

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

кино

музыка

2•2014

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, 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

В оформлении обложки использован портрет В. Шекспира

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, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

А.В. Бартошевич ГАМЛЕТ В СВЕРХКУБЕ	10
ОБРАЗ СВЕТА У НЯКРОШЮСА И БРУКА	15
Е.А. Сереброва «ЭТЮДНЫЙ МЕТОД» СТАНИСЛАВСКОГО — СПОСОБ ВОСПИТАНИЯ АКТЁРА <i>Диалоги о педагогических возможностях и парадоксах метода</i>	19
Е. Е. Кузина ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ – КЛЮЧ К ИГРЕ АКТЕРА В МЕТОДЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА	37
Л.П. Тимофеева СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ФАРС КЁГЭН. ИДЕЯ СМЕХА В ЯПОНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ	49
Е.А. Артамонова СЕВИЛЬСКИЙ ДРАМАТУРГ ХУАН ДЕ ЛА КУЭВА: МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ	74

ЖИВОПИСЬ

А. С. Давидовская ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК БУКВЫ В КИНЕТИЧЕСКОЙ ТИПОГРАФИКЕ	91
---	----

КИНО

Р. М. Перельштейн РЕАЛЬНОСТЬ И ИГРА КАК ТЕМА ФИЛЬМОВ «ПРЕКРАСНАЯ СПОРЩИЦА», «КТО БОИТСЯ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ?», «ПРАВИЛА ИГРЫ»	103
--	-----

Н.Е. Мариевская ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ ФИЛЬМА И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СТРОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	112
---	-----

МУЗЫКА

С. Г. Мураталиева ЗИНГШПИЛЬ ИРЖИ АНТОНИНА БЕНДЫ — ПЕРВАЯ ОПЕРА НА СЮЖЕТ ТРАГЕДИИ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» ШЕКСПИРА.....	135
--	-----

М. В. Анестратенко ИСТОКИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА Ф. И. ШАЛЯПИНА	147
---	-----

А. Г. Колесников ФРАНЦ ЛЕГАР В КРИТИКЕ МИХАИЛА КУЗМИНА	166
--	-----

VARIA

А.В. Сазиков «ГЛОБАЛЬНЫЙ ТЕАТР» ИОСИФА ГОЛЬДИНА.....	183
--	-----

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review

Established in 2008

THEATRE

A. Bartoshevich	
THE N-FOLD HAMLET	10
THE IDEA OF LIGHT INTERPRETED BY NEKROŠIUS AND BROOK	15
Ye. Serebrova	
STANISLAVSKY'S SKETCH METHOD AS A TEACHING METHOD IN THE EDUCATION OF AN ARTIST <i>Dialogues on paradoxes and paedagogical capacities of the method</i>	19
E. Kuzina	
PSYCHOLOGICAL GESTURE AS A CLUE TO ACTING IN MICHAEL CHEKHOV'S METHOD	37
L. Timofeeva	
KY GEN: MEDIEVAL FARCE. THE IDEA OF LAUGHTER IN JAPANESE THEATRE TRADITION	49
E. Artamonova	
SEVILLIAN DRAMATIST JUAN DE LA CUEVA: MATERIALS FOR AN ARTISTIC BIOGRAPHY	74

FINE ARTS

A. Davidovskaya	
THE LETTER AND ITS VISUAL CHARACTERISTICS IN KINETIC TYPOGRAPHY	91

CINEMA

R. Perelshtein

GAME AND REALITY AS THE SUBJECT MATTER OF
“THE BEAUTIFUL TROUBLEMAKER”,
“WHO’S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?”
AND “THE RULES OF THE GAME”103

N. Marievskaya

ARTISTIC TIME CONTINUUM OF A FILM
AND EMOTIONAL FRAMEWORK
OF A CINEMATOGRAPHY WORK112

MUSIC

S. Muratalieva

SINGSPIEL BY JIŘÍ ANTONÍN BENDA:
THE FIRST OPERA FEATURING THE STORYLINE
OF SHAKESPEARE’S “ROMEO AND JULIET”135

M. Anestratenko

F. SHALYAPIN:
THE ORIGINS OF THE VOCAL MASTERY147

A. Kolesnikov

MIKHAIL KUSMIN AS A CRITIC OF FRANZ LEHÁR166

VARIA

A. Sazikov

«GLOBAL THEATRE» OF JOSEPH GOLDIN183

■ *meamp*

А.В. Бартошевич

*Российский университет театрального искусства – ГИТИС
Москва, Россия*

ГАМЛЕТ В СВЕРХКУБЕ.

ОБРАЗ СВЕТА У НЯКРОШЮСА И БРУКА

Аннотация:

Известный шекспировед рассказывает о наиболее заметных шекспировских спектаклях рубежа XX—XXI веков, о судьбах жанра трагедии «в наше негамлетовское время».

В Год Шекспира автор размышляет об общности ответов на главные вопросы бытия разных, но одинаково значительных художников, «диктуемой единством духовных нужд людей одной эпохи».

Ключевые слова: Э. Някрошюс, П. Брук, Шекспир, спектакли.

A. Bartoshevich

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

THE N-FOLD HAMLET.

THE IDEA OF LIGHT INTERPRETED BY NEKROŠIUS AND BROOK

Abstract:

A famous Shakespearian scholar Aleksey Bartoshevich narrates about the most remarkable Shakespeare stagings at the turn of the XXI century, reflecting on the fate and fortune of the tragedy genre in an age “devoid of a Hamlet of our time”.

In the year of Shakespeare the author meditates on the common grounds the men of the art — all great but yet so different — share in addressing the ultimate existential questions, “being united by the similarity of cultural needs arising from living in the same time frame”.

Key words: E. Nekrošius, P. Brook, Shakespeare, stagings.

ГАМЛЕТ В СВЕРХКУБЕ

В Год Шекспира в разных городах России поставлены десятки шекспировских спектаклей. Не столь уж многие смогли стать серьезным театральным событием. Но одному из них — «Гамлету» в московском Театре Наций, без сомнения, суждено войти в большую историю «русского Шекспира». Спектакль поставлен канадским режиссером Робером Лепажем, роль принца Датского, как и все прочие роли в пьесе, сыграл Евгений Миронов.

В начале перед нами открывается «бездна, звезд полна». В ней неведомо на чем висит плоский квадрат. Он приходит в движение и оказывается кубом, похожим на некий космический аппарат из фильма-фэнтези или, быть может, на образ нашей планеты, затерянной в бесконечности космоса. Кажется, что куб ни к чему не прикреплен, висит в пустоте и управляется какой-то тайной силой. Он вращается, поворачиваясь разными гранями, в нем распахиваются и с гулким грохотом захлопываются двери, открываются какие-то люки, отверстия, откуда выползают разные предметы вплоть до зеркала или умывальника, стоя у которого Гамлет пробует взрезать себе вены...

Робер Лепаж и его команда творят на наших глазах ошеломляющие метаморфозы. Сложнейшая компьютерная техника и одновременно что-то, напоминающее детский калейдоскоп, в котором волшебным образом меняются картинки: безоконная палата в психушке, похожая на глухую тюремную камеру, куда заточен Гамлет (она предусмотрительно обита поролоновыми плитками, чтобы узник не покончил с собой, разбив голову о стену), роскошный дворец датских королей, компьютеризированный кабинет Полония, где он дает своему агенту Рейнальдо телефонные инструкции, как шпионить за Лаэртом, и одновременно следит за принцем через вездесущие камеры наблюдения, телевизор, по которому Гамлет смотрит куски из фильма Козинцева, — похоже, что не «рвать страсти в клочки» он уговаривает именно актеров из этого фильма (кроме, конечно, Смоктуновского, которого тут уж и уговаривать не надо).

Сценическую конструкцию спектакля в приложенном к нему буклете с полным основанием именуют «сверхкубом».

Публикой мгновенно овладевает детский восторг перед чудом компьютерной технологии. Однако перед нами не новей-

ший гаджет, не экспонат выставки достижений силиконовой долины, но предельно сжатое, сгущенное пространство трагедии, куда вмещено, втиснуто все действие и где теснятся ее персонажи. Трагедия не нуждается в физических размерах: она мучится клаустрофобией и в космической беспредельности, объем и размах трагического искусства зависят вовсе не от числа квадратных и кубических метров, оно сосредоточено на предметах существенных.

...А может быть, Гамлета уже нет в живых и перед нами встают тягостные образы его смертного сна. Герой знает теперь, «какие сны в том смертном сне приснятся». Его палата, его тюрьма, становится похожа на склеп, а надетая на него смирительная рубашка — на саван. В начале спектакля и в его финале повторяется одна мизансцена — Гамлет неподвижно сидит, уткнувшись лицом в угол своей камеры-склепа: события пьесы движутся между этими двумя точками, первая и последняя сцены, начало и конец совпадают, история движется по замкнутому кругу. Первые слова «Два месяца, как умер, двух не будет» он чуть слышно бормочет сквозь предутренний сон, слова последнего монолога звучат все тише, а «дальше — тишина» — совсем шепотом. Явившись из небытия в начале спектакля, он в финале в небытие возвращается.

К нему, в его тесную одиночку, являются рожденные сотрясающей его лихорадкой призраки всех обитателей Эльсинора — один за другим, а то и — колдовским образом — несколько сразу. Как это делает Миронов, играющий у Лепажы, как известно, все роли шекспировской пьесы, — понять невозможно. Но, кажется, и сам его Гамлет разыгрывает перед собой — и перед нами — историю своей жизни. Вся эта череда видений не столько предстает перед его умственным взором — он сам ее и творит, чохом играя всех или, вернее, становясь ими: Клавдием, отцом, Полонием, Лаэртом, Офелией, Горацио, премьером столичной труппы, могильщиком. Меняется голос, наклеивается борода — и перед вами Клавдий, набрасывается длинный золотистый парик — вот вам Офелия, густой краской мажутся губы, накидывается мантия — и возникает Гертруда. Тут и бестелесный Призрак, парящий в воздухе, и гротескный клоун Озрик, совершающий нелепые прыжки на длинейших помочах. Одновременно все это — проекции личности самого Гамлета. Даже лица Розен-

кранца с Гильденстерном, крупным планом возникающие перед ним на стене, — это повторения его собственного лица, и, стало быть, насмешничая над ними, он объясняется с самим собой.

В сущности, перед нами монодрама, идею которой Гордон Крэг когда-то пытался воплотить в своем «Гамлете», а Николай Евреинов считал главным жанром современного театра.

Евгений Миронов играет Гамлета и всех прочих персонажей шекспировской трагедии с обычной своей отточенной виртуозностью и почти пугающим жаром самоотдачи. Он одержим великолепной актерской жадностью: кажется, он сам готов превратиться не только во всех героев пьесы, но во все на свете, душой и телом преобразиться в иное существо или предмет, стать вот тем стулом, вот этим полом или стеной, да чем угодно — всем миром, наконец.

Зрительный зал то и дело смеется, что, казалось бы, странно: играют трагедию. Но это смех восхищения перед безупречной техникой актера, его способностью к мгновенным преображениям и победоносным трюкам искусного акробата или престижителя (кем только не приходится быть актеру в современном театре). Только что, секунду назад, мы видели на сцене принца Датского — и вот уже перед нами Полоний, а еще миг спустя — Гертруда или король, а вот уже тонущее тело Офелии медленно, плавно опускается на дно (невозможно понять, какими техническими средствами достигается впечатление жуткой этой плавности).

Мироновым владеет то, что поэт как раз применительно к актерам назвал «бешенством риска».

Нельзя, правда, не признаться, что время от времени блеск этих чародейских метаморфоз начинает несколько теснить страшную суть происходящего в пьесе. Так, словно бы Миронову, упоенному процессом театральных превращений, недостает сил и времени для самого Гамлета. Шумная толпа персонажей (все они — один Миронов!) местами заслоняет героя, ради которого затеяна вся история. Головокружительный бег представления почти лишен передышек и пауз, в которых Гамлет у Шекспира останавливается, чтобы осмыслить себя, мир, себя в мире. Вероятно, когда актер немного остынет от премьерного азарта игры, он яснее увидит значение пауз в этой пьесе. Не обязательно следовать знаменитым

формулам Метерлинка («в молчании говорит Вечность»; «у Гамлета есть время жить, потому что он бездействует»), чтобы оценить роль мигнов молчания и неподвижности в шекспировской трагедии. Эти миги у Миронова есть (например, в монологе о Гекубе) — и это едва ли не самые сильные точки спектакля. Они есть — но их, увы, гораздо меньше, чем требует логика трагедии...

В Москве сейчас идут четыре новых «Гамлета», разных по смыслу и художественному уровню, — от оглушительно шумного, захлебывающегося в собственной сверхдинамике спектакля «Гоголь-центра», где принц, хорошенько прицелившись, стреляет в Полония из револьвера, до крепко сложенного, серьезного по сценическим задачам и хорошо сыгранного, но несколько вялого по нашим дням представления, показанного ермоловцами. Нужно ли говорить, что среди этих постановок «Гамлет» Театра Наций воспринимается как настоящий шедевр театрального профессионализма.

Мне показалось, однако, что все московские «Гамлеты» по-разному, но в равной степени удалены от привычной для русского театра традиции прямо соотносить смысл шекспировской трагедии с муками и рефлексиями каждого момента нашей общей исторической судьбы, то и дело становящейся участью, делая эту сверхпьесу инструментом самопознания и самовыражения каждого поколения. Речь, понятно, идет не об элементарной модернизации, не о внешних и чаще всего простоватых отсылках к современности (этого как раз в упомянутом выше «Гамлете с револьвером» предостаточно), но о связях и соответствиях иного, сущностного уровня. Кажется, режиссура нынешних «Гамлетов» не очень озабочена тем, чтобы эти связи и соответствия найти и предъявить современникам.

Она большей частью скользит мимо болевых точек, открытых ран наших дней, не желая превращать пьесу в повод для автопортрета своего поколения — по контрасту с тем, как это было когда-то у Александра Блока («Я — Гамлет. Холодеет кровь»), Михаила Чехова или Владимира Высоцкого. Сегодняшние «Гамлеты» не спешат забираться в запредельные высоты, ставить перед собой мирообъемлющие цели. Их создатели склонны видеть тут опасность впасть в дедовскую высокопарную декламацию, коей они страшатся пуще смерти. Так, содержание

монолог «Быть или не быть» — один из лучших, сердечнейших моментов у Миронова — ограничено тем не менее лишь темой самоубийства. Не нужно напоминать, что речь в тексте идет не о том, как удобнее взрезать себе вены, но о смерти и бессмертии. О бытии-в-смерти. О «бесплодье умственного тупика».

Рискую задать ветхозаветный вопрос: какую человеческую историю хочет поведать нам спектакль Лепаж, какой месседж заключен в этом «Гамлете», о чем он говорит нам?

По словам режиссера, он обнаружил в пьесе тему, глубоко его взволновавшую, — «инцестуальность происходящих в Эльсиноре событий», вернее, то, что когда-то, в стародавние времена, могло считаться кровосмешением (браком между вдовой и братом умершего). Не думаю, однако, что для смысла «Гамлета» эта тема имела сколько-нибудь серьезное значение — даже в шекспировскую эпоху, не говоря уж о временах позднейших. Будь Клавдий не братом отца, а совсем чужим дядей, — Гамлет страдал бы меньше? Мир не казался бы ему «диким опустелым садом» — и век не был бы вывихнут? Если очень хочется, можно и в отношениях Лаэрты с сестрой найти нечто подозрительное. Но много ли это прибавит к кругу идей пьесы? Дело, конечно, не в словесных формулах режиссера: в конце концов, он не философ и не шекспировед. Но как-то очень уж жидковато звучат рассуждения великого волшебника сцены о предлагаемых обстоятельствах трагедии.

С другой стороны, у нас и на Западе есть много режиссеров — мастеров глубокомысленного красноречия, виртуозов устного жанра, способных лучше любого теоретика изложить перед пораженной аудиторией самую глубокомысленную концепцию. Этим обычно и ограничиваются их театральные достижения. Еще раз: дело не в сомнительной глубине режиссерских деклараций Лепаж — они не помешали ему создать неслыханное по структурному совершенству театральное произведение, одновременно несущее в себе серьезный, но не демонстрирующий себя человеческий смысл.

Признаюсь, я не заметил в отношениях Миронова-Лаэрты и Миронова-Офелии ровным счетом ничего предосудительного. И вообще никакой инцестуозности в спектакле почему-то не обнаружил (вероятно, оно и к лучшему — но для верности надо бы пойти на него еще раз). Для меня, как, смею думать, и для всей

публики, много важнее было совсем иное: то, о чем не говорил Лепаж. Евгений Миронов сыграл в «Гамлете» трагическую историю, одинаково взывающую ко всем временам, включая наше собственное. Историю страшного одиночества человека, брошенного во вселенскую беспредельность, одиночества узника в суетливой толпе призраков, созданных усилием его смятенной души, отчаянного одиночества испуганного мальчика, который, подобно юным героям Достоевского, отказывается принять созданный Богом мир.

Трагедии, привыкшей иметь дело с вечностью, с последними вопросами бытия, в наши дни приходится несладко. Кому теперь дело до того, что «век вывихнут», когда, того и гляди, какой-нибудь важный банк лопнет, а то и рубль с евро обвалятся. Похоже, сегодняшний мир очень редко способен оставаться на уровне нравственных требований, предъявляемых трагическим жанром.

Как бы то ни было, Евгению Миронову суждено остаться в памяти театра лучшим Гамлетом нашего негамлетовского времени.

ОБРАЗ СВЕТА У НЯКРОШЮСА И БРУКА

Привезенный в Москву шесть лет назад «Макбет» литовского режиссера позволил понять, как меняются порой во времени смысл и звучание великих спектаклей.

Осенью 2008 года на фестивале «Сезон Станиславского» я посмотрел «Макбета» Эймунтаса Някрошюса в третий или четвертый раз. Впервые я увидел его в 1999 году. В том «Макбете» господствовал образ жуткого сна, когда человека подхватывает и влечет к катастрофе некая страшная сила, противостоять которой бессмысленно. Человек вдруг теряет всякую способность к действию, тело сновидца слабеет, он, содрогаясь от смутного ужаса, отдается увлекающему его вихрю — и просыпается весь в поту и с бешено бьющимся сердцем. Это ощущение, знакомое каждому и переданное в метафорах литовского спектакля с пугающей физической конкретностью, отражает, конечно, не один только опыт тягостных сновидений, но прежде всего — коренную ситуацию современного человека, вовлеченного в хаос дви-

жения исторических сил и неспособного не только управлять этим хаосом, но и понимать скрытую в нем логику, если она вообще существует. В «страшных снах» Някрошюса, которые он словно выкликает из своего подсознания, тем самым спасая себя от них, были овеществлены наши общие тайные страхи, наше собственное душевное подполье. Черная магия литовского «Макбета» неотвратимо околдовывала, брала в свой зловещий и прельстительный плен. Она была той же природы, что и темное колдовство «вещих сестер».

Сценическая материя спектакля, его атмосфера, его смысл, казалось, отчетливо запечатлелись в моей памяти — от начала до мощного финального *Miserere nobis*, в котором объединялись все: победители и побежденные, живые и мертвецы, люди и инфернальные существа. «Мизерере» было не мольбой о спасении, а горьким плачем безнадежности — молиться тут некому. В небесах литовского «Макбета» — только серые камни, которые с грохотом валяются по жестяным желобам, покрывая собою землю.

Так я привык воспринимать философию этого спектакля. Но на сей раз что-то существенное изменилось — то ли в самом спектакле, то ли в моем его восприятии. В самом конце, словно в ответ на общую молитву, в глубине сцены появляется, стремительно разгораясь, прорезывая пространство, луч света. Его-то явление и несет с собой то, что может быть названо последней истиной спектакля. Вряд ли это знак прощения — обитатели Макбетова мира его не заслужили. Скорее предвестие скорого суда, неотвратимого и грозного. И, что, может быть, всего важнее, свидетельство о том, что в небе трагедии — не одни камни.

Явлением таинственного горнего света кончался спектакль и прежде. Образ не изменился, изменилось его место в системе идей спектакля. К этой точке, точке катарсиса, теперь стали стягиваться все нити литовского «Макбета».

На спектакле Някрошюса я подумал о том, сколь близки между собой иногда оказываются художники, казалось бы, очень далекие друг от друга, как сходен бывает ход их экзистенциальных идей. Речь идет, само собой, не о влияниях и подражании, но об общности ответов на главные вопросы бытия. Понятно, что трагедии Шекспира — территория, на которой эти вопросы не могут не ставиться, и ответы бывают порой радикально проти-

воположными, даже когда предметом интерпретации становится одна и та же пьеса. Тем важнее случаи непредумышленного сближения, диктуемые единством духовных нужд людей одной эпохи.

Я вспоминал о «Гамлете», поставленном Питером Бруком в 2000 году.

Первые слова трагедии о принце Датском — «Кто здесь?» — у Шекспира, как известно, произносит стражник Бернардо. В бруковском «Гамлете» первая строка — не традиционный оклик часового, но одинокий крик, посланный в пространство, вопрошание космоса, не рассчитанное на ответ. Вопрос, вложенный режиссером в уста Горацио, был послан в бесконечность Вселенной и одновременно обращен к чему-то, что невидимо находится совсем рядом, «здесь». Ученый друг Гамлета появлялся на сцене, робко озираясь, напряженно вглядываясь в даль, самой своей кожей ощущая растворенное в дрожащем сумрачном воздухе присутствие незримого.

В ответ на его «Кто здесь?» за сценой слышался гудящий протяжный звук. Он возвещал о приходе гостя из иных миров. Призрак, крепко сложенный человек в длинной шинели, тяжело ступая, шел прямо на Горацио. Между ними образовывалось какое-то сгущенное пространство, невидимая воздушная подушка, заставляющая Гамлетова друга пятиться, вытеснявшая, выталкивавшая его со сцены. Отступая, Горацио отчаянно кричал: «Говори!» В ответ не было слышно ни слова. Дух не молчал высокомерно в ответ на смятенные вопросы Горацио. Он пытался что-то сказать. Его губы шевелились. Но речь была беззвучна. Может быть, он был не в силах говорить, а может быть, ему запрещено было открывать свою тайну, да и не всякому дано ей внять, для этого, вероятно, надо быть Гамлетом. Таким было начало «Гамлета» в парижском театре «Буфф дю Нор».

В конце спектакля рядом с мертвым принцем на подмостках лежали все умершие — не только те, кому следовало лежать там по тексту пьесы, но и все прочие: Полоний, Офелия и даже Гильденстерн с Розенкранцем. Финал с Фортиnbrасом в спектакле Брука отсутствовал. Миссию норвежского принца, когда-то истолкованного Гордоном Крэгом как символ очистительного ангельского начала, у Брука исполнял ослепительный свет, который рождался в глубине зрительного зала, медленно заливая под-

мостики. Снова, как в начале, слышался странный тонкий пронзительный звук. Мертвые один за другим вставали навстречу потоку света. Среди них, тревожно вглядываясь в пустоту, стоял Горацио. Он снова вопрошал — вселенную, себя, нас: «Кто здесь?» Он всеми силами души вслушивался в пространство, гулкое от присутствия неведомого. Ответом ему было молчание, молчание мира — и молчание оцепеневшего зрительного зала.

«Дальнейшее — молчанье». Однако молчание еще не означает пустоты, абсолютного отсутствия. Боги, правящие миром трагедии, способны быть грозными и мстительными. Их воля может быть неисповедима. Но небеса трагедии не могут быть пусты. Они светятся высшим смыслом, даже когда этот смысл скрыт от людей. Завершавший трагическое действие двух шекспировских спектаклей образ трансцендентного света, очистительного луча, взрезающего вселенскую тьму, возник у двух режиссеров, принадлежащих разным поколениям, но живущих в одно время. Это не простое совпадение.

В мире, лишенном высшего замысла, в мире обезбоженном трагедия задыхается. Она в муках умирает от асфиксии или превращается сначала в угрюмый абсурдистский гротеск, а затем в легкокрылую постмодернистскую трагикомедию, которая прекрасно себя чувствует во вселенской пустоте.

Можно сказать, что Питер Брук и Эймунтас Някрошюс поставили трагедии Шекспира, чтобы всем нам было чем дышать.

Данные об авторе:

Бартошевич Алексей Вадимович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного театра Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: bartoshevitch@mail.ru

About the author:

Aleksey Bartoshevich — Doctor of Arts, professor, Head of the Chair of Foreign Theatre, Russian University of Theatre Arts – GITIS. E-mail: bartoshevitch@mail.ru

Е. А. Сереброва

*Российский университет театрального искусства – ГИТИС
Москва, Россия*

**«ЭТЮДНЫЙ МЕТОД» СТАНИСЛАВСКОГО —
СПОСОБ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА**

Диалоги о педагогических возможностях и парадоксах метода

Аннотация:

Статья посвящена изучению педагогической практики, методу обучения актерскому мастерству. Автор изучает высказывания педагогов разных лет — ушедших из жизни и ныне живущих: М. О. Кнебель, А. В. Эфрос, Н. В. Демидов, Г. Г. и Н. В. Назаровы. Этюдный метод Станиславского на протяжении большого исторического периода показал свою универсальность.

Ключевые слова: этюдный метод, этюд, театральная педагогика, М. О. Кнебель, Н. Демидов, А. Эфрос, Г. Г. и Н. В. Назаровы.

Ye. Serebrova

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

**STANISLAVSKY'S SKETCH METHOD AS A TEACHING METHOD
IN THE EDUCATION OF AN ARTIST**

Dialogues on paradoxes and paedagogical capacities of the method

Abstract:

The article is devoted to the analysis of a paedagogical practice which has evolved into an artist training method. The author analyses various statements made by miscellaneous paedagogues — both those alive and deceased: M. Knebel, A. Efros, N. Demidov, G. Nazarov and N. Nazarova. Stanislavsky's sketch method has proved to be universal over a considerable period of time.

Key words: Stanislavsky's sketch method, sketch, theatre paedagogics, M. Knebel, N. Demidov, A. Efros, G. Nazarov, N. Nazarova.

«Этюдный метод» — наверное, одно из самых обсуждаемых и неописанных открытий последних лет жизни Станиславского. Наибольшее количество споров и расхождений среди последо-

вателей великого мастера было связано именно с этим понятием. Осмелюсь утверждать, что кроме огромного потенциала использования в театре, «этюдный метод» таит в себе колоссальные педагогические возможности.

«Стоящее зерно его (Станиславского) учения и что надо развивать — это то, что называют этюдным методом, методом ответственного анализа. (Я не знаю театра, где режиссер занимался бы по этому методу.) Все знают о нем понаслышке, многие слышали от педагогов, но боялись делать это. Многие режиссеры отказываются от этого, а надо ставить шесть, семь спектаклей таким способом, ломать “башку”, а лишь потом немножко поймете. Этюдный метод — основа основ всего, что сделал Станиславский». (Анатолий Эфрос. Из записей лекций на занятиях режиссерского факультета ГИТИСа 1964—1968 годов. Записал В. Апостол).

А вот слова нашего современника театрального педагога, профессора, заведующего кафедрой актерского мастерства и режиссуры Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ) Вениамина Фильштинского в книге «Открытая педагогика»: «Этюдный метод в широком смысле слова именно и является главной методической идеей Станиславского. Важнейшее место в его итоговом открытии занимают этюды на эпизоды пьесы. Момент озарения Станиславского, когда он выдвинул идею играть сюжет своими словами, был колоссальным прорывом. Это было принципиально: оторваться от текста как от одного из главных элементов формы, начинать с отрыва от формы во имя того, чтобы почувствовать первичный, содержательный импульс автора. Это, нам кажется, методическая, психологическая и философская основа этюдного метода» [6, с.100].

Как видим, годы проходят, но это отнюдь не умаляет важности открытия Станиславского. Однако почему-то сегодня среди мастеров очень мало приверженцев такой режиссуры и тем более подобного способа обучения студентов. Педагоги, открывшие же его для себя, с полной уверенностью заявляют о несомненной педагогической силе и важности. Мы попробуем разобраться в тонкостях и специфике метода.

Сегодня я приглашаю к обсуждению мэтров минувших лет и мастеров современности, активно практикующих «этюдный метод».

Существует огромное количество толкований и определений самого понятия «этюд», чуть ли не каждый педагог может описать его по-своему. Для начала попробуем разобраться в терминологии. Что такое этюд и почему вы придаете этому методу такое большое значение в вашей практике?

Преподаватель актерского мастерства ГИТИСа (мастерская Каменьковича—Крымова) Наталья Назарова:

Этюдом мы называем то, что принципиально не репетируется. Когда я сама была студенткой I курса актерского факультета, мы с нашим мастером В.Н. Левертовым занимались исключительно этюдами, и для меня это было «открытием вселенной». Потому что только в этюдах получается абсолютно неожиданный результат и для педагога, и для студента. Вот это самый главный принцип — тебя учат «не играть», а существовать, жить в заданной ситуации. В этюде есть великий импровизационный момент, момент тайны, неожиданности.

Игра, которая заведомо известна и педагогу, и студенту, — это уже не игра по большому счету, это сконструированная, запрограммированная вещь. А в этюд закладывается только основа, все вокруг ситуации, начало ситуации, но никогда — развязка.

У Левертова был такой ругательный термин — «казанной ход», это то, что придумывалось дома, некая заготовка. И это совершенно не годится для этюда. Почему? Этюд должен быть непредсказуем. Актер, сочинивший ответ заранее, совершенно не учитывает партнера, не учитывает, как пойдет игра. Поэтому и в игру такой актер по-настоящему не включен. Вот один актер по-репетировал у себя дома, другой — у себя, потом они встретились, режиссер или педагог это срепетировали, привели к некоему общему знаменателю... Конечно, это вполне может быть, но, на мой взгляд, терминологически и практически никакого отношения к этюду это не имеет. Можно назвать это как угодно — пьесой, сочинением, но все-таки не этюдом [Высказывания Н. и Г. Назаровых взяты из авторского интервью с мастерами от 17.12.2013].

Театральный педагог, режиссер, последователь К.С. Станиславского Николай Демидов:

При помощи наших этюдов можно установить условия, вызывающие творческий процесс; условия правильного его протекания; ошибки в нем. При помощи этих этюдов становится понятно, что нужно не составлять, не выстраивать творческий процесс — нужно лишь не мешать тому творческому процессу, который уже есть, уже начался, как только актер вышел на этюд...

Словом, исходить из того верного, что есть в ученике, и утверждать это верное, поощряя и развивая свободное, раскованное творчество [1, с. 114].

Преподаватель актерского мастерства ГИТИСа (мастерская Каменьковича—Крымова) Геннадий Назаров:

Цель этюда — запустить эмоциональную природу актера, которая высечет интересное, парадоксальное, непредсказуемое действие. Бывает, что актеру кажется, что действительно он уже все знает, но если его припереть к стенке и спросить: а зачем ты это делаешь? — он не ответит.

Вы говорите о том, что действие не рождается само по себе? Действию, как в жизни, так и на сцене, всегда предшествует желание, мысль.

Наталья Назарова:

Да. Этюд должен вскрывать основную эмоцию, которая вызывает желание что-то делать на сцене. Моя эмоция — это дискомфорт от чего бы то ни было: от невысказанной мысли, от несделанного действия. Невысказанное, несделанное порождает желание. А оно, в свою очередь, действие.

А возможно ли такой этюд повторять несколько раз, репетировать? Иногда это требуется для итоговых показов. Как в таком случае сохранить «жизнь» в этюде, надо ли стремиться сюжетно его повторять?

Николай Демидов:

Если при повторении этюда он опять пошел по-прежнему, с теми же «предлагаемыми обстоятельствами», в том же настроении, — это не только не хорошо, это никуда не годится. Это значит, что ты не живешь. Ну, разве бывает у нас в жизни, чтобы мы два раза подряд говорили одно и то же, делали одно и то же и при этом чувствовали одно и то же?... [1].

Такого рода насильственное повторение «фиксирует», т. е. укрепляет не душевную жизнь, не естественно выросшее чувство, не мысли, возникшие под влиянием обстоятельств сцены, а внешние проявления: движения, интонации, ритм, темп, какое-то специфически актерское сценическое «волнение», долженствующее изображать собою живое чувство.

Для поверхностного взгляда актер проделывает все так же, как и в первый раз, но это грубое заблуждение: он повторяет только внешнюю сторону. Внутренне он не живет этой сценой — в ней он примитивный ремесленник... [там же, с.70, 72]

Художественно только то, что можно смотреть без конца и без счета, что с каждым разом пленяет все больше и больше, забирает все глубже и глубже и кажется все новее и новее.

А для этого необходимо, чтобы спектакль, как живое существо, каждый раз был чем-то новым. Он и не может не быть новым, если актеры верно выучены и верно воспитаны и каждый раз живут и творят на сцене, не гоняясь за выполнением выученной твердой «формы» и режиссерского рисунка и заботясь не о прославленном правдоподобии, а о подлинной полновесной правде, правде до дна.

А правда, как и жизнь, — неповторимы. Повторимы только в общих чертах, но не в деталях и не в точности. Вот повсеместная погоня за повторением в точности — она-то больше всего и отдаляет наши театральные произведения от подлинной художественности. От той пленительной и неотразимой подлинной жизни, какую мы видали в лучших ролях лучших актеров в лучшие минуты их творчества [3, с. 166–167].

На основании опыта скажу, однако, вот что: если верно самочувствие актера, если он не мешает своей природе, если храбро «пускает себя» на все, что идет от него, короче говоря: если верно его сценическое поведение (или, как упрощенно говорим, его техника), то этюд всегда интересен [1, с. 70].

Главная особенность этюдной методики в том, что она может использоваться не только на начальном этапе обучения профессии, когда студенты делают первые пробы. Этюды являются ключом к отрывкам и дипломным спектаклям. Они позволяют вскрывать истинные драматургические конфликты. Дают возможность студенту-актеру подходить к образу «ненасильствен-

ным» способом, а постепенно углубляться в него, «сживаться» с ним, переходя от модельного этюда до сцены пьесы.

Театральный педагог, режиссер, последовательница К. С. Станиславского Мария Осиповна Кнебель:

Если раньше мы анализировали пьесу и роль только путем умозрительным, путем рассуждений и как бы со стороны, то при новом репетиционном методе, делая этюды непосредственно на тему пьесы, на ситуации, существующие в ней, мы действенно и глубоко изучаем пьесу, так как актер как бы сразу ставится в условия жизни образа, в мир самой пьесы.

Важно, чтобы актер воспринимал репетируемый эпизод не только умом, но и всем своим существом. К. С. Станиславский пишет: «Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека, в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества.

Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы...» [4, с. 44–45].

Режиссер, театральный педагог Анатолий Эфрос:

Конечно, надо знать серьезный метод анализа и опираться на него. Но кроме этого нужно озорство, даже какая-то несерьезность — серьезность пусть будет внутри.

Студентам надо «дураться» все четыре года, чтобы избежать «ученического реализма», который действует удушающе. То, что студенты делают веселые этюды, — интересно, и надо это поощрять [7, с. 158–159].

Геннадий Назаров:

Все, например, хотя от актера сразу многослойной жизни, сложного существования. В жизни все происходит само собой. Но на сцене психика работает по-другому. Этюд же позволяет актеру идти по процессу, «по ступенькам», позволяет отделять один этап от другого, акцентировать внимание на одном, либо другом, руководствуясь, как маяком, самым главным: «хотением» — т. е., «чего я здесь, на сцене, хочу».

Когда мы просто читаем или видим в сыгранной сцене что-то очень среднее, мы внутренне бываем недовольны и начинаем

искать «ход», «игру». Можно придумать это головой, а вот в этюде часто это рождается само, и той неожиданности, индивидуальной реакции, которая может родиться в этюде, никогда не придумаешь нарочно. Неожиданность не ради неожиданности, а ради собственного удивления друг другом и более глубокого проникновения в суть роли, пьесы.

Другими словами, кроме анализа и познания драматургического произведения, этюды, при верной работе с ними, способны подсказать педагогу-постановщику наиболее оригинальные и близкие данным конкретным студентам-исполнителям выразительные ходы! Это уже будут не просто режиссерские придумки, это будет совместное с актером творчество, процесс рождения роли и спектакля.

Помогают ли этюды актерам, студентам глубже познавать самих себя, свой творческий аппарат?

Наталья Назарова:

Я иногда включаю телевизор и вижу в наших фильмах, сериалах, в которых снимаются выпускники театральных вузов, что человек не видит, не слышит, не понимает ничего, все имитирует. Имитирует, что видит, имитирует, что слышит, а интонацией он имитирует, что он что-то чувствует. На самом деле, это не имеет никакого отношения к эмоции, человек пустой. Не наполненный. Нервные окончания не работают. Ничего не работает, кроме голосовых связок, которые музыкально воспроизводят варианты эмоций. Это интонирование и выдается за некую игру. А это и есть следствие потери этюдного, незаказанного, незапрограммированного существования на сцене, на съемочной площадке. Эта игра — результат незнания собственной природы, которое и выливается в подражание и имитацию.

Через этюд в актера закладывается очень многое, начиная с самых примитивных рефлексов в одиночных пробах на первом курсе «я в предлагаемых обстоятельствах» до сложных, парадоксальных психологических состояний другого человека, персонажа. Но к этому актер, конечно, приходит не сразу. Сначала он должен преодолеть... страх самого себя. Человек, который выходит на этюд, должен быть готов, что он окажется совсем другим, не таким, как он себе придумал. Он должен быть готов отказаться от своей придумки, милой его сердцу.

Этюды позволяют научить студента не перечню приемов, а самой жизни, зарождению и развитию в себе умения попадать на сцене в конкретную ситуацию, а не изображать ее среднестатистически. Однако почему так немного педагогов и режиссеров обращается сегодня к «этюдному методу» в своей работе?

Наталья Назарова:

Наверное, именно потому, что люди еще не открыли для себя великую красоту и тайну этого метода. Я помню со студенческих времен, когда вдруг в этюде человек становился прекрасным, самим собой, гораздо более талантливым, чем тот образ, который он сам себе придумал. Однажды влюбившись в этюд, в то, как он раскрывает истинную красоту человека, истинную талантливость, мне уже ничто другое не интересно. Грубо говоря, после хорошего вина — все остальное кажется суррогатом.

Геннадий Назаров:

Режиссеры в театре не всегда любят этим заниматься, потому что у них в голове уже есть замысел. Они считают, им этюд ни к чему, неожиданность им часто как бы мешает, не вписывается в то, что они уже сформулировали для себя. А вот почему в институте этого не делают, я не могу ответить.

Николай Демидов:

Можно ли положиться на случайности? Вот и стали фиксировать.

А раз фиксация — вот и недоверие к творчеству. Недоверие — вот и смерть его. Живое «я» действующего лица искали — это правда. Находили, это тоже правда. Но заставляли его <актера> делать одни и те же вещи: одни и те же действия, подчиняться одним и тем же толкованиям сцены, хотя бы им самим когда-то облюбованным, — вот живой образ и мертвел. Понемногу, едва заметно, совсем неуловимо: он только лишился одного, самого маленького — все, кроме этого маленького, было незыблемо, а это маленькое — свобода. А в свободе ответственность за все и за эту самую свободу в том числе. А творец всегда творит свой целый мир со своими законами. А тут законы чужие — вот я уже и не творец сегодня [2, с. 211].

Существует мнение, что этюды скучны и часто уводят студентов «не в ту сторону», мол, со стороны и высоты опыта всегда виднее, куда нужно направить ученика.

Наталья Назарова:

Мне кажется, для того, чтобы этюды нравились, нужно отрешиться от своего собственного представления о студенте. То есть, когда у педагога уже есть какой-то «образ» студента, как он его видит, то ему сложно увидеть его реальным в этюде. И чаще всего эта установка неосознанная. Ведь все педагоги хотят по-честному раскрыть своего студента. Просто этюды, как многим кажется, выдают «неправильный» результат. Не то, что ожидают от студента. И именно по этой причине многие этюды, к сожалению, не любят.

Анатолий Эфрос:

Когда студента похвалишь за не очень хороший этюд, совесть потом не мучает. Ну, похвалил и похвалил — ничего страшного. Вообще приятнее кого-то хвалить, нежели ругать. Особенно если есть хоть капелька того, за что можно похвалить...

Но если бы знали эти юнцы студенты, как я сам переживаю, если выругал кого-то зря! Уйдешь с урока раздосадованный и вдруг поймешь, что выругал от непонимания, от того, что самому слишком дорога собственная точка зрения, а в чужую не смог проникнуть. Это неприятно. Даже в какой-то степени мучительно [8, с. 158].

Геннадий Назаров:

Я вообще боюсь, что причина еще глубже. Вы читали Антония Сурожского? Он очень много пишет о «Вере» и «доверии», как о производном слова «Вера». Я считаю, что доверие — это очень важная вещь. Доверяет ли режиссер актеру? Педагог — студенту? В глобальном смысле. Если говорить о студентах, мне кажется, что многое можно открыть через доверие. Мы в этюдах стараемся доверять природе студента, прислушиваться к ней. И к себе вместе с ним. А вдруг мы тоже себе что-то уже придумали, что-то проглядели?

Мария Осиповна Кнебель:

У некоторых противников этюдного метода возникают возражения, что, допуская свободную импровизацию при этюдных репетициях, актер игнорирует авторский стиль пьесы, игнорирует ту форму, в которую автор облек свое произведение.

Я считаю, что метод действенного анализа, а следовательно, и этюдные репетиции ни в коем случае не уведут актера от стиля пьесы, а, наоборот, активно наталкивают на него.

Стиль прежде всего выражается в человеке, в его мировоззрении, в его взаимоотношениях с окружающими, в его характере, в его лексике. Это, конечно, не исчерпывает всех особенностей, определяющих стиль, но нам в драматическом искусстве следует прежде всего искать особенности стиля в человеке.

Делая этюд, следуя авторскому замыслу, актер не может игнорировать тех особенностей, которые присущи героям произведения. А так как в настоящем художественном произведении содержание и форма слитны и так как актер в процессе действительного анализа проникает и в мир внутренних ощущений героя и одновременно изучает и форму их проявления себя вовне, он обязательно усвоит ряд жанровых признаков, типичных для данного произведения [4, с. 48–49].

Наталья Назарова:

Есть еще одна причина того, почему этюдами не все увлекаются, — это обычное нетерпение и наша общая проблема: острая нехватка времени. Нужно быстрее привести студента к результату. Однако открытия, чуда не происходит. Потому что рефлекс быстро не формируются. Теперь часто говорят, что сегодня жизнь ускори́лась и можно учить актеров всего за три года — мне кажется, это не так, ведь и теперь человек рождается не за два месяца, а за девять, как и было раньше, тысячу лет назад. И более того — именно от этого внешнего, поверхностного ускорения нужно какие-то вещи намеренно замедлять, углублять. Рефлекс — это нарабатываемый в определенный промежуток времени навык, это любой психолог вам скажет. Нельзя перескочить какие-то вещи. Нельзя, например, быстро научить студентов «видеть» партнера. Хочется, но не получается! Мы два года ждем, когда ребята по-настоящему увидят друг друга на сцене, перестанут что-то изображать. Можно быстрее учить артистов, если натаскивать их на приемы, как мишек в цирке учат кататься на велосипеде. Но вот если ты хочешь, чтобы студент «вылупился» из куколки, как бабочка, — надо четыре минимум, а вообще лучше пять, шесть лет. Они только на четвертом курсе начинают что-то понимать, а тут уже надо выпускаться!

