пишет об отношениях Филиппа, только что ставшего королем, и Ричарда, бывшего еще герцогом Аквитанским: «Ричард, герцог Аквитании, сын короля Англии, заключил перемирие с Филиппом, королем Франции, который свидетельствовал ему такое почтение, что ели они каждый день за одним столом из одной тарелки, и даже ночью ложе не разделяло их. Король Франции дорожил им как своей душой» [цит. по: А. В. Грановский, 2007, с. 81]. Не будем вдаваться в подробности того, насколько искренними были чувства Филиппа Августа, отменного лицедея, готового демонстрировать что угодно, исходя из прагматических политических целей. Отметим лишь: все представляется совершенно ясным, тем более, что нечто подобное почти слово в слово повторяют и другие хронисты (впрочем, они, возможно, просто списывали один у другого, что тогда плагиатом не считалось). Но

зададимся вопросом: что стоит за словами «делили ложе» применительно к Филиппу и Ричарду?

Другой английский летописец, Мэтью Пэрис, младший современник наших основных персонажей (ему было два года, когда умер Ричард и 26, когда ушел из жизни Филипп), сообщает о событиях еще более раннего времени, о перипетиях борьбы и примирения отца Ричарда, короля Англии Генриха II, с его старшим сыном и соправителем Генрихом по прозвищу Молодой Король (он умер раньше отца): «Год 1176-й, два короля Англии, отец и сын, прибыли в Англию (их соперничество разворачивалось в тогдашних владениях английской короны на континенте. — Д. Х.); каждый день они ели за одним столом и наслаждались на одном ложе ночным покоем» [*Matthieu Paris*, 1968, t. II, p. 308]. Но об однополрой любви отца и сына никто не говорил, тем более, что Генрих II был весьма женолюбив и не замечен в склонности к молодым людям.

Дело в другом — в ином, нежели сегодня, отношении к телу, к интимной жизни. Немецкий социолог Норберт Элиас показал, что в Средние века, например, отсутствовали даже представления о необходимости индивидуальной посуды, о личном белье, полотенцах и салфетках [см.: *Н. Элиас*, 2001]. Соседи по столу — это свидетельствовало об их близости, совершенно не обязательно любовной — ели из одной миски, пили из одного кубка, и книги о застольных манерах (первая из них появилась в XIII веке, но обычаи складывались ранее) утверждали, что, передавая соседу кубок с вином, надо его повернуть, чтобы сосед не касался губами того края, который испачкан жирными губами передающего (требовалось также выплевывать кости под стол, а не на стол перед собой, вытирать руки о скатерть, а не полы одежды сидящего рядом и т.п.). То же касалось и сна. Не только друзья спали на одном ложе. Существовал обычай, согласно которому почетного гостя супруги клали в постель между собой, что ровным счетом ничего не значило, хотя различные фаблю и новеллы обыгрывали этот обычай весьма скабрезным образом. Несмотря на игривый характер подобных историй, они свидетельствуют скорее о том, что отношения между людьми были более интимными, нежели ныне, но не более сексуальными. Пребывание в одной постели можно сравнить с тем, как мать берет с собой в кровать ребенка.

Впрочем, некоторые историки, настаивающие на гомосексуальности Ричарда, аргументом считают еще одно место из Роджера из Хоудена: «В этом году (1195 г. — Д. Х.) один отшельник пришел к Ричарду и, произнося слова о вечном спасении, сказал ему: “Вспомни о разрушении Содома и воздержись от незаконных действий, иначе постигнет тебя заслуженная кара Божия”. Но король больше стремился к благам земным, чем к Господним, и он не мог так быстро отречься от запрещенных действий» [цит. по: А. Грановский, 2007, с. 127].

Действительно, согласно Писанию (Быт. 19. 1–25), жители Содома и Гоморры предавались однополый любви, за что «пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и [все] произрастания земли» (Быт. 19. 24–25). В английском языке слово «sodomite» и значит «гомосексуалист». Отвержение однополый любви проходит через Писание: «Не ложись с мужчиною, как с женщиною: это мерзость» (Лев. 18. 22); «если кто ляжет с мужчиною как с женщиною, то оба они сделали мерзость; да будут преданы смерти, кровь на них» (Лев. 20. 13); «...мужчины, оставив естественное употребление женского пола, разжигались похотью друг на друга, мужчины на мужчинах делая срам и получая в самих себе должное возмездие за свое заблуждение» (Рим. 1. 27).

Да, педерастия в Средние века каралась смертью. Но не следует забывать и другое. Надо вдуматься в то, что есть «содомия» в словоупотреблении эпохи [см.: J. Rossiaud, 2001, p. 1342–1343]. А она имела и расширительный смысл: любая недолжная половая жизнь. Так именовали и однополую любовь, и любые формы даже и гетеросексуального полового акта, кроме копуляции, и даже любые позы, кроме так называемой «позы миссионера», и просто внебрачные связи. Особо ретивые моралисты именовали содомией даже супружеский акт, если он был направлен не на зачатие, а на получение удовольствия, а самые сверхжесткие осуждали и просто телесное наслаждение, если супруги желали получить его в стремлении иметь потомство. Так что отшельник мог просто упрекать Ричарда в «неправильной» половой жизни, хотя бы его устремления были направлены на женщин и даже исключительно на супругу английского короля, королеву Беренгарию.

Если рассматривать этот сюжет с историко-культурной точки зрения, надо отметить следующее. Конечно, приверженцы «нетрадиционного», как говорят ныне, секса были и в Средние века, как и сегодня, и они тогда, безусловно, осуждались общественным мнением (в отличие от дня сегодняшнего, когда это осуждение не столь единодушно), насколько можно говорить об общественном мнении в те времена. Но касательно «содомии» в расширительном смысле, о котором говорилось выше, все не так просто. Конечно, проповедники-моралисты обрушивались на любую, как мы говорили выше, недолжную половую жизнь. Однако гетеросексуальные связи отрицались далеко не с таким пылом и далеко не всеми. Достаточно обратиться к куртуазной литературе, к поэзии трубадуров, труверов и миннезингеров, к рыцарским романам, к трактатам о любви. И мы увидим, что как в рыцарской, так и в городской среде (о большинстве населения, крестьянах, нам мало что известно, но и селяне, насколько можно судить по отрывочным сведениям, никак не разделяли мнения суровых проповедников) такового отрицания не было. Любовь в поэзии — как правило, адюльтер, но при этом такой знаменитый поэт, как Кретъен де Труа, отстаивает права супружеской любви, любви вполне телесной [*Кретъен де Труа*, 1974; *он же*, 1980]. В городских новеллах, в фаблио радости плоти живописуются весьма выпукло, но именно что по отношению к женщинам. Однополая любовь, вполне допускаемая в античности и в подражавшем античности Ренессансе, именуется в Средневековье «*crimen nefas*», то есть «нечестивое преступление». Так что можно сказать в заключение, что люди Средних веков все-таки предпочитали вечную женственность, хотя бы и в достаточно свободных формах, женственной мужественности.

Э. В. Захаров

А. О. СМИРНОВА-РОССЕТ В СУДЬБЕ Ю. Ф. САМАРИНА

А. О. Смирнова, известная своей красотой и умом, вошла в историю русской культуры как знакомая В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя. Для Самарина знакомство с А. О. Смирновой стало знаменательным событием в его жизни. Их встреча произошла в конце лета — начале осени 1844 года в Пе-

тербурге, куда Самарин прибыл для поступления на государственную службу. Оторванный от родных, друзей, обманутый в юношеских надеждах на выбор жизненного пути, он нашел в ней человека внимательного, способного по достоинству оценить лучшие духовные устремления. Их знакомство вскоре переросло в настоящую дружбу. Осенью 1844 года впервые в письмах Самарина встречается имя Смирновой: «Самое замечательное, по моему мнению, лицо в Петербурге это — Александра Осиповна Смирнова, с нею я выдаюсь часто и толкую о Гоголе...» [Ю. Ф. Самарин, 1877—1911, с. 143]. Смирнова представляет его Гоголю: «Самарин — удивительная жемчужина в нашей молодежи», «он прекрасно умен и любит вас за вашу живую душу и за “Мертвые души”» [цит. по: М. Т. Ефимова, 1970, с. 139].

