

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

1 • 2015

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ 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, С. М. Бархин, Д. А. Бертман,
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов, Р. Г. Косачева, М. Г. Литаврина,
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

На обложке:
Сцена из спектакля на основе песен К.И.Шульженко «Девичьи попевки».
Режиссер-педагог — Г. В. Тимакова.
ГИТИС. Мастерская профессора Д.А. Бертмана

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

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет
театрального искусства –
ГИТИС, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

- О. Л. Кудряшов**
ЧТО ОН ГЕКУБЕ, ЧТО ЕМУ ГЕКУБА?..
Эссе об абитуриентах. Впечатления и соображения9
- А. А. Бармак**
БЕЛЫЕ ПЕРЧАТКИ САЛЬВИНИ
И ДВЕ ШКОЛЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА39
- Г. А. Вострова**
ТИПОЛОГИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ
НАЧАЛА XX ВЕКА63
- П. Б. Богданова**
СТРАТЕГИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ.
КОНЕЦ 60-х – 70-е ГОДЫ78
- А. М. Киселева**
РЕВЮ «FOLLIES» ФЛОРЕНСА ЗИГФИЛДА96

ЖИВОПИСЬ

- О. М. Нетупская**
ХУДОЖНИК В АНТРЕПРИЗЕ «РУССКИЕ СЕЗОНЫ»:
НОВЫЕ ПУТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ТЕАТРЕ117

КИНО

- А. О. Сопин**
«СВЕТ НАД РОССИЕЙ»: НАЗАД—В 1920-е!
ИЛИ РЕПЕТИЦИЯ 1960-х?135

МУЗЫКА

- Г. Б. Абдирахман**
К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СПЕЦИФИКИ
МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ159

О. В. Синецкий	
РОК 60—70-х В ЧЕХОСЛОВАКИИ:	
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ	
И КОММУНИКАЦИОННЫЙ АСПЕКТЫ.....	173

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

O. Kudryashov

WHAT IS HE TO HECUBA, WHAT IS HECUBA TO HIM?9

A. Barmak

SALVINI'S WHITE GLOVES

AND TWO SCHOOLS OF ACTOR TRAINING39

G. Vostrova

TYOLOGY OF THE ART OF ACTING IN RUSSIAN THEATRE

AESTHETICS AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY63

P. Bogdanova

CONCEPTUAL DIRECTING STRATEGIES:

LATE 1960'S AND 1970'S78

A. Kiselyova

FLORENCE ZIEGFELD'S REVUE "FOLLIES"96

FINE ARTS

O. Netupskaya

THE ARTIST OF "RUSSIAN SEASONS":

NEW WAYS OF VISUAL AESTHETICS IN THEATRE117

CINEMA

A. Sopin

«THE LIGHT OVER RUSSIA»: BACK TO 1920s!

OR THE REHEARSAL OF 1960s?135

MUSIC

G. Abdirakhman

STUDYING THE PECULIARITIES

OF MUSICAL THINKING159

O. Sineokyj

ROCK IN CZECHOSLOVAKIA IN 60-70'S:

HISTORIOGRAPHICAL, CULTUROLOGICAL

AND COMMUNICATIVE ASPECTS.....173

■ *meamp*

О. Л. Кудряшов

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

ЧТО ОН ГЕКУБЕ, ЧТО ЕМУ ГЕКУБА?..

Эссе об абитуриентах. Впечатления и соображения

Аннотация:

Статья посвящена последнему набору на режиссерском факультете ГИТИСа. Автор размышляет о подготовленности абитуриентов, о способах проверки их способностей, об основных заданиях, даваемых на этих экзаменах. И более широко — о поколении, которое сегодня приходит в университет.

Ключевые слова: школа, абитуриент, экзамен, отборочные туры, режиссер, актер.

O.Kudryashov

*Russian University of Theatre Arts — GITIS
Moscow, Russia*

WHAT IS HE TO HECUBA, WHAT IS HECUBA TO HIM?

Abstract:

The article is dedicated to the student enrolment campaign in 2014, at Drama Theatre Directing Faculty, Russian University of Theatre Arts — GITIS. The author tells about the academic level of the applicants, methods and techniques used in evaluation of their artistic potential and the general tasks given at these exams. Moreover, the author meditates on the new generation of young people that now set to follow the path to higher education.

Key words: school, applicants, examination, theatre director, casting session, actor.

Почему все хотят в артисты? Коротенькие, длинные, неказистые, прямо- и кривостоящие, заики и громогласные, тихие, робкие и нахальные, дерзкие и забытые, умные и глуповатые? Почему их несет в этот водоворот неотвратно и стремительно? Они простаивают часами у ворот учебного заведения, голодные, падающие

от усталости, ждут своей очереди, пока выкликнут их фамилию и поведут их, как на забой, в душную тесную аудиторию, где они с выражением будут читать свою программу с непременным «ягненок в жаркий день пришел к ручью напиться...». Что заставляет их, написав в школе свой ЕГЭ, сломя голову мчаться к заветным воротам и ждать, ждать своего часа, а после с трепетом подходить к тем же воротам и искать свою фамилию среди прошедших на следующий этап этой сумасшедшей гонки за тенью? Что заставляет их держаться часами и не падать в обморок от усталости и голода. А отойти перекусить где-нибудь поблизости нельзя — вот-вот выкрикнут твою фамилию... И так длится месяц. Сидят, приклеившись к железной решетке, стоят, курят, бренчат на гитарах, переговариваются, что, как, где — кто слушает внимательно, а кто не очень, кто занимается пришедшим, а кто только формально прислушивается, где поют, а где танцуют, где жестко, а где не очень. Образуется маленький дружный социум. Они вроде и конкуренты, а вроде и друзья. Здесь помогут, подскажут, а могут и отвернуться, не заметить. Ходят тут свои короли, абсолютно уверенные в своем невероятном таланте — так говорили друзья, мама и, может быть, учитель. Есть забитые, робкие, серые мышки, не очень верящие в свою удачу, и тем не менее ноги сами принесли на это место...

К исходу дня в аудиторию входит последняя группа измученных, голодных мальчишек и девчонок. Сил у них уже нет, а надо собраться во что бы то ни стало и выдать все, на что способен. Надо убедить, одолеть этих тоже беспредельно уставших людей, сидящих за длинным столом и что-то таинственно записывающих в свои бумаги. «Имя, фамилия, год и место рождения» и т.д. Потом надо сесть на стул в составе десятки, вызванной на прослушивание, и с замиранием сердца, или скрежеща зубами слушать своего соперника, конкурента. «Хорошо, гад, читает! Здорово! И в комиссии улыбаются...» И надо что-то срочно переделывать в своей программе, чтобы понравиться, угодить, пройти сквозь это мелкое сито...

Вот такой изматывающий обе стороны марафон устраивается каждый год в каждой приличной театральной школе. Тысяча с лишним человек проходит перед глазами. В итоге не так уж много времени приходится на каждого. И вот за эти минуты надо не просто разглядеть человека, надо понять, что он такое, чем

хорош, а чего не хватает. И чего больше — хорошего или плохого, и чем он привлекателен, и каковы его способности, и есть ли они вообще — не искусная ли имитация предьявлена нам... И такое бывает. Времени бесконечно мало, за дверями стоит очередная партия, а день тоже не бесконечный, да и внимание на исходе — усталость берет свое. И так много дней подряд.

Конечно, куда привлекательней растянуть этот процесс, скажем, на год, и в течение этого года спокойно отсматривать людей. Но страна огромная. И не наездишься с Сахалина или Читы на смотрины. А самые интересные индивидуальности отлавливаются как раз в глубинке. Может быть, возможно наладить какие-то сессионные просмотры, то есть определять в течение года строгие периоды, когда люди могут приехать на такого рода консультации. И они могут более объективно составить представление о своих возможностях, и вуз в состоянии позволить себе спокойно формировать хорошо проверенный состав будущего курса. А летом — уже завершающая сессия с окончательным отбором претендентов. Так ли, иначе ли, но, кажется, система эта нуждается в усовершенствовании. Но сейчас речь идет не об этом. Я не буду касаться организационных проблем. Их много, и они, безусловно, требуют своего решения.

Мне интересно поделиться странной смесью впечатлений, а они весьма меняются от набора к набору. Мы формируем новую мастерскую раз в четыре года и смело можно сказать, что каждый такой набор является своеобразным показателем психологического состояния очередного поколения, его достаточно точной фотографией. Конечно, временные рамки вступительных экзаменов не совпадают с рамками поколения, тем не менее перемены чрезвычайно разительны. Дело еще и в том, что в театральные вузы поступает наиболее подвижная, динамичная, эмоционально одаренная часть поколения. Может быть, не самая интеллектуально продвинутая, но непременно остро чувствующая и реагирующая, в том числе и на определенные социальные изменения. Конечно, вопрос не в том, как они участвуют в этих переменах. Их, по преимуществу, мало волнуют мировые социальные и политические проблемы. Они скорее активно аполитичны, больше про себя, любимых, соображают. И тем не менее, как кажется, на сознательном, а скорее на подсоз-

нательном уровне, в психологическом состоянии, в структуре личности несут отпечатки нашего общества со всеми его напряжениями и проблемами. Эта печать иногда не очень заметна, но непременно присутствует. И выражена она бывает совсем не так, как нам хочется, менее определенно, более расплывчато. Новое поколение часто подвержено эгоистической эрозии, личность более зациклена на себе, чем на окружающих. Они более прагматичны, идеализм в них отсутствует почти стопроцентно. Их серьезно волнуют вопросы будущей карьеры, хорошего заработка, успеха. Собственно говоря, для многих эта сторона жизни и является часто ведущей, многое определяющей. Этакое представление о красивой жизни, сформированное чтением гламурных журналов. Таких мотыльков, бездумных, легкомысленных, летящих на огонь, много. И тем не менее в составе своей личности они несут определенную информацию о действительности, часто очень тревожную, так как они испытывают давление этой жизни болезненней, чем нормальный человек со стабильной эмоцией, без скачков и перекосов. Например, в их консультационных листах очень часто в графе родители — отец — стоит прочерк. Таких детей из разрушенных семей чрезвычайно много. Кто-то спокойно к этому относится, а кто-то очень болезненно реагирует на любой вопрос в этой части. Тут уже поле деятельности для психологов и психотерапевтов.

Из рабочей тетради. Привалил на отборочные туры почти целый выпускной курс одного из провинциальных театральных училищ. Это среднее учебное заведение, которое дает полноценное право на работу, на начало самостоятельной жизни. И тем не менее они здесь. Их приезд достаточно тревожный знак, хотя для нас, чего уж лучше — ребята размятые, прошедшие какую-никакую школу, знающие правила. Только вот вопрос — от чего они бегут сюда — нет работы, нет удовлетворения? Желание зацепиться за Москву? Ощущение, что столица всех примет и всех накормит, что в Москве решатся сами собой все вопросы?.. Разговариваю с ними, спрашиваю о том, о сем, пытаюсь не касаться профессиональных вопросов — что играли, куда их определили, что их привело сразу после училища снова на учебную скамью. В ответ поначалу какое-то невнятное бормотание, затем их прорывает. Из

всего потока формулируются две основные причины. Одна — нет работы, все театры в городе, а их мало, забиты под завязку. Другая более серьезная — плохо учат. Не стал вдаваться в подробности, начал слушать их программы. Все сделано, все одинаково — одна рука. Практически ни одной живой интонации, хотя ребята сами по себе любопытные, в разговоре живые. Какой-то неистребимый налет однозначности, прямолинейности, все в чтении объяснено до конца, совершенно нет воздуха. Однако проблема — придется перечислять, на это уйдет много времени и сил. Что тут можно сделать? Брать или отказаться. Конечно, всех их не возьмешь — их 6 человек, может быть одного-двух? Надо думать...

Так, какое же оно, это наше новое поколение? Вот один показатель, характерный для нынешнего набора — авторы, выбираемые для чтецкой программы. Ведь выбранное произведение не просто тестовый текст для предъявления своих способностей. Это еще и некое душевное тяготение к этому автору, к этим словам, пусть скрытое, но некое лирическое признание в трудных вещах, которые не выскажешь своим корявым языком. Вообще здесь интересная зона для размышления. Безусловно, многое отбирается по совету старших — родителей, учителей, если им доверяют. А это доверие заслужить очень трудно. Многие делают эту работу сами. По-прежнему костяк — Пушкин, Лермонтов, Есенин, Маяковский — авторы проверенные, апробированные. Тут во многом работает расчет. Абитуриент знает, что комиссия обожает классиков, вот и потрафим им. Часто это формальный выбор, так сказать в угоду, в котором человек не просматривается. Ну, иногда из Пушкина что-нибудь близкое, преимущественно о любви, скажем его знаменитое «Признание» — «Я вас люблю, хоть и бешусь...» Тут подростковые и юношеские гормоны прекрасно себя чувствуют, это их тема, это то, что задевает и беспокоит по-настоящему. Куда же тут денешься — безумная любовь, бессонные ночи, многостраничные признания, надписи на асфальте под окнами любимой, которые становятся все более популярными. Но вообще высокая классика их задевает все меньше и меньше. Она становится заповедной зоной — можно любоваться издали, но скорее она вызывает либо равнодушие или в крайнем случае ненависть, здесь школа ставит свою печать. Мо-

лодому человеку кажется, что лучше касаться ее поменьше. Она становится все более далекой, зашифрованной, непонятной. Чувства и отношения между людьми грубеют, полнота и тонкость уже неразличимы, подробность пугает своей длиной и многословием. То ли, к примеру, Б. Васильев. И близко, и понятно, и душа радуется. Обожают и наперебой берут отрывки из повести «А зори здесь тихие» с ее простодушной и такой ясной лирикой, с открытым конфликтом. О, про конфликт они практически все знают, отлично понимают, что нужно столкновение, и чем острее и прямолинейнее, тем лучше. И каждый второй темпераментно рассказывает, как старшина Васков с одной гранатой ворвался в землянку к фашистам и один пленил их всех. Или с восторгом и со слезами на глазах рассказывают о том, как прекрасная Женя Комелькова отважно купалась под дулами вражеских автоматов. Тут все естественно и понятно — молодости близок и открытый героизм, и пренебрежение к опасности, открытое и понятное противостояние — вот здесь свои, а там враги. Гармоничное и глубокое уходит из поля их интересов. Молодых людей все меньше волнуют эти свойства литературы. Конечно, это было и раньше, и тогда мы уже били набат — пора что-то делать, надо принимать какие-то меры по спасению, как-то решать отношения молодых людей с классической литературой. Мало что помогло. И дело даже не в самом выборе — тут что есть, то есть. Главное, что все это напоминает некое кусочничество, то есть некая выборка эффективных отрывков, то ли по совету кого-то, то ли по собственному поверхностному проглядыванию произведения. Как правило, они не знают его целиком или имеют какое-то весьма смутное представление. Какая-то лоскутная культура чтения с абсолютно прагматичной целью. Если это чтение вообще присутствует в их жизни, а не заменено просмотром смартфона.

Первый автор по популярности — Сергей Есенин, с его открытой и предельной эмоциональностью. Тут есть возможность, по их выражению, «оторваться по полной» — и слезу пустить, и пострадать о неудачной любви. Здесь все на руку — лихая бесшабашность, пьяная удаля, возвышенность и одновременно яростная ненависть, открытые слезы и спрятанное самолюбие, чистая лирика и площадная ругань. Одним словом, весь букет чувств, столь близких молодому организму, иногда совсем не различаю-

шему границ этих чувств. Ах, как приятно под видом конкурсного чтения смаху швырнуть в лицо этим старперам, сидящим с умным видом за длинным столом и что-то там черкающим в своих блокнотиках: «Мне осталась одна забава: / Пальцы в рот — и веселый свист. / Прокатилась дурная слава, / Что похабник я и скандалист...» Ведь они тоже в определенной степени в конфликте с нами, отделенными от них этим пресловутым столом.

По-прежнему любим громокипящий Маяковский. Его обожают за энергетику — можно проораться, да и иногда всплакнуть громогласно и красиво о потерянной любви. Совершенно ушел из употребления «советский» Маяковский. В чести ранний флейтопозвоночный поэт. Естественно, их не волнуют футуристические подробности такой поэзии, очаровывает поэт, выбросивший свои нервы на улицу, публично, со смелой откровенностью прокричавший на весь мир о своей очень трудной любви. Это подкупает, есть с кого брать пример. Тут тоже свой дежурный набор, включающий пять-шесть названий. Меня всегда занимало, по какому закону, молодые люди, отделенные друг от друга тысячами километров, непременно читают, скажем: «Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана...» Откуда такая общительность? Или у каждого нормального молодого человека или девушки есть невероятная потребность выделиться, быть оригинальным, смелым, бунтарем, непременно ощутить себя героем хоть на минуту, хотя бы в чтении, в публичной декларации? Видимо, так, поскольку это типичное состояние души молодого человека, идущего в артисты. Он обязательно должен быть смелым и даже наглым в хорошем смысле. Ведь он в известном смысле выступает от лица своего поколения, публично обнаруживает его позицию и точку зрения на миропорядок.

Но вот интересно — почти у каждого второго поступающего нынче в запасе — Д. Хармс и И. Бродский — авторы совсем не простые. Эти два поэта создают особую зону русского словотворчества, совершенно не похожую на предшественников. Авторы глубокие, острые, с невероятно драматичным ощущением жизни. При этом они занимают как бы крайние позиции: от энциклопедизма и эрудиции одного до подчеркнуто примитивной грубости другого. От поразительной смеси житейской дерьма с классической европейской образованностью до открытого нарочитого от-

рицания всякого образования и воспитания. В чем тут дело, что определяет такой выбор? В определенном смысле сегодняшние абитуриенты в корне отличаются, скажем, от моего поколения — ныне и ритм другой, и стих иной, и смысла поменьше. Другие песни поют молодые люди на своих тусовках. Но ведь им почему-то приглянулись, чем-то задели эти весьма замысловатые авторы. Не всегда и не каждый берет их потому, что модно, или потому, что нынче они открыты и доступны. Нет, они ощущают каким-то краем своего сознания, что эти литераторы говорят что-то важное о своем и их времени. И вот эта простая, как мычание, попытка это важное как-то огласить, донести, проговорить, чрезвычайно интересна. Я не говорю о кокетстве иных представитель этой чудной абитуриентской флоры — чем я хуже — все читают, и я покрасуюсь. Я говорю о достаточно серьезных попытках разговора. Конечно, попытках, не более. Но и они важны, поскольку говорят о важных внутренних процессах поколения. Учтем при этом далеко не благоприятные обстоятельства такого разговора — экзамены, комиссия, скудость отпущенного времени, необходимость произвести хорошее впечатление, пробиться через конкурс и пр. Я определенно могу сказать, что такие авторы в репертуаре поступающего несут смутное ощущение неблагополучия, тревожности нашей среды обитания, давления на их природу этой самой среды. Они прослушиваются в диссонансах, выкриках, акцентах, в напряженности исполнения, словесной передачи еще не отчетливо формулируемого смысла. Все-таки лучшие из них читают о себе и про себя.

Почему этот парень взял известное «Одиссей Телемаку» И. Бродского? Читал ли он Гомера, понимает ли он, о чем идет речь, когда он произносит:

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил — не помню.
Должно быть греки: столько мертвецов
вне дома могут бросить только греки...

Не могу точно сказать, знаком он подробно с «Одиссей», но груз нечеловеческой усталости от войны, от медленно и тупо текущего времени, от бессмыслицы происходящего он понимает.

Ему 20 лет, и он, может быть, плохо представляет этот остров, на котором застрял Одиссей — «все острова похожи друг на друга», — но в нем есть определенное соотношение смысла стихотворения со своим временем. Подкупало и другое — желание прорваться сквозь сложный образный строй Бродского, сквозь его тягучую длинную строку с трудно осязаемым ритмом. Появилась, а может быть, она и всегда существовала, небольшая группа людей, с интересом и вниманием читающая сложную литературу. Как жаль, что эти ребята не всегда обладали хорошими актерскими данными! Как жаль, что эта трудная работа сознания, интеллекта не преобразуется каким-то чудесным образом в необходимые актеру нервные, чувственные рефлексы!

Меня очень занимал вопрос — почему часто и с таким повышенным интересом абитуриенты выбирают из всего Хармса этот коротенький текст: «Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде. Так приятно бить человека по морде...» И дальше иногда с наслаждением, иногда строго документально, иногда садистски сочно они прочитывают: «...а я его стук по морде, а потом еще сапогом в промежность. Мой гость падает навзничь от страшной боли. А я ему каблуком по глазам! Дескать, нечего шляться, когда не звали!..» Чего здесь больше — юношеской жестокости, такого вот страшноватого выхода энергии? Ведь выбран этот кусок, потому что нравится, он отвечает каким-то внутренним потребностям. Ну, хорошо, прочитал его один. Так ведь нет! Он довольно регулярно встречается в репертуаре поступающих. Это о чем-то говорит? Не могу дать успокаивающего ответа — да, дескать, это все то же давление среды, безумное влияние телевидения, где потоком льется кровь, непрерывные репортажи о зверствах и истязаниях и военного, и мирного времени. Но это будет правдой, другого объяснения пока нет. Запомнился парень, который с неприкрытым удовольствием читал эти строки, с аппетитом снимая этот верхний слой прозы Хармса. Кровожадная агрессивность его изложения не была ему присуща органически. Это было очевидно, вся природа его была иной. Просто работал некий знак массовой культуры, который предполагает эту открытую и жестокую физиологичность, без которой уже не мыслится определенный материал. Он бессознательно шел в этой струе, подчиняясь ей до конца, даже не пы-

таясь осмыслить текст. Но был и другой исполнитель. Тот же текст прозвучал у него сухо, почти документально, протоколно. Но надо было видеть его глаза в конце повествования — он четко и определенно отделил слова от сути — не гимн зверству услышал он, а жестко запротоколированное свидетельство оскудения и озверения человеческой природы, потери человеческого лица в определенное время и в определенных условиях.

Последний набор много и с удовольствием читает Б. Рыжего, замечательного современного русского поэта, прожившего короткую жизнь. Для них эти, скажем, строки Рыжего не пустой звук:

Я родился — доселе не верится —
В лабиринте фабричных дворов
В той стране голубиной, что делится
Тыщу лет на ментов и воров.
Потому уменьшительных суффиксов
Не люблю, и когда постучат
И попросят с улыбкою уксуса,
Я исполню желанье ребят...

Как будто они нашли свой голос. Может быть, одних привлекает высокое поэтическое отчаяние, соединенное с блатной, жаргонной интонацией. В ней они ощущают тот необходимый молодежи вкус эпатажа, дразнилки, неподчинения правилам. Других тянет к себе мучительная исповедальная глубина, огромная взрывная сила протеста этого «первого поэта промышленной зоны». Господи, как рифмуются в русской литературе судьбы поэтов — и это неосознанно чувствуют молодые люди. Как и у Есенина, короткая жизнь, то же самоубийство, тот же вопль отчаяния. Только одному не дает покоя исчезающая деревня, а другому — растущие, мрачные закоулки промзоны:

Там гранит покрывается наледью,
И стоят на земле холода, —
Этот город, покрывшийся памятью,
Я покинуть хочу навсегда.
Будет теплое пиво вокзальное,
Будет облако над головой,
Будет музыка очень печальная —
Я навеки прощаюсь с тобой...

Наши абитуриенты тоже в большинстве своем приехали из похожих мрачных российских мест. Они с его помощью тоже проговаривают свое. Поэт еще не стал до конца понятным, почувствованным. Это в достаточной степени новое имя, он еще только усваивается, ложится на душу. А пока остается во многом отчаянно эпатажным грубияном. Лирическая интонация многим ребятам еще недоступна. Но время еще есть, как есть и острый интерес к этой поэзии. Наши абитуриенты несут на себе отпечатки всех наших бед и теснот. Они, как зеркала, отражают уровень человеческого достоинства сегодня. И не только отражают, но и увеличивают, поскольку все-таки в институт идут в основном люди способные, чуткие, эмоционально подвижные, реактивные И, как бы они ни закрывались от жизни, она их все равно достает и ставит свое клеймо.

Из рабочей тетради. Боже мой, почему они в большинстве своем так торжественно серьезны, я бы сказал, настырно серьезны? Ни капли юмора, ни тени улыбки. Или размягченно-лирическая плаксивая интонация, даже в Толстом, в Достоевском, или набатно-атакующий пафос. Они же совсем юные, они должны, просто обязаны много и хорошо смеяться, жизнь для них пока в основном праздник. Кто их научил, откуда они взяли эту поучающую серьезность? Или это сбитая оптика и внутренняя ориентация на приемную комиссию? Какой-то дядя или тетя сказали им, что в театральном институте ценят только истово серьезных людей. Вот они и стараются, наступая на горло собственной песне. Чуть покопаешься в них — они совершенно другие. Это проблема — маска, которую они натягивают на себя, отчаянно стараясь не быть собой. Что-то много в этом от общественного лицемерия.

И все же, кто эти молодые люди, так рвущиеся в совсем не хлебную профессию? Почему их так несет на эти рифы и камни? Что у них на уме и что за душой? Насколько они отдают себе отчет в том, что они из себя представляют, присутствует ли в этом тяготении хоть малейшая попытка самоидентификации? Или их головы совершенно забиты водопадом смазливых, экранных физиономий, неизвестно откуда возникающих и также неизвестно

куда исчезающих? И зудит у них один и тот же вопрос: а почему они могут, а я нет? Что, я не в состоянии сделать такое лицо и произнести эдак фразу?..

Но это мы говорим о самых поверхностных мотивах влечения — мода, красивая гламурная жизнь, гонорары, фото, телевизионные репортажи... Эта отравка непременно присутствует в этих мечтаниях — гламур, как первый и сильный раздражитель воспаленного детского самолюбия. А тут еще школа, одноклассники, учителя — «Ну ты, артист!..» И пошло — поехало. Механизм запущен, мотив избранничества начал работать, нашего героя должны оценить за границами нашего двора. И вот эта категория поступающих — «дворовые гении» — составляют значительную группу абитуриентов. Безусловно, среди них встречаются одаренные люди, которые достаточно быстро обнаруживают свой потенциал. Они переходят в следующую, уже значительно менее многочисленную группу. Назовем ее условно — «Способные», то есть имеющие какие-то небольшие данные для актерской профессии — эмоциональные, возбудимые. Но, как правило, не обладающие настоящей, мощной актерской заразительностью.

Частый гость в нашем огороде — эдакий усредненный тип, темпераментный, стремительный, часто очень торопливый... Огненно-рыжий невысокий парень буквально обрушивает на нас лавину громко произносимых слов. Неистово «выплевывает» текст. О чем он, что читает — понять трудно. Но очевидная энергия бьет через край, темперамент налицо. Как бы есть данные. Можно остановить, попросить его, скажем, прилечь на пол, что-то подложив под голову, и предложить спокойно и со смыслом повторить то, что он только что обрушил на нас. Помогает, но только на несколько минут, дальше «психическая атака» возобновляется. Похоже, что в его психике работает какой-то атакующий рефлекс. Тут интересно разобраться — природного свойства этот рефлекс, либо сознательно взращен, памятуя о том, что одна из первых данностей артиста — темперамент. Таких умельцев довольно много. По большей части это люди определенного склада, наделенные драгоценным свойством энергетики. Но какая она — слепая, бессмысленная, разрушительная? Или действительно ценная, творческая, замешанная на способности артиста подключать к ней свой разум? Наш рыжий, к счастью, оказался лю-

бопытным экземпляром, способным в достаточной степени контролировать себя. А от нескольких претендентов такого типа пришлось отказаться в силу совершенной неспособности разумно управлять собой. И все-таки энергия — удивительное свойство человеческой индивидуальности. Даже такая, неумная. Она как-то особо освещает личность, привлекает внимание, заставляет взглянуться, не обращать внимания на некоторые физические недостатки. Рядом может оказаться привлекательная, хорошо сложенная, с прекрасным лицом, отличной фактурой девица «осмнадцати лет» с фантастическим певческим голосом — а это уже невиданное богатство, с помощью которого, кажется, можно выразить все! Ан нет! Все мертвое, техничное и невыразительное, никак не согреть этой внутренней силой.

Из рабочей тетради. На одном туре два очень похожих парня, совсем рядом, бок о бок, что называется. Специально, что ли? Один из Москвы, другой из далекой провинции. Оба высоченные, под два метра. Хорошие лица, толковые, все делают грамотно. Очень похожи. Надо выбирать. При наличии весьма ограниченного количества мест два очень близких типажа нам, конечно, не по карману. А как бы хорошо иметь этих двух гигантов вместе. Надо их тщательнее проверить. Начинаем их крутить. Кажутся малоподвижными и не очень пластичными. Даем им музыкальное и танцевальное задание. И выясняется, что первый плохо слышит музыку, все время отстает в ритме и, самое главное, теряет в танце обаяние. Второй, напротив, удивил — подвижный, пластичный, прекрасно импровизирует в музыке. Проблема, кажется решена. При прочих равных, этот тур он выиграл. Интересно, что сам он своим пластическим возможностям не придает значения, — ну, танцует и танцует, кто теперь не танцует! Самооценка всегда что-то пропускает, не бывает объективной, особенно в этом возрасте. Впрочем, будет еще один тур. Посмотрим...

И еще одно попутное наблюдение, странное на первый взгляд, но имеющее весьма серьезное основание. Дело в том, что довольно много старообразных, старческих, условно говоря, лиц. Выходит молодой крепкий парень, называет свой возраст — мы просим это делать каждого — и ты глазам своим не веришь. Ему

семнадцать лет, а выглядит на тридцать. Помятое, усталое лицо, уже морщинки появились, как-то сутулится, словно года давят ему на плечи. Это касается мужчин и женщин. У последних, правда, присутствует некий феномен раннего развития. Совсем юные девочки часто выглядят взрослыми женщинами со всеми присущими достоинствами и недостатками зрелого возраста. В чем тут дело — понять трудно. Да, поколение стало более развитым физически, крупнее, солиднее, что ли. Но вместе с этим как-то незаметно уходит очарование юности, привлекательность молодого организма. Взрослый их вид несколько пугает, особенно когда видишь, что сознание, разум отстают от физического развития. Об инфантильности поколения говорят давно и много. Я не хочу добавлять материала на эту тему. Но одна мысль, может быть, и не совсем справедливая, не дает покоя — генотип русского человека, видимо, дает сбой. Он незаметно, но неумолимо меняется. Например, очень мало стало просто красивых людей. В старые добрые времена их, кажется, было больше. Я не хочу вставать в позицию: ах, в наше время и песни были лучше, и яблоки слаще, но что есть, то есть. Мы же выбираем лучших, внимательно и заинтересованно приглядываемся к каждому человеческому экземпляру, стараясь оценить его по возможности всесторонне и объективно. И могу сказать, что среди сотен просмотренных абитуриентов я могу вспомнить всего лишь несколько привлекательных мужских лиц. Да и среди женских тоже нет изобилия привлекательных. Да, конечно, красота часто совсем не совпадает с внутренними данными, но все же, все же... Не может быть столько нескладных, кривобоких, коротеньких девушек, претендующих на свое место в искусстве. Конечно, присутствует в известной мере отравление мифами, это лишает субъекта даже капли критического отношения к себе и своим данным. Бывает! Таких сразу видно. О, это безумное племя отравленных гламуром девиц! Не о них речь. О нормальных, вполне адекватных людях. Что им мешает посмотреть в зеркало и увидеть всю картину воочию. Но нет же. Есть какое-то внутреннее смещение понятий: я нехороша или недостаточно хороша внешне, но зато внутри меня есть такое — глаз не оторвать. Такие представители совершенного самообмана полной мерой присутствуют в нашей коллекции. Но бывает, редко, но бывает,

противоположное. И тогда это праздник, как любая встреча с природным талантом. На одном из туров вышел на сцену такой гадкий утенок — маленькая, ушастенькая, длинноносая, как говорится, — «ни рожи, ни кожи». Через минуту вся комиссия валялась в корчах от смеха. Море обаяния, океан заразительности и замечательная умная энергия. Эта малочисленная группа кандидатов и есть то искомое ядро, которое потом составит основу любого курса. И какое же разнообразие индивидуальностей, характеров, дарований! Похожа друг на друга только серость. Талантливые люди всегда неожиданность.

Из рабочей тетради. Девушка с иконописным, слегка вытянутым лицом, тоненькая, хрупкая, погруженная в себя, выполняет задания верно, точно, но будто стесняясь того, что ее заставляют делать какую-то несерьезную чепуху. Ну, сделала органично крошечный этюдик, станцевала канкан, выполнила еще какую-то просьбу. Непонятно, есть ли чувство юмора, присутствует ли в достаточной степени темперамент. Ничего особенного, все в достаточной мере точно, но в сердце, как говорится, не попала. Начинает читать. Серьезно, глубоко, явно увлечена своим автором, понимает его. Но опять же — не возьму в толк — может быть, это, как они говорят, «ботаник»? Даю ей трудное задание — смонтировать заново текст. (Не буду дальше объяснять, поверьте — задание достаточно сложное, тем более, что сделать это нужно на ходу, без всякой подготовки.) Чудеса, да и только, — на наших глазах, мгновенно, девочка «создает» новое произведение и делает это с таким тактом и таким чувством юмора, что в зале все присутствующие восторженно принимают эту импровизацию. Драгоценнейшее чувство умного, тонкого юмора, отличное чувство стиля, целого и прекрасная энергетика, опять же не прямолинейного свойства. Вот тебе и сдержанность, неуверенность! Такого рода открытия происходят очень редко, но именно они дают возможность надеяться, что все не так уж плохо.

Из рабочей тетради. Другая представительница прекрасного пола — невысокая, крепкая, хорошенькая девочка, с живыми глазами. Уже снималась в кино, потерлась в этих кругах, что, естественно, наложило отпечаток на ее еще неокрепшую натуру.

Держится с достоинством, но с каким-то внутренним вызовом, несколько высокомерно — не то, мол, видели. Не зажимается, не робеет, как основная масса абитуриентов. Кажется излишне уверенной, этакая кинодива в миниатюре. Все выполняет уверенно, энергично, но что-то в ней останавливает, не дает возможности сразу принять ее. Может быть, эта дежурная готовность, отсутствие настоящей искренности. Сущность закрыта, она уже умеет маскироваться, играть, прятаться. Надо каким-то образом спровоцировать неуверенность, нащупать слабинку, обнаружить, какая она настоящая. Крутим ее так и эдак, никак не поддается, всегда остается той же неизменяемой, уверенной. И вдруг на каком-то совсем простеньком задании сломалась, растерялась — то ли не поверила нашей просьбе, то ли решила, что не может быть задание таким простым, видимо, есть какой-то подвох... И вот эта минута беспомощности приоткрыла ее — чрезвычайно привлекательную, наивную, немудрящую девчонку. И снова вопрос — сколько же времени уйдет на то, чтобы ободрать ее, освободить от этого псевдомастерства, уже усвоенного ею.

Из рабочей тетради. Невысокий парень с простым, грубоватым лицом из спальной окраины Москвы. Простецкие, слегка хамоватые манеры «своего парня», развязная, вяло-свободная пластика, руки в карманах. Но удивительно заразителен — все, что ни делает, все, как говорится, в листа — убедительно, точно, смело. Никак не могу понять — что за чертовщина — откуда такая свобода и умение, не может быть, чтобы этот субъект, только что окончивший школу, был уже в такой отличной форме. Переходя из одного тура испытаний в другой, он демонстрирует стабильное, уверенное существование в материале, легко и интересно меняется. Чудеса, да и только, что за климат в этом самом Верхнем Бутове, способном производить таких выразительных парней? Потом тайна открывается — парень то ли закончил, то ли проучился какой-то срок в театральном колледже Олега Табакова. Он уже обтесан, приведен в форму, готов к делу. Замечательная, однако, школа Табакова! Только зачем им учиться дальше? Может быть, педагогическая система нашего большого артиста справедлива — и актеру действительно надо начинать свою деятельность в 15–16 лет, как это было когда-то в

школах при императорских театрах? И тогда дорога к появлению новых Ермоловых будет открыта? А так им предстоит провести еще 4 года на школьной скамье. И все-таки, как их учить?..

Наши юные артисты хорошо умеют обманывать, лгать. Почему-то они страшно боятся открыть, что где-то учились, имеют какую-то профессиональную подготовку. Страх порождает еще один миф — якобы в институт берут только с грядки, свеженьких, не подпорченных никаким знанием. Определенная правда в этом есть — учить с чистого листа во многом легче и спокойнее. С другой стороны, процесс обучения сегодня настолько интенсифицируется, убыстряется, что некоторая подготовка ни в коей мере не помешает, она позволит перевести процесс на более высокий уровень, поставить намного более серьезные задачи. Они прекрасно владеют телом, все понимают про освобождение мышц, отлично справляются со сценическим вниманием и т. д. Одним словом, эта компания готова брать другие высоты. Естественно, речь идет о качественной подготовке, которой, к сожалению, обладают только немногие. Часто встречается нечто противоположное — изломанные, исковерканные экземпляры, над которыми изрядно потрудился какой-то ремесленник, обучая их «системе». Это большие мастера по выдаче продукции с ужимками и прыжками, искусственными интонациями, с как бы поставленными голосами. Огромное число частных школ, спекулирующих на стремлении молодых людей к актерской профессии, стремящихся получить легкий заработок, становится уже настоящим несчастьем. Так называемые специалисты за хорошие деньги делают программы, учат с голоса, уродуют психику, приучают с первых шагов к штампам.

В этом наборе много перебежчиков из других школ. Я совсем не хочу хвастаться и говорить о преуспевании нашей мастерской. Многие из этих бегунов и в голове не держат, что на что они меняют, иногда попросту не понимают, куда они нынче устремили свои стопы. Им необходима перемена, их что-то серьезно не устраивает в первом месте учебы. Я говорю о серьезно ищущих людях, не о тех, кого отчислили по той или другой причине. Как кажется, проблема обучения, уровня школы, соответствия ее современному уровню воспитания заслуживает сегодня самого

серьезного разговора. Никаких рецептов у меня нет, да и информация о соседях тоже достаточно скудная. Так что опираюсь скорее на очень субъективные ощущения, на впечатления от бесед с абитуриентами, на желание понять, что же им хочется, к чему они по-настоящему стремятся.

Первая и, может быть, главная причина — школы стремительно и неуклонно стареют. Стареет педагогический состав, особенно там, где занимаются преподаванием работающие актеры-практики. Их не в чем винить, они полностью соответствуют тому уровню, который был заложен во времена их молодости. Ни времени, ни возможности, а часто и желания переучиваться, что-то менять в своей практике, у них нет. Не потому что они такие замшелые консерваторы и ретрограды. Просто внутренняя театральная ситуация, ежедневный зрительный зал, реакция этого зала их успокаивает. Их искусство затребовано, действует, пользуется успехом. Чего же боле? Зачем же менять лучшее на худшее? Этому, собственно, способствует и та тенденция к «здоровому» консерватизму, которая господствует сегодня в обществе. Не надо никаких новаций и экспериментов, не надо никаких открытий и перемен. Здоровое нравственное, чистое, очищенное от всякой порнографии и нечистот искусство. Жесткое реальное цензурирование при декларируемом отсутствии всякой цензуры, бесконечное количество ограничений и запретов совсем не способствует нормальной и свободной атмосфере творчества. Это касается, конечно, и школы, она же живет не в вакууме. Безусловно, она должна нести на себе печать консерватизма, направленного прежде всего на сохранение драгоценного, веками накопленного опыта театра. Без точного понимания и сохранения здоровых традиций невозможно нормальное театральное образование. Речь идет о базе, основе обучения. Но и она подвижна. В поле зрения театральной педагогики появились концепции Арто, Гротовского, Васильева, Брехта, Брука, постдраматического театра... Их уже нельзя не учитывать. Они работают, толковый абитуриент знаком с ними. Мы же очень медленно и тяжело меняемся. И возникает неизбежный разрыв между педагогом и студентом, когда последнего начинает не удовлетворять предложенная методика обучения. Еще раз оговорюсь — речь идет о серьезных учениках, не о тех

перекати-поле, которых достаточно много в нашей среде. Он начинает ощущать где-то в подкорке недостаток знаний или некую чуждую несгибаемость педагогических принципов.

Школа стареет, она существует во многом по инерции. Очень медленно обновляется и омолаживается педагогический состав. Молодежь в педагогику идет неохотно, трудно пробиться, низкая зарплата, тяжелый и не очень благодарный труд. При том, что педагогика — это очень специфическая профессия, весьма отличная и от актерской, и от режиссерской. Очень редко, когда в одном человеке успешно сочетаются все эти данности. Хотя, безусловно, все они должны в обязательном порядке присутствовать в педагоге. Но их соединение, сочетание происходит как-то иначе, в другом порядке, в иной комбинации. Прекрасно, если педагог ставит хороший спектакль или подробно и эффективно разрабатывает с учеником роль. Но все-таки основным качеством педагога остается его умение угадать и открыть индивидуальность и диапазон ученика и найти его место в сложной картине театрального мира на первых порах, пока не развились его способности. Не открою ничего нового, если скажу, что процесс этот долог и труден. Требуется много времени и очень много терпения. Учениками надо заниматься! На бегу это не получится. Вот почему так много практиков, как говорится, терпят поражение. Ни звание, ни опыт не дают гарантии успеха. Ты можешь быть отличным режиссером, делать прекрасные спектакли или быть превосходным актером — все это не будет иметь никакого значения при встрече с молодым человеком, который еще ничего не умеет, которого надо разгадать, открыть, привести в определенное состояние. И опять же достаточно много в нашем деле всадников, больших любителей гарцевать перед молодыми людьми, тешить свое самолюбие, распушать перья перед желторотыми неумехами. Только довольно трудно это делать сегодня — поколение другое — больше понимают и больше требуют.

Так в чем же причина бегства? В недостатке внимания? В поспешности обучения? А может быть, в недостатке любви? И такой лирический момент присутствует в обучении. Они ведь очень чувствуют, когда они желанные, а когда сироты. Все эти моменты в той или другой пропорции присутствуют в театральной педагогике, но, если по-крупному суммировать причины педагогиче-

ских трещин, то, пожалуй, можно сделать два вывода: недостаток внимания и устаревшая, неподвижная методика. Если первое еще как-то можно наладить, то со вторым труднее. Программа обучения явно устарела. Можно, конечно, пользоваться и ею при условии другого наполнения и других требований к заданиям. Ушло время подножного натуралистического копирования жизни, выдаваемого за реализм. Совсем не увлекают бесконечные и занудные этюды с расставаниями и ссорами любящих, которые когда-то обожали студенты. Изменилось понятия свободы и снятия напряжения. Сегодня молодые люди, ох, как свободны! Совсем другой уровень фантазии, образности, условности, раскрепощенности и смелости. Совсем иное соотношение личности и персонажа. Качественно другая логика поведения с неперменной парадоксальностью, неожиданностями и нарушением прямолинейного развития действия. И учесть этому необходимо с первых шагов, с первых упражнений и этюдов. Мы как будто не замечаем, что информационная насыщенность ученика абсолютно другая — он и видит, и умеет много больше.

На вступительных турах чего я только ни посмотрелся. Миловидная девушка неожиданно может вытащить огромный саксофон и тут же лихо сыграть пассаж на этом совсем не женском инструменте. Флейта, губная гармошка, необычные ударные, не говоря уже о скрипке и фортепьяно, этих совершенно знаковых инструментах детей из интеллигентных семей. Довольно качественная вокальная и хореографическая подготовка тоже не редкость в этой компании. То есть потребность заниматься искусством с молодых ногтей достаточно полно присутствует в определенной социальной среде. Нередко владение иностранными языками. С огромным воодушевлением исполняют вокальные композиции на английском языке. Примеры можно множить. Могу сказать только одно: такого разнообразия художественных данных — я не говорю о способностях, только о данных — в прошлые наборы не было. Молодой человек сегодня более подвижен эстетически, более пластичен внутренне, более разнообразен в своем выражении. А потребность в самовыражении в этой среде довольно сильна.