Мне кажется, педагог не должен бояться скучать на своих занятиях. Как, например, учат балетных? Много лет они делают монотонные упражнения у станка. Па де де, плие. Это скучно. И

тем не менее они это делают. Я считаю, что театральный педагог тоже должен сидеть и терпеть, пока у студента не начнет просыпаться его личное, застенчивое, нежное нутро. Нежный, хрупкий цветочек. Его нельзя заставить расти быстрее, вытянуть листья, раздвинуть пальцами едва сформировавшийся бутон — он увянет. И если актера в момент его «пробуждения», нащупывания своего глубинного «я» обрубить фразой: ты неправильно делаешь, — он спрячется и затаится! И, возможно, очень надолго, если не навсегда. А потом будет выдавать то, что ты хочешь, но при этом его самого там, внутри, не будет, а будет некий удобоваримый, безопасный вариант. Мы на занятиях часто вспоминаем формулу Э. Хемингуэя: «Из всех чувств надо выделить не то, что полагается чувствовать в данный момент, а то, что ты чувствуешь на самом деле». И это, при кажущейся простоте, безумно сложная вещь. Но эта формула идеально подходит к этюду.

Какими качествами должен обладать студент, чтобы вникнуть, участвовать в процессе обучения? Ведь в конце концов данная методика создана именно для актеров, а также студентов, которые обучаются этой профессии.

Мария Осиповна Кнебель:

«Сегодня, здесь, сейчас». Эта формула Станиславского освещает весь этюдный метод. Найти в себе смелость и волю, чтобы, не требуя от себя ни характерности, ни знания текста, осуществить ряд действий, аналогичных авторскому замыслу. Обращаться к партнерам, говоря своими словами мысли, которые запомнились из анализа текста, — всем этим сразу не овладеешь. Но, почувствовав вкус к такой работе, ощутив ее результаты, нет желания ей изменять [5, с. 335–336].

Наверняка этюдный метод воспитания студентов таит в себе определенные особенности, педагогические задачи, а может быть, даже проблемы. На что следует прежде всего обращать внимание, начиная такую работу с учениками?

Наталья Назарова:

Основная сложность — это «управление хаосом». Студент, скажем, не до конца подготовился к этюду, не до конца почувствовал, пошел по поверхностному существованию — эта опасность всегда есть, не заглянешь же в душу к студенту перед этюдом: так, ты хорошо подготовился или нет? Ты — фактиче-

ски заложник его подготовки. Это, кстати, многих и отпугивает от этюда. Кажется, что вот он, этюд, и есть — сплошная словесная «грязь», длинноты и т.д. Как начать ориентироваться в этом хаосе? Что брать, на что не обращать внимание?

Геннадий Назаров:

Конечно, можно остановить этюд в процессе, когда видишь, что идет не туда. Но можно и не останавливать, а подождать. Иногда даже хорошо, когда студенты попадают в тупик. Вдруг останавливаются и говорят — мы не знаем, что делать дальше. И это тоже ценно. Этюд заставляет быть откровенным, говорить с педагогом честно. Студенты не делают вид, что понимают, а говорят о том, что неясно. Иначе этюд просто не получится.

Николай Демидов:

При наблюдении за этюдами замечаешь, что творческий процесс не только можно не разлагать на части (как мы это делали раньше), но больше того — его нельзя разлагать, ибо всякая подобная попытка ведет к уничтожению творческого процесса...

Конечно, преподаватель должен сам владеть «этюдной техникой» — владеть ею гораздо лучше ученика, а кроме того, обладать еще и особым «преподавательским» искусством сопереживания, умением почувствовать то, что чувствует ученик, улавливать по каким-то едва заметным движениям его побуждения и даже мысли [1, с. 114, 122].

Геннадий Назаров:

Важный момент в том, можешь ли ты сам лично быть настроен так, чтобы искать решение проблемы вместе со студентами. Конечно, всегда есть опасность в чем-то промахнуться, но потом едешь домой и думаешь: я пропустил, я не услышал.

Анатолий Эфрос:

Заниматься этюдным методом надо себя заставлять. А часто неохота. Но если разобрал и сразу же не сделал этюда — это то же самое, что выучить иностранное слово и не употреблять его. Если однажды пропустишь этюд, пропадает последовательность. Но зато сцена, закрепленная этюдом, будет закреплена до премьеры. При этюдном методе действие — ствол, а слова — листва.

Репетицию проводить на ногах, чтобы не было тяжелого перехода от застольного периода к сцене. Разбор и этюд не должны

существовать отдельно. Одно вытекает из другого. Разбор — это полуюэюд, а этуод — действеный разбор [8, с. 37].

Мария Осиповна Кнебель:

Очень важно, чтобы на этуодной репетиции, как и во всем процессе работы, существовала атмосфера большой творческой заинтересованности и помощи исполнителю. Не секрет, что часто исполнитель в первоначальном периоде работы, делая этуод, не может побороть смущения, физической скованности, что произносимый импровизированный текст порой неуклюж и тяжело ему дается. Если товарищи по работе в такие моменты трудных исканий не создадут необходимой творческой атмосферы, будут вслух делиться своими впечатлениями или замечаниями по этуоду, они не только снизят значение работы, но, может быть, и надолго парализуют возможности исполняющего этуод по-настоящему подойти к своей роли [4, с. 45].

Наталья Назарова:

В самом этуодном методе, как таковых, сложностей нет, если говорить о профессиональных вещах. Даже более того, очень часто этуод не получается — и это хорошо, что он не получается! В этот момент обнаруживается налицо проблема студента. А обнаруженная проблема — это и есть диагноз, который поможет найти метод лечения. Если студент неправильно сыграл, значит, в общем, уже виден путь, по которому можно идти. У нас вообще нет такого: у тебя не получился этуод, какой ужас... Отрицательный результат — это очень хорошо!

При таком подходе студент освобождается от необходимости быть все время талантливым, все время попадать в десятку. Он внутренне освобождается. А свободный человек — обаятелен и талантлив.

Геннадий Назаров:

Есть одна опасность — это границы человеческой психики. Особенно негативные проявления в этуодах очень опасны. Но я доверяю студентам и хочу, чтобы они доверяли мне. Как только мы зайдем слишком далеко, этуод остановим. Но я скажу ребятам: вы видели глаза друг друга? Вот запомните, как это должно быть. Станиславский говорил, что на сцене его интересует жизнь человеческого духа. Не просто Души, а именно Духа. Это борьба добра со злом. Вот, что интересовало его в театре. И в этом таится

некоторая опасность. Система при последовательном и глубоком применении может подвести человека к таким границам своего «я», за которые заглядывать человек не хочет. В какой-то момент ты должен сам о себе что-то честно сказать. Ты открываешься. Тебе становится страшно, и всем страшно — неужели этот человек такой? Тут очень важно не осудить, быть предельно тактичным, бережным, или не надо туда лезть.

Наталья Назарова:

Открывается не только красота, но и, скажем так, человеческие бездны. И вот здесь педагогу нужна большая осторожность и такт. И — принципиальное непересечение каких-то границ. Есть границы, за которые заходить нельзя, есть «комнаты», «подвалы», в которые заглядывать нельзя, какие бы творческие возможности это не таило. Все-таки психическое и душевное здоровье студента для нас одна из приоритетных вещей.

Почему-то часто в театральной среде заметно недоверие по отношению к одному из самых ярких последователей Станиславского, исследовавшему именно «этюдный метод», Николаю Демидову — как вы думаете, чем это вызвано?

Наталья Назарова:

Мне кажется, все боятся того, что Демидов довольно остро и резко полемизировал со Станиславским. Вот только надо ли этого бояться? Демидов — это просто очень хороший ученик Станиславского. Записки о системе за каждый год ее создания чем-то отличаются друг от друга, каждый человек находит в ней что-то свое.

Демидов, по-моему, был самым последовательным учеником Станиславского. Он взял главное — принцип «ненасильственного» вхождения в роль, «нейгры», использование импульсов, идущих от внутренней природы включенного в ситуацию актера. Я почему-то уверена, что Станиславский это не отвергал. Это же был апологет естественности, апологет спонтанности и истиной природы актера. Не зря Демидов пишет, что когда Станиславский приходил на его показы, то уходил пораженный! Не довольный, а пораженный тем, как Демидову удавалось добиться от непрофессионалов в короткий срок таких необычных результатов. Станиславский был гением, но гений — это не значит человек, который никогда не ошибается. Так что нам кажется, что

Демидов — просто умный ученик Станиславского, который взял его систему, от чего-то отказался, что-то усвоил и просто пошел дальше. Мне кажется, выбор — кто был прав, Станиславский или Демидов — вообще не должен стоять. Если что-то помогает, надо брать и пользоваться.

Демидов написал однажды о том, что Станиславский создавал свою систему для актеров, а ему (Демидову) удалось адаптировать ее именно для обучения студентов.

Мария Осиповна Кнебель:

В поисках новых педагогических приемов, размышляя над вопросами психологии творчества, Демидов с присущим ему полемическим жаром вступает в спор с коллегами, а кое в чем и с самой «системой» Станиславского. Читатель, знакомый с «системой», легко обнаружит в книге Демидова эту полемику. Но в главном и решающем Демидов неотступно последователен как ученик Станиславского. Он непоколебим в защите и утверждении принципов сценического реализма, искусства переживания: жизненная правда и свободное органическое творчество актера на сцене — вот единственный и конечный смысл всех тех исканий, которым посвящена книга [1, с. 4–5].

Смогут ли бывшие студенты, воспитанные «этюдным методом», работать в традиционном театре, где этюды не применяются?

Нагалья Назарова:

Актер, воспитанный в этюдном методе, не боится собственной непредсказуемости. И не боится непредсказуемости партнера. В некоторых театрах нашим студентам, напротив, легче чем другим. Особенно, если попадают к режиссеру, который эти вещи понимает и любит, то наши актеры оказываются в своей тарелке. Но в принципе импровизационная природа очень помогает — актера ничем нельзя смутить. Он готов ко всему.

Другое дело, что этюды дарят такую свободу, испытав которую, уже не очень интересно играть, когда раз и навсегда фиксируется найденная интонация. Часто такие люди начинают тосковать по свободе. Но на самом деле, конечно, надо уметь находить и в зафиксированном вечно новое. Мы за то, чтобы актер был гибок и мог работать с любым режиссером.

Мария Осиповна Кнебель:

Вопрос самостоятельной работы при этюдном методе репетиции имеет исключительно большое значение.

Как бы ни был талантлив режиссер, но есть область, в которой его помощь бессильна. Режиссер не может увидеть за актера, не может подумать или почувствовать за него. Он может раскрыть актеру сверхзадачу, предлагаемые обстоятельства, быть верным зеркалом, отражающим малейшую фальшь, возникающую в исполнении у актера, но жить в образе, быть, видеть, слушать и слышать может только сам актер.

И как только актер на сцене перестает жить непосредственной оценкой происходящего, как только живые видения, живое общение, истинное физическое самочувствие подменяются даже самым великолепным изображением подсказа режиссера, так со сцены сразу веет скукой. Без живых, подлинных, горячих мыслей и чувств актера все на сцене становится мертвым...

Этюд заставляет актера при воплощении ряда конкретных действий отбирать наиболее типичные для создаваемого образа, наталкивает на его индивидуально неповторимые черты, учит конкретизировать самочувствие героя в определенных обстоятельствах данного момента [4, с. 117, 49].

Геннадий Назаров:

Этюд чем хорош? Мы приводим студента к ситуационному мышлению. Мы приводим его к самому себе. Даже если потом он попадает в «жесткий театр», он все равно сумеет оправдать любую форму, — этюдный метод учит и этому. Дело не в жанре, а во внутренней жизни.

Наталья Назарова:

Однако бывает такой вульгарно понятый этюдный метод — когда актера вообще невозможно ни к какому рисунку привести. Это неверно! Цель одна у этюдов — раскрытие истинной творческой природы именно этого человека. Там, на глубине, — есть чудо, талант, Божий дар, который так часто бывает скрыт под спудом представлений о самом себе, скован веригами комплексов, ложных психологических установок. А мы уверены: человек, абсолютно любой (и уж тем более прошедший сквозь сито отборочных туров), — талантлив. И наша задача, как педагогов, ждать и приглядываться, чтобы не принять поверхностное и эф-

фектное — за глубинное, ложное — за истинное. И в этом нам помогает тот самый «этюдный метод».

Анатолий Эфрос:

Этюдный метод — сверхпрактическая вещь. После действенного разбора все должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и сымпровизировать.

Разобрать, что тут происходит, со всем учетом глубины, извлечь профессиональный каркас и сыграть все на сцене. Под словом «ремесло» мы подразумеваем нечто плохое. Но знать такое ремесло — необходимо. Это истинное ремесло. Мысль работает аналитически. Фантазия художника работает точно в психофизическом, действенном плане. Основа становится действенной, динамичной.

Надо мыслить действенно-психофизически. Основа такого мышления в том, что человек видит все через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нем никогда не будет скуки, сонности, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни.

Когда человек так мыслит, он становится умнее, ведь умнее жизни — ничего не придумаешь [8, с. 36].

Подводя итоги, мне кажется важным отметить, что «этюдный метод», начало которому положил когда-то Константин Сергеевич, сегодня является колоссальным педагогическим средством, которое дает возможность комплексного воспитания актера. Актера-мыслителя, способного анализировать, разбирать и присваивать самые сложные перипетии роли; актера-личности, способного сохранить свою природу и индивидуальную позицию; актера-мастера, умеющего работать с любым режиссером и, наконец, актера-художника, способного создавать истинное, живое творчество, живой театр.

Список литературы

References

1. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. М., 1995.
Demidov N. The art of living onstage. Moscow, 1995.
Demidov N.V. Iskusstvo zhit' na scene. M., 1995.
2. Демидов Н.В. Творческое наследие: В 3 т. СПб., 2007. Т. 3. Кн.4.
Demidov N. The artistic legacy: In 3 vols. Saint Petersburg, 2007. Vol. 3. Book 4.
Demidov N.V. Tvorcheskoe nasledie: V 3 t. SPb., 2007. T. 3. Kn.4.

3. Демидов Н.В. Творческое наследие: В 3 т. СПб., 2004. Т. 1.
Demidov N. The artistic legacy: In 3 vols. Saint Petersburg, 2004. Vol. 1.
Demidov N.V. Tvorcheskoe nasledie: V 3 t. SPb., 2004. T. 1.

4. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1982.
Knebel M. Active analysis. Moscow, 1982.
Knebel' M.O. O dejstvennom analize p'esy i roli. M., 1982.

5. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. М. 1976.
Knebel M. The poetry of pedagogy. Moscow, 1976.
Knebel' M.O. Pojezija pedagogiki. M. 1976.

6. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб., 2006.
Filshhtinsky V. The open pedagogy. Saint Petersburg, 2006.
Fil'shtinskij V.M. Otkrytaja pedagogika. SPb., 2006.

7. Эфрос А.В. Избранные произведения: В 4 т. М., 1993. Т. 1. Репетиция — любовь моя.

Efros A. Selected works: In 4 vols. Moscow, 1993. Vol. 1. Rehearsals, the love of my life.

Jefros A.V. Izbrannye proizvedenija: V 4 t. M., 1993. T.1 Repeticija — ljubov' moja.

8. Эфрос А.В. Избранные произведения: В 4 т. М., 1993. Т. 4. Кн. 4.
Efros A. Selected works: In 4 vols. Moscow, 1993. Vol. 4. Book 4.
Jefros A.V. Izbrannye proizvedenija: V 4 t. M., 1993. T.4. Kniga 4.

Данные об авторе:

Сереброва Евгения Анатольевна — аспирантка кафедры мастерства актера Российского университета театрального искусства — ГИТИС.
E-mail: Ser-jane87@mail.ru

About the author:

Serebrova Yevgeniya — postgraduate student, Department of acting, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: Ser-jane87@mail.ru

Е. Е. Кузина

*Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства
Санкт-Петербург, Россия*

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ – КЛЮЧ К ИГРЕ АКТЕРА В МЕТОДЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

Аннотация:

В статье рассматривается психологический жест как ключевой интегральный элемент, связанный с репетиционными приемами актерской техники Михаила Чехова. Описываются упражнения, позволяющие актеру освоить игровое существование на сцене.

Ключевые слова: техника актера, игровой театр, Михаил Чехов, Ленард Петит, тренинг актера, психологический жест, импровизация, игра.

E. Kuzina

*Saint Petersburg State Theatre Arts Academy
St. Petersburg, Russia*

PSYCHOLOGICAL GESTURE AS A CLUE TO ACTING IN MICHAEL CHEKHOV'S METHOD

Abstract:

The article explores the psychological gesture as an integral key element rooted in rehearsal practices of Michael Chekhov's acting technique. The author describes several exercises made for actors specially devised to help them master an on-stage artistic existence.

Key words: acting technique, theatre, Michael Chekhov, Lenard Petit, actor training, psychological gesture, improvisation, play.

Сегодня во всем мире наблюдается всплеск интереса к методу Михаила Чехова. В России также многочисленные центры и студии проводят тренинги, мастер-классы «по Михаилу Чехову». Тем не менее можно с уверенностью утверждать, что серьезного и системного продвижения актерской техники Михаила Чехова в практику подготовки современного актера и режиссера не происходит. В России до сих пор не существует ни Студии

Михаила Чехова, ни Центра исследования его художественного метода, ни его музея.

В то же время в Европе и Америке педагогическое наследие Чехова бережно сохраняется и распространяется благодаря усилиям его учеников, получивших метод от Мастера «из рук в руки». Созданы многочисленные студии и ассоциации¹, проводящие регулярные мастер-классы, семинары, тренинги, конференции.

Проблемы теоретического изучения и практического освоения педагогики М. Чехова в России во многом связаны с тем, что эта часть метода разрабатывалась и оформлялась в годы странствий актера за границей². К анализу его педагогического опыта обращались М. О. Кнебель и Ю. Д. Вертман³. Были изданы избранные сочинения М. Чехова в двух томах (один из которых посвящен исключительно технике актера), пособие «Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы» (1993), монография финского театроведа Л. Бюклинг «Михаил Чехов в западном театре и кино» (2001), «Лекции для профессионального актера» (2011). В последнее время выходят статьи, посвященные тем или иным аспектам метода. Однако российским практикам почти ничего не известно о его последних открытиях в области новой актерской техники, сделанных после написания книги «О технике актера» (1945).

В последние двадцать лет предпринимались попытки обмена опытом между российскими и зарубежными последователями

¹ Нью-Йоркская ассоциация MICHA; Michael Chekhov Europe и Michael Tschechow Studio Berlin; лондонские Michael Chekhov Centre UK и Michael Chekhov New York Studio, Michael Chekhov Brasil и др.

² В странах Балтии (1932—1934) этот интерес обрел возможность профессиональной реализации на регулярной основе. Его педагогическая деятельность продолжалась в Дартингтон Холле, Великобритания (1936—1938); в американском Риджфилде (1939—1942). Чехов преподавал профессиональным актерам на Манхэттене (1941—1942), в конце жизни в Лос-Анджелесе занимался со многими будущими звездами Голливуда (1946—1955).

³ См.: *Кнебель М.О.* Процесс становления режиссера: Автореф.... доктора искусств. М., 1966; *Она же.* Вся жизнь. М., 1967; *Она же.* М. Чехов об искусстве актера // Чехов М.А. Литературное наследие. М., 1986. Т. 2. С. 5—30; *Вертман Ю.Д.* Театрально-педагогическая деятельность М. А. Чехова. Автореф.... канд. искусств. М., 1975.

метода М. Чехова в области тренингов: в 1993 году была проведена Международная научно-практическая конференция и «Байкальская театральная школа»; в 1994-м — «Международная школа-конференция Михаила Чехова» в Москве; в 2011-м — конференция «Михаил Чехов и Евгений Вахтангов. Время. Театр» в Москве и Санкт-Петербурге. В мае 2010 года в московском театре «Школа драматического искусства» в рамках «Семинара театров Содружества» по теме «Метод Михаила Чехова: актерское “Я” и художественный образ» были проведены мастер-классы Ленарда Петита (США), Гиттиса Падегимаса (Литва), Марйолайн Баарс (Нидерланды), Марины Александровской (Россия—Швейцария) и Вячеслава Кокорина (Россия). На семинаре российские актеры и режиссеры (в их числе и автор) в течение двух недель не только слушали лекции, но и занимались упражнениями М. Чехова, обсуждали проблемы практического применения его метода.

И тем не менее художественный метод Михаила Чехова не становится частью театрального образования. Такое положение дел обусловлено рядом противоречий.

До сих пор бытует мнение, что техника актера Михаила Чехова — это лишь набор репетиционных приемов, предложенных актером для актеров, в то время как театральные системы XX века создавались режиссерами. Хотя видным отечественным театроведом Андреем Кирилловым в ряде статей и диссертации было доказано, что уникальный театрально-педагогический метод Михаила Чехова представляет собой целостную систему, которая «не противоречит эстетике века режиссуры, а лишь доказывает ее непреложность» [2, с. 8].

Мешают внедрению метода Чехова в театральную педагогику стереотипы: многие практики полагают, что он пригоден лишь для гениального актера Михаила Чехова.

Одно из заблуждений, что метод Михаила Чехова является продолжением системы К. С. Станиславского и преподавание ведется нередко с позиций психологического театра.

Действительно, Михаил Чехов был одним из самых выдающихся учеников Станиславского и начинал свой педагогический путь как «верующий». Изложению своей трактовки системы Чехов даже посвятил публикацию в журнале «Горн» (1919), но

уже в ней выявились расхождения в понимании природы актерского творчества учителя и ученика. Уже в опытах Первой студии Чехов «отказался от использования личных переживаний как основы и цели актерского творчества и обратился к творческим возможностям воображения» [там же, с. 8]. Глубокий личностный и профессиональный кризис заставил М. Чехова *искать идеальную природу актерского творчества* и привел к антропософии Рудольфа Штайнера, оказавшей огромное влияние на мировоззрение, искусство и судьбу актера⁴.

С 1923 года репетиционно-педагогическая деятельность Чехова проходила в откровенной полемике со Станиславским, а их последняя встреча в Берлине в 1928 году вылилась в многочасовую дискуссию. М. Чехов считал, что надо переориентировать актера с собственной личности, с индивидуальных чувств и эмоций на *художественное «я»*, которое гораздо более значительно, более объективно и позволяет актеру преодолеть ограничения его маленького *личного «я»*.

Природа художественного метода Михаила Чехова игровая, а не психологическая. Разработанная им техника актера базируется на признании и узаконивании **игровой двойственности**: актер легко балансирует на грани двух миров — реального (он постоянно помнит о зрителе, видит партнеров и т.п.) и воображаемого мира персонажа. Он утверждал, что актер может «играть в полную силу, плача и смеясь, но при этом сохраняя объективность постоянно, чтобы видеть, что делает его сестра, сидящая в первом ряду» [5, с. 100].

Творчески **работая над ролью, актер имитирует образы воображения**. Чехов считал, что «образы фантазии живут самостоятельной жизнью» [4, с. 179], *за пределами* чувственного мира, в сфере духовного. Соприкосновение актера с этим миром происходит посредством *воображения*. Образ (именно этот термин, а не «персонаж», «характер», «роль» наиболее близок Чехову) не может

⁴ См.: Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова: Письма актера к В. А. Громову // Мнемозина: Док. и факты из истории отеч. театра XX в. М., 2000. Вып. 2. С. 85–142; Иванова А.А. Михаил Чехов: антропософия и поиск духовного пути // Театрон. СПбГАТИ. 2013. № 1. С. 15–32.

быть простым продолжением личности актера. Между образом, находящимся вовне, и личностью актера существует *дистанция*.

«**Переживания на сцене нереальны**» [там же, с. 266] (выделено мной. — *Е. К.*) в том смысле, что их дарует в минуты вдохновения творческая индивидуальность актера, а не его обыденное сознание, поэтому они *безличны*, очищены от всего эгоистического, личного. Актеру не нужно обращаться к эмоциональной памяти и вызывать воспоминания, например, о смерти бабушки. Наполненная эмоциональная жизнь, по мнению Чехова, включает всех «бабушек»: «В нашем образе будут жить все короли Лир, все отцы» [там же, с. 38].

«Настоящая актерская игра заключается в способности играть и быть наполненным чувствами, а при этом шутить со своими партнерами. **Это два сознания**» [там же, с. 100–101] (выделено мной. — *Е. К.*), — говорил Михаил Чехов профессиональным американским актерам в 1942 году. Одно из этих сознаний принадлежит актеру-творцу, оно связано с его *высшим «я»*, благодаря ему актер может воспринимать происходящее с персонажем сверху — объективно. Позже в книге «О технике актера» (1945) он уже различает в творческой индивидуальности три самостоятельных существа, **три сознания**: *высшее «я»*, которое в минуты вдохновения под воздействием творческих импульсов воплощает образы воображения в «материале» (теле и голосе актера); *нижнее «я»* (обыденное сознание) или *здравый смысл*, задача которого оберегать игру актера от хаоса и фиксировать найденную форму в теле и голосе; *третье сознание*, принадлежащее сценическому образу, «так называемым подсознательным глубинам вашего “я”» [4, с. 266]. Чехов приводит как пример признание одного известного венского актера: «Я ничего не смог бы достичь как актер, если бы появлялся на сцене таким, каков я есть в действительности: маленьким, горбатым, со скрипучим голосом и безобразным лицом[...] Но я сумел помочь себе в этом отношении: я всегда появляюсь на сцене как три человека. Один — маленький, горбатый, уродливый. Другой — идеальный, чисто духовный, находящийся вне горбатого, уродливого; его я всегда должен иметь перед собой. И, наконец, в качестве третьего я всегда играю на горбатом, уродливом и скрипучем» [там же, с. 268].

Высшее и низшее «я» являются проявлениями самого актера, третье сознание, принадлежащее сценическому образу, позволяет актеру входить в игру, сливаясь с персонажем. Актер Михаила Чехова как бы постоянно переходит воображаемый «порог» между собственной личностью, наблюдающей за персонажем и контролирующей действия на сцене, и воображаемым миром, в котором живет персонаж. Постоянные переходы создают раздвоенное состояние, которое, по мнению Чехова, должно стать для актера сознательным и привычным.

Тело актера развивается под влиянием душевных импульсов: вибрации мысли, чувства и воли делают его подвижным и гибким. Когда актер проигрывает роль в воображении, его тело, получая тонкие импульсы, прорабатывается не меньше, чем во время репетиции и готовится стать телом персонажа. «Пробужденные вашим воображением творческие чувства ваяют тело изнутри» [там же, с. 188]. Актер переживает целую гамму чувств и ощущений: *пра-чувства*, к которым относится, например, чувство движения, равновесия и т.д.; *средние* — пять известных всем чувств-ощущений; и *высшие* — чувство речи, пространства-времени, из которых наиважнейшими для актера являются чувства *целого, формы, красоты и легкости*, связанные с *высшим «я»*.

Для постижения мира образов **актер должен упражняться.** Цель упражнений — «*выработать способность мгновенной внутренней реакции на внешнее действие или положение*» [там же, с. 231]; а также «пробуждение творческого состояния, умение вызывать его произвольно» [там же, с. 187]. Чехов советует прекращать упражнения, как только возникло желание сыграть тот или иной момент: отдаться творческому импульсу и импровизировать. Он разрабатывает конкретные *репетиционные приемы*, помогающие актеру самостоятельно проникнуть в сущность роли интуитивным, а не аналитическим путем: *внимание и воображение; психологический жест; воображаемое тело и воображаемый центр, атмосфера, характерность, импровизация.*

Психологический жест является ключевым системообразующим компонентом чеховского метода, в котором наиболее ярко проявляется игровой принцип «выворачивания» — «преобразования внешнего во внутреннее и превращения внутренней жизни во

внешнее событие» [5, с. 80]. Само словосочетание «психологический жест» является оксюмороном. Это не обыденное движение, а *архетипическое*: психологические жесты относятся к натуралистическим жестам как «ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ» [4, с. 203]. Во многих фразеологизмах: «прийти к заключению», «схватить идею», «порвать отношения», «разрываться на части» и др. — невидимо жестикулирует душа. Вместо рационального анализа или поиска эмоции М. Чехов предлагает актеру выполнить жест — выразить внутреннее в движении всего тела, повторить его, внимательно прислушиваясь к изменениям внутри до тех пор, пока врожденное *чувство целого* не подскажет, что найден точный жест, подобно магниту притягивающий все психологические и физические элементы сценического образа. Во время игры на сцене он чаще всего скрыт от зрителя, но продолжает существовать как внутреннее движение, как энергетический поток, пробуждая у актера глубинные ассоциации, укорененные в теле и связанные с архетипами.

По свидетельству Ленарда Петита [3 с. 32], М. Чехов никогда не использовал словосочетаний «энергетическое тело»⁵ или «жизненное тело». Эти термины, пришедшие из антропософии Р. Штайнера, Петит использует для работы с *энергией*: «актер или захватывает пространство, заполняя его энергией, или нет» [там же, с. 3]. Энергия связана с *физическим присутствием* актера, ведь благодаря движению актер может сделать невидимое (внутренний процесс) видимым для партнера и зрителя. Следовательно, под *энергией* подразумевается «сила, которая передвигает тело, сущность которой не в мускулах или костях. Это жизненная сила. Она имеет множество различных названий, наиболее часто из которых используются “дух”, “ци” или “прана”. Работая в технике М. Чехова, необходимо придерживаться именно этой концепции энергии» [там же, с. 4].

Приведем несколько подготовительных упражнений, обучающих актера работе с двумя сознаниями и двумя телами: *физическим* и *энергетическим*.

⁵ Однако М. Чехов употреблял слово «энергия»: «Чувствуйте движущуюся в вас энергию [...] Эта внутренняя энергия — это достояние нашего второго, духовного актера. Я всегда в любой момент могу заставить эту энергию (второго духовного актера) двигать мое тело так, как я хочу». См.: Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. М., 1989. С. 9–10.

«Нахождение жизненного тела».

Инструкция: «Поднимите правую руку так, будто вы указываете на небо. Затем опустите ее так, чтобы она повисла естественно. Повторите движение несколько раз той же рукой, наблюдая за тем, что вы ощущаете в момент поднимания руки. Теперь представьте, что внутри вашей физической правой руки находится другая, энергетическая рука той же формы. Поднимайте сначала энергетическую руку, а затем физическую. Физическая рука следует за энергетической. Теперь начинайте опускать энергетическую руку, физическая следует за ней.

Вы можете выполнить это упражнение двумя способами: визуализировать движение, представляя воображаемую руку и реальную, следующую за ней, или через ощущение, будто вы поднимаете воображаемую руку, за которой следует реальная. Вы действительно нечто ощутите. Сконцентрируйтесь на ощущениях. Это трудная работа — визуализировать, но вы будете вознаграждены за труд» [там же, с. 33–34].

После многократных повторений актер испытывает особое чувство удовольствия и легкости от пробуждения жизненного тела, которое проявляет себя в ощущениях тепла, покалывания, расширения, пульсации и т.п.

В этом простейшем упражнении актер познает **«художественную структуру»** психологического жеста, состоящую из трех этапов:

— *Подготовка* (или предвосхищение). Актер, находясь в спокойном состоянии, начинает представлять движение энергетического тела от начала до конца.

— *Собственно действие или движение*, звук (звук, как и жест, в понимании М. Чехова, представляет собой энергетическую силу в пространстве). Физическое тело следует за энергетическим.

— *Продолжение (или излучение)*. В этот момент физическое тело прекращает движение, а энергетическое продолжает излучение.

М. Чехов предостерегал от излишнего теоретизирования, так как рациональный анализ уводит от интуитивного познания, связанного для актера с физическими импульсами.

Следующее упражнение помогает ощутить жизненное тело как поток энергии.

Инструкция: «Ходите в пространстве так, будто вы персонаж мультфильма, старающийся незаметно подкрасться к спящей собаке. Подкрадывайтесь преувеличенно большими шагами. Все ваше внимание поглощено тем, чтобы двигаться по классу бесшумно. Меняйте темпы движения и длину шагов. Играйте и наслаждайтесь тем, что вы делаете, как ребенок. Подкрадывайтесь. Через несколько минут начните ходить нормальным шагом, воображая, что вы все еще двигаетесь как персонаж мультфильма. Вы можете остановиться, воображая, что ваше энергетическое тело продолжает подкрадываться. Выполняя это, действительно представляйте подкрадывающееся движение. Это очень важно — локализовать воображение на мышечном чувстве, на “теле-жизни”, ощущать, что вы действительно делаете это. Стоп. Понаблюдайте за собой. Какие новые ощущения, импульсы, образы возникли в теле?» [там же, с. 37].

Приведенное упражнение основано на игровом раздвоении ощущений актера: с одной стороны, есть реальное физическое тело и его конкретные ощущения, с другой — есть жизненное тело, наполненное энергией психологического жеста. Оно связано с воображением и может существовать в другом режиме, нередко контрастирующем с физическим движением.

Психологический жест как интегрирующий элемент чеховского метода обнаруживается во всех *репетиционных приемах*. С помощью психологического жеста актер может возродить жизнь как непрерывный внутренний процесс в звуке, в слове, в каждой сцене и в пьесе целиком. Чехов уверяет, что найти психологический жест роли — значит найти образ в целом.

Процесс **внимания**, по Михаилу Чехову, представляет собой совокупность четырех психологических жестов: актер должен *удерживать* имитируемый образ, *притягивать* к себе и устремляться к нему, проникать через внешнюю оболочку образа в его внутреннюю жизнь.

Целая серия упражнений основана на предположении, что *энергетическое тело* может мгновенно «обнять», «схватить» как *целое*, вобрать в себя и удерживать в воображении как образ любой предмет или явление.

Из «Дневника тренингов» автора статьи (Москва, май 2010)⁶. «Ленард предложил нам внимательно рассмотреть стул; затем вообразить, что энергетическое тело приближается к стулу, обхватывает его, впитывает в себя и возвращается к актеру. Можно было ходить по классу, чувствуя, что стул внутри, затем надо было трижды выйти из этого воображаемого тела стула и снова войти в него. Затем надо было произнести: “Я есть стул. Стул владеет мной”. После такой мысленной операции можно делать простые движения, вступать в короткие диалоги с партнерами (с заданным текстом) и т.п., ощущая себя “человеком-стулом”. Мы проделали это упражнение с тремя разными стульями, чтобы понять, как характер стула меняет рождающийся образ».

Такого рода упражнения подводят к **характеризации** (по нашему мнению, это верный термин для обозначения характера и характерности — в технике М. Чехова они слиты воедино).

Актер может выбрать любой предмет для подражания, воплотиться в него, с помощью психологических жестов как внутренних движений позволяя себе то глубоко погружаться во внутренний мир персонажа, то выходить из образа. Два тела актера — его *физическое тело* (связанное с низшим «я») и *энергетическое* могут быть разделены: одно из них живет мыслями и чувствами персонажа, другое позволяет актеру физически *присутствовать* здесь и теперь, контролировать свои ощущения и движения, ни на минуту не забывая, что он лишь играет.

Психологический жест для актера также может стать инструментом исследования структуры сцены, монолога, фразы и др. Актер, используя его, осваивает **законы сценической композиции**:

1. *Трехчленность*: «Начало вы переживаете — как зерно, из которого развивается растение; *конец* — как созревший плод, и *середину* — как процесс превращения зерна в зрелое растение, начала в *конец*» [4, 272].

2. *Полярность* начала и конца: «если в произведении искусства действительно происходит *превращение* начала в конец, то оно[...] превращается в свою *противоположность*» [там же,

⁶ Автор статьи принимала участие в мастер-классе Л. Петита (Москва, 2010), посвященном практической работе с такими базовыми категориями метода М. Чехова, как *энергия; присутствие; воображение; сознание*.

с. 272]. В психологическом жесте контрасты проявляются как противоположно направленные векторы движения в начале и в конце исполнения или жесты-антагонисты: *расширение/сжатие; открывание/закрывание* и т.п.

3. *Инверсия*: в импровизациях по М. Чехову актер не блуждает бесцельно, его действиями руководит заключительный момент. Актер знает, чем закончится его жест, но не знает, как он будет исполнен, какие новые импульсы возникнут.

Различные *окраски жестов*, изменения темпов, направлений движения, выполнения *легато* или *стаккато*, сочетания *с качествами движения (формирующими, плавными, реющими и излучающими)* открывают дорогу *импровизации*.

Таким образом, психологический жест как инструмент работы с энергией позволяет актеру осваивать законы игрового существования на сцене, отличные от законов психологического театра. Он овладевает умением мгновенно переходить от обычного самочувствия к творческому, связанному с экстра-расходом энергии, от своего физического тела к *телу-жизни*, от *нижнего «я»* к *высшему*, от образа к себе, от «да» к «нет», от вымысла к реальности. Способность мгновенно переключаться требует от актера полной мобилизации, доверия рождающимся в глубинах тела и души импульсам, готовности мгновенно откликаться на образы воображения и с удовольствием подчиняться им, отдаваясь стихии игры-импровизации.

Игровая природа актерской техники М. Чехова проявляется в умении существовать в двух мирах одновременно — воображаемом и реальном. *Высшее «я»* инспирирует действия актера, а *нижшее «я»* контролирует движения тела, на котором актер как на послушном инструменте играет, создавая художественный образ. Актер не идентифицирует себя с персонажем, он сочувствует ему, сопереживает, то погружаясь в мир его переживаний, то выныривая и наблюдая за собой, играющим роль, со стороны. Такая способность, заверяет актеров Чехов, в значительной степени раскрепостит творческое «я», и оно все чаще и чаще будет дарить вам минуты вдохновения.

Однажды Михаил Чехов, вероятно, в пылу полемики, сказал: «Если “система” Станиславского — школа, то мой метод —

университет для актера». Режиссер Анатолий Васильев так же считает метод Михаила Чехова университетом, а Георгий Товстоногов — «высшей математикой театра» [1, с. 25]

Список литературы

References

1. *Бюклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб., 2000.
Byckling L. Mikhail Chekhov in Western theatre and cinema. Saint Petersburg, 2000.

2. *Кириллов А.А.* Театр и театральная система Михаила Чехова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2008.

Kirillov A. Theatre and theatre system of Michael Chekhov. Dissertation summary for a degree of Cand. Sc. (Art Criticism). Saint Petersburg, 2000.

Kirillov A.A. Teatr i teatral'naja sistema Mihaila Chehova. Avtoreferat disertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. SPb., 2008.

3. *Чехов М.А.* О технике актера // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. Об искусстве актера.

Chekhov M. On the technique of acting // Chekhov M. Literary heritage. In 2 vols. Moscow, 1986. Vol. 2. On the art of acting.

Chehov M.A. O tehnike aktera // Chehov M. A. Literaturnoe nasledie. V 2-h t. M., 1986. T. 2. Ob iskusstve aktera.

4. *Чехов М.А.* Уроки для профессионального актера. М., 2011.

Chekhov M. To the actor. Moscow, 2011.

Chehov M.A. Uroki dlja professional'nogo aktera. M., 2011.

5. *Petit, Lenard.* The Michael Chekhov Handbook. London & N.Y., 2010.

Данные об авторе:

Кузина Елена Евгеньевна — преподаватель Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. E-mail: kuzinaee@mail.ru

About the author:

Kuzina Elena — lecturer, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy. E-mail: kuzinaee@mail.ru

Л.П. Тимофеева

Государственный институт искусствознания

Москва, Россия

**СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ФАРС КЁГЭН. ИДЕЯ СМЕХА
В ЯПОНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ**

Аннотация:

Фарсу Кёгэн — малоизученному жанру японского традиционного театра — посвящена данная статья. Обращаясь к формам обрядово-игровой культуры Японии, повлиявшим на формирование жанра, автор исследует особенности сакрального смеха, его частные задачи в Кёгэн, рассматривая смех как главное сценическое средство.

Ключевые слова: японский традиционный театр, Кёгэн, сакральный смех, Ногаку.

L. Timofeeva

State Institute for Art Studies

Moscow, Russia

**KY GEN: MEDIEVAL FARCE.
THE IDEA OF LAUGHTER
IN JAPANESE THEATRE TRADITION**

Abstract:

The article is devoted to ky gen, a specific genre within the universe of Japanese traditional theatre, which has unjustly received poor coverage. The author anatomises the peculiarities of sacred laughter, its particular role in ky-ōgen — amidst the problem of laughter in itself being the main artistic device — by means of unveiling the forms Japanese ritual game culture takes, as it has doubtlessly produced influence on the formation of the genre.

Key words: Japanese traditional theatre, ky gen, sacred laughter, Nōgaku.

Важным аспектом в исследовании японского традиционного фарса Кёгэн, одного из ярких и самобытных жанров традиционного искусства Японии, является понимание театра как модели мира, на которую с помощью разнообразных сценических средств проецируется система принципов и взглядов, определяющих взаимоотношения индивидуума и окружающей его действительности. В этой системе гармонично сочетаются пред-

ставления о пространственных и временных свойствах, уровни мироустройства человека, его связь с божеством, с другими людьми, сакральные знания о божественном и человеческом миропорядке, связанные с духовными практиками. Здесь мастерство актера не только техника, но и религиозно-мистический опыт, постигаемый на этапах становления, передаваемый зрителю во время спектакля гармонический канон стиля, отражающий мироздание в единстве его контрастов. Европейскому зрителю для полноценного восприятия восточного театра, вышедшего из древнего ритуала, несущего его в себе, нужна особая сосредоточенность, духовная зрелость, так как многие составляющие спектакля¹ для него неразличимы, поскольку не связаны с привычными ему знаниями о мире. Неразличимы они и для китайца в китайском театре, и для японца в японском театре, но только по иной причине. Вся их жизнь и в настоящее время неотделима от ритуала, для них символика спектакля — единое целое с символикой бытовой жизни.

Важен для нас и другой аспект — понимание природы японского театрального искусства как «союза» сакрального и эстетического. Спектакль здесь таинство, театр — философия. Каждый элемент находится на сакрализованной территории и равен традиции, сакральной и эстетической.

Фарс Кёгэн² — это короткие одноактные драматические представления, в основе которых пьесы комического содержания, построенные на диалоге. До окончания Второй мировой войны Кёгэн входил в композицию спектакля Ногаку³. Она

¹ Важно отметить, что применительно к восточному театру слова «действие» и «представление» лучше отражают его природу. Слово «спектакль» в этой работе автор использует как близкий по значению синоним.

² Слово «кёгэн» китайского происхождения. Его современное значение в японском языке включает в себя три дефиниции: 1) пьеса, спектакль, представление; 2) фарс Кёгэн; 3) трюк. Буквальное значение — «безумные слова». Семантическая история слова чрезвычайно интересна и во многом отражает специфику жанра. Впервые в письменных памятниках оно встречается в поэтической антологии Манъёсю (VIII в.) со значением «нелепая шутка». Автор подробнее коснется этой темы в следующих работах.