С течением времени их тяготение друг к другу растет, что позволяет Самарину сделать искреннее признание: «В Вас я уверен безусловно, как и Вы во мне. <...> По правде сказать: в этом отношении Вы и я едва ли не самые надежные люди из всех, которых я когда-либо встречал. По крайней мере, мое к Вам полное доверие несокрушимо, а я не грешу переизбытком доверчивости...» [НИОР РГБ, ф.265, карт. 40, ед.хр.2, л. 184]. Взаимное расположение друг к другу отразилось в многочисленных письмах Самарина к Смирновой в период с 1844 по 1875 год, отдельные из которых публиковались в двенадцатом томе сочинений Самарина и в издании 1997 года, подготовленном Т. А. Медовичевой [Ю. Ф. Самарин, 1997, с. 149—238]. Переписка Самарина с Смирновой по праву представляет одну из самых ярких страниц культурной жизни России середины XIX века. Однако большинство писем, хранящихся в личном фонде Самарина ОР РГБ и представляющих отдельный том, не изданы, что, впрочем, касается и значительного большинства его наследия.

Смирнова являлась свидетелем поистине исторических событий, не случайно еще Пушкин убеждал ее начать писать свои воспоминания; впоследствии подобного требовали от нее и Тютчев, и Самарин. По личному признанию Смирновой, именно просьба последнего стала решающей в ее обращении к мемуарным запискам [А. О. Смирнова, 1929, с. 163, 272].

Впоследствии в письме к А. О. Смирновой Самарин скажет, что «задачи науки мелки и ничтожны перед задачей жизни, или

лучше сказать, они все приводят к ней и от нее зависят...» [Ю. Ф. Самарин, 1877—1911, с. 347] — эти слова можно назвать девизом всей его жизни. В Петербурге он продолжает заниматься научными исследованиями в области русской истории, не оставляет своих литературных интересов, что позже воплотилось в его исторических работах «Князь и Вече» и критическом этюде о повести В. А. Соллогуба «Тарантас». В Петербурге Самарин постоянно видится с П. В. Вяземским, В. Ф. Одоевским, семьей Карамзиных, А. О. Смирновой.

Рассуждения Самарина об «англомании» Смирновых вполне можно обосновать. Достаточно вспомнить письмо Аксакова к нему, в котором автор с иронией описывает английские порядки в имении графа В. П. Орлова-Давыдова [Письмо И. С. Аксакова к Ю. Ф. Самарину, с. 49—53]. Для Самарина англоман — это прежде всего «поклонник формулы, отрешенный от жизни», уличающий себя в совершенном непонимании Англии [НИОР РГБ, ф. 265, карт. 38, ед.хр. 2, л. 43, об. 44]. Подобными размышлениями Самарин делится с Аксаковым по поводу книги Фишеля об английской конституции. В одном из писем к Смирновой Самарин упрекает ее в «зазнайстве», после того как она провела три года в Англии [там же, карт. 30, ед. хр. 1, л. 264]. Чуть ранее он сам признавался ей в любви к Англии, но это было не слепое обожание: «...я люблю ее именно за то, что знакомство с нею вызывает потребность своеобразного развития характера в частном лице и в целом народе. Подражать ей, копировать ее нельзя...» [там же, л. 258].

7 июня 1848 года А. О. Смирновой писал ее брат Аркадий Осипович Россет: «Вчера вечером был на даче у Карамзиных, были там Andre Вяземский, Тютчев и Нелидов; говорили о статье Самарина. Она прекрасна, всем очень понравилась, и он начинает блистательно свое новое авторское поприще. Она породила и порождает толки и споры...» [Русский архив, 1896, с. 309].

А. В. Репников

ЖЕНЩИНЫ И ЖЕНСТВЕННОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. Н. ЛЕОНТЬЕВА

Имя философа, писателя, дипломата и эстета К. Н. Леонтьева (1831—1891) известно сегодня многим. Исследователи по-раз-

ному оценивают его литературные сочинения. Определенное место анализу основных литературных работ Леонтьева уделили в своих исследованиях Ю. П. Иваск, К. М. Долгов, А. А. Корольков, Г. Мондри, М. Б. Сумбатян, Д. Л. Попов, А. В. Репников и др. [Ю. П. Иваск, 1995; К. М. Долгов, 1997; А. А. Корольков, 1991; Г. Мондри, 1992; М. Б. Сумбатян, 1997; Д. Л. Попов, 1998; А. В. Репников, 1999]. Все они обратили внимание на присущий работам Леонтьева своеобразный автобиографический эстетизм. Однако тема женственности и женского образа в произведениях мыслителя остается слабо разработанной.

Среди художественных произведений Леонтьева можно выделить повесть «Ай-Бурун» («Исповедь мужа»), написанную в 1864-м и опубликованную в 1867 году. Отмечая ее необычность, Н. А. Бердяев справедливо писал, что это «очень тонкая вещь, новая по духу, в русской литературе единственная в своем роде. Она отражает очень тонкий эротизм сложной души, столь непохожей на людей 60-х годов, столь чуждой им. Психология любви человека средних лет к молодой девушке, согласие отказаться от нее и помочь ее любви к другому — все это описано с тонкостью и изяществом, почти не бывшими в русской литературе» [Н. А. Бердяев, 1995, с. 6].

Местным колоритом и чувственными переживаниями наполнен цикл повестей и рассказов Леонтьева «Из жизни христиан в Турции». Автор поэтизировал восточный быт, «убеждения и страсти» и даже исламское многоженство. В самом большом романе «Одиссей Полихрониадес (Воспоминания загорского грека)», датированном 1873—1878 годами, русский консул (alter ego Леонтьева) проповедует наслаждение жизнью. Главный герой романа «Египетский голубь», опубликованного в 1881—1882 годах, также как и Леонтьев, служит консулом в Адрианополе и выражает эстетические взгляды, соответствующие позиции автора. Представляют интерес и другие произведения Леонтьева: «От осени до осени», «Подруги», «Второй брак», «Пембе». Философ и богослов С. Н. Булгаков писал: «Кто хочет узнать подлинного Леонтьева, должен пережить чары и отраву его беллетристики и через нее увидеть автора» [С. Н. Булгаков, 1995, с. 378]. Последуем же его совету.

Обратимся к роману Леонтьева «Подлипки. (Записки Владимира Ладнева)», впервые опубликованному в «Отечественных

записках» в 1861 году. В нем рассказывается о молодых годах жизни дворянского сына Владимира Ладнева. Главный герой, во многом списанный с самого Леонтьева, тонко чувствует и воспринимает окружающую его жизнь, стремясь оценить ее с точки зрения красоты и чувственности.

Живя у тетушки в Подлипках, окруженный вниманием и любовью, Володя чувствует себя счастливым, но под спокойной поверхностью «реки жизни» бурлят нешуточные переживания. Однажды за ним приезжает дядя и увозит мальчика к себе в город, чтобы воспитать из него «настоящего мужчину». Оторванный от родных мест, Володя ощущает себя покинутым. В 17 лет он убегает от дяди в родные Подлипки.