Из рабочей тетради. Две записи — одна в мае, другая в июне. Одна и та же девочка-абитуриентка. 1 и 3 туры. Два противопо-

ложных впечатления. Первое — «яркая, интересная, свободная, обаятельная...». Второе — «резкая, торопливая, стремительная в плохом смысле, без объема. Жесткая, сухая...». Что такое? В чем дело. Отчего такая разница? Записи разделяет всего месяц и такие контрасты! Почему так поменялись ощущения?

Вот наглядный пример первого впечатления и итогов достаточно подробной проверки человека. Первый показ абитуриент занимает несколько минут чтения, он весь концентрирован, мобилизован на короткий и сокрушительный удар. Нужно произвести впечатление, все нервы на пределе. Вот так происходит типичная обманка. Затем человека начинаешь проверять, снимая слой за слоем все его накопленные или сделанные умения. Надо подобраться к его неготовности, открытости, понять, какой же он на самом деле. Меняешь тональность разговора, даешь неожиданные задания, которые он должен выполнить тут же, пытаешься подобраться к его истинной природе... Вот тут-то и начинает открываться целый букет сюрпризов — и природа у него иная, чем он нам только что продемонстрировал, и темперамента у него или у нее настоящего нет, и меняется плохо, очень жесткая природа. Или совсем иная актерская природа — более мягкая, теплая... Для себя делаешь вывод — те, кто производит с первого момента хорошее впечатление, обязательно нуждаются в серьезной дополнительной проверке. Не обязательно, что он окажется другим, вполне может быть, что первое впечатление и не обмануло, но я как-то боюсь безоговорочно доверяться этой первой реакции. Природа сценического обаяния и темперамента настолько тонка и сложна, что первое впечатление, как правило, может быть очень неточным, обманчивым...

Просматриваю свои записи по приему второй нашей группы — режиссерской. Невиданным и совершенно необъяснимым был огромный поток желающих поступить на эту специальность. Помня прошлый набор и совершенное отсутствие выбора, только руками разводишь при виде этих батальонов, идущих на приступ. И здесь все тот же глупый раскардаш, придуманный чиновниками — второе образование должно быть платным, а деньги институт берет немалые. Но самые толковые и подготовленные идут в институт, уже имея одно образование.

Да и как иначе. Режиссура — профессия не детская, требует и опыта, и практики, и некой человеческой зрелости. Не буду повторяться, об этом говорено множество раз. Каждого такого кандидата встречаем вопросом — в состоянии ли он платить. Вопрос этот возникает еще до собеседования, иначе нельзя. Мы превращаемся потихоньку в некое подобие то ли бухгалтерии, то ли некоего финансового органа по проверке доходов. Противно? Очень! Почему я должен залезать в чужой карман, даже имея в виду благородные намерения? Как-то незаметно начинает смещаться центр внимания. Ну, спишем все эти протори на недостатки общества потребления...

Поток претендентов на режиссерские места делится на строго определенные группы. Первая, в основном женская, — выпускники училищ и институтов культуры. Их много, они кажутся сделанными поточным способом. Чистенькие, обкатанно сформулированные режиссерские экспликации — все честь по чести — идея, тема, замысел, решение, характеристика действующих лиц и т. д. Не за что зацепиться — гладкопись! Такое же обкатанное мышление — готовые формулировки, стертые слова. Как правило, полное отсутствие чего-либо свежего, неожиданного. Они катятся по проторенной колее, запущенные набитой рукой какого-то анонимного педагога. Такие же и макеты их спектаклей. Иногда попадаются профессионально выполненные изделия. Но всегда неуловимо присутствует дух усредненности, нивелировки. Люди, естественно, разные. Но всегда мышление уже некоторым образом деформировано, приучено к среднестатистическому уровню. Они непременно хотят учиться дальше, почему-то у них нет желания работать, как будто они поставлены на этот режим вечного унылого обучения.

И все-таки всегда ждешь некоего чуда. Открывается дверь аудитории, в нее с трудом протискивается человек с огромной коробкой — макетом и с большой папкой, в которой непременно экспликация, рисунки, эскизы и еще может быть что-то совсем не относящееся к делу, но представляющее жгучий интерес — это его увлечения, предмет жизни, то окошечко, которое может приоткрыться и обнаружить истинное лицо поступающего. Господи, какие же они разные — эти люди второго потока! Актеры, закончившие или сбежавшие из школы по каким-то невнятным пока

причинам, журналисты, учителя, театроведы, инженеры, бизнесмены. Болтуны, которых невозможно остановить, и молчуны, из которых слова лишнего не выжмешь, открытые и закрытые, желающие учиться по-настоящему и случайно залетевшие, скажем, потому что не прошли актерские туры. Развертывают свои почеркушки, сделанные на скорую руку, или водружают вполне профессионально выполненные макеты. С невиданными заворотами, разного свойства — искусственно придуманными, сомнамбулическими, сконструированными и глубокими, неожиданными. И письменные работы, так называемые экспликации, — два-три листочка, и тома в переплетах, где мысль тонет в словесном потоке. Сами они делали или кто-то помогал, консультировал? Где их собственное, а где заемное? Поначалу сказать трудно, ведь первая консультация занимает полчаса — минут сорок. Это совсем немного для настоящего знакомства. Все-таки моя главная обязанность — понять человеческий и художественный потенциал. Не оценить его принесенную работу и выставить за нее баллы — тут всякое может быть, в том числе и очень неточная, приблизительная оценка. Надо как-то открывать человека, разгадывать его. Наступает период проверки актерского мастерства. Я считаю ее обязательной, только выглядеть она должна совершенно иначе, чем у артистов. Задачи у нее совершенно другие.

Попробуем основательно воспользоваться этой возможностью. Приведу в качестве примера некоторые задания, которые даются на этом этапе. Только с одной целью, как можно ближе подобраться к творческому потенциалу абитуриента, понять, так сказать, устройство его мозга, мышления, фантазии. Тут совсем не обязательно высокохудожественное актерское чтение, да его может и не быть, большинство режиссеров-абитуриентов достаточно слабо владеют актерским мастерством. Важно другое. Ключевое слово здесь — решение. Прежде всего — как режиссер владеет смыслом. Он может читать без актерского блеска, но вот что и о чем он рассказывает, должно быть ясно. Еще чрезвычайно важна подвижность мышления, способность быстро менять решение материала, если он усвоен им достаточно крепко. Например, прошу поменять эмоциональную окраску решения на диаметрально противоположную. И сделать это достаточно быстро. Но, скажет оппонент, есть люди с разной реактивностью.

Конечно, отвечу я, но требуется в данном случае не отделанное до блеска новое изложение, но его наметка, эскиз, очертание. Нужно понять, насколько динамично его режиссерское видение, ведь это одна из важнейших сторон профессии. Прошу прочесть произведение с конца. В этом есть свой резон. Меняется частично суть и окраска вещи. А если к этому добавить перемену темпо-ритма, скажем, в самых простых пределах — быстро-медленно, — то при точной работе мы можем получить новое произведение с легким абсурдистским оттенком. Интересно, почувствует ли это сам исполнитель, перестроится он внутренне или все произойдет достаточно механически, рационально?

Второе задание в этом плане — монтаж произведения. Частично я его пробовал в актерской группе. Я прошу разбить материал на отчетливые части и смонтировать в новом порядке. Другими словами, режиссер, может быть, в первый раз пробует один из важных принципов современного театра — подвижность и возможность сочинения собственной композиции в связи с его решением. Все это входит в систему проверки владения материалом. К этому можно добавить и другие задания — найти главное событие, определить две-три важнейших по смыслу строки вещи, то есть обнаружить пока в самом первом заходе ее построение. Можно расположить эти задания в другом порядке, но суть одна — способность чувствовать форму, конструкцию произведения.

Возвращаемся снова к существу произведения. Предлагаю новую игру теперь уже с субъектом повествования. Это может быть и автор, тогда мы имеем случай лирического повествования, а может быть и персонаж, действующее лицо рассказа. В этом случае очень эффективно работает перемена объема персонажа, изменение масштаба, его укрупнение или уменьшение, смена его социального лица. Скажем, была простая девочка, стала богиней, вакханкой, колдуньей, проституткой, светской дамой, деловой женщиной... Меняется социальная принадлежность и объем, меняется и рассказ, его жанр, окраска, интонация и много других вещей, входящих в систему художественной характеристики. Тут интересно наблюдать за перестройкой сознания, точки зрения, за умением схватить и удержать новый человеческий характер. Вообще очень важно оторвать абитуриента, скованного рамками публичного экзамена, от этой кабальной

привязанности к материалу, дать ему возможность ощутить свободу владения и существования в нем. В этом сразу открывается подлинно творческая природа, способная легко и свободно двигаться на всех уровнях материала.

Тут необходимо сразу оговорить — речь идет не только о проверке умений абитуриента, но прежде всего об игре с ним. Он должен включиться в это непременно игровое самочувствие, легкое и в известной мере безответственное. Получится — хорошо, не получится — ничего страшного, найдем другой ход, другой прием, и все произойдет. Надо, чтобы абитуриент почувствовал, что нам тоже очень интересно этим заниматься, а это действительно интересно, ведь ты не знаешь, что в итоге из этого произойдет, куда кривая выведет, какой неожиданный поворот найдет творец. Момент импровизации и риска в этом присутствует в полной мере. Так, давая задание на ассоциацию литературного произведения с живописью — цвет и композиция — ты даже не представляешь, какое соединение может возникнуть в этой голове. Оно может быть искусственным, придуманным сочинением эрудита, но вполне может произойти и маленькое открытие, смелое и неожиданное. Это будет только его открытие, и оно ему чрезвычайно понравится, будет в дальнейшем использовано. В таком же направлении мы используем и музыку, то есть ассоциативное музыкальное звучание литературного произведения. Правда, в этой части улова маловато, знание музыки, особенно классической, чрезвычайно ограничено. Хотя, кажется, как раз в этой области работа может быть чрезвычайно плодотворной и эффективной. Музыкальная структура очень родственна литературной. Какие инструментальные тембры вы слышите здесь, сольное либо ансамблевое повествование, какой жанр вы ощущаете — этюд, соната, а может быть, оратория?.. Еще раз повторю, очень важно освободить испытуемого от жесткого гнета выбранного произведения, раз и навсегда закованного в определенное решение. Необходимо подвести к той степени свободы, при которой он будет легко распределяться в своем материале.

Все вышесказанное только часть режиссерских испытаний. Я не могу отдать предпочтение какой-то одной категории проверок. Но, конечно, макет, экспликация, разговор о решении пьесы на основе принесенных материалов занимает серьезное

место в наших коммуникациях. Здесь важен и выбор пьесы, и ее решение, и сценография, то есть весь комплекс подготовки к будущему спектаклю. Это по-настоящему трудный момент. Сразу отмечаем прилизанные, отутюженные работы, целиком построенные на трюизмах и повторах. Говорим только о серьезных сочинениях. Здесь, кажется, существуют тоже два потока, но совсем другого свойства. Первый — это сногшибательные, экстравагантные предложения, призванные в первую очередь ошеломить экзаменатора. Они, как правило, работают на первое впечатление. То есть ты должен проникнуться и оценить всю красоту и смелость предложения. Но как только начинаешь влезать в этот замысел, пытаться понять, как он будет существовать реально на сцене, в условиях спектакля, он начинает рассыпаться. Здесь не додумано, тут не решено, а вот в этом месте концы не сходятся с концами и вступают в явное и острое противоречие с ситуацией пьесы.

Вообще такие химерические проекты довольно часты — скажем, героев «Горя от ума» поместить в голубую(?) клетку и превратить их в животных... Спрашиваю: В прямом смысле сделать их животными? — В прямом! — А как тогда быть с поразительным текстом Грибоедова? — А его надо трансформировать. — Как? В ответ невнятное бульканье, что-то вроде того, что надо заменить слова междометиями, создать какой-то свой язык и т.д. Нельзя сразу отвергать и такой экстремистский вариант. В этом ощущении материала есть фантазия, дерзость, но все так незрело, сыро, без настоящего ощущения материи театра и актерской профессии, без понимания человека — пока решение может быть только одно — юноше надо подождать, более серьезно и ответственно подготовиться, пощупать своими руками, что такое театр.

Девушка показывает свой макет и решение «Трех сестер» Чехова — все перенесено в армейскую среду 70-х годов XX века. Кажется, ничего оригинального в этом нет — Чехов уже игрался в таком антураже. Но вот она начинает объяснять свой замысел — и понимаешь, что ничего заемного здесь нет, все продумано, все логично и убедительно развивается. Может быть, и был какой-то толчок со стороны, но наш режиссер точно чувствует все напряжение пьесы, у нее она не прогибается, не подстраивается под грубую актуализацию, напротив, в ней сохранена глубина и тон-

кость отношений. Конечно, я многое договариваю за нашего абитуриента, но первое впечатление серьезности проделанной работы не обманывает.

Взрослый мужик, инженер, желающий стать режиссером, защищает свой макет по «Бешеным деньгам» А. Н. Островского. Любопытно — сценография пьесы решена, как домики куклы Барби, что-то похожее на детский конструктор «Лего», этикие перевертыши — с одной стороны, дом Лидии, с другой — Василькова. Для него это история отношений молодого купца и юной, расчетливой девицы — итог совершенно инфантильного, детского подхода к жизни. Как он дальше справится с таким жестким решением, как сумеет выстроить и ситуации, и характеры пьесы в этой среде? Вопросы, вопросы, вопросы... Кто-то доказателен, а кто-то совершенно декларативен. Кого-то тянет в прямолинейный пропагандистский пафос, а кто-то не может вынырнуть из психологических глубин. Все по-разному. И все-таки замечательно, что в мозгах молодых людей произошла качественная перемена. Пусть с захлестом, с перебором они пытаются освободиться от пут банального школьного понимания драматургии, прорваться к новому, свежему, необычному пониманию материала. Не получается сейчас — случится в следующий раз.

Второй поток более консервативен, традиционен и более многочислен. Здесь преобладает устойчивая тенденция подробного, солидного, спокойного взаимоотношения с пьесой. Никаких вывертов, заносов, все как надо, в их понимании. Я говорю об этой тенденции без всякой иронии. Она отлична от культпросветовской безликой традиции. Здесь всегда присутствует серьезное понимание пьесы, достаточно уверенный разбор и решение. Для них характерен устойчивый интерес к классике. Практически отсутствует современная пьеса. И этому есть объяснение. Один из абитуриентов в возникшем разговоре объяснил: «С ней (современной пьесой) неинтересно возиться. Она вся наверху, разгребай — не разгребай, дно сразу видно...» Вполне возможно, что этот негатив носит вкусовой характер. И все-таки удивительно, почему новое поколение так равнодушно к своим пишущим сверстникам? Может быть, в новой пьесе слишком узкое поле для игры? В классике присутствует традиция, которую интересно оспорить, побороться, опрокинуть. В новой же

твои попытки революционизировать подход остаются незамеченными. Молодому поколению обязательно нужно пространство, чтобы размять мускулы, погарцевать, покрасоваться. И в этом ничего дурного нет, это естественное свойство молодости — учитывать зрителя, аудиторию, работать в расчете на реакцию. А как иначе — «чем будем удивлять?» — этот не такой уж шуточный лозунг Мейерхольда в крови у молодых.

Один из самых ответственных моментов в наборе — соединение актерской и режиссерской групп. Очень важно, чтобы они увидели друг друга как можно раньше. Может быть, еще до окончательного формирования групп. Еще кто-то может уйти, а кто-то добавиться. Это не будут решающие изменения в составах, но ощущение продолжающейся борьбы, конкурса помогает поддержать нужный тонус этого весьма длительного марафона. Обычно такое соединение происходит перед началом туров практической режиссуры, в которых актеры непреходящие и долгожданные участники. Вот тут и происходит первое принюхивание друг к другу, узнавание в деле, а не в разговорах. До какой же степени это ответственный этап, режиссеры поймут позже — ведь сейчас складывается первое впечатление о тебе, твоих способностях и возможностях, закладываются перспективы дальнейшего сотрудничества. Первое впечатление придется далее или преодолевать, или укреплять. У каждой группы есть свои козыри, вот их и надо продемонстрировать. Обычно мы делаем некий взаимообмен: режиссеры слушают артистов на последнем, третьем туре. И надо сказать, что эта встреча проходит куда как оживленно. Будущие актеры, понимая, что на них смотрят уже с прицелом практически их коллеги, включают какие-то совершенно новые механизмы игры, я бы сказал, оболъщения. Они более свободны, задиристы, существуют даже с некоторым вызовом. Группы уже практически сформированы, они понимают это, начинает работать уже некая внутренняя диспозиция, которая, как правило, приводит уже к созданию творческих союзов. Во всяком случае, этот тур приносит много сюрпризов, поскольку ребята начинают существовать без жесткой привязки к экзаменационной комиссии.

Следующий этап — выступление режиссеров в трудном для них актерском качестве перед своими коллегами-актерами. Вот

тут-то и начинается самое интересное — неожиданная поддержка со стороны актерской группы. О, они очень доброжелательны, видя других на своем лобном месте! И режиссеры на сцене ведут себя иначе — они не очень стесняются своих недостатков, их сила в другом. Но и задача у них трудная — им через очень короткое время работать с этими молодыми людьми. Их тоже надо как-то пленить, заставить поверить в себя, убедить в своих творческих возможностях. Так возникает эта своеобразная игра-соревнование, игра с приглядкой друг к другу, некое взаимное притягивание или отталкивание. Последнее также случается. А затем начинаются этапы практической режиссуры — репетиция отрывков или этюдов на заданном материале или теме. Это первый контакт с артистом. Для многих — это шок. Как за короткое время объяснить молодому человеку, что от него требуется. И не только объяснить, но еще и установить добрые отношения. Ругаться здесь не получится — время подпирает, надо работать изо всех сил. Время отпущено очень короткое. Это тоже одно из условий испытания — временной лимит. Все это требует воли, огромной концентрации, интенсивного включения фантазии, железной внутренней дисциплины. И, что немаловажно, контактности, способности установить нормальный режим взаимопонимания. Прекрасный этап двойной мобилизации всей группы! Она включена в этот чрезвычайно динамичный этап экзаменов в чрезвычайно суровом режиме. Одно задание сменяет другое. Показ, новое задание, короткие репетиции, и снова мы смотрим результаты этого штурма. Что и говорить, условия очень трудные — мало времени, не всегда хватает классов для репетиций, да и исполнители тебе выпадают не всегда те, которых ты бы хотел. Что делать! Элемент лотереи, безусловно, присутствует. Вот тут и надо внимательно смотреть за нашими абитуриентами — кто выпадает в осадок, а кто держит удар. Осторожно заглядываем в классы, где идет работа. Четкий критерий — если на тебя не обращают внимания — бросят, эдак косою взгляд через плечо и дальше — значит, работа идет нормально. Прислушиваешься к тому, что говорят режиссеры своим артистам: где-то полный бред, надо взять на заметку, а вот здесь все, кажется, по делу. Мы обязательно включаем педагогический контроль на этом этапе работы абитуриента. В такого рода набе-

гах накапливается интересный материал почти о каждом поступающем, причем иногда совершенно неожиданного свойства. Да, еще не умеют говорить с актерами по делу, много ненужных слов, лирики, краснобайства, но важно — существует или нет какое-то рациональное зерно, есть замысел или это переливание из пустого в порожнее... А вот наша девушка что-то очень вальяжно расположилась в коридоре на стульчиках со своими артистами. Как-то очень покойно у них, такой ленивый круглый стол. Интересно, что она покажет в результате такого сидения? В углу аудитории бывший артист буквально с пеной у рта что-то темпераментно объясняет. Круглые глаза у исполнителей — не догоняют режиссера. Актер он действительно хороший, опытный, он сам уже все проиграл, выстроил, теперь только передать им. А вот тут, кажется, тормоз, очень торопится, результативен. Скоро увидим, что он сумел сделать... Но общая атмосфера поразительная. Может быть, в будущем вот такого единения может и не случиться. А может, и возникнет, но уже на совсем другом уровне и в другом качестве...

Экзамены закончены, курс набран. Каким он будет, как сложится его дорога? У каждого набора свой путь и свои закоулки. Как и своя аура. Предсказать трудно. Ну что ж, поехали!..

Данные об авторе:

Кудряшов Олег Львович — заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства – ГИТИС. E-mail: oleg38k@yandex.ru

Data about the author:

Kudriashov Oleg — Merited Arts Worker of Russia, PhD in Arts Criticism, professor, Drama Theatre Directing Department, Russian University of Theatre Arts – GITIS. E-mail: oleg38k@yandex.ru

А. А. Бармак

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

БЕЛЫЕ ПЕРЧАТКИ САЛЬВИНИ И ДВЕ ШКОЛЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация:

Статья «Белые перчатки Сальвини» является фрагментом одноименной главы из книги автора «Семь шагов к театру». Книга предназначена для школьников средних и старших классов, учащихся колледжей, абитуриентов, а также для всех начинающих интересоваться и заниматься театром. В главе речь идет о двух школах актерского искусства — школе представления и школе переживания. Прежде чем начать разговор на эту тему, автор рассказывает о разных подходах к работе актера на концертной эстраде, об исполнении роли Отелло великими актерами А.Остужевым и Лоуренсом Оливье. Великие актеры не вмещаются ни в какие направления, ни в какие школы — они основывают направления и сами являются школами. Но изучение их сценического опыта дает возможность понять, что такое две знаменитые равновеликие школы актерского мастерства, в чем между ними разница и какое место занимают эти школы в современном театральном процессе и театральном образовании.

Ключевые слова: театр, эстрада, школа представления, школа переживания, Остужев, Оливье.

A. Barmak

*Russian University of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia,*

SALVINI'S WHITE GLOVES AND TWO SCHOOLS OF ACTOR TRAINING

Abstract:

The article “Salvini’s white gloves” is an extract from the author’s article published under the same name in his book “Seven steps towards theatre”. The book is addressed to secondary school pupils, secondary school graduates, prospective university students and all others who take interest in theatre and all those who contemplate following the theatrical path. The article focuses on different schools within actor training. Before embarking on the desc-

ription of these, the author tells about different approaches to actor training depending on genres and tasks set before the actors, including the treatment of Othello's character by such prominent actors as A. Ostuzhev and L. Olivier. Great actors don't fit within any theatre schools or movements. They constitute these movements themselves, and indeed, they are these movements. But a thorough analysis of their stage experience gives the possibility to grasp what these two schools of actor training, equally renowned for their cultural impact are, to understand the main differences between them and their actual place in contemporary theatre process and theatre education.

Key words: theatre, variety theatre, A. Ostuzhev, L. Olivier.

На эстраде существовал одно время, годов до семидесятых прошлого века, невероятно интересный, но и тогда уже, по правде говоря, редкий, а теперь, к сожалению, не встречающийся совсем жанр «устного рассказа». На самом деле это было очень любопытное явление, остановимся на нем ненадолго; собственно, именно «устный рассказ» и приведет нас к знаменитому случаю с белыми перчатками Сальвини. Он даст нам прекрасную возможность сказать несколько слов об еще одной немало интересной и важной грани театрального искусства — работе актера на концертной эстраде. А также поговорить о двух разных, но равновеликих направлениях актерского искусства: школы переживания и школы представления.

Работа театрального актера на эстраде требует от него некоторых специфических качеств, из которых первым является его умение устанавливать непосредственный контакт с публикой. Причем совершенно иным способом, чем на театральной сцене. В процессе действия спектакля иногда встречаются так называемые реплики «а парт», от французского «а parte», где последняя буква не читается или итальянского «а parte», где последняя буква, наоборот, произносится, но ударение остается на первом слоге. В переводе это означает «в сторону», подразумевает обращение актера непосредственно к публике, как бы сквозь воображаемую четвертую стену. Но все же в целом общение актера со зрительным залом происходит в театральном спектакле совсем по другим законам, чем на эстраде, во всяком случае, оно не прямое.

Выйти даже на несколько минут на эстраду один на один со зрителем очень нелегко; у тебя, в сущности, нет времени, чтобы установить контакт со зрителем; но без этого контакта выступление, как бы оно ни было дальше интересно, становится бессмысленным, внимание зрителя нужно схватывать сразу, мало, кто это может, на это нужен особый дар, вот почему на эстраде могут выступать далеко не все актеры. Кстати, из истории этого жанра мы знаем много примеров, когда не раскрывшиеся, по разным причинам, на театральной сцене актеры становились настоящими звездами именно на концертной эстраде. И не важно, был ли это так называемый легкий жанр сатиры и юмора, или такой серьезный, как исполнение с эстрады произведений классической литературы.

Каждый актер устанавливает эту необходимую ему связь со зрителем по-своему, различными способами, осуществляет при этом разные задачи. Но вот, например, как невероятно интересно это происходило у замечательного советского актера Н. Д. Мордвинова, довольно часто и с огромным успехом у публики выступавшего на концертной эстраде с чтением поэтических произведений; особенно прославился он, один из последних русских актеров-романтиков, исполнением романтической поэмы Лермонтова «Мцыри». На вопрос, какова его актерская задача, когда он выходит на эстраду, он отвечал: «Обнять зрительный зал!» Какой же надо было иметь актерский художественный темперамент и какую большую человеческую душу, чтобы иметь право на такую задачу — заключить в объятия зрительный зал! Выполнить ее, конечно, трудно, особенно начинающему актеру, но очень неплохо держать ее в голове каждому, кто выходит на сцену или концертную площадку, чтобы потом все-таки получить на нее право.

Зритель концертного зала становится партнером актера, он является его основным и прямым объектом внимания. Сложность такого жанра, как устный рассказ, заключается еще и в том, что при наличии всех этих неперенных и достаточно трудных условий он создает еще одну трудность. Этот жанр — устный рассказ — возникает на глазах зрителя, в процессе общения с ним артиста и весьма зависит от этого общения, что несколько напоминает принцип все той же итальянской комедии, в которой, как вы помните, основываясь на предварительном сценарии, текст

спектакля, а в данном случае выступления актера, по-настоящему рождается в процессе общения актера с публикой. Само собой разумеется, что артист, выступающий в жанре «устного рассказа» должен обладать и литературным даром.

Многие артисты выходили на эстраду и выходят сейчас, хотя все реже и реже, с чтением стихов и прозы, делают это замечательно, но они — чтецы, а не рассказчики. Действительно, артистов так называемого жанра «художественного слова» можно, конечно, условно разделить на два типа: чтецов и рассказчиков. Чтец передает нам автора, раскрывает его мысль, открывает красоту его художественной формы, разумеется, он это делает не отстраненно, а как бы проживая автора, пропуская его литературный материал через себя.

Рассказчик же... рассказчик рассказывает, что с ним или как будто бы с ним случилось, вот чуть ли не только что. Это совершенно особый дар, не подменять собою автора, но выражать его через себя. Когда-то Бюффон в середине восемнадцатого века в своей речи по случаю принятия его во Французскую академию, сказал ставшую знаменитой фразу: «Стиль — это человек». Кажется странным, что сказал ее естествоиспытатель, но в его время и естествоиспытатель был прежде всего писателем. П. А. Вяземский, друг Пушкина, писатель и литературный критик, так передавал мысль французского просветителя — в слоге весь человек. Так вот рассказчик как бы перевоплощается в слог автора, между артистом и автором как будто бы и нет зазора. И правда, бывает, смотришь на артиста и забываешь, что он артист, что он исполнитель, что его искусство вторично, по отношению к автору, как, кстати, вторично вообще театральное искусство, ведь оно основывается прежде всего на литературе. Видишь человека очень симпатичного тебе, который с тобой делиться и делает это так тактично, так интеллигентно, что ты поневоле начинаешь попадать под обаяние его личности и слушаешь его рассказ с огромным и сочувственным вниманием. Создается впечатление, что артисты рассказывают свое, а не чужое, как будто бы стихи или проза, которые они читают с эстрады, сочиняются ими сейчас, сию минуту, буквально на наших глазах. Их можно назвать импровизаторами, а то, что они делают, — импровизацией. Разве что публика не предлагает им темы для импровизации — как, по-

мните, предлагали или заказывали темы бедному поэту-импровизатору в повести Пушкина «Египетские ночи».

Такое ощущение непринужденной импровизации от выступления артиста бывает редко, чаще мы все же видим чтеца, а не рассказчика. Знаменитый артист Сурен Кочарян исполнял на эстраде «Одиссею» Гомера. То, что делал на эстраде Сурен Кочарян, собственно, просто чтением или даже исполнением назвать было нельзя; он выходил на сцену, неторопливо устраивался в кресле и начинал — рассказывать. Рассказывать, как бы от себя, а не с чужих, хотя и прекрасных слов, не просто читать или исполнять, пусть и талантливо, но все же не свое, а чужое. Конечно, держать это импровизационное ощущение легче, если имеешь дело с небольшой литературной вещью, но вот Сурен Кочарян умудрялся делать это с грандиозной эпической древнегреческой поэмой. Всегда поражало, как это он смог запомнить такое гигантское количество сложнейшего текста, состоящего из гекзаметров, и не просто запомнить, но по-актерски присвоить его себе, сделать текст своим. Он именно рассказывал «Одиссею», нисколько не снижая ее величия и эпичности, и со всем тем создавал теплую атмосферу приятельского душевного разговора.

Для любого артиста, выступающего на эстраде с чтением литературных произведений, очень важно присвоить авторский текст, увидеть то, что лежит за ним, сделать своим, прожить его, пропустить через себя, а потом, через ленту своих видений, заразить им зрителя, собственно, то же самое происходит и в любом спектакле, и драматическом, и музыкальном. Однако существует очень тонкая грань между рассказчиком и чтецом; настоящих рассказчиков на эстраде всегда было меньше, чем даже прекрасных артистов-чтецов.

Так же как в театральном спектакле актер не показывает, а проживает свою роль, так же и на эстраде артист не читает, а проживает текст автора, но на рассказ способен далеко не каждый даже талантливый исполнитель, да и далеко не каждый артист имеет (это весьма существенный момент), на это право, тут нужны огромная культура и тонкий художественный такт, чтобы ненароком не подменить собою автора. Исполнение может быть замечательным, но далеко не всегда рассказом; рассказывание, как мы, надеемся, в этом убедились, процесс особенный и тре-

бует от артиста дарования так вживаться в чужую историю, как будто она случилась именно с ним, а не с кем-то другим. Тут важно создать особую интимную атмосферу, располагающую к взаимопониманию, атмосферу, в которой человек откровенно делится с нами своими впечатлениями, открытиями, бедами, радостями. Таким артистом-рассказчиком, собственно, и создавшим эту традицию рассказывать о чем-то на эстраде, а не исполнять что-то с эстрады, был, например, А. Я. Закушняк, непревзойденный рассказчик, устроитель так называемых «интимных вечеров рассказа». К искусству Закушняка, которое оказало огромное влияние на все последующее существование этого редкого жанра, к тому, что он делал на концертной эстраде, тоже нельзя было отнести слово «читает». Его невозможно было даже назвать чтецом, в привычном понимании этого слова, хотя чтецов, и замечательных, было в то время на эстраде немало, достаточно вспомнить гениального В. Яхонтова; нельзя было сказать, что Закушняк исполняет произведение — нет, он именно рассказывал автора, так непринужденно и так естественно, как будто бы то, о чем он говорит, случилось именно с ним самим, как будто бы он сам был только что свидетелем того, о чем хочет сейчас поведать зрителю.

История театра и эстрады знает имя артиста Вл. Хенкина, блестяще исполнявшего рассказы М. Зощенко, и о нем нельзя было сказать, что он чтец, что он читает прозу Зощенко, так органичен он был, именно рассказывая Зощенко. Этот тонкий иронический писатель, блестящий стилист, надо сказать, всегда был одним из самых трудных, по-настоящему почти невозможных для исполнения на сцене авторов: Зощенко как бы скрывается за образом своего героя-мещанина, от лица которого якобы ведется рассказ, нигде не обнаруживает самого себя, но взять только этот образ мещанина — это значит не понять писателя. А передать и характерность речи, и ход мысли зощенковского героя-рассказчика и не потерять при этом природу чувств самого автора — интеллигента в настоящем смысле этого слова, чертовски трудно и требует от самого актера прежде всего большой культуры и подлинной интеллигентности, что встречается сегодня, увы, нечасто. Вспоминается работа на эстраде Игоря Ильинского — исполнение им, например, рассказов Чехова. Многие знаменитые актеры выступали на эстраде с рассказами извест-

ных писателей, обладая искусством делать чужую прозу как бы своей, присваивать себе авторский текст, разумеется, с точным пониманием лица автора и природы его чувств, это очень большое и тонкое искусство.

Но мы говорим не об этом искусстве, как бы интересно и трудно оно ни было, недаром, наверное, сегодня мы почти и не слышим ни артистов-рассказчиков, ни артистов-чтецов, да и сам замечательный жанр, как раньше говорили, художественного чтения практически забыт. А ведь относительно недавно, сколько было афиш, приглашающих на концерты художественного слова, чтецкие вечера. И сколько же великих имен родной литературы вернулись к людям, например, в шестидесятые годы прошлого века, и сколько новых имен было открыто именно благодаря целой плеяде талантливых артистов-чтецов! Наверное, дело здесь в том, что вообще сегодня мало стали читать, а стало быть, и думать, потеряли вкус к слову, мы уже говорили об этой беде выше, что ж, приходится повторить еще раз.

Нужно как можно больше читать книг — перелистывая их, муся страницы; как сказал поэт: «чем книга чернее и листаней, тем прелесть ее задушевней»; книга заставляет полюбить и оценить слово; артист, произносящий это литературное слово со сцены, если его смелость совершить это оправдана, делает его конкретным, зримым, помогает нам услышать в этом слове оттенки мысли и чувства автора, которые мы не разглядели и не услышали при чтении произведения. Чтение книг для человека театра — актер ли он, режиссер, театровед, театральный художник и т.д., — это должен быть процесс столь же обязательный, сколь и естественный.

Мы сейчас говорим о рассказах особого рода, о так называемых «устных рассказах», сочиненных самим артистом, рассказах, им же самим созданных, им же самим исполненных на сцене. Более того, — на что мы уже обращали ваше внимание, — создающихся на наших глазах, в этом жанре всегда был силен момент именно импровизации. То есть о таком случае, когда артист выступает на сцене и как автор, и как актер-рассказчик в одном лице. На самом деле это искусство древнее, это искусство сказителей, устная литература существовала всегда, рассказчик почти всегда был и автором.

Устный рассказ не сочиняется заранее, а потом исполняется на сцене; это не литературный жанр, а сценический, театраль-

ный, вся прелесть и трудность его в том, что он возникает на наших глазах. Во времена А. Н. Островского был знаменит как автор-исполнитель своих рассказов актер И. Ф. Горбунов, как правило, сюжеты он брал непосредственно из народной жизни, его актерские и литературные зарисовки из жизни простого народа были невероятно популярными. Эти зарисовки Горбунова живы и сегодня; прочтите их — какие интереснейшие типы встанут перед вами, какое это замечательное подспорье актеру и режиссеру в их работе над классической русской драматургией. Не случайно рассказы Горбунова довольно часто выбирают абитуриенты театральных институтов, и, хотя исполнять их очень трудно, они дают прекрасную возможность талантливому человеку показать самые разные грани своего дарования: редкий вступительный экзамен по актерскому мастерству обходится, например, без «Пушки» И. Ф. Горбунова. Но свидетели выступлений Горбунова, современники его «устных рассказов», очень хорошо видели разницу между «устными рассказами» артиста и ими же, но напечатанными в книжке. Изданные рассказы Горбунова были литературной записью его выступлений, а стало быть, при всей их занятости и литературном мастерстве, лишены были самого главного: живой актерской импровизации. В советское время еще относительно недавно с собственными устными рассказами на эстраде выступала замечательная актриса Елизавета Ауэрбах. И хотя эти рассказы можно прочитать, они не дают представления о том удивительном образе, который создавала замечательная артистка на эстраде. Со всем тем, повторяем, это был довольно редкий жанр эстрадного или, если угодно, театрального искусства, а сейчас совсем заглох. Почему? Может быть, потому, что мы стали более закрытыми, сдержанными, менее откровенными — вот так просто взойти на сцену и начать делиться с публикой своим, интимным, наболевшим... нет, страшновато.

Прославился и получил зрительскую любовь своими невероятно популярными «устными рассказами» советский писатель Ираклий Андроников. Эти рассказы писателя, ученого-литературоведа, а по природе своей еще и великолепного артиста, были очень интересны и в чтении, потому что в каждом рассказе, как, например, в знаменитом рассказе «Загадка Н.Ф.И.», находили увлекательный сюжет и всегда тайну, постепенная и непрямая раз-

гадка которой держала интерес читателя до самого конца рассказа. Но, конечно, впечатление от рассказов при чтении, как бы ни были они интересны, не шло ни в какое сравнение с тем захватывающим и необыкновенно сильным впечатлением, с которым мы сталкивались при исполнении их на эстраде самим автором. И это при том, что большинство рассказов Ираклия Андроникова посвящены были литературоведческим исследованиям. А сделать литературоведение захватывающе интересным для широкой публики, от науки и научных проблем далекой, которая все-таки приходит на концерт, чтобы развлечься и получить удовольствие, и при этом не пренебречь даже крупницей исторической и научной правды, держать зрителя в нетерпеливом напряженном ожидании разгадки, как в самом изощренном детективе, — на это нужны, согласитесь, огромная смелость, немалое актерское искусство и редкий талант рассказчика, коими в полной мере обладал Андроников. На эстраде он был человек-театр, а бывало и человек-оркестр, когда он рассказывал о музыкантах. Какими-то ему одному доступными средствами, интонацией голоса, движением бровей, мимикой, улыбкой и чем-то еще неуловимым, что трудно определить, присутствием только талантливым исполнителем, он заставлял слушателей как бы воочию увидеть и услышать тех героев, о которых с таким вдохновением рассказывал. Это был самый настоящий спектакль, театр одного актера, это было феерично. Живыми представляли в его рассказах известные люди, писатели, композиторы, художники, артисты — нужды нет, что некоторых из них ни он, ни тем более зрители знать и видеть не могли. Он много занимался Лермонтовым, жизнью и творчеством великого поэта; он отыскивал в его биографии ранее неизвестные факты; многие факты из жизни Лермонтова стали известны только благодаря его исследованиям, которым он умел придавать блестящую литературную форму и которые он заставлял быть видимыми и слышимыми в его устных рассказах, придавая им сверкающую остро отточенными, алмазными гранями театральную форму. Когда Андроников говорил о Лермонтове, вдохновению его не было пределов. Кроме удивительного дара рисовать словом, создавать предельно точную и яркую картину рассказанного, он обладал способностью к ярким внутренним видениям и умел заражать ими зрительный зал, он блестяще мог воспроизводить речь, вернее, речевую интонацию

своих персонажей и даже несколькими резкими, характерными чертами, как штрихами углем на рисунке, очень похоже воспроизводить их внешний облик. Это не было пародией как таковой, но это всегда было овеяно у него прелестным, только одному ему присущим чувством юмора.

Одними из таких незабываемых устных рассказов Андроникова были его рассказы о встречах с великим русским актером А. А. Остужевым. Перед нами возникал образ великого русского актера Остужева, созданный, оживленный рассказчиком; но Остужев рассказывал об итальянском трагике Сальвини, и мы, благодаря Андроникову, видели и слышали Сальвини; потом Остужев сравнивал Сальвини с певцом Таманьо, и мы видели и, что кажется совсем уж непостижимым, — слышали голос знаменитого итальянского тенора.

А. А. Остужев вошел в историю русского, советского театра помимо других своих замечательных работ, знаменитым исполнением роли Отелло в одноименной трагедии Шекспира. Это была его коронная роль; его высшее сценическое создание; с этой ролью он навсегда вошел в историю мирового театрального искусства. До него в этой роли такое положение в театре занимал только великий итальянский трагик Томмазо Сальвини. Современники Сальвини, и младшие, такие актеры, как Росси, Мунэ-Сюлли, и старшие, как, например, Айра Олдридж, тоже известные на весь мир исполнители роли Отелло, были по праву только следующими после Сальвини, не по времени, конечно, а по силе созданного им художественного образа. Сальвини глубоко потряс и Станиславского, он посвятил ему несколько восторженных страниц в своей книге «Моя жизнь в искусстве»; работая над ролью Отелло, Станиславский внимательно изучал могучее сценическое создание Сальвини. Известно, что роль Отелло у самого Станиславского не получилась, он сам признавался, что он не трагик, он был блистательным характерным актером. А вот размышления Станиславского над этой ролью и над тем, как работал над ней Сальвини, изучение творческих принципов итальянского актера, наблюдение за природой актерского существования Сальвини на сцене, принесли большую пользу театру; Станиславский создавал свою «систему», опираясь и на опыт великого итальянского актера, размышляя о двух

разных, но равновеликих направлениях в актерском искусстве, о так называемых школах представления и переживания, Станиславский относил искусство Сальвини к школе переживания.

До Остужева любые, даже самые значительные интерпретации роли Отелло, в том числе и великого Сальвини, который создал образ такой силы, что обойти его во всех последующих исполнениях этой роли было для других исполнителей довольно трудной задачей, все-таки, так или иначе, но основывались прежде всего на теме ревности, именно этот мотив делали ведущим в решении образа Отелло. С теми или иными разнообразными тематическими отклонениями, например, привнося в исполнение этой роли мотивы поруганной чести, разрушенной семьи, а у некоторых актеров отчетливо звучал и мотив расового неравенства, это, безусловно, есть в пьесе: «Черный я», — с горечью произносит Отелло. Этот мотив был особенно явственен у великого чернокожего актера девятнадцатого века Айры Олдриджа, которому из-за цвета кожи в США играть запретили, театр которого расисты разрушили, он был вынужден бежать в Европу и всю жизнь работать вне родины. Умер он в Польше, по дороге в Петербург — в России его очень любили, он не раз гастролировал в России, и у него там было много друзей. После этих гастролей он намеревался вернуться на родину — там к этому времени закончилась Гражданская война между Севером и Югом, и негры в результате победы северных штатов обрели свободу. Олдридж играл Отелло, так сказать, от всего, находящегося в рабстве негритянского населения Америки. Но все равно и у него, и у других знаменитых актеров — главным ведущим внутренним обстоятельством характера была ревность, ее возникновение, ее развитие, ее патология, исследование ревности, погубившей Отелло.