³ Сегодня для разграничения двух типов представлений используют название «Ногаку». Ногаку — это спектакль традиционной структуры, где драмы Но чередуются с фарсами Кёгэн.

включает в себя пять спектаклей театра Но и четыре (иногда три) спектакля театра Кёгэн, которые играют попеременно. Сегодня Кёгэн остается в структуре Ногаку интермедийным представлением и в то же время живет как самостоятельный театр, фарсы играют как отдельные спектакли (как правило, это две фарсовые пьесы, перемежающиеся музыкальными связками). Исследователи по-разному объясняют, как и почему два жанра — Но и Кёгэн — объединились в структуре одного представления Ногаку. Это вопросы отдельного исследования, которое ведется автором⁴ и будет представлено. Здесь отметим лишь безусловное функциональное назначение комической интермедии внутри сложного церемониального действия. Зритель получает разрядку, отдохновение, а актер — возможность для смены костюма и небольшую передышку.

Для истории театра японский фарс представляет собой уникальный феномен — в стремлении к независимости часть отделилась от целого, обрела самостоятельную форму спектакля, сохранив первоначальное единство композиции Ногаку. Добившись признания своего искусства и повышения социального статуса искусства Кёгэн, комические актеры получили широкую популярность, составляя сегодня серьезную конкуренцию Кабуки и в этом аспекте опережая театр Но. Тем не менее многовековое подчинение школам и труппам Но явилось причиной того, что в историческом, практическом и философском ракурсах искусство Кёгэн изучено в гораздо меньшей степени, чем какая-либо другая форма традиционного японского театра. В этом смысле для театроведения приоритетно рассмотрение фарса Кёгэн как феномена смеховой культуры средневековой Японии, запечатленной в театральной традиции, что и является целью данной статьи. На путях своего исследования автор считает необходимым обозначить, что такие жанры традиционного япон-

⁴ Автор считает, что идея Ногаку — средствами, которые предлагает нам мир (имеется в виду общая японская концепция мироздания, где человек повсеместно может ощутить божественное присутствие), — предоставить зрителю возможность соприкоснуться с божеством, увидеть божественное мироустройство и благодаря этому познать иллюзорность этой реальности. Кёгэн весело и просто «рассказывает» видимую реальность, Но — божественную. Разные языки, идея одна.

ского театра, как Кёгэн и Но, сегодня абсолютно жизнеспособны в общемировом театральном контексте. Более того, это жанры, не подвергшиеся десакрализации⁵ (западноевропейский театр не сохранил таких форм), внутри которых отражается древняя обрядово-игровая культура Японии, и их совершенно справедливо можно классифицировать как мистериальные жанры, где «мистерия» означает «таинство».

Японский традиционный театр формировался внутри обрядово-игровой культуры. Многие элементы в структуре современного спектакля не традиционного театра когда-то имели религиозное назначение, но в процессе развития сценического искусства приобретали иные функции, подчас сохраняя и архаические следы. Для сегодняшнего зрителя театральный костюм — часть характеристики образа героя или режиссерского замысла в целом и в то же время костюм — некий элемент, необходимый актерскому перевоплощению. Первое значение костюма сформировалось в процессе развития театрального искусства, второе связано с ритуальными функциями исполнителя, который должен был в своем облике отразить атрибутику определенного культа. Так, в западноевропейском театре сакральный порядок эволюционирует в театральный ритуал, бесконечно далекий от своих генетических корней: элементы жреческого действия стали элементами сценического действия, зритель, в прошлом соучастник ритуала, обрел отстраненную позицию наблюдателя. Живая энергия театрального представления, имевшая в своей основе мистериальную структуризацию, атрибутивность и функциональность религиозного культа, приобретала необходимые ей законы и систематизацию, испытывая в процессе эволюции многочисленные влияния.

История японского театра сохранила для нас следующий эпизод. Существуют ссылки на старинное свидетельство, в ко-

⁵ Стой лишь оговоркой, что сегодня актеры нескольких династий Кёгэн (Но-мура, Сигэяма) проводят уникальнейшие художественные опыты, в которых их исполнительское мастерство как часть японского традиционного театра используется в постановках комедий Шекспира или опер Моцарта. Актерская техника, изъятая из канонической структуры спектакля и работающая с текстами, относящимися к совершенно иной театральной культуре, становится лишь мистериальной техникой, применяемой на десакрализованной территории.

тором говорится, что однажды император Хорикава (1087—1107) распорядился, чтобы в промежутке между священными танцами было сыграно комическое действо. «Некто по имени Юкицуна, исполнитель Саругаку, предстал перед императором и приближенными в лохмотьях, босой и, задрав штаны, преувеличенно дрожа от холода, пробежался десять раз вокруг костра по внутреннему двору... При этом он непрерывно непристойно жестикулировал и выкрикивал: “Ночь сгущается, мне становится холодно! Погрею-ка я свою мошонку у огня!” Зрители были доведены до приступа смеха» [1, с. 302]. Благодаря просьбе императора церемониальное действо обрело в своей структуре комическую интермедию, а сам он получил некую разрядку, отвлекшись от строгости и серьезности предыдущего действа. Мы не можем с уверенностью утверждать, что именно это обстоятельство или что только это обстоятельство повлияло на формирование структуры искусства Ногаку, но нам доподлинно известно, что уже в 1357 г. в одном из частных дневников словом «кегэн» названы комические сценки, скорее всего, основанные на импровизации и комическом диалоге, а в середине XIV в. в цехах Дэнгаку⁶, Саругаку⁷, Эннэн⁸ имелись профессиональные комические актеры, и их искусство называлось «Кёгэн». К тому моменту сочетание серьезных пьес (драм Но) и комических сценок (интермедий Кегэн) в одном спектакле стало традицией.

Автор рассматривает смех в Кёгэн как главное сценическое средство, обращаясь к традиции сакрального смеха, особенностям, отличающим ее от смеховой традиции средневекового западноевропейского театра, ее частным задачам в Кёгэн. Итак, в основе обрядово-игровой культуры Японии лежит ритуал как важнейшая для японского сознания форма человеческого

⁶ Дэнгаку (с яп. «сельские пляски») — сельское обрядовое действо, в сюжете которого борьба за контроль над полями между злыми и добрыми силами.

⁷ Саругаку (искаж. *сангаку*) от китайского слова «*саньлэ*», которым в Китае определялись народные театрализованные действия, основанные на комической пантомиме, акробатике, искусстве иллюзии; в Японии — народные представления, которые состояли из комической пантомимы и исполнялись во время состязаний сумо во дворцах или в храмах.

⁸ Эннэн, или Эннэн-но май (с яп. «танцы долгой жизни») — синтоистские представления, источником которых явились древние магические танцы.

бытия. Он же явился и источником, и формообразующим началом для Кёгэн.

Традиционно основным ритуальным источником, из которого произошло японское театральное искусство, считается танец богини Удзумэ у Небесного грота: она призывала выйти из этой пещеры обидевшуюся на брата Великую Аматаэрасу. Но к этому мифу, о котором в этом же ключе упоминает Дзэами⁹, обратимся позже. А в качестве источника именно комического действия рассмотрим хорошо известный миф «О братьях Умисати (*Удачливый в море*) и Ямасати (*Удачливый в горах*)», рожденных от небесного божества и земной богини. Ознакомиться с его письменными версиями мы можем в *Нихон-сёки*¹⁰[9].

Есть версия, что в основе этой легенды лежит реальный исторический факт времен объединительной воинственной политики правителей Ямато в период Кофун (III—VI вв.). На острове Кюсю существовало племя Хаято, которое долгое время не хотело подчиняться, однако, после поражения, покорилося. В знак покорности оно должно было прислать ко двору Ямато посольство с дарами и исполнить свой местный танец. Как отмечают такие исследователи, как Конрад Н. И. и Анарина Н. Г., миф о двух братьях важен для истории театра тем, что здесь впервые появляется слово «*вадзаоги*», записанное иероглифами, которые сейчас читаются как «*хайю*» и обозначают «действитель», «актер». Умисати воспринимается первым профессиональным актером, владеющим искусством комического сюжетного танца. Это первый актер в истории японского театра, применивший «грим» (красную глину), а не жреческую маску. Все, что делал Умисати, было направлено на то, чтобы смягчить, задобрить своего брата, т.е. божество, при этом Умисати и сам является божеством. «...Он начал перебирать ногами — будто бы к его ступ-

⁹ Дзэами Мотокиё (1363—1443) — один из основателей театра Но, актер и драматург, выдающийся теоретик, создавший целую систему философско-практических трактатов о сценическом искусстве Ногаку. В трактат 1430 г. «Сюдосё» («Книга о достижении пути») Дзэами помещает важнейшие для развития Кёгэн размышления о комических актерах и сути комических сцен.

¹⁰ *Нихон-сёки* (с яп. «Анналы Японии»; букв. «Записанные кистью анналы Японии»), 720 г. — летописно-мифологический свод, зафиксировавший хронике правления японских императоров с древнейших времен до 697 г.

ням подступает вода. Потом начал поднимать одну ногу за другой — будто вода уже поднялась ему до колен. Вслед за этим он испуганно хватался за поясицу: вода достигала ему уже до пояса. Вот он в ужасе поднимал руки к груди: вода была уже у него под мышками. Наконец, в отчаянии поднимал руки высоко над головой и издавал крик о помощи: вода дошла ему уже до шеи...»[6, с. 313].

Ямасати здесь не только божество, он является одновременно и зрителем, т.е. цель Умисати и у зрителя вызвать положительные чувства через смех. Таким образом, можно считать, что именно этот миф заложил основы для формирования жанра Кегэн и театральной смеховой традиции Японии.

Пожалуй, самое значительное влияние на Кёгэн оказали представления обрядово-игровой культуры Кагура, Дэнгаку, Эннэн, разные части действия которых были заимствованы фарсом Кёгэн и повлияли на его становление как театрального жанра. При изучении перечисленных жанров важно обратить внимание на то, что все эти представления обрядово-игровой культуры сформировали общую театральную традицию Японии, т.е. каждый из них особым образом был воспринят и Ногаку, в структуре которого долго находился фарс Кёгэн, и Нингё Дзёрури¹¹, и Кабуки, и другими театральными формами. Отметим, что, находясь в структуре Ногаку, и театр Но, и фарс Кёгэн были связаны взаимным влиянием, — то, что формировало искусство Но, то формировало и Кёгэн.

Кагура представляет собой «синтоистские ритуалы-игры», Дэнгаку и Эннэн — жанры, вышедшие из синто-буддийской обрядово-ритуальной традиции. Обращаясь к этой культуре, важно понимать, что «синтоизм — первобытная религия Японии. Она сложилась из очень древних верований. В их числе поклонение предкам, культ солнца, пережитки тотемизма, анимизм. Вся природа представлялась одухотворенной и живой. Людям могли являться божества гор, вод и деревьев. В театре Но действуют духи сосен, дух банановой пальмы, дух вишни... Правда, там они, не теряя своей подлинной сущности, превращаются в поэтиче-

¹¹ Нингё Дзёрури (с яп. «нингё» — кукла, «дзёрури» — драматическая баллада) — форма традиционного кукольного театра Японии.

ские видения... Природу пытались подчинить себе при помощи магических обрядов. С течением времени они принимали театрализованную форму и превращались в увлекательное зрелище» [8, с. 541].

Кагура послужил основой в сложении многих элементов сценического действия японского традиционного театра вообще и фарса Кёгэн в частности. Шаманы-жрецы являлись основными участниками этого действия, они заклинаниями вызывали родовое божество, которому предлагалось участвовать в праздничной трапезе с членами рода, затем все веселились, получая от божества укрепление жизненных сил. Служители культа стали предтечами актеров уже в реальной практике театрализованного действия, здесь стали использоваться музыкальные инструменты; молитва и песня из Кагура позже «сплелись» в драматургические поэтизированные тексты. Оставляя своей главной целью увеселение, или задабривание божества, представления становились изощреннее в средствах, их затронул процесс театрализации: древние мифы о богах проходили через «этап драматизации», совершенствовалась и усложнялась исполнительская техника. На этапе роста влияния городской культуры, во многом связанной с развитием увеселительных жанров и «породившей» театр Кабуки, образовался комический тип Кагура — *дайкагура*. «Это были попытки ввести в мир бессмертных богов мир смертного человека. От этого Кагура начал терять свою особую атмосферу шаманского, завораживающего духа» [1, с. 25].

Вполне возможно, что в спектаклях Ногаку знатный зритель так же, как и божество, задабривался с помощью фарса. Важно и то, что Кагура — это первое ритуально-игровое действие, в котором комическое «расположилось» в единой структуре со строгой молитвенностью литургического представления — соединились мир земной и мир божественный. Эта идея равновесия является смысловым началом для композиционной структуры Ногаку. Есть свидетельства, что между действиями в Кагура игрались цирковые представления интермедийного характера, что оказало косвенное влияние на Ногаку, в структуре которого Кёгэн закрепился как интермедия.

Дэнгаку вырастают из первобытных сельских обрядов заклипательного и молитвенного характера, связанных с посадкой

риса и получивших название *таасоби* (букв. «полевые игры»). В них отражались магические верования. *Таасоби* должны были содействовать изгнанию злых духов, очищению рисового поля. Словесная основа *таасоби* — диалог (*мондо*) в виде вопросов и ответов, реже встречается песня. Диалогичен и фарс Кегэн. Условность как важнейшая особенность представлений Дэнгаку — отличительная черта и для Кегэн, в котором перемена обстановки на сцене отмечается, например, переходом актеров с одного места на другое. Веер, использовавшийся в Дэнгаку как атрибут многочисленных действий, те же многочисленные атрибутивные функции имеет и в Кёгэн. Веер может быть веслом, текущей рекой, ураганом, бутылочкой сакэ, пилой и много чем еще, в зависимости от содержания разыгрываемой пьесы. Веер — неотъемлемый элемент для финального танца, присутствующего в некоторых фарсах.

Для структуры земледельческих представлений характерно обращение «кто вы?» и ответ, который должен прояснить функции действующих лиц, которым задается вопрос. Обращаясь к фарсу Кёгэн, мы видим, что одним из композиционных элементов пьесы и спектакля является *нанори* — представление актера публике — «самоназывание».

Дэнгаку — один из важнейших источников для фарса Кёгэн. Рассмотрение многих других составляющих этих представлений, являвшихся в первую очередь элементами фольклорной культуры и повлиявших на устройство сцены, костюм и даже принципы актерской игры, является для автора целью отдельного исследования. Отмечу лишь, что японская фольклорная традиция, выразившаяся в Дэнгаку, обогатила Кёгэн как жанр, ярко характеризующий смеховую театральную культуру. Бытовой сюжет, народная мудрость и юмор, дарящий настроение праздника при встрече с божеством, как бы дополняющий священный трепет от этой встречи чувством восторга и всеохватывающей радости, неброскость и лаконичность костюма фарсера, народные песни и мелодии Кёгэн — все это тесно связано с влиянием обрядово-игровых действий Дэнгаку.

Обратимся к Эннэн. Словом «эннэн» (букв. «долгие лета») называлась заключительная часть богослужений в буддийских храмах. Это было молитвословие о долголетьи и процветании всех

присутствовавших гостей. Считается, что все происходящее сопровождалось танцевальными и песенными номерами, позже традиция трапезы исчезла, а действия с увеселением гостей остались.

Спектакль Ногаку мог заимствовать у Эннэн некоторые компоненты структуры, в частности, чередование драм Но с небольшими пьесами Кёгэн, построенными на диалогах. Собственно, сама диалогическая структура фарса во многом напоминает структуру прологов *кайко*¹². Примечательно, что *кайко* в Эннэн, хотя и исполнялись в шутовой манере, были посвящены довольно серьезным вещам, касающимся церемониала буддийской службы. Это можно назвать японским театрализованным оксюморонам, где соединялись на первый взгляд несовместимые вещи — разговор о религиозном действе и комическое, обеспечивающее происходящее дистанцией. Таким образом, основная идея Кёгэн — «рассказать» о мире божественном сквозь призму мира людского — сформировалась в фарсе под влиянием Эннэн, а именно прологов *кайко*.

Уникальность Кёгэн во многом связана с тем, что разные элементы жанров ритуальной и обрядово-игровой культуры (диалоговая структурация, идея смеха как сценического средства, детали костюма, музыкальная и мелодическая традиция), под влиянием которых он был рожден, образовали поэтику фарса, создав некую синкретичную цельность. В ней, помимо религиозного знания японцев, заключены исполнительское искусство в актерской игре и в создании предметов, необходимых для сценического действия (костюма, бутафории, маски), да и собственно отражения бытовой жизни японского народа в текстах фарса, в его языке.

Таким образом, на этапах формирования фарса Кёгэн, Ногаку и других форм традиционного японского театра все названные жанры оказали значительное влияние. Традиционное сценическое искусство Японии прошло путь от ритуально-обрядовых и религиозных форм к канону. Интермедийный характер и функция задабривания из Кагура, эстетизация фольклора из

¹² Кайко — диалоги двух исполнителей, в которых один задавал вопрос о буддийской службе, а другой отвечал, часто прибегая к разного рода шуткам; произносились диалоги и в речитативной манере.

Дэнгаку, смысловая структура диалога из Эннэн — все эти элементы сформировали Кёгэн как цельный самодостаточный жанр.

Вернемся к мифу периода Дзёмон (13 000—III в до н.э.?) о богине Удзумэ, танцующей у входа в Небесный грот. Как пишет Конрад, в основе этого действия «представления о возможности с помощью магии воздействовать на жизненно важные факторы человеческого существования: на душу, как носительницу жизненного начала в человеке, на солнце, как источник жизненной силы для всего существующего» [6, с. 311].

Н. Г. Анарина считает, что этот танец стал основой всех форм народного «исполнительского фольклора и традиционного театра в целом». «А богиня Удзумэ рассматривается как прародительница шаманок *мико*, которые передали исполнительской культуре психофизическое состояние богоохваченности как непременную составляющую творческого самочувствия традиционного актера» [1, с. 20]. Позже танец Амэ-но Удзумэ исполнялся жрицами *сарумэ*, «священными плясуньями», уже не шаманками.

В этом священнодействии, исполняемом богиней, зафиксировано одновременно и сценическое, и ритуальное средство, благодаря которому Аматэрасу, забыв свой гнев, возвращается в мир. С помощью своего танца Амэ-но Удзумэ рассмешила всех своих божественных зрителей. Так, сакральный смех можно рассматривать как средство, благодаря которому публика была охвачена восторгом в ожидании появления божества. Если танцующая Удзумэ, призывая Великую Аматэрасу, находилась в экстатическом состоянии, то божественные зрители, обращаясь к входу в Небесный грот с той же целью, безудержно хохотали.

В традиции дзен¹³ для эпизода со всеобщим весельем существует несколько иная трактовка. Здесь необходимо будет уточнить некоторые детали в этом мифе: обнажаясь, Удзумэ показала божествам свой *огромный* живот, что, собственно, и вызвало

¹³ Практика дзен появилась в Японии еще в VII в. н.э., но распространение дзен как направления японского буддизма начинается в конце XII в. Первым проповедником дзен считается Эйсай — буддийский монах, который после прибытия из Китая основал в Японии школу Риндзай. В первой половине XIII в. проповедник Догэн, тоже обучавшийся в Китае, основал школу Сото. Обе школы сохранились до нашего времени. В Японии есть поговорка: «Риндзай для самураев, Сото для простолюдинов».

всеобщий смех. Для нас очевидно, что большой живот Удзумэ — плодоносящее начало, чрево, связанное с телесным низом (кишечником и половыми органами), а «земледельческий, магический характер смеха должен увеличить плодородие» [10, с. 71].

Традиция сакрального смеха, истоки которой находятся в священнодействии, совершенном божествами, и продолжаются в более поздних обрядово-игровых представлениях и в дзенской культуре, закрепится в фарсе Кёгэн, живо и ярко воплощающем на сцене средневековый быт японского народа и его верования. Небольшие сценки, играющиеся до сих пор на разговорном языке, призваны вызывать чувство зрительского восторга, сопрягающегося с радостью ожидания появления божества (в пьесах Но). «Действительно, ни в одном религиозном направлении смеху — комическому, шутовскому, парадоксальному — не удалось захватить таких ведущих позиций и занять таких высот, как в дзенской культуре. [...] Ученик, вступающий в монастырь, приветствовался криками и ревом, имеющими больше сходства с безумным и пьяным смехом и бранью в тавернах» [10, с. 69]. Смеховое начало дзен-буддизма, столь близкое японской народной культуре, даже в сакральные действия «впускавшее» комические интермедии, не просто было частью монастырских практик и литургий, но проникало в высшие круги японской аристократии как сформированное по особым канонам дзенское поведение. Нередко дзенские мастера становились настоятелями крупных монастырей, советниками сегунов и императоров, при этом сохраняя несколько юродивый образ с критикой существующих порядков, которую легко можно обнаружить в сатирической форме в текстах фарса *Кёгэн*. Тем не менее в поведении и взглядах дзенских мастеров не было оппозиции по отношению к японскому государству, наоборот, дзенские наставники составляли часть ортодоксальной религиозной культуры.

Миф о богине Удзумэ у Небесного грота и традиция дзен во многом повлияли на формирование японской смеховой культуры в эпоху Муромати (1333—1573), закрепившуюся возникновением фарса *Кёгэн*. Однако важно отметить и еще один источник влияния — Саругаку.

В конце VIII века из Китая в Японию приехали бродячие актеры, демонстрировавшие свое искусство *сан-юэ* на городских

улицах, в сельских святилищах и храмах, на открытых пространствах в присутствии зрителей. В Китае это искусство вообрало в себя все народные представления, которые не были признаны в качестве государственных увеселений. В Японии это искусство стало называться Сангаку (в японском прочтении иероглифов *сан-юэ* — «пестрые игры, смешанные представления»).

Сангаку состояли из нескольких номеров. Очень популярными были номера циркового характера, где демонстрировались акробатические способности исполнителей, жонглирование. Были номера «магического» характера, включавшие в себя разного рода фокусы, чудесные исцеления, имитации шаманской одержимости. Также актеры Сангаку демонстрировали исполнительское искусство разных народных танцев, песен и музыки, были даже кукольники. Игались и сценки комического характера, актеры Сангаку владели пантомимой и потому часто показывали пантомимические сценки с переодеванием.

Первое время искусство Сангаку поддерживалось императорским двором, позже было признано грубым. В народе оно было очень любимо, поэтому жанр не погиб и быстро распространялся. К периоду Хэйан уже были японские исполнители Сангаку, и к XI веку появилось новое название — Саругаку. Слово «*саругаку*» — вариант слова «*сангаку*». Но «*саругаку*» пишется с помощью иероглифов «*сару*» (обезьяна, обезьянничать)¹⁴. Многие исследователи делают вывод, что в Саругаку преобладало искусство комической пантомимы, своими корнями уходящее к мифу о братьях Умисати и Ямасати, т.е. Саругаку — исконно японское искусство.

Существуют свидетельства, что основу репертуара Саругаку составляли 16 мимико-драматических сценок. У исполнителя было своего рода тематическое задание, и он должен импрови-

¹⁴ По поводу этимологии слова «саругаку» существуют две точки зрения. Западноевропейские ученые поддерживают ту, которая озвучивается автором в данной статье. Сочетание иероглифов «сару» и «гаку» в этом случае переводится как «обезьянья музыка». Японские исследователи считают, что «сару» — фонетическая запись, а иероглиф «гаку/таносими» употребляется в той семантике, которая в это время использовалась для образования слов, обозначающих жанры театрализованных представлений. Обе эти версии автор считает достойными внимания.

зировать. Вот некоторые из этих тем: «передразнивание важной походки и поз местного пожилого старейшины тайро»; «монах высокого чина из горного храма близ Хэйанке, чем-то напуганный, в ужасе пускается наутек, высоко задрав свои длинные широкие штаны»; «пародия на движения мускулатуры шеи во время танца *ибо-дзири-маи*, изображающего жизнь насекомого бога-мола»; «придворная дама высокого ранга *кото* забывает на людях прикрыть лицо веером»; «некий чиновник, слывший серьезным человеком, вдруг непроизвольно насвистывает мелодию для флейты» [1, с. 116–117]. Эти сценки сопровождалась музыкой, прологами и эпилогами, небольшими диалогами и монологами. Мог использоваться гротесковый грим или маски, бутафория. В этих сценках японские театроведы видят прообраз искусства Ногаку, частью которого до сих пор являются фарсы Кёгэн.

Важно отметить, что Саругаку были первыми представлениями увеселительного характера, не связанными с храмовыми праздниками или ритуалами. Действо было организовано для зрителей, а не для богов. До конца эпохи Хэйан еще сохранялась связь между актерской и монашеской деятельностью. Монахи продолжали участвовать в ритуалах и храмовых праздниках, исполняя актерские функции во время танца, но все чаще стали приглашать актеров для развлечения прихожан после церемоний. Буддийские храмы оказывали свое покровительство актерским труппам, которые постепенно стали закрепляться при том или ином монастыре, что впоследствии привело к образованию цехов *дза*, а еще позже — и театральных школ.

Итак, смеховая культура японского традиционного театра вырастает из системы синтоистско-буддийских ритуалов, совокупности обрядово-игровых жанров. Генезис фарса представляет собой витиеватую линию, следуя по которой этот уникальный жанр развился из мифологического смеха богов, призванного спасти мир от мрака и умирания, в полноценный спектакль мистериально-игровой природы, который долгое время находился в структуре искусства Ногаку, поддерживая в нем древнюю традицию с помощью смеха задабривать богов и зрительские сердца.

Интересным представляется тот факт, что западноевропейское средневековье имело схожий опыт в отношении смеховой культуры, реализовавшийся в практике карнавалов и празднич-

ных шествий, мистерий и фарсов. Но если в Японии смех воспринимался как часть религиозной традиции и не ставился в оппозицию принятым нормам, то в западноевропейском искусстве «смех в средние века находился за порогом всех официальных сфер идеологии и всех официальных строгих форм жизни и общения. Смех был вытеснен из церковного культа, феодально-государственного чина, общественного этикета и из всех жанров высокой идеологии» [3, с. 85].

Проявившемуся во многих жанрах богатой западноевропейской средневековой культуры смеху — шутовскому, парадоксальному — не удалось достигнуть тех же позиций, как в традиции дзен. Невероятно талантливо и живо рассказанная Бахтиным, культура средневековья воспринимала смех как уход от официальной религиозной серьезности и догматики, повседневной жизни и трудовых будней, чтобы на время карнавала, цикла пасхальных праздников снимались оппозиции между сакральным и профанным, а потом все снова возвращалось на круги своя по принципу: «делу — время, потехе — час». В западноевропейской дуальной культуре фарс обнаруживал те границы, которые для обычного человека были преодолимы только в определенные даты. В дни карнавала он обеспечивал возможность отделиться от догматики, грубо говоря, «выпустить пар» и получить дистанцию к существующему миропорядку, тем самым сохранить его цельность. Перевернутость в отражаемой фарсовой культурой картине мира позволяла обнаружить теньевую сторону, в инстинкте разрушения выместить на ней накопившиеся недовольства, а по истечении карнавального времени вернуться к вдоволь осмеянному бытию. «Народная культура смеха, веками слагавшаяся и отстаивавшаяся в неофициальных формах народного творчества — зрелищных и словесных — и в неофициальном быту, смогла подняться до самых верхов литературы и идеологии [«в создании таких произведений мировой литературы, как “Декамерон” Боккаччо, роман Рабле, роман Сервантеса, драм и комедий Шекспира и др.»,] чтобы оплодотворить их, а затем — по мере стабилизации абсолютизма и формирования новой официальности — спуститься в низы жанровой иерархии, осесть в этих низах, в значительной степени оторваться от народных корней, измельчать, сузиться, вырождаться» [3, с. 85].

Кёгэн, пусть и считался искусством грубым, вошел в структуру Ногаку как одно из средств исполнительского мастерства актера, в состоянии «богоохваченности» вызывающего восторг у зрителя. При этом восторг здесь — не просто ощущение радости у публики, это уникальный театральный прием, «производимый с помощью языковых средств или элементов сценического действия в пьесе — от предсказуемости к неожиданности» [11, с. 32]. «Ценится то, что вызывает чувство восторга (*аварэ*), а вызывает чувство восторга то, что неожиданно является взору, пленяет сердце...» [4, с. 552]. И действительно, какое еще чувство, состояние у зрителя могли вызвать стремительные переходы от медитативной церемониальной эстетики Но к задору и веселью Кёгэн в структуре Ногаку?! «Искусство Но делает видимым и реальным невидимое и абстрактное, Кёгэн, наоборот, делает нереальным самый конкретный и реальный мир, то есть он трансформирует его в юмор, в область смешного, стилизации, театральной репрезентации, которая становится подобной миру фантазии и сказки» [12, с. 146].

Таким образом, применительно к структуре Ногаку мы не можем говорить о строгом разграничении искусств низкого и высокого жанра. Мы можем говорить о том, что высокое и низкое — контрастные части целого, как инь и ян¹⁵. В недуальной японской концепции мироустройства «вселенная не имеет ни начала, ни конца», ничто не приходит на смену другому, происходит движение по кругу. Поэтому в структуре Ногаку нет контрастного столкновения мира божественного, героического, духовного (Но) и низкого, земного, грешного (Кёгэн). «Вне комичной ситуации происходит понимание соприкосновения с важнейшей границей положения человека в пространстве космоса, Кёгэн, как и театр Но, обозначает путь к достижению истины под поверхностью объективного, то есть скрытой сущности объекта» [12, с. 146]. Кёгэн в структуре Ногаку — отражение мира в его недуальных свойствах, в переходе из высшего в низшее и наоборот. В этом смысле фарс как ярчайший пример японской смеховой традиции, помимо того, что давал зрителю Ногаку возможность перевести дух в промежутках между торжественно-трагичными *ёкёку*¹⁶, имел свое самостоятельное дидактическое назначение.

¹⁵ В японской традиции *ин* — *ё*.

¹⁶ *Ёкёку* — драмы театра Но.

Что же представляет собой фарс с точки зрения драматургии? Как формировались его тексты? Каковы их особенности?

Фарсы черпали материал из быта, нравов, обычаев средневековой Японии. В их сюжетах объединились безобидный юмор и острая сатира. Большинство фарсов небольшие — в переводе на русский составляют в среднем пять-семь страниц. Тексты написаны прозой на разговорном языке периода Муромати. Первое время тексты Кёгэн импровизировались, теперь же канонический текст заучивают наизусть. Ранние фарсы в большей степени состояли из песен и танцевальных сцен, поздние построены на диалоге и сюжетной интриге.

Фарс устроен просто и состоит из короткого пролога с самопредставлением персонажей публике и пары эпизодов. Длится он недолго: от пятнадцати до тридцати минут. Композиционно тексты фарса выстраиваются по принципу общих мест, когда из пьесы в пьесу переходят различные текстовые повторы. Есть в Кёгэн и трафаретные образы и ситуации, например, сюжет о плутоватом слуге Тарокадзя и его глупом хозяине. В фарсе сложились противоборствующие пары персонажей: настоятель храма и послушник, князь-дайме и сметливый парень из народа, простодушный вид которого весьма обманчив. Слуга Тарокадзя японского фарса принадлежит к бессмертному и известному культуре многих стран типу «дурачков», которым всегда удается провести и высмеять своего господина.

Кёгэн вполне можно назвать комедией положений. Как отмечает исследователь Анарина, «полные забавных положений, содержащие много метких народных оборотов, фарсы всегда привлекали демократического зрителя. Кёгэн не просто человечен, он возвышенно-человечен. Фарс представляет наши недостатки на такой же высокой ноте, на какой трагедия повествует о смысле жизни» [2, с. 105].

Сегодня существуют две школы Кёгэн — Окура и Идзуми, и из 257 фарсов — 177 являются общими для них. Все существующие фарсы разделяются на циклы. При этом разные исследователи Кёгэн приводят свои классификации циклов.

К циклу о крупных феодалах можно отнести пьесу «Два дайме». В ней рассказывается о том, как два самурая отправляются в паломничество, не взяв с собой слуг. По дороге они

встречают бедного горожанина и, угрожая ему мечами, заставляют его стать своим слугой. Устав от дороги, самураи отдают нести свои длинные мечи горожанину, который тут же поворачивает ситуацию в свою сторону, требуя от новоявленных господ изображать петушинные бои; потом хозяевам приходится пуститься за «слугой» в погоню, чтобы вернуть свое ценное оружие.

В пьесах о мелких феодалах чаще всего используется сюжет о плутоватых слугах и их не сильно сообразительных хозяевах (хотя есть и обратные этой ситуации сюжеты). В пьесе «Отрава» господин приказывает Тарокадзя и Дзирокадзя в его отсутствие присматривать за емкостью, в которой якобы хранится сильнейший и опаснейший яд. Любопытство пересиливает, слуги, принимая «действенные меры», защищающие их от фатального воздействия отравы, все-таки заглядывают в сосуд. Увиденное внутри заставляет их усомниться в словах господина — они съедают весь «яд», который на самом деле оказывается патокой. Не удержавшись от соблазна и не сумев сохранить доверенное хозяином, Тарокадзя и Дзирокадзя обдумывают и, наконец, изобретают способ избежать наказания от господина. Они разрывают драгоценный свиток и разбивают чашку для чайных церемоний, чтобы потом сказать хозяину, что съели яд в стремлении покарать себя за «случайную» порчу господских сокровищ.

В группе пьес о демонах, отшельниках, монахах есть пьесы философского содержания, например, «Слепой, любующийся луной». Один слепой мужчина 15 августа, в день, который считается наиболее удачным для любования луной, решает присоединиться ко всем созерцателям. Естественно, увидеть он ничего не может и просто прислушивается к происходящему вокруг. Один прохожий, заметив слепого, заводит с ним разговор, они вспоминают стихи и песни о луне, веселятся, выпивают. Вскоре новые знакомые прощаются, уходя, прохожий решает все-таки поиздеваться над слепым, он толкает его и убегает, тот падает на землю. Несчастный поднимается и удивляется тому, каким жестоким был второй прохожий и каким добрым первый...

Среди «разных» фарсов есть те, которые по содержанию не соответствуют ни одному из вышеназванных циклов, или же тексты по структуре близкие пьесам Но. Последние — *Но-гакари кегэн* (фарсы, уподобленные Но) очень музыкальны, в них при-

сутствуют танцы — *маи* (название, как и в театре Но). Здесь комедийный сюжет раскрывается будто бы серьезная пьеса Но, такой прием называется «*модоки*» — пародия.

В фарсе Кёгэн распределение ролей таково. Главная роль играется *ситэ*¹⁷. *Ситэ* — это часто веселый персонаж фарса: хитрый слуга, обманутый муж. Второй персонаж называется *адо* («отвечающий») — «честный характер» [13, с. 98], т.е. напрямую его действия не вызывают смеха, а в дуэте, в диалоге с *ситэ* возникают забавные, юмористические ситуации. Персонаж *адо* — это или дайме, или ворчливая жена. Третий, четвертый и пятый характеры именуется *ко* («маленький, небольшой») — *коадо* («второстепенный»), *цурэ* («спутник»), *томо* («друг»). В некоторых пьесах участвует целая группа актеров-статистов (*татисю*) — это или гости на поэтическом турнире, или несколько жителей деревни, или даже группа грибов. Чаще всего в небольшом представлении около четырех действующих лиц (редко больше). В случае его необходимости на сцене может находиться помощник сцены (*кокэн*), который подносит или уносит предметы реквизита или бутафории, необходимые актеру. Названия персонажей являются обозначением амплуа. Пьеса строится на диалоге второстепенных персонажей с героем.

Чрезвычайно любопытна классификация, которая была разработана Окура Торааки и используется в школе Окура [12, с. 147]. Ее основной критерий — разделение, ориентированное на персонажа, которого играет *ситэ*. Классификация состоит из восьми циклов: 1) *ваки-кёгэн* — *ситэ* исполняет роль божества, эти пьесы следуют непосредственно после драмы *Но* о божествах; 2) *даймё-кёгэн* — включает пьесы, где *ситэ* исполняет пародию на князя — *даймё*; 3) *сёмё-кёгэн*, или *Тарокадзя-моно* — о проницательном слуге, обманывающем мелкого правителя; 4) *муко-онна-кёгэн* —

¹⁷Примечательно, что в театре Но *ситэ* (с яп. «тот, кто действует») — амплуа, обозначающее главное действующее лицо. Возможно, то, что главные амплуа и в Кёгэн, и в Но были названы одинаково, связано с их нахождением в одной структуре. В этом смысле это довольно любопытный факт, свидетельствующий о некой амбивалентности этого амплуа для структуры Ногаку, поскольку два разных жанра предполагают два противоположных характера (комический и трагический), при этом актер Кёгэн никогда не будет играть в пьесах Но (если это не «Окина», особое церемониальное действо в искусстве Ногаку).

ситэ играет либо нерадивого жениха, либо сварливую жену; 5) *они-ямабуси-кёгэн* — *ситэ* в комическом ключе исполняет роль демона или фантастического существа с экстраординарными возможностями; 6) *сюккэ-дзатто-кёгэн* — *ситэ* играет монаха, или слепого; 7) *ацумэ-кёгэн* — смешанного типа пьесы.

«Другие разделения базируются на трех значимых для Кёгэн элементах: диалог (*сэрифу*), пение (*коута*) и танец (*маи*), или классифицируются согласно уровню сложности исполнения роли, здесь четыре уровня по возрастанию — простейшие (*ко-нараи*), менее сложные (*о-нараи*), более сложные (*омо-нараи*) и самые сложные (*гоку-омо-нараи*)» [12, с. 147–148].

Компару Кунио свою классификацию пьес Кёгэн основывает на типологии смеха. Исследователь выделяет пьесы, вызывающие «легкий сердечный смех, насмешливый смех, мудрый смех» [13, с. 104]. В пьесах первого типа «высмеиваются» невинные пустяковые ситуации, часто происходящие в быту. Второй тип — пьесы, сатирический пафос которых направлен на невежественных должностных лиц и священников, напыщенных мужей и жестоких жен. Третий тип — софистический смех, остроумный, даже саркастичный, понимание его достигается через преодоление сложных жизненных ситуаций, которые принято называть «превратностями судьбы».

Японский средневековый фарс так же, как и западноевропейский, отличается условностью и статичностью характеров. В данном случае условность — неотъемлемое свойство мифологического мышления средневекового человека, где «символ становится[...] не только внешним выражением, знаком, он приравнивается к самому явлению, становится тождеством» [5, с. 25]. В Кёгэн довольно мало сюжетов, в которых мы бы наблюдали персонаж в развитии. Но в этом «малом» встречаются поистине уникальные фарсы. Например, «Колчан из обезьяньей кожи» — здесь перед нами знатный воин, во время путешествия встречающий дрессировщика с «ученой» обезьянкой, из шкуры которой вельможа, несмотря на дипломатические хитрости, предпринимаемые его слугой, хочет сделать колчан. Но, увидев, как мастерски смышленное животное пантомимически разыгрывает небольшие сценки, воин проникается искусством подражания, щедро одаривает дрессировщика и, спустившись с коня, сам

начинает выполнять его задания. Памятуя об источниках Кёгэн, в числе которых Саругаку, «обезьянничанье» особого рода, очевидным представляется то, что данный сюжет является глубочайшей метафорой, отражающей природу японского фарса, силой своего комического искусства меняющего человека до неузнаваемости. На наших глазах вельможа добреет, избегает греха убийства живого существа ради прихоти, более того, он в каком-то смысле становится актером.

Метафорически мы можем охарактеризовать актера Кёгэн определением «юродивый». Юродство, т.е. хулиганство и плутовство в целях высшей правды, маргинальность, нарушение общепризнанных моральных норм в природе жанра Кёгэн — все перечисленное свойственно многим персонажам фарса. Особенно главному его герою Тарокадзя, этнографы назвали бы его культурным героем. Да, он обманывает, да, он может побить палкой подлого аристократа, но он делает это смеясь, обнаруживая, таким образом, истинный порядок вещей. Иллюзия брэнного мира во всех перипетиях физического бытия открывается с помощью смеха. Но в то же время он сам может быть обманут, унижен и побит палкой, тогда смеяться будут над ним. А смех, как мы уже говорили, подарен людям божествами. Надо всем, что лишает нас покоя в быту, можно посмеяться, обратившись к истинам высшего порядка. Актера, исполнителя фарса, конечно, никто не бьет палкой, его священное лицедейство выражено в другом — в нарушении границ и внесении беспорядка. У него есть привилегия устроить бурлеск из священной церемонии. В представлении Ногаку актер Но плавно и размеренно идет по хасигакари¹⁸, его выход становится своего рода церемонией представления зрителю. Фарсёр же при первом своем появлении может пробежаться быстрыми мелкими шажками по тому же помосту, при этом произнося первые слова своей роли, в которых он представляется зрителю. Он может выходить с репликой на авансцену, приближая себя к зрителю, к физическому миру, отмечая собственную границу сакральной сцены, отличающуюся от канона в театре Но, он приближает публику к сакральному

¹⁸ Хасигакари (с яп. «мост-приставка») — помост, примыкающий к сцене, по которому, уже «находясь в образе», актер выходит в зал.

пространству, где происходит встреча с божеством. С другой стороны, это сближение предоставляет возможность зрителю провести аналогию между собой и тем или иным персонажем фарса, проявляющим истину человеческого бытия.

Опираясь на анализ источников, типологию происхождения, свойства ритуализированной структуры спектакля, его сценических средств и природу актерской техники, автор относит японский фарс Кёгэн к мистериальному театру. Типология его происхождения сходна с западноевропейской, однако японский фарс избежал десакрализации, которой подвергся западноевропейский фарс в эпоху позднего средневековья. Это, безусловно, в контексте истории мирового театра делает Кёгэн уникальным явлением.

Сегодня из всего многообразия жанров японского традиционного театра именно Кёгэн ближе и понятней зрителю с западноевропейским типом сознания, но «ближе и понятней» только поверхность, внешняя составляющая японского фарса. Не зря многие западные исследователи находят сходные черты у японского средневекового фарса и комедии дель арте. Очевидно, что Кёгэн затрагивает темы, называемые в мировой драматургии «вечными», потому они доступны для восприятия мирового зрителя. Театр Кёгэн — калейдоскоп комического: здесь и чистый фарс, и высокая комедия, основанная на игре слов, и комедия положений, и трагикомедия, и поэтическая комедия, и сатира, и даже «черная» комедия.

Отметим в заключение, что фарс Кёгэн выражает важнейшую для японской культуры религиозно-философскую идею о сцене как о сакральном пространстве, где возможна встреча человека с божеством. Можно сказать, что основное «оружие» японского фарса — это простота, а главное его сценическое средство — смех как ритуализирующий элемент, переводящий переживание театрального текста (в широком понимании) в переживание духовного опыта. В смешной незамысловатой истории, полной бытовых деталей, народной мудрости и смекалки, в которой есть место и для созерцания, Кёгэн предлагает различить зрителю истину и таким образом на театральном спектакле пережить мистериальное чувство прикосновения к божеству и обрести опыт духовного перевоплощения.

Список литературы

References

1. *Анарина Н.Г.* История японского театра: Древность и средневековье: Сквозь века в XXI столетие. М., 2008.