Причиной побега стала не тоска, а «что-то вроде любви». Володя вспоминает, как все начиналось: «Однажды весной сидел я под цветущим кустом черемухи и с бешеным восторгом читал Гомера. Когда я дошел до того места, где Ахиллес, оставив у себя на ночь старика Фенокса, ложится спать с наложницей, а около Патрокла тоже возлегает девушка тонкая станом, я бросил книгу. Для чего эта весна? Зачем эта черемуха в цвету, если нет настоящей жизни, нет подруги молодой, сверстницы Виргинии, или Manon Lescaut? Я и на то и на другое согласен. А лучше всего и то и другое вместе. Но не брак ли это? Да, если б жениться теперь втайне, встречаться здесь под черемухой, любить друг друга до исступления, до бешенства, до боли... Потом говорить, читать... вместе. А то что брак в тридцать или тридцать пять лет? Как это пошло, обыкновенно! И что хорошего находят девушки в этих загубелых лицах, в этих изношенных сердцах?.. Неизящное, простое не соблазняло меня... Нет, не того мне хотелось. Я желал бы найти милую сверстницу, невинную, чистую, страстную, как я, стыдливую для всех, кроме меня; чтоб она, в локонах и фартучке, с книжкой в руке, гуляла где-нибудь в лесной стороне под липами...» [К. Н. Леонтьев, 2000, с. 419–420]. Такую спутницу Володя не нашел, но зато встретил дочь советника Людмилу Салаеву, написавшую ему знаменитое: «Я вас люблю, чего же боле?..» Володя позволяет ей ухаживать за собой, высокомерно заявив: «В мои года мужчины больше всего заслуживают любви», — поскольку именно в этом возрасте «все чувства свежее и сильнее» [там же, с. 429]. Ему нравится внешняя («красивая») сторона

любви, и отталкивает грубая чувственность одного из приятелей — любителя скабрёзных историй. «Меня никогда ничто подобное не могло соблазнить; я слишком высоко ставил чувственные наслаждения; я дорожил своею невинностью не для невинности, которую вовсе не ценил, а для того, чтоб быть достойным чего-нибудь изящного» [там же, с. 431]. Но роман с Людмилой в итоге закончился ничем.

Уязвленный Володя скрылся от неудачной любви в Подлипках, и дядя больше не имел влияния на его жизнь. Вернувшись в родные края, Ладнев начинает присматриваться к местным девушкам и находит единомышленника в лице Клаши, которая «точно так же, как и я, любила Подлипки» [там же, с. 454]. Володя тоже нравился Клаше, и она часто прибегает к нему вечерами. Ладнев вспоминал: «Мы сядем с ней на диван или у окна.... Обниму ее одной рукой; она приляжет ко мне и поет: “С ним одной любви довольно, чтобы век счастливой быть!”» [там же, с. 463]. Ладнев, общаясь с Клашей, предаётся романтическим грезам: «Я любил воображать себе страну, где девушки просты и уступчивы, а мужчины невинны и молоды, как я. Не шутя забывался я иногда над мечтой о прелестном крае. Вот жертвенник; солнце заходит; пальмы и хлебные деревья осеняют чистые, прохладные хижинки. Кругом океан; несколько простых земледельческих орудий... Десять молодых девушек в венках из листьев и цветов выходят из хижин и танцуют около алтаря. Никакие лишние украшения не скрывают их едва созревшего стана, простое ожерелье из береговых раковин на шеях и полосатая одежда около бедер... В числе их Клаша, Людмила и две губернаторские дочери, с которыми я когда-то танцевал. А мы, их верные и преданные супруги, идем с охоты домой. Мы молоды, красивы и сильны. Здесь нет безвкусыя, нет идеалов, бледности, страданий, злобы, холодного разврата... но есть книги и музыка, и выбор здесь основан на наивном влечении» [там же, с. 457].

Вскоре из Петербурга приезжает брат Ладнева, и Клаша влюбляется в него. Узнав об этом, Володя реагирует совершенно спокойно, не возражая против их брака. Но брат, ведущий бешеную жизнь, проигрался, и Клаша собирает для него деньги, продавая свои украшения. Бывшая возлюбленная, ставшая чужой женой, более не интересуется Ладневым; вся его симпатия пропадает.

Теперь взор Владимира обращается на Катюшу, знакомую по детским играм в Подлипках, которая была для него не просто горничная и «не просто Катя, подруга детства, а даровитая простолюдинка, священный предмет» [там же, с. 471]. Ладнев помогает Катюше добиться отпускной из крепостной неволи, и та обещает отблагодарить его лаской. Но ожидания оказываются напрасными: «...я добросовестно ждал, изредка упрекая ее за холодность. Но она всегда находила оправдания» [там же, с. 495]. В откровенном разговоре со своим приятелем Модестом Ладнев признается: «Я бы желал только иметь ее любовницей» — и на вопрос о нравственности такого желания расчетливо отвечает: «Года через два я буду в состоянии обеспечить ее» [там же, с. 517]. Судьба Катюши оказалась иной, чем желал Ладнев. Она вышла замуж за Модеста, а Ладневу оставалось только признать свое поражение: «Итак, уж эти умные глаза, эти губы, молодой стан, знакомые руки — все это не мое? Больно» [там же, с. 531]. Но он не хочет чинить Кате препятствий и даже становится другом молодой семьи. Впоследствии между Модестом и Катей начинаются размолвки, и через пять лет случай сводит Ладнева с уже «поблекшей, больной и павшей» Катюшей.

Вскоре у Ладнева возникает новый роман с Софьей Ржевской, уже не простолюдинкой, а гордой и умной девицей из семьи со строгими нравами. При этом Ладнев заявляет, что хочет через Софью добиться благосклонности ее кузины Лизы. Софья удивлена:

«— А меня уж совсем не надо?»

— Вас не надо? — отвечал я, прижимая к себе ту руку, которая лежала на моей... — Не будем гоняться за многими. Вы помогайте мне у Лизы, и не бойтесь, я буду ей верный и добрый муж... А пока отчего не пожить? Любви, разумеется, не надо... Но вы так умны, так милы, что с вами и без любви хорошо!» [там же, с. 577]. Но и эта история закончилась разочарованием.

Расставшись с Софьей, Ладнев вспоминает о поповой дочке Паше, которую знал с детства. Встречаясь с Пашей, он радостно замечает в ее поведении полное доверие к нему. «Как все это мне нравилось после кокетства и обманов Катюши, после причуд и безвкусыя Клаши, после дерзостей Софьи!.. О, Паша, милая Паша! Ты не знаешь, с какими аккуратными расчетами начал

ухаживать за тобой тот, с которым ты не боишься ходить в поле!» [там же, с. 587—588]. Но когда Ладнев думает о доверчивой Паше, его терзает совесть: «Что делать? Оставить ее? Но как оставить, когда она перед глазами? ...Но если мне суждено, упившись разом и сладострастием и состраданием, насладившись ее отроческим телом и мягкой душой, если мне суждено слышать или только подозревать, что кто-нибудь осмелился сравнить меня с Модестом, если кто-нибудь скажет про меня: да! он думал, что любит; он любил свое воображение, а не ее!.. О, Боже мой! не лучше ли стать схимником или монахом...» [там же, с. 589—590].

К концу романа некогда жизнерадостный и очарованный красотой жизни Ладнев превращается в «безочарованного», по его же выражению, человека. Но он еще хранит в душе тепло детских воспоминаний. И если сначала сострадание к Паше «только удвоивало желание обладать ею» [там же, с. 590], то потом Ладнев сам разрывает с ней отношения. Обольщения не произошло! Владимир решается сказать Паше: «Уезжай отсюда!» Впоследствии Паша выходит замуж за мелкого чиновника-пьяницу и умирает при родах.

Исследователь Ю. П. Иваск полагал, что «эрос Леонтьева и многих его героев, в том числе Ладнева-студента... — это эрос томления, “мления”, а не бурной страсти... леонтьевские донжуаны часто искушают, но редко соблазняют» [Ю. П. Иваск, 1995, с. 262]. Думается, что причина кроется в ином. Как признается Ладнев, «изо всех девушек, которые мне нравились в старину, Паша более всех неразлучна с Подлипками: здесь я встретил ее, здесь расстался с ней» [К. Н. Леонтьев, 2000, с. 367]. В этом и следует искать разгадку. Растерявший детскую веру и непосредственность, Ладнев на протяжении всего романа видит в Подлипках «тихую гавань», куда можно укрыться от житейских бурь. Обольщение Паши было бы разрушением этого образа. Одновременно произошло бы и разрушение импровизированного «рая» Подлипок, в который извне был бы принесен грех. Принесен именно им — Ладневым, так любящим Подлипки.