Трактовка образа Отелло Остужевым была принципиально другой, чем у Сальвини, не говоря уже о других известных исполнителях этой роли, она была новой, неожиданной, необычной, как это сегодня ни странно звучит, ведь мы сейчас воспринимаем ее как что-то совершенно естественное и хорошо знакомое. Надо сказать, что исполнение Остужевым одной из самых великих ролей мирового трагического репертуара действительно стало на довольно долгое время как бы каноническим. И до сих пор оно во многом таковым и остается. Конечно, речь идет только о трак-

товке образа, о понимании его внутреннего характера, «зерна», его основной идеи — эстетика спектакля давно уже устарела, да и, судя по отзывам современников, спектакль С. Радлова был далеко не совершенным. Радлов настоял на том, чтобы роль Отелло исполнял именно Остужев — к этому времени актер был не самым занятым актером в репертуаре, многие просто не верили, что он способен сыграть Отелло. Понимание образа актером и режиссером совпадали. Назначение Остужева на роль Отелло было замечательным режиссерским решением спектакля и само по себе говорит о новаторской концепции пьесы. Чуть позже мы попробуем сказать несколько слов о другой, резко противоположной трактовке образа Отелло другим великим актером. Остужев первым на русской и мировой сцене создал гуманистический образ великолепного человека эпохи Возрождения, величественного, прежде всего духом, благородного мавра, как будто бы духовного наследника великих ученых Кордовского халифата, интеллигентного человека с тонкой и ранимой душой, погибшего в мире предательства, клеветы, злобы, разнузданного честолюбия. Как это ни покажется странным, в его понимании образа Отелло, да и самого Шекспира, было что-то, может быть бессознательно, идущее от поэтики Чехова; во всяком случае, он сам об этом, кажется, нигде не заявлял. Разве чеховские герои не испытывают шекспировские страсти, правда, умело скрытые автором под внешней бездейственностью, якобы спокойным течением его пьес; разве они не теряют рассудок, не совершают безумные поступки: дядя Ваня стреляет из пистолета, намереваясь убить Серебрякова, стреляется Иванов, стреляется Треплев, Тузенбах гибнет на дуэли, это в драматургии, а в его прозе? К моменту создания Остужевым образа Отелло чеховское начало давно уже вошло в театр двадцатого века, давно уже стало просто невозможно смотреть вообще на драматургию, не глядя на нее через «магический кристалл» чеховской театральной поэтики. Известна реплика Пушкина о том, что «Отелло от природы не ревнив — напротив, он доверчив». Но сама по себе эта реплика о доверии у актеров, исполнявших роль Отелло доверия не вызывала; иностранцы ее просто не знали, а русские актеры к ней относились, как к парадоксу; парадокс, конечно, сыграть невозможно. Но никто до Остужева не относился к словам Пушкина, как следовало бы, а именно, как к своеобраз-

ному определению внутреннего «зерна» образа Отелло; тому основному внутреннему противоречию, которое движет характером Отелло. Сделал это только Остужев, он грандиозно раскрывал в своей игре трагедию доверия. Он играл Отелло нежно, задушевно, он играл его — акварельно, но при этом внутренний темперамент роли был у него колоссальный, он клокотал где-то в тайниках души, и когда вырывался наружу, то, конечно, потрясал зрительный зал. Он был непринужден, сдержан, вежлив, скромн, впрочем, чуть ироничен, прост, благороден, откровенен, восхищен и благодарен, когда говорил о любви к нему Дездемоны в сцене в Сенате. Нежен без сентиментальности, заботлив, шутилив в сцене с Дездемоной, когда она просила его простить Кассио, он как ребенок играл ее рукой, рассматривал ее маленькую ладонь, удивленно любясь ею. И со всем тем сквозила в нем печаль, а в этой сцене особенно, как будто вспоминались пушкинские строки — «мне грустно и легко, печаль моя светла; печаль моя полна тобою, тобой одной...». Какая-то даже ребяческая досада, странная на первый взгляд в характере мужественного воина, храброго генерала купеческой республики, какой-то обертон наивного интеллигентского огорчения звучал в его интонациях, когда Яго осторожно подводил его к мысли о предательстве Кассио. И здесь он был прежде всего страшно опечален. Между прочим самый далекий его предшественник, первый исполнитель роли Отелло, друг Шекспира Ричард Бербедрж, по словам современника, играл «опечаленного мавра». Как интересно, не правда ли? Может быть, Остужев был тем, кто проник в подлинный замысел Шекспира лучше иного ученого? Когда же он получал от Яго «явные» доказательства обмана Дездемоны, то амплитуда восприятия этого события была у него очень велика — тут маятник его души раскачивался на колоссальные расстояния, но постепенно диапазон восприятия суживался, а частота колебаний увеличивалась, пока маятник не останавливался и не замирал в одной трагической смертельной фермате. Степень восприятия сценического события, длительность его постижения, охват и подробность его проживания, оценка изменения и перемены предлагаемых обстоятельств — все это качества настоящего актера. Знаменитая реплика «черный я», звучала у Остужева—Отелло так, как будто бы свершилось великое и страшное открытие. Надо заметить, что

актер изменил в этой реплике знак препинания, у Шекспира там стоял вопросительный знак, знак сомнений, а Остужев поставил знак восклицательный, знак утверждения. Вот пример того, что такое работа актера над текстом, как знак препинания может изменить концепцию роли. До сих пор он, наивный человек, не различал, не понимал, не чувствовал, в отличие от окружающих его людей, этой страшной разницы между собой и ими, он вдруг прозрел и, ужаснувшись, увидел пропасть между собою и обществом, к которому он как будто бы принадлежал по положению, но которому он был чужд по крови, которое только терпело его, благодаря его военному таланту, но все равно видело в нем существо низшего порядка. Невозможно передать интонации его голоса, когда он говорил о том, что, обманув его, Дездемона и других обманет, в этом голосе была не ненависть, а боль и усталость. Он испытывал чудовищную невыносимую боль и какую-то нравственную духовную усталость от того, что рухнул его идеал, а его доверие к людям растоптано.

В финале спектакля он вел себя очень трезво, даже несколько отстраненно от всех присутствующих на сцене, и немудрено, чувствовалось, что он уже там, где-то далеко, где, наверное, как говорили в старину, суждено ему вновь встретиться со своей любовью, как бы оттуда, из-за предела, над землей звучал его последний монолог. Он закалывался ударом кинжала в сердце. И, вырвав его из груди, умирал. Среди присутствовавших на спектакле зрителей были и врачи по профессии, так вот, они утверждали, что актер в этой сцене самоубийства был физиологически точен. Это очень важное замечание, оно говорит о том, что актер проживал непростые предлагаемые обстоятельства роли всем своим существом — и физически, и психически, что жизнь его в роли была абсолютно достоверной во всем, и она, эта правда жизни, интуитивно привела его к такой, как отмечали врачи, потрясавшей зрителей физиологической правде сцены смерти Отелло. Речь тут ни в коем случае не о натурализме, только о полном включении в активный действенный процесс всего существа актера. Когда Остужев узнал о том, какое впечатление произвела эта сцена на медиков, он сказал, что несколько о таком эффекте не задумывался. Но не надо, конечно, думать, что все получилось в этой сцене само собой — ничего само собой

на сцене не бывает. Все происходит только благодаря сущностному глубокому анализу пьесы, ее событий и обстоятельств. Но об этом мы с вами поговорим чуть позже, когда будем разговаривать об искусстве режиссера.

Интересно, что, рассказывая Андроникову о том, как проводил сцену самоубийства Отелло Сальвини, Остужев отдавал предпочтение в исполнении этой сцены знаменитому итальянскому оперному певцу, великому тенору Ф. Таманьо, которого он видел в опере Дж. Верди. Вообще, Остужев, и это поразительный факт, больше относил к настоящей школе переживания Таманьо, особенно в роли Отелло, отдавая именно ему предпочтение в исполнении этой роли, а не Сальвини. Это кажется сейчас странным, но он, не колеблясь, относил к школе переживания оперного артиста, а мы привыкли, что уж где-где, но только не в опере нужно искать подлинное актерское переживание. Но это, оказывается, когда-то было можно, и не случайно Станиславский говорил, что писал свою «систему» с Шаляпина. Впрочем, подлинное переживание доступно артисту в любом виде театрального искусства, в любом жанре, в любой сценической ипостаси. Бывало раньше, в лучшие свои времена, но и то, в виде редчайшего исключения, опера, в которой можно было не только услышать красивые голоса, но и увидеть подлинность страстей и правдоподобие чувств. Увидим ли мы это когда-нибудь в современном оперном театре?

Роль Отелло проходил с Таманьо великий Верди. Композитору было уже за семьдесят, когда он сам на сцене показывал Таманьо, как должен был, по его замыслу, умирать Отелло. Он закалывался, потом, преодолевая боль, полз, карабкался по ступенькам к ложу Дездемоны, оно было на возвышении, изо всех сил тянулся к нему руками, потом, теряя силы, на мгновение замирал и затем скатывался по ступенькам, вниз, к подножию алькова, и умирал. Так композитор поставил сцену смерти Отелло, а Таманьо ее блестяще сыграл.

Хотя в сцене смерти Отелло Остужев был предельно физиологически точен, исполнение Остужевым роли Отелло, при всем его новаторстве, принадлежало эстетически, скажем так, к романтическому театру и к романтической традиции шекспировских постановок. Он сам по себе был типом актера-романтика, в самом высоком и чарующем смысле этого слова. Но скажем еще

раз — никакой стиль не отменяет абсолютной правды сценической жизни актера, без этой правды он ровно ничего не стоит. Незабываем голос актера, его удивительные интонации. К счастью, спектакль Малого театра был записан на радио в 1938 году, спустя три года после премьеры, и сегодня можно услышать эти непередаваемые интонации уникального тембра голоса, способного выражать тончайшие душевные движения, рождающего в слушателях рой чувств и образов, делающих радиоспектакль — зримым. Стоит его послушать, хотя, разумеется, это тень от тени настоящего спектакля. Но, все равно, эта старая запись дает возможность прикоснуться к великому актерскому исполнению, все-таки почувствовать его ценность и важность для отечественного и мирового театра.

Многие годы своей жизни Остужев работал, преодолевая ужасное несчастье, которое постигло его, — глухоту. К тому времени, когда он сыграл Отелло, совершенно перевернув привычное представление об этой роли, он был практически полностью глухим. Подумайте — какое же это горе для актера! Он выучился читать по губам партнера и ни разу, ни в одном спектакле никогда не было даже момента, когда бы он хоть на долю секунды неоправданно задержался и не подал вовремя реплику, да и никто в зрительном зале не догадывался о том, что на сцене играет глухой артист. Однажды только он вступил чуть раньше времени, не дав партнеру закончить фразу. Потом за кулисами он прошел эту сцену с партнером еще раз, проверяя свою ошибку и никогда больше таких случаев с ним не происходило. Вы, конечно, помните, что такая же страшная беда — глухота — постигла и композитора Бетховена, тот дирижировал своей великой, можно сказать величайшей, по своему влиянию на мировую музыку, Девятой симфонией, не слыша ни звука своего шедевра. Да, жизнь этих великих художников, двух великих музыкантов, применительно к Отелло Остужева можно было говорить о музыке роли, была подвигом и подлинным служением искусству.

Через три десятка лет после знаменитого исполнения роли Отелло Остужевым, в Москву с труппой Национального театра приехал на гастроли английский актер Лоуренс Оливье. Лоуренс Оливье — один из величайших актеров двадцатого века. Это можно сказать теперь с полным правом; в то время в шестидеся-

тые годы двадцатого века он был все еще просто великим актером. Исполнение роли Отелло Лоуренсом Оливье произвело самый настоящий фурор. Спорам не было конца; все, конечно, понимали, что работа актера — совершенно выдающееся явление театрального искусства, но вот трактовку образа принимали далеко не все, многих зрителей и театральных критиков она раздражала, она противоречила нашему привычному пониманию шекспировского героя, а понимание это во многом определялось трактовкой образа Отелло Остужевым.

Искусство и литература хорошо знают тип героя, так называемого «благородного дикаря». Самое, пожалуй, известное произведение на эту тему — повесть Вольтера «Простодушный». Такого рода герой, чистый сердцем дикарь, с которым связывалось представление о «золотом веке» и которого не коснулась европейская цивилизация, со всеми своими пороками, был героем многих произведений мировой литературы и до Вольтера, и после него. Французский философ эпохи Возрождения Монтень, например, один из своих знаменитых «опытов» посвятил каннибалам, то есть людоедам Нового Света, он в них, видите ли, находил много симпатичного. Оно может быть и так, но как же, все-таки согласитесь, нужно было любить своих современников, как относиться к собственной эпохе, чтобы увидеть благородство даже в каннибалах. Позже Шиллер в своей знаменитой «Оде к радости», начинающейся словами «обнимитесь миллионы, слейтесь в радости одной», которую положил на музыку, сделав финальной частью последней своей, Девятой симфонии Бетховен, предложил каннибалам нежно обняться с остальным человечеством. Шиллер, правда, не уточнил, съели ли они или нет кого-нибудь из представителей этого человечества после жарких объятий или все-таки объявили пост на радостях по такому редкому даже и в поэзии случаю — празднику всемирного братства. Вы, конечно, помните обаятельного дикаря Пятницу из романа Даниэля Дефо «Робинзон Крузо», и смелых могикан Чингачгука и его сына Ункаса, героев романа Фенимора Купера «Последний из могикан», и, безусловно, доброго дикаря Талькава из романа Жюль Верна «Дети капитана Гранта», к ним можно добавить также верного Шактаса из романа Шатобриана «Атала», кавказского горца Амалат-бека, героя одноименной повести А. А. Бестужева-Мар-

линского, писателя-декабриста, сосланного на Кавказ. Своего самого грандиозного воплощения эта тема — столкновение простого, честного и благородного от природы человека, но все равно «дикаря» в восприятии так называемых цивилизованных людей — нашла в великом произведении Л. Толстого «Хаджи-Мурат». Эта повесть Толстого — одна из вершин мировой литературы, и образ Хаджи-Мурата в ней по-шекспировски трагичен и велик.

Оливье играл дикаря. Дикаря, внешне принявшего обычаи и нормы поведения так называемого цивилизованного общества, обжившегося в нем, но все равно оставшегося в нем чужаком, никогда, ни при каких условиях, даже породнившись с ним путем брака, не имеющего перспективы стать наконец его органичным и полноправным членом. Никогда, во всем страшном смысле этого слова. Он играл негра, чернокожего африканца, в его английской речи был заметен явный «африканский» акцент. Бесконечными речевыми упражнениями, готовясь к роли, он увеличил диапазон своего голоса, сделал его на октаву ниже. Трудно даже сказать, насколько этот дикарь был благороден, скорее всего, его благородство было равно его простодушию. Его наивность, его простодушие, его благородство не обещали ему ничего хорошего в мире, где все эти качества востребованы, пожалуй, только в произведениях искусства, но, сопряженные с цветом его кожи, с тем, что обладатель этих добродетельных качеств был еще и дикарем, конечно, предвещали ему плохой конец. Но он об этом не знал, он это не предполагал, он об этом и думать не мог. Но именно потому, что он был дикарь, при всем своем природном простодушии он инстинктивно насторожен к окружающим его людям, которым по существу был чужд и которые внутренне тоже, между прочим, подсознательно его презирали. Это страшный конфликт, он страшен прежде всего своей заранее трагической развязкой. Конфликт до сих пор не изжитый. Так, бродячая собака, отзываясь на неожиданную ласку человека, все равно на всякий случай насторожена, готова отразить нападение, укусить и убежать. Инстинкт ей подсказывает — не доверяй. Пока ему было хорошо в том обществе, в которое он попал, с теми людьми, которые его окружали и ласкали — его военные подвиги сделали его генералом республики, с ним считались ее правители, он простодушно считал это естественным, закономерным и свое счастье — любовь Дездемоны — по-

лагал чем-то вроде заслуженной награды. Поразительно интересной была пластика актера, найденная им для образа Отелло, — он двигался легкой, пружинистой походкой, как бы чуть пританцовывая на ходу; таким, наверное, увидел Пятницу Робинзон; так свободно существовал в пространстве Ункас, последний из моги-кан, перепрыгивая с камня на камень, взбираясь на отвесную скалу, легко пробираясь в чащу, как писали романтики, девственного леса. Почти весь спектакль он провел босиком, в чем-то вроде легкой белой ночной рубахи с длинным вырезом на груди, из которого виднелся крест. Время от времени он хватался за этот крест рукой, как за оберег. До тех пор, когда в одной из сцен с Яго он не разрывал цепочку и не отбрасывал крест далеко в сторону, как бы освобождаясь от последней связи с миром белых людей, доказывая этим поступком, что его близость к этому миру была, конечно, совсем неорганичной. Он носил на правом запястье браслет, в одном из звеньев которого было спрятано лезвие, что-то наподобие миниатюрного кинжала. Первый раз он открывал это лезвие, замахиваясь на Яго; второй и последний раз — в финале спектакля, убивая себя. При присущем ему некотором наивном самодовольстве, он тем не менее постоянно был настороже — помимо сознания в нем жило некое животное чувство опасности, повторяем, инстинктивное. Поведение Отелло вначале поражало свободной раскованностью, самоуверенностью, да, самоуверенностью простодушного человека — ведь ему, так много сделавшему для республики, ничто, по его мнению, не может угрожать. Он был счастлив и весел, все время в речь его врывался гортанный смешок, он как бы подсмеивался над собеседником. Спокойно, с юмором, время от времени гася вырывающийся у него смешок, ненароком ломая рукою цветок красной гвоздики, с которым он появлялся в первом выходе на сцену, он воспринимал обвинение в похищении Дездемоны. Так же спокойно, с тем же смешком, он растолковывал отцу Дездемоны, дожам и синьории истинную подоплеку происшедшего. А что такое предательство — он просто не знал. Он об этом думать не мог, потому, что этот предмет был ему неизвестен. Тем беспомощнее он становился, столкнувшись с предательством.

Яго с таким Отелло не нужно было особенно долго мудрить, чтобы пробудить в нем дремавшие звериные инстинкты. И сам актер говорил, что ему нужен в спектакле простой Яго, служака,

не искусный интриган. «Зеленоглазое чудовище», ревность мгновенно раскрывало свою страшную пасть. Первые же реплики, сказанные Яго о Кассио и Дездемоне, попадали точно в цель; открывались шлюзы в душе Отелло; страшный процесс уничтожения всего человеческого в человеке начинался. Ломалась хрупкая преграда, отделявшая дикаря от цивилизации. Дальше мы видели этот процесс воплощенным большим артистом в предельно чувственном, физиологически подробном, нестерпимо реалистическом изображении.

Отелло узнает от Яго «несомненные» доказательства измены Дездемоны. Он внезапно останавливается, тут действительно можно было употребить выражение — как громом пораженный. Почти физически можно было ощутить, как мысль о преступлении Дездемоны пронзает его насквозь, причиняя ему невыносимую боль. Он стоит как-то странно, болезненно изогнувшись, оскалив зубы, закатив глаза, с ним начинается припадок. Он цепенеет, цепенеет в буквальном смысле этого слова; потом валится на сцену, остается неподвижно лежать, скрючившись, некрасиво, неловко подогнув ноги, с застывшими согнутыми руками со скрюченными пальцами. Губы его белеют, он становится бледным, что видно даже под гримом, на губах выступает пена. Яго презрительно и неторопливо перешагивает через поверженное болезнью тело бывшего Отелло, нагибается и с трудом размыкает его сжатые челюсти лезвием кинжала, вставляет между ними его стальную рукоятку. Медленно приходя в себя, Отелло перекачивается на колени — в этой сцене совершался окончательный внутренний переворот в нем; он изменялся и внешне; мы видели другого человека; как он сам говорил — «который прежде был Отелло».

Надо признаться, что смотреть эту сцену было довольно трудно; слишком велика была сила актерского темперамента актера; слишком физиологически подробно эта сцена была сыграна. Автор этих строк смотрел на сцену, что называется, затаив дыхание, стараясь ничего не пропустить из процесса работы на сцене великого актера. Многие зрители первых рядов отворачивались, нервы не выдерживали. Да и привычки к такой манере игры, к такому способу существования на сцене не было; актер был безжалостен и к образу, и к себе, и к зрителям. Что ж, это был сценический реализм особого рода, но все-таки не натурализм, сценическая форма всего того, что

делал актер на сцене, была безупречной — она была музыкальна. В спектакле Остужева было много музыки, но она только мешала великому актеру, само его исполнение было музыкально, и никакие оркестровые куски не могли заглушить задушевную мелодию Остужева, хотя, повторяем, мешали актеру, да и зрителю тоже, уводя стилистику спектакля в ветхий театральный романтизм, что противоречило, конечно, подлинному органическому романтическому темпераменту актера. Романтизм Остужева был его натурой. Своя музыка была и в спектакле Оливье — слабая, тонкая и ненавязчивая мелодия флейты, возникающая время от времени как контрапункт к сценическим событиям. Подлинным оркестром был сам актер — партитура его роли была блистательной партитурой большого симфонического оркестра, в котором включались по воле актера-дирижера в нужное время необходимые группы инструментов. От соло до оглушительного тутти.

Поразительно просто, скромно, чисто и тихо проводил Оливье последнюю, заключительную сцену спектакля. В чем-то здесь как бы сходились два великих актера. Огромное душевное облегчение испытывал Отелло, узнав о своей страшной и непоправимой ошибке — невиновность Дездемоны стала очевидной, и это вновь возвращало ему самого себя, доказывало, что мир все же не так безнадежно плох. Он как бы крадучись обходил альков, подымался на ложе, где лежала поверженная Дездемона, вставал на колени, осторожно прикасался к ней, склоняясь головой к ее груди, обнимал ее, прижимал к сердцу, медленно, не прекращая объятий, выпрямлялся и вот тут-то во второй раз срабатывал острый маленький кинжал, спрятанный в браслете правой руки. Произнося уже ничего не значивший, да и никому не нужный текст про турка, и про свою службу республике, — во всяком случае, к нему никто не прислушивался, не тем заняты были свидетели этой сцены, — он прислонял браслет к шее, открывал кинжал и едва заметным движением сильно нажимал острием на сонную артерию.

Так заканчивалась история дикаря, чернокожего африканца, чистосердечно поверившего в то, что он может быть равным так называемому цивилизованному миру белого человека. Было ли это актуальным в то время, когда создавался этот спектакль? Конечно! Как раз тогда разгорелась ожесточенная борьба за права негров в Америке, тогда же начали рушиться колониальные империи в мире.

Теперь и это исполнение роли Отелло стало классическим и отошло к истории. Какая интересная, захватывающая художественная парабола соединяет в образе Отелло двух совершенно разных великих актеров. С тех пор многие актеры играли Отелло, очень хорошие актеры, но ничего подобного по силе и масштабу сценическим созданиям Остужева и Оливье ни у кого не получилось. При всей разности подхода к образу остались в истории театра двадцатого века два великих Отелло — А. А. Остужева и Лоуренса Оливье.

К какому же из двух направлений актерского искусства можно отнести этих двух столь разных актеров? К школе представления или к школе переживания? Ни к той, ни к другой. У великих актеров свое направление. Направление правды, подлинного проживания роли, что непременно приводит к самому главному — к перевоплощению. Перевоплощение в другой характер, в другого человека — вот цель актерского искусства.

Другой вопрос — как этого перевоплощения добиться, каким путем к нему прийти! Вот тут и возникает разговор о двух школах, а стало быть, и о двух путях к этой сложной и самой главной в искусстве актера вещи — перевоплощению.

Станиславский, без всякого сомнения, относил актерское искусство Сальвини к школе переживания. В первой части своей знаменитой книги «Работа актера над собой» посвященной как раз проблемам творческого переживания, он говорит о Сальвини как о прекрасном образце школы переживания, приводит его ответ знаменитому французскому актеру Коклену-старшему, виднейшему представителю школы представления. В этом ответе Сальвини пишет, что актер должен по-настоящему пережить роль не один или два раза, как утверждал Коклен, а переживать ее каждый раз, всегда, на каждом спектакле, так, будто бы все, что происходит с актером на сцене, случается с ним в первый раз, неожиданно. Но вот Остужев противоречил Станиславскому, когда говорил о Сальвини, в том числе и о его великой роли Отелло, что каждое исполнение этой роли ничем не отличалось от другого. Остужев рассказывал, что если на первом спектакле вы были потрясены игрой актера, то на следующем спектакле ваше отношение к его игре несколько менялось, потрясения уже не было, вы видели, как превосходно проработана

им роль, но как в мельчайших деталях все совпадает на каждом спектакле. Вы по-прежнему видели великого актера, но не находили в его игре ничего нового по сравнению с предыдущим спектаклем — ничего не менялось, вы видели точную копию того, что было раньше. Эти слова Остужева действительно как будто противоречат мнению Станиславского, да и принципам самого Сальвини. Но вот, например, в совершенно другую эпоху великий Н. П. Хмелев, один из самых выдающихся артистов школы переживания, играл роль Пеклеванова в знаменитом спектакле МХАТа «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Хмелева ходили смотреть на сцене по многу раз — он был одним из любимейших актеров эпохи. И вот каждый раз в одном и том же эпизоде спектакля от доставал папиросу, спичечный коробок, вынимал спичку, прикуривал — всегда одними и теми же точно рассчитанными движениями, одинаково, ни на йоту, как говорится, не отступая от однажды найденного рисунка этого кусочка сценической жизни роли. Движение рук, кистей, пальцев, чирканье спичкой, прикуривание папиросы и угол рта, где она помещалась, все было установлено раз и навсегда. Другой замечательный актер, многие годы первый актер вахтанговской сцены М. Ф. Астангов, вспоминая игру Хмелева в этом спектакле, признавался, что эта одинаковость всегда его раздражала, он никогда не мог понять, как это Хмелев мог на каждом спектакле чиркать спичкой, подносить ее к папиросе и прикуривать совершенно одинаково, одними и теми же раз и навсегда отработанными движениями. Но разве нельзя быть предельно точным в так называемом рисунке роли, во всех даже мельчайших деталях ее, во всех подробностях, то есть в точности соблюдать однажды найденную художественную форму роли, ничего не меняя в ней от спектакля к спектаклю, и все равно при этом каждый раз переживать ее как бы заново? Можно, но только при соблюдении целого ряда условий. На самом деле это очень непростой вопрос. Попробуем ответить на него вместе, хотя отвечать придется, на самом деле не на один, а на множество вопросов.

На протяжении всей истории театрального искусства в нем боролись две школы, два направления, которые Станиславский назвал, достаточно условно, школой переживания и школой представления. Надо сказать, что названия не очень удачные. В рус-

ском языке «представление», если только не иметь в виду собственно спектакль, это и изображение, и показ, и «что ты представляешься», и «чего ты из себя изображаешь», то есть в самом этом слове как бы звучит мотив показухи, чего-то не настоящего, не подлинного. Между тем школа представления — великая школа актерского искусства. А слово «переживание» почти всегда в быту, в повседневной жизни несет в себе оттенок страдания, «ну из-за чего ты переживаешь», «ах, сколько переживаний из пустяков», переживать часто означает страдать, мучиться, тосковать, нервничать, иногда доходить чуть ли не до истерики. Но все это чрезвычайно далеко от подлинного искусства переживания. Школа переживания — великая школа театрального искусства и никакого отношения к страданиям она, разумеется, не имеет. Но как бы то ни было — оттенки в этих определениях порою мешают их правильному пониманию, приводят к неверному истолкованию смысла двух, как мы уже говорили, равновеликих искусств.

Оба эти направления в театральном искусстве имеют перед собой только одну цель, одну задачу поймать на сцене неуловимое чувство, поставить ему капкан, овладеть им — ведь без чувства искусство театра быть не может. Как может быть актер бесчувственным? Это абсурд! Создаваемый актером на сцене человеческий характер, человеческий образ одухотворен чувствами актера; актер заражает зрителя своими чувствами. Попробуйте проконтролировать чувство — вам это не удастся. Сознанием чувство не уловить; чувство неуловимо разумом, приходит неожиданно, уходит также.

Данные об авторе:

Бармак Александр Александрович — заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра и кафедры мастерства актера Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net

Data about the author:

Barmak Alexander — Merited Arts Worker of Russia, professor, Department of Directing and Acting of the Musical Theatre, Department of Acting, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net

Г. А. Вострова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия*

**ТИПОЛОГИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Аннотация:

Статья посвящена выявлению нескольких оснований в типологии актерского творчества (сценического — С. М. Волконский, мнемонического — Н. Н. Евреинов, антропологического — Ф. А. Степун), позволяющих проследить траекторию научного интереса теоретиков театра Серебряного века к указанной проблематике.

Ключевые слова: С. Волконский, психологический жест, Н. Евреинов, автобио-реконструктивная маска, Ф. Степун, артистическая душа.

G. Vostrova

*National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia*

**TIPOLOGY OF THE ART OF ACTING IN RUSSIAN THEATRE
AESTHETICS AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

Abstract:

The article is devoted to the study of several foundations in the typology of the art of acting (scenic art of acting — S. M. Volkonsky, mnemonic art of acting — N. N. Evreinov, anthropologic art of acting — F. A. Stepun) allowing to track the trend of scholarly interest of the Silver Age theater theorists to the mentioned topic.

Key words: S. Volkonsky, psychological gesture, N. Evreinov, autobio-reconstruction mask, F. Stepun, artistic soul.

Вопрос заключается в следующем: является ли сам актер превращающимся, превращенным, или он только подражает превращению?

Фридрих Георг Юнгер «Ницше»

Настоящая статья предлагает актуализацию трех исторических вариантов опыта размышлений о театре через призму проблемы ти-

пологии актерского творчества. Она изначально ограничена тремя персонажами – С.М. Волконским, Н.Н. Евреиновым, Ф.А. Степун – по ряду причин. Их характеристики (от портретно-биографических до литературно-стилистических) достаточно контрастны.

С.М. Волконский – апологет формы и жесткий критик дилетантизма в актерской игре, запечатлевший совершенство художественного воспитания в эмблеме «Циркуль и Метроном». Его работы «Выразительный человек» и «Выразительное слово» рассматривались современниками (в том числе и режиссерами) как начало создания отечественной системы театрального образования.

Н.Н. Евреинов – как апологет инстинкта театральности – создает феерическую легенду о театрализации всего существующего. К его творческим экспериментам и теории – «Театр как таковой» и «Театр для себя» – восходит «вся идеология нового театра» (Б.В. Казанский).

Ф.А. Степун – как «философ-артист» (Н.П. Полторацкий) предлагает уникальную позицию в рассмотрении экзистенциальных переживаний артистической души. В его типологии душевных укладов просматривается укоренённость как философского интереса, так и личного опыта.

Нам бы хотелось обозначить различные позиции в исследованиях театрального творчества, конкретизированных во взглядах на искусство актера. Эти позиции, кратко зафиксированные в эпиграфах, касаются выявления методологических оснований в рассмотрении обозначенной темы: сценического, мнемонического, антропологического.

Актер говорит чужим психологическим языком; чтобы правильно говорить, он должен, конечно, «понять логику чувств», но он должен и уметь ее передать, а это немислимо без технических приемов.

С.М. Волконский
«В защиту актерской техники»

Исследование проблемы «Что такое актер как материал театра?» очертило индивидуальность Волконского-мыслителя в поисках совершенного театра. Освоение специфического языка телесной и речевой выразительности актерского творчества Вол-

конский считал насущной задачей, как для драматической сцены, так и для определённого этапа театральной критики.

1910-е годы в жизни Волконского-практика связаны с созданием и пропагандой собственной «ритмической утопии» — универсальной системы движения человеческого тела как «материала жизни», основанной на соединении учения Эмиля Жак-Далькроза (апологии Ритма) и теории его исторического предшественника Франсуа Дельсарта (о психологически выразительном жесте). Дельсарт не оставил почти никаких записей со своим изложением целостной системы воспитания сценического жеста. Тем не менее именно с его именем связана мысль о разработке эстетики человеческого тела, изучение телесной выразительности на научной основе. Систематическим обзором теории и практической разработкой учения Дельсарта в России мы обязаны книге Волконского «Выразительный человек» (1913): это русский вариант изложения системы Дельсарта, совмещающий версии Анжелики Арно и Альфреда Жироде [см.: 1, с. 143–158].

В этой работе исследуются разнообразные движения человеческой души и устанавливаются соответствия этих внутренних состояний с жестами и позами, то есть знаками, которые внешне их проявляют и выражают. Жест понимается автором широко — от едва уловимых мимических изменений до движения всего тела. Обращение к обширному иллюстративному материалу в области пластических видов искусства конкретизирует три подхода в изучении природы жеста: с позиций семиотики, статики и динамики. В трактовке Волконского семиотический аспект предполагает непосредственное наблюдение над жизнью, из которого артист выводит правила воспроизведения жизни: «Жест может быть предметом изучения с точки зрения выражения, — как внешний знак, соответствующий тому или иному душевному состоянию» [4, с. 61]. Статика предполагает изучение жеста с точки зрения тех законов, которые управляют равновесием человеческого тела. Наконец, изучением жеста с точки зрения законов, управляющих последовательностью и чередованием движения, занимается динамика.

В главе «Семиотика» Волконским предлагается подробное методическое (с соответствующими схемами и иллюстрациями) изложение связей между внутренним душевным состоянием и его внешним телесным проявлением; осуществляется классифика-

ция знаковых элементов, подобранных по смысловым эквивалентам выразительным движениям отдельных (глаз, рот, нос, голова, шея, плечо, корпус, руки, ноги) частей тела. В результате получился своеобразный каталог актерского инструментария (с детальными описаниями и таблицами бесчисленных жестов и поз) разнообразных приёмов, в которых выражает себя артистический темперамент. Но автор обращает наше внимание на то, что зафиксированные в таблицах смыслы посвящены описанию элементов выразительности отдельных частей тела, а действуем мы всем телом. Поэтому после детальной аналитической работы актера необходимо должен осуществляться синтетический этап, устанавливающий гармонию всех частей. Следует отметить, что Волконский во многих своих работах настаивает на упомянутой важности всех этапов освоения рисунка роли, какими бы при этом мелочными и рутинными ни показались предварительные технологические упражнения. Вспоминая общение в Риме с Элеонорой Дузе по вопросам сценического воспитания, он часто цитирует её возмущённый ответ на упреки в свой адрес по поводу обращения повышенного внимания на мелочи: «Как — мелочи! Да ведь театр — это как канат, он сплетён из ниточек. В театре нет мелочей» [5, с. 112–113]. И свой долг Волконский видит в разработке раздела сценического воспитания по вопросам трансформации «ниточек» мастерства из инстинктивного состояния в сознание. Это необходимо в процессе изучения роли для того, чтобы во время спектакля уже не вспоминать об усвоенных законах и правилах, так как ценность они будут иметь лишь закрепившись на бессознательном уровне, когда всё приобретённое путём сознания превратится в механическую невозможность сделать иначе: «...чем больше вы думали во время упражнения, тем меньше вам нужно будет думать во время исполнения» [4, с. 9]. Обозначенные позиции чрезвычайно импонируют К.С. Станиславскому, который в книге «Работа актера над ролью», рассуждая о роли привычки в усвоении физической и элементарно-психологической партитуры роли, часто цитировал полюбившуюся ему формулу: «Привычка играет важную роль в творчестве: она фиксирует творческие завоевания. Привычка, по удачному выражению кн. Волконского, делает трудное привычным, привычное — лёгким, лёгкое — красивым» [13, с. 119].

В главе «Динамика» (а ранее в статье «В защиту актерской техники») в контексте рассмотрения закона об основных точках (жест получает свой смысл от своей точки отправления), Волконским вычленяются три вида (рода) жестов. Первую группу жестов он называет *физическими* (или механическими), из всех жестов этот жест — «наиболее необходимый, даже неизбежный и наименее интересный» [3, с. 21]. Их конечные точки — либо человек, либо предмет — не определяют характера жестов, так как они определяются своими побудительными причинами. Рука в них исполняет роль орудия, механического прибора, и они могут быть любопытны как типические, бытовые разновидности, которые со временем у плохих актёров превращаются в «затасканные трафареты». Вторая группа представлена самым ужасным с точки зрения Волконского (так как он является как бы зрительным удвоением слова, рисуя то, о чем слово повествует) жестом — *описательным* (изобразительным, наименее необходимым и чаще всего употребляемым): «Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вослед словам, — что, кстати сказать, в корне не верно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому» [там же]. Злоупотребление им, в силу лёгкости и доступности, ленивыми актёрами сделало его «язвой сцены». Описательный жест прерывает смысловую нить рассказа и направляет внимание на постороннюю форму, его иллюстративность убивает символическое употребление слова, он лишён личностного отношения персонажа к факту, рассказу, содержанию рассказа. Жест должен согласовываться не со словом, а с мыслью, он должен быть внешним выражением чувства, то есть — *психологическим*. Этот третий вид жеста является наименее правильно употребляемым, наиболее интересным и одновременно самым трудным в актёрском творчестве. Приведём одно из определений: «психологический жест есть внешнее выражение чувства; но последнее, как известно, не только не всегда совпадает со словом, оно иногда прямо ему противоречит. Можно даже сказать, что в самом чистом своём виде психологический жест совпадает не с произносимым словом, а с каким-нибудь подразумеваемым» [там же, с. 24]. Максимально подробно рассматривая могущество психологического жеста, Вол-

конский терминологически не ссылается на использование семиотического подхода в понимании «духа жеста», но фактически продолжает применять именно эти параметры в анализе сценического движения с точки зрения его целесообразности.

В практическом освоении сцены Волконским реализовались три измерения — актерское, преподавательское и режиссерское. Об актерском измерении позволяет судить краткое сообщение из хроники журнала «Рампа и жизнь» о том, что «бывший директор Императорских театров кн. С. Волконский в настоящее время разучивает вместе с К.С. Станиславским роль Федора в “Царе Федоре Иоанновиче”. С этим новым Федором театр предполагает возобновить давно не шедшую трагедию Ал. Толстого» [11, с. 14]. Следует отметить, что роль эта для Волконского была не нова: после ее исполнения более двадцати лет назад на сцене домашнего театра в нем нашли «огромные сценические дарования» и за ним утвердилась репутация «талантливого актера-любителя». Преподавательское же измерение состоялось интенсивно и масштабно как благодаря Станиславскому, который высоко ценил театральные новации князя, так и благодаря А.В. Луначарскому, при поддержке которого был открыт «Ритмический театр» в Москве. Достаточно просто обозначить широкий диапазон лекционной деятельности Волконского: в 1918—1921-м преподавание в студии ХПСРО, 2-й Студии МХТ, Студии Малого театра, Оперной студии Большого театра, а также Петроградском балетном училище. А вот режиссерское воплощение идей «князя театра» было продемонстрировано 6 января 1915 года в аллегорическом действе (в форме одноактной пантомимы) «1914» в Петербурге на сцене Мариинского театра. Именно эта постановка (а к ее возобновлению Волконский стремился впоследствии не раз) вызвала неоднозначную реакцию театральной критики [см.: 20, с. 153—164].

Возвращаясь к проблеме типологии жеста в изложении Волконского, представляется уместным пока просто упомянуть некоторые дальнейшие разработки учения о психологическом жесте, представленные как «актёром эксперимента» Михаилом Чеховым [см.: 19, с. 189—220], так и «сценическим рационалистом» (П.А. Марков) А.Я. Таировым [см.: 17, с. 7—47].

Маска автобио-реконструктивная не имела до сих пор места в истории театра, где упрочились, как бы вытесняя все остальные, лишь маска психологическая и маска прагматическая.

Николай Евреинов «О новой маске. Автобио-реконструктивной»

Интерес Евреинова к типологии актерского искусства возникает не как автономная научная проблема, а как сопутствующая анализу идеи театротерапии тема. Так, теоретический итог театрального эксперимента «Так было — так не было» (организованного педагогом Н.П. Ижевским с учениками петроградской 13-й Единой Трудовой школы в 1921 году), как удачного приложения к реализации задач, обозначенных в статье «Театротерапия» (1920), Евреинов излагает в работе «О новой маске. Автобио-реконструктивной» (1923).

Все многообразие масок в истории театра сводится им к двум — психологической и прагматической. Соответственно этому делению определяются типы актеров. Первой категории (В.Н. Давыдов, Ф.И. Шаляпин, Е.М. Грановская) привычно изображать на сцене других, то есть лиц, противоположных им по характеру, что обязывает, как пишет автор, к «преображению самого стержня лицедейской души». Второй категории (К.А. Варламов, Макс Линден, В.А. Юренева) «по душе являть на сцене самих себя», при этом «лицедей, в кардинальной сущности своего “я”, остается адекватным себе, но мыслит, волит и чувствует себя в иной действительности» [7, с. 5–6]. Успех педагогического опыта Ижевского не только актуализировал фрагмент «Об инсценировке воспоминаний» из книги Евреинова «Театр для себя» (1915—1917), но и доказал желательность и необходимость появления в истории театра третьего рода маски - автобио-реконструктивной. Она позволяет актерам «явить на подмостках театра себя самих в повторении действительно случившегося с ними» [там же, с. 6]. Так, ранняя интуитивная догадка о терапевтическом эффекте сцены в «театре воскресенья» получает теоретическое обоснование в лице Анри Бергсона: «Не наше настоящее я возвращается к прошедшему, чтобы найти в нем со-

бытия, о которых оно желает вспомнить. Напротив, наше прошлое, следуя естественному наклону психологической жизни, спускается до нашего настоящего. Иначе сказать, для того, чтобы вспомнить, мы должны покинуть настоящее состояние сознания и *переделать его на подобие прошлого*» (здесь и далее в цитатах курсивы сохранены авторские. — Г. В.) [8, с. 403]. И ближайшие задачи режиссуры при инсценировке воспоминаний определяются как: «переделка настоящего в прошлое, но уже не духовно, а материально» [7, с. 8].

«Мнемоническое представление» (как обращение момента прошлого в момент настоящего путем материальной переделки настоящего в прошлое) может быть как «полусекундным театром воспоминаний» в индивидуальной жизни, так и сценическим театральным феноменом. И в том, и в другом случае Евреинов отмечает для режиссеров важность при инсценировке фрагментов памяти использования ассоциативного метода. Тогда катарсис, будучи конечной целью драмы (по Аристотелю), становится и целью спектакля как для зрителей, так и для самих его участников. Таким образом, как отмечает автор в статье «Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова»: «театр лечит актера, искусного в управлении инстинктом преобразования... театр лечит и публику» [9, с. 261].

«Сублимирующая функция театра» (Казанский) приобрела наглядное воплощение в следующих формах еврейновской практики: индивидуальном театре воспоминаний (пьесы из репертуара «Театра для себя»); автобиоореконструкции фрагмента «коллективной памяти» — масштабной организации и постановке массового действия «Взятие Зимнего дворца» (1920); уже упомянутом опыте психоаналитической постановки психологом-философом, вдохновленного идеями Евреинова, театралом-любителем Ижевским.

Конкретизация сюжета театра индивидуальных воспоминаний предполагает обращение к пьесе «Доброе, старое время», которая предлагает крайне желательный современному человеку своеобразный отдых от «прогресса», «электричества» и «гуманитарных идей». Необходимо только последовать остроумному и убедительному по терапевтической необходимости совету — найти, изучить, уважить и «праздничек устроить» дедушке, который живет в каждом из нас и при этом имеет свои требования. Важно также помнить, что «у каждого свой “дед”». Поэтому успех

инсценировки “доброе старое время” возможен лишь при строгом соответствии с индивидуальностью убажасаемого деда» [8, с. 392]. А вот конкретизация сюжета театра коллективных воспоминаний предполагает обращение к так называемой реконструкции «Взятия Зимнего дворца», которая стала образцом для советской батальной живописи и кинематографа [см.: 10, с. 40–49]. Как отмечает В.И. Максимов, «очевидно, что для Евреинова “Взятие Зимнего дворца” было программным произведением. Во-первых, происходила реализация идеальной модели “театра как такового”. Во-вторых, осуществлялось непосредственное воздействие театра на современность и на историю» [там же, с.34]. «Повторное взятие Зимнего дворца под руководством Н.Н. Евреинова» (И.М. Чубаров) – это прежде всего небывалый и имеющий принципиальное значение в контексте проекта театральной эксперимент. По свидетельству самого автора постановки, «эта историческая пьеса написана коллективным автором, поставлена коллективным режиссером и разыграна коллективным актером — в виде восьмидесятичной массы, явившей в этот памятный день вдохновенно-творческий облик первой театральной армии мира» [6, с. 5].

Предвосхищение Евреиновым теоретических идей театральной импровизации можно найти как в основах психодрамы Якоба Леви Морено, так и в символическом интеракционизме Эрвинга Гоффмана.

Радость артистической души —
богатство ее многодушия; страдание
артистической души — невоплоти-
мость этого богатства в творческом
жесте жизни.

Федор Степун
«Природа актерской души»

В чем уникальность актерских портретов Степуна? Прежде всего в наличии логической основы, предшествующей сравнительному описанию творчества В.Ф. Комиссаржевской и М.Н. Ермоловой. Исследовательские методологические позиции философа можно представить следующим образом: от заявленного им феноменологического анализа («Жизнь и

творчество») к философской антропологии («Природа актерской души»), далее к театральной антропологии («Основные типы актерского творчества») и, наконец, к театральной критике («В.Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова»).