Anarina N. The history of Japanese theatre: Ancient and Middle ages: Through the ages and into the XXI century. Moscow, 2008.

Anarina N.G. Istorija japonskogo teatra: Drevnost' i sred-nevekov'e: Skvoz' veka v XXI stoletie. M., 2008.

2. *Анарина Н.Г.* Японский театр Но. М., 1984.

Anarina N. The Noh theatre of Japan. Moscow, 1984.

Anarina N.G. Japonskij teatr No. M., 1984.

3. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Bakhtin M. Rabelais and his world. Moscow, 1990.

Bahtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa. M., 1990.

4. *Григорьева Т.П.* Синтоистские корни театра Но // Синто — путь японских богов: В 2 т. . СПб., 2002. Т. 1. Очерки по истории синто.

Grigorieva T. Shinto roots of the Noh theatre // Shinto, the path of the gods: In 2 vols. Saint Petersburg, 2002. Vol. 1. Essays on the history of Shinto.

Grigor'eva T.P. Sintoistskie korni teatra No. // Sinto — put' japonskih bogov: V 2 t. SPb., 2002. T. 1. Ocherki po istorii sinto.

5. *Дунаева Е.А.* Народный театр французского средневековья. М., 1990.

Dunaeva E.A. Street theatre in medieval France. Moscow, 1990.

Dunaeva E.A. Narodnyj teatr francuzskogo srednevekov'ja. M.: 1990.

6. *Конрад Н.И.* Театральные представления древней Японии // Конрад Н.И. Избранные труды: Литература и театр. М., 1978.

Konrad N. The understanding of theatre in ancient Japan // Konrad N. Selected works: Literature and theatre. Moscow, 1978.

Konrad N.I. Teatral'nye predstavlenija drevnej Japonii // Konrad N.I. Izbrannye trudy: Literatura i teatr. M., 1978.

7. *Логунова В. В.* Кегэн — японский средневековый фарс. М., 1958.
Logunova V. Kyu gen, Japanese medieval farce. Moscow, 1958.
Logunova V. V. Kjojgen — japonskij srednevekovyj fars. M., 1958.
8. *Маркова В.Н.* Классический японский театр // Классическая драма Востока: Индия, Япония, Китай. М., 1976.
Markova V. Japanese classical theatre // Classical drama in countries of the East: India, Japan, China. Moscow, 1976.
Markova V.N. Klassicheskij japonskij teatr // Klassicheskaja drama Vostoka: Indija, Japonija, Kitaj. M., 1976.
9. Нихон Секи — анналы Японии. М., 1998.
Nihon Shoki: Japanese chronicles. Moscow, 1998.
Nihon Sjoki — annaly Japonii. M., 1998.
10. *Сафронова Е.С.* Дзенский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии: Сборник статей. М., 1980.
Safronova. The Zen laughter as a reflection of an archaic agricultural festival // The symbolism of cults and rituals of the Asian nations outside the USSR: A symposium of articles. Moscow, 1980.
Safronova E.S. Dzenskij smeh kak otrazhenie arhaicheskogo zemledel'cheskogo prazdnika // Simvolika kul'tov i ritu-alov narodov zarubezhnoj Azii: Sbornik statej. M., 1980.
11. *Junko Sakaba Berberich.* The Idea of Rapture as an Approach to Kyogen // *Asian Theatre Journal.* Spring 1989. Vol. 6 № 1.
12. *Benito Ortolani.* The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Princeton. 1995.
13. *Komparu Kunio.* The Noh Theatre: Principals and perspectives. New York; Tokyo; Kyoto. 1983.
14. The Kyogen book: An Anthology of Japanese Classical Comedies. Tokyo, 1989.

Данные об авторе:

Тимофеева Людмила Петровна — театровед, аспирантка сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания. E-mail: leda@post.ru

About the author:

Timofeeva Lyudmila — theatre historian, postgraduate student, Department of Asian and African Art Studies, State Institute for Art Studies. E-mail: leda@post.ru

Е.А. Артамонова

Государственный институт искусствознания

Москва, Россия

**СЕВИЛЬСКИЙ ДРАМАТУРГ ХУАНА ДЕ ЛА КУЭВА:
МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ**

Аннотация:

В данной статье представлены материалы к творческой биографии севильского драматурга Хуана де ла Куэвы. В истории испанской литературы и театра его биография долгое время оставалась малоизученной. Благодаря созданию цифровых архивов библиотек в настоящее время представляется уникальная возможность реконструкции отдельных фактов биографии Хуана де ла Куэвы и определения роли творчества в жизни испанских драматургов XVI в. в целом.

Ключевые слова: испанский театр XVI века, театральная культура Севильи, испанская драматургия, Хуан де ла Куэва.

E. Artamonova

State Institute for Art Studies

Moscow, Russia

**SEVILLIAN DRAMATIST JUAN DE LA CUEVA:
MATERIALS FOR AN ARTISTIC BIOGRAPHY**

Abstract:

This article lays out a set of materials about the life and work of a Sevillian dramatist Juan de la Cueva. In the history of the Spanish literature and theatre the name of this author has remained in oblivion for a very long time. Nowadays, thanks to digital conversion technology and the introduction of electronic library indexes one has an unparalleled possibility to reconstruct a number of important facts in the biography of a certain author. In this way we can both determine the contribution of Juan de la Cuevas to the Spanish theatre and literature and define his role in their development

Key words: Spanish theatre of the XVI century, performance culture of Seville, Spanish drama, Juan de la Cueva.

В истории испанской литературы и театра XVI века наряду с хорошо изученными писателями и драматургами, такими как Лопе де Вега, Сервантес, Хуан Энсина, Лопе де Руэда, Педро Кальдерон, Тирсо де Молина, есть целый ряд авторов, среди которых, например, Хуана Инесс де ла Круус или Хуан де ла Куэва, чье творчество требует пристального внимания современных историков театра и филологов.

Проблема «белых пятен» в истории испанской литературы и театра отчасти связана с тем, что система собирания рукописей, находившихся в частных коллекциях, начала складываться относительно недавно, в начале XX века, что затрудняет доступ к ним исследователей¹. Для того чтобы заниматься комплексным анализом произведений литературы, испанские ученые организуют небольшие исследовательские группы. Например, группа ученых «Ларанья» под руководством профессора севильского университета Висенте Лео Канала работает с 2011 года непосредственно в архивах и занимается поиском и изучением документов, касающихся литературных связей между Испанией и Латинской Америкой в XVI веке.

Интерес к творчеству Хуана де ла Куэвы возник в конце XIX века, когда шведский фонетист и лингвист Ф. Вульф прибыл в Севилью с целью найти в Библиотеке Капитула Севильского собора запись о рождении Хуана де ла Куэвы и разобраться, сколько произведений автора сохранилось на тот момент. Как оказалось, имя и фамилия писателя были одними из самых распространенных в Севилье XVI века и найти нужную запись исследователю так и не удалось, несмотря на то, что полнота и целостность документов в то время была гораздо лучше, чем сейчас из-за специфических свойств чернил, которые со временем рассыпаются [5, 52]. В начале XX века к поиску сведений о таинственном авторе подключились историки театра и литературы.

¹ Так, благодаря командировке, организованной Государственным институтом искусствознания в Севилью, автору статьи удалось поработать в Муниципальном городском архиве и библиотеке Севильского университета, приблизившись к разгадке одной из самых загадочных страниц в истории испанского театра, связанной с личностью севильского поэта и драматурга XVI в. Хуана де ла Куэвы.

Постепенно в начале XX века началась подготовка к переизданию комедий и трагедий Хуана де ла Куэвы. Первая часть комедий и трагедий вышла в свет в 1917 году с предисловием филолога Ф. Исаака, ярко описывающего загадочную личность поэта и поднимающего проблему изучения творческого наследия автора [8]. Лишь несколько раз в течение XX века Хуан де ла Куэва был удостоен внимания исследователей, посвятивших ему небольшие монографии. Среди них стоит отметить работу американского исследователя Дж. Сперандео, написавшего в 1931 году дипломную работу «Некоторые аспекты драматических произведений Хуана де ла Куэвы» в университете Северной Каролины [15]. В отечественном театроведении личность Куэвы также не осталась незамеченной: филолог Д. Петров в 1901 году по результатам работы в архивах опубликовал двухтомную монографию «Заметки по истории староиспанской комедии» [2]. Автор поставил перед собой цель показать зарождение испанской комедии до появления Лопе де Веги, и в числе драматургов, повлиявших на золотой век испанского театра, он отметил творчество Хуана де ла Куэвы, кратко представил биографические данные и ярко пересказал некоторые его произведения. Вслед за Д. Петровым еще один исследователь испанского театра С. Игнатов в 1939 году в книге «Испанский театр XVI—XVII веков» обратил внимание на севильского поэта как на представителя национального театра [1].

Очередная вспышка интереса к жизни и творчеству Хуана де ла Куэвы возникла во второй половине XX века. В университете Дьюка в 1970 году филолог Дж. Батл опубликовал диссертацию «Драматическое единство в комедиях Хуана де ла Куэвы» [4], а три года спустя в Нью-Йорке появилась одна из самых интересных работ о творчестве Куэвы американского театроведа Ричарда Ф. Пленна «Хуан де ла Куэва», являющаяся основополагающей при изучении произведений писателя [11].

В 1991 году испанский филолог Х. Себриан опубликовал монографию «Исследование творчества Хуана де ла Куэвы», в которой восстановил факты биографии писателя, опираясь не только на все известные произведения автора, но и на архивные документы прихода Святой Каталины в Севилье, Библиотеку Колумба и Библиотеку городского совета [5].

В середине 90-х годов XX века было опубликовано фундаментальное исследование отечественного историка испанского театра В. Силюнаса «Испанский театр XVI—XVII веков. От истоков до вершин», где творчество Куэвы рассматривается в отдельной главе «Канун золотого века» наряду с наследием таких писателей, как Вируэс и Рей де Артьеда [3]. Таким образом, подчеркивалось значение творчества Хуана де ла Куэвы для дальнейшего развития испанского театра.

Все исследования объединяет одна идея — неразгаданность личности Хуана де ла Куэвы и неизученность его роли в истории становления испанской литературы и театра XVI века. Каждый автор начинает монографию с панегирика Куэве и отмечает большие трудности, связанные с реконструкцией фактов его биографии. Только в 1991 году многие произведения Куэвы, находившиеся долгое время в разных уголках Испании и Латинской Америки, перешли из частных коллекций в библиотеки. Они ждут своего часа для публикации. Одно из открытий недавнего времени — найденная рукопись 1582 года «Переводы с латинского на испанский и другие вещи», которая долгие годы хранилась в частной коллекции в Венесуэле. Рукопись находится на стадии изучения, поэтому на данный момент сложно сказать, какие конкретно произведения туда входят.

Таким образом, будем надеяться, что в скором будущем ученые проанализируют наследие, остававшееся столько лет в забвении, а пока обратимся к установленным на данный момент фактам биографии Хуана де ла Куэвы.

Согласно записям приходской книги церкви Святой Каталины в Севилье, Хуан де ла Куэва родился 23 октября 1543 года в семье врача Мартина Лопеса и доньи Хуаны де лас Куэвас. Он был восьмым ребенком, не считая брата Клавдия и шести сестер: Беатрис, Анны, Изабель, Николасии, Франсиски и Хуаны. Все сестры успешно вышли замуж за состоятельных севильцев, тем самым укрепив положение семьи в обществе. Так, мужем Анны стал главный придворный медик Педро Вердура, его брат Санчо, секретарь Королевского совета, женился на Хуане, а один из самых богатых севильцев Алонсо Инфанте взял в жены Беатрис.

Следует отметить, что значительные семейные связи и наличие множества однофамильцев всегда играло положительную

роль в биографии родственников писателя [5, 52]. Благодаря автобиографической поэме «История семьи Хуана де ла Куэвы» исследователи реконструировали генеалогическое древо, согласно которому корни семьи восходят к королю Генриху IV, правителю Кастилии. Все родственники относились к привилегированному классу и получали достойное образование [5, 93].

Хуан де ла Куэва учился в специализированной школе Гуманитарных наук и грамматики святого Томбса, основанной в Севилье знаменитым испанским поэтом Хуаном де Маль Ларой. Школа располагалась в его собственном доме. В школе изучали такие предметы, как грамматика, логика, риторика, арифметика, музыка, геометрия, астрономия. Основной уклон школы Гуманитарных наук был направлен на филологию. Главной идеей обучения было не создание строгой академической атмосферы и не приверженность строгим правилам. Маль Лара организовал в школе специальный «мусейон» — комнату для встреч учеников и чтения стихов, украшенную копиями античных статуй и любимыми предметами учеников, которые они приносили из дома. Это было довольно смелым нововведением для системы образования в Испании XVI века.

Согласно воспоминаниям Маль Лары, Хуан занимался изучением латинской поэзии, переводил с латыни и подражал классикам, был поклонником Петрарки, Тибулла и Овидия. Первые литературные упражнения были связаны с латинскими переводами и любовными стихами, посвященными Фелипе де ла Пас, которую Хуан, согласно преданию, встретил в процессии на праздник Тела Господня и полюбил. Куэва довольно часто на протяжении десяти лет в своих сонетах обращался к донье Фелипе, иногда называя ее Фелицией². Однако установить, была ли она реальной девушкой или вымышленным персонажем, не представляется возможным. Филолог Гильермо Гросетти считает, что дама сердца была просто выдумкой Куэвы и подражанием его любимому поэту Петрарке [5, 50].

² Хосе Себриан нашел в приходской книге церкви Святой Каталины, той самой, где был крещен Хуан, запись о бракосочетании Хорхе де ла Куэвы — сына врача полного однофамильца Хуана де ла Куэвы, с Анной де ла Пас 28 марта 1550 г.

Значительную роль в судьбе Хуана де ла Куэвы сыграл его младший брат Клавдий. Будучи на восемь лет моложе, Клавдий закончил колледж Санта Марии де Хесус в Севилье и юридический факультет университета Саламанки, получив ученую степень бакалавра. Оба брата мечтали сделать карьеру в колониях Новой Испании, что в то время было весьма престижным. Подобного рода желание подкреплялось романтическими мифами поэтов и хронистов, еще с начала Конкисты искусно переплетавших достоверную информацию с элементами художественного вымысла.

В 1574 году Клавдий и Хуан отправились из Севильи в Новую Испанию. Испанские колонии в Латинской Америке к тому времени были поделены на два вице-королевства: Новая Испания (Гвадалахара, Мехико, Санто Доминго) и Перу (Панама, Санта Фе де Богота, Кито, Лима, Чаркас, Чили, часть территории Аргентины и Бразилии). Во главе каждого королевства находился вице-король, обладавший широкими полномочиями. Испанский монарх назначал его из числа аристократов и служителей церкви. Каждое из королевств было поделено на провинции, возглавляемые губернатором. Кроме того, существовала трехступенчатая система контроля управлением колониями. Все местные органы власти подчинялись королю Испании, на местах контроль осуществляли судебные-административные органы — аудиенции, о деятельности которых регулярно докладывали ревизоры³.

Во второй трети XVI века был разработан механизм назначения на должность инквизиторов. Губернатор оповещал о вакантной должности и собирал списки кандидатов с необходимой репутацией. Избранный на должность кандидат утверждался членами Королевского Высшего совета по делам Индий, располагавшегося в Севилье⁴. Инквизиторы служили при храмах, выполняя самый широкий круг обязанностей, среди которых главным было распространение католичества, и до королевского запрета о неприкосновенности индейцев в 1575 году над ними чинили кровавую расправу.

³ История Испании: С древнейших времен до конца XVII века. М., 2012. Т. 1. С. 525

⁴ Индиями в Испании с давних времен называют Латинскую Америку.

Клавдий получил должность клирика в кафедральном соборе города Мехико, чем занимался в это время Хуан — неизвестно. В начале карьера Клавдия складывалась вполне удачно, но вскоре о нем стали отзываться как о слишком амбициозном клирике и спорщике. В результате, в обход процедуры согласования о снятии с должности с королем, капитул Кафедрального собора Мехико принял решение о разжаловании Клавдия с должности клирика до снабженца собора. Главным аргументом капитула, которому пришлось письменно объяснить причины своего решения, был слишком юный возраст Клавдия и несоответствие его уровня образования занимаемой должности, то есть речь шла о поддельном дипломе бакалавра.

Впрочем, достоверность данных сведений многие ученые ставят под сомнение из-за расхождения хроник, которые вели специально назначенные историки, с записями ревизоров и частной перепиской [5, 23]. Конфликт с местными органами управления колониями мог быть разрешен единственным способом — личной встречей с королем, что было весьма непростой задачей. Забегая вперед, надо отметить, что переписка с двором затянулась на долгие-долгие годы, однако по неизвестным причинам Клавдий продолжал нести службу в Кафедральном соборе еще восемь лет.

В то время как Клавдий пытался отстаивать право на занимаемую должность, Хуан продолжил литературные упражнения, начатые еще в школе Маль Лары. В течение всего времени пребывания в Мехико он написал несколько поэм и сонетов, один из которых — сонет 59, посвятил своему брату. В нем он впервые признался, что скучает по родине. Одновременно Хуан начал работать над циклом стихов о прекрасной даме.

Можно сделать предположение, что Хуан де ла Куэва оказался перед непростым выбором: отдать предпочтение весьма прибыльной в те времена карьере инквизитора или продолжать занятия поэзией и литературой, не обещавшие ровным счетом ничего.

Когда в Мехико начались гонения на брата, Хуан увидел «обратную» сторону вроде бы удачной на первый взгляд карьеры инквизитора, сопровождавшейся многочисленными сплетнями и доносами. Кроме того, довольно сильное впечатление на Куэву,

исходя из поэтических произведений, оказывали аутодафе — представления на сюжеты библейской истории, которые организовывали инквизиторы для оглашения приговора заключенным. До сих пор остается неизвестным, принимал ли участие Хуан де ла Куэва или его брат в аутодафе?

Доподлинно известно, что Хуан де ла Куэва в конце 70-х годов покинул Новую Испанию и в период с 1577-го по 1586 год находился в Севилье, где занимался литературой, а в 1587 году вместе с братом Клавдием, получившим новое назначение на должность инквизитора, отправился на Канарские острова. К этому моменту Клавдий уже добился личной аудиенции у короля и разрешил проблемы, преследовавшие его в Мехико. Однако и во второй раз Хуану де ла Куэве не пришлось по нраву жизнь в новом городе.

Клавдий служил инквизитором Канарских островов до 1606 года, пока его не назначили инквизитором Лимы — вице-королевства Перу. Занимать два поста сразу было невозможно, поэтому, известив о данной проблеме управление колониями, он получил должность судьи в испанском городе Куэнке. Братья незамедлительно отправились в Куэнку.

О времени пребывания братьев в Куэнке сведений не сохранилось. После смерти Клавдия в 1611 году Хуан де ла Куэва переехал из Куэнки в Гранаду, где умер при невыясненных обстоятельствах в октябре 1612 года в возрасте 69-ти лет.

Таковы основные вехи биографии Хуана де ла Куэвы, влиявшие на его творчество на протяжении всей жизни. Поняв, что сочинение произведений приносит радость, Куэва начал более усердно заниматься поэзией. В 1577 г. он вернулся в Севилью вместе с флотом под командованием адмирала Антонио Манрике, которому позднее посвятил один из своих сонетов. Вскоре после того, как он покинул Мехико, вышел первый сборник его стихов под названием «Цветы поэзии».

Параллельно с работой над стихами Хуан де ла Куэва обратился к драматургии. Возможно, на это повлияло всеобщее увлечение севильцев театром. В Севилье XVI века регулярно проходили праздничные религиозные процессии, показывали представления бродячие труппы итальянских актеров под руководством знаменитого Альберто Назелли, стали появляться и ис-

панские профессиональные труппы под руководством Лопе де Руэды, активно ставили спектакли школьные театры, постепенно складывалась сеть постоянных театров — корралей, где можно было увидеть комедии и трагедии разных авторов. Театральная жизнь в Севилье буквально кипела.

Для того чтобы влиться в театральный процесс необходимо было учитывать интересы общества, а оно в свою очередь переживало всеобщее увлечение наукой, в особенности историей. По приказу Филиппа II организовывались экспедиции в Новый свет и по территории Испании. Издавалась личная переписка знатных особ, доклады и комментарии хронистов о положении дел в разных регионах страны, о современных и прошедших событиях. Вот почему основным источником для своих комедий и трагедий Хуан де ла Куэвы выбирал именно исторические события, интересные и актуальные для современников, за что историки театра в XX веке назовут его первым автором национальной драматургии [8].

В период с 1579-го по 1583 год комедии и трагедии Хуана де ла Куэвы были представлены разными труппами в лучших корралях города Севильи: коррале Доньи Эльвиры, коррале Дона Хуана и коррале Атарасан. Эти произведения были опубликованы в 1583 году под заглавием «Первая часть трагедий и комедий Хуана де Ла Куэвы» в книге, состоявшей из 14 пьес⁵.

В испанском театроведении принято делить пьесы Куэвы, вошедшие в «Первую часть», на четыре группы:

1) пьесы на сюжет римской истории: «Трагедия о смерти Аякса Теламонида», «Освобождение Рима Муцием Сцеволой», «Трагедия о смерти Виргинии и Аппия Клавдия», «Трагедия о принце-тиране»;

2) пьесы на сюжет национальной истории: «Трагедия семи инфантов Лары», «Смерть короля дона Санчо и обвинение города Саморы», «Освобождение Испании Бернардо дель Карпио»;

3) пьеса на сюжет современной истории: «Разграбление Рима и смерть Борбона, коронация нашего великого императора Карла V»;

⁵ Primera parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva, Andrea Pescioni, 1583.

4) бытовые пьесы: «Завоевания Арселины», «Старый влюбленный» и «Бесчестный» [12].

Однако надо заметить, что в классификации такого рода в группу пьес на сюжет современной истории входит всего одна пьеса — «Комедия о разграблении Рима».

Французская исследовательница творчества Куэвы Н. Ли в статье «Язык ужаса в театре Хуана де ла Куэвы» выдвинула гипотезу о том, что все пьесы автора направлены исключительно на устрашение зрителя и поэтому относительно всех драматических произведений можно ввести новый термин: «театр ужаса» [14]. Испанские исследователи Э. Херменегильдо и Р. Флорди поддержали это утверждение.

Под словом «ужас» подразумевается не только частота употребления самого слова в текстах пьес, но господствующее в них физическое ощущение страха, удручающая моральная атмосфера. Нельзя не согласиться с данной точкой зрения, особенно если брать во внимание произведения, написанные на исторический сюжет. Плач римлянок над разоренным городом в «Разграблении Рима», сжигание руки Муция Сцеволы над живым пламенем в комедии «Освобождение Рима Муцием Сцеволой», демонстрация отцу семи голов инфантов Лары в «Трагедии семи инфантов Лары», убийство Виргинием своей дочери ради спасения ее чести «Трагедии о смерти Виргинии и Аппия Клавдия», не считая ярких сцен баталий в каждой трагедии и комедии, которые несколько раз повторяются на протяжении всей пьесы в «словесной декорации». Комедии и трагедии на исторические сюжеты заканчиваются панегириком непобедимой испанской армии и хвалебными речами в адрес короля.

Взяв за основу события истории, Хуан де ла Куэва пытался не только воздействовать на зрителей с эмоциональной точки зрения, но и подвести их к сопоставлению происходящего на сцене с современной ситуацией. Например, напоминание о блистательных победах испанской армии должно было воодушевлять, усиливать чувство патриотизма.

Также немаловажной деталью в каждой пьесе Куэвы являются сцены суда, как небесного, так и земного. В этом просматривается влияние эпохи, когда активно привлекали судебную практику для решения спорных вопросов. Почти в каждом

произведении конфликт доходит либо до народного суда, как в «Освобождении Испании Бернардо дель Карпио», либо до суда в юридической инстанции в «Трагедии о смерти Виргинии и Аппия Клавдия», либо до призыва на помощь высших сил, как в комедии «Старый влюбленный».

Хуан де ла Куэва в своих комедиях и трагедиях не раз обращался к Риму и римской истории, чему способствовало влияние традиции гуманизма и увлечение античностью в школьные годы, привитое Маль Ларой.

С правлением Филиппа II исследователи часто связывают две различные по жанру пьесы Куэвы – «Трагедию о принце-тиране» и «Комедию о принце-тиране», объединенные одним главным героем. Надо отметить, что тема политических аллюзий применительно к произведениям эпохи Филиппа II в последнее время стала весьма распространена среди исследователей всего мира⁶.

Не пересказывая подробно довольно сложный сюжет, лежащий в основе двух пьес, то ли придуманный автором, то ли позаимствованный из хроник того времени, отметим, что основное действие «Комедии о принце-тиране» сводится к конфликту между членами королевской семьи, в результате которого отец заключает сына, будущего наследника престола, в тюрьму за убийство родной сестры. Члены королевского совета пытаются вызволить пленника, приводя аргументы о необходимости престолонаследия. В конце комедии король освобождает сына и отказывается от престола в его пользу. «Трагедия о принце-тиране» начинается со своеобразных действий сына на престоле: из хорошего и послушного наследника, каким он описывал себя в клятве в конце «комедии», он превращается в тирана, стремящегося любыми способами к всевластию. Совершив серию убийств ближайших родственников, он поднимает руку на своего отца, но не осмеливается нанести удар. В результате две придворные дамы убивают принца-тирана в спальне. В конце действия пьесы король, вернувший себе престол, славит дам, свершивших правосудие.

⁶ В пример можно привести таких авторов, как: A. Hermenegildo. La imagen del rey y el teatro de la espasa clasica; Caballero J. El poder en la tragedia el príncipe tirano de Juan de la Cueva; Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cacal El teatro en tiempos de Felipe II.

Несмотря на то, что Куэва не оговаривает время действия комедии и трагедии, для зрителей того времени связь короля-персонажа с реальным королем Испании Филиппом II, который заточил своего сына дона Карлоса в одну из отдаленных комнат дворца, где тот умер 24 июля 1568 года, не дождавшись назначенного судебного процесса, была очевидной⁷. Обе пьесы Хуана де ла Куэвы о принце-тиране были поставлены в один год в коррале Доньи Эльвиры спустя 12 лет после смерти наследника престола.

Среди пьес Хуана де ла Куэвы на исторический сюжет выделяется комедия «Освобождение Испании Бернардо дель Карпио». Надо отметить, что этот сюжет широко использовался в литературе XVI века, однако Хуан де ла Куэва первым придал ему драматургическую форму. Несмотря на то, что пьеса охватывает довольно большой период времени — от рождения Бернардо и почти до его смерти, — автор не перегружает сюжет биографией героя, которая была и так известна зрителю. В пьесе действуют 23 персонажа, и это самая большая по численности действующих героев комедия Куэвы. Здесь есть и зарисовки романтической линии между Оливией и Тибальдом, будущими родителями Бернардо, сентиментальные эпизоды встречи героя с убитыми родителями, трагические сцены предательства друзей, многочисленные баталии с неожиданным появлением самого Карла Великого и Роландо. Даже для современного читателя действие пьесы очень интересное и захватывающее.

В 1582 году Хуан де ла Куэва редактирует и выпускает сборник новых стихов «Произведения Хуана де ла Куэвы», среди которых находится знаменитая поэма «Завоевание Бетики», посвященная возникновению города Севильи. Тремя годами позже выходит в свет поэма «Путешествие Саннио», состоящая из пяти частей и посвященная маркизу де Тарифу, который поспособствовал ее публикации. Главный герой поэмы — поэт Саннио, путешествует по всему миру и очень хочет писать комедии и трагедии, исправляя человеческие нравы вместе со своей «музой» Добродетелью. Он встречается со всеми богами, которые пытаются отговорить Саннио от его намерений, но поэт бле-

⁷ Kahn A. The Ambivalence of Imperial Discourse: Cervantes's La Numancia Within the 'lost Generation' of Spanish Drama (1570—1590). Peter Lang, 2008. P. 190.

стяще справляется с любыми испытаниями, даже сдает экзамен на знание теории поэзии Аполлону и в конце читает ему стихи собственного сочинения. Однако той славы, которую так хотел Саннио, боги ему не дали. Он возвращается в Севилью, попадает в подводный дворец реки Бетиса, в зал славы, где поэта венчают лавровым венком, осыпают золотом и жемчугами и провожают обратно на берег. Д. Петров высказал предположение, что образ бедного поэта Саннио по сути списан Хуаном де ла Куэвой с самого себя [2, 92].

В 1608 году в Севилье выходит первая из четырех частей сборника Хуана де ла Куэвы «Об изобретении вещей», где наравне с прозой напечатаны и некоторые переводы с латинского. Остальные части сборника были опубликованы только в 1778 г. испанским драматургом Хуаном Седано.

В 1609 году выходит последнее произведение Куэвы «Поэтический экземпляр» — теоретический труд в прозе об искусстве написания поэтических произведений. Здесь автор выступает в качестве реформатора современной сцены. Он считает, что драматическое произведение должно создаваться только в рамках определенных правил, выступает против использования иностранных слов и вольного стиля в драматургии. Именно в «Поэтическом экземпляре» Хуан де ла Куэва заявляет, что действие комедий и трагедий надо делить на четыре, а не на пять действий, которые он называет «хорнадами» (в переводе с испанского «днями»), и использовать исключительно сюжеты из национальной истории на испанском языке. Основным элементом драматического творчества, по мнению Хуана де ла Куэвы, является подражание античным авторам.

Тщательному анализу и переосмыслению подвергаются все жанры поэзии. Относительно испанского театра автор называет откровенно скучными ранние периоды и даже греческий театр вызывает много нареканий. Для комедий, по мнению Куэвы, важна искусно созданная интрига, наличие забавных и хитрых ситуаций, шуток и интересная развязка. Для трагедии характерны печальные события, рассказ о которых должен производить впечатление на зрителей.

В заключение следует отметить, что творчество севильского драматурга Хуана де ла Куэвы было тесно связано с внутренними и

внешнеполитическими событиями, происходившими в современной ему Испании XVI века. Попытки Хуана де ла Куэвы определить роль драматурга в столь сложную эпоху находили отражение в его произведениях и воспринимались автором в качестве основополагающей миссии любого поэта — писать и совершенствовать свой слог. Автор, заложивший основы национальной драматургии и сделавший так много для развития испанской поэзии, оказался удивительным образом забыт и не востребован в современном испанском театре. Каждый исследователь, анализирующий роль творчества Хуана де ла Куэвы в XVI веке, приходит к выводу, что без полной публикации произведений автора не выстраивается четкой картины его творчества. Быть может, в скором времени благодаря процессу оцифровки архивов и анализу произведений «Второй части комедий и трагедий», которая сохранилась в рукописи, но по неизвестной причине так и не была опубликована, многие вещи прояснятся [5, 196].

Список литературы

References

1. *Игнатов С. С.* Испанский театр XVI—XVII веков. М.; Л., 1939.
Ignatov S. Spanish theatre in XVI—XVII centuries. Moscow; Leningrad, 1939.
Ignatov S. C. Ispanskij teatr XVI—XVII vekov. M.; L., 1939.
2. *Петров Д.К.* Заметки по истории староиспанской комедии. СПб., 1901.
Petrov D. Sketches on the history of the old Spanish comedy. Saint Petersburg, 1901.
Petrov D.K. Zametki po istorii staroispanskoj komedii. SPb., 1901.
3. *Силюнас В.* Испанский театр XVI—XVII веков. М., 1995.
Silunas V. Spanish theatre in XVI—XVII centuries. Moscow, 1995.
Siljunas V. Ispanskij teatr XVI—XVII vekov. M., 1995.
4. *Battle J.* Dramatic Unity in the Plays of Juan de la Cueva. Duke University, 1970.

5. *Cebrian J.* Estudios sobre Juan de la Cueva. Es. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.
6. *Cebrián J.* Juan de la Cueva y Nueva Espaca. Edition Reichenberger, 2001.
7. *Coates G.* The 1541 Crynica general and historical Theatre of Juan de la Cueva and Lope de Vega// Bulletin of the Comediantes, 2008.
8. *Isaca F.* Comedias y Tragedias de Juan de La Cueva V1. 1917.
9. *Froldi R.* El teatro en tiempos de Felipe II. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
10. *Froldi R.* Juan de la Cueva y su tragedia de los siete infantes de lara // Revista de Literatura, 2010. Julio-diciembre. Vol. LXXLL. № 144.
11. *Glenn R.* Juan de la Cueva. New York; Twayne, 1973.
12. *Hererrero A.* Comedia del sacode Roma de Juan de la Cueva: La defensa del orgullo nacional y los materiales historiográficos de Paolo Giovio/ Mar Vitse El Siglo de Oro en escena. Es.Fr.: Toulouse: Presses Universitaires du Mirail — Consejería de Educiciyn de la Embajada de Espaca en Frecnia. 2006.
13. *Morby E.* The influence of Senecan Tragedy in the plays of Juan de la Cueva. SP. XXXIV. 1937.
14. *Ly N.* El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Ceuva // Criticyn № 23. 1983.
15. *Sperandelo G.* Some Aspects of Juan de la Cueva s Dramatic Art M.A. thesis, unpublished. Chapel Hill, 1931.
16. *Walberg F.* Juan de la Cueva Et Son Exemplar Poético. BiblioLife, 2009.

Данные об авторе:

Артамонова Екатерина Александровна — аспирантка Государственного института искусствознания. E-mail: catalina.artamonova@gmail.com.

About the author:

Artamonova Ekaterina — postgraduate student, State Institute for Art Studies. E-mail: catalina.artamonova@gmail.com.

 *ЖИВОПИСЬ*

А. С. Давидовская

*Московская государственная художественно-промышленная академия
имени С. Г. Строганова (МГХПА им. С.Г. Строганова)
Москва, Россия*

ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК БУКВЫ В КИНЕТИЧЕСКОЙ ТИПОГРАФИКЕ

Аннотация:

Статья рассматривает принципы обращения к изобразительным характеристикам буквы в современной кинетической типографике. Исследуются исторические предпосылки развития образных решений.

Ключевые слова: кинетическая типографика, движение, изобразительный облик буквы.

A. Davidovskaya

*Stroganov Moscow State University of Arts and Industry
Moscow, Russia*

THE LETTER AND ITS VISUAL CHARACTERISTICS IN KINETIC TYPOGRAPHY.

Abstract:

The article outlines the principles of letter usage and its visual characteristics in the modern kinetic typography, including the historical background of visual solutions and their development over the years.

Key words: kinetic typography, motion, visual characteristics of a letter.

Кинетическая типографика является распространенным способом решения задач в современной культуре видеодизайна. Основным из ее свойств можно назвать то, что мы в ряде случаев не только считываем значение слова, но наделяем сам текст некой визуальной функцией. Порой даже более значимой и легко считываемой. Слово, текст становятся одушевленными персонажами, полноправными участниками событий. Функции движения и современные технические средства в полноте позволяют создать иллюзорное простран-

ство существования буквы. Несмотря на современность используемого хода и востребованность такого подхода, его сущность, принцип наделения букв изобразительными свойствами появился в типографическом искусстве много ранее. Ю. Лотман говорит о постоянном сочетании и противоборстве двух систем передачи информации, слова и рисунка, дает определение языка и составляющих его знаков. «Язык — упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система. Для того чтобы осуществлять свою коммуникативную функцию, язык должен располагать системой знаков. Знак — это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе. Следовательно, основным признаком знака — способность реализовывать функцию замещения»[5, с.1]. Он делит знаки на две группы — условные и изобразительные. Условным знаком является слово, а изобразительным — рисунок. «К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована»[там же, с.4]. Мы также можем говорить и о тексте, букве как об условном знаке. Вся современная система письма есть набор упрощенных символов, где каждый из знаков пусть и вышел изначально из пикториального изображения, но на данный момент им не является. Форма самого слова, его изображение также не дает нам зрительного понятия о его содержании. В сравнении с рисунком, для буквы всегда требуется расшифровка значения. Можно сказать, что считывание изобразительных знаков осуществляется значительно быстрее, чем условных, к тому же это более интернациональная система общения, для нее в большинстве случаев не требуется знание языка. Хорошее тому свидетельство — современная пиктограмма, упрощенное понятное изображение, используемое и узнаваемое в большинстве стран. Конечно, в данном случае можно говорить, что пиктограмма — сам по себе условный, упрощенный знак. В ряде других случаев изобразительность используется именно для дополнительного информирования рядом с текстом. Изобразительный элемент может не только раскрыть более конкретно смысл текста, но и дополнить его, привнести информацию, не считываемую только из самого слова, а образуемую как бы вне его, во взаимоотношении рисунка и текста.

В искусстве известно множество примеров произведений, где текстовая информация сочетается с изобразительной. Мы же сейчас обратим свое внимание на те, где они сосуществуют в рамках одного носителя, поскольку это наиболее явно выявляет тенденции, наблюдающиеся в современных типографических видео. Одним из таких примеров можно назвать буквицу или инициал.

Изначально об инициале можно говорить как о примере рисованной буквы в рукописных книгах. Характер расположения текста в ранних рукописных книгах был довольно монотонный, и найти нужный отрывок в тексте было трудно. Для литургических текстов важно было быстро найти определенный отрывок, и со временем он стал выделяться отдельной заглавной увеличенной буквой. Позже буква выделялась цветом, богато украшалась. Со временем рукописные издания стали активно иллюминироваться, появились орнаментальные заставки, отдельные иллюстрации к тексту. Работа была весьма кропотлива, книга приобрела значение не только носителя информации, но и дорогого подарка. Во многом ценились именно ее изобразительные функции. Ранние примеры активного использования инициалов можно найти в ирландской культуре. Там порой инициал занимал всю страницу, превращаясь в полноценную цветную иллюстрацию. Интересны примеры буквиц кельтских манускриптов VII—VIII веков. О читабельности или о систематичности в использовании инициалов говорить сложно. Форма самой буквы иногда не читалась совсем или за обильным декором просто пропадала, уступая место изображению. Иногда частью буквы могла являться фигура человека, животного, некий предмет или группа предметов. В этом случае объект уподоблялся по форме самой букве, но все же ряд элементов проходил некую коррекцию. Нередко внутри одного манускрипта одни и те же буквы оформлялись по-разному. Это могло быть обусловлено характером самого текста, инициал становился частью повествования, сама графема буквы или контрформа была конструкцией для иллюстрации повествования в тексте. Некое стилистическое единство между буквицами, орнаментами и заставками скорее имело место за счет руки конкретного автора. Кроме того, важную роль играла историческая, культурная эпоха, страна, где делалась книга. Западноевропейские и древнеславянские образцы имеют различия, как в цвете, так и в общем виде, за счет разного рода письменности,

но в целом по подходу сохраняется много общего. Преимущество можно увидеть в византийских и русских образцах. Можно сказать о преобладании нескольких подходов: богатое использование растительного орнамента; в эпоху раннего средневековья определенное время было свойственно использовать тератологический орнамент, где буква превращалась в хитросплетение из чудовищ, зооморфных, антропоморфных и растительных форм. В каждом случае на характер букв это влияло по-разному, иногда акценты в виде голов совпадали с узловыми моментами графемы буквы, а иногда читабельность практически полностью терялась. Интересные примеры можно найти среди рукописей Византии. Здесь частым стало использование фигуры человека в основе буквы. В Евангелии или Псалтири это часто фигура самого Христа или евангелистов, это могла быть сцена из определенного сюжета. Такое уподобление человеческой фигуре буквы слова, несомненно, повышало сакральную значимость слова. Графему буквы и человеческую фигуру во многом сближает общая ориентация в пространстве, а также наличие сочленения горизонтальных и вертикальных элементов. Поскольку первая печатная книга во многом повторяла рукописную, то инициалы также стали неотъемлемой частью ее оформления. Изначально они рисовались вручную, позже стали печататься цветом и вырезаться на отдельных пластинах. Со временем функции буковницы могли сводиться только к декоративным. Она богато украшалась растительным орнаментом, но уже не несла определенных повествовательных функций. Это зависело от культурных и стилистических предпочтений. Среди печатных образцов можно отметить инициалы из Майнцской Псалтири мастеров И. Фуста и П. Шеффера (1457—1459); работы печатника Эрхарда Ротдольта. Его инициалы выполнены с использованием растительного орнамента, но основной задачей было уже упорядочить количество черного и белого в графическом изображении, сочетать инициал с общей стилистикой книги. Позже можно проследить разные периоды отношения к инициалам, но всё сводится скорее к упрощению его функций как изобразительной формы, к обыгрыванию скорее его декоративной основы. Таким мы видим инициал и в эпоху Ренессанса, и в эпоху барокко, классицизма, и даже модерна. Но хочется отметить ряд книг, где изобразительные функции буквы играли очень важную роль. Это азбуки и буквари. Важным

для нас образцом является Букварь Кариона Истомина, монаха Чудова монастыря. Эта печатная книга XVII века была составлена для наглядного обучения не только детей, но и взрослого неграмотного населения. В ней по регистрам сначала была изображена буква во всевозможных вариантах, далее предметы или понятия, на нее начинавшиеся, а далее текст с ее использованием. В изображении самих букв использовались как примеры богато украшенных орнаментированных буквиц, так и образцы скорописи. Первой же и самой большой была буква, составленная из одной или нескольких фигурок человечков, одетых часто в военные доспехи с соответствующими орудиями, которые самим своим движением образовывали графему буквы. Такой ход был, видимо, выбран для большей наглядности, изобразительности, возможности запомнить и провести некую аналогию между изображением знака и какого-либо предмета. Если прообразом титульного листа в издании можно назвать те самые огромные инициалы, занимающие всю страницу, из древних кельтских манускриптов, то вполне осознанно можно говорить о родстве декоративных буквиц и большого количества титульных, декоративных шрифтов конца XIX — начала XX века. По сути, их вид сводился либо к некой декоративной орнаментации самих графем, либо к имитации. Имитации материала, фактуры, светотени, объема на плоскости книги. В эпоху компьютерной проектировки шрифта можно уже говорить о некой системе среди акцидентных шрифтов. А. Королькова в книге «Живая Типографика» [3, с. 65] проводит некоторую классификацию таких шрифтов. Там мы можем выделить несколько нас интересующих групп: это декорированные (с контуром, оттененные, с орнаментом внутри знаков, с орнаментом снаружи знаков) и предметные (найденные в очертании различных предметов или собранные из них). В данном случае хорошим примером обращения к предметным шрифтам может служить логотип детского юмористического журнала «Веселые картинки», автором которого стал в 1979 году Виктор Пивоваров. Здесь использование такого хода было вполне оправдано. Детская направленность журнала задавала тон некой игры, отклик на познавательный интерес со стороны ребенка, его любовь к изображению, превращениям и разглядыванию. Здесь мы видим некую связь с уже упомянутым букварем Кариона Истомина.

С введением в арсенал дизайнера фотографии, появились новые возможности для изобразительных решений в типографике. Средства со временем становятся все совершеннее, все полнее могут отразить для человека иллюзию окружающего мира. В современности в рамках коммуникации человека и произведения искусства мы все чаще видим некую игру, желание кодировать информацию автором и декодировать зрителем. Фотография дала возможность приблизить пространство художественного произведения к реальному пространству жизни. Но также дала возможность инсценировать, создавать ситуацию. Появилось поле для волшебства, для того, что невозможно в реальной жизни, это касается и слова. В реальности слово для нас не материализуется, как только мы его произносим, и уж тем более оно не несет качеств тех предметов или понятий, что означает. Но с помощью фотографии, а в дальнейшем анимации и 3D технологий такое стало возможным, стало возможным превратить слово, текст, отдельную букву в персонаж, заставить его жить своей жизнью.