Через несколько лет после описанных событий Ладнев увидел ветку с цветами: «Белые цветки были чуть подернуты розовым внутри и пахли слегка горьким миндалем, разливая и кругом этот запах на несколько шагов. Я тотчас же вспомнил Пашу: она мель-

кнула тоже на заре моей молодости без резких следов, но подарила меня несколькими днями самой чистой и глубокой неги и тоски» [там же, с. 363]. Кто знает, ассоциировалась бы Паша у Ладнева с белыми (цвет чистоты и невинности) цветами, если бы задуманное соблазнение удалось. В отличие от барышень из высшего света, «завоевание» которых было для героя романа «доблестью», искушение Паши не укладывалось в его понятия о чести: «Не поступок мой особенно дорог мне, но мне дорого то, что хоть одно лицо из первой молодости моей осталось в неподвижной чистоте; все обманули, все разочаровали меня хоть чем-нибудь — одна Паша навсегда осталась белокурый, кротким и невинным ребенком» [там же, с. 596]. Так заканчивается роман «Подлипки», являющий собой ярчайший пример рефлексии самого Леонтьева.

О. А. Чуйкова

«ПРОКЛЯТАЯ ПЛЯСОВИЦА»
«О безумии Иродиадином» А. М. Ремизова

Произведения, составившие первый ремизовский цикл религиозных легенд, впервые вышли в свет в 1907 году под названием «Лимонарь, сиречь: луг духовный». Позже, в 1912 году, переработанный и расширенный вариант составил (вместе с разделом сказок «Паралипоменон») сборник под названием «Отреченные повести».

Этот сборник 1907 года представляет собой собрание вольных трактовок духовных рассказов и стихов. Причем Ремизов выступает здесь не как пересказчик-популяризатор религиозно-мифологических сюжетов, но именно как творец совершенно нового толкования раннехристианской философии.

В комментариях к первой повести «Лимонаря» «О безумии Иродиадином» Ремизов пишет: «Действующие лица: Царь Ирод и дочь его Иродиада. Ирод — один, другого никакого Ирода не было: он и младенцев перебил, он и голову Ивану Крестителю посекал, его живьем и черви съели. Иродиада не дочь Аристовула, сына Ирода Великого, не племянница Ирода Антипы, а родная дочь царя Ирода. Про Саломию ничего не говорится, апокриф такой не знает. Иродиада — панна: и за красоту панна, и за свою “поганость”». «Поганость» проявляется Иродиадой буквально

на первых страницах повести. Уже родился Спаситель, уже привела Звезда Волхвов на поклонение, но горечью и злобой преисполнено сердце Ирода. «Тоска, тревога, страх вороном клюют царское сердце, ибо народился царь Иудейский». Отец Иродиады выглядит как нечистый, отверженный Богом и людьми правитель. Описываемые реалии однозначно ориентируют читателя на заведомую враждебность окружающему живому миру, который, кстати, охвачен чарующим настроением Рождества, — лейтмотивом «Белые цветы».

Этот мотив повторяется с первой и до последней страницы повести. Сердце же правителя, терзаемое то вороном, то змеей (медяницей), отдано уже во власть дьяволу, который в обликах своих может являться как тем, так и другим. Сближаются с сатанинским окружением и гости во дворце Ирода. Подобная вакханалия масок усиливает ощущение гнусного фарса, низменного, порочного действия, которое воплотит в себе Иродиада, дочь царя.

Не являясь ведьмой в прямом смысле этого слова, Иродиада настраивает свое сердце на зло и колдовство. Встретив Иоанна Крестителя, она влюбляется в него и больше не может забыть. Она качественно меняется, ее душа перестает быть человеческой душой. Она не видит и не понимает божественного дара, возможности жертвенности и спасительности этой жертвы. Ее любовь становится смертельной отравой не только для Иоанна Крестителя, но и для ее собственной души. Вмещая в себя и искажая этот дар, Иродиада как бы направляет дальнейшее движение к гибельному финалу «Лимонаря». Это боль и вихрь без конца, потому что достойные чувства постепенно становятся своей противоположностью: «Во Иордани крестилась, там полюбила. И сердце ее отвергнуто. Не надо Ему дворцов, золота, царской дочери. Не надо сердцу, обрученному со Христом — женихом небесным». Вот исток дальнейшей жестокости и преступления Иродиады. В ней кипели горечь, искушение и потребность в любви, злая печаль от утраты надежды на счастье: «Ее сердце — криница, не вином — огнем напоена!» И все-таки тот факт, что царевна крестилась в Иордани, что в сердце своем носила смертельную, но любовь, поднимает повествование на несколько иной, более высокий духовный уровень. В напевы, почти заклинания, с помощью которых ритмически организована повесть, вплетается тихий голос ее Ангела-хранителя:

«Как мне не плакать, — говорит тихий ангел, — моя панна Иродиада свои дни считает». И плач ангела — может быть, последнее, что еще сближает дочь Ирода с человеком. Но как только совершается непоправимое (происходит венчание смертью) — рушатся чары Иродова дворца. В повести, как и в апокрифе, не дается прямой морально-этической оценки действиям панны Иродиады.

Иродиада в своем новом нечеловеческом качестве стала своеобразным суккубом, то есть порождением нечистого в женском облике. Превратившись в вихрь греховного танца, Иродиада становится именно химерой, бестелесной, проявляющейся на грани сна и реальности. И хотя в новом качестве она не обладает непрменной чертой всех суккубов — гипертрофированной и болезненной сексуальностью, она испытывает муки всех проклятых Богом. Ремизов пишет об этом так: «Каталонское предание рассказывает, как однажды застал рассвет Иродиаду на берегу замерзшей реки, а ей надо было перейти на ту сторону. Только что дошла она до середины реки, как лед под ней расступился и отрезал ей голову, заставив испытать страдания Ивана Крестителя. Голова, конечно, приросла немедля. Но с тех пор вокруг шеи Иродиады остался знак, словно красная нитка».

В образе Иродиады Ремизовым мифологизируется душа человека рубежа веков, внутреннее «Я» которого свидетельствует об измельчании, раздвоенности личности, ее слабости, уродстве и трагедии. Жестокость Иродиады — от обреченности слабого, лишённого веры, понимания Истины существа. По сравнению с апокрифом, где ее образ дается лишь как олицетворение похоти и бездушия, воплощение «прекрасного дьявольского зла», героиня Ремизова приобретает глубину и трагичность, ее сущность укрупняется страданиями, сближающими ее бесконечный танец не со стихийными силами, а с метаниями человеческой души, о которых писал И. А. Ильин: «Художественное око Ремизова видит ту общечеловеческую глубину и трагедию, которая лежит в основе всего земного существования и может быть выражена так: человек человеку — инобытие; люди мучаются от этого сами и мучают других — пока не постигнут всеобщего единобытия в Боге и не взойдут к Нему...»

РУССКАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ В ЕВРОПЕ
1920—1940-х годов
(Интерпретация князя Феликса Юсупова)

Русская литература XIX века возносила русскую женщину, русскую аристократку на небывалую высоту. Татьяна Дмитриевна Ларина, Анна Каренина из рода Рюриковичей, «тургеневские девушки» воплощали образы красоты, женственности, утонченности. Европа, и в первую очередь Франция, узнает о них в XX веке — во многом благодаря русским эмигрантам.

В своих мемуарах Феликс Юсупов дает подробную картину того, как русская женственность и образы русских аристократок повлияли на европейскую культуру 1920—1940-х годов.

Из России Юсуповым удалось вывезти 255 бриллиантов, 18 диадем, 42 браслета и 2 килограмма произведений искусства из золота, часть драгоценностей пошла в уплату за документы и дом в Булонском лесу, но немало было вложено и в предприятие фэшн-индустрии, Дом моды князя «Ирфе». Взлет «Ирфе» пришелся на середину 20-х годов, открылись филиалы в Лондоне и Берлине, убийство Распутина и расстрел царской семьи сделали Юсуповым лучшую рекламу. В 1924 году Дом моды князя Феликса Юсупова «Ирфе», тогда просто скромное ателье с одной закройщицей, устроил первый импровизированный показ: в гостинице «Ритц» на Вандомской площади тузы парижской моды представляли свои коллекции. За полночь, когда публика уже заскучала и собиралась расходиться, появились манекенщицы «Ирфе», задрапированные в шелковые, удлиненные (наперекор общепринятой укороченной длине) платья. Предводительствовала восхитительная Ирина Романова.