Программная статья «Жизнь и творчество» (1913) определит в будущем как философскую методологию Степуна, так и его театральные позиции. В ней будет представлена попытка осуществления одной из профессиональных задач — реформирования стиля русской философии. Нутряной «*style russe*», отмененный Станиславским на сцене, должен исчезнуть и в философии: необходимо «срастить русскую культуру с западной и подвести под интуицию и откровение русского творчества солидный, профессионально-технический фундамент» [13, с. 219]. Поэтому в упомянутой статье Степуна представлены как феноменологическое «узрение», так и научное раскрытие понятий жизни и творчества. Введение в авторское философское построение «логически абсолютно непрозрачного» термина «переживание» связано с уверенностью, что «логическая пластичность философской мысли коренится, таким образом, как раз в том, что всякая философская мысль живет и светится на темном фоне тайны» [15, с. 98]. Анализируя круговую структуру переживания, Степун выделяет в его «внутреннем ритме» две тенденции: полюс переживания творчества и полюс переживания жизни. В первой интенции переживание «как бы стремится навстречу всем родам постижения» и поэтому нуждается в выдвигании принципиально обоснованной классификации форм творчества в сфере культуры [см.: там же, с. 102]. Вторая же устремленность предполагает свертывание различий внутри себя «в один познавательный-нерасчленимый темный центр, в котором гаснут все образы, отцветают все понятия и умолкают всякие звуки» [там же, с. 103].

Исходя из намеченных методологических позиций, Степун в первой статье триптиха «Основные проблемы театра» — «Природа актерской души» (1923) — выстраивает своеобразный вариант философской антропологии, в котором различаются три образа жизни, три стилевых установки, три типа экзистенции, три сферы бытия Единичного (как сказал бы С. Кьеркегор). В зависимости от того, как в душе человека соотносятся начала жизни и творчества (это «тайна всегда индивидуального прими-

рения единодушия и многодушия»), философ рассматривает три большие группы: мещанство, мистицизм и артистизм. При этом четко определяется задача исследования — «построение артистической души через ее противопоставление мещанству и мистицизму» [там же, с. 154].

Вторая статья триптиха — «Основные типы актерского творчества» (1923) — осуществляет уникальное совмещение обозначенной ранее триады душевных укладов с типологией актерского искусства: «Степун выстроил персонологическую классификацию, в которой стратегии сценической игры и ролевое поведение в быту обнаруживают общие свойства» [18, с. 303]. При этом нас предупреждают о том, что предложенный вариант представляет собой попытку «овладеть бесконечным многообразием сценического творчества путем наложения на него некой ориентирующей схемы» [15, с. 185]. Итак, автором предлагается следующая классификация основных типов актерского творчества: актер-имитатор, актер-изобразитель, актер-воплотитель и актер-импровизатор. Следует отметить, что при кажущемся сходстве с типологией актерского мастерства, например, Н.В. Демидова [см.: 2, с. 43–48], подход Степуна исключителен в истории и теории театра. Ведь он с самого начала определяет своеобразие своей попытки — построение актерского творчества на общем фоне той характеристики артистической души, которая была дана им в первой части триптиха. Теперь кратко конкретизируем каждую из предложенных Степуном позиций: актер-имитатор как «талантливый ремесленник сцены» выражает душевный уклад мещанства; актер-изобразитель наделен даром воображения, но если его артистическая подлинность заключается в отказе от метода имитации, то его «недостаточность как художника, его артистическая непервоклассность заключается в том, что он осуществляет этот отказ не до конца, не до его последнего возможного предела»; актер-воплотитель (по своей сущности совершенный актер), владеющий последней тайной полного перевоплощения, рождает образ из ритмов внутренней жизни; актер-импровизатор может быть назван мистиком не только по методу своей игры, но и по всей своей артистической *субстанции*, по присущему ему «дару пророчества, дару проповеди сквозь все исполняемые образы какой-то своей безобразной тайны» [см.: 15, с. 176–182].

В качестве одного из примеров актера-воплотителя, в основе творчества которого — функция самозабвения, Степун упоминает Ермолову, а вот с именем Комиссаржевской он связывает небывалую пифическую импровизацию по отношению к сценическому образу.

Именно эти акценты развернули противостояние двух великих актрис в театральных портретах «В.Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова» (1913). Вспоминая ни с чем не сравнимое переживание гипноза игры Комиссаржевской, Степун видит свою задачу в постановке теоретической проблемы, которая задала бы перспективу анализа особенностей ее артистического дарования, «деспотического» таланта, «многообразно-сложного» исполнения, сверхэстетической тайны игры. Эта проблема приобретает характер антиномии жизни и творчества, методологическая транскрипция которой была изложена в уже рассмотренном нами первом наброске философской системы мыслителя — «Жизнь и творчество». Темы мистического мировидения, тайны творческой «бытийственно-насыщенной» личности становятся лейтмотивами и одной из последних работ Степуна [см.: 16].

Режиссерский опыт Степуна был достаточно кратким — чуть менее года. Он сорежиссирует В.Г. Сахновскому и самостоятельно работает над спектаклем по трагедии Софокла «Царь Эдип» в Первом государственном Показательном театре (1919—1920). После постановок «Царя Эдипа» и «Меры за меру» У. Шекспира был уволен из театра за «явное непонимание сущности пролетарской культуры».

В представленный обзор интересов к проблеме артистизма (имеющей особый смысл для исследования Серебряного века) мы включили как развернутый анализ-описание приключений теоретической мысли С.М. Волконского, Н.Н. Евреинова и Ф.А. Степуна, так и биографические комментарии. Ведь их деятельность нашла отражение не только в театральной теории, но и в практике театра, тем самым эффектно воплотив в творческих судьбах один из афоризмов Степуна: «Жить надо так же, как играть в шахматы: обязательно всеми фигурами сразу».

Список литературы
References

1. *Бобылева А.Л.* Западноевропейский и русский театр XIX—XX веков. М., 2011.

Bobyleva A. West European and Russian theatre in XIX—XX centuries, Moscow, 2011.

Bobyleva A.L. Zapadnoevropejskij i ruskij teatr XIX—XX vekov. M., 2011.

2. *Богданова Л.А.* Школа актерской индивидуальности Н.В. Демидова: Демидовские этюды. М., 2014.

Bogdanova L. N. Demidov's school of artistic individuality: sketches by N. Demidov. Moscow, 2014.

Bogdanova L.A. Shkola akterskoj individual'nosti N.V. Demidova: Demidovskie jetjudy. M., 2014.

3. *Волконский С.М.* Человек на сцене. СПб., 1912.

Volkonsky S. A man on stage. Saint Petersburg, 1912.

Volkonskij S.M. Chelovek na scene. SPb., 1912.

4. *Волконский С.М.* Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб., 1913.

Volkonsky S. An expressive man. Scenic study of gestures (according to Delsarte). Saint Petersburg, 1913.

Volkonskij S.M. Vyrazitel'nyj chelovek. Scenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu). SPb., 1913.

5. *Волконский С.М.* Мои воспоминания. В 2-х т. Т. 1. М., 1992.

Volkonsky S. My memories, In 2 vols. Vol.1. Moscow, 1992.

Volkonskij S.M. Moi vospominanija. V 2-h t. T. 1. M., 1992.

6. *Евреинов Н.Н.* «Взятие Зимнего дворца»: Статья главного режиссера постановки // Красный милиционер. 1920. № 14.

Evreinov N. "The storming of the Winter Palace": the article of the principal director // Krasny militsioner. 1920. No.4

Evreinov N.N. «Vzjatie Zimnego dvorca»: Stat'ja glavnogo rezhissera postanovki // Krasnyj milicioner. 1920. No. 14.

7. *Евреинов Н.Н.* О новой маске (Автобио-реконструктивной). Пг., 1923.
Evreinov N. On new mask (self-bioreconstructive) Petrograd, 1923.
Evreinov N.N. O novoj maske (Avtobio-rekonstruktivnoj). Pg., 1923.
8. *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002.
Evreinov N. Demon of theatricality. Moscow, Saint-Petersburg, 2002.
Evreinov N.N. Demon teatral'nosti. M., SPb., 2002.
9. *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах. М., 2005.
Evreinov N. The model on portraitists. Moscow, 2005.
Evreinov N.N. Original o portretistah. M., 2005.
10. Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения. СПб., 2012.
Nikolai Evreinov: 130th anniversary. Saint Petersburg, 2012.
Nikolaj Evreinov: k 130-letiju so dnja rozhdenija. SPb., 2012.
11. Рампа и жизнь. М., 1911. № 40.
Footlights and life. Moscow, 1911. No.40.
Rampa i zhizn'. M., 1911. No. 40.
12. *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т.4. М., 1991.
Stanislavsky K. Collected works in 9 vols. Vol. 4. Moscow, 1991.
Stanislavskij K.S. Sobranie sochinenij v 9 tt. T.4. M., 1991.
13. *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. СПб., 1994.
Stepun F. The materialised and the unfulfilled. Saint-Petersburg, 1994.
Stepun F.A. Byvshee i nesbyvsheesja. SPb., 1994.
14. *Степун Ф.А.* Портреты. СПб., 1999.
Stepun F. Portraits. Saint Petersburg, 1999.
Stepun F.A. Portrety. SPb., 1999.
15. *Степун Ф.А.* Сочинения. М., 2000.
Stepun F. Works. Moscow, 2000.
Stepun F.A. Sochinenija. M., 2000.
16. *Степун Ф.А.* Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб., 2012.

Stepun F. Mystical vision of the world. Five images of Russian symbolism. Saint Petersburg, 2012.

Stepun F.A. Misticheskoe mirovidenie. Pjat' obrazov russkogo simvolizma. SPb., 2012.

17. *Таиров А.Я.* Записки режиссера. М., 2000.

Tairov A. Director's notes. Moscow, 2000.

Tairov A.Ja. Zapiski rezhissera. М., 2000.

18. Федор Августович Степун. М., 2012.

Fyodor Avgustovich Stepun. Moscow, 2012.

Fedor Avgustovich Stepun. М., 2012.

19. *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. Т.2. Об искусстве актера. М., 1995.

Chekhov M. Literary heritage. In 2 vols. Vol.2. On the technique of acting. Moscow, 1995.

Chehov M.A. Literaturnoe nasledie. V 2-h t. T.2. Ob iskusstve aktera. М., 1995.

20. *Шербаков В.А.* Пантомимы Серебряного века. СПб., 2014.

Scherbakov V. Pantomimes of the Silver Age. Saint Petersburg, 2014.

Shherbakov V.A. Pantomimy serebrjanogo veka. SPb., 2014.

Данные об авторе:

Вострова Галина Александровна — кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». E-mail: galinus@gmail.com

Vostrova Galina — Candidate of Philosophy, associate professor, Cultural Sciences Department, Faculty of Philosophy, National Research University Higher School of Economics. E-mail: galinus@gmail.com

П. Б. Богданова

*Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
Москва, Россия*

**СТРАТЕГИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ.
КОНЕЦ 60-х—70-е ГОДЫ**

Аннотация:

В статье анализируются особенности возникновения концептуализма в Советском Союзе в 1960—1970-е годы. Концептуализм как направление и эстетика в большей степени связывался с изобразительным искусством. Но и в театральном он также имел место, получив достаточно широкое распространение с конца 60-х годов. В статье рассматриваются самые общие предпосылки возникновения концептуализма в режиссуре этого периода, когда основным материалом постановок становится классика. Концептуальное прочтение классики позволяет режиссуре выстроить свои новые стратегии.

Ключевые слова: концептуализм, стратегии, авангард, советский режим, концепт, идея, интертекстуальность.

P. Bogdanova

*Russian State University for the Humanities (RGGU)
Moscow, Russia*

**CONCEPTUAL DIRECTING STRATEGIES:
LATE 1960'S AND 1970'S**

Abstract:

The article analyses the distinctive features of the emergence of conceptual art in the Soviet Union in 1960-70's. Conceptualism, viewed both as a movement and as a set of aesthetic principles was largely associated with fine art. It took hold of the theatre stage of the time and became widespread in the late 60's. This article examines the historical background that contributed to the rise of conceptualism in theatre directing of the period, when classics regains ground as main literary material for stagings. Conceptual interpretation of the classics allows the director to build up new strategies

Key words: art, strategy, avant-garde, the Soviet regime, the concept, intertextuality.

А. «Искусство идей»

Иллюзиям шестидесятников по поводу благой цели истории и перемен к лучшему довольно скоро пришел конец. Тоталитарное государство освободилось только от культа личности, но в основном это была та же сильная бюрократически-партийная машина, которая не давала вздохнуть. А печальные события пражской весны окончательно развеяли идеалистические иллюзии. В связи со всеми этими процессами режиссура сменила стратегии и обратилась к концептуальному стилю и языку.

Концептуализм первоначально возник на Западе на волне революционных движений 1968 года. Художники ставили перед собой задачу освобождения искусства от товарно-денежных отношений рынка. «В западной традиции концептуальное искусство, в особенности на ранних этапах своего существования, [развивалось. — П.Б.] ... утверждая идею независимости от денег, экспериментируя с формой так, чтобы арт-объект было невозможно купить или продать. <...> Правда, несмотря на манифестацию антикоммерционализма, западный концептуализм весьма успешно зарабатывал деньги — и продолжает это делать, время только поднимает в цене работы Дюшана и Уорхола» [10, с. 51].

В Советском Союзе установки на антикоммерческую форму функционирования искусства не было, поскольку в 60—70-е годы еще не было рынка. В отечественной традиции концептуализм противостоял идеологии партийно-бюрократической машины советского государства. Е. Деготь писала, что московский концептуализм 1970—1980 годов «проделал над советской идеологией операцию критического анализа» [9, с. 164—165]. И. Кабаков высказывался о концептуализме как о методе «антисоциалистического антиреализма» [16, с. 207]. То есть в концептуализме противодействие советской идеологии и эстетике было важнейшей из стратегий.

Московский концептуализм в известной статье Бориса Гройса получил название «московского романтического концептуализма». Эта статья была впервые опубликована в 1979 году в машинописном журнале «37» в Ленинграде и в том же году перепечатана в первом номере вышедшего в Париже журнала «А—Я». «Сочетание слов “романтический концептуализм”, — писал Гройс, — звучит, разумеется, чудовищно. И все же не знаю луч-

шего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве и выглядит достаточно модно и оригинально» [7, с. 260].

Российский исследователь концептуализма Е. Бобринская значительно позднее, чем Гройс, писала, что в конце 60-х годов концептуализм утверждается в московской «неофициальной» культуре. Причем Е. Бобринская связывает это явление тоже исключительно с Москвой. Однако тут следует оговориться: концептуализм возник не только в «неофициальной культуре», но и в официальной, а именно — театральной культуре тоже. В 70—80-е годы в театральной культуре он получил достаточно широкое распространение, правда, тут у него были свои особенности, отличающие его от концептуализма, скажем, в изобразительном искусстве. Лидировала в отношении концептуализма, конечно, театральная Москва, но концептуальные стратегии режиссуры можно было наблюдать и в Ленинграде, и в других говорах страны, в театральной культуре концептуализм стал явлением почти повсеместным. К нему первоначально обратилось поколение шестидесятников. А затем в это поле вступило и следующее за ним поколение режиссеров.

«Московский концептуализм, появившись в советской тоталитарной культуре в условиях андеграунда, при общих глобальных установках имел ряд специфических черт, отличающих его от западного концептуализма. При всей своей “кухонно-коммунальной” камерности, кустарности и доморощенности, он содержал в себе большой заряд идеологического и духовно-художественного протеста, нонконформизма, авангардности. Для него характерна специфическая мифология абсурдной повседневной экзистенции в узких рамках социально-идеологической одномерности, принципиальная анонимность, безликость, идеализация и эстетизация “плохой вещи”, убогой обстановки, примитивизированного перформанса и т.п.» [5, с. 327].

Русские концептуалисты впоследствии стали известны в Европе. Слава в отечестве пришла к ним вместе с «перестройкой». Художники концептуалисты Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Виталий Комар и Александр Меламед (выступающие в соавторстве) стали признанными во всем мире художниками.

Как считают некоторые исследователи, в частности та же Е. Бобринская, концептуализм в Советском Союзе был переход-

ным явлением от авангарда к постмодернизму. М. Эпштейн придерживается точки зрения, что концептуализм явился первой фазой постмодернизма: «Русский концептуализм воспринял такие черты западного постмодернизма, выраженные особенно в философии Ж. Деррида и Ж. Бодрийера, как полная игровая децентрализация всех структур, деконструкция любого культурного смысла до первичных атомов внесмыслицы, обнаружение в любом подлиннике черт искусной подделки и замещения, включая реальность как таковую — самую тщательную и продуманную из всех подделок, суррогат высшего сорта» [17].

Б. Гройс в статье «Московский концептуализм: 25 лет спустя» писал: «1. Московский концептуализм вообще не концептуализм, потому что он не похож на стандартный англо-американский Concept Art — такой, каким он представлен группой Art & Language или Джозефом Кошутом. 2. Московский концептуализм был реакцией на советский режим и на специфическую ситуацию художника при этом режиме. С крахом этого режима московский концептуализм потерял всякий смысл, так как он целиком остался в своем, советском времени» [8]. Советский концептуализм действительно имел свои особенности и развивался в иной, чем на Западе, социо-культурной ситуации.

На Западе концептуализм унаследовал традиции авангарда. В Советском Союзе эти традиции были прерваны. Последнее авангардное течение — это конструктивизм 20-х годов. Тем более важным обстоятельством стало то, что концептуализм через голову соцреализма протянул нити к искусству авангарда. Таким образом, перескочив через голову соцреализма, а заодно и реализма как идеологии и эстетики, возведенных в культ в сталинские и брежневские времена. Поэтому концептуализм не претендовал «на право выносить суждения от лица жизни» [10]. Между тем основные стратегии шестидесятников на этапе второй половины 50-х — начала 60-х годов именно и заключались в этой претензии выносить суждения от лица жизни. В концептуализме впервые за советский период появилась претензия выносить суждения от лица культуры. В дальнейшем эта стратегия будет продолжена последующими поколениями художников, в том числе и в театре.

В переводе с латыни слово *conceptus* означает мысль. Поэтому в концептуализме была предпринята попытка на первое место по-

ставить мысль, смысл предмета, а не его форму. «Идеи, понятия, универсалии отвлекаются от предметов, с которыми их связывает наивно-реалистическое мировоззрение, и образуют самодостаточную область, “эмпирии” чистых знаков, “концептов”» [18].

Е. Зайцева дает три признака концептуального искусства: 1. Идея важнее пластического решения. 2. Отношения произведений с культурным полем и языком важнее самих произведений. 3. Произведения принципиально открыты для последующих прочтений, в том числе и другими художниками: работа часто понимается как реплика в нескончаемом диалоге художников разных эпох и поколений [10, с. 97].

Концептуалистское произведение не замыкается собственными рамками. Автор при создании произведения обязательно включает в поле своих ассоциаций другие произведения и концепты. При этом может ввести в пространство своей идеи ссылки на эти другие концепты. Это качество интертекстуальности становится важной составляющей концептуального произведения.

«Стратегия концептуализма изначально состояла в том, чтобы предложить иной взгляд на искусство, иной способ взаимодействия в системе “автор — произведение — читатель”, при котором традиционная схема взаимоотношений, опирающихся на взывание к эмоциональному сопереживанию, апелляцию к эстетическим оценкам и т.д., подменяется необходимостью рефлексии — и не только от лица того, кто является читателем или зрителем, но и со стороны автора» [6, с. 108].

Илья Кабаков дал такое определение концептуализма: «Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю».

Б. Концептуализм в театре

О концептуализме в области театральной культуры исследований практически не было, кроме главы в моей книге «Режиссеры-шестидесятники», где я поставила этот вопрос [3, с. 10–13]. Единственное, о чем исследователи говорили с большей определенностью, так это о концептуализме в сценографии.

Само слово «сценография» вошло в театральный обиход вместо традиционного словосочетания «декорационное оформление». За этой заменой термина крылось по существу абсолютно новое явление. 70-е годы — это период бума сценографии. В си-

стеме спектакля сценограф получает относительную или абсолютную самостоятельность. Потому что представляет основной концепт спектакля. И во многом, если не во всем определяет режиссерский замысел.

Сценография развивалась в русле изобразительного искусства и конечно не могла миновать стадию концептуализма. Исследователь сценографии В. Березкин называл стиль декорации этого периода действенной сценографией [4, с. 153—180]. Такая декорация, по мнению исследователя, принимала участие в развитии драматического сюжета спектакля и часто выражала основной конфликт. На мой взгляд, термин «действенная сценография» вполне может быть заменен на термин «концептуальная сценография», ибо он точнее выражает особенности декорационного искусства этого периода.

В 70-е годы появляется целая плеяда первоклассных сценографов: Д. Боровский, Э. Кочергин, Д. Лидер и другие. На сцене, как правило, бытовала единая декорационная установка. Декорация не менялась от акта к акту или от сцены к сцене. Она игнорировала и реальное место действия, обозначенное в пьесе, ограничиваясь лишь отдельными деталями. В оформлении Д. Боровского спектакля «Час пик» в Театре на Таганке кабины лифтов, переполненные муляжами людей, то поднимались вверх, то спускались вниз. Эти кабины лишь достаточно условно намекали на то, что место действия — некое учреждение, в котором работает множество народа. А по своему смыслу эти кабины создавали образ гудящего, мельгешащего человеческого муравейника, в котором люди теряют индивидуальные черты и превращаются в стандартные манекены.

В каждом концептуальном сценографическом решении был заключен некий скрытый шифр, код, который и следовало разгадать зрителю. Словесно ничего не называлось. Концепт существовал в области чистой нематериальности.

Единая установка, создающая предельно обобщенный образ мира, и выражала основной стиль спектаклей эпохи концептуализма. В этом предельно обобщенном мире, который, как правило, был миром замкнутым, враждебным человеку, предопределяющим его драму или трагедию, и развивалось действие многих спектаклей. Так, знаменитый занавес того же Д. Боровского в «Гамлете»

Театра на Таганке олицетворял некие стоящие над человеком внеличностные силы, безжалостные и беспощадные, управляющие людскими судьбами. Это был концептуальный образ Эльсинора, «Дании-тюрьмы».

А по существу, это был завуалированный образ советского социума, который и мыслился режиссерами как враждебный человеку мир. В этом смысле концептуализм в театре 1960—1980-х годов выражал основную идею времени — идею человеческой несвободы и детерминирующих внешних обстоятельств.

В конце 60-х — в 70-е годы стратегии режиссуры стали служить целям не только противостояния советской идеологии и эстетике, но и взаимосвязанной с этим стратегии, которая заключалась в «реализации потребностей общества в свободе» [10, с. 93]. А «мысль о свободе искусства и личной свободы человека не раз звучала из уст авангардных художников» [там же]. Не менее актуальным это положение о свободе стало и для советских 70-х, которые эту свободу у общества как будто окончательно отняли.

Направление концептуализма в театре стало набирать силу уже с середины 1960-х годов. Это увело режиссуру от необходимости следования за жизненной реальностью и обратило в сторону метафорических образных концептуальных обобщений.

В связи с этим с середины 1960-х годов театр ушел от современной пьесы и перешел на классику. В прессе того периода начались широкие дискуссии о мере свободы режиссера по отношению к классическому тексту. Вопрос стоял так: можно ли менять классику? И хотя ответы на этот вопрос были разными (то менее, то более радикальными), практика показала, что классика стала подвергаться кардинальному пересмотру.

Самым популярным понятием в театральной культуре с конца 1960-х годов стало понятие «трактовки», режиссерского «решения» или «концепции». Само слово «концепция» уже содержало в себе возможность пересмотра классического текста и утверждения иного, режиссерского взгляда на него.

Концептуализм, как уже говорилось, не оперирует категориями реальной действительности. В нем образ действительности предельно обобщается и концептуализируется, произведение содержит некие знаковые образы и метафоры, в которых заклю-

чен некий скрытый смысл. Расшифровка этих образов и определяет процесс восприятия концептуального искусства.

Концептуализм в советском театре (наряду с литературой, изобразительным искусством) пришелся как нельзя более ко двору. Прежде всего потому, что он позволял высказывать важные для режиссеров идеи в зашифрованном виде. Поскольку одна из основных задач советского концептуализма понималась художниками не как противостояние товарно-денежным отношениям рынка, как это было на Западе, а как противостояние всему строю тоталитарного социума. Стратегии конфликта по отношению к власти и официозу, родившиеся вместе с «оттепелью», в 70-е годы углубились, ушли внутрь. Концептуальные образы, по крайней мере в театре, стал выполнять еще и функцию эзопова языка, скрывающего истинный смысл театрального высказывания. Идеи, которыми оперировал режиссер и художник-концептуалист в театре, невозможно было подвергнуть цензуре, поскольку они транслировались в зашифрованной абстрактно-образной форме.

Характерной чертой театра периода концептуализма становилось то, что одно и то же классическое произведение игралось в разных театрах, интерпретировалось разными режиссерами. Значение всех этих интерпретаций заключалось в их неожиданности, новации. Часто дело доходило до того, что постановка очередной «Чайки» или «Женитьбы Бальзамина» предпринималась именно для того, чтобы утвердить новацию самого решения, концепции. В театре возникло своего рода соревнование между режиссерами: кто неожиданнее решит то или иное классическое произведение. Понятно, что при этом режиссер ломал структуру и жанр классической пьесы. Именно в этот период классические комедии стали прочитывать как драмы, а драма могла воплощать в себе комедийное качество.

Почему концептуализм так широко распространился в театре середины 1960—1980-х годов? Он, как уже говорилось, давал режиссуре возможность говорить о реальных процессах жизни и времени завуалированно, создавать некие стоящие над реальностью образы, передающие заключенные в них смыслы, концепты.

Петербургский исследователь Е. Кухта в своей диссертации проводила мысль о том, что режиссура, в частности, А. Эфроса в

70-е годы развивалась в русле экзистенциализма [10, 11]. Но, на мой взгляд, проблема свободного выбора — очень важная в экзистенциализме — была снята в искусстве концептуализма. Мир концептуалистов не давал человеку возможности выбора. Он детерминировал его целиком и полностью, лишая свободы волеизъявления. Отсюда чувство безысходности, которое было во многих спектаклях того периода (у того же А. Эфроса, Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова).

В драме героя виноват именно окружающий мир и ничто иное. Мир этот может приобрести разные характеристики и краски, в зависимости от ситуации или сюжета пьесы. Одно будет в нем общим и неизменным — его агрессивная, подавляющая сущность.

Если перевести этот разговор на язык простых понятий, то следует сказать, что социальная ситуация краха «оттепели» и усиления агрессивной сущности советской государственной машины и была причиной драматического самочувствия человека в социуме. В основе драмы — именно социальное чувство. Советский режим утвердился, казалось, надолго, если не навсегда. Это укрупняло образ несвободного мира в спектаклях, увеличивало его масштаб, придавая ему качество неизменности, вечности.

Мы уже отмечали, что предельно обобщенный образ несвободного, замкнутого мира — был по существу завуалированным образом советского социума. По ощущению это было именно так. В основе советского концептуализма лежало чувство невозможности жить в условиях тоталитарного режима. Поэтому советский концептуализм был антитоталитарным искусством.

В русле концептуализма работали и шестидесятники, и следующее за ним поколение (ленинградские на тот момент молодые режиссеры Л. Додин, Г. Яновская и др.), начало творческой деятельности которых пришлось на конец 1960-х — начало 1970-х годов. Но нельзя сказать, что увлечение концептуализмом среди режиссеров-шестидесятников было всеобщим. Наиболее близко к этому направлению из шестидесятников подошел Анатолий Эфрос, особенно в свой поздний период работы в Театре на Малой Бронной. Не чужд концептуализма был и Юрий Любимов, сотрудничающий с ведущим сценографом концептуалистом Давидом Боровским. В меньшей степени оказался затронут

идеями этого направления Георгий Товстоногов, художник, вышедший из 1940-х годов. Олег Ефремов, сотрудничающий с тем же Боровским, другими художниками-концептуалистами, сам продолжал быть реалистически мыслящим режиссером, и соединение режиссерского решения и сценографии в иных спектаклях Ефремова выглядело чисто механическим.

Если рассмотреть признаки концептуализма применительно к театральным практикам, то можно утверждать: 1. У режиссера, ставящего классическую пьесу, на первое место ставится ее концепция, трактовка, а не попытка вскрыть заложенный в драматическое произведение авторский месседж.

2. Отношение классической пьесы с культурным полем, то есть другими концепциями и решениями этого произведения, важнее самого классического произведения.

3. То или иное решение классической пьесы принципиально открыто для последующих прочтений других режиссеров и может пониматься как реплика в диалоге художников разных поколений (интертекстуальность).

Действительно театральные практики 70-х годов показали, что процесс нескончаемого спора-диалога между различными режиссерами и их концепциями того или иного классического драматического текста значительно активизировали весь театральный процесс, введя его в русло поиска новых оригинальных решений, превратив поток классических пьес в их различных интерпретациях в мощное течение, придав театральному процессу выраженную интеллектуальную энергию.

Таким образом, режиссер в эпоху концептуализма эмансипировался от двух прежде казавшихся незыблемыми вещей — от автора пьесы и от традиции прочтения.

Вернее, он включился в игру с традицией, подвергая переосмыслению ее прежние достижения, перечеркивая «вершины» стиля в освоении, скажем, Чехова, Шекспира или Толстого. И драматург, гений прошлого, и режиссер-толкователь этого гения, тоже принадлежащий прошлому, оказались в равной степени «величинами» условными. Концептуализм в скрытом виде проводил любопытную стратегию — он лишал драму и традицию ее интерпретации прежнего ореола. Это был первый серьезный шаг по пути дискредитации драмы. Драматург и его создание больше

не обладали безусловной властью над режиссером. Из драмы режиссер «изымал» только то, что имеет непосредственное отношение к современности. Придавал драме, написанной столетие или несколько столетий назад, современную структуру. Моделировал драму по замкнутой модели современного социума.

Таким образом, режиссерские концептуальные стратегии существовали по-прежнему, как во второй половине 50-х годов, в поле современности, в контексте современной жизни и идеологии. Поскольку концептуализм придавал классической драме актуальность, вводил ее в контекст философских, политических, нравственных тем дня.

Концептуализация классических текстов прочерчивала связи не столько с традицией Станиславского и Немировича-Данченко, традиционалистов в отношении прочтения автора, признававших за автором драматического текста первенство, сколько с традицией Мейерхольда, который и после революции 1917 года работал в русле авангарда. Занимался переделками классической драмы, ее актуализацией (наиболее яркими постановками 20-х годов в этом отношении были две постановки пьес А. Островского — «Лес» и «Доходное место»).

Можно привести высказывание одного из теоретиков концептуализма Джозефа Кошута: «Основное значение концептуализма, как мне представляется, состоит в коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства — или, как функционирует сама культура: как может меняться смысл, даже если материал не меняется» [12, с. 76].

Один и тот же классический текст в практиках режиссуры подвергался множеству трактовок и переосмыслений. Число их было неограниченным. И создавалось новое культурное поле, в котором различные концепции автора или какой-то пьесы сопоставлялись между собой, могли вступать в спор, в диалог. Такой и была реальность театральной культуры 70-х годов: на сценах ставилась в основном классика, которая и составляла сложное диалогическое пространство театральной культуры.

В концептуализме значительно активизировалась роль зрителя. Зритель тоже был включен в это диалогическое пространство, подвергаясь необходимости осмыслить его основные активные точки, ощущать степень отхода от традиции, спора с

ней или отказа от нее, а вместе с тем и размышлять о соотношении классического драматического текста и его современного прочтения.

При этом понятно, что зритель должен был обладать определенной степенью компетентности. Концептуалистские стратегии режиссуры были рассчитаны на продвинутого образованного зрителя, а не на профана.

Однако в какой-то момент, а именно к концу 80-х годов, в период «перестройки», когда была исчерпана советская идеология, концептуальные стратегии режиссуры тоже продемонстрировали свою исчерпанность. Поскольку количество интерпретаций оказалось не бесконечным, частые повторения одного и того же, мельчание концепций, самоповторы режиссуры, которая не смогла отказаться от излюбленной модели, завели процесс в тупик.

Однако на гребне этой волны, а именно в середине 70-х годов, в практиках А. Эфроса, Ю. Любимова и других режиссеров, было сделано множество открытий, представлено множество оригинальных современных концепций классики.

* * *

В театральном сознании 70—80-х годов господствовала идея детерминизма. Это находило свое выражение не только в практиках режиссуры и сценографов, но и в театроведческих исследованиях классической драмы, в частности, драмы А. Чехова, Г. Ибсена, М. Метерлинка, то есть «новой драмы» рубежа XIX и XX веков. Классическая драма и в постановках режиссеров, и в театроведческих теоретических исследованиях «перенимала» конфликты и драматическую структуру эпохи 70-х, когда осуществлялась постановка или велось исследование. Так, Б. Зингерман обнаружил в «новой драме» рубежа XIX и XX веков ту структуру и конфликты, которые были рождены более поздней — тоталитарной эпохой. Для советской творческой интеллигенции основным врагом и была эта самая тоталитарная советская действительность со всеми ее особенностями. Поэтому Б. Зингерман процесс зарождения тоталитарных режимов усматривал уже в мещанском обществе, современном Ибсену. Б. Зингерман писал об Ибсене: «В современном ему мещанском обществе, в благоустроенном буржуазно-демократическом госу-

дарстве Ибсен угадал черты будущего тоталитарного строя. Уже в «Бранде» государство выступает <...> как страшная машина, направленная на полнейшее искоренение всякой человеческой индивидуальности, на полное подчинение каждого отдельного человека полицейским требованиям, имеющим своей целью уничтожить всякий дух свободы» [11, с. 177].

«Судьба драматических персонажей у Чехова детерминированн не менее строго, чем у Ибсена — продолжал Б. Зингерман. — Однако идея социальной, житейской обусловленности возникает в его пьесах лишь как итог. Чеховских героев губит пошлость. Она неуловимо разлита в воздухе» [там же, с. 178].

Развивая примерно те же идеи по поводу новой драмы, другой известный исследователь драматургии В. Хализев писал: «Личность здесь [у Ибсена или у Чехова. — П.Б.] не столько противоборствует с другой личностью (антагонистом как индивидуальностью), сколько противостоит злу “внеличностному”, неперсонифицированному, рассредоточенному в окружающей реальности» [15, с. 149].

К. Рудницкий в своем исследовании традиции постановок пьес А. Чехова тоже высказывал мысли о некой внеличностной детерминирующей силе, каковой, по его мнению, выступало само время: «Время [в «Трех сестрах» в постановке Г. Товстоногова. — П. Б.] работает с чудовищной, страшной последовательностью беспощадного механизма, размалывающего жизни и сокрушающего верования» [14, с. 130].

Идея детерминированности судьбы героя не только «новой драмы», драмы рубежа XIX — XX веков, но и современности, — кардинальная идея советских 70-х.

Отсюда замкнутая кольцевая композиция спектаклей по классике, которая служила моделью безличного враждебного человеку социума, предопределяющего трагизм судеб. Об этом писал А. Бартошевич, определяя специфику шекспировских постановок 60-х — 70-х годов: «Обращаясь к Шекспиру, режиссура стремилась с предельной наглядностью обнажить социальные причины шекспировского универсума, властно подчиняющего себе частные человеческие судьбы. Спектаклям в высокой степени было свойственно то, что называли “поэзией закономерностей”. По сценам кочевал образ грозного надличного механизма, заколдованного круга,

бездушной машины феодально-абсолютистского государства: Дании — короля Клавдия, Англии — короля Ричарда, Венеции — поручика Яго. Был выработан отвечающей этой концепции “великого механизма” принцип решения финалов» [1, с. 465—466]. Эти финалы и закольцовывали композицию, демонстрируя закономерный и неуклонный механизм повторяемости деспотических, кровавых режимов, когда «Ричмонд повторяет путь Ричарда, Малькольм — путь Макбета, Фортинбрас — путь Клавдия» [там же, с. 456]

Эта замкнутая модель с некоторыми вариациями практически была заложена в большинство постановок по классике. Можно обратиться к спектаклям А. Эфроса или Ю. Любимова, и мы найдем в них эту модель: герой в тесном замкнутом пространстве — времени, движущемся по кругу, неизменном и вечном. Естественно, что этот неизменный и вечный механизм предопределял поражение одних героев и утверждал победу других. В сущности, как уже говорилось, это была модель замкнутого тоталитарного социума, которому и придавались качества неизменности и вечности. Ибо таково было мироощущение художников брежневской эпохи.

В концептуальных решениях режиссуры 70-х эта модель существовала в некоем скрытом виде, определяя собой композицию, либо сценографический образ. Открыто, словесно эта модель не была выражена.

Поэтому спектакли, в основе которых была замкнутая модель враждебного человеку социума, были рассчитаны на то, что зритель сможет самостоятельно прочесть этот скрытый невербализованный смысл.

Классика, как уже говорилось, — основной материал для постановок 60—80-х годов. Из классиков основными авторами были Шекспир и Чехов. Шекспир был связан, как правило, с темой кровавой деспотической власти, с демонстрацией функционирования механизма зла, с политическими аллюзиями.

Чехов был основным выразителем настроений либеральной интеллигенции, поскольку интеллигенция оставалась главной референтной группой поколения шестидесятников. От повествовательной романной структуры спектакля Вл. Немировича-Данченко (1940) — к замкнутой кольцевой модели, детерминирующей личность, — таков в самых общих чертах путь пересмотра традиции постановок Чехова, к которой мы еще обратимся.

Список литературы
References

1. *Бартошевич А. В.* Театральная судьба трагедий Шекспира (70—80-е годы) // Бартошевич А. В. Для кого написан «Гамлет»? М., 2014.
Bartoshevitch A. Theatrical fate of Shakespeare's tragedies (70's—80's). // Bartoshevitch A. Who was Hamlet written for? Moscow, 2014.
Bartoshevich A. V. Teatral'naja sud'ba tragedij Shekspira (70—80-e gody). // Bartoshevich A. V. Dlja kogo napisan «Gamlet»? M., 2014.
2. *Бобринская Е. А.* Концептуализм. М., 1994.
Bobrinskaja E. Conseptualism. Moscow, 1994.
Bobrinskaja E. A. Konseptualizm. M., 1994.
3. *Богданова П.Б.* Режиссеры-шестидесятники. М., 2010.
Bogdanova P. Directors of the sixties. Moscow, 2010.
Bogdanova P.B. Rezhissery-shestidesjatniki. M., 2010.
4. *Березкин В.* Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра. М., 1981.
Beryozkin V. Scenography in the second half of 1970's // Voprosy teatra. Moscow, 1981.
Berezkin V. Scenografija vtoroj poloviny 70-h godov // Voprosy teatra. M., 1981.
5. *Бычкова Л. С., Бычков В. В.* Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб., 1998.
Buchkova L., Buchkov V. Culturology. XX century. An encyclopaedia. Saint Petersburg, 1998.
Buchkova L. S., Buchkov V. V. Kul'turologija. XX vek. Jenciklopedija. SPb., 1998.
6. *Витковская Л. В.* Когниция смысла. Пятигорск, 2012.
Vitkovskaya L. The cognition of sense. Pyatigorsk, 2012.
Vitkovskaja L. V. Kognicija smysla. Pjatigorsk, 2012.
7. *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. Первое издание: Гройс Б. Московский ро-

мантический концептуализм // А–Я. 1979. // [Электронный ресурс] <http://plucer.livejournal.com/70772.html>

Groys B. Moscow romantic conceptualism // Groys B. Utopia and exchange. Moscow, 1993. First edition: Groys B. Moscow romantic conceptualism // A–Ya. 1979. // [Electronic resource] URL: <http://plucer.livejournal.com/70772.html>

Grojs B. Moskovskij romantičeskij konceptualizm // Grojs B. Utopija i obmen. M., 1993. Pervoe izdanie: Grojs B. Moskovskij romantičeskij konceptualizm // A–Ja. 1979. // [Jelektronnyj resurs] <http://plucer.livejournal.com/70772.html>

8. *Гройс Б. Московский концептуализм. 25 лет спустя // [Электронный ресурс] <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1563>*

Groys B. Moscow conceptualism. 25 years later // [Electronic resource] URL: <http://plucer.livejournal.com/70772.html>

Grojs B. Moskovskij konceptualizm. 25 let spustja // [Jelektronnyj resurs] <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1563>

9. *Деготь Е.Ю. Террористический натурализм. М., 1998.*

Dyogot E. Terroristic naturalism. Moscow, 1998.

Degot' E.Ju. Terroristicheskij naturalizm. M., 1998.

10. *Зайцева Е. В. Стратегии московской концептуальной школы: 1970-е — 2000-е: проблемы, поиски, перспективы: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2008.*

Zaitseva E. The strategies of Moscow conceptual school: 1970 — 2000's: problems, searches, prospects. PhD thesis in Cultural Studies. Moscow, 2008.

Zajceva E. V. Ctrategii moskovskoj konceptual'noj shkoly: 1970-e — 2000-e: problemy, poiski, perspektivy. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. M., 2008.

11. *Зингерман Б.И. Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. М., 1967.*

Zingerman B. Problems of modern drama development // Voprosy teatra. Moscow, 1967.

Zingerman B.I. Problemy razvitija sovremennoj dramy // Voprosy teatra. M., 1967.

12. *Кошут Д. История Для / Флэш Арт. 1989. № 1.*

Kosuth J. A story For / Flash Art. 1989, No.1

13. *Кухта Е.А.* Проблемы театра Н.В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1987.

Kukhta E. The problems of N.Gogol's theatre and the Soviet drama stage in 1970's. PhD thesis in Cultural Studies. Leningrad, 1987.

Kuhta E.A. Problemy teatra N.V. Gogolja i sovetskaja dramatičeskaja scena 1970-h godov. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. L., 1987.

14. *Рудницкий К.Л.* Спектакли разных лет. М., 1974.

Rudnitsky K. Performances of various years. Moscow, 1974.

Rudnickij K.L. Spektakli raznyh let. M., 1974.

15. *Хализев В. Е.* Драма как род литературы. М., 1899.

Khalisev V. Drama as a form of literature. Moscow, 1899.

Halizev V. E. Drama kak rod literatury. M., 1899.

16. *Хмельницкий Д.С.* Концептуализм глазами реалиста // Знамя. 1999, № 6.

Khmelnitsky D. A realist's view of conceptualism // Znamya. 1999, No.7.

Hmel'nickij D.C. Konceptualizm glazami realista // Znamja. 1999, No. 6.

17. *Эпштейн М.Н.* Концептуализм как философское направление. Романтический и прагматический концептуализм // Топос. 13. 07. 2004 // [Электронный ресурс] <http://www.topos.ru/article/2527>

Epstein M. Conceptualism as a philosophical movement. Romantic and pragmatic conceptualism // Topos. 13. 07. 2004 // [Electronic resource] URL: <http://www.topos.ru/article/2527>

Jepshtejn M.N. Konceptualizm kak filosofskoe napravlenie. Romantičeskij i pragmatičeskij konceptualizm // Topos. 13. 07. 2004 // [Elektronnyj resurs] <http://www.topos.ru/article/2527>

18. *Эпштейн М.Н.* Рецензия на книгу «День опричника» В. Сорокина // [Электронный ресурс] <http://www.livelib.ru/review/218988>

Epstein M. A book review of the "Day of the Oprichnik" by V. Sorokin // [Electronic resource] URL: <http://www.livelib.ru/review/218988>

Jepshtejn M.N. Recenzija na knigu «Den' oprichnika» V. Sorokina // [Elektronnyj resurs] <http://www.livelib.ru/review/218988>

Данные об авторе:

Богданова Полина Борисовна — канд. искусствоведения, доцент кафедры истории театра и кино ИФИ РГГУ. E-mail: polina11@mail.ru

Data about the author:

Polina Bogdanova — PhD in the History of Arts, associate professor, Theatre and Cinema History Department, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities. E-mail: polina11@mail.ru

А. М. Киселева

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

РЕВЮ «FOLLIES» ФЛОРЕНСА ЗИГФИЛДА

Аннотация:

У истоков мюзикла, по мнению американских и европейских исследователей, стоял легендарный продюсер Флоренс Зигфилд. Его шоу «Follies» соединяло комические, вокальные и танцевальные номера, а сопровождали выступления артистов красавицы в дорогих нарядах от дизайнеров. Эти красавицы, называвшиеся потом «Девушками Зигфилда», стали настолько важны, что зрители не представляли «Follies» без их участия. В работе над «Follies» Зигфилд установил критерии, которым пытаются соответствовать продюсеры и постановщики сегодня. Высоко подняв планку, он создал формулу американского музыкального театра.