В видео с возможностями динамической типографики мы видим несколько принципов использования изобразительных свойств буквы. Одно из них — это объем. Весьма востребованным стал принцип использования объемного шрифтового знака. Он, конечно же, знаком не только по видеопроектam, мы можем наблюдать примеры с изображением объемных букв в печатной продукции, как в виде реальных рекламных объектов, так и в виде типографических скульптур. Но для кинетической типографики свойственно то, что здесь шрифт может стать не просто трехмерным объектом, а может стать частью среды, частью того сюжетного пространства, в которое он встроен. Он, как и буква в книжной миниатюре, наделен дополнительной функцией, кроме содержания самого слова. Возможность материализации и движения дают полное ощущение реальности происходящих событий. Характерным примером могут служить титры для современного фильма «Путешествия Гулливера», где имена действующих лиц сделаны в виде частей индустриального пейзажа, домов, улиц, снятых с высоты. Таким образом, среди этих надписей мы сами оказываемся в роли великана в крохотной стране.

Отметим похожий ход, использованный для заставок канала «Channel 4».

Вторым принципом можно назвать использование имитационных изобразительных качеств в работе со шрифтом — придание буквам каких-либо свойств. Это может быть фактура, поверхность. При этом в зависимости от идеи изображение так же может взаимодействовать с окружающей средой. Здесь как пример мы можем привести серию заставок для телеканала «СТС», где буквам в логотипе канала придается та или иная поверхность, как-либо характеризующая за счет своего образа содержание передач. В то же время знак остается узнаваемым, сохраняется корпоративное цветовое решение. А в ряде заставок телеканала «Культура» не только фактура букв, но и движение камеры среди них создает общее стилевое решение, подчеркивающие направленность канала.

Как особый прием можно выделить принцип, знакомый опять же со времен книжных инициалов, — это использование человеческой фигуры в основе графемы буквы. Здесь интерес заключается именно в том, что видео дает новые возможности для приема. Мы видим не просто фигуру, мы видим ее движение, изменяя позу, мы трансформируем само слово. Как пример стоит привести современное приложение для планшетных устройств DanceWriter. Здесь каждый может набрать слово, а приложение конвертирует его в отдельные буквы, показываемые в движении поочередно артистами современного танца. Стоит оговорить, что здесь может быть не только фигура человека, но и животное, некий одушевленный предмет. Этот прием получил широкое распространение, стал весьма узнаваем и повторен уже в других жанрах. Например, имитацию примера, закрепленного в видео, мы видим в титрах к полнометражному анимационному фильму «Кот в сапогах», где использование шрифта из движущихся силуэтов кошек как бы заставляет иллюзорное 3D пространство уподобляться киносреде и вторгаться в нашу реальность.

Графическая форма языка хоть и имеет условный характер, сообщение упрощенное и требующее декодирования, но она во все времена, с самых своих истоков, служила основой для насыщения изобразительными свойствами и во многом является тем элементом, с помощью которого мы можем придать сообщению новые дополнительные свойства, составляющие суть многих дизайн-проектов и произведений искусства, использующих типографику в движении.

Список литературы

References

1. *Домбровский А.* Заглавные буквы в инкунабулах от Гутенберга до Альда Мануция // Журнал Компьютер Арт.1. М., 2007.

Dombrovsky A. Initials in incunabula: from Guteneberg to Aldus Manutius // Computer Art Journal. No. 1. Moscow, 2007.

2. *Домбровский А.* Царь-буква славянских печатных книг: Реформа// Журнал Компьютер Арт.7. М., 2007.

Dombrovsky A. Tsar-initial in Slavic printed books: A reform // Computer Art Journal. No. 7. Moscow, 2007.

Dombrovskij A. Car'-bukva slavjanskih pechatnyh knig: Reforma // Zhurnal Komp'juter Art. No.7. М., 2007.

3. *Королькова А.* Живая Типографика. М., 2007.

Korolkova A. Typography alive. Moscow, 2007.

Korol'kova A. Zhivaja tipografika. М., 2007.

4. *Кудрявцев А.* Шрифт. М., 2003.

Kudryavtsev A. Font. Moscow, 2003.

Kudrjavcev A.I. Shrift. М., 2003.

5. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

Lotman Yu. Semiotics of cinema. Tallinn, 1973.

Lotman Ju.M. Semiotika kino i problemy kinojestetiki. Tallin, 1973.

6. *Маттиас Хиллнер.* Основы Типографики 01: Виртуальная Типографика. Издательство АВА. 2009.

Mattias Hillner. Osnovy Tipografiki 01: Virtual'naja Tipografika. [Basics Typography 01: Virtual Typography] Izdateľ'stvo AVA. 2009.

7. *Наумова С.В.* Исторические корни акцидентных шрифтов //Архитектон: Известия вузов № 30. М., 2010.

Naumova S. Historical roots of job fonts // Architekton: Higher education news bulletin. No. 30. Moscow, 2010.

Naumova S.V. Istoricheskie korni akcidentnyh shriftov // Arhitekton: Izvestija vuzov. No. 30, M., 2010.

8. *Таранов Н.Н. Художественно-образная выразительность шрифтов. М., 2000.*

Taranov N. Artistic and visual expressiveness of fonts. Moscow, 2000.

Taranov. N.N. Hudozhestvenno-obraznaja vyrazitel'nost' shriftov. M., 2000.

9. *Тоотс В. Современный Шрифт. М., 1966.*

Toots V. Modern calligraphy. Moscow, 1966.

Toots V. Sovremennyj shrift. M., 1966.

Данные об авторе:

Давидовская Анна Сергеевна — аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова. E-mail: fruitree@mail.ru

About the author:

Davidovskaya Anna — postgraduate student, Stroganov Moscow State University of Arts and Industry. E-mail: fruitree@mail.ru

 *KUHO*

Р. М. Перельштейн

*Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)
Москва, Россия*

**РЕАЛЬНОСТЬ И ИГРА КАК ТЕМА ФИЛЬМОВ
«ПРЕКРАСНАЯ СПОРЩИЦА»,
«КТО БОИТСЯ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ?», «ПРАВИЛА ИГРЫ»**

Аннотация:

В статье рассматриваются два таких исключаяющих друг друга типа бытия, как сверхприродная реальность и эмпирическая действительность. Первый тип бытия — глубинный, внутренний, второй тип — поверхностный. Второй тип теснейшим образом связан с внешним ролевым существованием. В данном контексте дается оценка сверхприродной реальности как нашей реальной жизни, а игре — как побегу от подлинности. Но это определение затрагивает лишь те специфические стороны указанных типов бытия, которые определены драматургией.

Ключевые слова: реальность, игра, лицо, маска, драматургия.

R. Perelshtein

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)
Moscow, Russia*

**GAME AND REALITY AS THE SUBJECT MATTER OF
“THE BEAUTIFUL TROUBLEMAKER”,
“WHO’S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?”
AND “THE RULES OF THE GAME”**

Abstract:

The given article describes two mutually exclusive modes of being, that is, supernatural reality and empirical reality. The one is profound, intrinsic and universal, the other is superficial. The second type is closely linked to the external role existence. In this context the author views the supernatural reality as our true life, and the game as the escape from authenticity. However this definition is self-limiting as it focuses on certain aspects of the given modes of being, namely those selected by the dramaturgy.

Key words: reality, game, face, mask, dramaturgy

Наша формулировка темы «реальность и игра» затронет те аспекты оппозиции реальности и игры, на которые проливать свет так же мучительно, как на тайну личной жизни, потому что еще неизвестно, что мы увидим. Таковы ли мы окажемся, какими представляли себя в относительной темноте?

Одна из мыслей новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр» (1837) такова — нельзя овладеть искусством, прежде не ринувшись в любовь, но если уж ты прочно связал свою жизнь с искусством, любви никогда не угнаться за тобой. Одержимый образом идеального земного создания, художник никогда не предпочтет этому поиску создание неидеальное, хотя и бесконечно живое. Он невольно будет сравнивать идеал с тем, что ему предложит жизнь, и одним только *этим* глубоко оскорбит жизнь. Этот его взгляд в лучшем случае хищника, а в худшем — скупщика краденного, не ускользнет от натурщицы, с которой он станет писать богиню. И натурщица взбунтуется, и на ее стороне будет жизнь. Взбунтуется сама любовь, которая не позволит так жадно и корыстно себя рассматривать. Или взбунтуется, или погибнет, как она погибает в рассказе Эдгара Аллана По «Овальный портрет». Художник, рисующий свою молодую жену, наносит на холст не краски, он отбирает у красавицы жизнь: «...все еще не отрываясь от холста, он затрепетал, страшно побледнел и, воскликнув громким голосом: “Да это воистину сама Жизнь!”», внезапно повернулся к своей возлюбленной: — Она была мертва!» [5, с. 409].

Не будет большим преувеличением сказать, что в фильме Жака Риветта «Прекрасная спорщица»¹ (1991), снятого по мотивам новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр», ставится вопрос: подлинная реальность — это творчество, требующее самоотречения, или любовь, приносящая себя в жертву? Причем вопрос ставится на фоне восклицания бальзаковского живописца Порбуса: «Цветы любви недолговечны, плоды искусства бессмертны». И ответ на вопрос дается: и цветы любви, и плоды искусства могут со временем обернуться иллюзией, ритуалом, игрой, поэтому о возможности подлинной реальности говорить не приходится.

¹ Официальное название фильма «Очаровательная проказница» (BELLE NOISEUSE, LA).

Подлинная реальность в «Прекрасной спорщице» лишь изредка вспыхивает под скрипучим пером или размочаленной кистью художника Френхофера, который блуждает в лабиринте форм своей модели Марианн, вяжет узлы из рук и ног ее, «мнет» ее тело, словно глину творения, вот только душу в дело рук своих вдохнуть не может. И еще подлинная реальность просвечивает в разговорах и в молчании людей, которые когда-то страстно любили друг друга, но искушения, изо дня в день встающие перед так называемыми людьми искусства, а именно о них фильм Риветта, грозят навсегда развести их.

Путь творческого дерзания заявлен романтической традицией как путь по преимуществу мужской. Путь любовного подвига — как путь по преимуществу женский. Такова расстановка сил в новелле Бальзака, однако история, рассказанная в «Прекрасной спорщице», разрушает романтическую традицию, хотя и поведана романтиком. Модель Марианн, которая позирует знаменитому художнику Эдуарду Френхоферу, вдруг отказывается посвящать жизнь своему возлюбленному Николаю. Во-первых, потому что Николай предал Марианн, заставив обнажиться перед другим мужчиной, который оскорбил бы ее в любом случае. Либо воспользовавшись ею как женщиной, либо эксплуатируя ее как вещь. Перефразируя Бальзака, Николай после эксперимента, на который он решается, словно бы перестает быть для своей возлюбленной «отцом, любовником и богом». Но эта причина, скорее, дань Бальзаку и романтизму. Вторая причина, по которой Марианн рвет с Николаем, такова. Николай — подающий надежды художник, и девушка уверена, что в старости он превратится в такого же сумасброда и деспота, как Френхофер, а ее ждет участь Лиз, стареющей и больше не вдохновляющей на шедевры жены художника, то ли музы, то ли няньки. В-третьих, картина, которую написал Френхофер, словно бы снимает маску с Марианн и обнажает всю «сухость и холодность» ее внутреннего мира. Есть все основания считать, что Эдуард написал портрет Марианн, который мы никогда не увидим. Френхофер обманул ожидания Марианн. Ее персона потерпела крах. Потерпел крах человек, который считает себя и которого считают другие тем, кем он не является на самом деле, но кем он предстает, чтобы создать о себе выгодное впечатление. Френхо-

фер открывает Марианн глаза, говорит правду. С Марианн снята маска, сорвана личина. Марианн до того, как она согласилась под нажимом Николая позировать знаменитости, и Марианн после сеансов — это два разных человека. Наивный Николай боялся, что старик покусится на безупречно сложенное тело Марианн, а Френхофер снял покровы с ее внутреннего мира и обнаружил за покрывами пустоту, которую, растеряв, растряса дар на ухабах жизни, не смог наполнить светом искусства. Красота Марианн сыграла с художником злую шутку.

Размышляя о софиологии С. Булгакова, В. Бычков напоминает о том, что красота двойственна по своей природе. «Отсюда ее роковая роль и магическая власть в мире. Все в Универсуме тянется к красоте, как к свету, ибо она есть наше собственное воспоминание об Эдеме, о себе самих в своей собственной подлинности» [3, с. 288]. И далее: «Истинная красота, убежден о. Сергей, духовна, хотя и открывается в природе» [там же]. Другими словами, за проявлениями внешнего человека Марианн мастер не увидел проявлений ее внутреннего человека, открывающегося, согласно С. Булгакову, в природе, в материи, в телесности. В финале фильма Френхофер замуровывает в стену портрет Марианн. На самом же деле, как мы полагаем, он хоронит то, что осталось от его дара, от его жизни, а коллекционеру подсовывает один из этюдов, выдавая этюд за свой лучший шедевр. Бальзаковский Френхофер говорит: «Когда ты пишешь картину для двора, ты не вкладываешь в нее всю душу, ты продаешь придворным вельможам только раскрашенные манекены». Утратив оригинальность как художник, Эдуард Френхофер из фильма режиссера Риветта сохранил ее как человек и одним только этим поступком вернул себе свою жену. Лиз и Эдуард останутся вместе навсегда, потому что бесстрашно, ценой бессонных ночей, ценой отказа от возникших на их горизонте молодых, полных энергии тел разоблачают ложь своих желаний и жизней, и разоблачение это спасительно, потому что не умерла любовь, хотя и ушло вдохновение.

Художник Френхофер из «Прекрасной спорщицы», точно так же как и актриса Фоглер из фильма Бергмана «Персона» (1966), разочарованы не только в «цветах любви», но и в «плодах искусства». И то, и другое оборачивается для них фантомом.

Фоглер, вероятно, в последний раз выйдя на сцену, вдруг замолкает, оборвав монолог «Электры». Френхофер замуровывает в стену, вероятно, свой последний живописный опыт — портрет Марианн. Герои и «Персоны», и «Прекрасной спорщицы» за одной своей маской талантливо прозревают другую и совершенно не готовы увидеть лицо. Поэтому они творят лишь очередную маску — Фоглер на сцене, Френхофер на полотне. Осознав же это, они находят в себе мужество утаить от мира свое печальное открытие и хотя бы *так* прикоснуться к тайне лица...

Какая пара категориальных противоположностей, одна из пар, способна хоть в какой-то мере, без покушений на свою собственную уникальность, отразить антиномию реальности и игры? Рискнем предположить, что пара эта — *сердце* и *рассудок*.

Какова тема пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» и фильма Майка Николса, экранизовавшего эту пьесу в 1966 году? На поверхности лежит проблема бездетного брака. «Если к сорока годам комната человека не наполняется детскими голосами, она наполняется кошмарами», — заметил Сэнт-Бев. Мы видим эти кошмары в пьесе Олби. Имя главному кошмару — Вирджиния Вулф. Имеется и тайна. Сын Джорджа и Марты. Чем для них является загадочная фигура их сына? «Сын» — образ собирательный. Это и реальный ребенок, которого Бог не дал им. Это и их любовь, которую они оказались не в силах удержать. Это и то дело, дело жизни, ради которого они пришли в этот мир и которое не сдюжили. Есть такие тайны, страшные тайны, страшные, но не последние, в которые посвящены только двое. Раскрытие их, бряцание ими равносильно поражению, отречению от любви, от самого себя. И вот тогда душа взыскует самой себя так, как никогда прежде. Джордж и Марта обрушивают друг на друга град ударов, чтобы расколоть окостеневшие мертвые панцири и высвободить все еще полные жизни души, полные вопреки всему. Или, что то же самое, герои гонят прочь нечисть, которая грызла их изнутри. Не потому ли Олби называет последний акт пьесы — «Изгнание бесов». Джордж убивает символического сына, но только для того, чтобы воскресить его, а вместе с ним и себя, и свой союз с Мартой. Разом потеряв все, Джордж и Марта вдруг обретают реальность. Игры закончены, бесы изгнаны. Реальность коснулась Джорджа и Марты своими невиди-

мыми хрупкими перстами. Не прошла сквозь Джорджа и Марту, как через фантомы, и не замерла в дюйме от них, а именно коснулась. И это момент истины. Это то, ради чего стоит жить и после чего смерть уже никогда не сунется под наши крыши без страха. Марта все еще не уверена в том, что реальность, из которой они сами себя изгнали, обняла их и приникла к ним щекой. Марта боится, боится как ребенок. Не уверен и Джордж, но так близки друг с другом Джордж и Марта еще никогда не были. Никогда они еще настолько не составляли друг с другом одно существо. Никогда они еще настолько не были личностями, не обладали такой цельностью и в то же время такой уникальностью каждый по отдельности. Игра для них являлась той формой существования, когда они могли быть уникальны только по отдельности, а, став одной плотью, теряли свою неповторимость. Реальность же восстановила, пусть и на короткий срок, хрупкое равновесие между бесконечно личным и тем бесконечно важным, что открывается мужчине и женщине в любви. Марта отказывается от алкоголя, первый раз за всю ночь, потому что она боится спугнуть реальность, боится помешать реальности излить на них свою милость, принести им свои дары в виде совершенно непостижимых вещей.

Таково противоречие между реальностью и игрой в пьесе Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» и одноименном фильме Николса. Таково противоречие между сердцем, как одним из символов реальности, и рассудком, как одним из символов игры.

Так называемому высшему обществу претит всякий намек на непосредственность проявления чувств, на обнаружение сокрытых пружин, так как «вращение» в свете есть игра, правила которой не всегда проговариваются, они висят в воздухе, подобно запаху блюд и аромату духов. Живое чувство казнено *светом*. Тютчев называл этот заговор *света* «бессмертной пошлостью людской». Правила душат, теснят, даже если пытаются найти общий язык люди, не занимающие привилегированного положения в обществе. Об этом замечательно говорит «наивная» Настенька из «Белых ночей» Достоевского. «Послушайте, зачем мы все не так, как бы братья с братьями? Зачем самый лучший человек всегда как будто что-то таит от другого и молчит от него? Зачем прямо, сейчас, не сказать, что есть на сердце, коли знаешь, что не на

ветер свое слово скажешь? А то всякий так смотрит, как будто он суровее, чем он есть на самом деле, как будто все бояться оскорбить свои чувства, коли очень скоро выкажут их...» [4].

В фильме Жана Ренуара «Правила игры» (1939) авиатора, влюбленного в маркизу, подстреливают в поместье маркизы, как кролика. Это в небе авиатор Андре Жюрье — орел, а на земле он — кролик. Сцена охоты, которая предшествует маскараду и трагической нелепой гибели Андре, заканчивается агонией не символического кролика, а настоящего — трепещет хвостик, и кролик медленно поджимает свои такие быстрые и, казалось бы, неукротимые лапки. Так же трепещет и сердце авиатора Андре, посвятившего свой перелет через Атлантику маркизе Кристине де ла Шене. Но Андре отвергнут маркизой, не потому что он недостаточно мужественен, а потому что он слишком искренен. «Он искренен, — говорит маркиза. — А искренние люди очень скучны». Открыв свое сердце, Андре превращается в мишень. Не подстрелить его — означает утратить инстинкт охотника. Но не таковы обитатели поместья, его хозяева, гости и челядь. Они охотники до мозга костей, охота их самая сильная страсть. Нельзя сказать, чтобы не было сердца у мужа маркизы месье Робера или у его любовницы, или у друга Андре, господина Октава. Нельзя также сказать, что бессердечна сама маркиза. Но чувства этих господ не идут дальше сцен, которые они друг другу не устают закатывать. Огонь их сердец под тончайшей стеклянной колбой лампы. Можно прибавить пламя или убавить, а почему, для чего — совершенно неважно и не нуждается в объяснениях. Единственное, что важно — играть по правилам, то есть все-таки играть, а не жить. Ложь и есть те самые *правила игры*. Инстинкт театральности заслоняет и чувства и разум.

Напомним позицию Бердяева в отношении концепции театральности действительности. «Социальное положение “я” всегда есть разыгрывание той или иной роли, роли царя, аристократа, буржуа, светского человека, отца семейства, чиновника, революционера, артиста и т. д. и т. п. “Я” в социальной обыденности, в обществе... совсем не то, что в своем внутреннем существовании. ...И потому так трудно добраться до подлинного человеческого “я”, снять с “я” покровы. Человек всегда театрален в социальном плане. В этой театральности он подражает

тому, что принято в данном социальном положении. И он сам с трудом добирается до собственного “я”, если слишком вошел в роль» [2]. Супружеская чета де ла Шене и их гости в роль вошли слишком. И выйти из нее они не могут, потому что существуют правила. Кто же отменяет эти правила? А отменяет их появившийся в поместье удалец Андре. Он ставит все с ног на голову самым фактом своего существования, одним своим беззащитным видом. Вот тут-то и начинается заваруха: объяснения, поцелуи, пальба. Словом, жизнь, настоящая и полнокровная, в которую хозяева поместья и их гости все же продолжают играть, напоминая заводные механические игрушки из коллекции хозяина поместья. Впоследствии этих господ запрет в особняке Луис Бунюэль в фильме «Ангел-истребитель» (1962). Первой жертвой игры без правил становится сам Андре. Только тот может умереть, кто жил. Играющий же недостоин пусть и нелепой, но трагической гибели. Андре так и не перелетел Атлантику, потому что он человек, а не машина.

Мы определили реальность как нашу подлинную жизнь, а игру как побег от подлинности. Но это определение затрагивает лишь те специфические стороны феноменов реальности и игры, которые «вытекают» из драматургии, являются сюжетообразующими, максимально обостряют заложенное в заявленной оппозиции противоречие, психологически мотивированы, хотя на метафизическом уровне и не получают, да и вряд ли могут получить свое адекватное выражение.

Список литературы

References

1. *Бальзак О. де* Неведомый шедевр. СПб., 2009.
Balzac H. de Le Chef-d'œuvre inconnu. Saint Petersburg, 2009.
2. *Бердяев Н. А.* Я и мир объектов // Дух и реальность. М., 2006.
Berdyaev N. The I and the world of objects // The spirit and the reality. Moscow, 2006.
Berdjaev N. A. Ja i mir ob'ektov // Duh i real'nost'. M., 2006.

3. *Бычков В.В.* Софийный смысл красоты // Русская теургическая эстетика. М., 2007.

Buchkov V. Sophia and the sense of beauty // Russian theurgic aesthetics. Moscow, 2007.

Buchkov V.V. Sofijnij smysl krasoty // Russkaja teurgicheskaja jestetika. M., 2007.

4. *Достоевский Ф.М.* Белые ночи // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т.2.

Dostoyevsky F. White nights // Complete works: In 30 vols. Leningrad, 1972. Vol. 2

Dostoevskij F.M. Belye nochi // Poln. sobr. soch.: V 30 t. L., 1972. T.2.

5. *По Э.А.* Овальный портрет. Л., 1985.

Poe E.A. The oval portrait. Leningrad, 1985.

Данные об авторе:

Перельштейн Роман Максович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела научного развития ВГИКа, докторант кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа. E-mail: kniga2@gitis.net

About the author:

Perelshtein Roman — PhD. in Art History, Senior Researcher, Academic Department of Academic Development, Postdoctoral student, Chair of aesthetics, history and theory of culture, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK). E-mail: kniga2@gitis.net

Н.Е. Мариевская

*Всероссийский государственный
университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК)
Москва, Россия*

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ ФИЛЬМА
И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СТРОЙ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Аннотация:

В статье рассматривается связь художественного времени фильма и его эмоциональной окраски. Выявлена фундаментальная связь между модусом художественности фильма и его временной организацией. Восторг и отчаяние, ощущение полноты бытия и переживание зрителем смутной печали проистекают как результат работы сценариста, моделирующего художественное время.

Ключевые слова: художественное время, модусы художественности, кинематографическое произведение.

N. Marievskaya

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)
Moscow, Russia*

**ARTISTIC TIME CONTINUUM OF A FILM
AND EMOTIONAL FRAMEWORK
OF A CINEMATOGRAPHY WORK**

Abstract:

The article delves into the existing ties between the continuum of artistic time and its emotional overtone. The present research brings to light the fundamental connection between the artistic mode of a film and its temporal structure. Exultation and despair, sense of fullness of being and faint sadness experienced by a spectator originate in the work of a scriptwriter, who forms the artistic time as such.

Key words: artistic time continuum, artistic modes, cinematography work.

В своих возможностях непосредственно передавать эмоции кино сравнимо только с музыкой. При всех изменениях, которые пережил кинематограф в течение века, он остается искусством, которое одновременно смотрят множество людей. Зритель по-прежнему идет в кинозал за эмоциями. Эмоции одного зрителя входят в резонанс с эмоциями других зрителей, в зале возникает удивительное единение в смехе, страхе или печали. В этом во многом заключается особое удовольствие от просмотра.

Именно поэтому в задачи сценариста входит точное понимание того, какие эмоции должно вызывать его произведение. Ошибки тут совершенно недопустимы. Скука в зале — это всегда ошибка сценариста, изъян драматургии.

Существует ли связь между эмоциональным зарядом фильма и строением художественного времени?

Представим себе ситуацию, когда художественный фильм идет не на экране в темноте зрительного зала, а транслируется по телевидению, и тут внезапно ткань фильма разрывается и в нее входит реклама. Зритель переключается на новое зрелище. Он на время забывает о том, какой фильм смотрит. Поэтому часто после перерыва на телеэкране появляется титр с названием прерванного фильма. Целостность временной структуры фильма оказывается погубленной. Может произойти иначе. Желая избежать агрессивных образов рекламы, зритель переключает канал. Смотрит его до тех пор, пока снова не наткнется на рекламу. И так далее. Он сам инициирует процедуру распада художественного времени фильма и потому имеет дело с неструктурированным потоком обломков самых разнообразных художественных форм.

Произвольный монтажный стык рождает новые значения, эмоциональный заряд ранее возникшего образа полностью уничтожается. Чудовищные кадры хроники могут соседствовать с фрагментами мультфильма или спортивного репортажа. Кроме того, эмоциональной анестезией являются бесконечные повторы одних и тех же образов в анонсах, после перерыва на рекламу.

Создатели телевизионных программ это понимают и пытаются этому противостоять.

Реклама идет с повышенным звуком. Ее образы становятся все ярче и агрессивнее. Они напрямую адресованы чувственной сфере зрителя. Телевизионные шоу все чаще включают интерак-

тивные процедуры: разные формы телефонного голосования, участие зрителя в викторинах и тому подобное. Ситкомы используют включение закадрового смеха в качестве подсказки дезориентированному в эмоциональном отношении зрителю — это смешно, тут надо смеяться. Попытки противостоять эмоциональному оупению зрителя едва ли оказываются удачными. Сама природа временной организации образов в процессе телевизионного показа не предполагает целостности: зритель всегда свободен нажать кнопку пульта.

Эмоциональное воздействие распадающегося времени крайне неэффективно.

Таким образом, существует прямая связь между целостностью временной формы произведения и его эмоциональным зарядом. Необходимо выявить конкретное содержание этой связи. В теоретической поэтике отношение между типом художественной целостности произведения и его эмоциональной окраской закреплено в понятии модуса художественности, который трактуется как «всеобъемлющая характеристика художественного целого, некоторая стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом; соответствующий тип героя и окружающего его воображаемого мира; соответствующие авторская позиция и установка читательского восприятия; единая система ценностей и отвечающая ей поэтика» [6,127].

Авторская позиция и характер восприятия произведения рассматриваются в нерасторжимом единстве.

Модусы художественности представляют собой типологические модификации эстетических категорий, таких как героическое, трагическое, комическое, идиллическое, элегическое, драматическое, ироническое и др.

Для разрешения вопроса о влиянии форм художественного времени на эмоциональный строй произведения важно выявить особенности временных форм, соответствующих разным модусам художественности.

Героический модус рождается из совмещения внутренней данности бытия «я» и внешней заданности его роли в мире. Из этого совмещения возникает особое строение художественного времени. Момент подвига — это миг, когда внутренний порыв

героя находится в полном согласии с замыслами судьбы. Герой, обладающий внутренней целостностью, совершает прорыв в вечность. Герой как бы специально рожден для подвига.

В «Балладе о солдате» Алеша Скворцов лишен всякой сложности, в каждом эпизоде он совершает своего рода самопожертвование, отдавая время своего отпуска незнакомым людям. Но зритель с самого начала знает, что Алеше суждено погибнуть, поэтому минуты отпуска уравниваются с минутами короткой жизни. Алеша идет не в будущее, а в вечность. Отсюда весь высокий эмоциональный строй картины, острота переживания за героя и восхищение им.

При существующем в современной культуре кризисе героического подобная окраска может быть присуща не всему фильму, а связана лишь с одним персонажем и раскрываться в единственном, целиком отданном ему эпизоде.

Так, в фильме Роберта Земекиса «Форрест Гамп» героическое связано с линией Капитана Дэна, у которого, как он полагает, есть судьба и назначение воина: умереть на поле боя, как его отец и дед.

В насквозь пронизанной иронией картине Квентина Тарантино «Бесславные ублюдки» в героическом модусе решается эпизод убийства непреклонного сержанта Вернера бейсбольной битой. Героизм Вернера дополнительно подчеркивается съемкой в рапиде.

Расколотость, расщепленность внутреннего «я» персонажа не разрушает героический высокий настрой. Поэтому говорить о внутреннем «экзистенциальном» времени героя не приходится. Героическое в этом отношении устроено просто. Однако, работая с модусом героического, сценарист должен ощущать сопричастность своих персонажей вечности. Во всяком случае, отчетливо понимать, за что они умирают.

Вечность обязательно входит во временную структуру фильмов героического модуса. Сотников — персонаж фильма Ларисы Шепитько «Восхождение» — изначально показывается обыкновенным человеком, с присущим ему страхом смерти. Когда он ощущает этот страх особенно остро, например, в сцене ранения, актуализируется его внутреннее время. Обледенелые ветки кустов мы видим глазами Сотникова. Финал картины решен совершенно иначе. Перед лицом вечности герой обретает внутреннее временное единство.

Напротив, время Рыбака оказывается все больше расколотым. Все глубже брешь между ним и миром. Линия Рыбака связана с другим модусом художественности — с трагическим.

Трагический герой всегда остро чувствует свою противопоставленность миру, расколотость собственного «я». С понятием трагического героя тесно связано представление о трагической вине.

Анализируя понятия вины, Р. Г. Апресян пишет: «<...> Кант показал, что моральная вина не является передаточным обязательством, подобным денежному (т.е. долгом, который может быть перенесен на любое другое лицо); она представляет собой выражение глубоко личного обязательства. По П. Рикеру, вина символизируется в суде, который, “метафизически перенесенный в глубины души”, становится тем, что называют “моральным сознанием”. Как и Гегель, Рикер видит в чувстве вины одно из проявлений двойственности сознания, внутреннего диалога, посредством которого осуществляется самоанализ и самонаказание» [1, с.402].

Внутренний суд, которому подвергает себя герой, может стать содержанием фильма с трагическим модусом художественности.

В фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя!» героиня занимает позицию самообвинения: «Смотри, как я тебя забываю!».

Право на суд над самим собой отстаивает перед своими бывшими сослуживцами Макс, герой фильма Лилианы Кавани «Ночной портье».

Обвиняет себя Рыбак, герой фильма «Восхождение», мучительно ощущая необратимость содеянного, бесконечную оторванность от своих, от своего прошлого. Он пытается добровольно лишиться себя того, чем дорожил больше всего на свете. Рыбак пытается умереть, но смерть не дается ему.

Сложная процедура суда над собой осуществляется героем в рассказе Ф. М. Достоевского «Кроткая», и именно эту процедуру пытаются перенести на экран режиссеры, пренебрегая тем обстоятельством, что внутреннее время трагического героя не может быть устроено просто.

В произведениях трагического модуса часто возникают разнонаправленные временные потоки времени внутреннего и

внешнего, экстатические формы времени приближения к прозрению. Сны и воспоминания героя входят в визуальный ряд картины. Даже если этого не происходит, внешняя реальность оказывается преобразованной внутренним трагическим взглядом героя. В визуальный ряд фильма вводятся деформации, гротескные образы, соответствующие состоянию внутренней оторванности персонажа от мира.

В фильме Витторио де Сика «Похитители велосипедов» отчужденность отца и сына от внешнего мира и друг от друга показана через разделяющих их молодых священнослужителей, говорящих на незнакомом для персонажей языке.

Трагический герой объединяет в себе противоположные начала: ужас перед распадом, смертью, «ничем» и стремление к абсолюту. Точка наивысшего напряжения в трагедии — это момент выбора героя, когда одно из раздирающих его внутренних мир начал берет верх. Герой или побеждает, или терпит поражение.

Это момент, когда актуализируется нелинейное время. Момент, когда зрители должны пережить ужас и сострадание. Трагический катарсис — это момент наиболее плотного и интенсивного взаимодействия времени художественной структуры и внутреннего времени зрителя.

Анжело протягивает флейту слепому Эдипу — именно сейчас перед Эдипом открывается возможность принять свою судьбу и тем самым вырваться из-под ее власти.

Безработный Антонио из фильма «Похитители велосипедов» получает предсказание от прорицательницы Сантоны: «Иди, найдешь сейчас или не найдешь никогда. Постарайся меня понять!». Это слова-предупреждение: может получиться так, что поиски велосипеда придется остановить. К этому моменту ценностная картина фильма уже ясна. За свое движение к ускользающей цели Антонио платит непомерно высокую цену: он все больше отдаляется от сына Бруно, «ведет себя как отчим». Антонио пренебрежет предсказанием Сантоны. Самый напряженный момент фильма, когда, оставшись один, Антонио решается на преступление.

Все усилия драматурга в этой сцене направлены на создание времени взрыва. Для зрителя остается надежда, что маленький Бруно вот-вот вернется, что из подъезда выйдет хозяин велоси-

педа, и преступление не состоится, так и останется шальной, возникшей от отчаяния мыслью измученного поисками Антонио. Зритель объят ужасом и состраданием, ведь Антонио утратил велосипед из-за роковой неосторожности, а последствия его падения ужасны. Он тот самый без вины виноватый, которым и бывает обыкновенно трагический герой.

Наконец, Антонио совершает выбор: рывком бросается он к чужому велосипеду и тут же оказывается схваченным. Бруно подрос к моменту, когда его отца волокут в полицию. Из жалости к ребенку Антонио отпускают, но непоправимое уже случилось. Герой теряет главное, что у него было, — чувство собственного достоинства, уважение маленького сына.

Трагедия приводит зрителя к переживанию катастрофы, к которой приходит герой. Однако все равно получает особое эстетическое удовольствие. Удовольствие от пережитого катарсиса. Важнейшим обстоятельством здесь является то, что зритель оказывается сопричастным высшей правде, этическому закону. Катарсис строится на точном различии автором того, где свет, а где тьма.

Время взрыва в произведении с трагическим модусом художественности чрезвычайно активно. Если же заряд одного из полюсов падает, то кульминация истории теряет остроту. Механизм катарсиса разрушается. Слабое давление сил рока на героя снижает эмоциональную напряженность всего фильма, поэтому значительные усилия драматурга тратятся на прояснение того, чем рискует герой, двигаясь к своей цели.

Другое обстоятельство, разрушительное для эмоционального строя трагедии, — слабый положительный полюс истории. В первом случае зритель перестает сострадать герою, во втором — над зрителем буквально совершается насилие.

Фильм Юрия Быкова «Майор» начинается мощной перипетией. Герой картины, майор полиции Соболев, мчится к жене в роддом, он торопится, превышает скорость. Утро, машин мало, и на пустом загородном шоссе это будто бы безопасно. Но, как и следует ожидать, роковая неосторожность на дороге ведет к трагедии: майор насмерть сбивает мальчика на глазах матери. На помощь спешит верный друг-сослуживец Павел. Он предлагает герою выбор: ты можешь поступить по совести и сесть в тюрьму,

но если ты решишь иначе, попросишь меня вытащить тебя сухим из воды, я помогу — дело будет закрыто. Нелинейное время, как и должно быть в трагедии, очень активно.

Майор Соболев сидеть в тюрьме не хочет и просит Павла помочь. Таково его решение, запускающее механизм развития действия. Друг соглашается. Он последовательно убирает следы преступления майора, пока не возникает ситуация, когда надо убрать единственного свидетеля преступления — мать ребенка. И тут Соболев решает порвать с той системой, на которую работал, не щадя жизни, долгие годы, системой, теперь ставшей на его защиту. Он похищает свидетельницу с тем, чтобы спасти ей жизнь.

Майор сделал выбор. Дальше герой должен идти до конца и заплатить жизнью. Однако в картине происходит сбой. Соболев в финале картины убивает женщину из пистолета. Сюжет ломается. Однако на самом деле это происходит не в тот момент, когда майор отводит ее к романтическим камышовым зарослям и с извинениями спускает курок, а чуть раньше, когда несчастную женщину, потерявшую сына, заставляют оправдать убийцу, в тот самый момент, когда на ее отчаянный вопль: «Как вас земля носит?», — ей отвечают: «Так же, как и тебя». И она принимает «правду» насильников и убийц.

Зрителя вынуждают принять «правду» героя, потому что «правды» у самого автора нет. Положительный полюс истории оказывается слабым, очищение от аффекта не возникает. А значит, зритель лишается удовольствия от ощущения, что он сам причастен нравственной правде, от удовольствия этического посыла, содержащегося в катарсисе.

Совершается насилие над зрителем, чувствующим, что герой не получает наказания за свой изначально неправильный выбор. Это происходит от ослабления альтернативного фактора, положительного ценностного полюса истории, что в свою очередь ведет к невозможности работать со временем взрыва.

Веер возможностей перехода из настоящего в будущее сворачивается в однонаправленный вектор. Эмоционального взрыва нет. Напротив, возникает глухое раздражение от разочарования и в герое, и в сюжете. Формируя художественное время трагического сюжета, обязательно следует учитывать роль нелинейного времени в создании катарсиса.

Если при трагическом модусе художественности герой чувствует свою отчужденность от мира, то, напротив, идиллический модус (от греческого *eidyllion* — картинка) предполагает единение его с другими. Я-для-себя и я-для-других героя совпадают. Герой живет с другими персонажами в одном времени, сопричастный их бытию, испытывая от этого полнокровную радость.

Как следует из названия, идиллия — маленькая картина, целое произведение едва ли может быть построено как идиллия, скорее, речь может идти лишь об отдельных эпизодах фильма. При этом идиллические куски имеют огромное значение для эмоциональной палитры фильма. Их время целостное, связанное, чрезвычайно полное. Главная эмоция идиллического — это радость.

Таково время в эпизоде фильма Джеймса Кэмерона «Титаник», когда главная героиня фильма, юная аристократка по имени Роза, танцует на нижней палубе среди простолюдинов. Она только часть общего действия: музыки, мелькания лиц, стука башмаков.

В идиллическом модусе художественности герой не имеет своего особого, отдельного от других времени, но его жизнь обладает полнотой счастья.

Такой эпизод ничем не омраченного счастья есть в «Похитителях велосипедов», когда Антонио с сыном Бруно утром отправляются на работу. Эпизод строится так, что создается впечатление, будто вместе с ними на работу отправляется весь Рим. Время героя включается в звучный согласный аккорд других времен.

В фильме Федерико Феллини «Амаркорд» идиллической можно назвать сцену семейного обеда, яркую и многоголосую: шумные дети, ссорящиеся родители, служанка, флиртующая с дядей, дедушка, хватаящий служанку самым нескромным образом, и дядюшка, жонглирующий для развлечения детей. Из всего этого хаоса рождается ощущение счастья, полное и радостное. Объединение персонажей вокруг общего действия — излюбленный прием Феллини.

Время «Амаркорда» — это «прошлое в настоящем», но в идиллических кусках картины возникает скорее «настоящее прошлого», причем «настоящее» обладает особой звучностью и полнотой.

Стихотворение, которое читает дедушка Титто во дворе своего дома: «Пух по небу полетел, зачинит здесь зимы предел...», — про-

должает мальчишка на городской площади: «А пушинки вверх летят — про конец зимы твердят». Потом рассказ о пушинках подхватывает прохожий: «Когда в нашем городе летит пух, — это начало весны». А вслед за ним адвокат: «Это такие пушинки, знаете, они летят над кладбищем, где усопшие покоятся с миром».

Время одного персонажа накладывается на время другого, возникает единый временной поток. Само собою возникает слово «процессия»: персонажи движутся в одном направлении, объята общим возбуждением, ожиданием радости: «Говорят, в этом году костер будет еще выше!».

Сложные многофигурные композиции Феллини объединяет единым действием, голоса персонажей сливаются в одном радостном возгласе: «Да здравствует Святой Джузеппе! Да здравствует весна!».

Так строится время эпизодов встречи весны или путешествия к гигантскому морскому судну «Рех» в сцене автомобильных гонок. Множество отдельных существований связываются в одном действе, создавая полноту и остроту переживания настоящего.

Но это настоящее преходяще. Отсюда желание остановить мгновение. В картине так часто появляется фотограф, и персонажи замирают, сбившись вместе для групповой фотографии. Настоящее «Амаркорда» становится не будущим, а прошлым. В финале возникает образ опустевшего места. Возникает эмоция грусти: «Прощай, прощай, Градиска!».

Грусть — это главное настроение характерно для произведений в элегическом модусе художественности. Элегия (elegos) так и переводится с греческого — «жалобная песня».

Яркая эмоциональность фильма режиссера Андрея Хржановского «Полторы комнаты» объявлена заранее во фразе, уточняющей название: «Сентиментальное путешествие на родину». В интервью, опубликованном в журнале «Искусство кино», А. Хржановский говорит о тональности фильма: «Настроение светлой печали, ностальгии... По человеческим чувствам, естественным и неизменным во все времена» [7, с. 21].

Это фильм о поэте Иосифе Бродском, о его возвращении в город своего детства. Но путешествие в памяти начинается раньше, еще до того, как Бродский ступил на палубу океанского лайнера. Оказавшись на палубе, герой поясняет содержание

своего путешествия: «Я всегда считал, что путешествие — это лучшее время для воспоминаний, особенно путешествие по воде. Ведь вода это образ времени». Это путешествие назад, в прошлое, в то время, когда родители были живы, когда родились первые стихи, первое ощущение себя поэтом.

Время вспоминающего — это особое уединенное время, когда происходит разговор со своею собственной душой.

Время героя в произведении элегического модуса — это обособленное время. Оно состоит из потока мимолетных состояний душевной жизни, этот поток направлен в исчезнувшее навсегда прошлое. Отсюда тихая светлая грусть, особое прощальное настроение.

Герой переживает необратимую оторванность от теплого живого бытия, к которому был причастен всем своим существом.