В Доме Юсуповых работали княгиня Трубецкая, княжны Саломея и Нина Оболенские, баронесса Анастасия фон Нолькен, дочь генерала Лохвицкого Нелли — русские красавицы с пышными титулами и неопределенным будущим. Благородный профиль, длинные пальцы, тонкие руки — богиня, или как я умирала... Мужественно и спокойно русская аристократия распродала остатки былой роскоши. Юсуповы так никогда и не вошли в роль хозяев: Ирину возмущало, если кто-то из моделей делал ей реверанс.

Русские аристократки повернули модельную индустрию на все 100, подарив миру профессию манекенщицы в ее современном качестве. До того, как носительницы звонких аристократических титулов вышли на подиумы, профессия манекен считалась уделом хорошенькой барышни с небольшим умом и заурядной внешностью. Девушки работали за пару шелковых чулок, парчовые туфли и крошечную зарплату. Приходилось часами стоять на столах, когда им ровняли подол, дрожать перед шефом кабины, не пить кофе, не курить, не кокетничать в хозяйских платьях. Рост был не важен — 160 сантиметров вполне достаточно. Манекенам требовалось знание языков: подиума не существовало, и девушки ходили среди публики, рассказывая клиенткам о достоинствах тканей, красок и отделки. Для этой роли русские аристократки, воспитанные в пансионах благородных девиц Москвы и Петербурга, подходили как нельзя лучше: они владели и языками, и правилами хорошего тона.

В то же время русские дамы из высшего общества были наделены типично русским, то есть очень высоким пониманием миссии женщины в современном мире. Не случайно, как отмечает Феликс Юсупов, многие выдающиеся деятели европейской культуры выбирали себе русских жен и подруг (Матисс, Пикассо, Дали и др.). Благодаря отечественной литературной традиции русские аристократки отождествляли красоту и самозабвенную добродетель, что впоследствии привело многих из них в ряды французского Сопротивления (1940—1945).

Эмигранты не изобретали ничего нового, они реставрировали «свою восхитительно точную Россию», которая была населена образами женщин. Так, Феликс Юсупов вдохновлялся обликом своей матери Зинаиды Николаевны Юсуповой, женщины непревзойденной красоты и стиля. Он вспоминал, как в тяжелых браслетах и кокошнике, с небрежным умением носить драгоценности (среди которых Перегринна — жемчужина, когда-то принадлежавшая испанскому королю, а в 1960-е купленная Элизабет Тейлор), Зинаида Николаевна выходила к гостям, и слуга-арап, пораженный ее видом, падал ниц. Именно такую женщину Феликс Юсупов мечтал воссоздать на парижских подиумах: рафинированная, стройная, элегантная, в безукоризненных туалетах, навевающих грезы о Востоке, окутанная флером

аристократического прошлого, такая же легендарная, как и ее жемчуга. В Европе 20-х властвовал образ женщины — «флэппер», полуночной танцовщицы и беззаботной модницы голливудского кино. Русские эмигранты придадут свободным и легкомысленным женщинам «веселых двадцатых» ретроспективную стильность, монархическую ностальгию. Героини-аристократки коротко стрижены и управляют «роллс-ройсами», но им больше подошла бы галантная эпоха: парк, водоем, кавалер, качели...

Но в русской эмиграции был и другой полюс женственности: из России выехало немало женщин-литераторов. Самой яркой и обособленной фигурой среди них была Марина Цветаева. Став в эмиграции поэтом монументальных форм, она не отказалась от своей главной темы — воспевание мужчины. Поэзия Цветаевой дву-полярна — в ней сосуществуют и мужчина, и женщина. Женщина не соперничает с мужчиной за место на капитанском мостике, она берет его под крыло, говорит с ним «по праву старшинства». Цветаева окажется последней русской поэтессой, воспевающей образ мужчины — «рыцаря в крылатом шлеме». В эмиграции она создаст целую галерею мужских образов: Родзевич, Эфрон, князь Волконский, Рильке, Пастернак, Маяковский и др. После Цветаевой русские поэтессы начнут писать «стихи о себе самих» (так называлась книга Ирины Кнорринг), и женская поэзия, не только в диаспоре, но и в метрополии, станет «однополярной», сосредоточенной только на женской субстанции. Но в 1920—1940-е годы в русской литературе в изгнании явлено всеобъемлющее женское начало, реализована роль женщины-хранительницы, сестры, любовницы.

А. С. Божич

СУДЬБЫ БЕСТУЖЕВОК — КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ДУХОВНОГО РЕНЕССАНСА СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Вследствие объективного стечения обстоятельств в 1930-е годы система советского среднего образования была вынуждена воспользоваться услугами т.н. «бывших» — это были в основном представительницы дворянского сословия и имущих классов, окончившие в свое время женские гимназии, специализированные институты, Высшие женские курсы, а иногда имевшие

и неплохое домашнее образование. Педагогический персонал советских средних школ в крупных городах примерно на 55—65% состоял именно из таких женщин. Эти женщины сумели передать подрастающему поколению не только определенные знания, но и сумму нравственных и поведенческих норм, своеобразный императив Высокой Культуры — прежде всего свое этическое и эстетическое отношение к окружающему миру. Именно тогда родился один из главных мифов советской педагогики — о том, что средняя школа может заменить семью или по крайней мере не хуже, чем семья, сформировать и воспитать личность. Эти женщины из «бывших» действительно сумели воспитать поколение патриотов и созидателей, несмотря на все издержки социально-политической системы.

К сожалению, большая часть этого поколения полегла на полях сражений Великой Отечественной войны, а те, кто выжил, сумели поднять из руин Советский Союз и на какой-то исторический миг превратить его в великую державу. Однако в 1950-е годы начался процесс деградации советской образовательной системы, а ориентация на количественные показатели, свойственная всей советской бюрократии, в том числе и в системе образования, девальвировала престиж знания и личной культуры. В эти годы большинство «бывших» ушло в мир иной, а тех, кого они воспитали, поглотила масса посредственности, задавившая и числом, и наглостью, и талантом демагогии. Насаждается ханжеское отношение к культуре и искусству, некий общий стандарт, подчиненный более идеологии, чем нравственной норме.

К числу этих «бывших» относятся и выпускницы Высших Бестужевских курсов.

Многие из них имели отношение к театру. Например, Ольга де Клапье де Колонь (урожденная Вивденко) стала художницей, сотрудничала с Комеди Франсэз, а в начале 1960-х годов стала инициатором постановки пьес Н. Н. Евреинова в Испании.

М. Г. Анищенко

ДАМА АБСУРДА В ДРАМЕ АБСУРДА

Абсурд отменяет эстимейт женской характерологии, созданный классической литературой. Такие понятия, как скромность, кра-

сота, добродетельность, нежность и т.д., покидают пространство абсурдистского определения «женского» гендера; минимизируется природное должествование женщины; отменяются функции хранительницы очага и прочих обязательств перед миром и семьей.

Образ женщины в драме абсурда коррелируется с категорией власти. Этим объясняется интенсивность реализации героинь в качестве источника агрессии.

Женские персонажи часто демонстрируют сильную враждебную риторику, стойкую готовность к ситуации нападения. Насильственные действия в драме абсурда не осуждаются. Напротив, часто оправдываются, так как агрессивный мир рассматривает унижение жертв как оправдание самого себя. Катарсис в этой системе отношений отменяется. Официальное насилие мира лигимитизируется. Персонажи не пытаются противостоять агрессии мира, напротив, по-своему оказывают ей поддержку, воспринимая насилие в качестве естественной составляющей коммуникации.

Женщина становится одним из инструментов трансляции зла, агрессии или структурного беспорядка мира (пьесы Э. Ионеско «Жертвы долга», «Амедей, или Как от него избавиться», «Бред вдвоем»).

В этой связи показательна феминистическая критика в адрес Ионеско, обвинение драматурга в оскорбительном изображении женщин и парадоксальное признание Ионеско. Когда Марли Шэффер в 1966 году брала у Ионеско интервью, она была явно озадачена тем, как драматург защищал своих героинь: «Женщины... Но я достаточно высоко их ставлю... Когда я изображаю пару, похвальное слово, как правило, адресую женщине».