Ключевые слова: ревью, Зигфилд, Follies, Девушки Зигфилда, мюзикл, Бродвей.

A. Kiselyova

*Russian University of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

FLORENCE ZIEGFELD'S REVUE "FOLLIES"

Abstract:

According to American and European researchers, it was the legendary producer Florence Ziegfeld who stood at the origins of the musical. Gags, vocal and dance performances were mixed altogether in his show 'Follies', the actors were accompanied by good-looking girls in designer dresses. Thus, 'Ziegfeld Girls' became a very important part of the show, as the audience couldn't imagine 'Follies' without them anymore. While working on the show, Ziegfeld established a range of criteria producers and directors try follow today. Having set the standards high, he devised the foundations of American musical theatre.

Key words: Revue, Ziegfeld, Follies, Ziegfeld Girls, musical, Broadway.

США в конце XIX — начале XX века окончательно сформировались как самостоятельное государство. Американцы почув-

ствовали себя сильной нацией, которая смогла освободиться от давления Европы.

Это сказывалось и на культурной жизни. На протяжении XVIII—XIX веков шли литературные прения по поводу самоидентификации. Но уже к началу XX века Америка могла похвастаться своими классиками, среди которых были Эдгар Аллан По, Уолт Уитмен, Джеймс Фенимор Купер, Вашингтон Ирвинг и многие другие. А на Бродвее появились музыкальные постановки, спродюсированные человеком, который не только создал новый жанр «Follies», но и оказал влияние на нацию в целом. Конец XIX века стал началом блистательной карьеры Флоренса Зигфилда.

В 1890-х продюсер Джордж Ледерер выпустил в Америке несколько ревю, — это была коллекция не связанных между собой номеров с пародиями, песнями и прелестными девушками на подпевке. Красавицы с 1894 года стали позировать в «живых картинах»¹ Д. Ледерера в Нью-Йоркском театре Казино, и их выступления нравились публике. В начале 1900-х звезде Франции и США Анне Хэлд пришла в голову идея похожего шоу — она предложила своему мужу Флоренсу Зигфилду создать представление, подобное «Фоли Берже». Зигфилд идеей заинтересовался, и с 1906 по 1931 год «Follies» были одним из главных представлений в Америке. Зигфилду удалось занять лидирующее положение и сделать свое шоу регулярным.

Флоренс был суеверным человеком, даже к выбору названия для постановки он относился с осторожностью. Открыв утреннюю газету на случайной статье, он отсчитал 13-ю строчку и остановился на слове «follies» («безумства»). Свое шоу он и назвал «Follies»², а либретто заказал автору попавшейся статьи — Гарри Б. Смит³. Счастливым числом Зигфилда «13» и на этот раз не подвело его.

¹ В Америке было принято называть номера с участием группы артисток или моделей «Tableau vivants» («живые картины», «живые образы»).

² По другой версии, Ф. Зигфилд решил так окрестить свой проект, не только найдя слово в 13-й строке, но и из-за созвучия слова с «Folies Bergere» (фр. «Фоли Берже»). Ведь Анна Хэлд предлагала равняться на французское шоу.

³ Поэт, писатель и композитор Гарри Бах Смит (1860—1836) сотрудничал с Зигфилдом и писал либретто к его «Follies» вплоть до 1912 года. Его считают самым плодовитым автором американского театра — более 300 либретто и более 6000 текстов.

В начале 1900-х огромный успех имели ревю братьев Шуберт в театре Ипподром, что раздражало других бродвейских магнатов Кло и Эрланджера — они искали альтернативу постановкам братьев. Поэтому они согласились финансировать «Follies» Зигфилда с условием, что его представление в афишах будет обозначаться, как французский жанр «ревю». Им казалось, что на европейское шоу придет больше публики. Поэтому и площадку на крыше своего театра Новый Амстердам Эйб Эрланджер предложил назвать «Jardin de Paris» (с фр. «Сад в Париже») по аналогии с популярным ночным клубом в Париже. Пространство для новой постановки Зигфилда не соответствовало изысканному названию — гофрированная стальная крыша с истрепанными навесами. Но все понимали, что это лучший вариант для летнего сезона, поскольку в то время не было кондиционеров, а на открытом воздухе был шанс, что зрителям не станет дурно от жары. К тому же летние клубы на крыше пользовались популярностью.

Американские театры в те годы в основном пытались развеселить и развлечь публику, не заставляя ее сильно переживать за героев. Исследователь И. Тушинцева пишет о культуре США следующее: «"Празднество (всякое) — это очень важная первичная форма человеческой культуры" (М. Бахтин). То, что в Америке относится к национальному музыкальному театру — министрел-шоу, бурлески, мюзиклы и т.п., — находится в сфере развлекательного, а значит праздничного. Это свидетельствует о, безусловно, важной, но, в соответствии с определением М. Бахтина, первичной стадии состояния американской культуры» [2, с. 92].

«Follies» Зигфилда стали национальным жанром и ассоциируются у американцев с его именем. Они вместе с легковесными мюзиклами, которые продюсировал Флоренс, были «первичной стадией» американской культуры, логичным развитием которой стал классический мюзикл театра Зигфилда «Show Boat». Первые «Follies» вышли в 1907-м, этот год был рекордным по количеству прибывших в США эмигрантов, тогда же была и очередная финансовая «паника»⁴ и биржевой крах. Крупный бизнес в начале 1900-х продолжал развиваться — в итоге, появи-

⁴ В Америке так принято называть экономический кризис.

лись масштабные конгломераты Рокфеллера, Карнеги, Моргана и других, которые стали называться «трестами». Подобные гиганты практически во всех отраслях были обычным явлением — например, всего 1% американских компаний обеспечивал 40% промышленного производства. Большинство мануфактур перешли с водной на паровую энергию, а это значило, что отпала необходимость строить фабрики на берегах рек — теперь их можно было размещать там, где сходились транспортные магистрали или в городах, где наблюдалось скопление капиталов, рабочих рук и рыночных площадей. Количество городов увеличилось, увеличился и прирост населения. Правительство не было готово к такому бурному процессу урбанизации. Частная застройка стала превалировать над общественными интересами, и чиновники выказали полную беспомощность перед внезапным нашествием промышленных предприятий и людских масс. Последствия для населения оказались трагическими.

Но публика крупных городов испытывала потребность в развлечениях — всем хотелось на время позабыть о бедах. Зигфилд в 1907 году, нуждаясь в деньгах, на свой страх и риск запустил свое шоу. Кло и Эрланджер запланировали 70 постановок, на которые выделили 13000 долларов, а Зигфилду по контракту причиталось 200 долларов в неделю. Флоренс стал искать профессиональных постановщика и композитора, поскольку талантливый либреттист Гарри Б. Смит уже приступил к работе. Крупный бродвейский режиссер Джулиан Митчелл согласился ставить номера с «девушками». В первом шоу, конечно, еще не было знаменитых звезд Зигфилда, поскольку им только предстояло прославиться. В первом представлении не принимала участие и его жена, были лишь номера с «Девушками Анны Хэлд», полюбившиеся публике после «The Parisian Model» («Модель-парижанка») 1906-го.

У первых «Follies» был подзаголовок — «Just One of Those Things in Thirteen Acts» («Обычная вещица в тринадцати актах»), и длились они 40 минут. Публике было предложено участвовать в экскурсии во времени: увидеть призраков капитана Джона Смита и Покахонтас, сопереживая истории их любви, а также посмеяться над нынешним президентом Теодором (или просто Тедди) Рузвельтом. Во втором акте был номер на злобу дня. В год

экономического кризиса всем хотелось посмеяться над богатыми промышленниками Джоном Д. Рокфеллером и Эндрю Карнеги, которые благодетельствовали Америке: Д.Д. Рокфеллер построил Riverside Church на Манхэттене, а Э. Карнеги — сеть публичных библиотек. Джон Д. Рокфеллер выходил с крыльями и нимбом на голове, а эмигрант из Шотландии Э. Карнеги был одет в килт. После небольшого диалога, где оба хвастались благодеяниями, на сцене появлялась нищенка и просила хлеба. Оба искренне желали помочь бедняжке и накормить ее духовной пищей. Женщина, сама не своя от щедрости магнатов, уходила, грызя книгу с гимнами США.

Почти в каждой сцене выходили «Девушки Зигфилда». В одном из номеров они выступали в воздушных платьях с многослойными юбками, которые были выше колен. Каждая надела атласные туфельки и шляпку-чепец на обручах. На широкие поля шляпок были пришиты цветы из шелковой ткани — они обрамляли милые личики. «Девушки Зигфилда» после некоторых номеров маршировали в проходах, стуча в барабаны. Флоренс придумал такие выходы, чтобы зрители могли еще и вблизи полюбоваться на прелестниц. С самых первых шоу Зигфилд продвигал своих «Девушек», постепенно они становились неотъемлемой частью его «Follies». Публика не просто восхищалась красотой chorines (хористок) — «Девушки» дефилировали в нарядах от лучших кутюрье того времени и носили украшения от лучших ювелиров. Они стали лицом «Follies» — было невозможным отделить «Follies» от образа «Девушек Зигфилда», без них оно казалось уже неполноценным. За все годы существования шоу многие его участницы стали знамениты в Америке. Мэрион Дэвис, Полетт Годар, Джоан Блонделл, Билли Дав, Луиза Брукс, Нита Налди, Мэй Мюррей, Бесси Лав, Дороти Миртил — всех невозможно перечислить. Во времена Зигфилда многие хотели оказаться среди его «Девушек» — даже сегодня некоторые американцы надеются найти среди «Ziegfeld Girls» свою прапрабабушку. «Девушки» воплощали мечту каждого: они были благополучны, богаты, пели и танцевали в роскошных интерьерах.

Темой праздничного действия первого «Follies», задуманного Зигфилдом и Гарри Б. Смитом, была Америка и история Америки, пусть над ней порой и смеялись. Например, Кнут Гамсун

писал об американской публике следующее: «Зрители ни с того ни с сего начали громко аплодировать и кричать “Браво!” так, что весь театр ходил ходуном. В чем дело?...спрашиваю рядом сидящих: что случилось? “Как же... ведь это Джордж Вашингтон!” Выясняется, что человек на сцене действительно упомянул в своем монологе имя Джорджа Вашингтона... Более чем достаточно. Вся людская масса взрывается, поднимая шум хуже, чем на каком-нибудь заводе... Казалось бы, вовсе не обязательно, услышав это имя, впадать в пятиминутное беснование; но это кажется лишь тем, кто не знаком с патриотизмом янки» [1, с. 140]. Конечно, К. Гамсун преувеличивал, но в его словах была толика правды — американцы, будучи молодой нацией, будто пытались в очередной раз самоутвердиться, доказав себе, что у них есть свои герои и история. Да, это присуще любому народу, но в США это выражено более утрированно. Поэтому экскурс во времени был беспроигрышной идеей для сюжета первого шоу.

После того, как было сыграно 70 представлений, «Follies» решили играть еще две недели. И «Девушки» переехали на Бродвей в «Лирик Театр». Потом Флоренс уехал со своим шоу на гастроли по Америке; далее неделю постановка шла на сцене «Гранд Опера» на 23-й Вест-стрит, и в завершение «Follies» месяц играли в Филадельфии. Оглушительный успех принес Зигфилду, Кло и Эрланджеру 130000 долларов. Компаньоны решили начать работу над следующим выпуском.

«Follies» 1908 года закрепили прошлогодний успех. Исследователь Джон Кенрик писал о Флоренсе: «Зигфилд не знал ни одного из обычных театральных искусств. Он не мог писать, сочинять музыку, профессионально заниматься сценографией или режиссурой. Но он знал, как подчеркнуть женские прелестные формы; и он всегда настаивал на том, чтобы выбирали, в итоге, все самое лучшее независимо от стоимости. Эта комбинация не подводила его» [5]. Поэтому Зигфилд после первых «Follies», решил работать с той же командой, используя ту же тактику — зрителям снова была представлена история цивилизации и Америки. Песня «Shine On Harvest Moon» («Сияние в полнолуние») принесла известность Норе Байерс. Она была знакома публике по музыкальным комедиям и участвовала в первых «Follies», но популярной певица стала после второго выпуска. Пора-

зили и «Девушки», «летавшие» в воздушных костюмах комаров по туннелю Холланда. На симпатичных комаров из Нью-Джерси были надеты прозрачные крылышки. Тогда постройка туннеля только планировалась, но в «Follies» Зигфилда уже стали обсуждать эту новость. Затем «Девушки» изображали такси, — на них даже надели включенные фары и электрические знаки.

Следующее шоу 1909 года стало последним для Норы Байерс, — появилась еще одна звезда — Софи Такер. Нора закатила истерику Зигфилду из-за того, что у Софи в новой постановке слишком много номеров. Н. Байерс собралась разорвать контракт, но Флоренс уговорил ее остаться, сократив выступления С. Такер до одного. Но и это не устроило Нору: ее новый хит «*By the Light of the Silvery Moon*» («При свете серебристой луны») все равно не стал самым ярким номером. Софи Такер пела, изображая гибкого, сексуального леопарда, но еще больше внимания привлекла сцена с участием Лилиан Лоррэйн, которая плескалась в ванне, исполняя песню «*Nothing But a Bubble*» («Ничего, кроме пузырей»). Масла в огонь добавило то, что прошлогодний хит Норы «*Shine on The Harvest Moon*» исполняла не сама Н. Байерс, а Л. Лоррэйн. Голос Лилиан был довольно писклявый, и его нельзя было даже сравнивать с глубоким контральто Норы. Н. Байерс пришла в ярость и больше не сотрудничала с Зигфилдом, равно, как и обиженная Софи Такер.

Это не расстроило дел Флоренса, поскольку в шоу 1910-го он впервые выпустил на сцену Берта Уильямса — афроамериканца. Зигфилд дал возможность Берту выступать либо в одиночестве, либо в номерах с мужчинами — без подтанцовки белых «Девушек». И Б. Уильямс играл только в тех сценках «Follies», которые уже запомнились зрителям по предыдущим выпускам. Только через год Берт Уильямс впервые выступил в сопровождении хористок. Флоренс понимал, что белым надо привыкнуть к новой звезде. Расовые предрассудки были настолько сильны, что даже швейцар дома, в котором жил Зигфилд, отказался впускать Б. Уильямса. Конфликт был улажен после того, как Флоренс пригрозил покинуть апартаменты навсегда. Он был первым продюсером, кто осмелился представить широкой аудитории чернокожего артиста после неудачного опыта негра Уильяма Генри Брауна в 20-е годы XIX века.

Летом 1821 года темнокожий человек из Вест-Индии, бывший стюард судна Уильям Генри Браун открыл «Pleasure garden» («Сад удовольствий») в своем дворе на 38-й Томас-стрит. Это был первый театр для афроамериканцев, где исполнялись не только пьесы Шекспира, но и музыкальные, акробатические номера. Вскоре У.Г. Браун построил свой театр на Мерсер-стрит, и на постановки чернокожих приходили смотреть даже любопытные белые. Дела пошли на лад, и У.Г. Браун, набравшись смелости, ринулся покорять Бродвей. Владельцы соседних театров забеспокоились, ведь большинство американцев принимали негров (как, впрочем, и индейцев) за низшую расу, отсталую в развитии. Белые наняли банду головорезов, которая сорвала выступление труппы У.Г. Брауна. Весь ужас состоял в том, что полицейские, прибыв на место преступления, стали задерживать мирных чернокожих. Судом был вынесен вердикт — компании У.Г. Брауна запрещено играть пьесы Шекспира, разрешается брать лишь легкий материал. У.Г. Браун вернулся на Мерсер-стрит, но правительство продолжало следить за деятельностью театра. В 1823 году театр Уильяма Генри Брауна закрылся. После афроамериканцы не смогут ступить на сцену вплоть до 1865 года — окончания Гражданской войны, а на Бродвей темнокожие артисты вернутся лишь в начале XX века.

А в конце 1820-х возникло шоу, которое узаконивало расовую ненависть. Появились одиночки-менестрели, такие, как Джордж Диксон и Томас Райс. Эти белые актеры, вымазав лицо жженой пробкой, высмеивали со сцены негров. Песню-пародию «Папа» («Daddy») Томаса Райса «Jump Jim Crow» («Прыгай Джим Кроу») пела вся Америка. «Джим Кроу» стал не просто персонажем, а символом расового угнетения. К 1843 году движение менестрелей обрело еще больший масштаб — появилась труппа «Вирджинских менестрелей», которым начали подражать. Шоу стало, по признанию Джона Кенрика, «темной главой в истории» [7] американской сцены. Это были лишь первые самостоятельные шаги американского театра, на который все еще оказывало влияние европейское искусство. В шоу Зигфилда впервые появился белый актер, загримированный под негра, лишь в 1917 году, когда уже прославился Берт Уильямс. В «Follies» 1917-го выступал блистательный Эдди Кантор, чьи номера были экспром-

том — он мог обсуждать любую тему: от политики до гостей, присутствующих в зале.

В 1910 году взошла звезда Фанни Брайс. Смешная, трогательная, искренняя Фанни была прекрасной комедийной актрисой. Застенчивую женщину с огромными глазами американцы могли знать еще до «Follies» по разным бурлеск-шоу. Но Флоренс был неисправим — он уверял журналистов, что нашел бедняжку под Бруклинским мостом. Песни «Lovely Joe» («Прекрасный Джо») и «I Thought He Was a Business Man» («Я думала, что он — деловой человек») произвели огромное впечатление на зрителей. На следующее утро Ф. Брайс проснулась знаменитой, а Флоренс порвал прежний контракт с Фанни в клочья, составив новый на более выгодных для актрисы условиях. Русским зрителям знаком фильм с Барброй Стрейзэнд «Смешная девчонка» 1966 года. Прототипом главной героини стала очаровательная Фанни.

В шоу сообразовали принять участие и Анна Хэлд, правда, она появилась на экране. К «Follies» был снят на камеру небольшой фильм «The Comet» («Комета») с Анной Хэлд, игравшей «комету Галлея», которую американцы надеялись скоро увидеть в небе. У «Девушек» в «Follies» 1910-го был сложный номер в бассейне, связанный с синхронным плаванием и водным балетом. Их представили по настоянию Зигфилда, как «Девушек Анны Хэлд». Публика еще не забыла успех «The Parisian Model» 1906-го. К тому же Флоренс стал популярен только после успеха «Follies», до этого он оставался в тени жены. В 1911-м, договорившись с Кло и Эрланджером, он решился переименовать «Follies» в «Ziegfeld Follies»!

Но это ревью запомнилось не столько представлением и участием новых звезд (комика Леона Эррола и Сестер Долли), сколько дракой и скандалом. К этому времени брак Флоренса трещал по швам, он постоянно ссорился с женой. Все знали о романе Зигфилда с неуравновешенной красоткой Л. Лорейн. Его отношения с Лилиан Лорейн были странными — он не хотел разводиться с Анной Хэлд, а она могла крутить сразу несколько романов. Оба не собирались ничего скрывать не только друг от друга, но и от общественности. Лилиан чуть не убила Фанни Брайс, которая увела состоятельного поклонника. Л. Лорейн вытаскивала Фанни за волосы на сцену — публика была в восторге от зрелища. Актрис потом долго обсуждали, что сыграло в пользу

шоу, но не в пользу Л. Лоррейн. Эйб Эрланджер потребовал немедленно уволить хулиганку.

Анна Хэлд пыталась восстановить отношения с мужем, но все было тщетно — Флоренс разлюбил ее. Тогда она в 1912 году подала на развод, обвинив в разрыве Лилиан Лоррейн. Зигфилд не собирался спорить с женой, по одной из версий — не столько из-за того, что охладел к ней, сколько из-за шумихи, которую смогла устроить пресса. Зигфилду удалось уговорить Эрланджера вернуть Л. Лоррейн в шоу. Потом ревнивая Лилиан, чтобы позлить Флоренса, вышла замуж за миллионера. Тот оказался темпераментным мужчиной и побил Зигфилда тростью прямо во время одного из представлений. Л. Лоррейн развелась с ним, заявив, что не желает жить вместе с таким жестоким человеком. Это безумие продолжалось вплоть до 1913 года, пока Зигфилд не встретил замечательную девушку Билли Берк. Именно она стала звездой «Follies» 1913 года.

Флоренс сопровождал Лилиан на Новогодний бал в отеле Astor, там он и увидел Билли Берк. Она спускалась по лестнице вместе с Сомерсетом Моэмом. На этом же балу присутствовала и Анна Хэлд. Лилиан и Анна ревновали Флоренса, но ему было уже все равно — он танцевал с прелестной девушкой. Билли Берк было тогда 23 года, Флоренсу — 40 лет.

Б. Берк была уроженкой Вашингтона. Но ее карьера началась в Лондоне. Она играла во многих британских музыкальных комедиях и прославилась в постановке продюсера Чарльза Фромана «The School Girl» («Школьница»). В 1907 году Фроман приехал с Билли Берк в Америку, где она исполняла свой хит из «Школьницы» — «My Wife» («Моя жена»), он руководил ее карьерой. Весной 1914-го Флоренс и Билли поженились, а Чарльз Фроман практически возненавидел Зигфилда, который увел у него одну из главных звезд.

На этом любовная эпопея Флоренса закончилась. Но быть его женой было тяжело, поскольку Зигфилд редко бывал дома, а если и бывал, то все равно был поглощен постановками. Несмотря на то, что впоследствии на него работала группа либреттистов и режиссеров, он сам определял структуру шоу. Он мог репетировать 10–12 часов без перерыва на обед с 10.30 утра. Артисты, которые работали с ним, всегда были готовы танцевать и

петь до упада, в противном случае они могли покинуть шоу. Зигфилд мог внести изменения на генеральной репетиции, перед запуском «Follies». Однажды Фанни Брайс вышла на сцену в изысканном, дорогом платье и начала исполнять трагичную песню «Second Hand Rose» («Подержанная роза»). Флоренс пришел в ярость, он выскочил на сцену и разорвал на Фанни платье. Она заплакала от унижения. Зигфилд сказал, что «Second Hand Rose» надо исполнять именно с такими эмоциями, с «разбитым сердцем» [6], а не в дорогом наряде.

Он мог позвонить ночью или ранним утром либреттисту, композитору, артисту, чтобы поделиться гениальной идеей. Будучи требовательным к остальным, он был требователен и к себе. Зигфилд говорил: «Благодаря вниманию к деталям шоу становится неповторимым... Я готов на все, чтобы получить действительно веселый или неподдельно трагичный номер. Я могу выпустить постановку только в том случае, если уверен, что она “причесана”, “отполирована” и прекрасно “ухожена”» [4]. Не зря он для номеров с «Девушками» нанял одного из лучших режиссеров Джулиана Миттчела. Ходили легенды о подопечных Зигфилда, многие хотели оказаться на месте его звезд или хотя бы одной из Девушек. Девушки воплощали мечту любого человека — они выходили в нарядах от лучших кутюрье Америки, пили на сцене шампанское, плескались в огромном прозрачном бассейне. Но их беспечная жизнь была лишь иллюзией. В нью-йоркской газете «The Morning Telegraph» в 1925 году Зигфилд писал тем, кто желает стать одной из «Ziegfeld Girls»:

«Красота, конечно, одно из важных качеств, которым должна обладать претендентка... Я имею в виду красоту лица, фигуру, очарование, манеры, личное обаяние, индивидуальность, грацию и уравновешенность... Существует распространенное мнение, что как только девушка зачислена в труппу в соответствии со стандартами Зигфилда, ее беды и работа на этом заканчиваются. Какая ошибка! Будем надеяться, что для многих это лишь значит решение проблем с деньгами, с возможностью честно заработать на счастливую жизнь и на уютный дом... В производстве Зигфилда нет места лодырям и лентяям. Обычно в то время, когда вы наслаждаетесь завтраком или читаете утреннюю газету, как сейчас, например, — Девушки трудятся, как

пчелы, на сцене пустого театра... Как мало люди понимают, через что должны пройти Девушки, прежде чем появиться перед публикой... Могут добавить, что многие пришли из самых неожиданных сфер жизни и из хористок превратились в звезд первой величины. Девушка, уставшая от рутинной работы учительницы, девушка, лишенная цели, стенографистка, кассир или даже официантка. А, может быть, горничная — если она обладает талантом и необходимыми качествами, то ее ждет место в представлениях Зигфилда... Это не работа на две недели, — месяц или несколько месяцев уходит лишь на обучение Девушек» [8].

Девушек подбирали по росту, определенной длине стройных ног. Их труд был не таким легким, как призрачная мечта американки, которую они должны были воплощать. Зигфилд по несколько часов, не уставая, репетировал, добивался слаженности. Флоренс Зигфилд хорошо понимал, что публике нужны лишь качественные представления, публике нужно кого-то превозносить и любить, поэтому он искал индивидуальности, из которых воспитывал звезд первой величины. Зигфилд знал, что надо постоянно подогревать интерес к шоу и сочинял о них невероятные истории для прессы. Но его «Follies» не были пустышкой, наряду с номерами фривольного характера, всегда были драматические или на злобу дня. Флоренс понимал, что американцам нравятся не только сценки на общую тему, они нуждаются в историях о себе и о своем народе. Также он понимал, что публика любит непредсказуемость. Поэтому он придумывал немислимые номера с немислимыми трюками. Например, в его шоу выступали акробаты. Помимо всего прочего Зигфилд всегда добивался от всех профессионализма.

Журналист Марджори Фарнсуортс однажды сказал о Зигфилде: «Что такое прикосновение Зигфилда?.. Во-первых, Зигфилд чувствовал тонкую грань между желанием и вожделением, между хорошим вкусом и пошлостью, и никогда не переходил ее. Он приближался несколько раз, но так и не переступил черту. Во-вторых, “экзгибиционизм”, который был частью его личной жизни, не был надуманным. Он был неотъемлемой частью его жизни, его личности, благодаря ему он стал тем, кого мы все знаем. Игрок, который с почти детской безответственностью относился к деньгам, и со столь же детской уверенностью, что он всегда сможет получить больше, чем изначально хотел. В боль-

шинстве случаев он был парадоксально прав. И, наконец, он один ценил и понимал женскую красоту и суть зрелища, — никто из конкурентов не обладал этими качествами» [3, с. 11].

Продолжая разговор о женской красоте, стоит заметить, что «Девушки Зигфилда», возможно, были первыми манекенщицами. Его «Follies» обслуживали лучшие кутюрье 10 — 20-х годов: Люсиль, Эрте, Чарльз Ле'Мэйр, Гилберт Эдриан, Джеймс Рейнолдс, Джордж Вабиэр и многие другие. Дизайнеры по-разному воплощали популярный в то время стиль Арт Деко.

Флоренс Зигфилд сотрудничал с такими яркими представителями Арт Деко, как художник и архитектор Жозеф Урбан, кутюрье Эрте и Чарльз Ле'Мэйр. Жозеф Урбан впервые оформлял «Follies» Зигфилда в 1915 году. Его сценография была воплощением роскоши.

Арт Деко — тот стиль, который искал Зигфилд для своих ревю и мюзиклов. Ему нужны были эффектные декорации и костюмы, чтобы у зрителей не оставалось никаких сомнений в том, что это дорогостоящее качественное шоу. Но главное, что при этом Арт Деко были присущи изящество, ненавязчивость и легкость. С 1915 по 1921 год с Зигфилдом сотрудничала Люсиль.

Уроженка Лондона, Люсиль открыла там свой Дом моды в 1894 году. Ее нижнее белье, дневные туалеты и вечерние платья стали знамениты на весь мир. В 1912 году она поехала в Америку для открытия отделения своего салона в Нью-Йорке. Она была одной из немногих, кто выжил после гибели «Титаника». «Девушки Зигфилда» не просто облачались в многослойные наряды из драпированных тканей, — они, можно сказать, рекламировали новые коллекции кутюрье. Возможно, именно Люсиль была первой, кто придумал демонстрировать свою одежду на манекенщицах. Но «Девушки Зигфилда» точно были одними из ее первых манекенщиц. Она любила пастельные тона, украшения в виде цветов из шелка. Некоторые свои коллекции она создавала под влиянием литературы, истории, народной культуры — Люсиль их называла «Эмоциональные платья» («Emotional gowns»).

Еще одним из выдающихся дизайнеров Америки, с которым сотрудничал Зигфилд, был Чарльз Ле'Мэр. Он 16 раз номинировался на «Оскар», став обладателем трех премий. Это был результат многолетнего сотрудничества с «20th Century Fox Studios»

с 1943 по 1960 год. Задолго до этого в 1922 году он работал с Зигфилдом. Ле'Мэр родился в Чикаго, как и Флоренс. Начинал свою театральную карьеру в 1918 году как артист Бродвея, но успех пришел в 1921 году, когда Ле'Мэра признали одним из лучших художников по костюмам. Его творчеству свойственна легкость, опереточность, даже сказочность. Много драгоценного блеска, газовой воздушности. Широкие воротники, переходящие в корону, и прозрачные ткани.

А с потрясающим Эрте Зигфилд сотрудничал в 1923 году. Роман Петрович Тыртов родился в Санкт-Петербурге, его отец был адмиралом флота. Несмотря на запреты Тыртова-старшего, Роман в 1910-м переехал в Париж, чтобы обучаться мастерству кутюрье. Он работал у самого Поля Пуаре — реформатора в области женской моды. Именно Пуаре создал более комфортный костюм, освободивший дам от жестких корсетов. Псевдоним Эрте — это произнесенные вслух две заглавные буквы имени и фамилии Романа Тыртова. Он был одним из самых своеобразных художников, который занимался стилизацией, используя в своих работах мотивы Востока. Его наряды выходили театральными, пышными, часто громоздкими. Эрте оформил за свою жизнь множество спектаклей и как сценограф.

По платьям, которые «Девушки» одевали на показы в начале 20-х годов, заметна тенденция к эмансипации. Наряды довольно откровенны. А ведь в Америке долгое время статус женщины был немногим выше, чем у негров. С 40-х годов XIX века женщины пытались добиться равного избирательного права с мужчинами. Но лишь в 1920 году была принята Девятнадцатая поправка к Конституции, которая это гарантировала. Зигфилд, как никто, чувствовал женщин, — на сцене допускалась фривольность, пропагандировалась свобода нравов в рамках заявленного сценария. Его «Девушки» ходили по подиуму в дорогих нарядах, украшенных драгоценными камнями. На сцене они были олицетворением приятной жизни буржуа — принимали ванну, танцевали, пели и пили шампанское. Их знала публика, сцена приносила им известность.

Женщины пытались добиться славы, и таким путем популярное движение за равноправие, за раскрепощение женщины было поддержано в шоу Зигфилда. Пусть это было лишь иллюзией беззаботной жизни успешных людей, все понимали, что

надо потратить много сил и труда на реализацию мечты. Но зато потом, когда «американская мечта» осуществится, можно жить в спокойствии и стабильности. Кровавая Гражданская война стала жестоким уроком — с тех пор американцы боятся нестабильности в обществе.

К тому же многие уезжали в Америку за лучшей жизнью, из-за дешевых земель. Зигфилд, наверняка, хорошо разбирался в психологии публики. Он год за годом наблюдал и отмечал, что нравится зрителям. Если речь шла о лучшем либретто из предложенных или о лучшей технике для сцены, его не интересовала цена. И в 1915 году, ознакомившись с творчеством одного из лучших американских художников, он поспешил заключить с ним контракт. Контракт с Жозефом Урбаном был в силе до конца жизни Флоренса.

Именно Жозеф Урбан нужен был Зигфилду для нового выпуска «Follies» на крыше театра Новый Амстердам. «Jardin de Paris» преобразился — Жозеф придумал яркие, неординарные декорации и оформил ветхое помещение. С двух сторон в волнах синего света выезжали улыбавшиеся золотые слоны, из хоботов которых лилась вода в водоем, окруженный кустарником. Кей Лорелл появлялась словно Афродита, поднимаясь из бассейна. Из водоема вырастала лестница-спираль, по которой поднимались «Девушки», изображавшие русалок. Лестница стала главным элементом шоу следующего года «The Century Girl» («Девушка века»), и потом в «Follies» регулярно артистки танцевали и дефилировали по лестнице.

Урбан придумал «Follies» особый вид в стиле Арт Деко, используя восхитительную смесь цвета и линии, чтобы подчеркнуть все, что демонстрировалось на сцене: будь то античная комедия или бесконечные ряды девушек в современных нарядах. Урбан разрабатывал и световую партитуру: разноцветные лучи могли отражаться от стеклянных поверхностей, создавая феерию цвета.

В том же 1915 году Зигфилду пришла идея создания «Midnight Frolic» («Полуночное баловство» или «Полуночная шалость»). На крыше театра Новый Амстердам было решено выпускать еще одно шоу. Зал был небольшой — всего 650 мест. Урбан сделал помещение «Jardin de Paris» более удобным и функциональным: при помощи специального механизма сценичес-

кая площадка могла отъезжать назад в стену, освобождая место для танцпола, а девушки могли ходить буквально по головам зрителей — Урбан создал прозрачные подиумы («Девушки» танцевали, пока публика разглядывала их прелести). Был номер, в котором мужчинам было предложено взрывать сигарами шары, закрепленные на костюмах «Девушек». Еще Зигфилд предлагал публике не утруждать себя аплодисментами после каждого номера, а стучать деревянным молотком, который лежал на каждом столе. «Midnight Frolic» было более фривольным вариантом «Ziegfeld Follies», что выражалось в более откровенных танцах и одежде, порой напоминавшей бикини XXI века. «Midnight Frolic» было представлением для состоятельных людей, и ночное шоу стоило гораздо дороже. Никто из хора девушек не мог покинуть танцпол до окончания вечеринки — желание посетителей продолжать веселье было законом.

Флоренс Зигфилд с Урбаном впоследствии создали не только ревю, но потрясающие мюзиклы, в числе которых был легендарный «Плавающий театр», совершивший революцию в музыкальном театре. Но в конце 20-х годов XX века успеху Зигфилда пришел конец. 1920-е — «ревущие 20-е», как их называли, были временем процветания, которое последовало за окончанием Первой мировой войны. Повылся спрос на все виды развлекательного искусства. Развивалась техника звукозаписи, появилось музыкальное радиовещание, а в 1927 году появился первый музыкальный фильм «Певец джаза» со звездой Бродвея Элом. А в 1929 году началась Великая депрессия. Кризис перепроизводства заставил американцев избавиться от иллюзий экономического успеха. Бродвейские театры опустели, людям было не до развлечений. Развитие звукового кино и распространение радио тоже не способствовало привлечению публики. Во многих театрах разместились кино- и радиостудии. Все это сломило легендарного, великого продюсера Флоренса Зигфилда.

В октябре 1929 года Зигфилд обанкротился, потеряв состояние в три миллиона, и влез в долги. Все начало стремительно рушиться. И чем больше Зигфилд боролся, тем быстрее судьба его откидывала назад. Всегда относившийся с недоверием к кинематографу, Зигфилд все-таки решил снять рекламный ролик о мечтах американской девушки и заказал в 1929 году съемку фильма

под названием «Glorifying the American Girl» («Прославляя Американскую Девушку»). Но создатели ролика усомнились, что деньги, которые им предложил Зигфилд, чистые. В результате они очень сильно задержали выпуск, а сам фильм получился безумно скучным — финальная версия совершенно не соответствовала идее Флоренса. Критики разругали ролик в пух и прах.

Пытаясь реабилитироваться, Зигфилд решил восстановить «Follies» 1927 года. «Follies» в 1931 году стало ностальгическим шоу, и это не принесло особой пользы. Фортуна отвернулась от Зигфилда, он не знал, чем заинтересовать зрителей и что может привлечь публику сегодня. У Флоренса стало портиться здоровье. Зигфилд подхватил плеврит, который перешел в воспаление легких, в 1932 году он скончался.

Зигфилд первым придумал Американскую мечту девушки — люди верили, что любая женщина, будь она хоть посудомойкой, способна купаться в роскоши, и даже более того — она достойна богатства. Он заложил множество стереотипов американской культуры, придумал массу вещей, которыми все пользуются и по сей день. Зигфилд был воплощением успеха и его девушки тоже.

Список литературы References

1. *Гамсун К.* О духовной жизни современной Америки. СПб., 2007.
Gamsun K. O duhovnoj zhizni sovremennoj Ameriki. SPb., 2007.
Hamsun K. The cultural life of modern America. Saint Petersburg, 2007.
2. Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / Ред.-сост. М. В. Переверзева. М., 2008.
Музыкаль'ные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории // ред.-сост. Pereverzeva M.V., 2008.
America's musical landscapes. Issue 1. US music: problems of history and theory // edited by M. Pereverzeva. Moscow, 2008..
3. *Farnsworth M.* The Ziegfeld Follies: A history in pictures and text. New York, 1956.

4. *Kenrick J.* The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. Florenz Ziegfeld. Biography. Part II. The Follies Thrive (<http://www.musicals101.com/ziegbio2.htm>).

5. *Kenrick J.* The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. Florenz Ziegfeld. Biographical Sketch. (2002-2004). URL: (<http://www.musicals101.com/ziegbio.htm>).

6. *Kenrick J.* The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. Follies Chronology. (1997-2012). (<http://www.musicals101.com/ziegfollies.htm>).

7. *Kenrick J.* The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. Minstrel Shows. (1996). URL: (<http://www.musicals101.com/minstrel.htm>).

8. *Kenrick J.* The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. Ziegfeld Defines the Ziegfeld Girl. (<http://www.musicals101.com/ziegspeaks.htm>) №№ 5-8.

Данные об авторе:

Киселева Анна Михайловна — выпускница театроведческого факультета Российского университета театрального искусства — ГИТИС; главный администратор репертуарной части Московского театра-студии п/р О. Табакова. E-mail: kiselyovanna@gmail.com

Data about the author:

Anna Kiselyova — graduate student, Russian University of Theatre Arts — GITIS, Theatre Studies Department. Chief executive (Repertoire) at Oleg Tabakov Theatre. E-mail: kiselyovanna@gmail.com

 *ЖИВОПИСЬ*

О. М. Нетупская

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

ХУДОЖНИК В АНТРЕПРИЗЕ «РУССКИЕ СЕЗОНЫ»: НОВЫЕ ПУТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ТЕАТРЕ

Аннотация:

В статье рассматриваются особенности визуальной эстетики «Русских сезонов» (1908–1929), а также роль художника и ее трансформация в антрепризе. «Русские сезоны» предложили театральному искусству несколько принципиально новых художественных моделей. И одна из них — новое отношение к сценографии и костюму и, следовательно, их новое качество в спектакле. Эти принципы в итоге стали основополагающими для театрального искусства всего XX века.

Ключевые слова: «Русские сезоны», Дягилев, художник, «Мир искусства», модернизм, авангард.

O. Netupskaya

Russian University of Theatre Art (GITIS), Moscow

THE ARTIST OF “RUSSIAN SEASONS”: NEW WAYS OF VISUAL AESTHETICS IN THEATRE

Abstract:

The article describes the peculiarities of the “Russian Seasons” (1908–1929) in the light visual aesthetics, as well as the role of the artist and its transformation throughout the existence of the enterprise. “Russian Seasons” introduced a range of entirely new artistic forms into theatre practice of the day, one of which was a new attitude to costumes and scenography that allowed to give them new dimension on theatre stage. These principles later became the basic concepts of the theatre art in the XX century.

Key words: Russian seasons, Diaghilev, World of Art, modernism, avant-garde.

Фигура художника в «Русских сезонах» была если не главной, то, пожалуй, равной по значимости фигуре композитора. Соединение движения и цвета, разные попытки увидеть это со-

единение в динамике, новое использование сочетания света и тени, игра с цветом и различными театральными фактурами, тканями вывели спектакли антрепризы на новый художественный уровень. Танец и изобразительное искусство давали авторам «Русских сезонов» возможность эксперимента в области синтетического спектакля, о котором так мечтали в первом десятилетии XX века художники модерна. И начиная с 10-х годов XX века, перешагнув рубеж Первой мировой войны, и далее эти синкретические опыты оформились в новый художественный язык, который будет определять эстетику театрального представления вплоть до начала Второй мировой войны.

Дягилев говорил: «Революция, которую мы произвели в балете, касается, может быть, всего менее специальной области танцев, а больше всего декорации и костюмов» [8, с. 214]. Этого убеждения, высказанного в 1910 году, он неуклонно придерживался и в дальнейшем.

Сотрудничество с Дягилевым наиболее влиятельных художников начала XX века Бакста, Бенуа, Матисса, Пикассо, Брака, Грися, Гончаровой, Ларионова, Де Кирико, Дерена, Миро, Делоне и многих других вывело их творчество за пределы художественных студий, совершив переворот в области театрального оформления, до того остававшейся областью инертной и второстепенной.

Первые сезоны антрепризы — воплощение художественных идей «Мира искусства» на театральной, балетной сцене. Созданию самого объединения «Мир искусства» предшествовала организация выставок современных европейских художников, в частности, английских и немецких акварелистов. Уже в середине 1900-х объединение активно устраивало выставки «нового» искусства в Санкт-Петербурге; Дягилев лично отбирал работы современных художников, которые выставлялись в музее училища Штиглица и Императорской Академии художеств. Первый «Русский сезон» в Париже в феврале 1906 открыла выставка «Два века русской живописи и скульптуры» в Осеннем салоне, которая потом также экспонировалась в Берлине.

«Мир искусства» в 1910-е годы в духе идей модерна пытался преобразить по законам прекрасного не только театральную, вымышленную реальность, но и повседневную жизнь, создавать наряды, предметы быта, интерьеры в духе собственных художест-

венных представлений. Искусство ар-нуво, с его прихотливой образностью, изысканными фольклорными орнаментами, интересом к экзотике, Востоку и древним культурам, импрессионистической яркостью красок и пренебрежительным отношением к форме определило эстетическую доминанту этого периода.

Изменения в художественной структуре спектакля в начале века оказываются общими для России и Европы. Вся логика художественной эволюции театра в XIX веке подводит к необходимости создавать для каждого спектакля собственное визуальное решение. Работа с художником над постановкой становится неотъемлемой частью творческого процесса. Изобразительный ряд спектакля и его образ в целом — новый эстетический элемент, по которому начинают судить и оценивать театральное произведение.

Безусловно, все эти поиски в области формы инспирированы мыслью о том, что содержание должно обрести новую жизнь, спектакль должен быть одухотворен, и его совершенная душа должна иметь такое же совершенное воплощение. Поиски высшего смысла определяли не только изменения в драматическом театре, но и в театре музыкальном, балете с его соединением музыки, изобразительного искусства, хореографии и в определенной мере актерского мастерства. «На днях как-то был на “Спящей красавице”. Еще на моей памяти спектакль “Спящей” был настоящей поэмой, в которой — начиная с музыки и кончая исполнением малейших ролей — все было в гармонии, ярко и вдохновенно. Куда исчезла вся эта прелесть? Беда не в обветшалых декорациях, которые никогда не были хороши, и не в изношенных костюмах, в которых патина сгладила некоторую резкость, — а беда в обветшалости и изношенности всей “души” этого (и всякого другого) балета» [1, с. 82–83].