В картине есть замечательная сцена телефонного разговора: поэт звонит из Америки родителям домой. Все в той же питерской коммуналке, в которой прошло детство поэта, постаревшая мать берет телефонную трубку. С чужбины, из потустороннего мира звонит сын, чтобы вспомнить строчку уже стирающегося из памяти стихотворения, строку военной песни. Это важно, очень важно. Мать вспоминает. Вспоминает, понимая всю наущность, всю остроту этой потребности — восстановить рвущуюся живую связь с Родиной, с прошлым. Вспоминают все жильцы коммунальной квартиры. И вот уже они все вместе поют: «И лежит у меня на ладони незнакомая ваша рука».

Обнаруживается удивительное единение людей, то, чего лишен поэт в изгнании, находясь среди тех, для кого вся русская поэзия свелась к одной непристойной рифме.

Хржановский говорит: «Мне очень дорога мысль Бродского, высказанная им неоднократно, о том, что для нашего поколения, для определенного его круга, споры о Данте и Мандельштаме были существеннее всего того, что имело видимость актуальности. То есть речь шла о культуре как об основе и мере всего жизнеустройства. О культуре — либо ее отсутствии. О способности мыслить образно и воспринимать образную речь как о высшей творческой способности человека. И о том, что “с человеком, читающим стихи, невозможно ничего сделать”» [7, с. 21].

Ностальгия героя — это тоска по ценностям, лежащим над «видимостью актуальности», тоска по утраченному. По утраченному единству людей, спаянных общей историей и верой. В фильме есть волнующий и значительный эпизод переключки укрывшихся от бомбежки в церкви. В стенах православного собора звучат имена русские, еврейские, татарские — создается удивительное единство людей, спаянных общей судьбой и общей надеждой. Поэт всегда свободен, ведь «с человеком, читающим стихи, невозможно ничего сделать». Но без Родины, вне своей культуры, культуры особой, живущей вечным, поэт перестает быть поэтом.

Ностальгия тут — тоска по утраченному времени, времени, когда споры о Данте важнее куска хлеба, а люди вокруг спаяны единством. Это единство утверждается как бывшее, существовавшее и ценное. Отсюда элегическое отношение к прошлому.

Фильм «Груз 200» режиссера Алексея Балабанова несет отпечаток тоски по прошлому. Тема импотенции утопии становится центральной в фильме и разрешается в аллегории: импотентная власть вместе с мертвым героем и похотливым хамом не способна вызвать любовь. Патологический ужас распада осуществляется под звучание лирических советских песенных хитов. Из этого контрапункта и рождается болезненное ощущение утраты, сожаление о том, что утопия не состоялась.

Тоскливым бледненьким утром растерявшийся герой картины, заведующий кафедрой марксизма, опасливо приходит в пустующий храм.

На первый взгляд, следующая картина режиссера Балабанова «Морфий» — экранизация ранних рассказов М. Булгакова «Записки молодого врача». Но это на первый взгляд. Мотивы отдельных рассказов, а вернее, фрагменты рассказов объединены в фильме единой темой. Темой гибели и разрушения. В финале картины рушится не только жизнь героя, рушится империя. За этим разрушением встает вовсе не «заря новой жизни», а видится власть хама, тьма беспросветная и безнадежная, от которой нет спасения. Почти метафорично появление героя в храме. Кажется, там он оказывается только затем, чтобы ввести в вену очередную дозу морфия. Но тут происходит невероятное: священник накрывает голову наркомана епитрахилью, благословляя его. Возникает странная и сомнительная ассоциация:

«Религия — опиум для народа». Внутренний эскапизм становится единственной возможностью уйти от распада.

Кажется, мрачнее невозможно. Сама утрата переживается как событие тотальное, уничтожающее будущее как таковое. Ни в «Грузе 200», ни тем более в «Морфии» его просто нет. Будущее принципиально выведено из художественного времени фильма. В прошлом оплакивается бесприютность и бессмысленность настоящего. Здесь речь идет не о тоске по империи, а, по-видимому, о фиксации на травме. Надлом, разрушение старого предполагают появление нового, освобождение. Вот это будущее, пусть не наступившее, но возможное, могло бы стать предметом художественного исследования. Но не становится. Внутреннее «я» режиссера обособлено. Это обособление, желание и невозможность прилепиться к человеческому, какому угодно, услышать живой голос выразились с невероятной остротой, наверное, в самом эмоциональном фильме режиссера «Я тоже хочу», в котором будущее и есть исчезновение, полное, необратимое.

На границе разрушенной страны происходит действие фильма Михаила Калатозишвили «Дикое поле». Перед нами дальняя окраина рухнувшей империи — исчезающий, ускользающий мир. Еще чуть-чуть, и хрупкую жизнь людей поглотит вечность. И останутся безмерно прекрасные голубые верхушки гор вдалеке, высокое изменчивое небо и выжженная степь — дикое поле. Смерть уже стережет всех, живущих здесь, на краю земли. Отсюда постоянная тревога в фильме. Ждет черный человек главного героя Дмитрия, о неясной тревоге говорит милиционер Рябов: мол, нехорошо в степи.

И вот здесь, на границе бытия, живут люди — добрые, умные, наивные и доверчивые, как дети. Называют друг друга не иначе, как по имени и отчеству. У них общий кровоток — именно к этой мысли подводит эпизод переливания крови. И каждый заинтересован в жизни другого: «Ты только не умирай, Александр Иванович, ты только не умирай!». Это мир, в котором можно жить вечно, «здесь люди не умирают». И веруют в Бога так же естественно, как будто он здесь же рядом, только молчит. И есть другой мир, там, за границей земного бытия, который нельзя ни описать, ни выразить. В том, ином мире есть своя иерархия, и не всякий попадет туда, где могут быть только герои.

Но почему же так тяжело жить и так тошно: «война бы началась», «затосковал, не та масть пошла»?

Главная эмоция фильма — тоска по утраченному, была какая-то иная, общая для всех жизнь и кончилась: «Раньше больница была, палаты белые, за больницей самолет стоял маленький». Раньше все было иначе. О прошлом постоянно напоминает музыкальный ряд картины: то зазвучит голос Утесова, то Руслановой. Прошлое начинает ощущаться плотно, почти физически. Что-то случилось, а будет только хуже. Случилось то, что этих людей предали. Об этом говорит сам представитель власти Рябов: «В районе суки, в области суки, в Кремле суки — продали!». Рябов стоит тут не за страх, а за совесть, как стоит доктор Дмитрий Морозов, изо всех сил противостоя одичанию.

Финал картины дает надежду: хочется верить, что у людей, с таким удивительным единением борющихся за жизнь праведника, есть будущее.

В фильмах, время которых устроено как поток, направленный в прошлое, возникает своеобразная визуальная ситуация. Вещественный мир этих картин несет на себе печать разрушения, он сам как бы стремится к исчезновению. Отсюда образы руин, образы тления.

В фильме Юрия Норштейна «Цапля и журавль» время проходит, оставляя следы разрушения. Исчезает история, век, эпоха военных маршей и томных взглядов, барских усадеб с ротондами и вечерним самоваром. Все проходит. Отсюда острая печаль, исходящая от сказки о Цапле и Журавле, рассказанной как история о невозможной любви.

Элегическое настроение возникает в фильмах Андрея Тарковского, когда в ткань картины вводятся образы исчезновения. Так, исчезает с полированной поверхности стола след от горячей чашки, затухают колебания от упавшего на пол стекла керосиновой лампы. Рождается острое переживание — время проходит.

Кинематограф формировался в эпоху, года человечество столкнулось с катастрофами планетарного масштаба, отношения внутреннего «я» отдельного человека и внешнего мироустройства предельно осложнились. Отсюда осознанное желание художника отстраниться от реальности, явиться зрителю непричастным к происходящему, вывернуть всю внешнюю логику наизнанку.

Из желания отстраниться от мира формируется иронический модус художественности произведения. Он становится активным в эпохи кризиса.

Ироническое характеризуется особым чувством свободы, когда силы художника освобождаются для игры с реальностью, давая возможность заново организовать ее на своих собственных началах.

Иронический мир чрезвычайно просторный. Эта открытость времени и пространства явственно ощутима в масштабном проекте Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера», воспевшем саму идею освобождения от жизни в чемоданах, от всяческих пут и темниц.

Иронический модус с его широким творческим временем актуализируется в культуре в моменты кризиса, которые художником воспринимаются как точки роста.

О Франсуа Рабле, творившем на рубеже эпох, М. М. Бахтин пишет: «Задача Рабле — собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. Средневековая целостность и закругленность мира (как она еще была жива в синтетическом произведении Данте) разрушена. Разрушена была и историческая концепция средневековья — сотворение мира, грехопадение, первое пришествие, искупление, второе пришествие, Страшный суд — концепция, в которой реальное время было обесценено и растворено во вневременных категориях. Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не создающим. Новому миру нечего было делать с этим восприятием времени. Надо было найти новую форму времени и новое отношение времени к пространству, новому земному пространству. <...> Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением» [2, с. 137].

Мир иронического произведения широк, просторен, он может быть заполнен множеством вещей, которыми прихотливо манипулирует автор. С какой легкостью играют историческими событиями и фигурами Гринуэй в «Чемоданах» или Квентин Тарантино в «Бесславных ублюдках».

В ироническом произведении вещи могут быть организованы отнюдь не логикой внешнего мира, а логикой автора.

Анализируя мир романа Рабле, Бахтин пишет: «Построение рядов — специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообразнейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1) ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2) ряды человеческой одежды; 3) ряды еды; 4) ряды питья и пьянства; 5) половые ряды (совокупление); 6) ряды смерти; 7) ряды испражнений. Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты. Все эти ряды пересекаются друг с другом; их развитие и пересечения позволяют Рабле сближать или разъединять все, что ему нужно. Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам» [7, с. 99].

Бахтин говорит об образовании рядов как о специфике мира Рабле, однако образование рядов, цепочек вещей, объединенных по какому-либо признаку, находим и у Гринуэя в «Чемоданах» или в «Книгах Просперо», например: «Книга воды», «Книга растений».

Мир фильмов режиссера бесконечно широк и при этом жестко организован. Н. Б. Маньковская пишет: «Гринуэй проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX века». И далее: «<...>Что касается живописных ассоциаций, то Гринуэй (художник по образованию) искусно вплетает в кинематографическую ткань, кажется, все “измы” XX века — от экспрессионизма и сюрреализма до поп-арта и даже соц-арта. И не только: идет изощренная игра с классической живописью. И даже классицистской <...>» [3, с. 146].

Вещи и смыслы в ироническом тексте одинаково послушны авторам.

В эмоциональном отношении ирония сопряжена с ощущением свободы, радости, игры. Ирония связана со смехом и разрушением. Но само это разрушение имеет двоякий характер. Это может быть созидательное разрушение, когда на обломках возникает истина: «Ирония (греч. ειρωνεία) — философско-эстетическая категория, отмечающая момент диалектического выявления (самовыявления) смысла через нечто ему противоположное, иное» [4, с. 343].

Но может не возникать ничего. И тогда ирония дышит пугающей пустотой, уничтожая остатки ценного, за которое пытаются ухватиться человек. Эту двойственность иронии очень точно улавливает С. Кьеркегор в диссертации «О понятии иронии»:

«Ирония бывает здоровьем, когда освобождает душу от пут всего относительного, и бывает болезнью, если способна выносить абсолютное лишь в облике ничто» [4, с. 343].

Особенности временной формы произведения оказываются тесно связанными с характером целостности фильма. При этом фильм понимается как замкнутая система. Временная форма фильма тоже оказывается замкнутой. Зритель, испытывая ту или иную эмоцию, все-таки остается зрителем. То есть, чувствует, что образы на экране — это только иллюзия. Как бы ни сопереживал зритель трагической вине персонажа, он ее не разделяет, не считает себя виновным. Экран надежно защищает зону его комфорта: даже если человек, сидящий в зрительном зале, смотрит фильм в 3D и из экрана на него падают трупы фашистов, зритель все-таки ощущает дистанцию между собой и зрелищем. Кинофильм всегда предполагает границу между тем, кто смотрит, и тем, что происходит на экране.

Это положение следует понимать как нормальное. В фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» есть эпизод в кинозале, когда персонаж идущего на экране фильма Том Бакстер, засмотревшись на сидящую в зале Сесилию, покидает экран и выходит в зал. Одна из зрительниц в зале моментально теряет сознание, те же, кому удастся сохранить присутствие духа, кричат: «Эй, парень, ты не с той стороны!». Попытки же других персонажей фильма обратиться к зрителям, сидящим в зале, вызывают бурю негодования: «Мы не за это платили деньги!». Размыкание художественного времени оказывается губительным для фильма: «Что вы нам показываете?! В афише было написано “романтическая комедия”! Верните деньги!».

Художественное время фильма и внутреннее время зрителя соприкасаются, но не образуют единого целого, если это не предусмотрено стратегией автора.

Однако разрушение этой границы может стать авторской стратегией. Разрушение «четвертой стены» предполагает прямое вторжение во внутренний мир зрителя, когда он вынужден виртуальную реальность принять, пусть ненадолго, как свою собственную.

В фильме Габриэля Агиона «Распутник» маркиза Гольбах подходит к краю экрана и широким взмахом рук приглашает зри-

телей принять приглашение на один из ее бесконечных обедов. Ее театральный жест никак не противоречит насквозь условному миру картины о философе-энциклопедисте Дидро и не разрушает зону комфорта зрителя, хорошо знакомого с театральной условностью. На миг зритель становится частью несколько игривой, праздничной атмосферы картины.

Совершенно иное ощущение возникает, когда очень точно выстроенное время фильма Бернардо Бертолуччи «Конформист» внезапно размыкается в финале. И зритель оказывается один на один с пристальным взглядом героя, смотрящего на него в упор. Зритель становится если не ответственным за изначально ложный выбор героя, то, по крайней мере, вовлекается в ответ на вопрос: каким этот выбор должен быть? Не только для героя, но, прежде всего, для него самого. Одним кадром режиссер наносит удар по конформизму самого зрителя.

В этом отношении финал «Конформиста» напоминает жутковатый финал фильма Фрица Ланга «М», возложившего на каждого, кто сидит в зале, ответственность за этику фашизма. В зале суда над маньяком-убийцей мать убитого им ребенка спрашивает: «Кто нам вернет наших детей?». И тут звучит ответ, адресованный каждому сидящему в зале: «Ты!». Убийцей оказывается не Ганс Бекерт, гротескно ужасный маньяк в исполнении Питера Лорре, а ты сам, сидящий в зале и готовый карать больного, но оправдать убийство из каких-либо рациональных соображений.

В ситуации подобного размыкания времени фильма говорить о комфорте зрителя не приходится.

Поразительный эксперимент над художественным временем фильма (или над внутренним временем зрителя?) ставит Михалъ Ханеке. В фильме «Забавные игры» зритель сталкивается с привычным экранным насилием: двое «вежливых» парней терроризируют семью, приехавшую на выходные в свой домик у озера. Разумеется, наблюдая за изошренными издевательствами, которым двое подвергают женщину, мужчину и их маленького сына, зрители не испытывают удовольствия. Напротив, зрелище внушает скорее ужас. И строится по законам триллера. Но вот в картине происходит перелом. На глазах несчастных родителей убит ребенок. Вот тут мучитель поворачивается уже к зрителю. В

его руках пульт от телевизора. Вопрос о жизни ребенка предлагается решить зрителю, ведь фильм можно перемотать.

Весь ужас происходящего моментально выплескивается в открытую брешь: груз вины ложится на зрителя. И в то же время зритель чувствует себя осмеянным, словно врасплох застигнутым за нечистым удовольствием подсматривания.

Размыкание времени произведения становится действенным приемом тогда, когда происходит в драматические острые моменты фильма. В этом случае время фильма и время зрителя образуют единую систему, а воздействие кино оказывается качественно иным.

Анализ художественного времени фильма показывает, что время выступает как конструкция, несущая смысловое содержание фильма, как образ человеческой души и одновременно как медиатор, настраивающий зрительские эмоции.

Список литературы

References

1. *Апресян Р. Г.* Вина // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 1.

Apresyan R. Guilt // New encyclopaedia on philosophy: In 4 vols. Moscow, 2010. Vol.1.

Apresjan R. G. Vina // Novaja filosofskaja jenciklopedija: V 4 t. M., 2010. T.1.

2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.

Bakhtin M. Form of time and chronotope in the novel: Essays on historical poetics // Bakhtin M.M. Epos and novel. Saint Petersburg, 2000.

Bahtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane: Oчерki po istoricheskoj poetike // Bahtin M.M. Jepos i roman. SPb., 2000.

3. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012.

Bychkov V., Mankovskaya N., Ivanov V. Trialog: Aesthetics in action and modern art philosophy. Moscow, 2012.

Bychkov V.V., Man'kovskaja N.B., Ivanov V.V. Trialog: Zhivaja jestetika i sovremennaja filosofija iskusstva. M., 2012.

4. Михайлов Ал. В. Ирония // Новая Философская энциклопедия: В 4 т. / Ит-т философии РАН; Нац. общ.-наун. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М., 2010.

Mikhailov A. Irony // New encyclopedia on philosophy: In 4 vols. Moscow, 2010.

Mihajlov Al. V. Ironija // Novaja Filosofskaja jenciklopedija: V 4 t. / It-t filosofii RAN; Nac. obshh.-naun. fond; Nauchn. red. sovet: preds. V.S. Stepin. M., 2010.

5. Тюна В. И. Модусы художественности // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Tyuna V. Modes of artistry // Poetics: Dictionary of current terms and concepts. Moscow, 2008.

Tjuna V. I. Modusy hudozhestvennosti // Pojetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008.

6. Хржановский А. «В сторону фильма» // Искусство кино. М., 2009. №5.

Khrzhanovsky A. "Towards a film" // The art of cinema. Moscow, 2009. No.5.

Hzhanovskij A. «V storonu fil'ma» // Iskusstvo kino. M., 2009. No. 5.

Данные об авторе:

Мариевская Наталья Евгеньевна — кинодраматург, член гильдии сценаристов РФ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии кино Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова» (ВГИК). E-mail: marievsk@rambler.ru

About the author:

Marievsckaya Nataliya — screen writer, member of Screenwriters Guild of the Russian Federation, PhD. in Art History, docent, Chair of screenwriting, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK). E-mail: marievsk@rambler.ru

 *музыка*

С. Г. Мураталиева

*Российский университет театрального искусства — ГИТИС
Москва, Россия*

**ЗИНГШПИЛЬ ИРЖИ АНТОНИНА БЕНДЫ —
ПЕРВАЯ ОПЕРА НА СЮЖЕТ ТРАГЕДИИ
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» ШЕКСПИРА**

Аннотация:

Статья посвящена малоизвестной странице истории немецкой оперы. Зингшпиль «Ромео и Джульетта» (1776) Иржи Антонина Бенды, представителя известной династии чешских музыкантов, стал первым обращением к трагедии Шекспира, пьесы которого получили широкое распространение в Германии во второй половине XVIII в.

Ключевые слова: зингшпиль, И. Бенда, Шекспир, «Ромео и Джульетта».

S. Muratalieva

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

**SINGSPIEL BY JIŘÍ ANTONÍN BENDA:
THE FIRST OPERA FEATURING THE STORYLINE
OF SHAKESPEARE'S "ROMEO AND JULIET"**

Abstract:

The article rediscovers several little-known facts from the history of German opera, namely those about a Singspiel "Romeo and Juliet" (1776), written by Jiří Antonín Benda, a renowned member of a Czech musical dynasty. He was the first to address the Shakespeare tragedy and its storyline. His plays aroused widespread in Germany, namely in the second half of the XVIII century.

Key words: Singspiel, J. Benda, W. Shakespeare, "Romeo and Juliet"

Сюжет «Ромео и Джульетты» неоднократно находил превосходные воплощения в музыке. Достаточно вспомнить самые знаменитые из них, принадлежащие Беллини, Берлиозу, Гуно,

Чайковскому — в XIX, Прокофьеву — в XX веке. Новые сочинения появляются и в наши дни (опера Паскаля Дюсапена, 1988). Также как Шекспир не был первооткрывателем этой вечной темы, так и в музыке она кажется неисчерпаемой.

Зингшпиль Иржи Антонина Бенды в настоящее время может быть признан первым оперным произведением, написанным по мотивам шекспировской трагедии. Премьера его состоялась 25 сентября 1776 года в тюрингском городе Гота. В том же году еще один немецкий композитор — Иоганн Готфрид Шванеберг (1737—1804) — создает свою оперу на тот же сюжет. Однако о ней известно немного: это была опера-серия, а значит на итальянском языке, либретто принадлежало Сансеверино, поставлена она была в Брауншвейге, где в то время служил Шванеберг капельмейстером при дворе герцога Брауншвейгского. Уже вслед за ними в XVIII веке сочиняют оперы — Румлинг (1790), Далайрак (1792), Штейбельт (1793) и Дзингарелли (1796), балеты — Марескальки (1785) и Беретти (1785).

Опера Бенды, очевидно, имела успех, так как за следующие 25 лет она была поставлена около двадцати раз¹. Среди городов, где она была представлена публике, — Дрезден, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Мангейм, Бреслау, Бонн, Мюнхен, Ганновер и др. Заслуживает внимания боннская постановка (1782). Вполне возможно, что на спектакле присутствовал и юный Бетховен², медленную часть первого струнного квартета которого (ор. 18 № 1, 2 часть *Adagio affetuoso e appassionato*) связывают со сценой в гробнице из последнего действия этой пьесы Шекспира.

О популярности оперы свидетельствует и то, что почти сразу она была издана. Один из экземпляров первого издания клавира (Лейпциг, 1778) хранится в отделе редкостей Научной библиотеки им. С. И. Танеева Московской консерватории. Он входит в коллекцию певицы Александры Валерьяновны Панаевой-Карцовой (1853—1942), подаренную ей почитателем таланта, министром Императорского двора графом Адлербергом. Часть ее (874

¹ Сведения о постановках оперы приводятся в статье: [8, s. 610–611].

² О работе Бетховена с 1782 г. в театре упоминает А. Альшванг [см.: 3, с. 24–25].

из более чем 1800 экземпляров) в 1928 году и была приобретена библиотекой Московской консерватории [см.: 5, с. 211].

Очевидно, что это издание пользовалось популярностью, так как аналогичный экземпляр имеется в Российской государственной библиотеке, но уже с другим годом издания (Лейпциг, 1784).

Иржи Антонин (или, как его звали в Германии, Георг Антон) Бенда (1722—1795) принадлежит к славной династии чешских музыкантов. После достаточно короткого периода работы вместе со старшим братом Франтишеком при дворе прусского короля Фридриха II (1742—1750) Иржи обосновывается в Готе на службе у герцога Фридриха III Саксен-Гота-Альтенбургского. Композитор оставил значительное наследие, включающее инструментальные сочинения (симфонии, сонаты, концерты), церковную музыку, театральные произведения.

Необычайный взлет активности театральной жизни в Готе стал возможным благодаря приезду в 1774 году в город из Веймара труппы Абеля Зейлера³. Самые известные театральные работы Бенды приходятся именно на эти годы, и их, представляется, нужно рассматривать в русле штюрмерских настроений, распространившихся в Германии в 70-е годы.

Важным для Бенды было сотрудничество с поэтом Фридрихом Вильгельмом Готтером (1746—1797), уроженцем Готы. По возвращении домой после учебы в Гёттингене, он служил архивариусом и продолжил свои театральные опыты. Только Бенда написал семь произведений на его тексты, в числе которых зингшпили «Деревенская ярмарка» (1775), «Леший» (1776), «Ромео и Джульетта» (1776), «Дровосек» (1778), «Татарский закон» (1787), а также мелодрамы «Медея» (1775) и «Пигмалион» (1779).

В конце 60-х — 70-е годы XVIII века в Германии обнаруживается повсеместный интерес к Шекспиру. Среди поклонников поэта — И. Г. Гердер, К. М. Виланд, Г. Э. Лессинг, И. В. Гёте, братья Шлегели (А. В. Шлегель был видным переводчиком Ше-

³ Абель Зейлер (1730—1801) — основатель компании Seylersche Schauspiel-Gesellschaft, сам был актером, режиссер, с его деятельностью связано рождение Гамбургского национального театра, ставил пьесы поэтов «Бури и натиска» (Клингера), Шекспира на немецком языке.

ксира) и др.⁴ Труппа Абеля Зейлера была также известна распространением Шекспира на немецкой театральной сцене.

Прозаический перевод «Ромео и Джульетты» на немецкий язык был в 1767 году осуществлен Христианом Феликсом Вейссе (1726—1804), тексты которого использовали многие композиторы того времени.

Известно, что Шекспир в XVIII столетии представал не в своем оригинальном виде, а в виде всевозможных переделок, «улучшенный», часто в сокращении. Также поступает и Вейссе: сокращает количество действующих лиц (с 31-го до 8-ми), меняет пьесу в духе чувствительного стиля, сближая с мещанской драмой⁵. Печальному концу предпочитает «счастливый», что вполне согласуется с эстетикой того времени: «счастливый конец» (*lieto fine*) почти обязателен, вспомним, что и Глюк «возвращает Орфею его возлюбленную». Вообще авторский печальный конец станет характерным для романтического XIX века. Хотя и С. Прокофьев в первой редакции своего балета (1935) также хотел сохранить жизнь влюбленным, прагматично отталкиваясь, правда, от причин чисто хореографических: «живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа» [7, с. 75].

Именно перевод Вейссе стал основой для Готтера, который перерабатывает текст в оперное либретто. Здесь также побеждает здравый смысл: Джульетта успевает вовремя проснуться, а мудрый патер Лоренцо убеждает отца Капулетти признать Ромео, если Джульетта неожиданным образом оживет.

Один из главных вопросов, который ставит в тупик современного слушателя: почему это зингшпиль. В нашем представлении зингшпиль — это опера на немецком языке с разговорными диалогами, преимущественно комического содержания, в музыкальной энциклопедии просто утверждается, что это разновидность комической оперы⁶. Не будем судить поспешно, так как

⁴ Бетховен в 1810 г. в письме к Т. Мальфатти спрашивает ее: «Читали ли Вы <...> сочинения Шекспира в переводе Шлегеля?», — и тут же с готовностью сообщает, что готов прислать ей эти книги [см.: 6, с. 369].

⁵ О переводе Вейссе [см.: 9, р. 58].

⁶ Зингшпиль (нем. Singspiel, от *singen* — петь и *Spiel* — игра) — нац. нем. и австр. разновидность комич. оперы XVIII в. с разговорными диалогами между музыкальными номерами (как во франц. комической опере).

известно, что в то время к жанровому определению оперы относились достаточно свободно. Так, на афише венской премьеры «Дон Жуана» Моцарта указывается, что это «зингшпиль в двух действиях», что явно противоречит нашему пониманию жанра этой оперы. Зингшпили на серьезные, даже героические сюжеты также получают распространение. Так, пятиактную «Альцесту» Антона Швейцера (1773), написанную на либретто Виланда, поэт называет зингшпилем⁷.

Обратившись к сохранившейся рукописи партитуры первой редакции оперы 1776 года, которая находится в Библиотеке Дармштадского технического университета⁸, мы заметим, что упоминание о зингшпиле на титульном листе отсутствует: *Romeo und Julia / eine/ Ernsthafte Oper/in/ drei Aufzügen/ in Musik gesetzt/ von/ Georg Benda/ in Gotha/ 1776*. А вот слово «Ernsthafte Oper» явно свидетельствует о том, что Бенда считал ее «серьезной оперой». В клавиуре издания 1778 года жанр вообще никак не отмечен: *Klavierauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten*.

Между тем определение «зингшпиль» по отношению к этой опере достаточно устоявшееся. «Виноват», как всегда, оказывается либреттист. В 1779 году Готтер публикует текст пьесы, наряду с другими либретто, музыку к которым написал Бенда, где на обложке недвусмысленно написано: *Gotter Friedrich Wilhelm. Singspiele. Bd. 1. Romeo. Der Jahrmarkt. Das tartarische Gesetz. Leipzig, 1779*⁹.

Во второй половине XVIII века зингшпиль становится самым распространенным оперным жанром в Германии. Первым образцом зингшпиля называют «Чёрт на свободе» И. Штандфуса (1752), далее идут сочинения Иоганна Адама Хиллера. В 70-е годы приходит осознание необходимости создания национальной оперы¹⁰. Моцарт в письме отцу из Мюнхена 2 октября

⁷ Антон Швейцер (1735—1787) — капельмейстер в труппе Абеля Зейлера. [см.: 1, с. 91—92.]

⁸ Местонахождение партитуры: Technisch Universitdt Darmstadt. <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-094-01/0002>.

⁹ См.: Bayerische Staatsbibliothek. Мюнхенер Digitalisierungszentrum (BSB Digitale Bibliothek). P.O. germ. 499 y-1. urn: nbn: bvb: 12-bsb10109382-5 (null).

¹⁰ Долгое время считалось, что немецкий язык мало приспособлен для оперы. Так, Адольфе Шейбе пишет: «Наш родной язык не настолько мощен, чтобы пользоваться им на сцене» [цит. по: 2, с. 126].

1777 года замечает: «...я здесь “очень популярен”, а каким бы я стал популярным, если бы поспособствовал расцвету немецкого Национального музыкального театра? — что, конечно, я бы и сделал; ибо сгораю уже от нетерпения писать, как только услышал немецкий зингшпиль» [4, с. 54].

Что касается оперы большой, серьезной, то она казалась для немецких поэтов и музыкантов недостижимой.

И. А. Бенда приходит к опере «Ромео и Джульетта», имея за плечами не только знакомство с итальянской оперой во время поездки в Италию в 1765—1766 годах, но и создание нескольких опер по итальянскому образцу¹¹. Но главное — это, конечно, его увлечение жанром мелодрамы, причем именно Бенда вносит в него новый смысл: это драматическая пьеса с музыкой сквозного развития, весь текст произносится, а не поется¹². В письме из Мангейма 12 ноября 1778 года Моцарт, увлекшийся этим жанром, подробно описывает отцу его особенности («там не поют, а декламируют») и с восторгом отзывается о музыке Бенды: «...то, что я видел, была Медея *Бенды* — он сочинил еще одну, Ариадна на Наксосе, обе поистине — превосходны; вы знаете, что *Бенда* всегда был среди лютеранских капельмейстеров моим любимцем; я так люблю эти два произведения, что вожу их с собой...» [4, с. 180]¹³.

Представляется, что работа в драматическом театре, который в это время переживает эпоху расцвета, была чрезвычайно важна для Бенды, и именно поиск пути к национальной музыкальной драме привлекал в жанре мелодрамы и Моцарта.

Бенда в опере «Ромео и Джульетта» идет от мелодрамы в выборе серьезного, глубокого, чувствительного сюжета и соединяет его с распространенной в то время национальной оперной формой — зингшпилем, т.е. оперой на немецком языке, с разговорными диалогами. И с этой точки зрения — это, конечно, зингшпиль.

¹¹ Первая опера Бенды «*Xindo riconosciuto*» на либретто Джованни Галетти — это опера-серия, была поставлена в 1765 г. в Готе. У него также есть два собрания итальянских арий.

¹² Первый образец мелодрамы — «Пигмалион» Руссо (1762) — с музыкальной точки зрения не был оригинальным.

¹³ Из этого же письма мы узнаем, что в это время в Мангейме находится труппа Зейлера. Для нее Моцарт должен был написать музыку к мелодраме «Семирамида» Отто фон Геммингена, но работа осталась незавершенной [4, с. 179].

Форма разговорных диалогов избрана вполне осознанно. В своей статье «Ueber das einfache Recitatif» («О простом речитативе», 1783) Бенда специально благодарит Готтера за то, он не сделал диалоги в стихах, что давало возможность приблизиться ему к естественной декламации¹⁴.

В либретто три действия, что также не типично для зингшпиля, а скорее для серьезной итальянской оперы. Впоследствии три действия станут характерными для немецкой романтической оперы, в том числе и для Вебера, и для Вагнера. Справедливости ради заметим, что у Моцарта в «Похищении из сераля» (1782) также три действия, а вот в «Волшебной флейте» — два.

При всем том, что количество событий сильно сжато, тем не менее «шекспировский» след в опере очевиден.

Намеренно сохраняются:

место действия — Верона, также упоминается Мантуя, куда должен уехать Ромео;

имена действующих лиц — Ромео, Джульетта (точнее, в немецком произношении — Юлия), Капулетти, Лоренцо, в тексте упоминается Тибальд, Парис;

основные события — хотя все то, что предшествует последнему свиданию Джульетты и Ромео опущено, все же главное присутствует — вражда двух семейств, вынужденный отъезд Ромео из-за смерти Тибальда, решение отца выдать дочь замуж, предложение Лоренцо использовать зелье для имитации смерти, согласие Джульетты, ее похороны, возвращение Ромео, который видит Джульетту в гробнице.

Из новых персонажей добавлена только Лаура, которая заняла место Кормилицы. Количество действующих лиц сведено к минимуму (о родителях Монтекки Лоренцо только упоминает в конце, собираясь оповестить их о благополучном конце).

Пожалуй, главное достоинство оперы — концентрация на основной и единственной теме — преодоление препятствий на пути воссоединения влюбленных. Вообще отсутствуют какие-либо вставные номера — никаких танцев, хоров, ничего отвлекающего, декоративного (строение оперы дается в приложении). Вряд ли к такого рода сценам можно отнести начало третьего

¹⁴ Опубликовано в *Magazin der Musik*, ed. C. F. Cramer. Hamburg, 1783/R. [цит. по: 8, s. 611–613.]

действия — сцену похорон Джульетты. Это траурная церемония в глюковском духе, обрамленная до-минорным хором, в центре которой два дуэта — Капулетти и Скорбящий с ним (представитель его клана, без имени) и Лаура с Девушкой (также без имени).

Первые два акта происходят в комнатах Джульетты. В первом действии главным событием становится встреча с Ромео; во втором — разговор с отцом, затем с Лоренцо. Третье действие — самое массовое, начинается с похорон Джульетты, затем появляется Ромео, происходит счастливое соединение влюбленных, Лоренцо улаживает конфликт с Капулетти и все завершается общим ансамблем.

Конечно, главная проблема оперы — соотношение музыкального и драматического начал. Это все-таки пьеса с пением, персонажи достаточно много говорят (Джульетта и Лаура, Джульетта и Ромео, Капулетти с Лаурой и Джульеттой). Кроме этого один из важных персонажей — Лоренцо — вообще не принимает участия в «музыкальных отношениях», а сцены с ним для развития сюжета весьма значимы.

Все диалоги, монологи изложены прозаическим текстом, то, что поется, — поэтическим слогом. Благодаря либретто Готтера можно проследить развитие сюжета и соотношение диалогов и музыкальных номеров, так как диалоги отсутствуют и в партитуре, и в клавише.

Вместе с тем по своей форме это опера: центральные персонажи выражают свои чувства музыкальными средствами, музыка в опере играет важную смысловую и выразительную роль. Обращает на себя внимание, что собственно инструментальных эпизодов не так много. По существу в редакции 1776 года они сводятся к небольшому, но очень выразительному лирическому вступлению в ритме сицилианы с диалогом двух флейт перед речитативом Джульетты в начале оперы, во втором — вступление перед арией Лауры, в третьем — вступление перед хором (вероятнее всего ансамблем)¹⁵.

¹⁵ Для повторной постановки в Мангейме в 1784 г. Бенда, очевидно, расширил эти разделы и внес еще ряд изменений. Во вступительной статье к записи оперы, сделанной ансамблем La Stagione Frankfurt (дирижер Михаэль Шнейдер), указывается, что исполнители основываются на мангеймской редакции, которая отличается от партитуры 1776 года.

Сам вокальный материал далек как от песенно-танцевальной основы, характерной для зингшпиля, так и от мелодики итальянской оперы-сериа. Это скорее чувствительный стиль, знакомый по музыке К. Ф. Э. Баха да и самого Бенды. У каждого поющего персонажа есть сольные номера и дуэты: по две арии у Лауры и Капулетти, у Лауры также еще два дуэта. Ромео, который появляется только в первом и последнем действии, также поет две арии и два дуэта с Джульеттой (в первом действии — при расставании, в третьем — при встрече).

Центральный персонаж оперы — это Джульетта, и не только потому, что у нее четыре арии, три дуэта и, конечно, она поет в заключительном ансамбле, но и потому, что ее сольные музыкальные номера мастерски вписываются композитором в сценические ситуации. Так, внутри драматических сцен (с отцом и с Лоренцо) во втором действии возникают небольшие арии, соответствующие моменту, а вот в начале оперы и в конце второго действия наоборот — крупные сцены с развернутыми речитативами.

Вершиной безусловно является последняя сцена второго действия: Джульетта остается одна. Она в сомнении — решиться ли на отчаянный поступок и выпить напиток, данный Лоренцо. А что, если, когда она проснется, Ромео не появится, ее крики не достигнут ушей Лоренцо. Оказаться среди могил...

Начало вступительного речитатива в духе колыбельной (убаюкивающий ритм понятен — она должна заснуть) сменяется всплеском драматических чувств, снова возвращается мотив колыбельной и снова сомнения. Восемь раз на протяжении речитатива сменяется темп. Сама фа-минорная ария — призыв к Ромео: «Wo bist du Romeo?» (Где ты, Ромео?), и тогда Джульетта принимает решение выпить напиток ради него («Dies trink dir zu!»).

Опера «Ромео и Джульетта» Иржи Антонина Бенды не только должна занять достойное место в истории немецкой оперы как важный этап раннего периода ее становления, но и способна заинтересовать исполнителей и слушателей как очень искреннее и живое произведение, а минимум средств, необходимых для ее постановки, способствовать этому.

СТРОЕНИЕ ОПЕРЫ И. А. БЕНДИ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Действующие лица:

Капулетти, Джульетта, Лоренцо (разговорная роль), Лаура (подруга Джульетты), Ромео Монтекки, Франческо (его слуга, разговорная роль), Скорбящий, скорбящие, Девушка.

Действие	Сц.	Действующие лица	Содержание
1 действие В комнате Джульетты	1 сц.	Джульетта одна	Вступление Речитатив и ария Джульетты
	2 сц.	Джульетта и Лаура	Диалог Ария Лауры
	3 сц.	Ромео и Джульетта	Диалог Ария Ромео Диалог Дуэт Ромео и Джульетты В конце к ним присоеди- няется Лаура (терцет)
2 действие В комнате Джульетты	1 сц.	Лаура одна	Ария Лауры
	2 сц.	Капулетти и Лаура	Диалог
	3 сц.	Капулетти один	Монолог Ария Капулетти
	4 сц.	Лаура приводит Джульетту и уходит по приказу Капулетти. Капулетти и Джульетта	Диалог Ария Джульетты Диалог Ария Капулетти
	5 сц.	Джульетта и Лаура	Диалог Дуэт Джульетты и Лауры Диалог
	6 сц.	Джульетта и Лоренцо	Диалог Ария Джульетты Диалог
	7 сц.	Джульетта одна	Речитатив и ария Джульетты

Действие	Сц.	Действующие лица	Содержание
3 действие	1 сц.	Траурная церемония. Капулетти, Лаура, скорбящие	Траурная песня (ансамбль всех солистов) Дуэт Капулетти и Скорбящего Дуэт Лауры и Девушки Траурная песня (повторение)
	2 сц.	Ромео и Франческо	Диалог
	3 сц.	Ромео один. Потом Джульетта	Речитатив и ария Ромео Диалог Дуэт Ромео и Джульетты
	4 сц.	Лоренцо, Ромео, Джульетта	Диалог
	5 сц.	Капулетти	Монолог
	6 сц.	Капулетти и Лоренцо	Диалог
	7 сц.	Те же и Ромео и Джульетта	Диалог
	8 сц.	Те же и скорбящие	Диалог Заключительный хор (ансамбль)

Список литературы

References

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1980. Ч. 1. Кн. 2.*
Abert H. W.A. Mozart. Moscow, 1980. Part 1. Book 2.
2. *Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934*
Bücken E. Rococo and classical music. Moscow, 1934.
3. *Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. М., 1977.*
Alshwang A. Ludwig van Beethoven. Moscow, 1977.
Al'shvang A. A. Ljudvig van Bethoven. M., 1977.

4. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем. М., 2006.
Mozart V.A. The complete letters. Moscow, 2006.
Mocart V. A. Polnoe sobranie pisem. M., 2006.

5. Научная музыкальная библиотека имени С.И. Танеева: Очерк / Под общ. ред. Киссина Л., Яголим Б. М., 1966.

S.I. Taneev scientific musical library: A sketch / Edited by L. Kissin and B. Yagolim. Moscow, 1966.

Nauchnaja muzykal'naja biblioteka imeni S.I. Taneeva: Ocherk / Pod obshh. red. Kissina L., Jagolim B. M., 1966.

6. Письма Бетховена. М., 1970.
The letters of Beethoven. Moscow, 1970.
Pis'ma Bethovena. M., 1970.

7. *Прокофьев С. С.* Материалы: Документы: Воспоминания. М., 1956.

Prokofiev S. Materials: Documents: Memories. Moscow, 1956.

Prokofev S. S. Materialy: Dokumenty: Vospominaniya. M., 1956.

8. *Brückner F.* Georg Benda und das deutsche Singspiel. Leipzig, 1904.

9. *Simon W.* Shakespeare on the German Stage. Cambridge, 1990.

Данные об авторе:

Мураталиева Суфия Гафутдиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российского университета театрального искусства — ГИТИС, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. E-mail: Sufiya@yandex.ru

About the author:

Muratalieva Sufiya — PhD in the History of Art, associate professor, History and Theory of Music and Performing Arts Music Department, Russian University of Theatre Arts GITIS, associate professor, History of foreign music, Tchaikovsky Moscow State Conservatory . E-mail: Sufiya@yandex.ru

М. В. Анестратенко

*Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма
Москва, Россия*

**ИСТОКИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА
Ф. И. ШАЛЯПИНА**

Аннотация:

Настоящая статья раскрывает неизвестные ранее факты об обучении Ф. И. Шаляпина в г. Тифлисе во время занятий со своим единственным учителем пения Д. А. Усатовым — наследником итальянской школы пения Ф. Ламперти, являющейся одной из лучших систем вокальной подготовки второй половины XIX века.

Ключевые слова: Шаляпин, Усатов, Ламперти, опера, вокальное искусство.

M. Anestratenko

*Academy of Continuing Professional Development for Workers of Art,
Culture and Tourism
Moscow, Russia*

**F. SHALYAPIN:
THE ORIGINS OF THE VOCAL MASTERY**

Abstract:

The article reveals a number of previously unknown facts about the vocal training of F. I. Chaliapin during his stay in Tiflis, where he took lessons from his only teacher D.A. Usatov, the adherent of the Italian school of singing practiced by F. Lamperti, which was one of the best voice training systems of the time.

Key words: F. Chaliapin, D. Usatov, F. Lamperti, opera, vocal art.

Статья посвящена истокам вокального мастерства Ф. И. Шаляпина. Для того чтобы в полной мере раскрыть данный вопрос, целесообразно рассмотреть певческую школу, полученную артистом в Тифлисе. Тифлисская вокальная школа поддерживала и продолжала многолетние традиции исполнительского опыта

итальянской школы пения. Она была сформирована в середине XIX века Ф. Ламперти — одним из лучших педагогов-методологов в этой сфере, автором многочисленных пособий по вокальному искусству. Среди них: «Guida theorico-pratica elementare con l'arte del canto» (дословный перевод: «Базовое теоретико-практическое руководство к изучению искусства пения»); «Observations et conseils sur le trille» (дословный перевод: «Наблюдения и советы для исполнения трелей») и другие.