Возражения Ионеско основывались на апелляции к пьесам «Стулья» и «Жертвы долга». И если с авторскими декларациями по отношению к «Стульям» можно отчасти согласиться («я сделал акцент на лояльности женщины по отношению к супругу, материнской привязанности и поддержке с ее стороны»), то комментарий к образу Мадлен из «Жертв долга» — «страдающая и трогательная» — отмечен лукавством. Вернее было бы говорить об амбивалентной природе женщины (одновременно тираничной и слабой в силу своей вынужденной зависимости).

Важно обратить внимание на концепцию «супружеской пары» в пьесах Ионеско. По словам драматурга, «это не просто он и она,

а еще и разъединенное человечество». Ионеско, разделяющий мнение Эмманюэля Мунье¹ о том, что «мужчина и женщина получают свое завершение только в супружеской паре», рассматривал мужчину и женщину как нуждающихся друг в друге, но в большинстве своих пьес изображал этот союз как имперфектный и неудачный.

Генезис непонимания, вероятно, кроется в персонифицированном противопоставлении женщины и мужчины. Женщина выполняет множество социальных ролей (мать, жена, ребенок, возлюбленная и т.д.). При помощи несложных аллюзий женский образ в драме абсурда превращается не в социальный тип, но в бытийную метафору власти. Женщина выступает в роли угнетателя и пожирателя мужчины.

Ионеско и Адамов разделяли мнение Н. Бердяева о том, что «мужское начало есть по преимуществу начало творящее, женское же начало есть по преимуществу начало рождающее» [*Н. А. Бердяев*, 1993, с. 71]. В этом противопоставлении, согласно философу, открывается диалектика отношений материального мира и творчества. Если «рождение происходит из природы, из утробы, и оно предполагает отделение части материи рождающего рождающемуся», то творчество «происходит из свободы, а не из утробы, и в нем никакая материя творящим не передается творимому» [там же, с. 70].

Брак Шуберта и Мадлен (пьеса Ионеско «Жертвы долга») можно рассматривать как нелегкий компромисс между требованиями социальных и индивидуальных ценностей. В этом отношении отмечен абсурдом брак самого Ионеско, невыносимый, но неизбежный, несущий отчуждение участникам. Шуберт — персонаж, вынужденный идти на компромисс с уничтожающими душу требованиями социальных законов. Мадлен настаивает на соблюдении этих законов, даже если они абсурдны. Она ассистирует допрашивающему ее мужа Полицейскому, олицетворяющему власть и насилие.

Пьеса С. Беккета «О, счастливые дни» стала первой, где главным действующим лицом выступила женщина. Визуальный образ героини, которая сидит по пояс в холме, чистит зубы, смо-

¹ Эмманюэль Мунье (1905—1950) — основоположник французского персонализма, философской концепции, основу которой составляет признание абсолютной ценности личности.

трится в зеркальце, проснувшись, произносит хвалу Творцу и о чем-то весело щебечет, — навсегда остался в мировой драматургии XX века метафорой абсурда. Под «счастливыми днями» Беккет с мрачной иронией подразумевает «последние дни» перед окончательным распадом мира. Но в ту метафизическую бездну отчаяния, которая разверзлась с катастрофической очевидностью, Винни явно не заглядывает. Она попросту не замечает ее. Абсурд жизни равен бытовым хлопотам, которые подлежат разрешению, исцеляют и утешают исполненностью.

Конечно же, монолог Винни нельзя интерпретировать в качестве исповеди. Героиня пьесы — воплощение метафизической агрессии, воплощающейся в усекновении мира до ритуальных банальностей повседневности. Масштаб реальности и воспоминаний сведен к перечню ничтожных реалий. Зрителю предлагается содержание гендера, который овнешняется, атрибутируется женским именем без обязательств подробного распространения их сути.

Образы мужчин у Беккета представлены в более широкой абсурдной палитре. Они богаче по реакциям на мир. И несчастнее, потому что испытывают насилие, как со стороны мира, так и со стороны женщины.

Герой Борхеса, безусловно апеллируя к культуре абсурда, произнес: «Зеркала и совокупление — преступны, ибо они умоножают человечество». В прозе абсурдистов в большей степени, чем в пьесах, звучит тема желания женщины быть подвергнутой сексуальному насилию с целью реализовать свое природное назначение. По отношению к мужчине, отмеченному сексуальной индифферентностью, желание женщины испытать сексуальное насилие воспринимается как метафизическое насилие. В пьесах этот сюжет редуцирован, но сохраняются некоторые его элементы. При формальном неразличении гендеров женщина присваивает себе роль жертвы, являясь при этом знаком власти, то есть источником агрессии.

Возрастные параметры гендера в драме абсурда исключают вероятность любовных отношений и реализации репродуктивных функций (героиней редко становится девушка; в пьесах абсурдистов, как правило, фигурируют женщины, вышедшие из возраста фертильности). Более того, даже ритуальная акция насильствен-

ного расчленения женщины абсурдирует сюжет рождения нового мира: искалеченная героиня шутовски кривляется, провозглашая нелепость всего — как самого рождения, так и мира.

Обобщая философско-социальный статус женщины в драме абсурда, выделим ее основополагающие параметры: а) женщина как транслятор агрессии и угрозы; б) женщина как манекен — параметры гендера заданы тождеством профессии (профессиональная манекенщица = социальный манекен; к примеру, в пьесе А. Адамова «Пародия»); в) женщина — псевдобожество, предназначенное для расчленения без обязательств рождения нового мира («Фандо и Лис» Ф. Аррабала, «Этюд для четверых» Э. Ионеско).

И. И. Мурзак

ЖЕНЩИНА КАК СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА. МАСС-МЕДИЙНЫЙ НАРРАТИВ «ЖЕНСТВЕННОСТИ»

Роль средств массовой информации в организации стандартов привлекательности. Масс-медиа и ТВ — поставщики данных о важности фактора физической привлекательности в межличностном общении. Эффект контраста при оценках физических параметров объектов: вес, пропорциональность сложения, формы тела, степень приятности мимики и т.д. Пропагандируемые рекламные стандарты привлекательности: интенсивность воздействия и уход от реалистичности.

Реклама — причина повышения «уровня» адаптации, источник привыкания к красоте. Красота как социальный парадокс. Торжество рекламной красоты и занижение оценок внешности обычных женщин реального мира. Физическая привлекательность — независимая переменная и «неизменный» мотив масс-медиа. Спорт, рекламная забота о здоровье и молодости, мода; обнажение как норма цивилизованного общества. Свобода — легализация обнажения и саморазоблачения. Реклама и ТВ — стимулирование вуайеристских интенций, дирижирование проектами будущего, сомнительный шанс заговорить его или подстраховаться.

Масс-медиа и продукция для семьи. Игра с реальностью в реальность. Механизмы симуляции бытности: производство реальности в форме гиперреальности. Модель вовлечения в те-

лепродукт: возбуждение, соблазн, отказ от тайны, бунт, нейтрализация разрушительных импульсов, приятие очевидности, оформление женщины в роли пассивного потребителя. Емкий рынок консьюмеристских образов, моделей поведения и стратегий успеха. Культ индивидуалистского успеха против патриархального института семьи.

Массовая культура. Отражение логики потребительского общества, формирование стандартов поведения и потребления, навязывание моделей идентификации. Конфликт с реалиями существования социального большинства.

Женщина в новой социальной матрице. Классификация потребителей на основе способов получения доходов. Владельцы собственного бизнеса; топ-менеджеры, государственные чиновники; начальники департаментов; офисные работники коммерческих организаций; высококвалифицированные специалисты; персонал; государевы люди (бюджетники); творческие работники; домохозяйки; пенсионеры; студенты. Женщина как скромный элемент социальной матрицы, невовлеченность в творческое социальное драйверство.

Женщина и ценностный вакуум постсоветского общества. Запад: напор брендовой коммуникации уравнивается мощными онтологическими составляющими — светской религией (демократия, права человека, гражданское общество) и религией. Россия: плюрализм личного счастья, идентификация эго с героиней рекламы.

Женщина и логика «общества риска»: обеспечение экономического существования подразумевает самостоятельность и свободу. Первая стратегия рыночного общества — женщина, вышедшая замуж за карьерный рост. Объект рыночных отношений — одинокий индивид, не отягощенный партнерством, браком или семьей.