Период с 1909 по 1913 год прошел под знаком «Мира искусства», а художественную линию антрепризы определяли Бенуа и Бакст. В круг художников «Русских сезонов» в это время вошли Коровин, Рерих, Серов, Головин, Гончарова, Анисфельд, Судейкин, французские художники Соня и Робер Делоне. Созданные ими спектакли — это прежде всего взрыв цвета, интерес к световым эффектам, открытым в искусстве импрессионистами. Безусловно, это была «неоромантическая» эпоха. Романтическим

было взаимодействие со зрителем: ярчайший пример тому — накал страстей вокруг спектаклей «Русского балета»: сначала публика восторженно приняла русское искусство на европейской сцене, затем *новое искусство* «Весны священной» обернулось грандиозным скандалом, который превзошел знаменитый взрыв негодования в зрительном зале на премьере «Эрнани» Виктора Гюго.... В художественной же структуре спектакля романтические элементы, переосмысленные эпохой *fin de siècle*, стали определять стиль. В «Пире», «Клеопатре», «Шехеразаде», «Ориенталиях», «Синем боге», «Тамаре», «Послеполуденном отдыхе фавна», «Дафнисе и Хлое» авторы обращались к европейскому прошлому и восточной экзотике. Интерес к Древней Руси с ее ритуалами, языческими и христианскими, к мифологическим славянским образам, сказкам отразился в «Половецких плясках», «Жар-птице», «Садко», «Петрушке». Ориентализм, странное для глаза сочетание красок, использование мощных мазков, попытка передать подвижность и изменчивость мира с помощью цвета и света — такой «Русский балет» покорила Европу. «И вот первое представление “Шехеразады”». Это был бесспорный шедевр Бакста. Пожалуй, нигде он не выразил себя так полно, как в этом спектакле, превзойдя все сделанное им ранее непостижимой роскошью цвета. Изумрудно-синие стены шатра, в который волею художника была превращена сцена, резко контрастировали с полом, затянутым пронзительно-алым ковром. Такое сочетание красок будоражило, возбуждало зрителей, создавало ощущение сладострастия. Гигантский занавес переливался всеми оттенками зеленого, перемежающегося с синими и розовыми узорами. Никогда еще в балете цвет не использовался так дерзко и откровенно. На синем фоне заднего плана виднелись три массивные двери — из бронзы, золота и серебра. Огромные причудливые светильники свешивались с потолочных панелей, по всей сцене были разбросаны груды диванных подушек, а костюмы полностью соответствовали тонкому, яркому искусству Востока, которое Бакст так хорошо знал и любил» [7, с.114].

Художники «Русских сезонов» в ключе ар-нуво переосмыслили и европейские романтические балеты, и стилизованные современные произведения: Бенуа — «Павильон Армиды», «Сильфиды», «Жизель», Бакст — «Карнавал», «Видение розы», Коровин

и Головин — «Лебединое озеро». Конечно, шедевром импрессионистической манеры стал костюм Вацлава Нижинского в балете «Видение розы». Пожалуй, тот художественный мир, который обозначили вначале яркие ориентальные изобразительные мотивы, теперь замыкала изысканность пастельных мазков, точность детали: «Первоначальный эскиз костюма Бакст сделал на Нижинском, зарисовав рубашку Вацлава. Художник раскрасил образцы шелка в розовый, темно-красный, бледно-лиловый цвета и бесчисленные оттенки алого. <...> Затем вырезал лепестки различной формы. Одни пришивались плотно, другие свободно, и Бакст лично инструктировал костюмершу, какшивать их так, чтобы костюм каждый раз создавался заново. В этот костюм из тонкого шелкового эластичного джерси “зашивали” Вацлава; он закрывал все тело, кроме части груди и рук, где его бицепсы обхватывали браслеты из шелковых розовых лепестков. Джерси было расшито лепестками роз, которые Бакст всякий раз окрашивал по мере необходимости. Одни лепестки поникали, увядая, другие напоминали бутон, а третьи раскрывались во всей красе. <...> Голову Вацлава облегал шлем из лепестков роз, а их оттенки — красные, розово-фиолетовые, розовые и алые, — переливаясь, создавали передаваемый цветовой спектр» [7, с.142–143].

В том, что касалось изобразительного искусства — в отличие от музыки и хореографии, — академическая школа и новое искусство не противопоставлялись друг другу так явно. В первые годы «Русского балета» художественное творчество и стиль жизни были подчинены общим законам прекрасного. Театральная эстетика преображала в буквальном смысле повседневность, заряжала ее новыми идеями, меняя моду, дизайн, архитектуру.

Перелом наступил в 1913-м, когда в балете «Игры» повседневность вторглась на театральные подмостки. Действие балета разыгрывалось на теннисном корте. «Костюмы на этот раз сделал не театральный художник, а модный парижский кутюрье Пакен — белая тенниска и фланелевые брюки, застегивающиеся ниже колен, на Нижинском, белые фланелевые юбки и пуловеры — на девушках» [7, с.194].

Отдельную нишу в 1913-м заняло оформление, сделанное Николаем Рерихом для «Весны священной». Современники, придерживавшиеся радикальных взглядов в искусстве, не при-

няли его, посчитав старомодным, не отвечающим тому новому языку музыки и хореографии, который балет предложил зрителю. Плавные очертания степи и холмов, облака, плывущие словно волны, — все это с негодованием описывал Жан Кокто. Но время в данном случае расставило все по своим местам. Рериху, с его религиозно-философскими взглядами, мистицизмом, интересом к Индии, удалось создать тот обобщенный художественный образ, который XX век определит как образ универсума, в котором сосредоточилось художественное всеведение, знание тайных законов, которые руководят течением жизни.

В том же 1913-м выходит спектакль «Трагедия Саломеи» в оформлении художника-символиста, участника объединения «Мир искусства» Сергея Судейкина, которое было сделано в духе его опытов в спектаклях Всеволоды Мейерхольда в Студии на Поварской, а также работ художника в театре Веры Комиссаржевской.

Строго говоря, уже в «Послеполуденном отдыхе фавна», спектакле 1912 года, наметилось движение от импрессионизма к фовизму, с его «дикой» выразительностью красок, художественной страстью, энергией и экспрессией. Однако переход будет постепенным, и в сезоне 1914 года ряд художников снова обратился к «неоромантической» традиции оформления спектаклей: «Бабочки» Бакста, «Мидас» Добужинского и «Соловей» Бенуа. Новая тенденция была продолжена в опере-балете «Золотой петушок», оформленном Натальей Гончаровой в примитивистском стиле русского лубка со всей его самодовлеющей красочностью. Эта работа впервые представила Западу новейшее русское искусство, пришедшее на смену художникам-мирискусникам. По этому поводу Марина Цветаева писала: «Здесь время и место сказать о Гончаровой — проводнике с Востока на Запад — живописи не столько старорусской: китайской, монгольской, тибетской, индусской. И не только живописи. Из рук современника современность охотно берет — хотя бы самое древнее и давнее, рукой дающего обновленное и приближенное» [9, с. 327]. Также в это время Дягилев впервые приглашает в антрепризу испанского художника Хосе-Марию Серта, который создает декорации для спектакля «Легенда об Иосифе».

И все же до начала Первой мировой войны доминантой эстетики «Русского балета» продолжала оставаться эстетика *belle époque*

que, ориентировавшаяся на журналы «Ver Sacrum» («Весна священная»), созданный в 1898 году группой художников Secession'a, и «Шехеразада», издававшийся Франсуа Бернуаром и Жаном Кокто. «Это был по-настоящему роскошный журнал, посвященный поэтам. В то время Морис (Морис Ростан — французский поэт, драматург и сценарист. — *О.Н.*) и я числились в молодых. Эра совсем молодых, открытая Радиге, еще не наступила. Каждый из нас мнил себя Байроном или Шелли. Нам казалось, что в подкрепление достаточно говорить об Оксфорде и весной под апрельским солнцем подъезжать в ландо к Елисейским полям», — писал Жан Кокто [5, с.138].

1914—1915 годы стали своеобразной рубежной чертой: театральную эстетику начинают определять авангардные эксперименты. Значительным становится влияние таких крупных художественных направлений, как кубизм, футуризм. В дальнейшем эмигранты из России приносят в художественную структуру новые конструктивистские решения, на сцену из повседневной жизни приходят урбанизм и механистические приметы окружающего мира. Если в эпоху модерна искусство мыслилось как «образ жизни» — все должно было быть прекрасным, «и лицо, и одежда, и душа, и мысли» — буквально по Чехову, то после войны на смену эстетике повседневной жизни пришел образ мира, разъятого на геометрические элементы, заново осмысленный эпохой авангарда.

Искусство авангарда, детерминированное процессами, с небывалой скоростью меняющими привычную действительность, с городских улиц на театральные подмостки перенесло машины и разнообразные индустриальные конструкции. Даже обращение к национальным фольклорным мотивам в творчестве таких художников, как Ларионов и Гончарова, сопровождалось расщеплением их на сложные геометрические построения (углы, ломаные линии), в соответствии с жесткими законами геометрии, что придавало им формы «новой реальности», с ее странными очертаниями, «открытыми» перспективами и неожиданными художественными измерениями.

Новый период, который начался в истории «Русского балета» с 1915 года, не отнял полномочий у художника, напротив, его власть только усилилась. В военный и послевоенный период

художники «Русских сезонов» окончательно утвердились в своем статусе и диктовали замысел спектакля, зачастую выступая либреттистами и режиссерами. Так у «Русского балета» складывается новый художественный язык, ориентированный на «левое» искусство русского и европейского авангарда. В это время можно выделить несколько основных художественных направлений в эстетике «Русского балета», имеющих общие типологические черты. Это эпоха тотального эксперимента. Новые формы и художественная абстракция, авангард и пришедшая на смену буйству красок цветовая умеренность, новые реалии и предопределенные ими новые театральные образы — вот лишь несколько тем «авангардного» периода в истории «Русского балета».

Пожалуй, наиболее значительными идеологами этого периода были Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. С 1914-го и до смерти Дягилева в 1929 году они оформили целый ряд постановок: «Полуночное солнце» (1915), «Кикимора» (1916), «Русские сказки» (1918), «Шут» (1921), «Байка про лису» (1922), «Свадебка» (1923), «Ночь на Лысой горе» (1924).

Художники создали за эти годы несколько «театральных миров»: оформление, сделанное на религиозные сюжеты («Литургия»); неопрimitивистское пространство «Полуночного солнца», с яркими костюмами, в которых преобладали желтые, фиолетовые и красные краски, а головы артистов были украшены фантастическими цветами; мир старой России «Русских сказок», синтезирующий элементы архаики и современности, в котором чередуется волшебство и шутовство. Триумфом русского кубофутуризма стал спектакль «Шут», декорации которого представляли одновременно окно на Север и дверь на Юг, а стены были Востоком и Западом, костюмы же были выполнены из бумаги, клеенки и картона. Конструктивизм в декорациях и костюмах Ларионова возник в спектакле «Лиса» («Байка про лису, петуха, кота да барана»). Постановка была осуществлена в двух версиях: 1922 и 1929 годов. Это была стилизация украинского вертепа: персонажи — в трико, танцовщики и акробаты передвигались среди трапеций, сеток и наклонных плоскостей: все это было «созвучно» театральному конструктивизму, разработанному Любовью Поповой и Варварой Степановой в 1922 году в театре Всеволода Мейерхольда, а до этого, еще в 1916-м — в Ка-

мерном театре Александра Таирова, где декорации делали Александра Экстер, Георгий Якулов и Александр Веснин. Отголосок «прозодежды» Мейерхольда появился в балете «Свадебка».

Безусловно, к этой же линии «русского авангарда» относился и балет «Стальной скок» (1927) в оформлении Георгия Якулова: этот «индустриальный балет» решительно вытеснил «умирающих лебедей» и должен был предложить Европе достижения советского конструктивизма. В оформлении спектакля Якулов учитывал свою предыдущую работу у Александра Таирова («Жирофле-Жирофля», 1922), а также механистические декорации Поповой для спектаклей Мейерхольда «Великодушный роносец» и «Земля дыбом» (1922—1923). В «Стальном скоке» также использовались и лестницы-стремянки, и платформы, и крутящиеся колеса, трансмиссии, которые вибрировали, мигая и вспыхивая огнем и цветом, молоты всех размеров, удары которых смешивались с музыкой оркестра.

Художественное решение спектаклей «Русских сезонов» 1920-х годов предложило «новую предметность», словно девиз Гуссерля «Назад, к самим вещам» был учтен в новой театральной политике антрепризы. Начиная со спектакля «Фейерверк» (1917), поставленного в футуристических декорациях Джакомо Балла, далее — «Парад» (1917) в оформлении Пикассо, «Ромео и Джульетта» (1926) Эрнста и Миро. «Оформление он (Дягилев. — *О.Н.*) заказал художнику-кубисту Дж. Баллу. — писал С.Л. Григорьев [4, с. 106]. — Оно состояло из различных геометрических фигур — всевозможных кубов и конусов, сделанных из прозрачного материала; эти фигуры освещались изнутри в соответствии с очень сложным замыслом, который принадлежал Дягилеву, он же сам его выполнял. Эта кубистская фантазия, как способ интерпретации музыки, пришлась по вкусу его друзьям, отличавшимся крайне авангардистскими взглядами». Геометрические поиски Балла в «Фейерверке» стали началом строительства этой новой художественной реальности, в которую так смело врвалась действительность невымышленная, с ее урбанистическими формами, механистическими предметами. Уже в «Параде» появятся «костюмы из кубистических картонных конструкций, изображавших небоскребы с окнами, балконами, лестницами, но не лишённые каких-то человеческих форм» [5, с.108], архи-

тектурные реалии Франции и Америки также вторгаются на театральные подмостки. А в «Ромео и Джульетте» даже от целостности «человеческой формы» мало что останется: «Спектакль состоял из двух частей, а между ними была сцена, которая шла с полуопущенным занавесом, не доходившим до планшета на несколько футов, так что зрители могли видеть только ноги танцовщиков. В финале появлялся Лифарь в роли Ромео, одетый летчиком и готовый исчезнуть с Джульеттой на самолете. Эти “современные” шутки были явно Дягилеву по вкусу» [5, с.179].

Спектакли «Треуголка» (1919), «Пульчинелла» (1920), «Квадро фламенко» (1921), «Меркурий» (1927) в оформлении Пабло Пикассо и «Докучные» (1924), «Зефир и Флора» (1925) — Жоржа Брака создавали новое качество театральной условности. Художественная реальность, придуманная Пикассо и Браком, отсылала к образам реального мира, подвергнутым театральной стилизации. Но стилизация послевоенного времени разительно отличалась от того, как тот же прием использовался в спектаклях *belle époque*. Минимализм, разомкнутость пространства, открытая художественная перспектива, предлагающая зрителю «допридумывать» сценические предлагаемые обстоятельства, стали отличительными чертами новой эстетической эпохи. В этом же направлении шли довольно разнообразные поиски и других современных европейских художников, сотрудничавших с «Русскими сезонами» с 1915 по 1929 годы: Джонсон («Тиль Уленшпигель»), Дерен («Волшебная лавка», «Черт из табакерки»), Матисс («Песнь соловья»), Грис («Искушение пастушки», «Голубка»), Лорансен («Лани»), Лоран и Шанель («Голубой экспресс»), Утрилло («Барабу»), Прюн («Матросы», «Пастораль»), Шервашидзе («Триумф Нептуна»), Габо и Певзнер («Кошка»), Бошан («Аполлон Мусaget»), Руо («Блудный сын»), Сюрваж («Мавра»), Кокто («Царь Эдип»).

Интересным опытом, соединившим конструктивистские поиски выходцев из советской России с кубистическими и пространственными экспериментами молодого европейского искусства, стал балет «Ода» (1928) в оформлении Павла Челищева и Пьера Шарбонье, вышедший незадолго до смерти Дягилева. Интересно, что начинал Челищев в конце 1910-х в Киеве в ателье Экстер, свои первые костюмы и декорации он сделал для одной сцены в постановке Константина Марджанова, оставшейся не-

осуществленной, далее он перебрался в Германию, работал в Берлине. Оформление «Оды» словно синтезировало в себе разнонаправленные поиски новых сценических форм, которые в «Русском балете» шли с 1917 года: «Работа, сделанная Челищевым для “Оды” была исключительно оригинальной: сценическое пространство, убранное синим тюлем, было геометризировано посредством сети из металлических прутьев, которые создавали предметы, и все было пронизано светом волшебного фонаря и проекцией кинофильма» [3, с. 92]. К слову, кинопроекция на театральной сцене по тем временам была абсолютным новшеством, так что снова техническая сторона постановочной части дягилевской антрепризы была вне конкуренции.

Впрочем, в эти годы в театральной эстетике «Русских сезонов» остается еще одно направление, словно воспоминание о «прекрасной эпохе» — «классика». В 1920-е годы элементы классицизма, барокко и романтизма оказались переосмыслены в соответствии с новыми реалиями: художники взирали на них отстраненно, словно с иронией и в то же время с грустью по ушедшему искусству начала века. Бакст вместе с Гончаровой оформил балет «Женщины в хорошем настроении» (1918), где они создали роскошные, пышные костюмы и декорации к лондонской версии «Спящей красавицы» (1921). Бенуа работал над костюмами и декорациями к операм «Лекарь поневоле» и «Филимон и Бавкида», поставленным для театра Монте-Карло. В этом же направлении Хосе Мария Серта создал исторические костюмы в духе Веласкеса (декорации к спектаклю сделал французский художник Сократе) для балета «Менины» (1916), а также для «Садов Аранхуэза» (1918) и прелестных «Женских хитростей» (1920).

Костюмы «Русских сезонов» — отдельная страница художественной истории антрепризы. Конечно, их нужно рассматривать в контексте целого — того мощного и эмоционального соавторства, каким были спектакли «Русских сезонов». Сегодня, когда с их последнего появления на сцене прошло столько лет, они уже стали самостоятельными произведениями искусства. Их оригинальный дизайн и крой, новаторские по тем временам цветовые решения и модели, разнообразие тканей и украшений, которые использовались, поражают. Конечно, они мыслились как единое целое с драматическим действием и атлетически сложен-

ными телами танцовщиков. Было продумано все до мелочей, чтобы сценический эффект удался.

«Русским сезонам» удалось совершить в этой области настоящий переворот, прорыв: они вывели театральный костюм на совершенно новый не только художественный, но и технологический уровень, а в работах, сделанных для их балетов и опер зачастую смыкались понятия моды и театра. Как мы упоминали, первым опытом стали костюмы для балета «Игры» (1913), которые создала Пакен. С этого момента модные дизайнеры начинают принимать участие в создании театральных костюмов, так что меняется сам производственный процесс. И, наоборот, художники «Русских сезонов» начинают осваивать не свойственное им «низкое дело» — крой повседневной одежды. Бакст не раз объединял свои усилия с Жанной Пакен для создания модных ансамблей. Знаменитый французский кутюрье Поль Пуаре черпал идеи в бакстовских ориентальных мотивах. «Бакстовские мотивы видны и в работах парижских Домов моды “Пакен”, “Сестры Калло”, “Дреколь”, “Бабани” и многих других. Можно смело утверждать, что благодаря влиянию Дягилевских русских сезонов в моду 1910-х годов вошли шаровары, тюрбаны, женские лифчики, подушки, абажуры и даже, позднее, загар! Широкие платья-кринолины к балету Михаила Фокина “Карнавал” стали толчком к созданию модного во время Первой мировой войны силуэта “кринолин военного времени”» [2, с. 4], — считает историк моды Александр Васильев. «Шехеразада» Бакста совершила настоящую модную революцию во Франции: «После премьеры “Шехеразеды” Бакст стал знаменит на весь Париж. Необычное сочетание цветов — зеленовато-голубого, желтого, оранжевого — и восточные костюмы привели в восхищение всех. Вскоре туалеты, сшитые из ярких шелков, появились во всех Домах моды, и женщины стали носить восточные тюрбаны, украшенные драгоценностями. “Шехеразада” вдохновила Париж на создание нового стиля одежды. В частности, Дом Пуаре прославился великолепной разработкой моделей в ориентальном духе. Музей декоративного искусства приобрел оригиналы акварельных эскизов костюмов, сделанных для “Шехеразеды” Бакстом» [6, с. 58]. Бенуа сегодня называют предвестником русского стиля. Вот такой Gesamtkunstwerk, по версии Бакста–Бенуа, сложился в Европе благодаря «Русским сезонам» в начале XX века.

В 1920-е взаимовлияние моды и театра продолжилось. Дягилев привлекал ведущих кутюрье и театральных художников по костюму: они сочиняли новые образы. Часто под их руководством изготавливались также костюмы, придуманные не ими. Ведь костюм — не просто воплощенный в жизнь эскиз, он должен быть практичной, надежной и функциональной составляющей спектакля. Среди работавших с «Русским балетом» кутюрье, кроме Жанны Пакен, которая также сделала костюмы для балета «Парад», Жермен Бонар (сестра Поля Пуаре, чья фирма «Jove» шила костюмы для балетов «Шут» и «Квадро Фламенко») и Габриэль Шанель, создавшая костюмы для балета «Голубой экспресс». Дягилев постоянно приглашал профессиональных театральных художников. При Дягилеве и уже после него с антрепризой сотрудничали Вера Судейкина, Мари Мюль, Элен Понс, Пьер Питоев, Грейс Ловат Фастер, Барбара Каринска и другие. Для дорогих постановок костюмы шились из роскошных материалов и украшались изысканными вышивками и декоративными элементами; в спектаклях, менее благополучных в финансовом отношении, их заменяли материалами более дешевыми, а декоративные эффекты вполне успешно удавалось имитировать из «подручных» средств — художники зачастую делали их сами.

Танцевальные костюмы неизбежно изнашивались, их нужно было постоянно подновлять и даже перешивать. Для гастрольных поездок, например, делали отдельный гардероб; переделывали сценические наряды и для возобновлений и новых версий постановок. В одном спектакле могли одновременно использоваться оригинальные, переделанные и совершенно новые костюмы. Делали дубликаты для частных вечеринок и светских вечеров. Для постановочной фотосъемки артисты могли надевать совсем не те наряды, которые они носили на сцене. Сохранилось всего несколько цветных фотографий того времени, позволяющих убедиться в замысле художника, в том, какие ткани использовались, каким было цветовое решение и модель.

«Русские сезоны» оказали невероятное влияние на все то, что имеет отношение к «стилю жизни». мода, интерьерный дизайн, оформление полиграфической продукции, театральные программки, журнальные обложки, рекламные проспекты — все это попало в широкое и мощное художественное поле антрепризы Дя-

гилева. Скажем, принципиально новый творческий и технический подход к оформлению театральной афиши и программки — еще один значительный вклад «Русских сезонов» в то, что связано с эстетикой театрального вечера. Новые идеи и подходы, безусловно, пришли из «Мира искусства» — из тех принципов, которыми руководствовались, издавая одноименный журнал. При этом экспансия «нового творческого метода», его влияние на полиграфию начала XX века оказались значительными. «Русские сезоны» невольно сделали огромный вклад в то, что структура глянцевого журнала изменилась. Вот пример: стилистика журнальных обложек и иллюстраций художника-самоучки Хелен Драйден была новаторской для своего времени. Именно она сформировала облик журнала *Vogue* в 1910-х. Отвечая на вопросы об истоках своего творчества, Драйден упоминала о поразивших ее воображение дягилевских «Русских сезонах» в Америке, необычной пластике и хореографии в сочетании с художественным оформлением сцены и костюмов и в том числе о фантастической театральной декоративности творчества Льва Бакста.

Художественная революция, совершенная «Русскими сезонами» стала, пожалуй, одной из самых значительных в XX веке. Она охватила несколько континентов, множество сфер — оказалась намного шире простой театральной реформы, вобрала в себя несколько направлений и стилей, прошла путь от искусства модерна к авангарду, конструктивизму и неоклассицизму первой трети XX века. И, самое главное, она создала совершенно новый подход к оформлению театрального, балетного спектакля. Отныне оформление стало такой же значимой частью творческого процесса, как и музыка, хореография, игра актера. Спектакль отныне создавался как единое, целостное произведение искусства тандемом авторов. Это открытие предопределило развитие того художественного языка, на котором будет говорить театральное искусство всего XX века.

Список литературы
References

1. *Бенуа А.* Беседа о балете: Театр. Книга о новом театре. М., 2012.
Benois A. Reminiscences of the Russian Ballet: Theatre. A book on the new theatre. Moscow, 2012.

Venua A. Beseda o balete: Teatr. Kniga o novom teatre. M., 2012.

2. *Васильев А. А.* История моды: Костюмы «Русских сезонов» Сергея Дягилева: Выпуск 2. М., 2006.

Vasiliev A. The history of fashion: Costumes for S. Diaghilev's "Russian seasons": Issue 2. Moscow, 2006.

Vasil'ev A. A. Istorija mody: Kostjumy «Russkih sezonov» Sergeja Djagileva: Vypusk 2. M., 2006.

3. Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны / Под ред. Дж. Э. Боулта, З. Треуголовой, Н. Р. Джордано. М., 2009.

The vision of dance. S. Diaghilev and Russian ballet seasons / Ed. by J.E. Bowlt, Z. Tregulova, and N.R. Giordano-Rosticher. Moscow, 2009.

4. *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. 1909—1929. М., 1993.

Grigoriev S. Diaghilev's ballet. 1909-1929. Moscow, 1993.

Grigor'ev S.L. Balet Djagileva. 1909—1929. M., 1993.

5. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания 1900—1914. СПб., 2010.

Cocteau J. My contemporaries 1900-1914. Saint Petersburg, 2010.

6. *Нижинская Б.Ф.* Ранние воспоминания: В 2 ч. / Пер. с англ. И.В. Груздевой; коммент Е.Я. Суриц. М., 1999. Ч. 2.

Nijinska B. Early Memoirs. In 2 parts. / Translated into Russian by I. Gruzdeva, commented by E. Surits, Moscow, 1999. Part 2.

7. *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М., 2004.

Nijinska R. Vaslav Nijinsky. Moscow, 2004.

8. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. М., 1982. Т. 1.

Sergei Diaghilev and the Russian art. In 2 vols. Moscow, 1982. Vol.1.

Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo: V 2 t. M., 1982. T. 1.

9. *Цветаева М.И.* Наталья Гончарова. Жизнь и творчество. Т. 1. New York, 1979.

Tsvetaeva M. Natalia Goncharova. Life and work. In 2 vols. Vol.1., New York, 1979.

Cvetaeva M.I. Natal'ja Goncharova. Zhizn' i tvorchestvo. T. 1., New York, 1979.

Данные об авторе:

Нетупская Ольга Михайловна — театровед, театральный критик. Редактор газеты «Et Cetera». E-mail: netupskaya@mail.ru

Data about the author:

Olga Neptunskaya — specialist in drama study theatre critic. Newspaper editor (“Et Cetera”). E-mail: netupskaya@mail.ru

 *KUHO*

А. О. Сопин

*Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия*

**«СВЕТ НАД РОССИЕЙ»: НАЗАД—В 1920-е!
ИЛИ РЕПЕТИЦИЯ 1960-х?**

Аннотация:

В статье рассматриваются эстетические особенности фильма Сергея Юткевича «Свет над Россией»: какими средствами в 1940-е режиссер воссоздавал на экране начало 1920-х (время своей творческой юности) и в чем этот фильм предвосхищает поиски 1960-х. Использование архивных источников позволяет проследить творческую историю фильма и составить представление о его не дошедшей до нас авторской редакции..

Ключевые слова: советское кино, образ эпохи, «внутренний монолог», Юткевич, Погодин, Блок, цензура.

A. Sopin

*Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK)
Moscow, Russia*

**«THE LIGHT OVER RUSSIA»: BACK TO 1920s!
OR THE REHEARSAL OF 1960s?**

Abstract:

The article deals with the aesthetic aspects of Serge Jutkevitch's film *The Light over Russia*. How did the director manage to reconstruct the atmosphere of early 1920s (the years of his youth) on screen? How did this film come to anticipate the inventions of 1960s? The use of archive materials helps to retrace the story of the making of the film and to get the idea of the director's version which hasn't survived.

Key words: Soviet cinema, the image of the epoche, the interior monologue, Jutkevitch, Pogodin, Blok, censorship.

Как известно, культура 1960-х годов во многом обращалась к культуре 1920-х. Перепечатывались (или издавались в первый раз) тексты, возвращались в обиход имена и произведения, исчезнув-

шие в позднесталинские годы, получали возможность обрести «второе дыхание» сами художники. Разумеется, это отражалось и на новых явлениях. Пафос первых послереволюционных лет подпитывал «оттепельный» пафос, стремление к поиску и обновлению.

Историческая ситуация 1940-х — трагедия войны в первые пять лет и жесткий контроль власти над культурой в последующие годы — не способствовала этому. Но война реабилитировала яркую агитационную форму, выражающую общественный посыл, а не (только) политический заказ. Пафос послевоенных лет, насыщенных эйфорией Победы, во многом совпадал с «оттепельным», а диктат в искусстве отчасти и спровоцировал первые воплощения того, что назовут «авторским кинематографом». Как и первые (а для кого-то — и последние) подведения итогов поколением 1920-х.

28 ноября 1947 года С. М. Эйзенштейн написал две маленькие заметки, являющиеся, на мой взгляд, «ключом» к кинокультурной ситуации конца 1940-х. В первой — «Автобиографический фильм», — отталкиваясь от подобных мотивов у Чаплина («Мсье Верду») и Штрогейма, он приводит отечественные примеры «Ю <Я> — Грозный. Довженко — Мичурин. Козинцев — Пирогов» [8, с. 428]. Выражение себя через героя (разумеется, не в прямолинейно автобиографическом ключе), и позднее характерное для ряда историко-биографических фильмов, вводило ключевые для «авторского кино» проблемы присутствия автора в произведении и соотнесения его с персонажами. Затем Эйзенштейн, рассматривая тему творчества в целом («Unity <Единство> — у меня») и ее психологические истоки приходил — уже во второй заметке «Автор и его тема» — к психологии творчества и творческого самоанализа [там же, с. 429].

Если 1930-е годы были временем привыкания к новой ситуации (появление звука и новые политические требования), то 1940-е (особенно после войны) стали временем самоопределения относительно как собственно творческого процесса, так и культурного в целом. И в исторической перспективе — тоже (почему историко-биографический «жанр» и не воспринимался как сторонний). У кого-то это было осознанно (как у Эйзенштейна), у кого-то — интуитивно. У кого-то подавлялось еще на подступах (тем интереснее замыслы и ранние разработки!), у кого-то — прорывалось (порой подавляясь «на выходе», а порой и достигая экрана).

В том же 1947-м, когда Эйзенштейн написал эти заметки, Сергей Иосифович Юткевич поставил фильм «Свет над Россией», который, на мой взгляд, является показательным частным проявлением в данной культурной ситуации.

Если авторы историко-биографических фильмов могли соотносить себя с личностями других времен, то у Юткевича — при отсутствии осязаемых параллелей с героями — «автобиографично» время действия. Он уже в четвертый раз обращался к историческому материалу, но впервые создавал широкую историко-культурную панораму лет своей юности.

В «Златых горах» (1931) Юткевич шел от символического прихода крестьян в революцию к показу этого процесса в психологии конкретного персонажа. От «заземления» сценария через озвучание к перемонтажу исторический план не только сужался ракурсно (к частному выражению), но даже композиционно. Через несколько лет после выхода фильма режиссер отрезал в звуковой редакции последнюю четверть (!), посвященную обороне Петрограда от наступления Юденича в 1919-м. Так из «Златых гор» ушло движение времени, исторический фон для героя (сохранившийся, впрочем, в самом визуально-экспрессивном бакинском эпизоде), связь с современной, советской Россией. Но этот сброшенный «балласт» 1920-х будет так или иначе задействован в фильме «Свет над Россией», куда, разумеется, вошел опыт его непосредственных предшественников по околотенинской теме «Человека с ружьем» (1938) и «Якова Свердлова» (1940).

Новая картина отталкивалась от пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты» (1939—1940), но ее структура была во многом пересмотрена. Фильм открывается прологом, где один из героев — когда-то революционный матрос, а ныне энергетик Александр Рыбаков, — стоя на набережной Москвы в день Победы, рассказывает сыну, только защитившему диплом, о том, как он сам пришел в профессию, что и составляет сюжет фильма. Повествованию сообщается характер личного видения, личного воспоминания участника событий. В известном смысле тут «проговаривается» режиссерская позиция по отношению к материалу: возвращение во времена своей молодости.

Правда, субъективное видение в фильме связано с двумя персонажами: Рыбаковым (общий комментарий событий) и Ле-

ниным (придумывание плана ГОЭЛРО). (Причем в центре внимания обоих героев один персонаж — инженер-электрик Забелин — третий главный герой.) По поводу наличия двух субъективных точек зрения на обоих обсуждениях сценария недоумевал М. И. Ромм, в первую очередь имея в виду присутствие в фильме воспоминаний Ленина при общей мотивировке повествования как рассказа Рыбакова («Это не совсем понятно, не логично и притянуто за уши»¹). Но в таком случае невозможны, скажем, и сцены в Кремле: вряд ли Рыбаков подслушивал, о чем Ленин, Сталин и Дзержинский говорят с Забелиным. Очевидно, что он не является непосредственным посредником между зрителями и действием.

Звучащая за кадром речь Рыбакова вводит зрителя в ситуацию, то есть является поясняющим комментарием. Впрочем, иногда Рыбаков выражает свое личное отношение к событиям, но только к тем, которые касаются непосредственно его (как знакомство с Машей). В первой редакции фильма² сцена, с которой открывалось историческое повествование (приезд Ленина на Путиловский завод), фактически являлась примером «внутреннего монолога»: зрители видели Рыбакова, стоящим на часах у проходной, а за кадром звучал его голос, рассказывающий о первой встрече. Сам этот эпизод был своеобразным «зеркальным» вариантом сцены из «Человека с ружьем», в которой Шадрин генерала упустил. Рыбаков, наоборот, задержал «подозрительное» лицо — Ленина. Его появление вводилось в комической ситуации, — но подобное восприятие не могло исходить от Рыбакова. Тем более, похвала за бдительность произносилась Лениным, что прерывало «внутренний монолог».

¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1320. Л. 16.

² Режиссерский сценарий первой редакции фильма напечатан [7]. Однако осуществивший данную публикацию литературный секретарь Погодина А.М. Волгарь в связи с необходимостью исключить упоминания о Сталине отредактировал текст. Выпавшие фрагменты цитируются по машинописи: *Погодин Н.Ф.* Свет над Россией. Режиссерская разработка: С. Юткевич, М. Итина. Мосфильм, 1946 (РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 279). Несомненно, режиссерский сценарий — один из основных источников, дающих представление о первой редакции фильма. Однако при работе над ним, естественно, происходили отклонения от сценария, часть которых, впрочем, оговаривалась на заседаниях Худсовета Министерства кинематографии СССР и может быть установлена по стенограммам.

Во второй, «исправленной» редакции фильма место «Приезда Ленина на Путиловский» заняла сцена в Смольном. В ней дистанция между повествователем и Рыбаковым как персонажем еще явственнее. Вначале также идет отсылка к «Человеку с ружьем», но на этот раз прямая: Юткевич вмонтировал проезд грузовика с оперативным отрядом из прежнего фильма в новый (любопытно изменение восприятия одних и тех же кадров с музыкой Д. Д. Шостаковича и А. И. Хачатуряна, но это отдельная тема). Звучат поясняющие слова Рыбакова. В следующем же кадре — в коридоре Смольного — фонограмма насыщается естественными звуками среды, а Рыбаков, обращаясь к часовому, идет вместе с отрядом из глубины кадра. То есть полностью оказывается частью изображаемого пространства. Он только вводит зрителя в историческое повествование, а затем передает видение авторам. Можно сказать, что он — проводник, мотивирующий субъективное (авторское) восприятие исторического материала.

Уже в нижегородских эпизодах «Якова Свердлова» историческое пространство создавалось за счет множества характерных и несколько гротескно приподнятых черт начала века или, по выражению Ю. М. Ханютина, «анекдотов времени» [3, с. 149]³. Юткевич растворял в них фабулу, становящуюся частью временного среза (впрочем, персонажи — члены революционного подполья — и сами стремились влиться в общий поток).

Первая подобная сцена в «Свете над Россией» — «Вокзал». Она начинается речью агитатора о «реакционных происках мирового капитализма» и «революционном пролетариате всех стран, клеймящем позором имя лорда Керзона». Красноармеец снят снизу и против света, его ораторские жесты подчеркнута эмоциональны, манера речи убедительна. Но на втором плане, — ниже и на свету — находится агитвагон, ярко расписанный в стиле «Окон РОСТА», каковые осенью того же 1920-го рисовал в Севастополе и сам Юткевич. Историческая дистанция вносит несколько ироническое (и личностное) отношение к изображаемому. Кроме того, сама карикатурная роспись (с зубастым империалистом — возможно, как раз Керзоном) не только эстетизирует кадр, но и

³ Кстати, этому способствовали и детально проработанные, но слегка шаржированные эскизы В. П. Каплуновского, с которым Юткевич работал как раз на этих двух фильмах.

остраняет лозунги, напоминая о смеховом характере агитации тех лет. В то же время на третьем плане приходит новый поезд с красноармейцами. Параллельное движение в кадре вводит временную линию. Так одним кадром Юткевич задает основные мотивы эпизода: романтический революционный пафос, представление агитации как народной культуры, ироническое заострение характерных черт и многоплановое массовое действие.

Монолог агитатора прерывается кадром со сходящим с поезда английским писателем (будущим автором «России во мгле» Гербертом Уэллсом), который, с одной стороны, вводит в эпизод сквозную интригу, а с другой — является наблюдателем. Ромм считал, что сцены с Уэллсом — «погодинская орнаменталистика, абсолютно эксцентрическое решение»⁴. Писатель как сторонний персонаж способствует остранению вокзального хронотопа — вводя другой по сравнению с личностно-ироническим тип дистанции: наблюдающе-фиксирующий (у Уэллса в руках — фотоаппарат). Сам Уэллс не эксцентричен — он выявляет эксцентричность окружающего, представляя собой еще одного субъекта (что, кстати, позволяет вспомнить бахтинское определение «полифонического романа» как «множественности неслиянных голосов и сознаний, <...> звучащих как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетающихся с ним <...>» [1, с. 6–7]).

Юткевич вовлекает зрителя внутрь толпы, что выражается не столько преобладанием нижних ракурсов и разнообразием костюмов красноармейцев (каждый индивидуален), сколько звуком. Возгласы красноармейцев, обращения агитаторов, смех девушек создают общий фон, а в доминанте сменяют друг друга (опять — движение) исполняемые на гармонии «Смело, товарищи, в ногу» и «Яблочко». Разворачивающийся пространственно (красноармейцы у агитвагона, танец морячка) и в звуке эпизод подходит к основной сцене — чтению «Скифов».

Сама эта сцена (даже вместе с красноармейцем Гришей Ласточкиным) была перенесена из пьесы Погодина «Контрудар» (1942), связанной непосредственно с событиями Гражданской войны. В «Свете над Россией» она включилась сразу в два важных контекста: народ — интеллигенция и Россия — Запад.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1322. Л. 4–5.

Уэллса не «пускают в расход» на месте (как предлагает веселый красноармеец) благодаря предложению Ласточкина выяснить его личность, а когда случайно оказавшаяся на вокзале и знающая язык Маша Забелина разрешает инцидент, он же обращается к писателю: «В последний раз опомнись, старый мир!» Эта имитация культурно-политического диалога на сниженном уровне предвосхищает финальный разговор Уэллса с Лениным.

Чтение «Скифов» красноармейцы воспринимают наивно, но восторженно. Комизм, возникающий от неточного толкования и просторечных комментариев, очеловечивает сцену. Выразительная игра Б.Н. Толмазова в роли Ласточкина (крайне нетипичная для его амплуа тех лет) несет как раз орнаментально-эксцентрическое решение. В подтексте же проходит внутренняя связь слушающих с поэтом. После строки: «Товарищи, мы будем братья!» — Ласточкин заметит «опасного» человека — Уэллса, — но он же остановит насилие. Само напоминание об этих стихах и этом призыве — апелляция к 1920-м с их идеей «мировой революции» — соотносится с послевоенной ситуацией начала «холодной войны» — как призыв к мирному разрешению противоречий. Блоковско-«потемкинское» «Братья!» вводится Юткевичем в новую историческую ситуацию, как «потемкинская» же оппозиция личное — безличностное («Одесская лестница») возникала в сцене обстрела бронепоезда в «Человеке с ружьем» — во времена распространения в Европе фашизма.

Второй раз блоковская тема всплывала в эпизоде «Кафе поэтов» (бывшем только в первой редакции фильма). Центром эпизода было объяснение Рыбакова и Маши. Выразительная и сама по себе среда вновь способствовала умножению смысловых уровней, что исчезло при перенесении разговора героев на улицу, к памятнику Пушкину (во второй редакции). В своей режиссерской экспликации Юткевич говорил: «Мы почему-то за последнее время привыкли лобово атаковать некоторые явления и пересказывать их дидактическим путем. Мне нравятся в сценарии Погодина сложные и тонкие ходы, к которым прибегает этот автор, а он прибегает к большому количеству опосредствований»⁵. Кстати, в кафе Рыбаков приходил с лекции Сталина в

⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1320. Л. 5.

Свердловском университете, который говорил примерно то же, в отношении политики: «Надо всегда помнить, каким бы делом вы ни занимались, что теоретическая нищета и безграмотность приводят к нищете духовной, к нищете идейной».

Представление в кафе символистской пьесы Блока раскрывало связь фильма с культурой рубежа 1910—1920-х годов. Сохранилось (и даже опубликовано) достаточно фотографий, чтобы можно было сказать несколько общих слов о решении сцены. Изогнутый фонарь на переднем плане в стиле «Кабинета доктора Калигари» или эскизов Н. Г. Суворова конца 1920-х (работавшего, кстати, на «Златых горах»). Разумеется, условные декорации с высоким мостиком посреди сцены, нарисованные звезды на потолке. Но при этом обращает на себя внимание кинематографичность подачи театрального материала.

Впечатление о постановке создается в первую очередь через освещение и выбор точки съемки. М. П. Магидсон опять-таки выделяет светом несколько уровней пространства. Начав работать с Юткевичем со второго «Швейка», он последовательно воплотил это решение уже в очень стилистически гармоничной детской ленте «Здравствуй, Москва!» (1945). Основной источник света на первый план — в отличие от театральной традиции — никогда не располагается спереди, а всегда сбоку или — чаще — сзади, что придает графичный контур объекту. Освещение второго плана, напротив, сильнее и обрисовывает пространство. Третий же план вновь затемнен, задавая перспективу.

Появление героев, судя по мизансценам, происходило на общем плане при нижнем ракурсе, соответствующем взгляду театрального зрителя. Но середина диалога Голубого и Незнакомки — на среднем плане, выделяющем элегантность условно-стилизованного грима актеров (в первую очередь В.С. Якута). Как ни странно, но отягощенные реалистическими деталями и более крупные, тесные планы зрителей — Маши и Рыбакова — выглядят менее кинематографично (именно по-театральному бутафорски).

Чтение Маяковским «Нашего марша» и его спор с имажинистами также входили в ткань фильма как «анекдоты времени». Еще при обсуждении сценария Б. А. Бабочкин удивился поддержке Маяковского слушателями, напомнив, что имажинисты

в те годы были популярнее и задавали тон⁶. Но, во-первых, у каждого свои воспоминания, а главное — историческая дистанция и присутствие «непосвященного», каковым по отношению к искусству предстал Рыбаков, по-видимому, вносили те же несколько шаржированные, гротескные черты, что были в сцене с «известным певцом» (т.е. Шаляпиным) в «Якове Свердлове». Возможно, поэтому привыкшие к строго реалистическому стилю члены Худсовета Министерства кинематографии СССР не приняли этих сцен. Л. Ф. Ильичев назвал Маяковского — Б. Н. Ливанова «форсовым парнем». В. П. Степанов, зав. отделом УПА ЦК ВКП(б): «Он стоит вроде статуи, грубо высеченной не из камня, а из дерева»⁷.