Вокальная школа Ламперти являла собой определенную систему умений и навыков в плане необходимой вокально-технической подготовки певца перед исполнением произведения. В ее основе была заложена обязательная тщательная проработка артистом музыкального материала с анализом его основных смысловых мест. Применяя эти умения и навыки, Шаляпин научился правильно использовать свои голосовые возможности и развивать в дальнейшем свой природный потенциал без ущерба для своего голосового аппарата, чему свидетельство — его долгая артистическая карьера.

Как известно, единственным педагогом вокала у Шаляпина был солист Большого театра Дмитрий Андреевич Усатов (1849—1913), активно и успешно занимавшийся преподавательской деятельностью. Этот человек передал молодому артисту знания, идущие от вокальной школы Ламперти, не будучи лично с ним знаком. Их разделяло целое поколение вокалистов-преподавателей, принесших в Россию знания об итальянской вокальной технике и исполнительской методике. Это были два человека — П. Репетто и К. Эверарди. Они оба были одними из самых знаменитых певцов того времени в странах Европы и в России.

Репетто долгое время выступал в различных оперных театрах Италии, также он имел обширную для своего времени гастрольную практику. Последнее десятилетие своей жизни он провел в России, где блестяще преподавал вокал в Санкт-Петербургской консерватории.

Эверарди, бельгиец по происхождению, обучался первоначально в Париже, где и начал свою творческую деятельность. В дальнейшем он продолжил обучение в Италии, выступал во многих известных оперных театрах этой страны. После активной гастрольной деятельности в странах Европы певец прибыл в

Россию, где несколько лет преподавал вокал в Санкт-Петербургской консерватории в должности профессора пения, а затем и в Московской консерватории.

Вклад Репетто и Эверарди в развитие русского вокального исполнительства просто огромен. Достаточно взглянуть на список их учеников, получивших широкую известность у публики на рубеже XIX — XX веков. Из-за того, что оба преподавателя занимали профессорские должности в главных музыкальных учебных заведениях России, школа Ламперти получила довольно широкое распространение среди отечественных оперных певцов.

Нельзя игнорировать тот факт, что большинство учеников-вокалистов, обучавшихся у Репетто и Эверарди, стали впоследствии ведущими солистами оперных театров России и многих зарубежных стран. Это доказывает, что применяемая ими исполнительская техника была высоко оценена руководством этих заведений культуры, в которых на протяжении всего их существования всегда проходил жесткий профессиональный отбор в состав труппы.

Главным «постулатом» вокальной школы Ламперти была передача своим ученикам всей системы знаний и технических навыков, которыми овладел сам маэстро. В его понимании только так могла сохраниться традиционная итальянская школа пения.

Как педагог-методолог, он одним из первых среди преподавателей вокала пришел к заключению о необходимости обязательного совершенствования певцами исполнительской техники с помощью определенных упражнений, выработанных им в процессе его преподавательской деятельности. Также, исходя из этих взглядов, Ламперти не исключал возможности обучения оперных артистов, не обладающих яркими природными данными, считая, что и они могут развить собственный голосовой аппарат при наличии у них профессионального терпения и желания совершенствоваться. Волевые качества маэстро считал необходимыми, так как становление голосового аппарата у каждого человека занимает разное время.

Итальянский педагог часто прибегал к анализу строения голосового аппарата человека. Он пришел к выводу, что голос — это звук, созданный благодаря совокупной работе определенной группы мышц и органов человеческого организма. Раз в работе

голосового аппарата задействованы мышцы, то существует возможность их развить путем различных упражнений, тем самым улучшить качество звукоизвлечения. Вот почему Ламперти «уравнивал» шансы на обучение многих своих учеников — и тех, кто обладал отлично поставленными голосами «от природы», и тех, кто не имел особо выдающихся вокальных данных. Ведь любой одаренный природными голосовыми возможностями человек способен загубить свой дар из-за неправильно применяемой им техники.

Об этом пишет он сам в своей книге «L'arte del canto»: «Серьезное обучение часто наскучивает, но не должно забывать, что успех единственно достигается постоянством в упражнениях голоса. Хороший метод необходим во всяком изучении; тем более он нужен в музыке, которая хотя и черпает главную силу в природном даровании, но не может достигнуть совершенства без помощи техники» [2, с. 11].

Особое внимание Ламперти уделял развитию правильного певческого дыхания, говоря о необходимости преобладания извлекаемого голосового звучания над ним. Само же идеальное звукоизвлечение он ставил в зависимость от правильного выдоха, который, по его мнению, должен был происходить с наименьшими затратами физических сил самого вокалиста.

Выполнение данной технической задачи он видел в правильно выполненном вдохе. Процесс вдоха необходимо постоянно контролировать, доведя его до автоматизма (как и процесс выдоха), сперва начиная заполнение нижней части легких. Педагог называет данный тип дыхания «брюшным». Его достаточно несложно понять, так как такое «поэтапное» заполнение легких вызывает у певца ощущение, как метафизически говорил сам маэстро, «перемещения кишок и ребер» [4, с. 27].

Умение правильно пользоваться своим дыханием так, как описывает его Ламперти, демонстрирует нам Шаляпин в дошедшем до нашего времени фильме «Дон Кихот», созданном в 1933 году, с его участием в главной роли, где была применена технология «живой» звукозаписи, то есть фильм озвучивался полноценным оркестром и самим певцом на сценической площадке. Благодаря такой звукозаписи мы имеем возможность наблюдать истинное шаляпинское пение и видеть, как он берет дыхание в

процессе исполнения четырех арий из оперы Ж. Ибера «Странствующий рыцарь».

На сохранившейся видеозаписи видно, что Шаляпин постоянно находится в состоянии покоя, благодаря правильной вокальной технике и певческому дыханию. Все движения совершаются им в основном в музыкальных паузах, а те жесты, которыми он пользуется во время собственно пения, плавные, что позволяет артисту постоянно контролировать состояние собственного дыхания. Резких движений певец не делает вообще, так как это может повредить правильному голосоведению.

Видеозапись подтверждает тот факт, что Шаляпин придерживается тех исполнительских правил, которые были заложены в вокальной школе Ламперти за полвека до начала творческой карьеры певца.

Итальянский педагог видел необходимость применения при пении постоянного ощущения вдоха у своих учеников. Это означает, что в процессе звукоизвлечения расходуется дыхание, а данное ощущение позволяет вокалисту на недолгое время «обмануть» свой организм и сделать расход воздуха более экономным. Тем самым будет происходить улучшение качества издаваемого звука, очищение его от посторонних шумов. Если в процессе вокализации произведения они отсутствуют у певца (то есть их не слышно), то его исполнение будет становиться более свободным, естественным и непринужденным.

Достаточно обратить внимание на голос Шаляпина на сохранившихся видеоматериалах, чтобы понять, что певец придерживается той манеры исполнительства, которую описывал в своих трудах Ламперти. Артист постоянно держит себя в «состоянии вдоха», а именно: распрямляет и опускает плечи, расширяя тем самым естественным путем грудную клетку и диафрагму.

Особым образом педагог подходил к разучиванию своими учениками различных произведений как камерного, так и оперного репертуара, уделяя большее внимание последним. Именно он одним из первых среди преподавателей вокала стал говорить о необходимости как можно более быстрого выучивания певцом произведения (оперы) целиком, на память. Это было необходимо для того, чтобы дать возможность вокалисту перейти к

более тщательной проработке технически сложных мест в партии, не задумываясь о постоянной необходимости вспоминать нотный и словесный тексты.

Если текст музыкального произведения остается невыученным, ученик не в состоянии достаточно точно реагировать на изменения нотного материала в процессе пения. Таким образом, он теряет контроль над физическим состоянием голосового аппарата, возникают ошибки технического характера, которые приводят к его утомляемости, а утомление ведет к потере естественного исполнения и может негативно отразиться на звукоизвлечении.

Этот факт подтверждает высказывание самого маэстро: «Партия должна быть изучаема не только горлом, но и умом, так как весьма важно сохранить голосовой инструмент как можно более свежим для театра» [2, с. 66].

Говоря об исполнительском мастерстве Шаляпина, многие современные исследователи его творчества хотя и упоминают его способность выучивать все партии в тех операх, в которых он принимал участие в течение своей долгой артистической карьеры, но связывают это его развитое качество с хорошей памятью самого артиста. Однако мы видим из представленных выше сведений, что Шаляпин скорее неуклонно следовал традициям итальянской школы пения Ламперти.

В настоящее время бытует мнение, что современному оперному певцу нет необходимости разучивать оперу целиком (например, студенты вокальных отделений в различных музыкальных учебных заведениях относятся к этой необходимой работе как чему-то нереальному и трудно достижимому. Для них выучить лишь собственную партию является своеобразным «подвигом». Несомненно, большая часть таких рассуждений исходит и от их преподавателей, которые «унаследовали» этот страх от своих учителей и так далее). Это говорит о том, что традиции преподавания итальянской школы Ламперти были частично утеряны в нашей стране из-за множества негативных тенденций, которые складывались в начале 1920-х годов.

Стремление в годы становления Советской власти отказаться от всего, что было привнесено в нашу культуру «извне», привело к тому, что многие носители этой вокальной школы

были вынуждены покинуть нашу страну. Оставшиеся в небольшом количестве преподаватели уже не смогли должным образом повлиять на образовательный процесс, так как в большинстве случаев были сняты со своих постов в учебных заведениях или подверглись гонениям. Как известно, покинул Россию и Шаляпин в 1922 году.

Но не только социальная и политическая обстановка повлияли на образовательный процесс. Изменилась сама его структура. Более кропотливый, а значит, более долгий процесс освоения артистом своей партии-роли хоть и был качественнее, но сменил свое направление. После революции 1917 года погоня за увеличением количества сценических постановок в ведущих отечественных оперных театрах, смена репертуара толкали новое руководство (среди которого были люди, порой совсем далекие от культуры и искусства) к мотивации артистов тем, что времени на доскональное изучение партий у них нет. Так, «количество» стало преобладать над «качеством», что негативно отразилось на оперной культуре России.

Отдельное внимание Ламперти уделял поэтическому и музыкальному текстам произведения. В поэтическом тексте он анализировал сочетания гласных букв с согласными, в музыкальном тексте рассматривал влияние звуковысотности каждого тона, исполненного голосом человека. Сочетание этих текстов в процессе пения, их анализ помог маэстро определить влияние каждого из этих звуков на положение мышц, задействованных в работе голосового аппарата. Вся эта кропотливая работа была ему необходима для того, чтобы сформировать определенное представление о певческом звуке и добиться максимального эффекта от освобождения этих групп мышц.

После такого «детального» рассмотрения вокальной партии он требовал осмысления музыкальной интонации каждой фразы, а затем и всего произведения, анализируя взаимосвязь слова и музыки. Далее Ламперти переходил к рассмотрению различных штрихов, указанных самим композитором в нотном тексте, стараясь им следовать, чтобы передать основной смысл произведения.

Об этом свидетельствует и фраза самого педагога, приведенная в учебном пособии «L'arte del canto»: «Если ученик поет, пропуская с большой погрешностью партии, без всякого понятия об

искусстве — это все равно, что строить на песке... Эти феномены являются в цвете лет и живут мало, не оставляя за собой никакого следа, тогда как артист, одаренный хорошим голосом, мог бы находиться на сцене столько же, сколько оставались многие певцы прежнего времени, которые до пожилых лет соперничали с пылкой молодежью» [2, с. 70].

Однако Ламперти интересовали не только технические аспекты в пении. Большое внимание он уделял процессу передачи смысла и чувств, заложенных композитором в музыкальном произведении. В своей преподавательской методике он пишет об определенном наборе средств выразительности, необходимых для передачи артистом различных эмоций. Это вдох, *forte* и *piano*, изменение голоса и ударения, синкопы, перенос, *legato*, звуки (*picchetato*, *martellato*, *staccato* и *pizzicato*), *rubato*, разграничение и выдержка звука, произношение, тонкие оттенки (гнев, сострадание, страх, свирепость, тоска, удовольствие, любовь).

Примечательно, что эти средства выразительности представляют собой одну из сторон творческого процесса воплощения образа — исполнительскую. Они являются определенной «технологией» достижения необходимого художественного восприятия публикой. Второй стороной процесса воплощения образа являются непосредственно средства выразительности в музыке — мелодия, динамика, гармония, ритм, метр, темп, агогика, фразировка, нюансировка, штрихи, артикуляция¹.

Перед тем, как приступить к рассмотрению средств выразительности в вокальном искусстве, о которых упоминал Ламперти, необходимо сказать о том, что они являются следствием развития исполнительской интерпретации средств музыкальной выразительности. Таким образом, их анализ будет производиться нами по принципу «от частного к общему», с учетом того, какие из них были использованы Ламперти и нашли применение в творчестве Шаляпина.

Чтобы доказать применение в процессе пения артистом вокальных средств выразительности, описанных в трудах итальянского маэстро, мы возьмем за основу сохранившуюся

¹ Список средств музыкальной выразительности взят из книги: *Келдыш Г.В.* Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.

аудиозапись 1931 года — арию Мельника из первого акта оперы А. С. Даргомыжского «Русалка». Наш выбор можно объяснить тем, что первые аудиозаписи, созданные с участием певца, не передают в полной мере впечатление от его вокала из-за несовершенства звукозаписывающей аппаратуры, которая искажала в определенной степени тембр голоса Шаляпина.

Средства выразительности в вокальном искусстве на основе выразительных средств музыки:

1) *Вдох* — средство, означающее начало музыкальной фразы, предложения или конец (если артисту необходимо акцентировать на ней внимание).

«*Вдох*» в вокальном искусстве является «производным» от средства музыкальной выразительности — фразировки.

Слушая первые слова арии «Ох, то-то все вы, девки молодые!», можно понять, что Шаляпин берет первый вдох усиленно. Это сделано им для того, чтобы передать эмоциональную составляющую фразы. Таким образом, появляется смысловой акцент, который способен настроить слушателей на восприятие образа Мельника — заботливого отца, дающего наставления дочери. Уже в этом первом вдохе и связанном с ним междометием «ох» начинает раскрываться характер персонажа.

2) *Forte u piano* — средства, передающие силовую динамику фразы или предложения в музыкальном произведении.

«*Forte u piano*» в вокальном искусстве напрямую связаны со средством музыкальной выразительности — динамикой.

Постоянно варьируя на протяжении всей арии силовую подачу голоса, Шаляпин добивается большего эффекта передачи смыслового значения различных слов в произведении. Так, например, прослушав запись, можно проследить, как первые фразы арии спеты артистом на *forte*, и только, начиная со слов «Уж если вдруг завидный вам случай подвернулся...», на время двух музыкальных фраз певец переходит на *piano*. Можно прийти к выводу, что это сделано им для того, чтобы подчеркнуть снисходительное отцовское отношение Мельника (степенного мужика, состоявшегося в жизни) к своей дочери (молодой девушке).

3) *Изменение голоса и ударения* — средства для передачи смыслового содержания музыкальной фразы или ее фрагмента в произведении путем изменения тембра голоса артиста.

«Изменение голоса и ударения» берут свое начало от средств музыкальной выразительности — мелодии и фразировки.

При прослушивании аудиозаписи можно обратить внимание на то, что Шаляпин в определенных моментах арии применяет данные средства. Так, например, в двух музыкальных фразах, следующих друг за другом: «То ласками, то сказками умеете заманить...», «Упреками, намеками старайтесь удержать» — артист постоянно изменяет свой голос на словах: «ласками, сказками, упреками, намеками». Имитируя женские уговоры, он поет их так, чтобы было по-разному эмоционально окрашено каждое из этих слов.

4) *Синкопы* — средство, передающее смещение акцента в музыкальной фразе и ее ритмическом рисунке.

«Синкопы» имеют непосредственную связь со средством музыкальной выразительности — ритмом.

В нотном тексте арии композитором не было указано синкоп. Однако, если обратить внимание на исполнительскую интерпретацию Шаляпина, то можно услышать, как певец меняет ритм по своему усмотрению в сторону синкопированного в некоторых местах арии.

Так, например, эту особенность шаляпинского исполнения можно заметить на идущих друг за другом повторяющихся фразах в конце произведения: «Да, надо вам твердить сто раз!» и «Одно и то же надо вам твердить сто раз!». Певец не поет в первой фразе слово «раз». Таким образом, смещая акцент, артист усиливает в ней смысловое значение слова «сто». Также интересен тот факт, что при купировании Шаляпиным одного слова в процессе его пения появляется больший акцент, направленный на усиление второй фразы (этот акцент приходится на слово «надо»). Такое «смещение» помогает артисту донести до публики определенный смысл, который заключается в том, что дочь Мельника не слушается отца. Поэтому этот персонаж должен каждый раз «одно и то же» объяснять девушке — житейские истины, которые он усвоил за годы собственной жизни.

5) *Перенос* — средство, подразумевающее смену места вдоха в музыкальной фразе или предложении для более яркого раскрытия смысла ее отдельного фрагмента.

«Перенос» также неразрывно связан со средством музыкальной выразительности — агогикой. Следует отметить тот факт, что

использование артистом в своем исполнительском процессе «переноса» может повлечь за собой дополнительную вокально-техническую обработку им мелодии в плане небольшого «сдвига» таких средств выразительности в музыке, как метр и ритм.

В процессе исполнения арии Шаляпин неоднократно использует данное средство выразительности. Например, это можно проследить, если обратить внимание на то, как он поет фразы: «Умейте вы разумным поведением», «Его тот час и в руки взять», «Да!». Артист умышленно не использует возможность вдоха между первыми двумя фразами для того, чтобы усилить смысловое значение слова «Да!». Таким образом они объединяются в одно целое. В процессе исполнения данного музыкального фрагмента у артиста возникает необходимость в осуществлении большого вдоха, так как его дыхание было израсходовано. После того, как он делает паузу после этих двух фраз, мы можем наблюдать, как основное смысловое значение начинает приобретать последняя короткая фраза («Да!»). Такой подход помогает лучшим образом передать ту эмоциональную окраску, которую несет в себе восклицательный знак, указанный в поэтическом тексте композитором.

б) *Legato* — средство, передающее необходимую смысловую связь между самими музыкальными фразами или их фрагментами.

«*Legato*» непосредственно связано с музыкальным средством выразительности — фразировкой.

Слушая аудиозапись с голосом певца, можно прийти к выводу, что Шаляпин старался максимально создавать места совпадения певческой интонации с мелодией произведения. Это заметно в тех местах, где композитор указал *legato* в нотном тексте. Например, во фразе «Учил тебя я, как девушке прилично жить» певец связывает каждую ноту между собой и поет все на одном дыхании. Таким образом, мы можем наблюдать, что путем применения данного средства выразительности укоряющим словам Мельника придается больший эмоциональный смысл.

7) *Звуки: picchettato* (знак (.), указанный композитором в музыкальном тексте над нотой), *martellato* (знак (>), указанный композитором в музыкальном тексте над нотой), *staccato* и *pizzicato* — средства, передающие эмоциональный замысел композитора в небольшом фрагменте музыкального произведения,

выраженные в акцентировании внимания на определенной ноте и сопутствующему ей текстовому слогу.

Все эти звуки имеют прямую взаимосвязь со средствами музыкальной выразительности — штрихами.

В арии Мельника в вокальной мелодии композитор не указал никаких знаков *picchettato*, *martellato*, *staccato* и *pizzicato*. Однако, если обратить внимание на аккомпанемент этого музыкального номера, можно заметить, что он насыщен ими.

Шаляпин следует тем указаниям композитора, которые нашли свое отражение именно в партии аккомпанемента. Это дает певцу возможность сделать больший акцент на определенных нотах в своей вокальной партии. Например, во фразе «Вот хоть бы ты?» слово «ты» в нотах выделено Даргомыжским знаком (.), который помогает артисту распознать и подчеркнуть смысловое обращение Мельника к своей дочери. В записи можно услышать — маэстро делает этот акцент.

Знаки (>) присутствуют в нотном тексте аккомпанемента данного произведения довольно часто, но все они без каких-либо изменений исполнены Шаляпиным в вокальной партии, что помогает ему создать больше смысловых «точек соприкосновения» певческой интонации с музыкальным и поэтическим текстом. Примером этого могут служить спетые артистом фразы: «Сама подумай, ведь не вечно», «Вам красотой дано пленять...», где композитором выделены слова «подумай» и «красотой». Это сделано в целях усиления значения сказанных персонажем фраз, потому что акцент, поставленный в неверном месте, приведет к потере правильного смысла определенной части музыкального произведения.

Знаки *staccato* и *pizzicato* также в большом количестве есть в партии аккомпанемента и не указаны в вокальной мелодии композитором. Однако и эти знаки Шаляпин пытается максимально учитывать, что подтверждает аудиозапись. Фраза «Вот то-то, упрямы вы», спетая им с учетом этих средств выразительности, передает шутливый тон разговора Мельника со своей дочерью.

8) *Rubato* — средство, позволяющее отойти от композиторского музыкального текста (обычно указано в нотном тексте автором произведения), дающее возможность вольной вокальной трактовки фрагмента музыкального произведения.

«*Rubato*» также имеет непосредственную связь со средством музыкальной выразительности — агогикой.

В нотном тексте арии нет указанных композитором дополнительных вокальных пассажей, которые могли бы трактоваться артистом по собственному желанию. Однако, если обратить внимание на те ритмические изменения, которые совершает Шаляпин в процессе исполнения этого произведения, то можно заметить, как он использует синкопированный ритм во фразе «Одно и то же надо вам твердить сто раз». Это означает, что певец по своему усмотрению применил средство выразительности, описанное нами выше. Таким образом, часть данного музыкального произведения приобрела вольную исполнительскую трактовку.

9) *Разграничение и выдержка звука* — средства, позволяющие певцу выделить определенные ноты, связанные с ними слоги и паузы в процессе исполнения с применением увеличения или сокращения их длительности.

Эти средства вокальной выразительности имеют свое происхождение от нюансировки.

Если сравнить две фразы в арии, исполненные Шаляпиным, — «Да нет, куда упрямы вы» и «И где вам слушать стариков», которые идут друг за другом, то можно услышать, что первую он исполняет также ровно, как и вторую. Однако в нотах вокальной мелодии мы можем наблюдать знак паузы, указанный композитором после слов «Да нет». На основе этого можно сделать вывод, что певец специально удлиняет (выдерживает) слово «нет». Это сделано им для того, чтобы эмоционально подчеркнуть его, придав таким образом фразе Мельника интонацию шутиwego укора.

10) *Произношение* — средство, заставляющее привлечь особое внимание слушателя к определенному фрагменту музыкального произведения.

«Произношение» в вокальном искусстве является производным от аналогичного средства выразительности в музыке — артикуляции.

При прослушивании арии Мельника мы можем наблюдать, что Шаляпин уделяет большое внимание дикции, чтобы лучше донести смысл спетых им слов до публики. Он отчетливо выго-

варивает каждый слог, что улучшает качество его голосообразования. В некоторых фразах он позволяет себе даже немного «поиграть» с собственным произношением. Особо это заметно, если обратить внимание на спетую им фразу «И ведь не вечно, не вечно вас станут баловать». Первые слова «не вечно» точно спеты артистом. Однако их повторение Шаляпин поет с различными вариациями в своей дикции, что выявляет скрытый комизм в данной фразе Мельника.

11) *Тонкие оттенки* — набор средств, позволяющий раскрыть и передать эмоциональную составляющую фрагмента музыкального произведения:

— гнев (передается артистом с мощным и резким звучанием голоса);

— сострадание (передается с помощью более ровного звучания голоса);

— страх (передается с помощью ослабленного звучания голоса с некой долей придыхания);

— свирепость (передается певцом в полный голос с «металлическим» призвуком);

— тоска (передается «матовым», но не крупным звучанием голоса);

— удовольствие (передается звонким и ярким звучанием голоса);

— любовь (передается мягким, «теплым» и задушевым звучанием голоса)².

«Тонкие оттенки» представляют собой индивидуальные исполнительские средства выразительности, выполненные певцом с помощью определенных вокально-технических приемов для эмоциональной передачи смысловых фрагментов музыкального произведения.

Все эти средства вокальной выразительности присутствуют в исполнительском творчестве Шаляпина. Этот факт можно про-

² Список средств выразительности в вокальном искусстве взят из книги Ламперти Ф. Искусство пения (L'arte del canto): По классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб., 2009. Данный список средств выразительности фигурирует также в книге сына Ф. Ламперти — вокального педагога Д. Б. Ламперти «Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti». New York, 1957.

следить, если тщательным образом прослушать различные сохранившиеся аудиозаписи с голосом певца, где он применяет вышеуказанные средства, варьируя их по собственному усмотрению.

Но нельзя выделить какие-либо основные, так как использование певцом каждого из них является залогом успеха исполняемого им произведения у публики.

Чаще всего, певец пытается использовать те средства музыкальной выразительности, которые он может применить исходя из собственной исполнительской интерпретации. На практике довольно часто встречаются случаи возникновения в творческом процессе противоречий между средствами музыкальной и вокальной выразительности, которые зависят от профессионального уровня и физиологических возможностей вокалиста.

Этому свидетельство — воспоминания Шаляпина из книги «Маска и душа» о работе над образом Ивана Грозного в опере Римского-Корсакова «Псковитянка». Артист приводит пример из поэтического текста оперы и рассуждает об использовании необходимых средств выразительности: «Тут переход из одного душевного состояния в другое — нужна, значит, или пауза, или же вообще какая-нибудь музыкальная перепряжка, а этого у автора нет. Мне приходится просить дирижера, чтобы он задержал последнюю ноту в оркестре, сделал на ней остановку, чтобы дать мне время и возможность сделать лицо, переменить облик. Говорю об этом автору — Римскому-Корсакову.. Спустя некоторое время он приносит мне новую арию для этой сцены “Псковитянки”... Прежний речитатив, хоть и был с ошибкой, был превосходный, а ария, которую он хотел его заменить, оказалась неподходящей... Я чувствовал, что ария мешает простому ходу моего действия. Если бы я... не заметил пробела в музыке... мой образ Грозного от этого, несомненно, пострадал бы» [3, с. 115].

Однако в современной исполнительской практике такие случаи встречаются довольно редко. Так как многие из современных дирижеров придерживаются собственных трактовок различных музыкальных произведений, не говоря уже о современных композиторах, которые создают оперы, не имея общих базовых знаний о диапазонах мужских и женских тембров голоса, они оставляют солиста в процессе исполнения своей партии без «поддержки», «наедине» с самим собой. Сумеет ли певец

при таком подходе сочетать вокальные средства выразительности с музыкальными или нет, принесет ли это вред его голосовому аппарату — эти вопросы уходят на второй план.

«Компромисс» может быть найден в том случае, если вокалист уже имеет известный авторитет. Только тогда к его мнению будут прислушиваться и идти на «уступки» в плане помощи в создании собственной вокальной интерпретации, что только будет способствовать большему сочетанию средств вокальной и музыкальной выразительности. Малоизвестные или начинающие артисты вынуждены постоянно балансировать на грани риска нанести ущерб собственному голосу, если они не имеют правильной вокально-технической подготовки. В итоге это не позволяет вокалисту в полной мере использовать средства вокальной выразительности.

Примечателен тот факт, что вся вокальная техника, которую применял Ламперти, разучивая со своими учениками оперные партии итальянской музыки, была переосмыслена Д. А. Усатовым. Весь спектр средств анализа музыкального полотна произведения был использован им для разучивания произведений отечественных композиторов, что свидетельствует об универсальности итальянской методики преподавания.

Д. А. Усатов несколько адаптировал и усовершенствовал систему итальянского педагога. Он пришел к выводу о необходимости разучивания, вдобавок ко всем партиям в опере, самих хоровых сцен. Это, как он считал, может дать певцу дополнительную возможность понимания самой сути музыкального произведения.

Такой подход можно объяснить тем, что именно русская опера изобилует большим количеством хоровых сцен, где хор представляет собой отдельное действующее лицо, влияющее на ход событий в самом произведении. Это продиктовано сложившейся в России вековой традицией церковного хорового пения, которая нашла отражение в творчестве отечественных композиторов.

Усатов, следуя методике Ламперти, постоянно обращал внимание молодого Шаляпина на каждую отдельную фразу в исполнявшихся им произведениях. Об этом пишет и сам артист в своей книге «Маска и душа»: «Вот у Мусоргского в “Борисе Го-

дунове” два голоса в хоре, две коротеньких, как будто незначительных музыкальных фразы.

Один голос:

— Митюх, а Митюх, чаво орем?

Митюх отвечает:

— Вона — почем я знаю?

И в музыкальном изображении вы ясно и определенно видите физиономии этих двух парней. Вы видите: один из них резонер с красным носом, любящий выпить и имеющий сипловатый голос, а в другом вы чувствуете простака» [3, с. 47].

Мы можем наблюдать, как из такого набора смысловых «деталей» музыкального и словесного текстов формируется сам художественный образ, который необходим Шаляпину. Ведь небольшая фраза в хоре или реплика какого-нибудь второстепенного персонажа в произведении способна раскрыть характер воплощаемого певцом образа или осветить начало важного действия, а значит, способна «предупредить» самого артиста и публику об изменении в сюжетной линии оперной картины или всего действия.

В своей преподавательской деятельности Усатов развил вокальное учение Ламперти. Это развитие заключалось в более глубокой проработке деталей всего музыкального произведения. Одновременное внимание к крупным фрагментам и «деталям», например, хоровым сценам и отдельным репликам второстепенных персонажей, дало Шаляпину возможность иметь гораздо более полное представление о всей структуре произведения. Такой панорамный взгляд помогал певцу вычислить смысловые и музыкально-кульминационные моменты в опере.

Необходимо упомянуть и то, что Ламперти уделял внимание созданию своими учениками убедительного художественного образа на сцене. Он говорил о необходимости постоянного ощущения свободы и естества. Это касалось как жестов артиста, так и его взгляда. В особенности взгляд, как считал педагог, может помочь певцу должным образом передать характер роли в процессе исполнения.

Рассуждая о правильной передаче роли и о синтетической природе оперного артиста в целом, Ламперти пишет о необходимости достоверной трактовки образа персонажа, характер ко-

торого передан музыкальным и поэтическим текстами композитора и либреттиста в книге «L'arte del canto»: «Верная передача роли должна быть главной задачей посвящающего себя театру. Артист должен олицетворять собой образ, созданный композитором и поэтом, и потому не должен позволять себе ничего, что могло бы так или иначе исказить его» [2, с. 174].

Ламперти, благодаря своим исследованиям в области анатомического строения голосового аппарата и вокальной техники, создал определенную систему подготовки оперных артистов, которая зарекомендовала себя еще при жизни итальянского педагога. Эта система, созданная в середине XIX столетия, не теряет своей актуальности по сегодняшний день, так как многолетний опыт, накопленный и изложенный самим преподавателем в его теоретико-практическом руководстве, может и должен быть использован для подготовки нынешнего поколения вокалистов.

Благодаря тому, что вся эта система являлась особо продуктивной учебной методикой, она смогла получить развитие в различных странах Запада и в России. Она передавалась практически без изменений от учителя к ученикам, за редким исключением адаптации ее под определенные особенности языка той или иной страны, а также определенных аспектов, которые были присущи оперным произведениям различных национальных композиторских школ. Такую адаптацию проводил Усатов, он уделял большее внимание деталям в музыкальном и словесном текстах оперного произведения, а также обращал внимание собственных учеников на хоровые сцены, которыми полна русская опера.

Итак, исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что все знания о вокальной методике, которыми обладал Ламперти, были им отчетливо сформулированы и структурированы, и, через его учеников — Репетто и Эверарди, Усатова перешли к Шаляпину. Итальянская школа пения была сохранена, органично воспринята артистом и успешно применялась им на протяжении всей его творческой карьеры.

Список литературы

References

1. *Келдыш Г. В.* Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.

Keldysh G. Encyclopaedic dictionary of music. Moscow, 1991.

Keldysh G. V. Muzykal'nyj jenciklopedicheskiy slovar'. M., 1991.

2. *Ламперти Ф.* Искусство пения (L'arte del canto): По классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. СПб., 2009.

Lamperti F. The technics of bel canto: According to ancient tradition: Technical rules and advice to pupils and artists. Saint Petersburg, 2009.

3. *Шалипин Ф. И.* Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. СПб., 2010.

Chaliapin F. Man and mask: Forty years in the life of a singer. Saint Petersburg, 2010.

Shaljapin F. I. Maska i dusha: Moi sorok let na teatrah. SPb., 2010.

4. *Lamperti F.* Guida teorico-pratica elementare con l'arte del canto. Milan, 1864.

5. *Lamperti G. B.* Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti. New York, 1957.

Данные об авторе:

Анестратенко Михаил Владимирович — преподаватель академического вокала структурного подразделения колледжа Российской академии музыки имени Гнесиных. E-mail: dragonamv@mail.ru

About the author:

Anesterenko Mikhail — classical vocal training pedagogue, Gnessin State Musical College. E-mail: dragonamv@mail.ru

А. Г. Колесников

Союз Театральных деятелей РФ

Москва, Россия

ФРАНЦ ЛЕГАР В КРИТИКЕ МИХАИЛА КУЗМИНА

Аннотация:

Статья рассматривает критические работы русского писателя и поэта Михаила Кузмина (1872—1936), посвященные творчеству Франца Легара (1870—1948), классика неовенской оперетты. Интенсивное развитие жанра оперетты в России в начале XX в. сподвигло Кузмина на написание множества статей об этом феномене европейской культуры. Автор статьи анализирует критические работы Кузмина, написанные в 1920-е гг. Отдельное внимание уделено вопросам интерпретации оперетты на русской сцене этого периода.

Ключевые слова: неовенская оперетта, композитор, музыкальная критика, интерпретация.

A. Kolesnikov

Union of Theatre Workers of the Russian Federation

Moscow, Russia

MIKHAIL KUSMIN AS A CRITIC OF FRANZ LEHÁR

Abstract:

The article is devoted to a Russian poet and writer Mikhail Kusmin (1872—1936) in the light of his critical findings about Franz Lehár (1870—1948), an Austro-Hungarian composer of neo-Viennese operettas. The intensive development of operetta genre in Russia inspired Kusmin to write several articles about this unique phenomenon of European culture. The author analyses Kusmin's critical works written in 1920's. The special attention is directed to the interpretation of operetta stagings in Russia of the time.

Key words: neo-Viennese operettas, composer, musical critic, interpretation.

Исследовательские усилия последнего двадцатилетия в изучении литературы и искусства Серебряного века держат в фокусе внимания фигуру Михаила Алексеевича Кузмина (1872—1936).

И нет, кажется, примера, более подходящего для выражения сути его времени, ибо своей жизнью и творчеством он отразил не какую-то одну сторону артистических устремлений эпохи, но именно их множественность. Поэт, прозаик, философ искусства, композитор (автор вокальных сочинений, опер, оперетт, музыки к драматическим спектаклям), драматург, режиссер, крупнейший переводчик, художественный критик и театральный репортер, — расставить приоритеты в этой внутренней кузминской лаборатории пытаются современные авторы: Н. Богомолов, С. Шумихин, П. Дмитриев, Дж. Малмстад и др. Их совокупная работа настолько интенсивна и доказательна, что в какой-то момент жизнь героя как она прожита и выстрадана представляется более важной, нежели его литературные сочинения, не всем известные, во многом забытые, перекрытые более громкими литературными именами и репутациями. Формальное возвращение его текстов произошло сравнительно недавно. Наиболее полный трёхтомник прозы и эссеистики вышел в 1999 г. и подогрел интерес к его личности [4].

В обширной критической деятельности Кузмина есть совершенно забытый и потому мало изученный раздел — оперетта. В статьях 1920-х годов, написанных для петроградских изданий «Жизнь искусства», «Красная газета», «Театр», сборника «Условности» и специальных альманахов, он рецензирует почти в ежедневном режиме текущий театральный поток. В коротких, моментальных зарисовках, а иногда и более развернутых, встает впечатляющая панорама жанра: динамика репертуара, имена артистов, исполнительский уровень, постановочная эстетика, герои подмостков и зрительного зала, гастролеры и т.д. Базовые требования критика более всего привязаны к музыкальной стороне дела. Не впрямую, не обязательно в качестве профессиональных знаний или цитат, но с точки зрения норм высокой культуры. Он ведь пришел в артистический мир из Петербургской консерватории (три года в классе композиции и фуги Н. А. Римского-Корсакова); музыкальность — неотъемлемая часть его мышления. В области же сценической интерпретации оперетты он опирался на более широкий круг жизненных и художественных впечатлений и, безусловно, опыт современного театра, с которым был тесно связан. Равно как и с громкими именами тех лет: Александр Блок,

Андрей Белый, Николай Гумилев, Вячеслав Иванов, Всеволод Мейерхольд, Вера Комиссаржевская, Александр Бенуа, Сергей Радлов, Тамара Карсавина, Михаил Фокин и весь академический Петербургский балет накануне своего расслоения и рассеяния по миру. Я не назвал и половины имен. Следует понять уникальную духовную ситуацию начала века в русском искусстве не только с точки зрения конфликтного противостояния имен и литературно-театральных манифестов (символисты, акмеисты, футуристы, академисты и «миriskусники»). Но с точки зрения сосуществования разных эстетических направлений в благотворной художественной амальгаме.

Оперетта оказалась видна во всеобщем коловращении нового искусства. Ей уделяли внимание уважаемые люди, в том числе пришедшие из академического цеха — артисты Александринского и Мариинского театров. (В балетной среде вариация из «Пахиты» Л. Минкуса называлась «Иду к “Максиму” я», по сходству первой музыкальной фразы с куплетами графа Данилы, героя «Весёлой вдовы»). Режиссеры Сергей Радлов, Николай Смолич, Николай Евреинов, Алексей Феона, Константин Марджанов, Александр Блюменталь-Тамарин начинали ставить перед опереттой требования, по меркам того времени вполне революционные: постоянная труппа, современный репертуар, строгое следование авторскому стилю, осмысленная организация действия. Имя режиссера в массе случаев вообще не упоминалось в рецензиях и афишах, если это был не первый актер, создавший спектакль для собственного бенефиса (тот же А. Э. Блюменталь-Тамарин). Наконец, оперетту пытаются ставить в контекст серьезного разговора об искусстве в своих критических выступлениях Борис Варнеке, Стефан Мокульский, Алексей Гвоздев, Николай Евреинов, позже Борис Асафьев, Иван Соллертинский.

Нас не должна поэтому особенно удивлять критическая деятельность Кузмина. Он занимался ею во многом вынужденно, выживая в ситуации, угрожающей статусу и самому существованию русской интеллигенции как части нового общества. А дневники Кузмина 1930-х годов — документ повседневной трагической борьбы за сохранение достоинства и возможность, хоть малая, остаться в профессии, найти применение знаниям и еще не иссякшим силам. Они передают жизнь на грани кризиса: поиск заработка, безденежье,

«академические» продпайки, враждебная культуре среда. И при этом полное перевоплощение в своих откликах об оперетте, остроумных, изящных, словно залетевших из ушедшего кузминского аполлонического мира «прекрасной условности».

Запись 18 октября 1934 г.: «Сидел дома. Утром был какой-то кавардак, чинили ванну, орал в радио поставленный мордюю к нашей двери, какие-то колхозные пьяные мужики, плакали дети, мамаша требовала денег. Аннушку пристраивали в больницу...» [6, с. 123]. Запись 17 февр. 1934 г.: «Новизна нового. Слушал старые оперетки, т.е. такие, которые я помню новыми, ну, вроде, Легара, Фалля. От них совершенно отлетело то, что делало их острыми, волнующими, современными, осталась только хорошая или плохая музыка. <...> С другой стороны, новизна, конечно, есть часто просто злоба дня, фактура момента, и у вещей, по-настоящему (по-настоящему ли?) волнующих, через несколько лет ничего не остаётся. Не абсолютное ли нами, в конце концов, ценится. Да, абсолютное, взятое целесообразно, с нашей точки зрения, плюс восстановленное эмоциональным воображением первоначальное колдовство, первая новизна, смелость и ерунда» [там же]. Или: «Холод, кусали клопы, денег нет, продаём книги». И т.д.

Тяжёлая жизнь и лёгкий жанр перекрещиваются в критическом творчестве Кузмина в 1920-е годы. Автору удалось превратить подённую газетчину в ценное художественное высказывание. Безусловно, источниковедческий материал о театральной эпохе, не затерявшемся в ней жанре оперетты и его лидере австрийском композиторе венгерского происхождения Франце Легаре (1870—1948), классике неовенской оперетты.

Легар практически сразу после первых триумфов в Вене, Будапеште, Берлине появился в России. Им вплотную занялись нотоиздатели, театральные агентства, поставлявшие пьесы, выполнявшие срочные переводы с любого европейского языка, делавшие русские варианты либретто, копировавшие ноты, бравшие на себя организацию гастролей, приглашение зарубежных артистов (агентство В. К. Травского, др.). Презентацией Легара в Петербурге, наверное, следует считать вальс «Золото и серебро» (opus 79, 1902). Затем летом 1906 года первую весть о «Веселой вдове» привозит из Берлина А. Р. Кугель, видевший там постановку. Российская ее премьера менее чем через год после Вены,

в сентябре-ноябре 1906 года, в Санкт-Петербурге прошла почти одновременно в двух театрах. И затем началась многолетняя, большая история отношений Легара с Россией. Также в Петербурге поставили «Божественного супруга» (под названием «Шалости богов»), «Решетника» (под названием «Зуза и Янко»), «Графа Люксембурга», «Цыганскую любовь». В первых рецензиях на легаровские оперетты автора именуют ещё немецким композитором, видимо, по языку оригинала, с которого делались переводы и по адресу немецких нотоиздателей, как правообладателей сочинений [2, с. 83–88].

Кузмин — свидетель первых постановок и фиксирует их в дневнике. 18 сентября 1908 г.: «Накупил новых танцев. “Вдову”». 28 ноября 1908 г. он был в «Пассаже» на «Весёлой вдове» с Н. И. Тамарой, известной актрисой русской оперетты. 16 декабря 1909 г.: «Поехали в оперетку» (на «Графа Люксембурга» гастрوليрующего в Петербурге Венского ансамбля. — А. К.) [5, с. 72, 93, 319]. В 1910 году он пишет увертюру к постановке Мейерхольдом оффенбаховского спектакля для открытия Интимного театра на ул. Галерной (Театр интермедий или Дом интермедий). 30 января 1912 года присутствует на оперетте «Ева» в «Пассаже», которой дирижирует прибывший из Вены автор. В главной роли В. И. Пионтковская. Легару был оказан все дни его пребывания в России самый горячий приём. В следующем году Кузмин вновь смотрит эту вещь. Музыцирует дома и в литературно-артистических кругах (в знаменитой «Башне» Вяч. Иванова), исполняя Штрауса, Лекока. И т.д. Связи с жанром оперетты эпизодичны, но она так или иначе представлена в кругу его интересов.