Вторая стратегия: потребительски-гедонистическая модель. Практика репрезентации семейной жизни поп-героев как тотальной и агрессивной нормы. Светская женщина — воплощенные стратегии расточительства и потребления, эмблема и символ консьюмеристской идеи.

«Исповедальные» жанры масс-медиа. «Забота» о душе: коммерческий проект, прикрытый риторикой бескорыстия и психотерапевтическими откровениями. Терапия проблем, формирующая

стойкую зависимость женщины от коммерческих брендов. Мифическая вовлеченность в обсуждение социальных проблем — стратегия культурного понуждения к душевному эксгибиционизму.

«Женские истории»: жены топ-менеджеров и олигархов. Отец семейства — главный добытчик и арбитр. Гендерные идеологии формируют модель «правильной» семейной жизни. Публичный дискурс элит — бенефициариев социальной системы: архетип семейной жизни как царства женщины. Дом как священная обитель и привилегированное место. Дискурсивно-идеологическая практика «отказа от деяния» — стремление женщины символически преуменьшить значение собственной работы вне дома и соответственно повысить важность своих домашних трудов.

«Женские истории» обеспеченных домохозяек. Усталость от потребления, желание быть причастными к искусству. Ориентация на западный минимализм, loft, нью-йоркский дзен — буржуазное осмысление высокого стиля и желание выглядеть причастным к нему.

«Женские истории» маргинальной массы: гротескно-вульгарные формы презентации, жизнь как набор девиаций, трагедий, невоплощенного и скандалов. Отсутствие уверенности и самодостаточности. Претензии к государству.

«Женские истории» «рублевских» и «околорублевских девушек»: нам все должны. Саморепрезентация и требования героинь. Актив: умение красиво выходить из автомобиля, дар сочетать модные коллекции с винтажными вещами, талант блестяще выбирать вино к салату и отбирать 10% бизнеса мужа.

Диагноз. Конформизм и отсутствие единой идеологии. Отказ от постулатов общественного и коллективного в пользу частного, единичного, вырванного из системы социальных связей.

Абрис перспективы. Брендинговое пресыщение: недостаток уникального позиционирования «женского» стиля жизни, разочарование потребительниц в иррациональных преимуществах марок, рост популярности private-labels.

ЖЕНЩИНА ЛЕГКОГО ПОВЕДЕНИЯ
И ТЯЖЕЛОЙ СУДЬБЫ В ТЕКСТАХ Ф. ДОСТОЕВСКОГО,
Л. ТОЛСТОГО И Ф. ФЕЛЛИНИ

К проблеме мифологии национального характера

Культура, обращаясь к ярким социальным примерам, трактует образ проститутки в терминах философии, с помощью рациональных аргументов и метафизических понятий, языком психологии и социологии, в стилистике реализма, символизма и экспрессионизма. Логика одних писателей в освещении социальной и моральной проблемы порока замешана на негодовании. Для других — падшая женщина сродни обыденному факту действительности, который следует смиренно признать. Наиболее распространен взгляд русских писателей на проститутку как на жертву общества, заслуживающего самых жестоких дисциплинарных мер наказания.

В русской реалистической литературе образ проститутки достигает поистине библейских высот. Начиная с Достоевского, классическое деление героинь на «чистых» и «нечистых» приходит в такое запутанное состояние, что и не разобрать, где порок, а где ангельская невинность. Идея сострадания к падшей женщине высоко поднимает хоругви с камейным профилем Сони Мармеладовой над прочими героинями, кому заботами писателей удалось сохранить чистоту и не стать олицетворением социальной трагедии.

Общество уподобляется Достоевским и Толстым сосуду, в котором плещется концентрированный яд, и на читателя возлагается непосильный труд сделать выбор в пользу некой, слишком широко, до абстрактности широко, сформулированной идеи.

Достоевский и Толстой четко разграничивают причины и следствия. Действия человека, даже откровенно предосудительные, прощаемы писателями. Потому что они суть следствия куда более зловещей метафизической силы, которая обусловлена природой социального человека.

Мир, изображаемый Достоевским и Толстым, погружается в мистику непредсказуемого и логику социального кошмара. Достоевский создает драматические коллизии, найти выход из ко-

торых не представляется возможным. Толстой, следуя моралистической доктрине, настойчиво опекает героя, курирует каждую его мысль, каждый поступок.

Концепция Достоевского—Толстого сыграла роль гоголевской шинели, из которой вышли последующие философствования на тему причин, по которым женщины продают себя: страшное общество виновато во всем со всеми вытекающими, соответственно, страшными последствиями.

Призыв Достоевского и Толстого следовать букве Евангелия — вовсе не позиция святых, равно как и не жест невероятного простодушия. Он несомненно искренен. Однако романы «Преступление и наказание», «Воскресение» показали недостаточность добротной идеи и необходимость в серьезной этико-философской интерпретации проблемы. В противном случае возвеличивание магдалин превращается в пропагандистский моральный демарш, который, по сути, является не более чем эстетическим или мыслительным токсином.

Читатель XX столетия, познакомившись с идеями Ницше, Фрейда, Юнга, не желает ложиться на принудительное лечение в клинику абстрактной морали, он не хочет вручать свою судьбу полицейскому от абсолютной этики. Читатель XX века меняет рецептивное амплуа и становится зрителем Феллини.

Феллини производит философский таможенный досмотр столь популярных у моралистов вечных ценностей и отказывается от универсальной кредитной карточки морали. По Феллини, XX век накладывает на человека очень жестокие ограничения в смысле возможности следования духовным императивам.

У советского и русского читателя и зрителя сложилось стойкое представление о проблеме. Сонечка Мармеладова и Катюша Маслова предстают эмблемами порочного влияния общества на женскую природу. Феллини дал советскому зрителю и читателю неоднозначное прочтение греха, олицетворенного в образе женщины. По Феллини, проститутка выполняет одну из важных социально-воспитательных функций: она обеспечивает движение человека по реальности, минуя ханжеские мнения и предрассудки или, напротив, находя некоторое согласование между ними.

Феллини убежден: дух не всегда следует за буквой или изображением, он живет в сфере бессознательного, в мифологии

пространства, которое определяет специфику оценок человека, не распознающего свою суть.

Творчество Феллини представляет единение идей критического рационализма, феноменологии и экзистенциализма, он беседует с распространенными мифами, изучает возможность их применения к современности. Образ проститутки становится в этой системе исходной формой мужания итальянца. Объем влияния падшей женщины обнаруживает свою тотальность. Узнаваемые черты присутствуют во вкусах и отзвуках воспоминаний.

Феллини чужд ординарного недоброжелательства моралистов по отношению к падшей женщине. Для Феллини проститутка является важнейшим системообразующим элементом социальной и бытийной структур. Главное ее назначение — инициировать процесс познания жизни.

В изображении Градиски из «Амаркорда» ощущается нежная симпатия режиссера. Ни одного упрека, но восторженность и легкая ирония. Замужество героини становится финалом истории.

В фильмах Феллини падшая женщина предстает сконцентрированной метафорой подсознания, задающей свои правила интерпретации человека в мире. В соответствии с ними история мужчины обретает некоторую композиционную стройность потому, что женщина входит в текст индивидуальной инициации, затем становится образом искусства, открытым для интерпретации Юнгом, Фрейдом, затем Феллини.

Феллини создает две эпохальные женские фигуры («Дорога» и «Ночи Кабирии»). Героини занимают вполне определенное положение в общественной и культурной системе. Они — маргиналы, скромно ютящиеся на задворках общества. Но их роль в мифе не столь малозначима.

По мысли режиссера, философская легальность присутствия падшей женщины в мире продиктована мифологией пространства, времени, осмысленной волей и бессознательными хотениями, которые объективируют процесс социализации человека. Падшая женщина опосредованно связана со сферой сакральных понятий, и, хотя она проявляет и представляет их в гротескном виде, это не противоречит самой букве святых первоисточков.

Образ падшей женщины, представший в ипостаси матери, побуждает Феллини к обобщениям: «У нас в стране существует

самый настоящий культ матери: мамы, мамушки, всевозможные великие матери занимают господствующее место в этой захватывающей иконографии и на нашем личном и на общественном небосклоне: мать пресвятая Богородица, мать-страстотерпица, мама Рома, мать-Волчица, Родина-мать, мать наша Церковь...» Перечень сакральных символов завершается вопросом: «Можно ли считать оправданным это избыточное наличие, это изобилие матерей?» [Ф. Феллини, 2005, с. 90].