Упрек другого рода высказал журналист «Правды» Д. И. Заславский: «Немного меня смутило, когда Блока несколько обхамили»⁸. Юткевич предполагал, что отрицательная реакция Рыбакова, напротив, подскажет не отношение к пьесе, а особенности образа матроса. Рассказывая через двадцать лет об этой сцене, он говорил о своем предложении Погодину: «Как хорошо переплетутся стихи этой изумительной лирической драмы Блока с несколько грубоватым восприятием искусства, как вам захотелось написать в образе Рыбакова, и в то же время восторженно-интеллигентским к нему отношением Маши. Сразу бы...»⁹ Можно было бы проигнорировать оборванную фразу, как это сделали оба публикатора, но, мне кажется, она не похожа на оговорку устной речи и была либо прервана поясняющим жестом, либо не до конца расшифрована. Обращаю на нее внимание, потому что так «сразу» делаются выводы из иносказательных («опосредованных») ситуаций. Учитывая общий антисталинский пафос «оттепельного» рассказа Юткевича, здесь можно увидеть перенос оппозиции простонародного и интеллигентского восприятия на оппозицию

⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1322. Л. 8.

⁷ Там же. Ед. хр. 1614. Л. 14.

⁸ Там же. Л. 11.

⁹ Цит. с минимальной литературной правкой по расшифровке фонограммы воспоминаний Юткевича о Погодине, записанных 28 января 1966 года (РГАЛИ. Ф. 2582. Оп. 2. Ед. хр. 145. Л. 25). В значительно переработанном виде публиковалось и А. М. Волгарем, записавшим текст, и биографом Юткевича М. З. Долинским [см., например, 10, с. 183–184].

новой власти (к которой принадлежит Рыбаков) и интеллигенции, разрешаемую в пользу последней. (Впрочем, косвенно это читается в словах Юткевича и без оговорок.)

Тем более Рыбаков сам по себе не рассматривался как выразитель сниженно-резкого восприятия. Наоборот, они хотели показать его возвышение («Мне хотелось сделать интеллигентного матроса»¹⁰, — скажет Юткевич). Правда, сейчас это не всегда так воспринимается. Особенным диссонансом кажется сцена в Смольном, появившаяся во второй редакции картины, где у Рыбакова быстрое осознание своей власти происходит без понимания ее задач. Он не пускает к Ленину безымянного инженера-электрика: «С вашими делами, товарищ инженер, торопиться некуда! Сейчас срочное дело — кадетов бить!» — а затем отправляется на особое задание по уничтожению нескольких офицеров («Рука не дрогнет»).

Но в известной степени то же относится и к сцене прихода Рыбакова к Забелиным, где он резко критикует главу семьи и отказывается уходить. Речь должна идти об одном из столкновений нового со «старым», прежним Забелиным. Это выражается и графичной композицией кадра в кульминации спора: темные фигуры Рыбакова и Забелина друг напротив друга на фоне светлой стены с родословной — символа прошлого. Но новая власть пока не объявила Забелину о своих планах относительно него, а потому значение оказывается сложнее — родословная (как мог бы и любой другой объект в центре кадра) проводит черту непонимания между героями. Вспоминается позднейшая картина И. С. Ольшвангера «На одной планете» (1965), где бывший царский офицер участвует в покушении на Ленина, услышав о прекращении войны и «оголении» границ, а только потом узнает, что мир не означает прекращение всякого сопротивления в случае агрессии. Лишь в 1960-е станет возможно такое обращение внимания на демагогичность утвержденных идеологических постулатов.

Первое появление Забелина в картине (в эпизоде «Иверские ворота») — панорама по его фигуре от спичек в руках к лицу. Работа, не достойная его, характеризуется через признаки безжизненности: неподвижная фигура в людском потоке, монотонное

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1614. Л. 24.

повторение реплики («Довоенные серные безопасные спички фабрики Лапшина!»). Эпизод у Иверских ворот по построению сходен с «Вокзалом» и «Кафе поэтов». Впрочем, уже в пьесе Погодина сцены назывались картинами и имели заглавия¹¹ («Иверские ворота», «Набережная», «В доме Забелиных», etc.). Но театральное пространство не позволяло столь расширить границы экранного мира, как это Юткевич предложил сделать Погдину в сценарии. Однако сами сцены сократились за счет кинематографической возможности точнее выразить атмосферу.

Так, в сцене «Иверские ворота» Юткевич отказался от череды торговцев, присутствовавшей как в пьесе, так и в сценарии. Вся торговая среда дана в четырех кадрах. Первый — панорама по фигуре Забелина, открывающая после отъезда камеры площадь перед воротами. Горизонтальное движение массовки и само по себе, и по ассоциации с театральной условностью позволяет создать эффект толпы, но центральной по-прежнему остается фигура Забелина. Тот же прием Юткевич повторит и в «Сюжете для небольшого рассказа» (1969) перед зданием театра.

Там будет использована и графическая композиция кадра, появляющаяся в сцене у Иверских ворот и несколько раз повторяющаяся в «Свете над Россией»: деление кадра на три части с центральным и косвенными действиями. Две арки подчеркивают вертикальную ось забелинской фигуры и «размечают» пространство с тем, чтобы при более крупных планах зритель мог идентифицировать место действия.

Во втором кадре издалека появляется солдат, а на первом плане кричит торговец с бутылкой: «Я бросил пить легко и свободно, применив изобретенный мною способ!» В сценарии было три других торговца, ни один из которых не вошел в фильм (правда, есть фото Юткевича с С. Я. Каюковым в роли продавца марионеток, но вошла ли его сцена в первую редакцию фильма, пока точно не известно). В этом кадре на малой площади расположены несколько планов: фигура торговца, стоящего боком к камере и поворачивающегося вглубь, обращая внимание на последующие планы; солдат, идущий по направлению к камере и тем самым объеди-

¹¹ Здесь и далее речь идет о второй редакции пьесы (последней на момент постановки фильма) [цит. по: 5].

няющий пространство; арка Иверских ворот. Глубокая перспектива и гул толпы в фонограмме дополняют впечатление большого рынка, который вне Забелина возникает только еще в одном — перебивающем следующий длинный план — кадре, снятом снизу в центре толпы, с тесным движением людей.

Наконец, последний кадр — разговор Забелина с солдатом-крестьянином Родионовым и торговкой куклами. Арка вновь связывает его с остальными, но, кроме того, служит и «куполом», уравнивающим верхнюю часть кадра, и преградой между рынком (нынешнее положение инженера) и Кремлем (новая власть). Именно в ту сторону уходит солдат, пообещав, что он бы поставил Забелина «к стенке» за аллегории с молчаливыми курантами. На первый взгляд он является «наследником» Шадрина. Но тот был главным героем, а Родионов вступает с одним из главных героев — Забелиным — в конфликт. Споря с писателем Л.С. Соболевым, назвавшим красноармейцев на вокзале и крестьян на охоте (в первой редакции) страшными «рылами», «мордами», Н. П. Охлопков объяснял их невежественность политической наивностью¹². Таковым был и Шадрин. Родионов же ловко оперирует идеологическими приемами и говорит: «Меня не собьешь! Я мужик тертый». Хитрый прищур солдата и найденные, видимо, самим В. В. Ваниным язвительные поговорки (в сценарии отсутствовавшие) создают объемный, но страшноватый образ. Создают — в одном кадре! (Во второй редакции у этого персонажа появится целый монолог, когда в его деревню приедет Ленин открывать электроподстанцию, а он будет сидеть в президиуме собрания, но к раскрытию образа констатация появления «лампочки Ильича» ничего нового не добавит.)

Внутреннее напряжение, скрываемое Забелиным под внешней сдержанностью, Охлопков сохраняет и далее. Прямота долговязой фигуры, сравнивавшейся Юткевичем с донкихотской [9, с. 403], выражает непоколебимость и твердость, закрытость от внешнего мира. Раскрытие начинается с разговора со Сталиным, который первым сообщает инженеру о плане ГОЭЛРО. Если в споре с Рыбаковым прорвавшаяся эмоция была гневно-сдавленной, тут она впервые — творческая: меняется выражение лица,

¹² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1320. Л. 31.

приподнимаются брови, он начинает говорить. Это подготовка главной сцены героя.

Но пока он должен дать ответ, и тут повторяется «троичная» композиция из сцены у Иверских ворот. Ленин, задав вопрос, заходит за дверцу с матовым стеклом и превращается в силуэт. Дзержинский, рекомендуя Забелина «по долгу службы», аналогично встает напротив. Один Забелин остается перед зрителем и два силуэта — как воплощение его размышлений (не матовые, а цветные стекла будут использованы для естественного, но графичного деления пространства и в «Сюжете для небольшого рассказа»). В третий раз та же композиция возникала в конце беседы Ленина с Уэллсом, когда вошедший Забелин встал напротив писателя, демонстрируя переход интеллигенции на сторону новой власти. Ее драматургическое значение уже было связано с ленинской линией, но изобразительно она отсылала к выбору инженера.

Главная сцена Забелина — его возвращение из Кремля — не раз на обсуждениях, да и в более поздние годы, вызывала упреки в театральности. Кроме подчеркнутого грима, Забелин резок в движениях, высокопарен в интонациях. Но с ним согласно и режиссерское решение: камера впервые совершает стремительные движения вслед за ним, Маша кружится в кресле, к фортепьянным переливам добавляется оркестр. Графичные позы Охлопкова очень напоминают пластику Чехова — Н. Г. Гринько. Высвобождение личности в творческом порыве Юткевич закономерно решает в стилистике, связанной с его наиболее яркими впечатлениями юности, того времени, о котором идет речь в «Свете над Россией». Охлопков — также ученик В. Э. Мейерхольда — всем телом проигрывает экстатическое состояние Забелина. В этой сцене искусство 1920-х вновь — в подтексте — дает знать о себе. Открытые кинематографические попытки воспроизвести его появятся в 1960-е, но не случайно «Интервенция» (1968) Г. И. Полоки покажется Юткевичу «глупой и вымученной» [4, с. 489]. В «Свете над Россией» эстетика 1920-х не реконструируется, а проживается. Не в цитатном (как Маяковский), а в прямом виде (через Охлопкова) — в сцене, выражающей основную линию творчества Юткевича — радость творения. Но если в «Кружевах» (создание клуба), «Встречном» (запуск турбины),

«Шахтерах» (воспитание стахановца) и других картинах она соотносилась с объективным фабульным планом, то в «Свете над Россией» — еще и с субъективным авторским. Потому Б. Л. Горбатов резонно заметил на обсуждении фильма, что «Юткевич, в отличие от некоторых своих картин, где он и всегда был крупным мастером, — здесь более эмоциональный»¹³.

Степень актерского гротеска была сильна еще потому, что Охлопков должен был выделить состояние Забелина по сравнению с его гостями, которые тоже игрались на котурнах — в соответствии с общим стилизованным характером исторического фона, к которому они принадлежали. В первую очередь это касается Р. Я. Плятта и Л. П. Сухаревской в ролях «оптимиста» и «испуганной». Персонажи-маски вносят откровенно игровой элемент, который даже буквально привносится в сюжет через предложение «оптимиста» сыграть в лото. Его фраза: «Они войдут, а мы играем в лото!» — отсылает и к «Человеку с ружьем» с его спиритическим сеансом. Но там жители особняка представляли антагонистичную по отношению к главным героям силу. В «Свете над Россией» нет «отрицательных» персонажей как таковых. Однако это не снимает угрозы одних по отношению к другим (ЧК — к обывателям). И ироническое изображение этих персонажей остраивает напряженность ситуации.

Впрочем, в меньшей степени это можно сказать о роли «пессимиста». М. М. Штраух вынужденно согласился на эпизод после того, как Юткевичу «очень деликатно намекнули в Управлении по кинематографии, что не очень удобно, если роль Ленина будет играть актер с нерусской фамилией»¹⁴, и записал для себя: «Нужны деньги [—] 1) не ставить в афишу, 2) грим, чтоб не узнали»¹⁵. Манера его игры, конечно, не контрастирует с игрой партнеров и действительно сильным гримом. Но не случайно актер, набрасывая заметки к роли, искал более внутреннее, а не внешнее объяснение: «Тема пессимизма, скептицизма, неверия», «Говорить уныло — «пессимистично» — невыразительно»¹⁶, — то есть используя минус-прием по отношению к «оптимисту» —

¹³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1614. Л. 6.

¹⁴ Там же. Ф. 2582. Оп. 2. Ед. хр. 145. Л. 26.

¹⁵ Там же. Ф. 2758. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 2.

¹⁶ Там же.

Плятту. Именно он «небрежно» роняет: «А кто теперь не сидел? Все сидели», — подводя ситуацию к сталинскому времени, в которое снимался фильм. Страх перед ночным появлением человека, «всего в кожаном» (как говорит старушка — служанка Забелиных), продолжает принцип исторических ассоциаций, заданный «Варфоломеевской ночью Ивана» у Эйзенштейна (вырезанной из 2-й серии «Ивана Грозного»), перенося его на nepoзвoлитeльнo близкую дистанцию.

В этом смысле своеобразно смотрится диалог Ленина с Дзержинским в начале фильма. На вопросы вождя: «Что, [Забелин] в чем-нибудь замешан? Арестован?» — председатель ВЧК просто отвечает: «Не арестован, но, собственно, давно пора», — и камера медленно наезжает на его средне-крупный план с нижнего ракурса. Надо сказать, что В. П. Марков очень тонко и естественно держит баланс между резкостью и вниманием, сухостью и тактичностью. В нескольких сценах «Света над Россией» — своеобразный синтез прежних работ — от пробного, еще не очень ровного появления в «Ленине в 1918 году» (1939) Ромма и крошечных эпизодов в «Якове Свердлове» и «Клятве» (1946) М. Э. Чиаурели, до мхатовской постановки «Кремлевских курантов». Его Дзержинский — и умный политик — и опасный противник, и интересный собеседник — и яростный чекист. «Это актер, с которым можно поставить фильм о Дзержинском»¹⁷, — говорил Юткевич, но, увы, в появившихся вскоре «Вихрях враждебных» (1953) М. К. Калатозова главную роль несравнимо менее интересно играл В. Н. Емельянов.

Что же касается разговора Дзержинского с Лениным о Забелине, то он все-таки возникает в контексте ленинской сцены, а значит, ленинского дискурса, и потому опасные слова звучат лишь побуждением к положительному решению ситуации. И оно происходит откровенно сказочным образом: героя вызывают в Кремль (волшебное пространство), где он получает свободу творчества, которой был лишен (то есть «расколдовывается»). Последнее совпадает с пуском кремлевских курантов часовщиком, в роли которого В. Л. Зускин загримирован почти под сказочного волшебника.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1614. Л. 24.

Параллель со сказкой, кажется, не так уж надумана. Традиционно сказка связана с ранними формами мышления и детским сознанием. Опять-таки в те же годы Эйзенштейн начал разработку эстетически-психологического феномена «образа материнского лона» как идеального пространства гармонии, связанного с до- и постклассовыми стадиями общества, а в «индивидуально-биологической биографии человека» — с «блаженным “утробным” состоянием зародыша» [8, с. 301]. Первое соотносится в «Свете над Россией» с установлением советского строя. Второе же, как правило, выражаемое символикой круга, входит в фильм эстетически: частым присутствием в кадре округлых форм (от арок Иверских ворот и механики курантов до велосипедного колеса и бобины киноплёнки) и самим пространством ночи, с которым связана основная часть фильма (от «Кафе поэтов» в первой редакции или ночной беседы Ленина с Рыбаковым во втором — до возвращения Забелина из Кремля).

Темное пространство с отдельными небольшими и потому кажущимися уютными (вернее, как писал Блок, «“особенными” — уютными и тревожными вместе» [2, с. 514]) местами нахождения людей (что Магидсон подчеркивает размещением светлых пятен в центре кадра и темных — по краям) связывает различные топосы в единое целое. Благодаря нему, при изменении композиции сценария эпизоды остались связанными между собой (кстати, пространство ночи соединяет относительно разрозненные фрагменты и в «Двенадцати» Блока). С известной долей преувеличения можно сказать, что зритель имеет дело с конструктором, из которого он может сам составлять путь по экранному миру. И в этом, несомненно, доверие к зрителю, приглашение к сотворчеству.

Подобный эффект, даже если он не осознаваем авторами, часто присутствует в тех случаях, когда действие произведения имеет ослабленную драматургическую нагрузку и разворачивается в ограниченном числе мест. Стремление к замкнутому пространству, по-видимому, сначала было реакцией на войну, а затем — на сохранение трудной ситуации в государстве, а потому оно характерно для целого ряда фильмов послевоенных лет: «Небесного тихохода» (1945) С. А. Тимошенко, «Старинного водевиля» (1946) И. А. Савченко, «Первоклассницы» (1948) И. А. Фрэза, «Свадьбы с прида-

ным» (1953) Б. И. Равенских и Т. Н. Лукашевич и других, чье обаяние и даже суггестивность основываются, по-моему, как раз на связи с «образом материнского лона», по Эйзенштейну. В нем возникает мечта о гармоничном переустройстве внешнего мира, но преодолеть границу персонажи пока не могут. Это будет принципом «оттепели»: герои выйдут в открытое пространство пустыни («Сорок первый» Г. Н. Чухрая), Гражданской войны (фильмы А. А. Алова и В. Н. Наумова), города (фильмы М. М. Хуциева). Можно сказать, что открывая окно на метель, Забелин — Охлопков открывает его в «оттепель» — тем более, возвращаясь к работе, он проходит процесс реабилитации, связанный с данным историческим периодом.

Иначе отношения со временем строятся у Ленина. Его линия наиболее пострадала при переработке фильма. Отсутствие «Кафе поэтов» только обеднило первоначальную композицию, а перестановка акцентов в ленинской линии ее разрушило. Во второй редакции Ленин впервые говорит о плане ГОЭЛРО, держа его в руках. Дальнейшее предстает последовательным претворением в жизнь уже решенного на бумаге. В первой же редакции прослеживалось зарождение ленинской идеи. На обсуждении сценария Юткевич говорил: «В образе Ленина, я думаю, автор хотел показать не столько историческую характеристику происшествий, сколько рождение творческой мысли. <...> Погодину хорошо удалось нарисовать, как постепенно зреет замысел, то есть — процесс мышления у него показан как творческий процесс. Если удастся <...> передать это сначала шевеление, потом брожение мысли, ее выражение, ее выглядывание (ночная встреча с Рыбаковым и т. д.), — это могло бы стать большой удачей картины»¹⁸.

Кинематографическое выражение мыслительного процесса, как известно, было одной из наиболее острых проблем киноэстетики 1920-х годов, много внимания которой уделял Эйзенштейн. Впрочем, развитие мысли, о котором говорит Юткевич, ближе не столько к интеллектуальному монтажу, сколько к вытекающему из него принципу «внутреннего монолога». Кстати, в ранней редакции сценария пролог «Света над Россией» непосредственно строился на этом принципе: уходящий на фронт в 1941-м Рыбаков готовился к взрыву электростанции, прощался с

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1320. Л. 4–5.

отъезжающими в эвакуацию и вспоминал Ленина. Предполагалось, что будет звучать только закадровая речь¹⁹. Как видно, Юткевич несколько иначе видит принцип «внутреннего монолога»: у него он является комментарием (иногда параллельным действием, иногда *post factum*), а не фактом переживания действия. Интеллектуальную эмоцию, связанную у Эйзенштейна с авторской логикой, Юткевич передает и герою наравне с естественной. Впрочем, воплотит он «внутренний монолог» только в «Ленине в Польше» (1965), а пока движение ленинской мысли будет передаваться другими способами.

Зарождение идеи электрификации возвращает нас к интеллектуальному монтажу с той разницей, что ассоциативный процесс, предназначенный у Эйзенштейна зрителю, происходит у героя. Лучина, увиденная в крестьянской избе в сцене охоты (в первой редакции), совмещалась в сознании спящего Ленина с бликами на воде во время рыбалки с Горьким (те самые «двойные воспоминания», против которых протестовал Ромм). Солнечный свет и огонь наводят героя на мысль об освещении. На обратном пути с охоты он посещал Дзержинского, где слушал, как беспризорный мальчик играет «Аппассионату», и вспоминал свое детство на Волге. Так к проблеме освещения добавлялся возможный принцип его достижения (гидроэлектрический).

Зрительное воспоминание, побуждающее ассоциацию, было распространенным приемом «немого» кино еще дореволюционного периода, помогающим раскрытию фабулы. В 1960-е его применение будет связано с проживанием психологического опыта (как в «Ивановом детстве» (1962) А. А. Тарковского). В «Свете над Россией» эти функции совмещаются: Ленин основывается на психологическом впечатлении, но оно «подталкивает» сюжетное развитие. (Само выражение субъективного воспоминания вождя было крайне необычно для историко-революционных фильмов. В отношении к Сталину оно применялось, кажется, только один раз: в «Огнях Баку» (1950) А. Г. Зархи, И. Е. Хейфица и Р. А. Тахмасиба вождь вспоминал свою молодость и за кадром звучала мелодия «Варшавянки».)

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 1–6. Литературный вариант той же ранней редакции опубликован в обработке А.М. Волгаря [6, с. 43–110].

В том же разговоре с Дзержинским (финал которого есть и во второй редакции) Ленин вспоминает о книге Забелина, и дальнейшее развитие плана ГОЭЛРО так или иначе связывается с ним. Впрочем, их совместное обсуждение начинается во время просмотра фильма Ю. А. Желябужского «Гидроторф» (1920) — наглядный пример способствует принятию решения. Тем самым не только цитируется «немая» кинохроника 1920-х, но и напоминается о визуальной природе искусства.

Разговор Ленина с Уэллсом, расположенный примерно в середине второй редакции, прежде играл роль развязки. На слова писателя: «Признайтесь, вы мечтатель», — Ленин отвечал, что работы по плану ГОЭЛРО уже ведутся, и приглашал Забелина. Параллельно Юткевич вводил сцену пуска курантов, в которой Рыбаков и часовщик выглядывали на пустынную заснеженную площадь и видели послевоенный первомайский парад, снятый в цвете. «Это была мечта о будущем, которое было для нас сегодняшним днем, а для них — недостижимой мечтой»²⁰, — рассказывал Юткевич. Такое преодоление временного пространства рифмовалось с «раскрытием» Забелина в предыдущей сцене и с эпилогом.

Фильм заканчивался беседой Ленина и Сталина (она вошла в начало второй редакции) о том, какой будет новая Россия — и опять-таки возникали хроникальные (правда, черно-белые) кадры, отвечающие на ленинский вопрос. В обоих случаях нельзя не вспомнить переход героя «Заставы Ильича» (1962) М. М. Хуциева из своей комнаты в блиндаж отца. В «Свете над Россией» движение было встречным. Современное восприятие исторического опыта выражалось только в авторской работе с рассказчиками, в авторских характеристиках событий, но не в непосредственном контакте современного человека с прошлым. Тем не менее в фильме Юткевича, на мой взгляд, наиболее наглядно видно обращение к эстетике 1920-х при формировании художественных черт «оттепельного» кинематографа.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2582. Оп. 2. Ед. хр. 145. Л. 28.

Список литературы

References

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics. Moscow, 1979.
Bahtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo. М., 1979.
2. *Белый А., Блок А.А.* Переписка: 1903—1919. М., 2001.
Bely A., Blok A. Letters. 1903—1919. Moscow, 2001.
Belyj A., Blok A.A. Perepiska. 1903—1919. М., 2001.
3. История советского кино: В 4 т. М., 1969—1978. Т. 2.
The history of the Soviet cinema. In 4 vols. Moscow, 1969—1978. Vol.2.
Istorija sovetskogo kino: V 4 t. М., 1969—1978. Т. 2.
4. Переписка Г.М. Козинцева: 1922—1973. М., 1998.
The correspondence of G.M. Kozintsev. 1922—1973. Moscow, 1998.
Perepiska G.M. Kozinceva: 1922—1973. М., 1998.
5. *Погодин Н.Ф.* Кремлевские куранты. (Вариант МХАТ.) М., 1944.
Pogodin N. Kremlin chimes (The Moscow Art Theatre version (МХАТ)).
Moscow, 1944.
Pogodin N.F. Kremlevskie kuranty. (Variant МХАТ.) М., 1944.
6. *Погодин Н.Ф.* Неизданное: В 2 т. М., 1969. Т. 2.
Pogodin N. Inedita. In 2 vols. Moscow, 1969, Vol 2.
Pogodin N.F. Neizdannoe: V 2-h tt. М., 1969. Т. 2.
7. *Погодин Н.Ф.* Свет над Россией: Сценарий. Режиссерская разработка С.И. Юткевича // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 8. М., 1971. С. 73—146.
Pogodin N. Light over Russia: A scenario. Production script by S.Yutkevich // Glimpses of cinema history: Materials and documents. Issue 8. Moscow, 1971. P. 73—146.
Pogodin N.F. Svet nad Rossiej: Scenarij. Rezhisserskaja razrabotka S.I. Jutkevicha // Iz istorii kino: Materialy i dokumenty. Vyp. 8. М., 1971. S. 73—146.
8. *Эйзенштейн С.М.* Метод: В 2 т. М., 2002. Т. 2.

Eisenstein S. The method. In 2 vols. Moscow, 2002. Vol.2.

Jejzenshtejn S.M. Metod: V 2 t . М., 2002. Т. 2.

9. *Юткевич С.И.* Поэтика режиссуры: Театр и кино. М., 1986.

Yutkevich S. The poetics of theatre direction:Theatre and cinema. Moscow, 1986.

Jutkevich S.I. Pojetika rezhissury: Teatr i kino. М., 1986.

10. *Юткевич С.И.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1990—1991. Т. 2.

Yutkevich S. Collected works. In 3 vols. Moscow, 1990—1991. Vol. 2.

Jutkevich S.I. Sobr. soch.: V 3 t. М., 1990—1991. Т. 2.

Данные об авторе:

Сопин Артем Олегович — аспирант кафедры киноведения Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). E-mail: oarts@mail.ru

Data about the author:

Artem Sopin — postgraduate student, Film Studies Department, Gerashimov Institute of cinematography. E-mail: oarts@mail.ru

 *музыка*

Г. Б. Абдирахман

*Казахский национальный университет искусств (КазНУИ),
Астана, Казахстан*

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Аннотация:

В статье определена специфика музыкального мышления как особой разновидности художественного мышления, рассмотрена его структура и механизмы трансформации. Автор приходит к выводу о том, что изменение в ходе социально-культурного развития общества норм музыкального языка отражает процесс эволюции массового музыкального мышления.

Ключевые слова: музыкальное мышление, массовое музыкальное мышление, эволюция музыкального языка.

G. Abdirakhman

*Kazakh National University of Arts (KazNUA),
Astana, Kazakhstan*

STUDYING THE PECULIARITIES OF MUSICAL THINKING

Abstract:

The article describes the peculiarities of musical thinking as a special type of creative thinking, revealing its structure and mechanisms of transformation. The author comes to the conclusion a change in norms of musical language in the course of socio-cultural development of the society reflects the evolution of mass musical thinking.

Keywords: musical thinking, mass musical thinking, the evolution of the musical language

Каждая историческая эпоха обладает своим индивидуальным и неповторимым видением и объяснением мира, своими ценностями, своим стилем мышления. Звучащая в каждую историче-

скую эпоху музыка — это тоже неповторимый и специфический образ мира, его эмоционально-звуковое осмысление и оценка, несущие информацию не только о содержании художественного творчества, но и о происходящих в жизни общества социокультурных процессах.

Не будучи сугубо «информационным» каналом связи, музыка тем не менее содержит в себе эмоционально преломленное «историческое знание», которое передается с помощью специфического музыкального языка. Его усвоение, понимание и употребление основывается на сложных психофизиологических процессах музыкального восприятия, понять механизм действия которого возможно лишь путем углубленного изучения музыкального мышления как особой формы человеческого мышления.

В этом аспекте изучение феномена музыкального мышления представляется важной и увлекательной задачей, вот уже на протяжении нескольких десятилетий притягивающей к себе пристальное внимание исследователей. Однако, несмотря на широкую распространенность в научном обиходе, само понятие «музыкальное мышление» до сих пор не получило общепринятого научного определения. Будучи сферой пересечения научных интересов философов, культурологов, музыкантов, педагогов, психологов, социологов, музыкальное мышление в силу своей специфичности и сложности с большим трудом поддается однозначному, удовлетворяющему все заинтересованные области знания определению.

На сегодняшний день в научной и научно-популярной литературе встречается достаточно много характеристик и определений музыкального мышления. Их анализ позволяет увидеть специфику исследовательских подходов к выявлению сути явления. Как следует из источников, имманентные свойства и объективные характеристики музыкального мышления раскрываются в них, как правило, с соответствующей исследовательской позиции. Такой подход мы обнаруживаем, к примеру, в работе Л. Дыс «Музыкальное мышление как объект исследования», где музыкальное мышление рассматривается как «реализуемый в интонировании процесс моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности» [9, с. 39]. Очевидно, что в предложенном определении автор актуализирует роль интонирования как осознанной (моделируемой) «материальной проекции» музыкального образа,

оставляя в то же время вне поля зрения другие, чрезвычайно важные для уяснения сути музыкального мышления признаки — его образную природу, коммуникативные качества и т.д.

Исследователь М. Арановский, строящий свою концепцию на базе анализа профессионального композиторского творчества, акцентирует в музыкальном мышлении «процесс выбора решения, протекающий посредством оперирования элементами музыкальной материи, цель которого состоит в ее организации и означивании» [2, с. 340]. Методологически близкий подход, отметим, мы обнаруживаем и в работе В. Бобровского, который для определения сущности музыкального мышления также исследует этапы реализации творческого замысла композитора [7].

Рассуждая о целостности «системы музыкального мышления», исследователь К. И. Южак характеризует его как «музыкальный универсум, охватываемый, осваиваемый, упорядочиваемый общественным слуховым сознанием, а также сам тип, метод этого упорядочения (и в первую очередь — структура музыкальных времяпространственных представлений)» [12, с. 51]. Автор делает акцент на социодинамическом аспекте музыкального мышления и на разнообразии его форм.

Культурологическое исследование музыкального мышления с использованием информационного подхода, предпринятое в работе С. Полозова, определяет его специфику через «оперирование музыкальными информационными единицами, обусловленными интонационной природой музыкального искусства, образностью, семантикой музыкального языка, композиционной и драматургической логикой и т.д.» [11, с. 74].

В статье С. Гильманова «Психологические характеристики музыкального мышления» сущность музыкального мышления рассматривается как единство «чувственных и культурных “пластов” психики при взаимодействии с музыкой» [8, с. 196].

Отметим, что имеющий место «целенаправленно специализированный» подход к определению сущности музыкального мышления вполне закономерен, поскольку теоретическое обоснование тех или иных свойств объекта происходит, как правило, в связи с конкретными задачами и направлением исследовательской работы. С другой стороны, он характеризует этап накопления разносторонних эмпирических данных и теоретических

сведений об объекте, и продолжительность этого этапа во многом зависит от сложности рассматриваемого явления.

Очевидно, что музыкальное мышление — многосоставный, трудно поддающийся словесному описанию феномен, исчерпывающее определение которого требует усилий не одного поколения ученых и не одной научной школы. Вместе с тем все отрасли знания, апеллирующие к музыкальному мышлению, исходят из общего понимания его феноменологической сущности, поскольку в соответствии с единой теорией мышления «мышление есть единый процесс. <...> Все виды мышления и их проявления являются многочисленными элементами данного процесса. <...> В основе всех видов мышления должны лежать общие принципы функционирования». [6, с. 15].

Поэтому ученые, занимающиеся изучением проблем музыкального мышления, сходятся во мнении, что осмысление его сути наиболее продуктивно через рассмотрение общих закономерностей человеческого мышления и его особой разновидности — мышления *художественного*. Последнее, транслируя базисные общепhilософские характеристики, имеет в то же время свои особенности, заключающиеся в обобщенном отражении объективной действительности и порождаемых ею чувств и переживаний через художественный образ, в котором концентрируется и эстетически обобщается объективный и субъективный опыт.

Музыкальное мышление, включающее в себя как имманентные специфические черты, так и качественные характеристики художественного и общего человеческого мышления, функционирует на базе ощущений, задействованных в процессе контакта человека с музыкой (слуховых, осязательных, отчасти — зрительных). Момент осознания ощущений сопровождается их чувственным восприятием и возникновением перцептивного образа, который представляет собой субъективное отражение целостно воспринимаемого звучания. Материализация перцептивных образов происходит при помощи системной совокупности высотно, метроритмически и ладово организованных музыкальных звуков — *музыкальных интонаций*, создающих специфический «музыкальный» образ.

Репрезентируя музыкальный образ, интонация выступает, таким образом, важнейшей категорией музыкального мышления,

которая маркирует его специфику сквозь призму диалектики общего, единичного и особенного, где в качестве общего выступают закономерности человеческого мышления, соотносящиеся с особенной формой его проявления, каковым является художественное мышление, и специфически преломляющиеся в единичном — мышлении музыкальном. Общее, отражая в себе черты особенного и единичного, не исчерпывает их содержания, но методологически организует их, определяя границы содержательного пространства, конкретизируемые в «особенном» и «единичном».

Исходя из этих посылов, музыкальное мышление как общенаучную категорию можно определить как *обобщенное отражение действительности и порождаемых ею чувств и переживаний через бессознательно/сознательное освоение и преобразование субъектом этой действительности, творческое созидание, воспроизведение и восприятие специфических музыкально-звуковых образов, которые материализуются при помощи музыкальных интонаций.*

Итак, специфичность музыкального мышления определяется его интонационной природой, суть же музыкальной интонации, по меткому определению Б. Асафьева, составляет «мысль», которая для того, чтобы стать выраженной в звуковой форме, «интонируется» [4, с. 211]. Образно говоря, «мыслить» музыкальными звуками — значит «интонировать». Реализуя основную «функцию выражения» в неразрывном единстве с ритмом, интонация является «строительным материалом» музыкальной мысли, минимальной структурной и семантической единицей музыкальной речи. Именно через интонации как семантически нагруженные «элементы речи» музыкальное мышление обнаруживает свою социально-историческую и национально-культурную обусловленность, а также тесную связь с музыкальной практикой, в основе которой лежат процессы творчества (продуцирования), трансляции (репродуцирования) и восприятия музыкально-звуковых образов.

Интонационная природа музыкального мышления и его связь с социокультурной практикой реализуются в ходе музыкальной коммуникации посредством музыкального языка, структуру которого составляют системно организованные интонационные, синтаксически-структурные, темброво-фонические и ладовые нормы и принципы их использования. Как и отдельные интонации, музыкальный язык в целом также является про-

дуктом исторической эпохи, общества, этноса и отражает в конечном итоге, особенности выработанных в данной социальной среде культурных форм общения людей с участием музыки. Каждый тип музыкальной культуры вырабатывает присущие ему музыкально-языковые закономерности и правила их использования, при этом в зависимости от состояния, этнического состава в обществе могут реально функционировать и сосуществовать сразу несколько музыкальных языков, и каждый из них будет иметь, соответственно, своего носителя.

Следует отметить, что музыкальное мышление не является прерогативой только профессиональных музыкантов. Музыкальность является врожденной способностью человека, и фактически каждый, независимо от того, специализируется он в области музыки или нет, является носителем музыкального мышления, бессознательно и/или сознательно воспринимая вращающуюся в общественном «обороте» музыкальную речь. Иными словами, музыкальное мышление — это в значительной степени и до определенного уровня самопроизвольный процесс, зависящий от природных, национально-культурных и наследственных характеристик личности, ее социально-культурного окружения и воспитания. Формируясь в конкретной социально-культурной среде, каждый индивид получает «в наследство» определенный музыкально-языковой запас, который позволяет ему ориентироваться в получаемом в ходе социализации потоке музыкальных впечатлений. При этом, отметим, что механизм освоения музыкальной информации является одинаковым как для члена общества традиционного типа (то есть носителя «фольклорного» мышления), так и для «массового» человека современного общества, поскольку в его основе лежат психофизиологические закономерности музыкального восприятия. Другое дело, что под влиянием процессов урбанизации и глобализации окружающая человека информационная картина претерпела значительные изменения: на смену культурной замкнутости обществ традиционного типа пришло информационно открытое общество, реализовавшееся в художественном плане в виде «массовой культуры» как крайнем проявлении универсализации и стандартизации социокультурного пространства.

Рядовой («массовый») человек в процессе онтогенеза познает циркулирующую в обществе музыкальную информацию,

интуитивно осваивая при этом те уровни музыкального мышления, которые соответствуют самым низшим его ступеням. Само же музыкальное мышление предстает, таким образом, в качестве сложного многоуровневого процесса, зависящего помимо социально-культурных характеристик среды и от степени музыкальности личности.

Если попытаться схематически отобразить иерархическую систему уровней музыкального мышления от низшего к высшему, то складывается следующая картина:

1. Фонетический уровень: звук, тембр, фони́зм, склад, строй.
2. Грамматический уровень: музыкальный язык как совокупность ладово-интонационных, метрических и синтаксически-структурных отношений.
3. Уровень формообразования.
4. Композиционный уровень.
5. Уровень социального функционирования (жанр).

Первые два уровня — фонетики и грамматики и соответствующие им в восприятии рефлекторные и психологические реакции на звуки — это то, что бессознательно осваивается в процессе социально-художественного становления личности. Эти уровни составляют базу «непрофессионального» («фольклорного», «массового») типа музыкального мышления, воспринимающего и осваивающего «звучащую информацию» своей среды бессознательно, в ходе постепенного вовлечения субъекта в социокультурную практику бытования музыки и таким же образом транслирующего ее далее. Приняв «на себя» музыкально-языковое окружение общества как данность, стабильное «правило игры», непрофессиональное мышление в процессе музицирования **не может** нарушать его языковых норм сознательно, так как *не осознает наличия в нем каких-либо закономерностей*.

В этом отношении непрофессиональное мышление можно охарактеризовать как синкретичное, неразвитое, предуготованное. Воспринимая заданное музыкальное пространство как неделимый на структурные компоненты звуковой поток, оно «не догадывается» о существовании в нем каких-либо закономерностей, а значит, не может менять или варьировать их сознательно в ходе творческого акта. Говоря словами В. Белинского, «человеку поется — и он поет, совсем не подозревая, что он — поэт» [5, с. 89].

Кстати сказать, специфика непрофессионального музыкального мышления впервые осмыслена и замечательно описана еще великим средневековым теоретиком музыки Аль-Фараби в его знаменитых «Трактатах о музыке» [1]. Выделяя различные типы музыкальной способности индивида — «инна-шай» и «ламана-шай», он характеризует первый из них через образ ремесленника, который «в то же время был талантливым певцом», который «мог петь только тогда, когда сидел и работал». «Тот, кто обладает способностью такого рода, — пишет Аль-Фараби, — может знать и сочинять мелодии только в условиях, которые способствуют его воображению...». «...Поющий (ремесленник. — Г.А.) может судить о сочинении только по своему собственному воображению, *не имея возможности объяснить, почему так происходит*» (выделено нами. — Г.А.), — продолжает философ [1, с. 86].

Только более высокая стадия таланта — «ламана-шай» позволяет музыканту, по мнению Аль-Фараби, «давать оценку своей работе» [1, с. 87], «отличить хорошую мелодию от плохой» [3, с. 97], «сочинять мелодию, которую он задумал» [1, с. 87]. При этом он указывает и на основополагающий критерий, влияющий на уровень музыкальной способности, каковым является практика: «...Если музыкант обладает наименьшей способностью («инна-шай»), то ему необходимо *много упражняться* в музыке (выделено нами. — Г.А.) с тем, чтобы можно было положиться на слуховое ощущение; если же его способность увеличилась вследствие *длительной практики* (выделено нами. — Г.А.), («ламана-шай»), то он уже приобретает способность рассуждать обо всем, что он может вообразить» [1, с. 89–90].

Освоение более высоких уровней музыкального мышления, как видно из рассуждений Аль-Фараби, предполагает целенаправленную деятельность человека по их «осмыслению», которая связана, как правило, с осознанным увлечением и занятиями музыкой. Осознанный интерес стимулирует целенаправленное и углубленное знакомство с содержанием и закономерностями музыкального искусства, накопление музыкально-слуховых впечатлений, их сравнение, отбор, что и позволяет в конечном итоге осознанно оперировать ими *в процессе музицирования*. А эти действия уже характеризуют специализированный подход к музыкальному творчеству, которое может стать профессией или

остаться в рамках любительской деятельности. Последнее обстоятельство обуславливает наличие среди носителей непрофессионального музыкального мышления субъектов с различного типа «промежуточным» мышлением, начиная с категории любителей музыки, незначительно «отошедших» от синкретического фольклорного уровня, и заканчивая вплотную приближающимися к профессионалам.

Смысл массового музыкального мышления выявляется, таким образом, через бессознательное усвоение границ музыкального языка и принятия его как данности, в то время как смысл мышления специализированного (профессионального) раскрывается в стремлении осмыслить нормы музыкального языка и закономерности остальных уровней музыкального мышления и сформировать свое собственное (авторское) художественное пространство, то есть *в выходе за пределы бессознательного*. Иначе говоря, массовое музыкальное мышление — это мышление репродуктивное (воссоздающее), пассивное, неразвитое, в то время как профессиональное — продуктивно, действенно, имеет большой творческий потенциал.

На практике названные выше уровни музыкального мышления задействуются и реализуются в ходе творческого акта, стимулируемого неким внешним событием или, используя терминологию М. Арановского, «экстрамузыкальным стимулом» [2], приводящим в движение механизм создания (в композиторском творчестве) или воспроизведения (в акте непрофессионального музицирования) конкретного музыкального образца.

В профессиональном композиторском творчестве в качестве экстрамузыкального стимула может выступать определенный авторский замысел создания музыкального произведения, в непрофессиональном — конкретная жизненная ситуация, обряд или же просто акт творческого самовыражения с участием музыки. В процессе общения фольклорного типа конкретная ситуация (бытовое или обрядовое событие), по сути, определяет не только функцию акта музицирования, обозначаемую через категорию жанра, но и детерминирует использование формы. В итоге фольклорное творчество исключает в принципе варианты использования жанрового и формообразующего уровней музыкального мышления (точнее, исключает те варианты, которые не

зависят от немзыкального контекста) и является в этом отношении творчеством *единственной реализации*.

«*Множественность реализаций*» в акте народного музицирования возможна лишь на уровне и в строгих рамках традиционного музыкального языка, вследствие чего возникают различные исполнительские трактовки одного и того же напева. Но и эта множественность, подчеркнем, проистекает не из сознательного варьирования, а из «инстинкта варьирования» (термин И. Земцовского [10]) как неотъемлемого признака устного народного творчества. Мобильные элементы музыкального языка возникают в фольклоре в границах общего «интонационного поля»¹, однако «сознательного отбора конкретных мелодических оборотов в рамках данного интонационного поля не происходит: они рождаются в момент стихийной реализации типовой музыкальной мысли» [10, с. 46].

Профессиональное композиторское творчество, оперируя высшими уровнями музыкального мышления, допускает несколько вариантов реализации экстрамузыкального стимула, то есть в данном случае имеет место сознательный выбор форм и жанров для реализации авторской идеи, хотя конкретное содержание все же ограничивает выбор жанра и в свою очередь ограничивается выбором жанра. Последнее, несомненно, предопределяет и привлечение определенных принципов организации музыкального материала.

Самый высший — композиционный уровень музыкального мышления, предполагающий сознательный процесс выстраивания драматургии произведения с ориентацией на социологическую характеристику будущего слушателя, психологию восприятия, на форму бытования произведения и другие социально-творческие характеристики, является прерогативой только профессионального типа творчества.

Итак, формируясь на сознательном и бессознательном уровнях, музыкальное мышление обнаруживает зависимость от актуальной социомузыкальной практики, реагируя на происходящие в ней из-

¹ Интонационное поле — понятие, введенное И. Земцовским для обозначения «закономерности, определяющей специфическую природу реализации всех элементов и компонентов музыкальной формы в фольклоре» [10, с. 46].

менения. При этом, если в индивидуальном профессиональном музыкальном творчестве «задействованы» все его структурные уровни, то не-профессиональное ограничивается бессознательным освоением фонетико-грамматического уровня музыкального мышления и реализуется как «типовое», «всеобщее», то есть проявляет себя в масштабах массового музыкального мышления.