А в 1920-х Кузмин переходит к критике и осмысляет жанр. Динамика театральной жизни тех лет также удивительна. Начинается эмиграция артистов и антрепренеров, сама антреприза постепенно исчезает и становится госучреждением, и в нем нужно заново утверждать легитимность оперетты; с одной стороны, сохраняя свой репертуар от разорения, с другой — начинать прислушиваться к новому порядку и отвечать ему по возможности новыми сочинениями в старом жанре. Этот противоречивый процесс культурного преобразования системно пока не прослежен. Отсюда ощущение провала между Октябрьскими событиями и 1927—1929 годами, когда появились первые госу-

дарственные театры этого направления в Москве и Ленинграде. Оперетта была огосударствлена — термин эпохи, означающий действие, обратное приватизации. Именно этот период предстает в критике Кузмина: он обозревает сезоны ленинградских театров музыкальной комедии, Палас-театра и Малого оперного, бывшего Михайловского. А также летних площадок, куда перемещается театральная жизнь после закрытия официального сезона: Сад при Аничковом дворце, Летний буфф.

В эти годы легаровский репертуар заходит на новый виток, но возвращает в афишу старые названия. То, что раньше было открытием, сегодня выступает в ранге проверенной временем классики: «Веселая вдова», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Ева». Примерно такая же ситуация и в европейском театре. Сочинения Легара как бы плавно переходят к новому актерскому поколению и обретают в их исполнении новые скорости, интонации, сценические технологии. Непростое испытание для любого автора — способны ли его вещи продолжать движение во времени. И мы наблюдаем в России и в Европе, что отношение к композитору профессионалов и зрителей не только не изменилось, но приобрело новых интерпретаторов. Наталия Тамара, русская Ганна Главари (1906), на 25-летний юбилей творческой деятельности ставит «Веселую вдову». В Малом оперном театре возвращаются к «Еве», и Кузмин в этом возобновлении выступает как переводчик (в соавторстве с известным либреттистом Л. Л. Пальмским). Заново поставлена «Цыганская любовь».

Данная ситуация вызывает важнейшее рассуждение Кузмина о художественной эволюции жанра. Театральный опыт молодости обозревается им с дистанции в специальных статьях: «Оперетта сего дня» (1925) и «Дочь площадей, спутница революций» (1923). В них дается краткая история жанра как он ее понимает. Вызванная к жизни революционным французским уличным демократизмом, оперетта переселилась в Вену другой — утратившей свой сатирический дух и открытую социальность. А Первая мировая война еще больше изменила ее характер: «Оперетта уже знала и рабство прислуживания, и войну, и голод, и ужасы улиц, и отраву современных ритмов, течения искусства коснулись и ее, и она возродилась другой: более озлобленной, мстящей, искушённой, угарной и растерзанной» [4, с. 294].

«В последние двадцать лет снова в той же Вене расцвел ряд оперетт, почти уже не имеющий ничего общего с сатирами Оффенбаха. По большей части произведения Легара, Фалля, Жильбера — или фарсы, или шикарные драмы из космополитического ресторанного быта, идеализация отелей, банкирского беззаботного житья, почти без оттенка критики» [4, с. 592].

И проекция этих рассуждений на российскую ситуацию: «России оперетта совершенно не коснулась, здесь не было уличной жизни в смысле политической и общественной. Освободительное же движение интеллигенции было проникнуто духом скорее героическим и всякий намек на смех или красное словцо показался бы святотатством» [4, с. 299].

Таким образом, репертуар современного театра оперетты есть все же репертуар прошлого или репертуар современной Европы.

К 1920-м годам оперетта была полностью неовенской — все ее достижения были связаны с Веной, отсюда шли репертуарные потоки и стилистические стандарты, хорошо известные по так называемым «режибухам» (пьесам с режиссерскими пометками), а также по гастролям в России венских и берлинских опереточных трупп. Франц Легар не единственный герой критики Кузмина. Он откликался на оперетты многих авторов и даже выстраивал приоритетные ряды имен, и в них показательно отсутствуют Оффенбах и Штраус (как бы прошлое жанра). А современность представляют О. Штраус, И. Кальман, Ж. Жильбер, Л. Фалль; второй ряд: О. Недбал, Э. Эйслер, Л. Ашер, В. Якоби, Р. Нельсон, молодой Р. Штольц и т.д. [см. подробно: 3, с. 24–27].

К оценке неовенской оперетты в ее нотном оригинале и как очередного ленинградского спектакля Кузмин подходит гибко. Не повторяет распространенную ошибку, когда грехи постановщиков и исполнителей валят на автора. Он как бы всегда разделяет полномочия. Как музыкант считает композиторское послание и формулирует к нему отдельное отношение. А как наблюдатель современного процесса воздает ему в отдельных тирадах. И в этом случае в его тексты уже входят и живые лица артистов, режиссеров, художников. В послеоктябрьский период Кузмин также подключает к своим рассуждениям изменившийся зрительный зал. Легаровские премьеры становятся в этом смысле наиболее емкими. Он давно его знает и ценит; в нем есть,

что анализировать; это современный автор, выдающий все новые вещи. Но Легар уже обладает и эстетической дистанцией, позволяющей что-то обобщать в плане личного творчества и в историческом аспекте бытования неовенского жанра.

«Звездочет» создан Легаром в 1916 году, но из-за бойкота австро-немецких авторов, вызванного войной, был поставлен в Ленинградской (Петроградской) Музыкальной комедии в 1921 году. В постановке Н. Н. Евреинова и художницы Е. А. Якуниной были заняты ведущие артисты той поры: И. Орлова, М. Ксендзовский, М. Ростовцев, Н. Антонов. Таким образом, «Звездочет» прорывал эту блокаду. Кузмин отмечает: «Конечно, самая постановка нового произведения неувядающего и упоительного Легара составляет уже некоторое событие». Однако спектакль обратил на себя внимание и рядом художественных особенностей: «Главной задачей постановщика, насколько я мог судить, было соединение традиции с художественной свободой и эстетическая мотивировка известных условностей». Создатели в поисках нового стиля прибегали к прямым приёмам воздействия, одевали персонажей в условные, стилизованные костюмы: «геометрически расчерченные костюмы, однообразные и неудобные для танцев». «Занятные и с выдумкой платья гостей на балу своим гротеском и какой-то мизерностью напоминают балы в “Жизни человека” и “Шарфе Коломбины” и уж, конечно, не соответствуют элегантному шику Легара. Ярмарочные плакаты, жалкий верхний зал с комическими и жуткими танцами, безвкусные рыцари с лампионами, преувеличенные гримы...»

Его оценка сочинения: «Сама оперетка прелестна, вполне достойна Легара, изобретательна и остроумна и если не делается популярной, как “Веселая вдова” и “Люксембург”, что очень может случиться, то отчасти вследствие сюжета, слишком мещански идиллического, на наш вкус, и большой сдержанности, интимности, некоторой домашности музыки». Обобщение звучит так: «музыкальная комедия шагнула левее, чем, может быть, этого хотела». Кузмин также рассуждает о проблеме внутренней трансформации оперетты в связи с изменившимся послереволюционным социальным контекстом: «Я говорю не о новых требованиях новой публики и новых художниках, интересующихся опереткой, а о новых требованиях старой публики.

<...> За эти годы старые вкусы огрубели и стремятся к „обнажению приема“, стали прямолинейны и схематичны... старые вкусы находятся в состоянии одичания (вероятно, признак вырождения) и требуют обнажения приёмов» [4, с. 206–208].

Проблеме «левизны» оперетты посвящены также его рассуждения в связи с другими спектаклями («Туту» в Музкомедии). Автор понимает, что оперетта, герметично замкнутая, самодостаточная система со своими представлениями о пользе и красоте, своими лидерами и правилами (днем выучивают текст — вечером выходят на сцену), рано или поздно обязана влиться в процесс переустройства. Нельзя бесконечно игнорировать изменившуюся социальную реальность. Но не может и не должна оперетта поступиться также ценностями собственного наследия, к тому времени накопленного, иначе перестанет быть собой и нести то, за что ее можно любить. Поиск балансов приводит Кузмина к единственному разумному итогу — сохранению эстетики и исполнительского мастерства в период всеобщей анархии. «Звездочет», поставленный также в Малом оперном театре Н. Смоличем в 1923 году с большим оркестром, хором, солистами, возможно, впервые в России дал ощущение масштаба композитора. Оснащённая академическая постановка укрупняет автора, вернее, делает его адекватным. По таким спектаклям и можно судить об авторе. Тот же эффект Кузмин фиксирует в иных случаях и всякий раз радуется доказательству своей мысли о внутренней состоятельности и уникальности оперетты. Малый оперный театр в 1923 году одновременно держал в репертуаре «Там, где жаворонок поет» и «Еву». И это, безусловно, признание достоинств автора большим музыкальным театром, а не одна только забота о кассе. Сам Кузмин считал «Там, где жаворонок поёт» театральным событием.

Взгляды Кузмина на творчество Легара эволюционировали. В сущности, он знал все им написанное для сцены с 1902-го по 1924 г. А в иных случаях, как говорилось выше, выступал переводчиком либретто. Он остановился перед так называемыми «грустными опереттами», или легариадами, которые появлялись в Берлине, начиная с 1925 года: «Паганини», «Царевич», «Фридерика», «Страна улыбок». До прихода «Джудитты» в Россию он просто не дожил; умер в 1936-м, когда

атмосфера и дома, и в Европе заметно переменилась и не сулила ничего хорошего.

Таким образом, он рассуждает о Легаре системно. В его статьях отразились вещи среднего периода (условно говоря) творчества композитора: «Там, где жаворонок поет», «Голубая мазурка», «Желтая кофта», «Танец стрекоз», «Фраскита». Это сложное для Легара время, когда он начал пересматривать и даже расшатывать изнутри неовенский канон. Он, его создатель и классик, ощущает внутренне брожение и неудовлетворённость. Написанные тем не менее на высоком мастерстве, они все были восторженно приняты венской и европейской публикой, желавшей избыть травмирующие послевоенные настроения опереточной ностальгией. Легар дает им то, что они хотят. Но смещения внутри его собственной лаборатории нарастают и выливаются во «Фраските» в очевидно конфликтные отношения с опереточным цехом. Написанная сложно, остро психологично, с непривычными для него экспрессионистскими изысками, она впервые в истории его отношений с Театром ан дер Вин не встречает в артистической среде абсолютного признания.

Удивительно другое: ничего этого Кузмин знать не мог. Но он не мог не чувствовать очевидных перемен в характере сочинений Легара. Он дает почти точный анализ причин внутреннего разлада. И они в его интерпретации накладываются на контекст самой жизни вокруг оперетты в Ленинграде — та все более и более составляет им перпендикуляр. Чуть не в любом журнале можно было прочесть: «...все теаучреждения должны быть орабочены. Такова повелительная директива нашей эпохи». Рабочие, производственники «будут ферментом, бродилом, способствующим скорейшему росту красных всходов революционного театра». «Трезвая, деловая теаполитика сегодняшнего дня не в “черте оседлости” драмкружков и пролеткультовских ячеек, а в орабочении всей театральной территории» [7, с. 1–2]. В условиях одичания и пересмотра некогда незыблемых базовых принципов гуманизма оперетта Легара звучать не может, во всяком случае, как раньше. Легаровский «развязный блеск», он же «элегантный шик» звучат насмешкой над российской реальностью. При этом русские театры ставят Легара непрерывно, вслед за мировыми премье-

рами в Вене и Берлине, зачастую не разбираясь в происходящих изменениях. Кузмин разбирается.

После «Голубой мазурки» Кузмин находит оперетты Легара все более вялыми и несовременными (в статье «Концы и начала»). «Танец стрекоз» считает проходным сочинением и порицает постановщиков за принципиальные расхождения между природой жанра и практическим его освоением современной сценой. В финале описываемой им постановки следовал дивертисмент с участием артистов оперы и балета: Николая Печковского, Сергея Мигая, Елены Люком, Бориса Шаврова. То была норма времени, восходящая к бенефисному мышлению опереточного цеха. В таких спектаклях пели Леонид Собинов и Федор Шаляпин; а мэтр Александринки Владимир Давыдов выходил в «Прекрасной Елене».

Особенно точно уловлены эти изменения во «Фраските», на которой следует остановиться подробнее. Ее в октябре 1924 года почти одновременно поставили в Москве в Новом театре оперетты (в главных ролях Д. Сокольская и Н. Радошанский) и в Ленинграде (режиссер А. Феона, в главных ролях оперная певица О. Щиголева и М. Ксендзовский). На ленинградской премьере героиня пела больной, но критика Кузмина не сводится к оценочности. Он всегда от конкретных оценок идет к обобщающим прогнозам и теоретическим положениям. В данном случае анализирует изменившийся характер музыки Легара и свое к тому отношение: «Мелодрама без экспрессионистического начала кажется теперь странной. <...>

Искреннее мое мнение, что большинство последних вещей Легара скучны и старомодны.

Уступки модернизму, которыми насквозь в каждом такте проникнуты последние вещи Жильбера и лучшие произведения Фалля, оперетки Кюннеке и иногда Штольца, Легар допускает в виде отдельных кусочков, органически не связанных с общей тканью, вроде заплаток, и поскорее бежит к своей испытанной рутине.

Главное достоинство музыки Легара — шик. Но, во-первых, шик этот 1908—1912 годов уже устарел, а во-вторых, он звучит дико у нас, где никакого шика нет, да едва ли и предвидится. <...> Роли, кроме Фраскиты, предусмотрены от сотворения мира. <...> Роль Фраскиты драматическая» [4, с. 280—281].

Несмотря на ошибку в датировке («Фраскита» написана в 1922 году и к «шику» 1908—1912 годов не имеет отношения), автор заметки ясно слышит условно «экспрессионистские» импульсы сочинения: завышен строй чувств, эмоциональные и, как следствие, технические и тесситурные сложности; с ними не справлялись первые исполнители, что и дало трещину между автором и Театром ан дер Вин. Драматургические задачи как бы взламывают изнутри стереотип неовенского жанра. Роль Фраскиты под силу вокалистке и актрисе с очень высокой профессиональной подготовкой и особой индивидуальностью (такowymi были на нашей сцене в 1960-х. Валентина Валента в Свердловске, Валентина Берилло в Иваново и, конечно, Евгения Белоусова в Краснодаре). Кузмин указывает на то, что уже сам не увидит, но к чему так или иначе движется Театр Легара: психологизму, трагедийности, жанровым смещениям, приведшим в итоге к созданию монопольного авторского жанра «легариады».

Сделаем выводы. Видный русский поэт, писатель, переводчик, художественный деятель Михаил Алексеевич Кузмин часть своих трудов посвятил осмыслению жанра оперетты и оставил ценные свидетельства о ее бытовании в 1920-х годах на ленинградской сцене. Он полагает оперетту «родом музыкально-драматического искусства»; считает неотъемлемой в исторической панораме европейского театра и успешно привившейся на русской сцене. Он не сомневается в легитимности и полноценности жанра и прослеживает его уверенное развитие на прижизненной ему русской сцене как поступательный процесс. В нем он всегда различает авторский голос и сферу интерпретации, за которую автор, как правило, не может отвечать. На этом порой конфликтном противостоянии, отвечающем времени жестоких социо-культурных изменений, оперетта, по мнению Кузмина, с одной стороны, пытается сохранить имманентные ценности, не дать их на растерзание; и это приводит ее к известному герметизму. С другой, — она неуклонно вовлекается в процесс всеобщего пересмотра и становится жертвой театральной «левизны». Скорее в теоретическом плане поставлен вопрос об «утилизации» оперетты (термин Кузмина) или ее возможном реформировании через обретение нового революционного содержания и стиля (ни одного, ни другого, как известно, выработано не было).

Главным автором жанра предстает в его критике Франц Легар, отношение к которому менялось у Кузмина в течение 25 лет. В общем и целом Кузмин анализирует или упоминает следующие сочинения: «Веселая вдова», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Ева», «Там, где жаворонок поет», «Голубая мазурка», «Наконец, одни» (под названием «Наконец, вдвоём»), «Фраскита», «Танец стрекоз». Он различает и, как правило, высоко оценивает музыкальную основу сочинения, особенно очевидную при академическом исполнении Легара — малым составом симфонического оркестра и большим вокалом. Правота этого суждения Кузмина была подтверждена в двух постановках в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ): «Там, где жаворонок поет» (1923, режиссер Н. Смолич, дирижер С. Самосуд, художник Н. Ушин, балетмейстер А. И. Чекрыгин; она прошла 186 раз; ее привозили на гастроли в Москву); и легендарная «Желтая кофта» (1925, режиссер Н. Смолич, дирижер С. Самосуд, художник М. Бобышов; спектакль прошёл 462 раза!).

Он, как правило, критически или иронически отзывается о современной сценической практике реализации оперетт Легара. В критике Кузмина еще не существует проблемы режиссуры, как самостоятельной театральной профессии, только складывающейся. Вместе с тем в требованиях его настойчиво звучит тема художественной целостности спектакля, в котором бы воедино и равноправно сливались усилия авторов (композиторов и либреттистов) и интерпретаторов (дирижера, актеров, режиссера, сценографа, хореографа). Театральная ситуация при Кузмине располагала к таким умозаключениям. Выше мы приводили ряд крупных имён, работавших в жанре оперетты, — и не только из гордости прошлым, но скорее для того, чтобы от них вести некий профессиональный отсчет в российской режиссуре оперетты.

Кузмин лично участвует как переводчик в осуществлении «Евы». Он переводил и «Цыганского барона» [1, с. 235]. Критические работы Кузмина интересны также в историческом плане, поскольку фиксируют довольно подробно послереволюционный период существования жанра оперетты, в первую очередь ленинградской. Русская сцена той поры моментально усваивает и присваивает современный европейский репертуар. (Когда слышишь сейчас, что некий театр доблестно отважился поставить мюзикл,

который уже лет 60 как написан, невольно думаешь об относительности понятия времени в российском театральном сознании).

Таким образом, критические статьи Михаила Кузмина транслируют как живой процесс развития и бытования жанра, так и дают примеры теоретического его осмысления. В его статьях обозначено широкое проблемное поле, они словно устанавливают через время виртуальную конференцию исследователей и практиков жанра, побуждая к проверке, а в чем-то и пересмотру собственных представлений о сути и роли музыкального жанра на отечественной сцене в начале XX века.

Список литературы
References

1. *Дмитриев П.В.* Академический Кузмин // Russian Studies. СПб., 1995., Т. 1. Вып. 3.

Dmitriev P. The academic Kuzmin // Russian Studies. Saint Petersburg, 1995. Vol. 1. No. 3.

Dmitriev P.V. Akademicheskij Kuzmin // Russian Studies. SPb., 1995. Т. 1. Выр. 3.

2. *Колесников А.Г.* Проблема «серьёзного» и «лёгкого» музыкальных жанров в издательской политике России в XIX — начале XX в.: [первые русские нотные издания Франца Легара] // Известия высших учебных заведений: Проблемы полиграфии и издательского дела. 2010. № 1.

Kolesnikov A. “Light” and “serious” musical genres and publishing policy in Russia at the turn of the XX century [first printed music scores of Franz Lehár] // Higher education review. Polygraphy and publishing. 2010. No.1.

Kolesnikov A.G. Problema «ser’joznogo» i «ljogkogo» muzykal’nyh zhanrov v izdatel’skoj politike Rossii v XIX — nachale HH v.: [pervye russkie notnye izdaniya Franca Legara] // Izvestija vysshih uchebnyh zavedenij. Problemy poligrafii i izdatel’skogo dela. 2010. No. 1.

3. *Колесников А.* «Уметь любить и ненавидеть»: Михаил Кузмин как критик и историк оперетты // Музыкальная жизнь. 2011. № 1 (1099).

Kolesnikov A. “Ability to love and hate”: Mikhail Kuzmin as a critique and an operetta historian. // Musical life. 2011. No.1 (1099).

Kolesnikov A. «Umet’ ljubit’ i nenavidet’»: Mihail Kuzmin kak kritik i istorik operetty // Muzykal’naja zhizn’. 2011. No. 1 (1099).

4. Кузмин М. Проза и эссеистика: В 3 т. / Сост., подготовка текстов и комментарии Е.Г. Домогацкой, Е.А. Певак. М., 2000. Т. 3. Эссеистика и критика.

Kuzmin M. Prose and essays. In 3 vols. / Edited and commented by E. Domogatskaya, E. Pevak. Moscow, 2000. Vol. 3. Essays and critique.

Kuzmin M. Proza i jesseistika. V 3-h tt. / Sost., podgotovka tekstov i komentarii E.G. Domogackoj, E.A. Pevak. M., 2000. T. 3. Jesseistika i kritika.

5. Кузмин М. Дневник 1908—1915 / Предисловие, подготовка текста и комментарии Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2005.

Kuzmin M. Diary. Years 1908—1915 / Foreword, commentaries and edition by N. Bogomolov and S. Shumikhin. Saint Petersburg, 2005.

6. Кузмин М. Дневник 1934 года. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2007.

Kuzmin M. Diary Years 1934. Second, revised edition. Saint Petersburg, 2007.

Kuzmin M. Dnevnik 1934 goda. Izd. 2-e, ispr. i dop. SPb., 2007.

7. Тихонович В. Орабочение театра // Новый зритель. 1924. № 32.

Tikhonovitch V. Theatre for workers // The new spectator, 1924. No. 32.

Tihonovich V. Orabochenie teatra // Novyj zritel', 1924. No. 32.

Данные об авторе:

Колесников Александр Геннадьевич — член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, кандидат искусствоведения (1996), дипломант Академии художеств РФ (1999), координатор международной акции «Benois de la Danse» («Балетный Бенуа»). Автор книг и статей по литературе и театру. E-mail: edvin@cnt.ru

About the author:

Alexander Kolesnikov — member of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation, member of the Union of Writers of the Russian Federation, theatre and music critic, PhD. in Art History (1996), diploma-winner of the Academy of the Arts of the Russian Federation (1999), coordinator of international cooperation of the Benois de la Danse Award. Author of books and articles on literature and theatre. E-mail: edvin@cnt.ru

■ *varia*

А.В. Сазиков

*Московская государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г.Строганова (МГХПА им. С.Г.Строганова)
Москва, Россия*

«ГЛОБАЛЬНЫЙ ТЕАТР» ИОСИФА ГОЛЬДИНА

Аннотация:

Статья посвящена деятельности И.С.Гольдина, истории возникновения и развития проекта «Зеркало для человечества». Отмечено влияние концепций Гольдина на возникновение и развитие глобального информационного пространства, влияние на процесс организации и проведения первых межконтинентальных телемостов между Советским Союзом и США.

Ключевые слова: глобальный театр, глобальное информационное пространство, телемост, коммуникационный центр.

A. Sazikov

*Stroganov Moscow State University of Arts and Industry
Moscow, Russia*

«GLOBAL THEATRE» OF JOSEPH GOLDIN

Abstract:

The article describes life and work of I.S.Goldin with a special focus on the history of the development of the project named «Mirror for Humanity». The article investigates the influence his concepts produced on the emergence and development of the global information space, the impact on the process of organizing and conducting the first intercontinental videoconferences between the Soviet Union and the United States.

Key words: Global Theatre, the global information space, teleconference, communication centre.

Канадский философ и теоретик массмедиа Маршалл Маклюэн отозвался на запуск первого искусственного спутника Земли статьей с красноречивым названием «С появлением спутника планета стала глобальным театром, в котором нет зрителей, а есть только актеры». Запуск спутника 4 октября 1957 года Маклюэн считал крупнейшей революцией в области информации — спутник создал новое окружение для планеты, весь мир оказался

помещенным в сделанный человеком контейнер, кончилась природа и планета возвысилась до статуса произведения искусства [6, с. 20].

Это событие, понятое и осмысленное Маклюэном в широком философском смысле, имело и более «прямолинейные» последствия. 10 июля 1962 г. на эллиптическую орбиту Земли был выведен американский спутник «Telstar-I», посредством которого уже на следующий день специалисты компании «AT&T» («American Telephone and Telegraph») провели экспериментальный сеанс спутниковой связи между США, Англией и Францией. Это была первая передача телевизионного сигнала средствами космической связи. Спутник «Telstar-I» передавал не только телевизионный сигнал, но и телефонные, телеграфные и радиосообщения по всей территории земного шара.

«Telstar-I» проработал на орбите 7 месяцев, проведя обмен видеотрансляциями между США и 16-ю европейскими странами. За это время телевизионная аудитория спутника собрала сотни миллионов зрителей. Спутник поучаствовал в прямых трансляциях бейсбольных матчей, концертов, репортажей со Всемирной выставки в Сиэтле и с пресс-конференций президента США. «Это стало гигантским скачком вперед в создании глобальных коммуникаций, которыми мы пользуемся сегодня. “Telstar-I” уничтожил различия между телефонным звонком к себе домой из ближайшего телефона-автомата и звонком на другой континент. Более того, с момента вывода первого активного спутника на орбиту начался отсчет эры трансконтинентального телевидения» [3, с. 9–10]. В определенном смысле можно сказать, что это событие в отдаленной перспективе привело именно к тем последствиям, о которых говорил Маклюэн — весь мир превратился в «глобальную деревню» — «сжался» до размеров деревни в результате работы электронных средств связи [7, с. 7].

Спустя два десятилетия после описанного события, в сентябре 1982 года в калифорнийском городке Сан-Бернардино проходил национальный рок-фестиваль «The US Festival», посвященный развитию передовых компьютерных и видеоинформационных технологий, содружеству музыки, телевидения, единению людей из разных стран мира. Фестиваль представлял собой симбиоз технологической выставки и рок-фестиваля. Организаторами фести-

вая выступили соучредитель Apple Computer Стив Возняк, продюсер Дик Хикман и рок-промоутер Билли Грэм.

4 сентября 1982 г. после непродолжительной конференции был показан небольшой фильм о Москве, а уже следующим вечером, 5 сентября, посредством космической телесвязи состоялось прямое включение из 3-й студии Останкино, где собралось две сотни советских студентов и несколько музыкальных коллективов, среди которых были замечены такие неформальные группы, как «Динамик» и «Воскресенье». Это был первый в истории телемост, связавший Советский Союз и США.

В Сан-Бернардино по сторонам сцены были установлены два пятнадцатиметровых проекционных телевизора Eidaphor, в центре над сценой возвышался электронный экран Mitsubishi Diamond Vision, размером 9х6 м. Благодаря столь солидному оснащению, происходящее на сцене и за тысячи километров от нее, в далекой Москве, было прекрасно видно всем 250 000 собравшимся на фестиваль зрителям [11, с. 130].

Психолог Л.А.Китаев-Смык считает, что «идея организации массовых связей между СССР и США возникла в спецструктурах этих стран, во многом конфронтировавших тогда одна с другой. Становилось ясным, что конфронтация наносила ущерб их экономическим и культурным возможностям» [5, с. 124]. Не вдаваясь в подробности этого процесса и не анализируя достоверность таких высказываний, с уверенностью можно говорить о том, что с советской стороны инициатором проведения этого телемоста выступил сценарист Иосиф Гольдин, неординарный человек с устоявшейся репутацией «городского сумасшедшего».

Гольдин окончил Московский энергетический институт и аспирантуру в Институте биофизики Академии наук СССР в Пушкино на Оке. Затем он приступает к исследованию возможностей человеческой психики и проводит сеансы по раскрепощению памяти в Театре на Таганке. Как пишет о Гольдине сотрудник журнала «Знание — сила» Г. П. Бельская, «он хочет заглянуть в мир, почти неведомый, мало известный, шагнуть на землю, почти не изученную — “terra incognita”, с единственной целью — сделать человека сильнее, умнее, добрее и лучше, чем он есть сегодня, сейчас» [1].

Познакомившись с болгарским психологом Георгием Лозановым, Гольдин увлекся суггестологией — отраслью психологии,

изучающей механизмы внушения и гипноза. В 1979 г. в Тбилиси Гольдин выступает одним из организаторов Первого международного симпозиума «Бессознательное». По предложению академика А. И. Берга, Гольдин создал Комиссию по исследованию резервных возможностей человека в Научном совете по кибернетике при Президиуме РАН СССР. Именно эта комиссия стала организатором первых телевизионных космических мостов «Москва — Космос — Калифорния».

На визитной карточке Иосифа Гольдина в обрамлении надписи «Экспедиция к резервным возможностям человека» помещался рисунок мужской головы: нижняя половина — лицо, пристально всматривающееся в зрителя, верхняя половина — Вавилонская башня. Гольдин считал, что необходим новый глобальный проект, который бы стал инструментом массового возрождения. И этим проектом, по его мысли, могло быть «Зеркало для человечества» — сцена глобального театра, электронная версия Вавилонской башни, создавая которую человечество сформируется в нормальное разумное сообщество.

Суть международного проекта «Зеркало для человечества» сводилась к тому, чтобы с помощью технологии «космических мостов» осуществить на больших экранах наблюдение за восходом Солнца одновременно на всех континентах Земли и делать это регулярно, превратив в форму общения и единения людей, что, по мысли Гольдина, поможет избежать ядерной зимы [4, с. 21]. Владимир Познер так вспоминал о Гольдине: «Он считал, что если во всех крупных городах мира установить гигантские телевизионные экраны, позволяющие людям не только видеть друг друга, но и общаться, разговаривать, то это предотвратит войны. Иосиф был деятельным мечтателем, с одной стороны, — романтиком-идеалистом, с другой — абсолютным прагматиком, который точно знал, как добиться желаемого» [8, с. 109].

Несмотря на сомнительную репутацию, Гольдину удалось увлечь своей идеей ряд высокопоставленных чиновников, среди которых оказался ни много ни мало посол СССР в США А. Ф. Добрынин, приславший письмо Председателю Гостелерадио СССР С. Г. Лапину с предложением организовать первый космический телемост с Америкой. Именно благодаря такому письму удалось

организовать тот самый невероятный для брежневской эпохи телестом 1982 года «Москва — Космос — Калифорния».

Трудно сказать, когда Иосиф Гольдин увлекся идеей телестомов, возможно, первые мысли об этом у него возникли еще в далеком 1959 г., когда в Сокольниках проходила первая Американская Национальная выставка. «Гвоздем программы» тогда стал геодезический купол, «гео-дом» знаменитого американского инженера, архитектора и дизайнера Ричарда Бакминстера Фуллера. Внутри «гео-дома» были размещены 7 больших экранов, на которых состоялась премьера фильма «Взгляд на США» («Glimpses of the U.S.A.») дизайнеров Чарльза и Рей Имз.

Выставка в Сокольниках стала ответом на уже прошедшую советскую выставку в Нью-Йорке. Такое непосредственное знакомство американцев с «миром социализма», равно как и приобщение советских граждан к «миру капитала» приводило к трансформации взаимно утвердившегося образа смертельного врага.

Мысль о том, что общение лицом к лицу враждебно настроенных друг к другу людей ломает напряженность, пусть не сразу, но приводит к трансформации конфликтов, привела Гольдина в 1983 году к идее сближения людей разных стран и континентов при помощи сети коммуникационных центров (Convention Center). Коммуникационные центры, разбросанные по всему миру и соединенные друг с другом посредством современных интерактивных технологий, по мысли Гольдина, должны были послужить средством решения глобальных конфликтов. «Царство слов мертво, — говорил Гольдин, — Атомное оружие создало новый вид молчания. Мы должны видеть друг друга. Сейчас мы должны открыть народы. Мы должны выйти на новый уровень сознания. Вы сможете подойти к экрану, увидеть кого-то и сказать: “Здравствуйте! Как дела? Это мой ребенок — смотрите! Вы напишете мне письмо?”» [10, с. 31]. Удачный опыт проведения первых телестомов показал не только живучесть идеи, предложенной Гольдиным, но и возможность ее дальнейшего развития.

В 1985 г. группа исследователей из Великобритании и США совершила важное открытие, удостоенное в 1996 г. Нобелевской премии по химии — была обнаружена новая форма молекулярного соединения углерода, получившая «фуллерен», или «бакибол». На волне всеобщего энтузиазма по поводу этого открытия,

Гольдин предлагает дальнейшее метафорическое развитие концепции коммуникационных центров. Представив земной шар как некое подобие молекулы фуллерена, он предполагает покрыть его, словно атомами, коммуникационными центрами, каждый из которых представляет собой геодезический купол Фуллера с размещенными внутри большими экранами. Соединенные между собой 60 куполообразных конструкций превратят планету в бакибол — Земля сама станет мыслящей молекулой. Виртуальная реальность меняет модель сознания, и Гольдин стремился изменить его в лучшую сторону.

В этой концепции наиболее ярко проявляется влияние на Гольдина идей американского писателя, общественного деятеля и сооснователя института Эсален Майкла Мерфи. Мерфи стремился открыть дорогу новому духовному измерению в глобальном масштабе и активно поддерживал контакты с Советским Союзом в годы обострения «холодной войны». С этой целью он развивал международное движение «гражданской дипломатии», к которому примкнул Гольдин и которое стояло за идеей проведения телемоста «Москва — Космос — Калифорния».

После проведения первых телемостов деятельность Гольдина была насильственно прервана его изоляцией в психиатрической больнице им. П. П. Кащенко. Выйти оттуда ему удалось только благодаря вмешательству академиков Велихова и Раушенбаха. Тем временем, лавры «главного по телемостам» перешли к Познеру, и лишь только спустя несколько лет, во второй половине 1980-х гг. Гольдину удалось вернуться к своей идее. На этот раз ее главным проводником стал экран ЭЛИН.

Экран ЭЛИН — уникальное свето-информационное табло, разработанное в 1972 г. специалистами Центрального конструкторского бюро информационной техники (ЦКБИТ) г. Винницы, входившего в состав Министерства электронной промышленности СССР. Оно было установлено в Москве на проспекте Калинина. Будучи первым в мире наружным видеоэкраном, ЭЛИН стал прообразом современных технических устройств такого рода, служащих одновременно средством городской рекламы и информации и важнейшими композиционными узлами формообразования городской среды.

Одним из инициаторов разработки ЭЛИНа был начальник Главного научно-технического управления Минэлектропрома

В. М. Пролейко. В это время Валентин Михайлович переживает не лучшие времена. Он находится под следствием по сфабрикованному делу. Тем не менее, он находит время познакомиться Гольдина с конструкторами экрана — командой молодых талантливых инженеров-энтузиастов под руководством Л. Л. Могилевера. Таким образом, Гольдину удалось найти людей, реально, на научно-техническом уровне воплотивших его идею, — экран ЭЛИН — окно в мир, с помощью которого можно объединить людей всех стран и континентов [9, с. 371].

Сеанс космической телесвязи — технически и организационно довольно сложное мероприятие, требующее значительных финансовых затрат — несколько тысяч долларов в час. В поисках альтернативных вариантов для реализации идеи прямого общения людей, разделенных большими расстояниями, в середине 1980-х гг. Иосиф Гольдин прибегает к использованию технологии телевидения с медленной разверткой (Slow-scan television, SSTV). С этой целью он приглашает в Москву своего американского друга Джоэла Шаца.

Джоэл Шац — бывший аналитик военной разведки Армии США, обучался психологии и коммуникации. В начале своей карьеры он проводил исследования в области психического здоровья на медицинском факультете Колорадского университета, затем в течение пяти лет был советником по энергетике губернатора штата Орегон.

Неоднократно приезжая в Москву в 1980-х гг., Джоэл Шац делает одно очень интересное наблюдение, о котором за несколько лет до этого говорил и Стив Возняк: русские как ни один другой народ мира похожи на американцев. Как в США, так и в Советском Союзе, национальный дух в основном связан с масштабом и надежностью человеческого духа. Мы сверхдержавы. Наши народы близки по психологическому типу, юмору, эмоциональному климату, близки наши мечты, наша тяга к экспериментам, глубина наших творческих способностей. Наша манипуляция моделями реальности, кажется, происходит на более высоком уровне, чем в любой другой культуре. Тем не менее, мы умудрились довести нашу цивилизацию до такой точки, когда мы должны либо прийти к культурному обмену во всех областях жизни, либо к взаимному уничтожению [12, с. 38].

В апреле 1986 г. Шац основал компанию Сан-Франциско / Москва Телепорт (SFMT) — первую на территории нашей страны цифровую телекоммуникационную компанию, осуществлявшую связь между Москвой и многими странами Запада посредством электронной почты и SSTV, прообраза современного скайпа.

Телевидение с медленной разверткой представляет собой недорогую технологию, которая к тому моменту уже на протяжении более 20 лет использовалась советскими и американскими учеными для исследования космоса и других научных проектов. Оно позволяет отправлять неподвижное изображение на большие расстояния по радио или телефонной линии [10, с. 30].

Используя эту простую и недорогую технологию, Гольдин в одном только 1986 г. организует на ЭЛИНе совместно с ЦТ целый ряд программ: «Новогодний праздник на Арбате», телемост «ЭЛИН — роддом им. Грауэрмана (8 марта)», театрализованное представление «Веселый Арбат» (1 апреля), телемост «Москва — Новосибирск», «Москва — Владивосток — Токио», новогоднее представление «Арбатская кругосветка». Исключением из этого ряда стал телемост «ЭЛИН — орбитальная станция “Мир”», организованный Министерством связи с привлечением спутниковой связи.

С началом перестройки многое поменялось, и идея телемостов окончательно перекочевала в телевизионные студии. Система ЭЛИН для этих целей более не использовалась.

В 1987 году Иосиф Гольдин предлагал проехать на платформах от ракет СС-20 через всю Европу с акциями, произведениями искусства и перформансами. Основными участниками должны были стать Слава Полунин, Борис Юхананов и Герман Виноградов. В конце 1980-х гг. и 1990-е гг. Иосиф Гольдин много путешествовал по миру с проповедью своей идеи коммуникационных интерактивных центров, сотрудничал с ООН и ЮНЕСКО, устраивал телемосты между американскими и европейскими городами, пытался остановить военный конфликт в Сараево.

Затем он вернулся в Россию, получил разрешение на строительство в Москве в Парке им. Горького первого коммуникационного центра. Сложно сказать, чем закончилась бы эта история, но в 2000 г. Иосиф Гольдин скончался в Махачкале от сердечного приступа. Там при посредничестве Руслана Аушева он пытался остановить войну в Чечне.

Слова Маклюэна о «глобальной деревне», сужении мира до размера деревни благодаря мгновенной передаче информации с любого континента в любую точку мира сейчас принято воспринимать как метафору, описывающую Интернет и «всемирную паутину». Действительно, в виртуальном пространстве расстояние не имеет значения, благодаря Интернету люди стали жить ближе друг к другу, вторгаться в жизнь друг друга, как если бы они жили в одной деревне. Но парадокс в том, что это же многообразие связей нас и разделяет. Разрушая внешние барьеры, глобализация порождает ещё более высокие и прочные внутренние барьеры в сознании людей. Такое противоречие создаёт значительное напряжение в обществе [2]

Иосиф Гольдин понимал это еще на заре компьютерной эры и призывал людей не уединяться в мерцающем свете компьютерных мониторов, а выходить на улицы, собираться для межконтинентального общения в коллективных центрах, образующих, по его мысли, некую новую форму соборности.

Всю свою жизнь Иосиф Соломонович Гольдин стремился реализовать одну «невозможную» идею — прекратить военные конфликты на Земле, объединить людей всего мира, сблизив их позиции и точки зрения, прийти к торжеству братства и взаимопонимания. Для этой великой идеи он использовал все доступные средства, все новейшие концепции и изобретения человечества. Объекты архитектуры, дизайна, электронной промышленности в его руках, в его мыслях раскрывали свой коммуникационный потенциал, приобретая свойства, не предполагаемые их создателями. Самое удивительное, что ему удавалось увлечь людей, чуждых фантазий, и многие, на первый взгляд, не возможные, сумасшедшие идеи находили свою реализацию.

Список литературы

References

1. *Бельская Г.П.* Привет, Джо! <http://www.semeynoe.ru/privetdzho.html>
Belskaya G. Hey, Joe! <http://www.semeynoe.ru/privetdzho.html>
Bel'skaja G.P. Privet, Dzho! <http://www.semeynoe.ru/privetdzho.html>
2. *Глизерин М.* Интеграция: Стратегия выживания человечества. 2013.
Glizerin M. Integration: The strategy of human survival. 2013.
Glizerin M. Integration: The strategy of human survival. 2013.

3. *Данилин А.А.* Спутниковое телевидение: Установка, подключение, ремонт. М., 2009.

Danilin A. Satellite TV: Installation, connection, maintenance. Moscow, 2009.

Danilin A.A. Sputnikovoe televidenie: Ustanovka, podkljuchenie, remont. М., 2009.

4. Зеркало для человечества // Знание-Сила. 1987. № 1.

A mirror for mankind // Knowledge is power. 1987. No.1.

Zerkalo dlja chelovechestva // Znanie-Sila. 1987. No. 1.

5. *Китаев-Смык Л.А.* Первый телемост 1982: «Москва — Космос — Калифорния» // Вопросы психологии. № 1. 2008.

Kitayev-Smyk L. The first teleconference show in 1982: “Moscow — Space — California” // Questions of psychology. No.1. 2008.

Kitayev-Smyk L.A. Pervyj telemost 1982: «Moskva — Kosmos — Kalifornija» // Voprosy psihologii. No. 1. 2008.

6. *Маклюэн М.* С появлением Спутника планета стала глобальным театром, в котором нет зрителей, а есть только актеры / Пер. В. П. Терин // Кентавр. 1994. № 1.

McLuhan M. At the moment of Sputnik the planet became a global theater in which there are no spectators but only actors / Translated by V. Terin // Centaur. 1994. No.1.

7. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003.

McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. Moscow, 2003.

8. *Познер В.В.* Прощание с иллюзиями. М., 2012.

Pozner V. Parting with illusions. Moscow, 2012.

Pozner V.V. Proshhanie s illjuzijami. М., 2012.

9. Созидатели отечественной электроники / Под. ред. Б.М.Малашевича. М., 2013. Вып. 4. Валентин Михайлович Пролейко.

The creators of home electronics / Edited by B. Malashevich. Moscow, 2013. Issue 4. Valentin Mikhailovitch Proleyko.

Sozidateli otechestvennoj jelektroniki / Pod. red. B.M.Malashевича. М., 2013. Vyp. 4. Valentin Mihajlovich Prolejko.

10. *Hochschild Adam.* Slow-Scan to Moscow // Mother Jones. June 1986. Volume 11. № 4.

11. *Hunter David.* The US Festival — Steve Wozniak Throws a Party // Softalk magazine. October 1982. Volume 3. № 10.

12. *Schatz Joel*. Perceptions of a seasoned American traveler to the Soviet Union // In Context. A Quarterly of Humane Sustainable Culture. USSR/USA: The Human Connection. Report by Soviet & American Citizen Diplomats. № 15. Winter 1987.

Данные об авторе:

Сазиков Алексей Владимирович — кандидат искусствоведения, докторант, ведущий специалист отдела инноваций и издательских проектов МГХПА им. С.Г.Строганова. E-mail: a_sazikov@mail.ru

About the author:

Sazikov Alexey — PhD. in Art History, postdoctoral student, Stroganov Moscow State University of Arts and Industry. E-mail: a_sazikov@mail.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 10. 06.14. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12,125. Заказ

Адрес типографии

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