Русскому сознанию, безусловно, подобный поворот темы может показаться кощунственным.

Фетишизированный индустриализированный культ матери, утверждает режиссер, — это проблема современного общества, повод для тревоги, источник страха. Культ этот истолковывался столь обширно, что размылась его целостность, базовая семиотика. В зависимости от идеологических нужд и культурного уровня интерпретации в него вкладываются столь разнообразные смыслы, что культ матери каждый раз рискует потерять собственное содержание и превратиться в аморфный образ, равно удобный для прочтения в качестве хтонического или иррационального, бытового или спекулятивно-философского.

Феллини реабилитирует человека трудной судьбы, отказывается от омертвело-маринада нравоучительных мыслей, бросает вызов пектиновому конфитюру моралистических идей. Отмечая смысловую навязчивость сакральных образов, режиссер подвергает их критическому рассмотрению, соотносит с темой инфантилизма.

Тема замедленного взросления для Феллини чрезвычайно важна. Режиссер уточняет миф Города, включая в него человека и систему фетишей: «Рим — Рома — это мать, притом мать идеальная, ибо равнодушная. Это мать, у которой слишком много детей, так что ей недосуг заниматься одним тобой: она ничего от тебя не требует, ничего для себя не ждет» [там же, с. 155].

Морфологическое моделирование образа Рима тесным образом связано с проституткой. Древность столицы, ее «первобытность» предохраняют молодежь от неврастенических кризисов и в то же время лишают человека провиденциального взгляда, что «препятствует возмужанию, наступлению подлинной зрелости» [там же].

Никем не восполняемая роль проститутки, утверждает режиссер, — способствовать наступлению зрелости, выводить итальянца из хронического инфантилизма. Феллини со всей остротой ощущает, что его поколение уже не принадлежит патриархальному миру, в котором авторитет старших, проповеди священника, неизменный быт, устоявшаяся семейная и социальная традиции становились константами инициации. Поколение, на долю которого выпали испытание бедностью, фашизмом, национализмом нуждалось в поисках подлинности самого себя, изначального и т.д. и обнаруживает в нем фигуру, кажущуюся для других по меньшей мере предосудительной.

Достоевский, обращаясь к эстетике сократического диалога, склонен к плюрализму мнений. Для Толстого читатель не отмечен самостоятельностью мысли и суждения, он нуждается в поводе, его нужно наставлять и приструнивать. По Феллини, квалификация зрителя мало чем отличается от режиссерской компетенции в вопросах жизни.

Достоевский интерпретирует жизнь, Толстой работает с догматическими категориями. Феллини тяготеет к эстетике описательных интуиций, которые убедительны в качестве знаков интерпретации божественного сквозь призму человеческого, а не наоборот. Феллини далек от конструирования универсальной утопии. Он не принимает комплимент в идеологической актуальности, напротив, воспринимает себя сквозь призму иронии, которая, безусловно, не понравилась бы Толстому. Не выпуская пера, русский писатель тянется к бухгалтерским книгам морали. Толстовская проповедь звучит императивно, очень редко — в терминах конфликтологии, в которой работает Достоевский.

Мироконцепция Феллини зиждется на иронической рефлексии. Режиссер разрушает границы между безотносительно моральным и предосудительным, он воспринимает себя частным человеком, способным разрешить мировые проблемы не более чем частный человек. Как художник, он пытается разобраться в драме бытия, но как человек он осознает свое бессилие что-либо исправить.

Достоевский и Феллини движутся от моральной утопии к реальности человека. Толстой — от реальности человека к моральной утопии. Для Достоевского мораль — Человеческое в Бо-

жественном, по Толстому, мораль абсолютна, потому что она Божественное в Человеческом.

Фильмы Феллини — это путь от слова к паузе, от многоговорения к тишине. Режиссер сторонится монументальных философских декламаций, он работает с намеками, полутонами, деталями, добиваясь поразительного эффекта. Феллини вплетает характер падшей женщины в вязь бытийных образов, соотносит ее с мифологией времени и пространства, укрупняет ее роль в мире, а когда этого требует художественная необходимость, сводит к детали, без которой мир не может функционировать. Когда это необходимо, деталь уменьшает мир, обесмысливает его, в другом контексте та же деталь придает миру неведомый объем.

Достоевский и Толстой создают апокалипсическую картину моральной катастрофы, режиссируют конфликты, выявляя симптомы явной и скрытой угрозы, которая оказывается тотальной. На уровне мифопоэтических обобщений, присутствующих во многих фильмах Феллини, апология проститутки — акт противостояния власти общих мест и неизбежной инерционности культурных мифов, многие из которых, будучи уже мертвыми, агрессивно отстаивают свою идеологическую монополию на истину.

Допустима мысль о заочной полемике художников, но она будет поспешной и несправедливой. Творчество Достоевского, Толстого и Феллини предлагает варианты выбора. Художников сближает главное: возвращение ценности настоящему через возвращение в него настоящих ценностей.

Список литературы

Азимов А. История Англии: От Ледникового периода до Великой хартии вольностей. М., 2007.

Бердяев Н. А. Константин Леонтьев // К. Н. Леонтьев: pro et contra: В 2 кн. СПб., 1995. Кн.2.

Бердяев Н. А. О назначении человека. М., 1993.

Булгаков С. Н. Победитель — Победенный // К. Н. Леонтьев: pro et contra: Кн.1.

Грановский А. В. История короля Ричарда I Львиное Сердце. М., 2007.

Долгов К. М. Восхождение на Афон: Жизнь и мирозерцание Константина Леонтьева. М., 1997.

Ефимова М. Т. Ю.Самарин о Гоголе // Пушкин и его современники: Учен. записки Ленинградского государственного педагогического института. Псков, 1970.

Иваск Ю. П. // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн.2.

Корольков А. А. Тонко-развратное сочинение Константина Леонтьева и эволюция нравственности // Корольков А. А. Пророчества Константина Леонтьева. СПб., 1991.

Кретъен де Труа. Ивэйн, или Рыцарь со львом // Средневековый роман и повесть. М., 1974.

Кретъен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980.

Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 2000. Т. 1.

Мондри Г. Попытка типологизации творчества К. Леонтьева на примере анализа «Исповеди мужа» // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2.

НИОР РГБ. Ф.265. Карт. 30. Ед.хр.1; Карт. 38. Ед. хр. 2; Карт. 40. Ед. хр. 2.

Письмо И. С. Аксакова к Ю. Ф. Самарину / Вступ. статья и публикация Э. В. Захарова // Вестник МПУ: Серия «Русская филология». М., 2009. № 5.

Попов Д. Л. Повесть К. Н. Леонтьева «Исповедь мужа»: Сюжет и поэтика // Вопросы онтологической поэтики: Потаенная литература. Иваново, 1998.

Репников А. В. «Эстетический аморализм» в произведениях К. Н. Леонтьева. М., 1999.

Рестон Дж. Священное воинство. М., 2007.

Русский архив. 1896. № 2.

Самарин Ю. Ф. Сочинения: В 12 т. М., 1877—1911. Т. 12.

Самарин Ю. Ф. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост.Т. А. Медовичева. М., 1997.

Смирнова А. О. Записки, дневники, воспоминания, письма. М., 1929.

Сумбатян М. Б. Грех и покаяние Константина Леонтьева: Повесть «Исповедь мужа» в системе христианских взглядов Леонтьева // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.

Феллини Ф. Я вспоминаю... М., 2005.

Эллиас Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования. М.; СПб., 2001. Т. 1. Ч. 2.

Matthieu Paris. Chronica majora / Engl. transl. J.A. Giles. N. Y., 1968. Т. II.

Rossiaud J. Sadoime // Dictionnaire du Moyen âge P., 2001.

Художник *С. Архангельский*
Редактор *И. Доронина*
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 17.10.10. Формат 69х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ГУП ППП «Типография «Наука»» АИЦ «Наука» РАН