Из этого следует важный вывод о том, что рассмотрение процесса эволюции музыкального языка и обиходной музыкальной речи конкретной социокультурной общности в историческом разрезе позволяет определить тенденции эволюции ее (общности) массового музыкального мышления, выявить направления трансформации и обновления стереотипов массового восприятия.

Такая постановка вопроса, отметим, правомерна и актуальна не только в силу описанных выше свойств музыкального мышления, но и благодаря предоставляемой научным знанием возможности сознательно абстрагироваться от понимания культуры как сферы проявления свободы человека и рассматривать ее прежде всего как задаваемую природой и обществом сферу необходимости. В подобной интерпретации музыкальная культура предстает в виде жестко детерминированной системы, удерживающей развитие форм творческого общения и музыкального языка в строгих рамках культурной традиции. Такая методологическая платформа открывает возможность анализа происходящих в музыкальной культуре динамических процессов и адекватного осмысления их внутреннего содержания, что очень важно, ибо культура, будучи сложно организованной системой, не пребывает в стабильном состоянии, непрерывно демонстрируя развитие форм своего бытия. Таким образом, обновление музыкального языка, в рамках которого происходит закрепление характерных для конкретного исторического отрезка времени и типа культуры стереотипных норм музыкального выражения, составляет суть процесса эволюции массового музыкального мышления, и его изучение открывает возможности для идентификации и изучения содержания происходящих в них изменений.

Список литературы

References

1. *Аль-Фараби*. Трактаты о музыке. Алматы, 1992.
Al-Farabi. Treatise on music. Almaty, 1992.
Al'-Farabi. Traktaty o muzyke. Almaty, 1992.
2. *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998.
Aranovsky M. Musical text: its structure and characteristics. Moscow, 1998.
Aranovskij M. Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva. M., 1998.
3. *Арановский М.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
Aranovsky M. Thinking, language, semantics // Problems of musical thinking. Moscow, 1974.
Aranovskij M. Myshlenie, jazyk, semantika // Problemy muzykal'nogo myshlenija. M., 1974.
4. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн.2. Интонация. // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1957.
Asafiev B. Musical form as a process. Book 2. Intonation // Asafiev B. Selected works. Moscow, 1957.
Asaf'ev B. Muzykal'naja forma kak process. Кн.2, Intonacija. // Asaf'ev B. Izbrannye trudy. M., 1957.
5. *Белинский В.Г.* Собр.соч.: В 3 т. М., 1948. Т.2.
Belinsky V. Collected works in 3 vols. Moscow, 1948. Vol.2.
Belinskij V.G. Sobr.soch.: V 3 t. M., 1948. T.2.
6. *Белουσв А.* Основы единой теории мышления. Часть 1. Язык и мышление. Тула, 2006.
Belousov A. The foundations of a common theory of thought. Language and thought. Tula, 2006.
Belousov A. Osnovy edinoj teorii myshlenija. Chast' 1. Jazyk i myshlenie. Tula, 2006.
7. *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып.1. М., 1989.

Bobrovsky V. Thematism as an attribute of musical thinking. Sketches. Issue 1. Moscow, 1989.

Bobrovskij V. Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshlenija. Oчерki. Вып.1. М., 1989.

8. *Гильманов С.* Психологические характеристики музыкального мышления // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. №9.

Gilmanov S. Psychological characteristics of musical thinking // Vestnik Tumenskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2012. No.9.

Gil'manov S. Psihologicheskie harakteristiki muzykal'nogo myshlenija // Vestnik Tjumenskogo Gosudarstvennogo universiteta, 2012. No. 9.

9. *Дыс Л.* Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление. Сущность. Категории. Аспекты исследования. Киев, 1989.

Dys L. Musical thinking as a research object // Musical thinking. Nature. Categories. Research aspects, Kiev, 1989.

Dys L. Muzykal'noe myshlenie kak ob"ekt issledovanija // Muzykal'noe myshlenie. Sushhnost'. Kategorii. Aspekty issledovanija. Kiev, 1989.

10. *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.

Zemtsovsky I. The melodics of calendar songs. Leningrad, 1975.

Zemcovskij I. Melodika kalendarnyh pesen. L., 1975.

11. *Полозов С.* Музыкальное мышление как фактор формирования и развития музыкальной культуры: информационное основание // Вестник Томского государственного университета, №340, ноябрь 2010.

Polozov S. Musical thinking as a driving force in musical culture formation and development: information basis // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, No. 340, November 2010.

Polozov S. Muzykal'noe myshlenie kak faktor formirovanija i razvitija muzykal'noj kul'tury: informacionnoe osnovanie // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, No. 340, nojabr' 2010.

12. *Южак К.* Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. Л., 1989.

Yuzhak K. Modus: type, dynamical and evolving system // Musical science traditions. Leningrad, 1989.

Juzhak K. Lad: tip porjadka, dinamičeskaja i jevoljucionirujushhaja sistema // Tradicii muzykal'noj nauki. L., 1989.

Данные об авторе:

Абдирахман Гульнар Бакыткызы — кандидат искусствоведения, доцент, Казахский национальный университет искусств, доцент кафедры музыковедения. E-mail: gulnarabd@mail.ru

Data about the author:

Gulnar Abdirakhman — PhD in Arts Criticism, associate professor, Kazakh National University of Arts (KazNUA), associate professor, Musicology Department. E-mail: gulnarabd@mail.ru

О. В. Синецкий

*Запорожский национальный университет,
Запорожье, Украина*

**РОК 60–70-х В ЧЕХОСЛОВАКИИ:
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ
И КОММУНИКАЦИОННЫЙ АСПЕКТЫ**

Аннотация:

Предметом публикации является анализ истории рок-культуры в Чехословакии с позиции развития социокультурных коммуникаций в период 1960–1970-х годов. Подробно освещены малоизученные страницы в истории чехословацкой бит-, поп- и рок-музыки. В данной статье впервые особое место отведено анализу чешской и словацкой школ рок-поэзии и «чехословацкого рок-языка». Автором предлагается структурная характеристика организации музыкальной звукозаписи (лейблов) в ЧССР.

Ключевые слова: рок, музыка, звукозапись, культура, Чехословакия.

O. Sinecky

*Zaporizhzhya National University (ZNU),
Zaporizhzhya, Ukraine*

**ROCK IN CZECHOSLOVAKIA IN 60-70'S:
HISTORIOGRAPHICAL, CULTUROLOGICAL
AND COMMUNICATIVE ASPECTS**

Abstract:

The subject of this publication is the analysis of the history of the rock culture in Czechoslovakia from the perspective of socio-cultural communications of the period (1960–1970's). The author brings to light the lesser known pages of the history of Czechoslovak beat, pop and rock music. A special attention is paid to the analysis of the Czech and Slovak schools of rock poetry and the so-called «Czechoslovak Rock Language». The author gives a structural characteristic to the organization of musical sound recordings (labels) in Czechoslovakia.

Key words: rock, music, recording, culture, Czechoslovakia.

Рок — это не только музыкальное направление, это малоизученный особый пласт молодежной коммуникации, средство общения, можно сказать — социально-информационное зеркало общества. Рок-культура является особым сектором аудиовизуальной культуры и представляет собой традицию, направленную на реализацию вечных ценностей. Рок-культура Восточной Европы меняла свою форму, но не изменяла извечных принципов. Если эстетичным стержнем западной рок-культуры стал ритм, то для восточноевропейской рок-концепции таким центром гравитации стало слово (текст песен). Язык является главной формой бытия восточноевропейской культуры, поэтому большей мерой рок-культура воплотилась в виде органичного синтеза поэзии и музыки.

Таким образом, можно допустить, что рок — это традиция, в основе которой лежат определенные знания и ценности, проверенные временем. Народные, национальные корни всегда оставались «общим коммуникативным каркасом» рока как мирового явления, поэтому это явление можно считать условным «мостом между культурами», то есть особой межкультурной медиакоммуникацией, что лишь подчеркивает **актуальность** проблемы исследования лингвокультурологического аспекта в истории развития чехословацкой рок-культуры.

Следует признать, что современный российский любитель популярной музыки весьма поверхностно знаком с историей рок-культуры в Чехословакии. Не будет особым преувеличением сказать, что во времена СССР советские меломаны также не обладали достаточной информацией о событиях в сфере рок-культуры, происходящих у наших братьев из «социалистического лагеря». Если публикации о Кареле Готте (несомненно, Карел Готт является наиболее известным в XX веке чехом и единственным певцом из стран бывшего соцлагеря, который завоевал успех за «железным занавесом» и до сих пор остается одним из популярнейших исполнителей неанглоязычной поп-музыки во всем мире), Хелене Вондрачковой, Марцеле Лайферовой и некоторых группах достаточно стабильно появлялись на страницах советских музыкальных журналов и газет, то весь яркий спектр чехословацкого рока в расширенном виде был известен не многим советским филофонистам.

В 1970—1980-е гг. самое большое количество информационно-музыкальных материалов на русском языке в советских музыкальных журналах было от чехословацкой журналистки Й. Шварцовой. В целом же из исследований, посвященных истории рок-культуры в Чехии и Словакии, следует назвать работы следующих чешских и словацких авторов — М. Balák, Т. Berka, L. Burlas, L. Dorůžka, Z. Drotárová, G. Gilányi, D. Hevier, M. Jaslavský, L. Jurnk, Y. Kajanová, O. Konrád, J. Kotek, J. Kůda, J. Kytmar, V. Lindaur, D. Mácha, P. Macek, I. Mareková, E. Mikanová, L. Mokřý, A. Opekar, J. Plocek, O. Reháč, M. Remešová, L. Rott, D. Šuhajda, M. Titzlová, M. Tesař, V. Vlasák, J. Vlček, M. Vobliza, J. Vondrák, J. Vysloužil, F. Frešo, J. Fukač и ряда других. В контексте исследуемой темы также отметим работы Т. Адорно, Д. Белла, Ж. Бодрияра, Г. Лассуэлла, Ж.-Ф. Лиотара, Г. Маркузе, Л. Мизеса, Т. Петерсона, К. Поппера, Ф. Сиберта, Г. Фарбера, Г. Франке, Г. Фуко, С. Хантингтона, Г. Шиллера, В. Шрама и других зарубежных исследователей. Отдельное внимание уделим осмыслению результатов научных исследований британского эксперта в сфере коммуникации в области чешской и словацкой музыки проф. Г. Мелвилла-Месона [5]. В целом же в данном исследовании, следуя теории и истории социальных коммуникаций в культурологической перспективе, применяется методологический инструментарий ряда гуманитарных наук.

I. Основные события в истории раннего чехословацкого рока

На рубеже 1950—1960-х гг. чехословацкая музыкальная жизнь обогащалась главным образом за счет бурного развития полуаматорских музыкальных театров, так называемых «малых сцен». Это было своеобразным предчувствием грядущей волны рок-н-ролла, который с начала 1960-х гг. заполнил всю Чехословакию. Феномен «чешского гаража» занимает особое место в истории восточноевропейской бита-музыки. Формирование гаражного рока (англ. Garage rock) началось еще в конце 1950-х гг. под влиянием первых образцов рок-н-ролла и серфа. В 1960-е гг. молодые андеграундные группы, подражавшие британскому рок-н-рольному звучанию, стали предтечей панк-рока [4].

В 1964 г. в Праге и Братиславе открываются университетские клубы, в которых создаются любительские бит-группы, в студен-

ческой среде рождаются новые формы взаимодействия любителей музыки. Именно в музыке молодежь ощутила возможность раскрепоститься от заложенной социалистическим обществом определенной закомплексованности. С позиции коммуникации важно то, что творческие поиски гаражных музыкантов отвечали на запросы не массовой, а локальной аудитории (школы, колледжа, района и т.п.).

В 1962 г. возникают первые словацкие самодельные бит-проекты – GATTCH (Али Беладич, Томаш Редей, Тони Ланчарич, Юрай Штефул) и THE BLUE FIVES (Петер Липа, Растро Вакха, Петер Корень, Федор Летняны, Мирослав Шебо). Уже в следующем году только в Братиславе действовало свыше 35 бигбитовых самодельных коллективов [8, с. 339].

Традиционно первой чешской «гаражной» группой считается OLYMPIC, основанный 11 ноября 1963 г. В 1963 г. в словацком городе Кошице была образована одна из первых местных бит-групп TORNÁDO; также в этот год были созданы братиславские группы SPUTNIK (SPUTNICI), NAUTILUS, BLUE STARS, THOMASTIC, THE PHANTOMS, THE STRINGS (STRUNY), THE BUTTONS, сформирована первая чехословацкая девичья бит-группа под названием GIRL ANGELS в составе Даны Виходиловой, Зазоры Вагнеровой, Магды Хапшудовой, Адрианы Ковачиковой. В 1964 г. в Братиславе были созданы бит-группы KABINET 112, GALAXIA и NEUTRÓN (в 1965 г. переименована в SIRIUS). В этом же году Томбл Danko основал в Кошице биг-бит-группу THE DEVIL.

В книге «Slovenský Bigbít» приводятся подробные сведения относительно таких легенд раннего словацкого биг-бита 1960-х гг., как KOMÉTA, JOLANA, TWIST CLUB, TAJFÚN, THE PHANTOMS, THE BEATMEN, THE SOULMEN, THE PLAYERS, PRÚDY, GULOVÝ DOLNÍK, KABINET 112, MODUS, COLLEGIUM MUSICUM, BLUES FIVE, WE FIVE, GATTCH, ESPERANTO, THE BREAKERS, THE BEGGARS, THE DEVILS, SHRIUS, TIN SOLDIERS и некоторых других [8]. Однако среди многих чехословацких непрофессиональных бит-ансамблей того времени сложно отыскать тех, кому посчастливилось записать на студии хотя бы одну песню на пластинку.

В 1965 г. участниками групп FONTANA, PRA-BE и KOMETY была сформирована бит-группа THE MATADORS. Как говорят,

их соперничество с OLYMPIC напоминало соперничество THE BEATLES и THE ROLLING STONES в Англии [9]. Исполняли преимущественно свой авторский материал и кавер-версии известных биг-бит-хитов на английском языке. Примером может стать альбом THE MATADORS (1969), ставший одним из первых экспортных «гаражных» альбомов, изданных по ту сторону «железного занавеса». На «Супрафоне» эта группа с 1966 по 1969 г. записала два сингла и два EP (в версиях «моно» и «стерео»), материал которых представляет в основном синтез немного переименованного британского бита и американского рок-н-ролла. В связи с недостатком оригинальных отечественных обложек альбома, значительная часть тиража была распространена в различных версиях оформления конвертов, в том числе и покрашенных черным цветом. Экспортный вариант был изготовлен в 1970 г. Именно участники THE MATADORS, позднее в Мюнхене создали знаковый интернациональный прог-джаз-рок-проект EMERGENCY.

В 1965 г. в Братиславе возникают THE BEATMEN, FLYING STARS и вторая девичья бит-группа DOMINIK/HONEY GIRLS. В 1966 г. словацкая столица стала городом, который подарил следующие бит-группы — THE NUMBERS, FRIENDS, DISPLAYMEN, THE HOOKS, ASTON, TRHAČI ASFALTU (WE FIVE). Одной из первых словацких бит-групп, которые исполняли песни на английском языке, стала THE SOULMEN, просуществовавшая с 1967 по 1968 г. Данная группа вместе с THE BEATMEN (с 1964 по 1966 г.) являются наиболее значащими единицами в раннем словацком биг-бите. В 1967 г. были созданы братиславские бит-группы LOST GENERATION, THE MEDIATING FOUR и THE CORN STEEP [4], а чешский музыкант Милан «Мейл» Главс основал THE UNDERTAKERS.

В 1968 г. чехословацкий гитарист и композитор Радим Хладик (Radim Hladnk), его называли «чешский Эрик Клептон», основал прог-группу BLUE EFFECT, также известную как M. EFEKT и MODRÝ EFEKT. Pavel Váně и Zdeněk Kluka в Брно создали группу под названием PROGRESS ORGANIZATION (PROGRES 2). В 1969 г. вышел в свет первый миньон THE BLUE EFFECT (MODRÝ EFEKT, и позже M. EFEKT), впоследствии ставших признанными лидерами чехословацкой джаз-роковой сцены. Следует заметить, что в творчестве многих чехословацких

исполнителей (Sally Sellingova, George & BEATOVENS, Marta Kubišová, FLAMENGO, THE MATADORS, OLYMPIC, JUVENTUS, REBELS, FIVE TRAVELLERS, ATLANTIS, THE BEATMEN, MODUS, FRAMUS FIVE, Hana Zagorová, SPEAKERS, Jaromir Mayer, SYNKOPY 61, BLUESMEN, Pavel Sedlá ek & THE COLOUR IMAGES, Marie Rottrová & FLAMINGO, BEATINGS, PROGRESS ORGANIZATION, FORTUNA и др.) присутствовали элементы психоделии.

Выдающийся органист Marián Varga (Мариан Варга) получил популярность в 1969 г. после выхода альбома *Zvoňte Zvonky* группы PRŮDY, записанного в декабре 1968 г. совместно с Паволом Хаммелом на чехословацком радио в Братиславе. В 1970 г. он основал фьюжн-группу COLLEGIUM MUSICUM, что стала наилучшим словацким проектом прогрессивного рока за всю историю массового рекординга. К середине 1970-х гг. Marián Varga заслуженно получил репутацию «чехословацкого Кита Эмерсона» [7]. Вместе с тем нужно заметить, что COLLEGIUM MUSICUM не был аналогом больших британцев – EMERSON, LAKE & PALMER. COLLEGIUM MUSICUM – всегда был национальным словацким рок-продуктом высшего качества. Выпускник юридического факультета Братиславского университета Павол Хаммел с 1972 г. посвятил себя сольному творчеству как гитарист, вокалист и продюсер, записывая грампластинки преимущественно на братиславском лейбле «Orus».

Весной 1968 г. инициатору курса реформ Александру Дубчеку (Alexander Dubček) удастся облегчить ярмо диктатуры: цензура печати, произвол судов и полиции уходят в прошлое. В людях пробуждается новое чувство свободы коммуникации, и они распевают чешскую версию песни Боба Дилана «Время изменений» (англ. «The Times They Are A-Changin'», чешск. «Časy se mění»). По словам пражской журналистки Тамары Реймановой (TamaRa Reimannova), в то время каждый стал даже дышать иначе. Первым прорывом мировой рок-музыки к Чехословакии стал исторический концерт в пражском зале Люцерна в мае 1969 г. американской серф-группы THE BEACH BOYS, которая посвятила свою песню «Breaking Away» реформатору А. Дубчеку, находившемуся в аудитории. Никакое другое музыкальное произведение не передает того социального настроения, как

песня «Молитва о Марте» (чешск. «Modlitba pro Martu») в исполнении певицы Марты Кубышевой (Marta Kubišová). Именно эта композиция стала гимном движения за реформы 1968 г. в Чехословакии. По словам Нелли Павласковой, «свобода умирала медленно, но она еще жила и опровергала миф о том, что Пражская весна, свобода, расцвет культуры, искусств и самосознания народа умерли в полночь 21 августа 1968 г.»¹.

Уроженец Первой Чехословацкой Республики, известный британский драматург и критик Том Стоппард (англ. — Tom Stoppard, чешск. — Tomáš Straussler), в 2006 г. написал пьесу «Rock'n'Roll» [2], сюжет которой разворачивается вокруг социально-коммуникационного значения рок-н-ролла в Чехословакии между 1968 и 1989 гг. Основной конфликт разворачивается между чешским фанатом рока студентом Яном, испытавшим дома в 1968 г. преследования за свои прогрессивные мысли, и его английским преподавателем марксизма — профессором Кембриджского университета, который верит в социалистические идеалы [2]. Кстати, на премьере спектакля в Лондоне присутствовали Вацлав Гавел и Мик Джаггер. Своеобразным «героем» — символом сопротивления тоталитарному режиму в драме показана чешская андеграунд-группа THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE (PPU), основателем которой был Milan «Mejla» Hlavsa. Уже позднее именно арест в декабре 1976 г. участников этой группы спровоцировал создание «Хартии 77» (Charta 77), чем с января 1977 г. фактически началось в ЧССР возрождение новой волны диссидентского движения.

Чешский и словацкий андеграунд в конце 1960-х гг. — это 200–300 интеллектуалов, в основном с высшим образованием [3], многие из них принадлежали к движению или специфической субкультуре так называемых «маничек» (так в Чехословакии называли молодых людей, которые носили длинные волосы). По словам Иржи Пеликана (Jiří Pelikán), в 1968 г. — директора чехословацкого телевидения, именно в период «Пражской весны» впервые в странах социализма телевидение трансформировалось в медиаинструмент демократии — теперь все эфирные программы выходили без какой-либо цензуры. Позднее творчество чешско-американского кинорежиссера Ми-

¹ Программа о судьбе чехословацкого искусства после августа 1968-го.

лоша Формана обрело мировое признание. Он — автор кинофильма «Полет над гнездом кукушки» (1975), создание которого было также навеяно подавлением революционных событий 1968 г. «Пражская весна» (чешск. *Pražské jaro*, словац. *Pražská jar*) не прошла бесследно для формирования репертуара музыкальной индустрии ЧССР, поскольку существенное ослабление цензуры и возможность организации частных предприятий при снижении государственного контроля над производством пластинок закончились. С начала 1970-х гг., уже исходя из новой политической ситуации, значение приобрели пластинки идеологического характера.

В 1969 г. Jožo Ráž, Juraj Farkaš, Vašo Patejdl и Zdeno Baláž в Братиславе основали проект ELÁN, который в 1980-е гг. стал одной из наиболее популярных рок-групп Чехословакии, фактически породив социальный феномен «эланомании» (по типу «битломании»). В 1969 г. выпущен дебютный альбом пражской группы FRAMUS FIVE (иногда отмечают FRAMUS FIVE + Michal Procop) — одной из главнейших единиц в истории чешской рок-музыки. В 1971 году был выпущен экспортный вариант пластинки с другой обложкой под названием **Blues In Soul**. Второй альбом «Město ER» (1971) был запрещен в Чехословакии, и, как следствие, группа по политическим мотивам прекратила существование.

В 1973 г. на концерте THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE произошло столкновение публики с пьяными милиционерами, а в 1974 г. властью выявлено и жестко сорвано подпольное выступление PPU, проходившее в городе Ческе-Будеёвице [2]. На базе группы MAHAGON, запрещенной властью Чехословакии из-за несоответствия социалистическому образу жизни, в 1975 г. был создан мощный рок-проект KATAPULT. В 1976 г. на чехословацкой музыкальной сцене появилась группа PRAŽSKÝ VÝBĚR (основатель Michael Kocáb).

С середины 1970-х г. в странах Восточной и Центральной Европы была хорошо известна словацкая соул-диско-группа BRAŇO HRONEC SOUND. Особый колорит выступлениям предоставляло шоу двух красавиц с именем Ева (точнее — Эва) — Мазиковой и Костолановой. Наиболее известными релизами этого коллектива стали пластинки **Srdečný Pozdrav** (1974) и **I Wanna Dance Bump** (1978), при-

чем последняя — на английском языке. Звездами чехословацкого женского рока 1970-х г. были Ota Petřina и Petra Jan .

Важное место в чехословацкой поп-музыке занимает актриса и певица Eva Pilarová (Эва Пиларова). Она победила в конкурсе «International Intervision Song Contest», проходившем в 1967 году в Братиславе, и стала по опросу чехословацких читателей четырехкратным победителем «Золотого соловья» в категории певиц. Отметим дуэт брата и сестры Hana a Petr Ulrchovi, которыми в 1960-х — начале 1970-х г. в сопровождении групп ATLANTIS и VULKAN было записано множество оригинальных песен в стиле бит и психоделический рок. Еще одним бит-дуэтом Martha a Ten 1970-х г. из Моравии, благодаря хорошим композиторам и продюсерам было создано множество оригинальных хитов. Королева чешского фолк-рока Зузана Наварова записывалась с группой KOA. Немного уступали пальму первенства по количеству хитов кумиры чехословацкой молодежи 1970-х г. — Vaclav Neckář и Jiří Schelinger (умер в 1981 г. в тридцатилетнем возрасте), которыми, без сомнения, был сделан существенный вклад в чешскую поп- и рок-музыку.

Звезда чешского рок-н-ролла начала 1960-х г. Miki Volek начинал солистом группы OLYMPIC [6]. Покинув группу в 1966 г., он продолжал оставаться преданным рок-музыке до конца своих дней. Кумир молодежи 1960-х г. умер в 1996 г. вследствие употребления алкоголя и наркотиков.

В 1969–1970 г. выступления чехословацкой поп-рок-группы GOLDEN KIDS транслировались телеканалами ФРГ. В будущем карьера этой супергруппы была остановлена из-за политического запрета на концертную деятельность Марты Кубышевой. Остальные члены группы Václav Neckář и Helena Vondráčková в скором времени начали сольную карьеру. К «золотому фонду» чехословацкого бита относят и ряд других исполнителей, прежде всего таких, как Karel Černoch с группой JUVENTUS, а также Petr Novák и его группу George & BEATOVENS.

Таким образом, чехословацкой школе поп-музыки, в целом сформировавшейся к концу 1970-х гг., была присуща яркая полистилистика (арт-рок, джаз-рок, поп-рок, хард-рок, диско и др.), то есть стилистическая разнородность, возникшая в результате применения определенных технических приемов. Куль-

минацией в развитии рок-культуры Чехословакии стало преобразование ее в многоуровневую, но единую коммуникационную линию. Открытое подражание западным образцам (не путать с интерпретацией) в рок-контенте ЧССР наблюдалось на минимальном уровне. Так длилось до тех пор (в 1960–1970-е гг.), пока рок был в конфронтации по отношению к официальной аудиовизуальной культуре, рассчитанной исключительно на потребление (до середины 1980-х гг.).

С середины 1980-х гг. увлечение рок-музыкой в Чехословакии принимает еще более массовый характер.

II. О языке рока в Чехии и Словакии

Лингвокультурологическое направление в нашем исследовании состоит в определении способов и средств воплощения «языка» рок-культуры в содержание фразеологизмов, используемых в текстах песен. Общеизвестно, что фразеологизмы соотносятся с культурными традициями. Особенности функционирования языка в современной массовой коммуникации, или медиасфере, представленной печатными, аудиовизуальными и сетевыми медиа, являются предметной областью науки медиалингвистики. Большинство рок-групп – итальянских, испанских, французских, немецких, скандинавских и т.п. – исполняли рок-композиции на английском языке, и в этом не было ничего странного: это было вызвано как соображениями внешними, даже, исключительно коммерческими (участники АВВА в свое время утверждали, что, если бы они пели на шведском языке, то и успех их был ограничен сугубо национальными рамками), так и качествами, присущими року. Дело в том, что ритмическая структура английского языка больше всего отвечает ритмической структуре рок-музыки (напомним, что рок возник в англоязычной стране, правда, причина его появления отнюдь не лингвистического характера).

Владимир Власак (Vladimír Vlasák), работавший в 1980-е гг. редактором главного чехословацкого музыкального журнала «Melodie», в книге «Československá Rocková Poezie 1959–1989» [10] представил практически полную палитру чехословацкой рок-поэзии. Лингвокультурологический анализ «рок-языка ЧССР» позволяет определить заключенные в аксиологических фразеологизмах ценности и антиценности. Изучение семантики текстов

чехословацких музыкальных композиций в стиле «рок» удостоверяет преобладание драматургии лирического типа. В частности, тематика вербальных текстов чехословацких рок-поэтов систематизирована в такие типы, как философский, поучительный, любовный, описательный [10]. Нужно заметить, что в целом палитра рок-текстов ЧССР дополняет этот перечень историческим, экологическим, антивоенным и морально-этическими типами. Ценности и антиценности репрезентируются чешскими и словацкими фразеологизмами, культурный фон которых проявляется через специфику культуры и традиций народа, через культурную память, что следует из исследования, проведенного Е.А. Андреевой в отношении немецких фразеологизмов [1, с. 15].

Таким образом, социолингвистические концепции «чехославизма» (собственно, как и «югославизма») нашли определенное отражение в «языке рока». Процентное соотношение исполнения рок-песен на национальных языках и английском за последние пять лет резко изменилось в сторону резкого увеличения доли последнего. Особенно это характерно для исполнителей «металлических» и «хард-прогрессивных» направлений рока. Однако, с позиции теории и практики коммуникации, данный тренд не всегда находит социальную поддержку среди слушателей (коммуникантов). Эта интересная тема может стать предметом отдельного исследования, тем более, что в антологию впервые включены некоторые поэты, работавшие в «чехословацком подпольном рок-пространстве», что доселе остается практически не изученным явлением.

В рамках же предмета настоящей публикации особый интерес представляет послесловие «Základní tendence v českém rockovém textování» [10, с. 378–382], написанное Алешем Опекарем (Алеш Опекар), начинающим рок-журналистом, в виде статьи еще в 1988 г. (ныне — профессор кафедры музыковедения факультета искусств Масарикова университета в Брно). Автор утверждает приоритет чешских текстов в национальной популярной музыке как основную коммуникативную тенденцию языковой палитры чехословацкого рока.

Как оказалось, причины этого глубинны и через 20 лет после распада ЧССР данный тренд весьма недвусмысленно трансформировался в слоган «Čeština versus angličtina» (Чехия против ан-

глийского). Единого чехословацкого языка, как известно, не существовало, однако чехи и словаки без труда понимали друг друга, используя в коммуникации каждый свой родной язык. Чешские поп-исполнители и рок-группы записывали пластинки с песнями преимущественно на чешском языке (62,1%), а словацкие – соответственно на словацком (30%), что практически не влияло на показатели в общем топ-рейтинге хитов. Тем не менее несколько чехословацких рок-групп все же выпустили от одного до нескольких релизов различных форматов на английском языке – THE MATADORS, OLYMPIC, ELÁN и некоторые др. (2,8%). Карел Готт в своих альбомах и на концертах достаточно часто использовал немецкий (1%) и русский (2%) язык, а Хелена Вондрачкова с успехом исполняла отдельные песни (иногда дуэтом совместно с Марылею Родович) на польском языке (1,1%). Заметим, что такие певицы, как Hana Hegerová и Judita Čerovská пели хиты *на нескольких иностранных языках*, принимали участие в международных фестивалях и конкурсах, имели репутацию шансон-певиц в категории «Pop Stars of Prague». И в завершении следует заметить, что словацкая бит-группа THE BACKWARDS (Dalibor Štroncer, Miroslav Džunko, František Suchanský, Daniel Skorvaga) из Кошице сегодня считается наилучшей в мире трибьют-группой по исполнению песен THE BEATLES на английском языке.

III. О чехословацкой грамзаписи

Во времена социализма на территории Чехословакии действовало три основные фирмы грампластинок – «Supraphon», «Opus» и «Panton».

В послевоенный период «Supraphon» был реорганизован в государственное предприятие (1949), потом – в производственную компанию «Gramofonové závody – Supraphon» (1961), затем – в государственное издательство «Supraphon n.p.» (1969), которое стало к тому времени большим издательским домом, публиковавшим таблицы популярности, музыкальные рейтинги и книги о музыке; к началу 1970-х гг. этот издательский дом фактически стал синонимом всей чешской индустрии звукозаписи. В 1969 г. компания получила статус независимого издателя «Supraphon n.p.». До конца 1960-х гг. каталог компании активно пополнялся исполнителями биг-бита, рок-н-ролла. Одними из

первых чехословацких бит- и рок-групп, изданных в 1965–1968 гг. под лейблом «Supraphon» стали такие миньоны: OLYMPIC – *Nebu te Kůzlata//Mary* (1965), THE MATADORS – *Snad Jednou Ti Dám//Malej Zvon, Co Mám* (1966), THE MATADORS – *Hate Everything Except Of Hatter* (1967), OLYMPIC – *Dej Mi Na Klín Oči Unavený//Nejím A Nespím* (1967) – причем с обложкой в двух версиях, PRÚDY – *Tam V Massachussets//Spievam Si Piese* (1968), FLAMENGO – *Co Skrýváš V Očích//Zavraždil Jsem Lásku* (1968), PRÚDY – *Čierna Ruža//Zaklína Hadov* (1968), OLYMPIC – *Z Bílé Černou//Zbytečná Holka* (1968) [493]. Первым диском с записью рок-музыки, который был выпущен вскоре после событий «Пражской весны» 1968 г., стал BLUE EFFECT – *Fénix//Stroj Na Nic* (1969). Интересно, что полноценный альбом OLYMPIC – *Želva* был выпущен в 1968 г. в четырех версиях. Оригинальной обложки альбома для упаковки всех изготовленных грампластинок не хватило, значительная часть тиража была распространена в наспех напечатанных «Супрафоном» конвертах с другим оформлением. Хотя в маркетинговой политике «Супрафона» качеству упаковки грампластинок уделялось особое внимание. Фактически, конверт превращался в функциональную часть грампластинки, содержащей запоминающееся визуальное оформление и важную информацию. Так постепенно в культурной жизни Чехословакии «Supraphon» стал играть значительную роль, в сущности, став культурным центром страны. В 1980-е гг. «Супрафон» стала первой из компаний грамзаписи социалистических стран, которая практиковала нестандартную практику: одновременный выпуск двух вариантов одной пластинки – на родном языке (в данном случае это был чешский или словацкий) и на английском.

Вторая фирма звукозаписи под названием «Panton» («Пантон») была основана в 1958 г. в Праге как издательская компания, которая специализировалась на выпуске национальной музыки современных чешских композиторов. Вначале «Panton» действовал в статусе дочерней компании относительно головной фирмы ЧССР – «Супрафона», но с 1967 г. получил юридический статус самостоятельной фирмы звукозаписи (лейбла). Репертуар грампластинок под маркой «Panton» включал таких современных чешских композиторов классической музыки, как Bohuslav Martinu, Petr Eben, Jaroslav Jezek, Mark Kopelent, Miloslav Kabeláč,

Лука Hurník, Vaclav Trojan, Ian Lucas, George Deer, Alois Haba и многих других. В 1970-е г. «Panton» начал постепенно отходить от узкой специализации в сфере классической чешской музыки, навязанной ему «Супрафоном». Значительно расширился каталог музыкальных стилей – кантри, фолк, соул, джаз и джаз-рок, что способствовало развитию музыкальной культуры в Чехословакии. Нужно отметить такие чехословацкие коллективы, которые виртуозно исполняли джаз-рок и близкие к нему блюз и фьюжн – RANGERS, BLUE EFFECT, PROGRES 2, SYNKOPI 61, FRAMUS, STROMBOLI, ABRAXAS и некоторые другие, преимущественно записывались на «Пантоне».

Звукозаписывающая фирма «Opus» была основана 1 января 1971 г. сначала в качестве словацкого филиала «Супрафона». Первенцем нового лейбла стала грампластинка с записью симфонической музыки современного словацкого композитора Ильи Зельенки. Первым рок-релизом стала дебютная пластинка словацкой прог-рок-группы COLLEGIUM MUSICUM. Авторские композиции музыкантов вызвали беспокойство членов Центрального комитета культуры в Праге. Коммунистические лидеры ЧССР этот музыкальный проект считали слишком националистическим. В результате «Опусу» и далее было разрешено выпускать альбомы словацких авторов и музыкантов, но лейбл все равно оставался под контролем из Праги. Это отражалось на замечаниях по поводу оформления обложек, которые чаще всего представляли загадочные и поэтические коллажи. В 1973 г. «Opus» выпускает первую долгоиграющую пластинку Эвы Костоланивой. На протяжении 1970-х гг. из-за отсутствия собственной студии звукозаписи, запись мастер-лент проводилась в студии Пезенского замка, расположенного в юго-западной Словакии у подножия Малых Карпат.

Но производственная база «Опуса» была минимальной. В процессе нашего исследования удалось выяснить, что некоторые грампластинки фирмы «Opus» в 1970-е – первой половине 1980-х гг. печатались в СССР – на производственных площадях и при технической поддержке Апрелевского завода грампластинок. «Opus» выпускал не только грампластинки и компакт-кассеты, но и ноты, литературу по вопросам музыки, поскольку информационно-издательская деятельность была одним из ключевых

направлений фирмы. Различные жанры были представлены на «Опусе» приблизительно в таких пропорциях: 40% — классическая музыка, 30% — эстрадно-популярная, а 30% — народная музыка, литературные и детские записи. Заметим, что лейблом «Opus» были записаны практически все чехословацкие релизы рок-группы ELÁN. Следует отметить, что именно ЕЛАН установили своеобразный тиражный рекорд — 400 000 экз. пластинок.

Нельзя не отметить тот факт, что во времена социализма в ЧССР пластинки выпускались еще двумя фирмами звукозаписи.

Фирма грамзаписи «Slovart Records» (иногда указывается название «Slovart Music, s.r.o.») была основана в 1969 г. как составная часть чехословацкой фирмы заграничной торговли и в основном занималась отношениями в области культуры (международный обмен и торговля книгами, пластинками, организация концертов и выставок). С 1987 г. под маркой «Slovart Records» выпускались грампластинки собственного производства. Из исполнителей, произведения которых были изданы на материальных носителях фирмой «Slovart Music, sro» можно назвать Vladimír Godár, Miro Bázlik, Roman Berger, Ivan Parík, Amaral Vieira, György Kurtág, Peter Zagar.

Интересна следующая история. Осенью 1968 г. в г. Брно был создан первый чехословацкий по своей сути *инди-лейбл* (то есть независимый, но такой термин в то время еще не использовался) под названием «Discant». Целью его создания в период политической напряженности была помощь моравским музыкантам, чтобы иметь возможность записывать и продвигать на фонографический рынок собственные грампластинки. Главным инициатором создания новой фирмы звукозаписи стал радиожурналист Jan Šimon Fiala. Сначала фирма называлась «Tritón», но со временем название было изменено на «Discant». Творческо-производственная деятельность началась в мае 1969 г., проходила целиком легально в соответствии с действующими правовыми нормами. Планировалось, что в будущем компания станет официальным музыкальным издателем молодежной организации ССМ и будет выпускать до 500 000 грампластинок в год. Но таких мощностей в наличии еще не было.

В августе 1969 г. Jan Šimon Fiala ушел в отставку с поста президента компании. С сентября по декабрь 1969 г. временным ди-

ректором был руководитель производства Petr Vilek. Одной из основных причин ликвидации указанной фирмы звукозаписи было то, что в бывшей Чехословакии на тот момент действовало три компании по производству грампластинок и все они были расположены на территории Чехии и Моравии. Отсюда в связи со стабилизацией состояния экономики в государстве на Пленуме Коммунистической партии ЧССР 16 декабря 1969 г. Густавом Гусаком были провозглашены решения относительно создания в Братиславе фирмы «Opus» для публикации грампластинок с записями преимущественно словацких исполнителей, что на практике означало ликвидацию компании «Discant». В феврале 1970 г. издательская деятельность была прекращена, а продажа грампластинок длилась до полного исчерпания запасов — до июня 1970 г. Но участники компании «Discant» не теряли надежду на восстановление деятельности.

Одной из последних попыток спасти свое существование стал политически мотивированный выпуск пластинок с голосом В.И. Ленина. Еще одной попыткой стало сотрудничество с новообразованной фирмой «Opus» путем преобразования «Discant» в отдельный отдел братиславского лейбла. Работа по такому организационно-структурному преобразованию была отложена до сентября 1970 г. Однако словацкие коллеги не проявляли интереса к подобной реорганизации, надеясь в будущем на автономность «Опуса» от чешских издателей пластинок. В итоге осенью 1970 г. фирма «Discant» была окончательно закрыта. Таким образом, фонографическая продукция под данной маркой изготавливалась и реализовывалась в период с мая 1969-го по июнь 1970 г. в виде 7" синглов и EP в основном с записями местных исполнителей.

С 1989 г. количество небольших фирм и средних компаний, выпускающих фонографическую продукцию (виниловые пластинки и кассеты, а чуть позже компакт-диски) в Чехословакии (с 1993 г. — соответственно в Чехии и Словакии), резко возросло, достигнув 210 участников, и может составлять предмет дополнительных публикаций².

² Одна из наших статей, посвященная подробному анализу истории лейбла «Супрафон» включена в Википедию как источник (см.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Supraphon>).

Согласно произведенным нами расчетам, во времена социализма в Чехословакии на один субъект национальной индустрии звукозаписи приходилось около 74 285,7 граждан, что по плотности составляет второе место среди бывших стран соцлагеря, уступая пальму первенства лишь югославским производителям фонографической продукции.

Таким образом, подводя общие итоги исследования, можно суммировать, что рок-музыка в Чехословакии была неофициальным центром специфической социокоммуникативной системы, вокруг чего в условиях социализма сформировались разнородные молодежные субкультуры. Так рок-музыка стала звуковым фоном поколения 1960–1970-х гг. Этот процесс как следствие научно-технической модернизации бытовой культуры больших городов ЧССР был дополнен уже в 1980-е г. расширением доступа к западной музыке. В последнее время в музыкальной литературе активно используется термин «*Západočeský Rock*» (западно-чешский рок), к которому относят ряд современных исполнителей уже новой формации. Исследование данного вопроса является перспективным направлением дальнейших культурологических исследований в данной сфере.

Список литературы References

1. *Андреева Е.А.* Лингвокультурологический аспект немецких аксио-логических фразеологизмов // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 32 (213). Вып. 48: Филология. Искусствоведение. С. 11–16.

Andreeva E.A. Linguistic and cultural aspects of German axiological phra-seologisms / E.A. Andreeva // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo univer-siteta. 2010. № 32 (213). Vol. 4: Philology. Arts. P. 11–16.

Andreeva E.A. Lingvokul'turologicheskiy aspekt nemeckikh frezeologiz-mov / E.A. Andreeva // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo univer-siteta. 2010. № 32 (213). Filologiya. Iskusstvovedeniye. Vyp. 48. S. 11–16.

2. *Стонпард Т.* Рок-н-ролл. М., 2011.
Stoppard T. Rock'n'Roll. M., 2011.

3. *Слесаренко А.В.* Чеський андеграунд 70—80-х років ХХ ст.: історико-культурний аналіз // *Філософія. Педагогіка. Суспільство*. [зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету]. 2011. Вип. 1. С. 296—305.

Slesarenko A.V. Czech Underground in 70-80's (XX century): a historical and cultural analysis / A.V. Slesarenko // *Philosophy. Pedagogics. Society*. [Works of Rivne State Humanitarian University]. 2011. Vol. 1. P. 296—305.

Slesarenko A.V. Ches'kyj andegraund 70—80-kh rokiv XX st.: istoriko-kul'turnyj analiz / A.V. Slesarenko // *Filosofiya. Pedagogika. Suspil'stvo*. [zb. nauk. prac' Rivnens'kogo derzhavnogo humanitarnogo universitetu]. 2011. Vyp. 1. S. 296—305.

4. *Berka T.* Rocková Bratislava. Bratislava: Slovart, spol. s r.o., 2013.

5. *Czech Music: The Journal of the Dvorák Society* / [Graham Melville-Mason (Ed.)]. Volume 20, 1997—1998.

6. *Janda P.* Dávno. Praha: Ikar, 2011.

7. *Jaslovský M.* Collegium musicum. Bratislava, 2007.

8. *Jurík L.* Slovenský bigbít. Bratislava, 2008.

9. *Opekar A.* The Matadors: Beatová aristokracie z Prahy. Praha, 2007.

10. *Vlasák V.* Československá Rocková Poezie 1959—1989. Nakladatelství XYZ, s.r.o., 2010.

Данные об авторе:

Синеокий Олег Владимирович — профессор кафедры журналистики Запорожского национального университета, кандидат юридических наук, доцент (Запорожье). E-mail: olegwsineoky@rambler.ru

Data about the author:

Sineokiy O.V. — PhD in Law, professor, Department of Journalism, Zapo-rizhzhya National University (ZNU), Ukraine. E-mail: olegwsineokiy@rambler.ru

Художник *С. Архангельский*
Редактор *С. Колесниченко*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский университет 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 12.03.15. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12. Заказ

Адрес типографии

ППП «Типография “Наука”»
121099 Москва, Шубинский пер., 6